JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS

48

Yrjö Heinonen

Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 48

Yrjö Heinonen

Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi

Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi yliopiston päärakennuksen juhlasalissa (C1) kesäkuun 10. päivänä 1995 klo 12.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi

Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 48

Yrjö Heinonen

Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi

Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1995

URN:ISBN:978-951-39-8118-1
ISBN 978-951-39-8118-1 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-34-0542-7
ISSN 0075-4633

Copyright © 1995, by Yrjö Heinonen and University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House and Sisäsuomi Oy, Jyväskylä 1995

ABSTRACT

Heinonen Yrjö
From experience to an idea — from an idea to music. A general model of the compositional process and its application to the songwriting and recording process of the Beatles.
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 1995. 120 p.
(Jyväskylä Studies in the Arts,
ISSN 0075-4633; 48)
ISBN 951-34-0542-7
Diss.

The thesis is based on three previously-published studies and this summary. A general model of the compositional process is outlined and it is applied to the songwriting and recording process of the Beatles. The model is based both on a cognitive theory of human action and a psychoanalytic theory of the processes which underly human behaviour. The model consists of two descriptions. The first is a stage-by-stage description of a typical compositional process, comprising at the most general level the following stages: precomposition, composition proper, and revision. The second description consists at the most general level of the following contextual factors: culture and historical situation (communal factors), personality traits and life situation (individual factors), and compositional task plus compositional conditions (compositional factors). The function of the contextual factors is to explain the deviations found in the individual compositional processes, as compared with the typical one. Both descriptions are considered to be inseparable parts of the model. The applied section of the study begins with summaries of the previously-published studies. In the first study, I explored to what degree certain models of the Lennon-McCartney ballad 'Michelle' were "only" stylistic, and to what degree it is reasonable to assume a direct influence between a certain model and 'Michelle'. In study II the typical writing and recording process of a typical Lennon-McCartney song was described, and certain contextual factors were also examined. In study III the genesis of 'Michelle' was described using the stage-by-stage description outlined in study II. Further, the autobiographical background of 'Michelle', as well as of certain other McCartney songs was examined. The summaries are followed by a brief review of the cultural and musico-historical context in which the Beatles were founded, in which they functioned and which they influenced. The applied section of the study ends with a brief review of the personalities of Lennon and McCartney, as well as of some normative and non-normative processes and events (life-span, group processes, losing loved ones, meeting influential persons) and their influence on the songwriting and recording process. In conclusion it may be stated that the general model of the compositional process — including both the stage-by-stage description and the contextual factors — works quite well as a frame of reference when applied to the songwriting and recording process of the Beatles.

Key words: composition, songwriting, recording, Beatles, Lennon, McCartney

VÄITÖSKIRJAN POHJANA OLEVAT JULKAISUT

Väitöskirja perustuu käsillä olevan yhdistelmäosan lisäksi seuraaviin julkaisuihin:

Tutkimus I — Heinonen, Yrjö. Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa. *Etnomusikologian vuosikirja 4*, 1991-92 (sivut 5-55). Julkaisija: Suomen etnomusikologinen seura.

Tutkimus II — Heinonen, Yrjö 1994. Ideasta äänitteeksi. "Tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän "tyypillinen" kirjoitus- ja äänitysprosessi. *Etnomusikologian vuosikirja* 6, 1994 (sivut 147-187). Julkaisija: Suomen etnomusikologinen seura.

Tutkimus III — Heinonen, Yrjö. Michelle, ma belle — laululuntekeminen psyykensisäisten ristiriitojen sovittajana. Teoksessa *Avaa mielesi musiikille!* Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa (sivut 215-287). Toimittaneet Jaakko Erkkilä ja Yrjö Heinonen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkimuksia ja raportteja 13. Jyväskylä 1995.

Tutkimuksiin viitataan yhdistelmäosassa niiden julkaisujärjestystä osoittavien roomalaisten numeroiden avulla.

ALKUSANAT

Väitöskirjani tapausanalyysina — sävellysprosessin yleisen mallin sovelluskohteena — piti alun perin olla eräs Ludwig van Beethovenin myöhäiskvartetoista. Halusin kuitenkin "testata" mallia myös eri aikakautta ja kulttuuria edustavan sovelluskohteen parissa. Beatles osoittautui sekä objektiivisessa (merkittävyys, äänite- ja nuottimateriaalin saatavuus, muu lähdemateriaali) että subjektiivisessa (omakohtaisuus, yhtyeen tuotannon hyvä tuntemus) mielessä luontevaksi vertailukohteeksi. Innovatiivisen "taiderockin" edustajana yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessissa voi myös olettaa yhdistyvän sekä populaari- että taidemusiikin tekemisessä tyypillisesti tavattavia piirteitä. Ja niin siinä sitten lopulta kävi: vertailukohde vei koko käden ja Beethoven jäi toistaiseksi pöytälaatikkoon.

Pääosan väitöskirjatyöstäni olen tehnyt yliopistovirkaani kuuluen ja sen ohella. Kahteen otteeseen olen kuitenkin toiminut tutkijana Suomen Akatemian kognitiotieteen tutkimusohjelmaan kuuluneessa projektissa "Musiikin oppiminen, vastaanottaminen ja tuottaminen kognitiivisena prosessina". Sekä Jyväskylän yliopisto että Suomen Akatemia ovat tukeneet tutkimustyötäni myös matka-avustusten muodossa. Molemmille kiitos tuesta ja luottamuksesta. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos on ollut ennakkoluuloton ja innostava tutkimusympäristö. Tästä kiitos koko työyhteisölle. Erityinen kiitos kuuluu kuitenkin professori Matti Vainiolle, jota haluan kiittää myös lempeän kannustavasta ja tutkimuksen tekemiseen enemmän tai vähemmän väistämättömiä "odysseioja" ymmärtävästä suhtautumisesta. Kiitos myös apulaisprofessori ja "kognitioprojektin" johtaja Jukka Louhivuorelle tuesta, kannustuksesta ja kritiikistä. Muista kollegoistani haluan erityisesti kiittää lehtori Jouni Koskimäkeä, joka on auliisti antanut laajan Beatles-kirjastonsa ja -tietämyksensä käyttööni, sekä amanuenssi Hannele Saarta, jonka apu lähdemateriaalin etsinnässä ja hankinnassa on ollut korvaamaton. Kiitän myös säveltämistä koskevilla luennoillani ja kursseillani mukana olleita opiskelijoita, joilta olen saanut arvokasta palautetta. Erityisen kiitollinen olen Tuomas Eerolalle, joka kiinnitti huomioni *Michelle*n varhaisvaiheita koskevaan Paul McCartneyn haastattelulausuntoon.

Käsikirjoitukseni esitarkastuksesta kiitos lehtori Kimmo Lehtoselle ja apulaisprofessori Erkki Salmenhaaralle. Molemmat ovat myös niin julkaisutoimintansa kuin heidän kanssaan eri yhteyksissä käymieni keskustelujen kautta merkittävästi vaikuttaneet sävellysprosessia koskevien käsitysteni muotoutumiseen. Haluan myös kiittää seuraavia tutkijoita, jotka ovat esittäneet arvokkaita kommentteja ja ehdotuksia tutkimustyöni eri vaiheissa: Dalia Cohen, Robert O. Gjerdingen, Otto Laske, Marc Leman, John A. Sloboda ja Martin Staehelin. Kiitän myös Suomen etnomusikologista seuraa kahden artikkelini hyväksymisestä julkaistavaksi Etnomusikologian vuosikirjassa ja Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitosta musiikkiterapia-antologian *Avaa mielesi musiikille!* — johon kolmas artikkeleista sisältyy — hyväksymisestä laitoksen julkaisusarjaan. Edelleen kiitän yliopiston

julkaisutoimikuntaa, joka on hyväksynyt tutkimukseni Jyväskylä Studies in the Arts -sarjaan. Erityinen kiitos toimikunnan sihteeri Kaarina Niemiselle julkaisemiseen liittyvien käytännön asioiden joustavasta ja tehokkaasta hoitamisesta. Lehtori Michael Peacockia kiitän englanninkielisen abstraktin ja summaryn kieliasun tarkastuksesta ja tutkija John Richardsonia hänen avustaan englanninkielistä terminologiaa koskevissa kysymyksissä.

Aivan erityinen kiitos kuuluu tutkimuskohteelleni — Beatles-yhtyeelle ja sen jäsenille: John Lennonille (siellä jossakin), Paul McCartneylle, George Harrisonille ja Richard Starkeylle — unohtumattomasta musiikista, jota ilman väitöskirjani luonne olisi epäilemättä hyvin toisenlainen.

Lopuksi haluan kiittää perhettäni kannustuksesta, myötäelämisestä ja ymmärtäväisestä suhtautumisesta tutkimustyöhöni. Vaimoani Riittaa kiitän tämän lisäksi siitä, että hän on opetus- ja tutkimustyönsä sekä lapsenhoidon ohella jaksanut vielä käydä kollegiaalisia keskusteluja tutkimuksestani.

Jyväskylässä 23.5.1995.

Yrjö Heinonen

SISÄLLYS

1 PERUSKÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY 9

1.1 Sävellys-prosessi-yleinen-malli 9
1.2 Elämys-idea-musiikki 11
1.3 Soveltaminen-Beatles-yhtye-laulunteko-äänitys 12

2 SÄVELLYSPROSESSIN VAIHEET 15

2.1 Säveltäminen luovana prosessina 15
2.2 Elämyksestä ideaksi — ideasta musiikiksi 25
2.3 Idean syntymistä ja luonnosteluprosessia kuvaavien mallien vastaavuus luovan prosessin vaihekuvaukseen 33

3 SÄVELLYSROSESSIIN VAIKUTTAVAT KONTEKSTITEKIJÄT 37

3.1 Yhteisölliset tekijät 39
3.2 Yksilölliset tekijät 44
3.3 Yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vuorovaikutus 49
3.4 Tehtävätyyppi ja sävellystilanne 51

4 TIIVISTELMÄT TUTKIMUKSISTA I-III 53

4.1 Tutkimus I: Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa 53
4.2 Tutkimus II: "Tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän "tyypillinen" kirjoitus- ja äänitysprosessi 57
4.3 Tutkimus III: Michelle, ma belle — lauluntekeminen psyykensisäisten ristiriitojen sovittajana 62

5 BEATLES-YHTYEEN LAULUNTEKO- JA ÄÄNITYS-PROSESSIIN VAIKUTTANEET KONTEKSTITEKIJÄT 71

5.1 Yhteisölliset tekijät 71
5.2 Yksilölliset tekijät 89
5.3 Yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vuorovaikutus 94
5.4 Tehtävätyyppi ja sävellystilanne 98

6 DISKUSSIO 101

6.1 Teoreettinen pohdinta 101
6.2 Lähestymistapoja ja metodiikkaa koskeva pohdinta 102
6.3 Lopuksi 103

SUMMARY 105

LÄHTEET 115

1 PERUSKÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

Tutkielma koostuu käsillä olevasta yhdistelmäosasta sekä kolmesta aikaisemmin julkaistusta artikkelista, joiden lähdetiedot on annettu edellä. Yhdistelmäosa käsittää teoreettisen ja soveltavan osuuden. Teoreettisessa osuudessa esitetään sävellysprosessin yleinen malli, joka rakentuu kahdesta kokonaisuudesta: tyypillisen sävellysprosessin etenemisen vaihekuvauksesta sekä niistä kontekstitekijöistä, jotka aiheuttavat poikkeamia tyypilliseen etenemistapaan nähden. Soveltavassa osuudessa mallia sovelletaan Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. Tarkastelun pääpaino on säveltäjäpari Lennon-McCartneyssa, aivan erityisesti viimemainitussa.

Käytän tutkielman pää- ja alaotsikkoon sisältyviä käsitteitä pääsääntöisesti niiden tavanomaisessa eli sanakirjamerkityksessä. Käsitteet on valittu siten, että ne mahdollisimman yksiselitteisesti mutta samalla yleistajuisesti kertoisivat, mistä tutkielmassa on kysymys. Koska tietyillä käsitteillä kuitenkin on niin arkikielessä kuin tieteellisessäkin kielenkäytössä useita merkityksiä, jotka voivat olla keskenään myös ristiriitaisia, niin moniselitteisyyden välttämiseksi määrittelen seuraavassa — pedanttisuuden uhallakin — mitä kullakin pää- ja alaotsikon käsitteistä tarkoitan. Toimikoon tämä määrittely samalla johdatuksena tutkimuksen problematiikkaan. Aloitan alaotsikosta.

1.1 Sävellys-prosessi-yleinen-malli

Suomen kielessä termillä 'sävellys' on — useiden muiden kielten tapaan — kaksi merkitystä: yhtäältä se merkitsee säveltämistä toimintana ja toisaalta sävellystyön tulosta (teosta). Teoksen käsite liittyy kiinteästi länsimaisen taidemusiikin estetiikkaan, jossa teokselta edellytetään yleensä itsenäisyyttä tai yksilöllisyyttä (se on kiistatta erotettavissa muista sävellyksistä),

muodon sulkeutuneisuutta tai täydellisyyttä (sillä on alku, keskikohta ja loppu) sekä — lähinnä notaatioon perustuvaa — identiteettiä tai pysyvyyttä (se on riippumaton eri esityksistä). Saman estetiikan mukaan teos on itsessään täydellinen ja riippumaton — irroitettavissa niistä historiallisista, sosiaalisista ja psykologisista tekijöistä, jotka ovat vaikuttaneet sen syntyyn. On esitetty, että termin 'säveltäminen' ('composition') käyttö tulisi rajata koskemaan ainoastaan musiikkiteosten tekemistä (yllä esitetyssä merkityksessä) — ei esimerkiksi improvisaatiota tai "kuulon- tai muistinvaraisissa" traditioissa esiintyvää muuntelua (Lindley 1981). Käytän seuraavassa kuitenkin termejä 'sävellys' ja 'säveltäminen' niiden laajassa merkityksessä, jolloin käsite pitää sisällään erikoistapauksina niin sävelteosten kirjoittamisen, improvisoinnin kuin muistinvaraisen muuntelunkin.

Termillä 'prosessi' voidaan tarkoittaa tapahtumaa, ilmiötä, usean osatapahtuman muodostamaa tapahtumasarjaa tai tiettyyn tapahtumisen tapaan perustuvaa kehitystä. Tässä erotetaan seuraavat kaksi perustavaa laatua olevaa tapahtumisen tapaa: progressiivinen (asteittain kasvava tai etenevä tapahtumasarja) ja vuorotteleva (kahden olemuksellisesti erilaisen vaiheen vuorotteluun perustuva tapahtuminen). Näiden kahden perustavaa laatua olevan tavan lisäksi erotetaan dialektinen ja syklinen tapahtumisen tapa. Dialektinen prosessi yhdistää progressiivisen ja vuorottelevan tapahtumisen tavan sikäli, että siinä kahden olemuksellisesti erilaisen vaiheen ("teesi" ja "antiteesi") tulos (ristiriidan "ratkaisu") muodostaa aina seuraavan vaiheen alkutilanteen ("teesin"). Syklinen tapahtumisen tapa rakentuu siten, että useasta vaiheesta — esimerkiksi "alku-keskikohta-loppu" — koostuva yksikkö (sykli) toistuu useita kertoja peräkkäin.

Termillä 'yleinen' on useita sanakirjamerkityksiä, joiden väliset rajat ovat epämääräiset. Sillä voidaan tarkoittaa

(1) kaikkia tiettyyn ryhmään (kategoriaan) kuuluvia olioita,

(2) tietyn alan kokonaisuutta koskevaa — tieteessä yleensä kaikkia tapauksia koskevaa —,

(3) pääpiirteittäistä tai suurpiirteistä ja

(4) laajalle levinnyttä, tavallista tai vallitsevaa.

Teoriaan tai malliin sovellettuna kaksi ensimmäistä merkitystä tarkoittavat sitä, että esitettävän teorian tai mallin oletetaan joko pätevän kaikkiin tapauksiin tai sitten se on virheellinen — yksikin poikkeus riittää falsifioimaan sen eli osoittamaan sen virheelliseksi. Kaksi viimeistä merkitystä tarkoittavat taas sitä, että malli on suhteellisen väljä ja pätee suurehkoon tapausjoukkoon — mitä suuremman osan alan kokonaisuutta koskevista tapauksista se kattaa, sitä paremmin todellisuutta kuvaavana sitä voidaan pitää. Useatkaan poikkeukset eivät kuitenkaan falsifioi mallia, joskin poikkeusten määrän lisääntyessä on syytä rajata mallin alun perin kattaman kokonaisuuden rajaa. Tässä termiä 'yleinen' käytetään viimemainitussa merkityksessä. Annettu merkitys voidaan käsittää jotakuinkin synonymisesti

termien 'tyypillinen' tai 'prototyyppinen' merkitysten kanssa, jolloin esitettävän mallin tarkoituksena on kuvata paitsi sävellysprosessin tyypillisimmät etenemistavat myös tyypillisimmät poikkeamat niistä.

Termillä 'malli' tarkoitetaan jonkin ilmiön, järjestelmän tai prosessin yksinkertaistettua jäljitelmää, joka joissakin olennaisissa suhteissa muistuttaa alkuperäänsä. Tieteessä erotetaan kolmentyyppisiä malleja: esittävät mallit, teoreettiset mallit ja imaginaariset mallit. Esittävissä malleissa (esim. pienoismallit, analogiamallit) jotakin objektia, ilmiötä tai prosessia esitetään mekaanisten fysikaalisten systeemien avulla. Teoreettiset mallit rakentuvat jotakin objektia, ilmiötä tai prosessia — erityisesti sen sisäistä rakennetta — koskevista oletuksista. Teoreettiset mallit ovat yksinkertaistettuja ja idealisoituja, mutta silti niiden ajatellaan ainakin jossakin määrin oikealla tavalla kuvaavan kohdettaan. Imaginaariset mallit vastaavat paljolti teoreettisia malleja, mutta niiden ei välttämättä oleteta olevan edes likimääräisesti tosia tai uskottavia. Mallit voivat toimia askeleina kohti yleisempiä ja todellisuutta tarkemmin kuvaavia teorioita.[1] (Niiniluoto 1984.) Tässä esitettävä malli on käsitettävä teoreettiseksi malliksi yllä tarkoitetussa mielessä.

1.2 Elämys-idea-musiikki

Elämyksellä tarkoitetaan voimakkaasti vaikuttavaa kokemusta — tapahtumaa, joka tekee kokijaansa voimakkaan vaikutuksen. Kokemuksella puolestaan tarkoitetaan yksittäistä koettua tapausta, elämystä tai kokemalla välittömästi saatua tietoa, tuntemusta, käytännöllistä perehtyneisyyttä, harjaannusta — lyhyesti: kokemusperäistä (empiiristä) tietoa tai taitoa. Tässä säveltäjän aiemmat kokemukset ja elämykset käsitetään siksi raakamateriaaliksi, joiden pohjalta sävellykselliset ideat syntyvät ja myös näiden ideoiden "kääntämisen" soivaksi musiikiksi oletetaan tapahtuvan ensisijaisesti kokemusperäisen tiedon ja taidon pohjalta.

Idealla tarkoitetaan laajassa (musiikillisessa) merkityksessä sellaista ajatusta tai aihetta, joka voi toimia sävellyksen perustana. Idea voidaan tällöin käsittää joko jonkin virikkeen tai mielijohteen tulokseksi tai joksikin filosofisluonteiseksi käsitteeksi, jonka taiteellinen ilmaus sävelletty teos on. Suppeammassa mielessä idea on jokin rakenteellinen (melodinen, rytminen, harmoninen) muodostelma, jolla on merkitystä sävellyksen organisoinnin kannalta. Tällöin termi viittaa — toisin kuin teknisemmät ja tarkkamääreisemmät motiivi ja teema — lähinnä tiettyihin esteettisiin ja psykologisiin ominaisuuksiin. Laajan ja suppean merkityksen välillä on usein jokin yhteys, kuitenkin siten, että jälkimmäisen riippuvuus edellisestä vaihtelee yleisen tai teoskohtaisen esteettisen peruslähtökohdan mukaan.[2]

---

[1] Ero teoreettisten mallien ja teorioiden välillä onkin luonteeltaan aste-ero: teoriatkaan eivät kuvaile todellisuutta sellaisenaan, vaan sitä, mitä todellisuus tai todelliset tapahtumakulut olisivat, mikäli ainoastaan teoriaan mukaanluetut tekijät olisivat vaikuttavia.

[2] Katso termin 'idea' määritelmä Otavan Isossa Musiikkitietosanakirjassa.

Tässä termi 'idea' käsitetään sävellystehtävän ja sävellettävän teoksen sisäiseksi malliksi — eräänlaiseksi työhypoteesiksi, joka suuntaa toimintaa, mutta on silti likimääräinen ja muuttuu tilanteen niin vaatiessa. Toisin sanoen: sävellystehtävän alussa idea on epämääräinen, mutta täsmentyy prosessin edetessä.

Musiikki tarkoittaa yleisimmässä merkityksessään säveltaidetta, taidelajia, joka käyttää ilmaisuvälineenään säveliä. Täsmällisemmin määriteltynä musiikilla ymmärretään tällöin laulamalla tai soittamalla tuotettuja sävelryhmiä tai -sarjoja, joiden sisäistä suhdetta (rakennetta) määräävät rytmin, melodian ja harmonian lait. Konkreettisimmassa merkityksessään musiikilla viitataan laulu- tai soittotapahtumaan. Tässä musiikki määritellään tarkoittamaan

(1) ihmisen aikaansaamaa

(2) äänien ja hiljaisuuksien ajassa hahmottuvaa organisaatiota, jonka

(3) merkitys muodostuu pikemmin sen sisältämien hahmotusyksiköiden sivu- kuin päämerkityksistä, ja jonka avulla

(4) ihminen pyrkii välittämään merkityksiä toisille ihmisille (ensisijaisesti siten, että musiikki ymmärretään jotakuinkin hänen tarkoittamallaan tavalla).[1]

Määritelmä ei tietenkään kata kaikkea sitä, mitä eri ihmiset musiikilla ymmärtävät — eikä tämä ole tarkoituskaan. Päin vastoin: tarkoituksena onkin juuri rajata tutkimuksessa esitettävän sävellysprosessin mallin soveltuvuusalue käsittämään ensisijaisesti käsitteen 'musiikki' yllä määritellyn alan.

1.3 Soveltaminen-Beatles-yhtye-laulunteko-äänitys

Termille 'soveltaa' Nykysuomen sanakirja antaa seuraavat kaksi päämerkitystä:

(1) sovittaa käytännöllisiin tarkoituksiin, yksityistapauksiin, toteuttaa käytännössä ja

(2) mukauttaa johonkin sopivaksi, muokata jonkin mukaiseksi.

Molemmat merkitykset ovat tässä yhteydessä asianmukaisia. Ensiksikin, sävellysprosessin yleistä teoreettista mallia sovitetaan tutkimuksessa yksityistapaukseen — Beatles-yhtyeen lauluntekoprosessiin — sen selville saami-

---

[1] Katso Clifton 1983, Stravinsky 1970 sekä Bengtsson 1973 ja 1982.

seksi, kuinka malli toimii käytännössä. Toiseksi, jotta malli kertoisi jotakin tutkimuskohteestaan (eikä vain itsestään), se on *operationalisoitava* eli mukautettava tutkimuskohteeseen sopivaksi.

Beatles-yhtyeellä tarkoitetaan tutkimuksessa nimenomaan John Lennonin, Paul McCartneyn, George Harrisonin ja Ringo Starrin vuosina 1962-70 muodostamaa kokoonpanoa — ei varhaisempia, vuosina 1957-60 vaikuttaneita erinimisiä kokoonpanoja (Quarry Men, Nerk Twins), eikä myöskään niitä vuosina 1960-62 vaikuttaneita Silver Beatles tai Beatles-nimisiä kokoonpanoja, joissa Starr ei ollut mukana. Tutkimuksessa ei myöskään kiinnitetä huomiota yhtyeen jäsenten sen hajoamisen jälkeiseen toimintaan sooloartisteina. Sen sijaan on selvää, että yhtyeen varhaisempiin vaiheisiin (1957-62) ja sen eri jäsenten lapsuuteen, nuoruuteen ja itsenäiseen toimintaan yhtyeen ulkopuolella on välttämätöntä ottaa kantaa sikäli kuin näillä on selkeästi osoitettava yhteys yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin. 'Yhtyeellä' tarkoitetaan yleisimmässä merkityksessä (solistista) yhteisesitystä varten muodostettua soittaja- ja/tai laulajaryhmää. Täsmällisemmän määrittelyn mukaan yhtye (ensemble) on kahden tai useamman muusikon muodostama vakinainen tai tilapäinen, kuoroa tai orkesteria pienempi (solistinen) esiintymiskokoonpano. Koska tutkimuksessa on kysymys yhtyeestä, jonka jäsenet itse kirjoittavat ja sovittavat musiikkinsa, on tarkastelussa tavalla tai toisella otettava kantaa myös ryhmäprosesseihin.

Termi 'laulunteko' käsitetään tässä jotakuinkin synonymiseksi laulun säveltämisen tai kirjoittamisen kanssa (Lennonin ja McCartneyn itsestään käyttämä englanninkielistä termi oli 'songwriter' eli laulunkirjoittaja tai -tekijä). Termillä 'laulu' voidaan tarkoittaa

(1) laulamista, laulamalla esitettyä musiikkia,

(2) jonkin sävelmän ja siihen liittyvien sanojen muodostamaa, laulamalla esitettyä tai esitettävää kokonaisuutta, laulusävellystä, sekä

(3) laulettavaksi tarkoitettua tai sopivaa runoa.

Beatles-yhtyeen laulut olivat sellaisia "sävelmän ja siihen liittyvien sanojen muodostamia, laulamalla [ja soittamalla] esitettyjä kokonaisuuksia", joiden kirjoitusprosessin ymmärtäminen edellyttää sekä musiikin että sanoituksen tarkastelua. 'Äänitys' puolestaan tarkoittaa akustisen informaation (esimerkiksi puheen tai musiikin) tallennusta elektroakustisin keinoin. Beatlesin kohdalla äänittäminen tarkoitti ensisijaisesti laulujen tallentamista ääninauhalle erityisten levy-yhtiön studiossa tapahtuneiden äänityssessioiden aikana sekä näiden nauhojen miksaamista muotoon, jonka pohjalta myytäväksi tarkoitetut äänilevyt kaiverrettiin. Etenkin loppuvuosina myös pääasiallisesti kotinauhureilla tehtyjen demoversioiden äänittäminen oli olennainen osa lauluntekoprosessia.

2 SÄVELLYSPROSESSIN VAIHEET

Säveltämistä koskevissa teorioissa tai malleissa oletetaan yleensä, että musiikki syntyy abstraktisten, "esisävellyksellisten" hahmotelmien ("ideoiden") pohjalta, ja että sävellysprosessissa voidaan erottaa erilaisia vaiheita alkuperäisestä ideasta sen lopulliseen toteutukseen. Useissa malleissa säveltämisen oletetaan etenevän ensisijaisesti vaihtoehtojen tuottamis- eli keksimisvaiheen ("inspiraation") ja niiden arviointi- eli valintavaiheen ("kritiikin") vuorottelun varassa. Toiset mallit painottavat pikemmin prosessin päämääräsuuntautuneisuutta ja niitä vaiheita, jotka prosessi käy läpi matkalla alkuperäisestä ideasta valmiiksi teokseksi.[1] Edes jonkinlaiseen yleistettävyyteen pyrkivän sävellysprosessin teorian tai mallin olisi kuitenkin tavalla tai toisella otettava lukuun molemmat aspektit. Tässä säveltäminen käsitetään päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisen tai eitietoisen päämäärän alaisena.

2.1 Säveltäminen luovana prosessina

Tutkimuksessa oletetaan, että säveltäminen voidaan käsittää erityistapaukseksi luovasta toiminnasta, jolloin luovaa toimintaa koskevien prosessikuvausten voi olettaa yleisellä tasolla soveltuvan myös sävellysprosessin kuvaukseen (vrt. Heinonen 1986). Luovan prosessin rakennetta on yritetty määrittää erilaisten vaihekuvausten avulla. Ensimmäiset tällaiset kuvaukset ovat peräisin 1900-luvun alusta ja niiden taustalla olevat tiedot perus-

---

1 Näiden mallien osalta katso lähemmin Heinonen 1992 sekä Bahle 1938 ja 1981, Graf 1969, Smith 1966, Ballantine 1989, Lindley 1981, Nettl 1983, Sloboda 1985, Laske 1989 sekä Emmerson 1989.

tuvat pikemmin ongelmanratkaisua koskeviin introspektiivisiin pohdintoihin kuin luovan prosessin empiiriseen tutkimukseen. Tunnetuin ja siteeratuin luovan prosessin kuvaus lienee edelleenkin Graham Wallasin jo vuonna 1926 esittämä ongelmanratkaisuprosessin malli, joka käsittää seuraavat neljä vaihetta (Wallas 1972):

(1) valmistelu (preparation), jonka aikana tehtävää tarkastellaan eri näkökulmista,

(2) kypsyminen (incubation), jonka aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti

(3) oivallus (illumination) eli ratkaisun silmänräpäyksellinen ilmaantuminen ja

(4) todentaminen (verification), jonka aikana testataan ratkaisun toimivuutta.

Wallas jakaa valmisteluvaiheen vielä kahteen osaan, jolloin se laajassa mielessä käsittää aiemmat kokemukset ja suppeammassa mielessä tietyn ongelman ratkaisemiseen liittyvät valmistelevat vaiheet. Ernst Krisin (1979, katso myös Woodman 1981) esittämään kolmivaihemalliin sisältyy puolestaan seuraavat vaiheet:

(1) inspiraatio (inspiration) eli tila, jossa impulssit saavuttavat esitietoisuuden helpommin kuin muissa olosuhteissa ja niiden kääntäminen muotoilluiksi ilmauksiksi voi tapahtua vaivattomasti,

(2) työstäminen (elaboration) eli tarkoituksellinen ja järjestelmällinen pyrkimys kohti ongelman ratkaisemista,

(3) kommunikaatio (communication), joka kirjaimellisen merkityksen lisäksi tarkoittaa yleisön roolin projisoimista yhdelle tai useammalle todelliselle tai kuvitteelliselle henkilölle.

Wallasin ja Krisin kuvaukset ovat osin päällekkäisiä, osin ne taas täydentävät toisiaan. Yhdistämällä nämä kaksi kuvausta — siten, että valmisteluvaihe samalla jaetaan kahdeksi eri vaiheeksi Wallasin kuvaamalla tavalla — saadaan seuraavat seitsemän vaihetta käsittävä luovan prosessin kuvaus: mallien sisäistäminen (valmistelu laajassa merkityksessä), valmistelu (suppeassa merkityksessä), kypsyminen, oivallus, inspiraatio, elaboraatio (todentaminen) ja kommunikaatio. Seuraavassa oletetaan, että myös tyypillisen sävellysprosessin eteneminen voidaan mielekkäästi jäsentää näiden seitsemän päävaiheen avulla. Eri vaiheiten taustalla vaikuttavia psykologisia rakenteita prosesseja arvioidaan ennen muuta kognitiivisen teorian ja psykoanalyyttisen teorian näkökulmasta (tältä osin katso myös Heinonen 1986, 1990 ja 1992).

Mallien ja strategioiden sisäistäminen

Ideat eivät synny tyhjästä. Nykyisen tietämyksen mukaan niiden alkuperä on muistissa (Heinonen 1986, 1990 ja 1992; Cooke 1981, Gjerdingen 1998, Meyer 1980 ja 1989). Ideoiden taustalla olevien rakenteiden — mallien — sisäistäminen onkin olennainen osa idean syntyprosessia.[1] Mallien ja strategioiden sisäistämis- tai oppimisvaihe käsittää yksilön kasvatuksen, koulutuksen ja ylipäätään kaikki hänen aikaisemmat kokemuksensa. Aikaisemmat kokemukset muodostavat välttämättömän materiaalin assosioinnille ja varsinaiselle oivallukselle.[2] Oppimansa perusteella yksilö kykenee myös sekä tietoisesti että automaattisesti noudattamaan tiettyjä strategioita, joiden avulla hän voi kiinnittää huomionsa ongelman eri aspekteihin. (Wallas 1972.) Assosiointi voi perustua joko useiden yksittäisten kokemusten pohjalta yleistettyyn malliin, mutta malli voi palautua myös johonkin yksittäiseen kokemukseen tai tapahtumaan (Simonton 1986).

Aiemmat kokemukset säilyvät muistissa representaatioiden eli muistiedustusten muodossa. Tässä erotetaan kolmentyyppisiä muistiedustuksia: mielikuvat, merkitysrakenteet ja tapahtumarakenteet. Mielikuvat ovat aistinpiireihin eli modaliteetteihin (näkö-, kuulo-, kosketus- jne.) sidottuja tiedon esitysmuotoja, joissa kohde on edustettuna paljolti sen todellista fyysistä muotoa vastaavalla tavalla. Mielikuvia on mahdollista muunnella ja manipuloida — niiden avulla on myös mahdollista irrota kokonaan ympäröivästä todellisuudesta. Mielikuvana voidaan pitää myös sellaista sisäistä kokemusta, jossa läsnä olevaa fysikaalista ärsykettä muunnetaan mielessä sen todellista esiintymistä vastaamattomaan muotoon (rotaatio, koon muutokset). Mielikuvien prosessointi perustuu aistimuspohjaisille muistumille vastaavista objekteista, ilmiöistä ja toiminnoista. Mielikuva noudattaa tällöin muiston aika- ja paikkasuhteita. (Saariluoma 1990.)

Merkitysrakenteet eli semanttiset rakenteet perustuvat ympäristössä havaittuihin säännönmukaisuuksiin. Yksilö yleistää jatkuvasti kokemuksiaan semanttisiksi rakenteiksi (skeemoiksi, prototyypeiksi), jotka kuvaavat (esittävät) ympäristössä esiintyviä säännönmukaisuuksia ja ohjaavat hänen myöhempää käyttäytymistään. (Gaver & Mandler 1987.) Tämä tapahtuu siten, että hän abstrahoi spontaanisti toisiaan muistuttavista tapauksista niiden yhteiset piirteet ja muodostaa näin "tyyppitapausta" koskevan skeeman (prototyypin). Näin tapahtuu silloinkin, kun tyyppitapausta ei käytännössä lainkaan esiinny. (Nummenmaa, Takala & von Wright 1990.) Skeemat (prototyypit) säilyttävät havaittujen tapahtumien yhteiset piirteet, ei niinkään niitä piirteitä, jotka erottavat nämä tapahtumat toisistaan. Eri skeemat liittyvät toisiinsa jonkinlaisen perheyhtäläisyyden kautta ja ovat näin osana laajempia, hierarkkisia tietorakenteita. Perheyhtäläisyyden sallima joustavuus mahdollistaa myös uusien skeemarakenteiden syntymisen olemassa

---

[1] Edellä esitetty termin 'malli' määritelmä soveltuu myös musiikillisiin malleihin, jotka siis nekin käsitetään tässä "jonkin ilmiön, järjestelmän tai prosessin yksinkertaistetuiksi jäljitelmiksi, jotka joissakin olennaisissa suhteissa muistuttavat alkuperäänsä".

[2] Assosiaatiolla tarkoitetaan tässä — psykologiassa vakiintuneen käytännön mukaisesti — psyykkisten prosessien kuten mielteiden (ideoiden) välistä yhteyttä (katso Nummenmaa & Takala & von Wright 1990).

olevien skeemojen assimilaation, akkomodaation ja yhdistelyn tuloksena. (Gaver & Mandler 1987, Gardner 1982.) Siten aikaisempien kokemusten pohjalta yleistetyt skeemat toimivat osaltaan myös uuden luomisen raaka-materiaalina.

Yksittäisten tapahtumien muistot (episodiset mallit) voidaan puolestaan käsittää sellaisiksi muistiedustuksiksi, jotka yksityiskohtiensakin puolesta varsin pitkälle vastaavat havaittuja tapahtumia. Toisaalta tapahtuma epäilemättä tulkitaan ja ymmärretään semanttisten mallien avulla. (Tulving 1983, Rumelhart 1977.) Nähtävästi tietyn omakohtaisesti koetun tapahtuman muistiedustus koostuu sekä propositioista (mitä tapahtui, mikä oli tapahtumapaikka ja missä järjestyksessä tapahtumat etenivät) että mielikuvista (miltä jokin näytti, kuulosti, tuntui). On ilmeistä, että yksittäiset tapahtumat muistetaan osaksi suhteessa muihin vastaavantyyppisiin tapahtumiin, osaksi taas poikkeavien erityispiirteidensä vuoksi. Juuri episodiset mallit säilyttävät — skeemoista poiketen — tapahtumasta myös ne ominaispiirteet, jotka erottavat sen muista tapahtumista.

Valmistelu

Tietyn tehtävän valmisteluvaihe käsittää yhtäältä ongelman asettamisen, sen tarkastelemisen eri näkökulmista, täsmentämisen ja rajaamisen (Wallas 1972), toisaalta sille on ominaista tehtävän edellyttämän informaation etsiminen ja avoimuus erilaisille vaikutteille (Taylor 1971). Valmistelevat vaiheet voidaan jakaa ainakin seuraaviin toisiinsa kiinteästi liittyviin osavaiheisiin: sävellyspäätöksen tekeminen ja tavoitteen asettaminen, tehtäväpresentaation muodostaminen sekä vaihtoehtojen tuottaminen ja alustava päätös sitoutua tiettyyn tai tietyntyyppiseen vaihtoehtoon (vrt. Hayes 1989).

Sävellysprosessi käynnistynee yleensä usean eri motiivin yhteisvaikutuksen tuloksena, vaikka säveltäjä itse ei näistä kaikista olisikaan tietoinen. Tyypillisiä yllykkeitä ovat ammatilliset paineet, esteettiset tavoitteet sekä elämäntilanteeseen liittyvät ulkomusiikilliset tekijät (Cooper 1990) — lyhyesti: ulkoinen tai sisäinen "pakko" säveltää. Ulkoinen pakko määräytyy ennen muuta ammatillisten sitoumusten ja taloudellisen tilanteen mukaan. Sisäinen pakko voi tarkoittaa yhtäältä sitä, mitä Maslow (1987) nimittää itsensä toteuttamisen tarpeeksi: "Muusikon täytyy tehdä musiikkia, taidemaalarin täytyy maalata, runoilijan täytyy kirjoittaa runoja ollakseen sovussa itsensä kanssa. Mitä ihminen *voi* olla, sitä hänen *täytyy* olla." Toisaalta sisäisellä pakolla voidaan tarkoittaa ristiriitojen katharttista purkautumista psykoanalyyttisessa mielessä (vrt. Freud, Kris 1979, Woodman 1981).

Tehtäväpresentaation muodostaminen tarkoittaa karkeasti pää- ja osatavoitteista rakentuvan tavoitehierarkian muodostamista sekä suunnitelmaa siitä järjestyksestä, jossa kukin osatavoite pyritään toteuttamaan (Miller, Galanter & Pribram 1960; Newell & Simon 1972; Schank & Abelson 1977; Anzai & Simon 1979; Kozielecki 1980; Anderson 1983). Tavoitehierarkia koostuu (karkeasti) varsinaisesta päätavoitteesta ja välineellisistä osatavoitteista. Päätavoitetta voidaan nimittää pitkäaikaiseksi tavoitteeksi ja osa-

tavoitteissa voidaan erottaa sekä keskipitkän että lyhyen aikavälin tavoitteita (Heckhausen & Beckmann 1990). Voidakseen säveltää moniosaisen sävellyksen, säveltäjän on muodostettava käsitys muun muassa osien lukumäärästä ja karaktereista sekä kirjoitusaikataulusta ja siitä järjestyksestä, jossa hän osat säveltää. Tämän lisäksi tehtävärepresentaatio pitää sisällään jonkinlaisen vaihtoehtojen tuottamista koskevan suunnitelman. Tehtävärepresentaatio suuntaa toimintaa, mutta on silti likimääräinen ja muuttuu tilanteen niin vaatiessa (Heinonen 1986 ja 1992).

Vaihtoehtojen tuottaminen on monesti vain totuttujen ratkaisujen soveltuvuuden testaamista eli olemassa oleviin rakenteisiin ja niiden enemmän tai vähemmän stereotyyppisiin yhdistelmiin turvautumista (Hebb 1972, Schank 1986). Itse asiassa jo sävellyspäätöksen tekeminen — päätös säveltää tiettyä musiikinlajia eli genrea edustava sävellys tiettyä tarkoitusta varten — sulkee pois lukemattoman määrän erilaisia mahdollisuuksia. Toisaalta valmisteluvaiheelle on ominaista tarpeellisen informaation omaksuminen ympäristöstä, avoimuus erilaisille vaikutteille ja divergentti ajattelu, jolla tarkoitetaan "informaation tuottamista annetusta informaatiosta, kun pääpaino on monipuolisuudella (ja tuotoksen määrällä)" (Ruth 1984, katso myös Taylor 1971). Tällöin vaihtoehtojen tuottaminen on lähinnä yrityksen ja erehdyksen menetelmään perustuvaa pyrkimystä lisätä sitä todennäköisyyttä, että valmiiden yhdistelmien lisäksi syntyy uusia — säveltäjän täytyy tällöin vain toivoa, että "oikea" yhdistelmä on niiden joukossa. (Hebb 1972, Johnson-Laird 1988). Valmisteluvaiheen voi (usein) katsoa päättyvän alustavaan päätökseen valita tietty vaihtoehto myöhemmän kehittelyn ja kypsyttelyn kohteeksi.

Kypsyminen

Kypsymisvaiheeseen ei liity lainkaan ongelman tahdonalaista tai tietoista pohtimista. Vaiheen aikana yksilö käy läpi sarjan tiedostumattomia tai esitietoisia mentaalisia tapahtumia. Ongelman tietyn aspektin tietoisesta pohdinnasta pidättäytyminen saattaa sinänsä olla tarkoituksellista, jolloin yksilö voi tietoisesti keskittyä jonkin toisen ongelman tai sitten saman ongelman toisen aspektin ratkaisemiseen. Mutta hän voi myös yksinkertaisesti rentoutua luopumalla täysin kaikesta intentionaalisesta työskentelystä. Tämä on usein tarpeen erityisen ongelmallisten tehtävien ratkaisemisessa. (Wallas 1972.)

Nykyisen tietämyksen mukaan valmisteluvaiheen yhteydessä aktivoituneet semanttiset tai episodiset rakenteet organisoituvat kypsymisvaiheessa uusiksi rakenteiksi — toisin sanoen, alkuperäisten rakenteiden elementit kombinoituvat uusiksi yhdistelmiksi ja muodostavat näin uusia rakenteita (Armbruster 1989, Simonton 1986). Uudelleenkombinoituminen edellyttää luonnollisesti sitä, että tietyn stabiliteettitason jo saavuttaneiden rakenteiden on purkauduttava voidakseen kombinoitua uudelleen. Näin syntyneet yhdistelmät vaihtelevat stabiilisuutensta (koherenttiutensa) suhteen: mitä epästabiilimpi tai -koherentimpi kombinaatio on, sitä todennäköisemmin se jää havaitsematta tai ainakin tiedostumatta. Kombinaatiot

saattavat myös "lujittua" laajemmiksi kokonaisuuksiksi, jolloin riittävän "purkamattomuuden" asteen saavuttanut kombinaatio voi itsessään toimia mentaalisen manipulaation yksikkönä. (Simonton 1986.) Myöhemmin tällainen lujittunut rakenne saattaa jälleen purkautua ja tarjota materiaalia uusille kombinaatioille.

Ilmeisesti tällaista uudelleenorganisoitumista tapahtuu mielessä tiedostumattomalla tasolla kaiken aikaa (Tulving 1983, John 1976). Tietyn tehtävän yhteydessä kypsyminen tarkoittaa kuitenkin lähinnä sellaista prosessia, jossa tietyt valmisteluvaiheessa tuotettuihin vaihtoehtoihin sisältyvät elementit suuntautuvat suhteellisen nopeasti kohti esitietoisella tasolla jo aavistettua yhdistelmää, ja jossa henkilö ei enää ole altis ympäristön vaikutteille (Wallas 1972, Taylor 1971). On ilmeistä, että niin onnistumiseen (oivallukseen) kuin epäonnistumiseenkin johtavat assosiaatioketjut ovat normaalisti joko tiedostumattomia tai niihin liittyy tietoisuuden asteen "kohoaminen" tai "laskeminen", toisin sanoen aavistus ratkaisun lähestymisestä tai etääntymisestä (Wallas 1972). Tällaista aavistusta on puolestaan lupa pitää tyypillisenä esimerkkinä ns. "kielenkärki-ilmiöstä", jolla tarkoitetaan sellaista tilannetta, jossa henkilö ei aivan kykene palauttamaan mieleensä tuttua sanaa, mutta kylläkin muodoltaan tai merkitykseltään sitä muistuttavia sanoja (Brown & McNeill 1966).

Olen toisaalla (Heinonen 1986 ja 1990) esittänyt, että säveltäjien kirjoittamien varianttien tai vaihtoehtoisten luonnosten funktio sävellysprosessissa voidaan rinnastaa korvikesanojen funktioon mieleenpalautusprosessissa, jolloin lopullinen versio vastaa funktioltaan kohdesanaa. Luonnosteluprosessit näyttävät usein vastaavan kohdesanan mieleenpalauttamista myös siinä suhteessa, että lopullisen version tärkeimmät elementit — toisinaan kaikki — voidaan palauttaa edeltäviin luonnoksiin, vaikka yksittäiset luonnokset saattavat poiketa lopullisesta versiosta huomattavastikin. On myös esimerkkejä siitä, että tällaista tiivistymistä tapahtuu jopa silloin, kun säveltäjä ilmeisen tietoisesti pyrkii tuottamaan aiemmista selvästi poikkeavia versioita.

Oivallus

Oivallus tarkoittaa idean tai ratkaisun silmänräpäyksellistä ja odottamatonta ilmaantumista, johon ei suoranaisesti voi vaikuttaa intentionaalisella yrittämisellä. Tahdonalaisesti voi vaikuttaa vain niihin psykologisiin prosesseihin, joilla on "silmänräpäystä" pitempi ajallinen kesto. (Wallas 1972.) Oivalluksessa on kysymys suhteiden ja merkitysten tunnistamisesta (Brunelle 1971, Bigge 1976, Lehtonen 1992). Sitä voidaankin pitää koko tehtävän tai parhaillaan työn alla olevan kokonaisuuden yleishahmon, -rakenteen tai konfiguraation silmänräpäyksellisenä ilmaantumisena (Patrick 1970, Simonton 1986). Oivalluksessa henkilö "saa kokonaiskuvan", tulee tietoiseksi siitä, kuinka erilliset elementit sopivat yhteen (Gardner 1973). Lyhyesti, oivalluksen tulos on uusi kokonaisuus ja siten hahmopsykologian klassisen iskulauseen mukaisesti "aivan muuta kuin osiensa summa".

Oivalluksessa on aina kysymys "käsittämisestä", "ymmärtämisestä" tai "tunnistamisesta". Periaatteessa mikä tahansa hahmon tunnistamistapahtuma on tässä mielessä "oivaltamista". Luovan toiminnan kohdalla oivaltaminen tarkoittaa kuitenkin sellaisen mentaalisen rakenteen (hahmon) tunnistamista, joka toteuttaa — joko välittömästi tai potentiaalisesti — prosessin alussa asetetun tavoitteen. (Armbruster 1989, Patrick 1970.) Voisi sanoa, että oivalluksessa säveltäjä *tunnistaa* kypsymisvaiheen aikana ajatelluissa tai kirjoitetuissa luonnoksissa esiintyneiden piirteiden pohjalta kyseiseen tehtävään soveltuvan prototyypin. Tunnistaminen ei yleensä ole täysin suoraa, vaan perustuu vihjeisiin, erityisesti ajankohtaisen tehtävän ja tietyn tehtävästä riippumattoman tilanteen analogisuuden huomaamiselle. (Saariluoma 1990.)

Vihjeiden merkitys oivalluksen syntymiselle on osoitettu lukuisien analogiakokeiden avulla jo hahmopsykologian klassikoista alkaen. Edelleen on osoitettu, että henkilöt ovat tällöin yleensä jossakin määrin tietoisia analogisuudesta — tai ainakin että tietoisuus analogisuudesta lisää ratkaisun löytymisen todennäköisyyttä. Oivallukseen johtava kypsyminen saattaa lähteä pinnallisesti katsoen suhteellisen etäisistä elementeistä, mutta toisaalta on osoitettu, että suoritettava ja sille analoginen tehtävä ovat toisiaan, sitä helpompaa on analogian löytäminen. (Saariluoma 1990.) Myös yksittäisten tapahtumien (episodien) muistamisen on osoitettu perustuvan näihin tapahtumiin tavalla tai toisella assosioituviin palautusvihjeisiin (Tulving 1983).

Inspiraatio

Oivalluksen ja inspiraation välinen ero on liukuva. Nämä vaiheet voidaan kuitenkin erottaa toisistaan ennen muuta kestonsa perusteella. Oivallus on hetkellinen, silmänräpäyksellinen välähdys, kun taas inspiraatiolla on selvästikin enemmän ajallista kestoa. Toinen ero oivallukseen nähden on, että inspiraation aikana henkilö voi — juuri tilan pitemmästä kestosta johtuen — ainakin jossain määrin tahdonalaisesti vaikuttaa prosessin suuntaan. Inspiraatiota on kuvattu tilaksi, jossa ideat nousevat vaivattomasti tietoisuuteen ja myös niiden muotoileminen on helpompaa kuin tavallisesti (Kris 1979, Taylor 1971, Woodman 1981).

On ilmeistä, että inspiraatio vastaa kokemuksellisesti sellaisia ekstaattisia elämyksiä, joita Maslow (1987) on nimittänyt "huippuelämyksiksi" (peak experience). Tyypillisiä huippuelämyksiä ovat luova elämys, esteettinen elämys, rakkaus, oivallus, orgasmi ja mystinen kokemus. Huippuelämykselle on ominaista paitsi tunne sisäisestä integraatiosta myös tunne osallisuudesta tai yhtymisestä ulkoiseen maailmaan, universumiin, kun taas arkikokemukselle ominainen tunne pirstaleisuudesta, vastakohtaisuudesta ja hajoamisesta tuntuu ratkeavan elämyksen ajaksi. Elämyksen ajan henkilö tuntee elävänsä täydemmin, olevansa spontaanimpi ja avoimempi elämyksille. On ilmeistä, että inspiraation tuottama ilo ja mielihyvä on yksi tärkeä säveltämiseen motivoiva tekijä.

Monissa yhteyksissä on kiinnitetty huomiota inspiraatiotilassa aikaansaatujen tuotosten fragmentaarisuuteen, aukollisuuteen ja epäsuhtaisuuteen. Usein esitetty analogia uniin on ilmeinen. Nähdäkseni voidaankin olettaa, että inspiraation aikana toiminnassa oleva kontrolliprosessi vastaa sitä, mitä psykoanalyyttisessa teoriassa nimitetään toiskertaiseksi työstöksi. Freudin mukaan toiskertainen työstö pitää (ainakin tietyt) unet mielettömyydestään huolimatta edes jossain määrin käsitettävinä: "sen ponnistelujen tuloksena unen järjettömyys ja katkonaisuus lieventyy ja se alkaa enemmän muistuttaa ymmärrettävää elämystä, joka on sen esikuva". Parhaimmillaan toiskertainen työstö järjestää ja jäsentää materiaaliaan paljolti valveajattelun tavoin: luo siihen suhteita ja asettaa sen perusteltujen odotusten mukaisiin yhteyksiin. Tiettyjä unia toiskertainen työstö muokkaa perusteellisesti ja tällaiset unet "lähtevät aivan uskottavasta tilanteesta, kehittelevät sitä kaikin puolin hyväksyttävästi edelleen ja johdattavat sen — joskin vain harvoin — edes jotakuinkin järjelliseen päätökseen". Toisissa unissa tuo tarkoitusperäinen muokkaus jää puolitiehen: "osa unta on yhtenäistä, muu osa järjetöntä ja sekavaa; ennen unen loppua voi ilmaantua vielä toinenkin ymmärrettävyyttä tavoitteleva katkelma". Ja vihdoin on sellaisiakin unia, joihin toiskertainen työstö ei lainkaan ulotu ja me jäämme "avuttomuutta kokien tarkastelemaan irrallisten sisältömurenten käsittämätöntä kasaumaa". (Freud 1981; vrt. Heinonen 1990.)

Toinen selitys inspiraatiovaiheen aikana kirjoitettujen kokonaisuuksien fragmentaarisuudelle ja epäsuhtaisuudelle on keskipitkän ja lyhyen aikavälin tavoitteiden sekoittuminen keskenään. Keskipitkän aikavälin tavoitteilla on Heckhausenin ja Beckmannin (1990) mukaan kaksi tehtävää:

(1) kontrolloida päätavoitteen totetutumista silloin, kun parhaillaan suoritettava toiminta koostuu lyhytaikaisemmista automatisoituneista osavaiheista, jotka itsessään vaativat varsin vähän jos lainkaan tietoista kontrollia sekä

(2) helpottaa tietoisten ja automaattisten osavaiheiden samanaikaista (rinnakkaista) suorittamista.

Jos osavaiheen suorittamisessa ilmenee vaikeuksia, tietoinen huomio siirtyy päätavoitteesta osavaiheen suorittamiseen. Jos henkilö joutuu jatkuvasti tietoisesti kiinnittämään huomionsa osavaiheisiin, niin toimintakokonaisuutta kontrolloiva päätavoite saattaa kokonaan kadota, jolloin seurauksena on erilaisia virhetoimintoja (action slips). Tavallisia virhetoimintoja ovat tällöin jonkin osavaiheen unohtaminen tai suorittaminen väärään aikaan, koko toiminnan liian aikainen päättyminen, jatkuminen liian pitkään tai viimeksi suoritetun osavaiheen (tahaton) toistaminen.[1]

---

[1] Toiminnan liian aikainen päättyminen johtuu Heckhausenin ja Beckmannin mukaan usein siitä, että osavaiheen päätös ja koko tehtävän päätös ikään kuin sekoittuvat henkilön mielessä: saadessaan tietyn osavaiheen päätökseen hän tulkitsee saaneensa sitä laajemman kokonaisuuden tai koko tehtävän valmiiksi. Liian pitkään jatkuminen puolestaan saattaa johtua siitä, että keskittyneenä tietyn yksityiskohtaisen osavaiheen suorittamiseen hän jatkaa toimintaa — usein viimeiksi suoritettua osavaihetta — tahattomasti.

Todentaminen

Todentamisvaihe muistuttaa läheisesti valmisteluvaihetta: myös se on normaalisti täysin tietoista toimintaa ja sitä pyritään kontrolloimaan vastaavanlaisin loogis-operationaalisin strategioin kuin valmisteluvaihettakin (Wallas 1972, Kris 1979). Toisin sanoen, ekstaasia seuraa arki, spontaania ideointia viileä harkinta, ehdotonta hyväksymistä kritiikki, intuitiota analyysi, uskallusta varoitus, mielikuvitusta ja fantasiaa todellisuuden testi (Maslow 1987).

Todentamisvaiheessa verrataan aiempien vaiheiden tuloksena syntynyttä kokonaisuutta sisäiseen tai ulkoiseen standardiin — yleensä molempiin — nähden. Sisäisellä standardilla tarkoitetaan tässä alkuperäistä tavoitetta ja ulkoisella standardilla kuviteltua vastaanottajaa tai yleisöä (Armbruster 1989). Nämä kaksi standardia voidaan oikeastaan pelkistää kahteen säveltäjän itselleen asettamaan kysymykseen: "onko sävellys (riittävän) hyvä?" ja "ymmärtävätkö toiset sitä?" (vrt. Maslow 1987). Todentamis- ja kommunikaatiovaiheen välinen ero on hiuksenhieno, mutta nähdäkseni se voidaan tehdä juuri mainittujen kysymysten avulla: todentamisvaiheessa pyritään vastaamaan ensinmainittuun kysymykseen ja kommunikaatiovaiheessa viimemainittuun.

Yhtä kaikki, myös säveltäjän todentamisvaiheessa itsensä kanssa käymä kamppailu voidaan käsittää kommunikaatioksi (Kris 1979). Olenkin toisessa yhteydessä esittänyt, että merkittävä osa sävellysprosessista voidaan käsittää sellaiseksi itsekommunikaatioksi, jossa säveltäjä on vuoroin lähettäjän (tuottajan, keksijän), vuoroin vastaanottajan (kriitikon) roolissa (Heinonen 1986). Toimiessaan tuottajan roolissa säveltäjä tuottaa aikaisempien musiikillisten kokemustensa pohjalta uusia kombinaatioita (freudilaisittain tiivistymiä ja siirtymiä). Toimiessaan kriitikon roolissa hän käyttää tiettyjä esteettisiä kriteerejä, jotka nähdäkseni voidaan yleensä viime kädessä palauttaa Monroe C. Beardsleyn (1981) muotoilemiin esteettisen arvottamisen yleisiin kriteereihin, joita ovat yhtenäisyys, kompleksisuus ja intensiivisyys (katso Heinonen 1986 ja 1991).

Sisäistä standardia voidaan pitää pyrkimyksenä ideaaliseen eli parhaaseen mahdolliseen tulokseen — sellaiseen tulokseen, jossa säveltäjän omat esteettiset, ideologiset ja mahdolliset ulkomusiikilliset tavoitteet toteutuisivat parhaalla mahdollisella tavalla. Rationaalisessa (normatiivisessa) päätösteoriassa oletetaankin, että ihmisen päätöksenteko aina perustuu juuri tällaisen ideaalisen vaihtoehdon tavoitteluun eli subjektiivisesti odotetun utiliteetin eli hyödyn maksimoimiseen. Psykologisessa (deskriptiivisessä) päätösteoriassa sen sijaan oletetaan, että ideaalinen aspiraatio- eli tavoitetaso yleensä alenee prosessin edetessä: todettuaan ideaalisen vaihtoehdon saavuttamisen mahdottomaksi tai kohtuuttoman vaikeaksi saavuttaa, henkilö tyytyy "riittävän" hyvään vaihtoehtoon. Tavoitteen asettaminen uudelle, alemmalle tasolle on erityisen tavallista sellaisissa tilanteissa, joissa henkilö ei huomattavan pitkästä etsinnästä huolimatta enää kykene tuottamaan jo tuotettuja parempia vaihtoehtoja — ja silloin, kun tehtävään varattu aika alkaa käydä vähiin. (Heinonen 1992; katso myös Kozielecki 1980 ja Zeleny 1982.)

Sisäinen standardi palvelee säveltäjän pyrkimystä toteuttaa mahdollisuuksiaan täysimääräisesti. Korkeatasoinen taide ei olisi mahdollista ilman tällaista standardia. Ideaalisesta (absoluuttisesti parhaasta) tinkiminen on puolestaan luopumista saavuttamattomasta. Pyrkimystä toteuttaa itseään ja samalla hyväksyä rajallisuutensa — erityisesti juuri kykyä luopua saavuttamattomasta — pidetäänkin yhtenä integroituneen persoonallisuuden ominaispiirteenä (Loevinger & Wessler 1972). Siten sisäisen standardin viimeisenä kriteerinä ei lopulta olekaan absoluuttisessa mielessä ideaalisen ratkaisun löytäminen, vaan annettujen rajoitusten hyväksyminen ja itsensä mahdollisimman täysimääräinen toteuttaminen näiden rajoitusten puitteissa.

Kommunikaatio

Ilmeisimmässä merkityksessä kommunikaatiovaihe tarkoittaa yksinkertaisesti sävellyksen saattamista soivaan muotoon, toisten kuultavaksi. Valmisteluvaiheen tavoin voidaan nytkin erottaa erilaisia osavaiheita, jotka säveltäjä voi joko toteuttaa itse tai jättää kokonaan tai osittain muiden tehtäväksi. Länsimaisessa kulttuurissa tavallisia osavaiheita ovat partituurin puhtaaksikirjoittaminen, sävellyksen esittäminen, orkesterin johtaminen, äänittäminen ja niin edelleen. Tämän lisäksi säveltäjä joutuu yleensä neuvottelemaan sävellyksensä kustantamiseen, julkaisemiseen ja esittämiseen liittyvistä kysymyksistä joko itse tai mahdollisen managerinsa välityksellä. Osa näistä kysymyksistä on mahdollisesti ratkaistu jo sävellyspäätöksen yhteydessä tai jopa sitä ennen.

Voidaan sanoa, että vasta tässä tilanteesssa sävellys tosiasiallisesti joutuu todellisuuden testiin. Jotta se läpäisisi testin, sen on täytettävä tietyt kriteerit, joita edellä on nimitetty ulkoiseksi standardiksi. Ulkoinen standardi tarkoittaakin yksinkertaisesti ulkoisen ympäristön huomioon ottamista — ennen muuta sitä, että säveltäjä pyrkii ottamaan huomioon sen kuulijakunnan tai yhteisön, jolle sävellys on ensisijaisesti tarkoitettu. Tämä tapahtuu siten, että säveltäjä asettaa itsensä yleisön paikalle ja samastuu siihen (Kris 1979). Mitä sävellyksellä sitten kommunikoidaan? Epäilemättä pääasiallisesti esteettisiä ja ideologisia arvoja sekä henkilökohtaisia kokemuksia. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan ole mahdollista käsitellä tarkemmin esteettisen ja ideologisen arvottamisen problematiikkaa (katso kuitenkin Beardsley 1981 ja Heinonen 1986).

On ilmeistä, että tarve säveltää — kuten ylipäänsä tarve luoda — perustuu pohjimmiltaan ihmisen tarpeeseen kommunikoida toisten ihmisten kanssa. Luova toiminta (taiteellinen tai tieteellinen työ, käsityö) on yksi keino päästä yhteyteen toisten ihmisten kanssa ja ylittää oman yksilöllisen elämänsä rajat (Fromm 1969). Kaikkein syvimmällä tasolla musiikilla — erityisesti "suurissa sävelteoksissa" — kommunikoidaan sellaista arvojärjestystä, jossa minätietoisuus (tietoisuus itsestä, omasta olemassaolosta) ja yksilöllisyys syntyvät ihmisenä olemiseen liittyvästä "kosmisesta" epävarmuudesta ja sen voittamisesta (Meyer 1970, Heinonen 1991). Epäilemättä kuolemanpelko on perustavin inhimillisistä peloista ja huomattava

osa ihmisen käyttäytymisestä ja kokemuksista liittyy yritykseen — tavalla tai toisella — kieltää kuoleman välttämättömyys (Becker 1973). Luomalla tuotteita, jotka elävät kauemmin kuin hän itse ihminen pyrkii itse asiassa luomaan illuusion omasta kuolemattomuudestaan. Jonkin tuotteen luominen muodostaa Beckerin mukaan kuitenkin vasta kuoleman voittamisen ensimmäisen, yksilöllisen vaiheen. Toinen vaihe on yhteisöllinen: yksilön täytyy uhrata tuote "yhteisölle" (esimerkiksi seuraavalle sukupolvelle) lahjana.

Viime kädessä kysymys "ymmärtävätkö toiset sitä (teosta)?" asettuu siis muotoon "ymmärtävätkö ihmiset, että minä olen tärkeä, että minun aikaansaannoksillani on merkitystä myös muille kuin itselleni ja että minä lahjoitan teokseni yhteisölle, jotta kaikki voisivat iloita siitä — myös minun jälkeeni?" Siten esimerkiksi sellaisten subjektiivisten motiivien kuin etsimiseen liittyvä uteliaisuus ja mielenkiinto tai löytämisestä aiheutuva puhdas ilo lisäksi säveltämiseen epäilemättä motivoi myös tarve jakaa "elämää suurempia" kokemuksia toisten yhteisön jäsenten kanssa.

2.2 Elämyksestä ideaksi — ideasta musiikiksi

Seuraavassa kuvataan edellistä yksityiskohtaisemin sitä, kuinka ideat sävellysprosessin yleisen mallin mukaan syntyvän aiempien ja nykyisten kokemusten ("elämysten") pohjalta ja kuinka ne lopulta "kääntyvät" musiikiksi.[1] Viimemainittua prosessia nimitetään tässä luonnosteluprosessiksi. Termi 'luonnos' tulee tällöin kuitenkin käsittää sen suppeaa merkitystä (paperille kirjoitettu hahmotelma) laajemmin, jolloin se kattaa myös jonkin instrumentin avulla tai vain mielessä tehdyt hahmotelmat.[2]

Elämyksestä ideaksi — idean syntymisedellytyksiä ja -mekanismia kuvaava malli

Yksittäisen idean syntyhistoriassa erotetaan Tulvingiin (1983) ja osin myös Freudiin (1981a) nojaten seuraavat osatekijät:

(1) alkuperäinen tapahtuma tai tilanne,

(2) myöhemmät, edelliseen assosioituvat tapahtumat ja tilanteet sekä

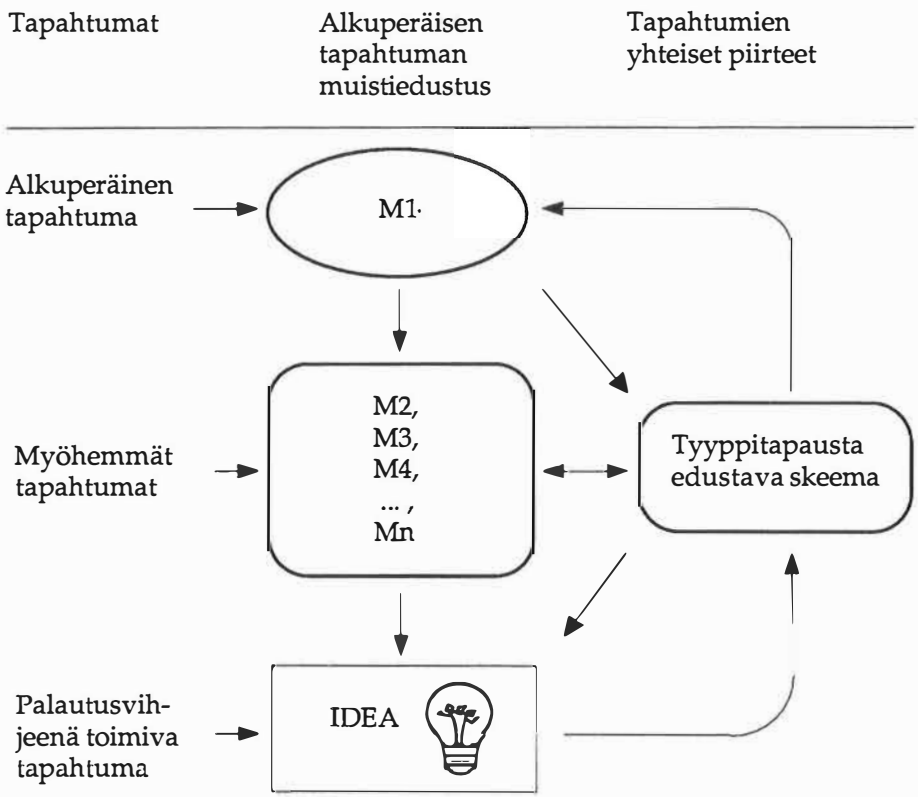
---

[1] Asiallisesti ottaen tämän alaluvun otsikon — ja samalla koko tutkimuksen pääotsikon ensimmäisen osan — tulisi olla monikossa, muodossa 'Elämyksistä ideoiksi', sillä yhdenkään sävellysprosessin ei oleteta koskaan perustuvan vain yhteen ideaan eikä yhdenkään idean oleteta koskaan perustuvan vain yhteen kokemukseen.

[2] Nykysuomen sanakirja määrittelee termin 'luonnos' yleisen (laajan) merkityksen seuraavasti: Luonnos = jonkin esineen hahmottelu- tai suunnitteluasteella oleva muotoutuma, tulos, muodostuma, hahmotelma. Suppeammassa merkityksessä luonnos tarkoittaa taideteoksen, kirjallisen työn tai vastaavan pikaisesti tehtyä hahmotelmaa (skitsiä, konseptia).

(3) palautusvihjeenä toimiva ajankohtainen tapahtuma tai tilanne.

Kuinka jokin idea sitten voi olla "uusi", jos se kerran yllä kuvatulla tavalla pohjautuu "vanhaan"? Nykypsykologiaan perustuva — tai ainakin sen kanssa sopusoinnussa oleva — selitys kuuluu seuraavasti: siksi, että myöhemmät tapahtumat muokkaavat alkuperäisen tapahtuman muistiedustusta. Näiden toisiaan seuraavien tapahtumien sekä niiden pohjalta muodostettujen muistiedustusten suhdetta toisiinsa ja syntymässä olevaan ideaan voidaan havainnollistaa kuvion 1 avulla.



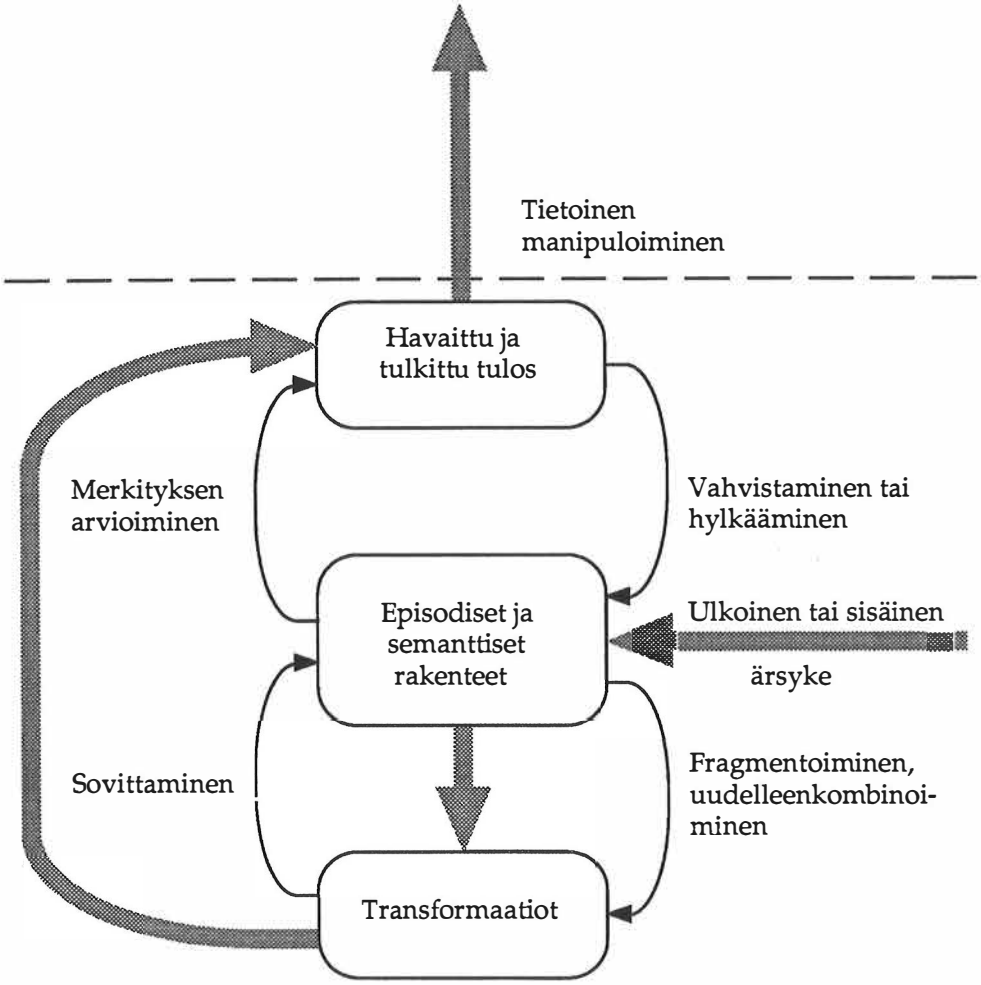
Kuvio 1. Elämyksestä ideaksi (kirjaimet M1, M2, ..., Mn viittaavat alkuperäisen tapahtuman muistiedustuksessa tapahtuvaan muuttumiseen).

Episodisen eli tapahtumakohtaisen informaation kohdalla alkuperäisen tapahtuman muistiedustus on ratkaisevan tärkeä, koska juuri tuon tapahtuman sisältämän informaation mieleenpalauttamisesta on kysymys. Myöhemmät tapahtumat muuttavat kuitenkin myös tapahtumakohtaista muistiedustusta — alkuperäisen tapahtuman "kuvaa" mielessä — ilman että henkilö itse olisi tästä tietoinen. Toisin sanoen, *myöhempien tapahtumien ominaispiirteet sekoittuvat muistissa alkuperäisen tapahtuman piirteisiin.* Palautusvihje yhdistää ajankohtaisen tapahtuman tai tilanteen ominais-

piirteitä alkuperäisen tapahtuman muuttuneeseen (uudelleenkoodattuun) muistiedustukseen ja henkilö tulee tietoiseksi näiden kahden lähteen sisältämän informaation yhdistelmästä. Suotuisissa olosuhteissa tuloksena on subjektiivinen muistikokemus — henkilö yhdistää tiedostuneen informaation alkuperäiseen tapahtumaan. Hän voi kuitenkin käyttää tiedostunutta informaatiota — siis muuttuneen muistijäljen ja palautusinformaation yhdistelmää — toimintansa pohjana ilman että hän tunnistaisi sen yhteyttä alkuperäiseen tapahtumaan. (Tulving 1983.) Tällöin alkuperäinen tapahtuma on vaikuttanut hänen toimintansa taustalla olevan idean syntyyn ilman, että hän itse olisi siitä tietoinen.

Semanttisen informaation kannalta alkuperäisellä tapahtumalla ei ole muihin palautusta edeltäviin tapahtumiin nähden vastaavalla tavalla ratkaisevaa merkitystä — paitsi alkuvaiheessa, jossa myöhempien tapausten tulkinta perustuu aina aiempien pohjalta muodostettuihin rakenteisiin. Tällöin yksittäisillä tapahtumilla on syntyvään rakenteeseen nähden siirto- eli transfer-vaikutus, jolla tarkoitetaan yhden asian oppimisen vaikutusta toisen asian oppimiseen. Jos aiemmin opittu sopii uuteen tilanteeseen, niin transfer on positiivista (aiemmin opittu helpottaa uuden oppimisessa). Jos opittu on ristiriidassa uuden tilanteen kanssa, niin transfer on negatiivista (opittu voi vaikeuttaa uuden oppimista). Semanttinen rakenne syntyy seuraavasti. Henkilö kokee joukon toisiinsa yhteisten ominaispiirteiden osalta liittyviä tapahtumia ja muodostaa näiden pohjalta tyyppitapausta koskevan rakenteen (skeeman, prototyypin). Semanttisen informaation muistaminen on rakenteen ja sen osatekijöiden muistamista — se, mitä palautetaan mieleen (muistetaan) on yksittäisten piirteiden paikka ja funktio tuossa rakenteessa. Palautusvihjeenä tomii yleensä jokin ajankohtaiseen tehtävään nähden analoginen tapahtuma tai tilanne, joka aktivoi semanttisen rakenteen (skeeman, prototyypin).

Kuvio 2 havainnollistaa tapahtumien sisältämien ärsykkeiden prosessoinnista aiheutuvaa muistiedustusten muuntumista. Ohuilla mustilla nuolilla kuvattu reitti kuvaa prosessin etenemistä normaalitilanteessa. Ärsyke aiheuttaa fragmentointi- ja uudelleenkombinointiprosessin, jonka tuloksena syntyy aiempien rakenteiden transformaatioita. Uusia rakenteita (transformaatioita) sovitetaan eli verrataan aiempiin, joko sulauttamalla eli assimiloimalla transformaatio johonkin sitä lähellä olevaan valmiiseen rakenteeseen tai mukauttamalla eli akkomodoimalla jokin lähellä oleva rakenne transformaatiota vastaavaksi. Sovitetun transformaation merkitystä arvioidaan suhteessa ajankohtaiseen tilanteeseen. Jos sovittaminen epäonnistuu, transformaatiota ei prosessoida edelleen. On ilmeistä, että sovitus- ja tulkintaprosessi vastaa paljolti sitä, mitä psykoanalyyttisessa teoriassa nimitetään sensuuriksi. Jos transformaatio sopii tilanteen käsittelemiseen, se vahvistuu (pitkäkestoiseen muistiin muodostuu uusi, transformaatiota vastaava rakenne). Tilanteen käsittelyn kannalta epäonnistuneet transformaatiot karsiutuvat. Koska soveltuvuus ei koskaan ole joko-tai (joko transformaatio vastaa täysin tai ei lainkaan tilannetta), niin myös sovittamatta jääneet transformaatiot aiheuttavat vähäisiä ja tiedostumatta jääviä muutoksia aiempiin rakenteisiin.



Kuvio 2. Muistiedustusten muuntuminen uusien ärsykkeiden prosessoinnin tuloksena.

Paksuilla harmailla nuolilla kuvattu reitti poikkeaa edellisestä sikäli, että (ärsykkeen ilmaantumisen laukaisemaan aiempien rakenteiden fragmentointi- ja uudelleenkombinointiprosessiin yllä kuvatulla tavalla palautuva) transformaatio havaitaan välittömästi, ilman sovitus- ja arviointiprosessia. Tältä osin kuvio vastaa sitä Freudin (1981b) esittämää ajatusta, jonka mukaan luovassa oivalluksessa on kysymys siitä, että jokin esitietoinen ajatus joutuu hetkeksi tiedostumattoman muokkauksen kohteeksi, jonka jälkeen sen tulos havaitaan heti tietoisesti (katso myös Heinonen 1990). Sovitus- ja arviointiprosessien — *sensuurin* — ohittaminen mahdollistaa sen, että myös aiemmista rakenteista olennaisesti poikkeavat transformaatiot voivat tiedostua.

Tällaista palautusvihjeenä toimivan ajankohtaisen tapahtuman tai tilanteen ja mieleenpalautettavan kokonaisuuden suhdetta voidaan verrata

unen mieleenpalauttamiseen tilanteessa, jossa henkilö herää tietyn ärsykkeen johdosta kesken unen näkemisen. Freudin sanoin:

> "Unen ei tarvitse toistaa tällaista ajat sitten hahmottunutta kuvitelmaa kohta kohdalta — riittää, kun se niin sanoakseni näppäisee sitä. Sillä tarkoitan seuraavaa: Kun orkesteri soittaa pari tahtia ja joku sanoo niin kuin Don Juanissa: 'tuo on Mozartia, Figaron häistä', mieleeni aaltoaa muistoja, joiden ainoakaan yksittäiskohta ei heti pääse nousemaan tietoisuuteeni. Tuo avainsanoma on kuin läpimurtokohta, mistä koko rintama joutuu liikkeeseen. Aivan samoin voi käydä piilotajuisen ajattelun alueella. Herättävä ärsyke avaa tien psyykkiseen avainkohtaan, mistä käsin koko [...]kuvitelma joutuu liikekannalle. Se ei kuitenkaan kertaudu alusta loppuun vielä unessa vaan vasta unennäkijän muistissa, kun hän on herännyt. Havahduttuaan hän muistaa yksityiskohdin saman, mikä jäsentymättömänä kokonaisuutena virisi hänen unessaan. Millään tavoin hän ei siinä vaiheessa pysty varmistautumaan siitä, että hän muistaa todella uneksumaansa eikä aikaisempia kuvitelmiaan. Samalla tavoin voidaan selittää muitakin unia, jotka lähtevät herättävän ärsykkeen vaikutuksesta: ne ovat aikaisemmin muodostuneita kuvitelmia, jotka tuo ärsyke panee liikkeeseen kokonaisuuksina. (Freud 1981c.)"

Säveltämisen yhteydessä tavattavaan mieleenpalauttamiseen sovellettuna tämä tarkoittaa sitä, että työ on muotoutunut kypsymisvaiheessa tapahtuvan transformormoitumisen aikana varsin pitkälle — kaikki tarvittavat yksityiskohdat ovat koossa, mutta (osin) vielä jäsentymättöminä. Ei tarvita kuin sopivaan palautusvihjeeseen perustuva oivallus ja yksityiskohdat löytävät paikkansa kokonaisuudessa: puhtaaksikirjoitus on vain mekaaninen prosessi.

Vai onko sittenkään?

Useimmiten ei. Tämä johtuu siitä, että koska (pitkäkestoisessa) muistissa ei ole uutta transformaatiota vastaavaa rakennetta — jos tällainen olisi, niin transformaatio ei olisi uusi —, se on myös stereotyyppisempiä transformaatioita paljon haavoittuvampi. Unianalogiaa käyttääkseni: unilla on taipumus unohtua. Jokaisella lienee myös kokemuksia sellaisista unen ja valveen rajalla (joko nukahtamis- tai heräämisvaiheessa) tietoisuuden tavoittaneista transformaatioista, jotka heti herättyä katoavat eivätkä myöhemminkään suostu palaamaan mieleen.

Onkin ilmeistä, että transformaatio saavuttaa tietyn "purkamattomuuden asteen" yleensä vasta lukuisiin onnistuneisiin soveltamisiin perustuvan vahvistamisen myötä (Anderson 1983). Yhtä ilmeistä kuitenkin on, että onnistuneiden soveltamisten määrä ei ole ainoa tekijä, joka vaikuttaa rakenteiden vahvistumiseen. Toinen tärkeä tekijä on tilanteen merkitys kokijalle ja tähän merkitykseen perustuva kokemuksen voimakkuus: esimerkiksi vain kerran elämässä tapahtuva ja nopeastikin ohimenevä mutta hengenvaarallinen tilanne syöpyy lähtemättömästi mieleen (ellei sitä torjuta). Edellä on todettu, että uusien transformaatioiden tiedostumistapahtuma — oivallus ja sitä seuraava inspiraatio — ovat voimakkaita myönteisiä elämyksiä, ekstaattisia huippukokemuksia. Onkin perusteltua olettaa, että myös näiden kokemuksen kohdalla voimakkuus edesauttaa paitsi kokemuksen aiheuttaneen transformaation tallentumista mieleen "kerralla" myös sen myöhempää mieleenpalauttamista.

Kolmas — edelliseen liittyvä — tekijä on voimakas kokemus tiedostuneen rakenteen uutuudesta, olkoonkin että itse rakenne voidaan palauttaa aikaisempiin kokemuksiin yllä kuvatulla tavalla (itse asiassa tuo rakenne on kuin onkin uusi, sillä se on jotakin muuta kuin osiensa summa). Automaattisen sovitus- ja tulkintaprosessin ohittaminen merkitsee myös sitä, että uuden transformaation suhteuttamisen aiempiin rakenteisiin ja tältä pohjalta tehtävän tulkinnan on tapahduttava ikään kuin jälkikäteen. Suuri osa tästä kaikesta tapahtuu tietoisella tasolla, jolloin uutta rakennetta on mahdollista vahvistaa ja manipuloida myös tietoisten muististrategioiden ja ulkoisten muistivälineiden — esimerkiksi kirjallisen notaation — avulla.

Ideasta musiikiksi — luonnosteluprosessia kuvaava malli

Huolimatta siitä, että termi 'luonnos' käsitetään tässä sen vakiintunutta musiikkitieteellistä merkitystä laajemmin, itse luonnosteluprosessin tarkastelu on käytännöllistä aloittaa (paperille) kirjoitetuista luonnoksista. Musiikissa — kuten myös kuvataiteessa ja kirjallisuudessa — on perinteisesti tehty klassiseen retoriikkaan perustuva jako seuraavan kolmen käsikirjoitustyypin välillä: luonnos eli skitsi ("sketch", "Skiss"), konsepti ("draft", "Konzeptschrift", "Urschrift") ja puhtaaksikirjoitus ("fair copy", "clean copy", "final copy", "Reinschrift"). Luonnoksella tarkoitetaan tällöin ensimmäistä, usein pikaisesti tehty hahmotelmaa, konseptilla (ensimmäistä) kirjoitettua kappaletta, jonka pohjalta lopullinen versio kirjoitetaan puhtaaksi ja puhtaaksikirjoituksella sitä versiota, jonka perusteella teos (kanta)esitetään, ja johon sen kustannettu nuottijulkaisu tai partituuri perustuu.[1] (Vrt. Kilpeläinen 1990.) Viimeaikaisessa luonnosten ja käsikirjoitusten tutkimuksessa on kuitenkin pyritty huomattavasti yksityiskohtaisempaan luokitukseen.[2] Tässä erotetaan prosessin eri vaiheiden mukaisesti

(1) ideoivat ja kokeilevat luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin alkuvaiheeseen, koskevat yleensä suppeaa muotoyksikköä)

(2) jäsentävät ja kokonaismuotoa hahmottavat luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin alku- ja keskivaiheisiin, koskevat yleensä laajahkoa muotokokonaisuutta, mahdollisesti koko teosta) sekä

(3) täydentävät ja viimeistelevät luonnokset (ajoittuvat pääasiallisesti prosessin keski- ja loppuvaiheisiin, koskevat tavallisesti tiettyä itsenäistä taitetta tai sitä laajempaa kokonaisuutta).

---

[1] Englannin kielessä termiä 'sketch' käytetään lisäksi merkityksessä 'yhteenveto', 'lyhennelmä' ja 'suunnitelman pääkohdat' ja termiä 'draft' on merkityksessä 'suunnitelma', 'hahmotelma', 'konsepti'.

[2] Yksityiskohtaisimman tuntemani luonnostypologian on esittänyt Beethovenin luonnosteluprosessia tutkinut Barry Cooper (1990). Tässä nojaudutaan pääosin Cooperin typologiaan, jota kuitenkin jäsennetään esitettävän sävellysprosessin mallin mukaisesti.

Ideoivien ja kokeilevien luonnosten osalta erotetaan edelleen seuraavat neljä luonnostyyppiä: idealuonnos, melodia- tai teemaluonnos, variantti ja vaihtoehto. *Idealuonnos* ("idea sketch", "concept sketch") on tavallisesti hyvin lyhyt — ei yleensä muutamaa (neljää) tahtia pitempi — ja vielä yksityiskohdiltaan avoin: "ei mitään yksityiskohtaista, vain ehdotus soitinnukseksi tai lyhyt käsittelyä koskeva viittaus". *Melodialuonnos* ("Melodieskiss", "melody sketch") sisältää tyypillisesti viittauksia joko soitin- tai laulumelodiaan sekä (tavallisesti piano)säestyksen yhdelle tai kahdelle viivastolle kirjoitettuna. *Variantti* on sellainen luonnos tai käsikirjoitus, joka tunnistettavalla tavalla palautuu johonkin samaa kokonaisuutta varten kirjoitettuun aiempaan luonnokseen. *Vaihtoehto* on puolestaan kyllä selvästi kirjoitettu tiettyä jo aiemmin hahmoteltua muotokokonaisuutta varten, mutta se ei millään tunnistettavalla tavalla palaudu aiempiin samaa kokonaisuutta varten kirjoitettuihin luonnoksiin.

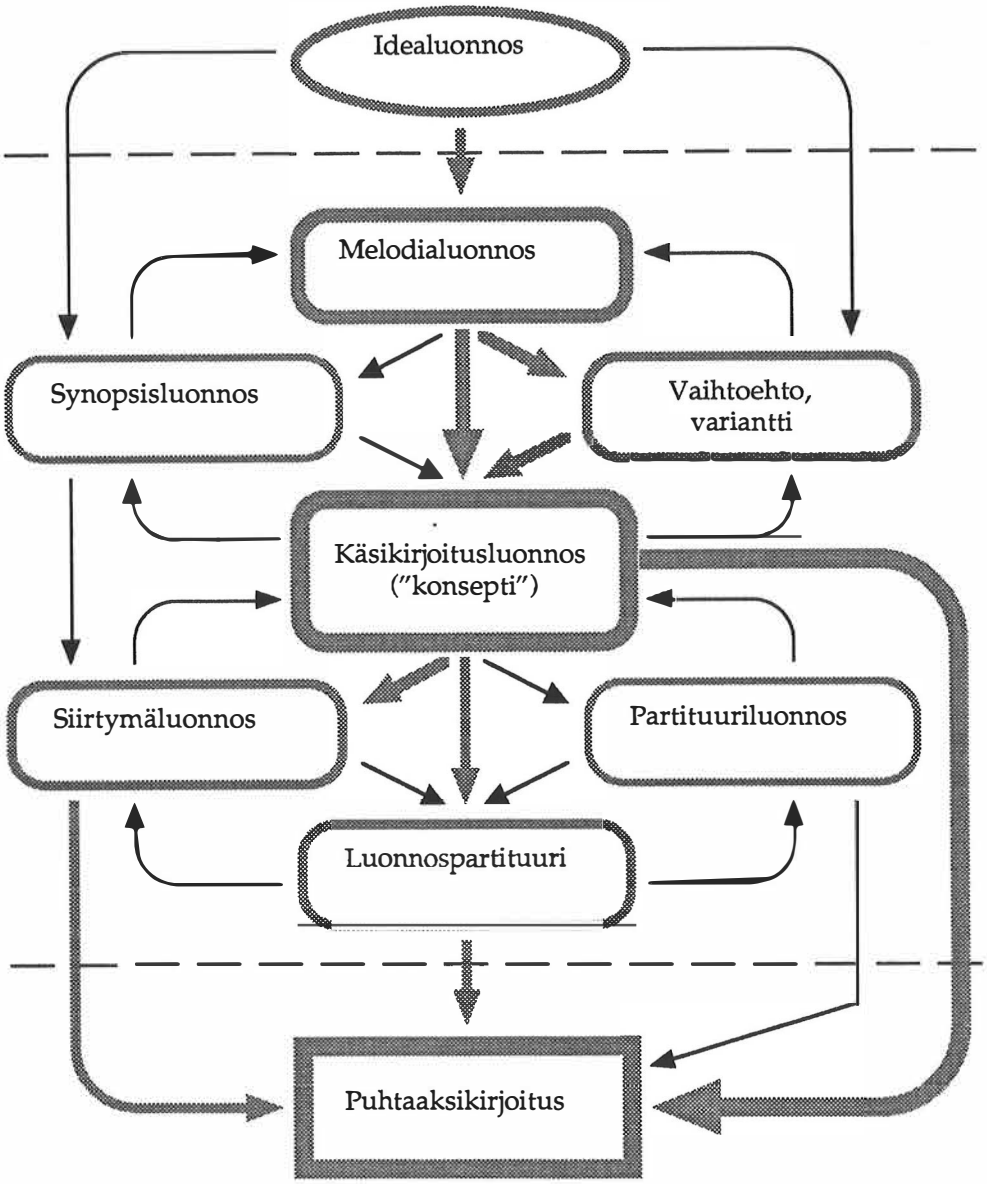
Jäsentävien ja kokonaismuotoa hahmottavien luonnosten osalta erotetaan kolme luonnostyyppiä: teemaluettelo, synopsis ja käsikirjoitusluonnos. *Teemaluettelo* käsittää ikään kuin muistilistan tai luettelon muodossa idea- tai melodialuonnoksen (mahdollisesti useampiakin) kokonaisen sävellyksen eri osia varten. *Synopsis* ("synopsis", "précis") käsittää yleensä teoksen tai sen osan tärkeimmät teemat, sävellajikeskukset ja mahdollisesti tempoon ja muotoon viittaavia merkintöjä, mutta ei transitiotaitteita (koostuu usein pikemmin sanoista tai muista symboleista kuin nuoteista). *Käsikirjoitusluonnos* ("continuity draft") käsittää yleensä melodisen pää-äänen sekä viittauksia tonaliteettiin ja säestykseen; koskee tavallisesti jos ei koko teosta niin sen temaattisesti ja tonaalisesti kiinteimpiä taitteita (tässä mielessä ikään kuin jatkettu melodialuonnos); voi toimia ainoana tai ensimmäisenä konseptina;

Täydentävien ja viimeistelevien luonnosten osalta erotetaan niin ikään kolme luonnostyyppiä: siirtymäluonnos, partituuriluonnos ja luonnospartituuri. *Siirtymäluonnos* käsittää tavallisesti jo aiemmin kirjoitettuja temaattisesti ja tonaalisesti kiinteitä taitteita yhdistäviä ylimenoja, kehittelyjä ja transitioita (myös introa ja codaa koskevat luonnokset kuuluvat tähän kategoriaan).[1] *Partituuriluonnos* ("score sketch") kattaa tavallisesti tietyn itsenäisen muotokokonaisuuden ja on kirjoitettu valmiin partituurin tai sen tiivistelmän (partisellin) muotoon, yleensä kukin stemma omalle viivastolleen. *Alkuperäisluonnos tai luonnospartituuri,* (Urschrift") vastaa yleensä puhtaaksikirjoitusta ("Reinschrift", "final copy") tahti tahdilta, joskin vielä hieman viimeistelemättömänä; voi toimia ainoana tai toisena konseptina. Kuviossa 3 esitetty luonnosteluprosessin malli kuvaa edellä kuvattujen käsikirjoitus- ja luonnostyyppien suhdetta toisiinsa.[2]

---

[1] Samson 1988. Cooperin typologiaan ei sisälly siirtymäluonnosta vastaavaa luonnostyyppiä, joskin vastaavia luonnoksia löytyy myös Beethovenilta.

[2] Edellä säveltäminen on määritelty päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisen tai ei-tietoisen päämäärän alaisena. Kuvio 3 voidaan käsittää tämän määritelmän graafiseksi kuvaukseksi.



Kuvio 3. Tavallisimmat luonnostyypit ja niiden välillä tyypillisesti vallitsevia suhteita. Laatikon ääriviivan paksuus viittaa luonnostyypin yleisyyteen, nuolen paksuus puolestaan luonnoksesta toiseen etenemisen yleisyyteen.

Keskellä pystysuoralla akselilla olevat luonnos- ja käsikirjoitustyypit kuvaavat sävellysprosessin etenemistä epämääräisestä idealuonnoksesta valmiiksi puhtaaksikirjoitukseksi siten, että seuraava luonnos on periaatteessa aina edellistä sekä horisontaalisessa että vertikaalisessa mielessä viimeistellympi. Kuvion vasemmassa laidassa olevat luonnostyypit vastaavat niitä vä-

littäviä vaiheita, joiden avulla horisontaalinen laajentaminen tapahtuu: synopsis määrittelee tiivistetysti käsikirjoitusluonnoksen pääkohdat, kun taas siirtymäluonnos täydentää käsikirjoitusluonnoksessa vielä olevia (horisontaalisia) aukkoja. Kuvion oikeassa laidassa olevat luonnokset muuttavat, korjaavat tai täydentävät jo kirjoitettuja kokonaisuuksien tai niiden osien vertikaalista ulottuvuutta: vaihtoehto ja variantti usein ensisijaisesti primaaristen parametrien (melodia, rytmi, harmonia) osalta, partituuriluonnos lähinnä sekundaaristen parametrien (sointi, tekstuuri, dynamiikka) osalta.

Malli on johdettu länsimaisessa taidemusiikissa 1600-1945 tavattujen yleisimpien käsikirjoitus- ja luonnostyyppien pohjalta. Tässä mielessä se on luonnollisesti aikaansa ja kulttuuriinsa sidottu. Nähdäkseni sen voi kuitenkin ajatella kuvaavan yleisemminkin sävellysprosessin etenemistä enemmän tai vähemmän epämääräisestä ideasta valmiiksi musiikiksi. Tällöin vain termi 'luonnos' tulee käsittää edellä kuvatulla tavalla teknisen ja tarkkamääreisen merkityksen asemesta laajassa merkityksessä ('alustava suunnitelma tai hahmotelma'). Kuviossa 3 kuvatut "luonnostyypit" tuleekin tässä käsittää mielessä oleviksi hahmotelmiksi — valmistumassa olevan teoksen eri vaiheiden eri asteisiksi muistiedustuksiksi (luonnosten tehtävänähän on juuri edustaa jotain mielessä olevaa) —, jolloin ne tilanteesta riippuen voidaan määritellä joko yksityiskohtaisiksi skripteiksi (script) tai väljiksi suunnitelmiksi (plan) Schankin ja Abelsonin (1977, katso myös Gjerdingen 1988) tarkoittamassa mielessä. Tämä tulkinta kytkee esitetyn luonnosteluprosessin mallin erityistapaukseksi kognitiivista toiminnan teoriaa. Näin ajateltuna tämän länsimäisen taidemusiikin kirjoitusprosessista säilyneiden dokumenttien pohjalta johdetun mallin on perusteltua olettaa paljastavan jotakin — eikä välttämättä edes ihan vähän! — siitä, miten ihminen tietynlaisen muistin omaavana lajityyppisenä olentona kulttuurista, aikakaudesta, iästä tai sukupuolesta riippumatta tuottaa musiikkia.

2.3 Idean syntymistä ja luonnosteluprosessia kuvaavien mallien vastaavuus luovan prosessin vaihekuvaukseen

On mahdotonta esittää yksi yhteen -vastaavuutta edellä hahmotellun sävellysprosessin vaihekuvauksen ja länsimaisen taidemusiikin traditiossa viimeisen neljänsadan vuoden ajalta säilyneiden omakätisten luonnosten ja käsikirjoitusten välillä. Yhtä kaikki, "tyypillisen" (prototyyppisen) sävellysprosessin malliin alustava ja karkea hypoteesi tästä vastaavuudesta on mahdollista sisällyttää. Mallin mukaan vaihekuvaus ja luonnos- ja käsikirjoitustyypit suhtautuvat toisiinsa seuraavasti:

(1) *mallien sisäistämiseen* viittaa kaikki sellainen käsikirjoitusmateriaali, jonka avulla säveltäjä on harjoitellut työn alla olevan teoksen kirjoittamiseen liittyviä ratkaisumalleja, esimerkiksi sovitukset, eri-

laiset tekstuuri- tai teematutkielmat, fragmentit, saman opuksen jo valmistuneet teokset ja niin edelleen;

(2) *valmisteluun* viittaavat ajallisesti varhaisimmat, yleensä ideoivat ja kokeilevat luonnokset, jotka saattavat sisältää tai olla sisältämättä lopulliseen versioon sisältyviä elementtejä tai piirteitä;

(3) *kypsymiseen* viittaa lopullisessa versiossa havaittavien elementtien tai piirteiden ilmaantuminen (lähinnä ideoiviin ja kokeileviin) luonnoksiin — tässä vaiheessa vielä mahdollisesti vähämerkityksellisessä funktiossa

(4) *oivallukseen* viittaa lopullisen hahmon (konfiguraation) ilmaantuminen tietyssä luonnoksessa "kerralla"; tämä luonnos — usein melodialuonnos tai synopsis — voi vastata täysin lopullista versiota tai poiketa siitä lähinnä joidenkin sekundaaristen ominaisuuksien suhteen

(5) *inspiraatioon* viittaa sellainen luonnos (usein käsikirjoitusluonnos tai synopsis), jossa jokin laajahko kokonaisuus on kirjoitettu ylös ilmeisen nopeasti ja vaivattomasti ("yhdellä istumalla") — usein siten, että säveltäjä käyttää puutteellista tai viitteellistä notaatiota

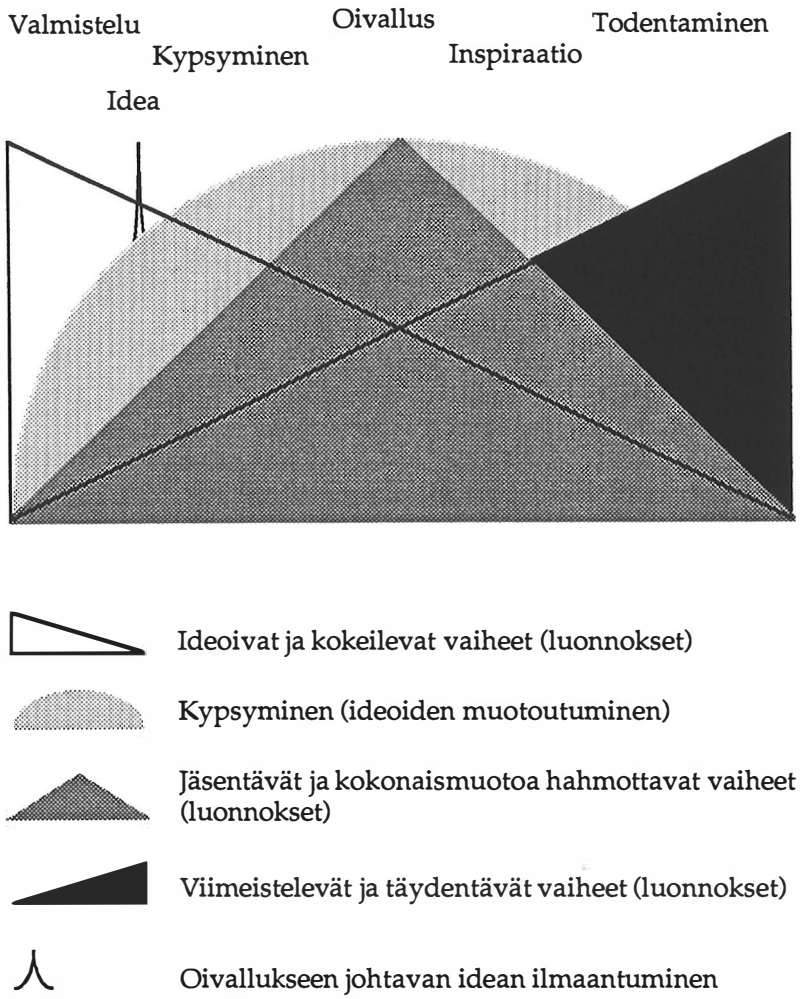
(6) *todentamiseen* viittaavat sellaiset ajallisesti myöhäiset luonnokset tai puhtaaksikirjoitukset, joissa säveltäjä on joko tehnyt täydennyksiä ja korjauksia edellisiin luonnoksiin tai kirjoittanut niiden pohjalta kokonaan uuden version (tyypillisesti siirtymäluonnos, partituuriluonnos tai luonnospartituuri)

(7) *kommunikaatioon* viittaa sellainen puhtaaksikirjoitus, joka on tarkoitettu muita — esittäjiä, kopioijaa tai kustantajaa jne. — varten (myös tällainen käsikirjoitus sisältää usein korjauksia).

Tulkinta vastaa pitkälti tuloksia, joita Patrick (1970) sai yrittäessään empiirisesti selvittää, eteneekö taiteen tai tieteen luomisprosessi tosiasiallisesti Wallasin esittämien ongelmanratkaisuprosessin vaiheiden mukaisesti. Patrickin tutkimuksessa koehenkilöt tuottivat runoja annettujen maalausten pohjalta tai maalauksia annettujen runojen pohjalta selostaen samalla jatkuvasti, mitä he parhaillaan tekivät ja aikoivat seuraavaksi tehdä. Tuottamisprosessi oli jaettu neljään kestoltaan yhtä pitkään osaan (neljännekseen). Tulosten mukaan valmistelu, oivallus ja todentaminen näyttivät olevan suhteellisen helposti jäljitettävissä ja sijoitettavissa prosessin normatiiviseen etenemiseen.[1] Tuloksista voi kuitenkin epäsuorasti päätellä, et-

[1] Kaikista Patrickin tutkimista tapauksista kolmessa neljäsosassa valmisteluvaiheen indikaattoreina toimineet ajatusmuutokset ajoittuivat prosessin ensimmäiselle neljännekselle. Neljässä viidesosassa tapauksista idea ilmaantui prosessin varhaisvaiheessa, jonka jälkeen henkilö ajatteli muita asioita, kunnes idea ilmaantui uudestaan. Patrickin mukaan tämä tukee oletusta, että valmisteluvaihetta seuraa kypsyminen. Kolmessa neljäsosassa kaikista

tä kypsymisvaihetta ei voi ongelmattomasti sijoittaa prosessin mihinkään neljännekseen, vaan että se pikemminkin menee lomittain usean muun vaiheen — erityisesti valmistelun ja oivalluksen — kanssa. Lyhyesti: kypsymistä tapahtuu kaiken aikaa. Jos mallien sisäistämis- ja kommunikaatiovaihe jätetään ottamatta huomioon ja lisätään edellä esitetyllä tavalla oivalluksen ja todentamisen väliin inspiraatiovaihe, niin sävellysprosessin etenemistä voi kaavamaisesti havainnollistaa kuviossa 4 esitetyllä tavalla.



Kuvio 4. Sävellysprosessin vaiheet. Y-akseli kuvaa tietyn vaiheen ja sitä edustavien luonnosten määrää, X-akseli prosessin etenemistä ajassa.

---

tapauksista oivallukseen viittaava hahmon kiteytyminen ajoittui toiselle tai kolmannelle neljännekselle — useammin kuitenkin toiselle. Ja lopulta, kolmessa neljäsosassa kaikista tapauksista korjaukset ajoittuivat kolmannelle ja neljännelle neljännekselle — useimmin neljännelle. Siten korjaaminen Patrickin mukaan muodostaa prosessin viimeisen vaiheen.

Kuvio vastaa monilta osin Patrickin tuloksia. Se on kuitenkin puhtaasti teoreettinen malli eikä myöskään — toisin kuin Partrickin tulokset — pyri millään lailla kuvaamaan eri vaiheiden kestosuhteita toisiinsa nähden. Sen tarkoituksena on vain kaavamaisesti havainnollistaa, että prosessin eri vaiheet menevät päällekkäin, mutta että siitä huolimatta niillä on oma paikkansa prosessin kulussa. Valmisteluun liittyvät vaiheet (valkoinen suorakulmainen kolmio) vähenevät ja todentamiseen liittyvät vaiheet lisääntyvät prosessin loppua kohden. Jäsentävät ja kokonaisuutta hahmottavat osavaiheet johtavat oivallukseen ja vähenevät tämän jälkeen (harmaa tasakylkinen kolmio). Kypsymistä (vaaleanharmaa puoliympyrä) tapahtuu kaiken aikaa, mutta sen merkitys — työn alla olevan tehtävän kannalta — kasvaa kohti oivallusta ja alkaa vähetä tämän jälkeen. Oivallusta seuraava osa kypsymistä yhtenee osin inspiraation kanssa: ideoiden muotoutuminen tapahtuu nyt vain tietoisemmalla tasolla kuin ennen oivallusta. Inspiraatiotilassa säveltäjä voi ikään kuin tietoisesti seurata itse kypsymistapahtumaa (ideoiden muotoutumista).

Todettakoon lopuksi, että sävellysprosessi koostuu aina usean osatavoitteen toteuttamisesta, joista kukin itsessään muodostaa ikään kuin pienimuotoisen sävellysprosessin: voidaan puhua — ja näinhän myös käytännössä usein tehdään — esimerkiksi teeman sävellysprosessista, taitteen sävellysprosessista, osan sävellysprosessista ja kokonaisen (moniosaisen) teoksen sävellysprosessista. Useissa tapauksissa — jos kohta ei aina — voidaan tällaisesta pienimuotoisesta sävellysprosessista erottaa kaikki yllä kuvatut luovan prosessin vaiheet tai ainakin enin osa niistä. Tässä mielessä sävellysprosessi on siis aina pikemmin dialektinen tai syklinen kuin pelkästään progressiivinen tai vuorotteleva prosessi edellä (sivu 10) määritellyssä merkityksessä. Siten se on — yksinkertaisimmassa muodossaankin — perusteltua käsittää esitetyllä tavalla "päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisen tai ei-tietoisen päämäärän alaisena".

3 SÄVELLYSPROSESSIIN VAIKUTTAVAT KONTEKSTITEKIJÄT

Olennainen osa sävellysprosessin yleistä mallia koostuu niistä tekijöistä, joiden oletetaan aiheuttavan eri asteisia poikkeamia tyypilliseen etenemiseen nähden. Erityisesti sävellysprosessin eri vaiheiden kesto sekä kognitiivisen prosessoinnin muotojen (karkeasti: primaari- ja sekundaariprosessi) osuus voi vaihdella huomattavasti erilaisista kontekstitekijöistä johtuen. Tässä erotetaan kolmentasoisia kontekstitekijöitä:

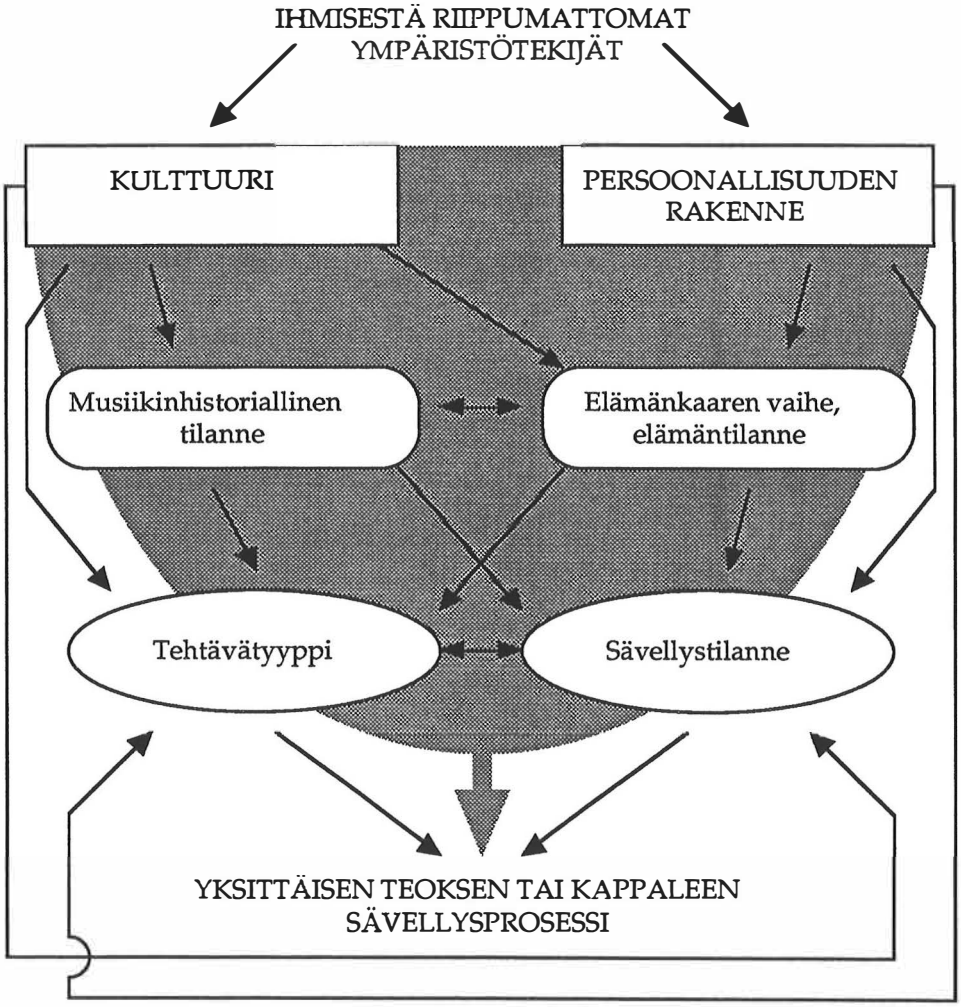
(1) suhteellisen pysyvät rakenteelliset tekijät, joita säveltäjä ei itse voi valita, ja joihin hän voi vain erittäin rajallisesti vaikuttaa,

(2) edellisten rajoissa toteutuvat, toisiaan seuraavien stabiilien jaksojen ja murrosvaiheiden vuorotteluun perustuvat tai ennustamattomat muutosprosessit, joiden kohdalla säveltäjä voi vaikuttaa pikemmin tietyn jakson tai vaiheen sisältöön kuin sen tapahtumiseen sinänsä, sekä

(3) edellisten perusteella määräytyvät suppeammat kontekstitekijät, joiden rajoissa säveltäjä voi toimia suhteellisen vapaasti.

Eri tasoisia tekijöitä tarkastellaan sekä yhteisöllisestä että yksilöllisestä näkökulmasta. Tällöin tärkeimmät rakenteelliset tekijät ovat yhtäältä se kulttuuri, jossa säveltäjä vaikuttaa, toisaalta hänen (lähinnä aikuisiän) persoonallisuutensa rakenne eli pysyvät piirteet. Stabiilien jaksojen ja murrosvaiheiden vuorotteluun perustuvia prosesseja edustaa mallissa yhtäältä kulttuurin muuttuminen ja toisaalta säveltäjän itsensä normatiivinen elämänkaari sekä erilaiset elämänkulkuun vaikuttavat satunnaismuuttujat (terveys, ihmissuhteet, työtilaisuudet, kriisit). Kulttuurin muuttumisesta johtuen säveltäjä toimii ja vaikuttaa aina — tahtoipa hän tai ei — tietyssä historiallisessa tilanteessa. Toisaalta kukin sävellys syntyy aina väistämättä

juuri tietyssä elämäntilanteessa. Suppeampina kontekstitekijöinä erotetaan yhtäältä erilaiset tehtävätyypit, ja toisaalta vaihtelevat sävellystilanteet. Tehtävätyypit määräytyvät teoksen laajuuden ja genren mukaan (maallinen musiikki, hengellinen musiikki, vokaalimusiikki, soitinmusiikki, taidemusiikki, populaarimusiikki sekä edellisten eriasteiset alalajit). Sävellystilannetta määrääviä tekijöitä ovat puolestaan esimerkiksi tehtävän tuttuus, käytettävissä oleva aika, käyttötarkoitus sekä erilaiset esittämiseen liittyvät käytännön kysymykset. (Katso myös Cohen & Granot 1994 sekä Moisala 1991 ja 1993.) Näiden kontekstitekijöiden tärkeimpinä pidettyjä keskinäisiä suhteita havainnollistetaan kuviossa 5.



Kuvio 5. Kaavakuva yksittäisen teoksen tai kappaleen sävellysprosessiin vaikuttavista kontekstitekijöistä. Mustat nuolet kuvaavat välittömiä vaikutussuhteita, harmaa "suppilo" rakenteellisten tekijöiden suodattumista sävellysprosessiin muutosprosessien ja spesifisti musiikin tekemiseen liittyvien tekijöiden kautta.

Kuvion vasemmassa laidassa on kuvattu kokonaan tai ensisijaisesti kulttuurisia tai yhteisöllisiä tekijöitä, oikeassa laidassa taas kokonaan tai ensisijaisesti yksilöllisiä tekijöitä. Rakenteellisia tekijöitä kuvataan suorakulmioilla, muutosprosesseja kulmistaan pyöristetyillä suorakulmioilla ja yksittäisten teosten säveltämiseen liittyviä välittömiä kontekstitekijöitä soikioilla. Rakenteelliset tekijät — kulttuuri ja persoonallisuuden rakenne — käsitetään suhteellisen riippumattomiksi toisistaan. Kulttuurisilla ja yksilöllisillä muutosprosesseilla oletetaan olevan enemmän tekemistä keskenään (yhtäältä säveltäjän tyyli muodostuu olemassa olevan musiikinhistoriallisen tilanteen pohjalta, toisaalta se vaikuttaa myöhempään tyylilliseen kehitykseen). Yksittäisten teosten (kappaleiden) sävellysprosessien kohdalla kulttuuriset ja yksilölliset tekijät ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa siten, että niiden erottaminen toisistaan on käytännössä mahdotonta. Tässä mielessä onkin lähestulkoon sama, sijoitetaanko tehtävätyyppi kulttuuristen tekijöiden ja sävellystilanne yksilöllisten tekijöiden sarakkeeseen vai päinvastoin. Vain tehtävätyypin ja sävellystilanteen oletetaan vaikuttavan välittömästi sävellysprosessiin. Muiden tekijöiden vaikutus oletetaan pikemmin välilliseksi — siis näiden kahden tekijän kautta välittyväksi.

3.1 Yhteisölliset tekijät

On selvää, että kulttuurin "stabiilina rakenteena" ja historiallisen tilanteen "dynaamisena prosessina" vastakkainasettelu on ongelmallista: kulttuuri yhtäältä muuttuu ajan myötä mutta toisaalta vaikuttaa historian muotoutumiseen. Yhtä kaikki voidaan sanoa, että kulttuurilla on pysyvyyttä yli vaihtelevien historiallisten tilanteiden.

Kulttuuri

Kulttuurin käsitettä on määritelty lukemattomilla eri tavoilla. Useimpien määritelmien mukaan kulttuurin perustan muodostavat kuitenkin pitkän ajan kuluessa syntyneet tietyn ihmisryhmän tai yhteisön yhteisesti hyväksymät, ylläpitämät ja kontrolloimat ajattelun ja toiminnan tavat (Moisala 1993). Tässä kulttuuri määritellään

(1) yhteisön jäsenten yhteisesti hyväksymiksi uskomuksiksi, arvoiksi ja normeiksi (kulttuurin "henkinen perusta"),

(2) sosiaaliseksi rakenteeksi, joka perustuu edellä mainittuihin komponentteihin ja pitää niitä yllä (kulttuurin "sosiaalinen perusta"), sekä

(3) tietyiksi teknis-taloudellisiksi välineiksi, joiden avulla kulttuuri pyrkii vastaamaan ympäristön haasteisiin ja säilyttämään itseään (kulttuurin "materiaalinen perusta").

Koska kulttuuri edellyttää yhteisesti hyväksyttyjen ajattelun ja toiminnan tapojen noudattamista, se myös asettaa rajoituksia säveltäjän henkilön, toiminnan ja tuotosten suhteen. Nämä periaatteet rajoittavat eri asteisesti säveltäjän toimintavapautta.

Ensiksikin kulttuuri määrittelee, kuka voi olla säveltäjä. Määrittely voi perustua esimerkiksi koulutukseen, yhteiskuntaluokkaan tai sukupuoleen. Toiseksi, kulttuuri määrittelee, mitä — millaista musiikkia — säveltäjä voi kirjoittaa. Tyylit voidaan yleensä jakaa ainakin hengelliseen ja maalliseen musiikkiin ja edelleen näiden alalajeihin. Säveltäjä voi periaatteessa säveltää kaikkiin yhteisön hyväksymiin genreihin perustuvaa musiikkia — ellei musiikin sosiaalisen organisaatio sido häntä esimerkiksi vain hengellisen tai maallisen musiikin säveltämiseen.[1] Kolmanneksi kulttuuri määrittelee, millainen musiikki on säilyttämisen arvoista. Yhteisön rituaaleihin liittyvällä musiikilla on yleensä taipumus säilyä kauemmin kuin maallisella musiikilla. Se, millaista musiikkia säveltäjä tuottaa, vaikuttaa hänen asemaansa yhteisön sosiaalisessa organisaatiossa. Säveltäjällä on siten aina tietty asema yhteisössä ja tämän aseman "unohtaminen" — esimerkiksi yhteisön hyväksymistä tyyleistä poikkeaminen — voi kulttuurista riippuen johtaa yleiseen halveksuntaan, kieltoon jatkaa tehtävissään tai kokonaan yhteisön ulkopuolelle joutumiseen (pahimmillaan vankeuteen, fyysiseen väkivaltaan, jopa teloitukseen). (Herndon & McLeod 1981; katso myös Merriam 1976.)

Jotta näin ei kävisi, säveltäjien on kaikkien yhteisön jäsenten tavoin opittava kulttuurinsa tavat. Tätä läpi koko elämän jatkuvaa oppimisprosessia nimitetään enkulturaatioksi ja se voidaan edelleen jakaa kolmeen osaprosessiin, jotka ovat sosialisaatio, kasvatus ja koulutus. Sosialisaatio tarkoittaa sosiaalista oppimisprosessia sellaisena kuin se ilmenee erityisesti ensimmäisten elinvuosien aikana. Kasvatus puolestaan tarkoittaa muodollisesti tai epämuodollisesti ohjattua oppimisprosessia, joka pääosin tapahtuu lapsuudessa ja nuoruudessa, ja joka antaa yksilölle valmiudet toimia yhteisön jäsenenä. Koulutus taas viittaa "niihin opetus- ja oppimisprosesseihin, jotka läpikäydään tiettyinä aikoina tietyissä paikoissa kodin ulkopuolella, tietyn mittaisina periodeina siten, että opetusta antavat sellaiset henkilöt, jotka on erityisesti valmistettu tai harjoitettu tähän tehtävään." (Merriam 1976.)

Käytännössä enkulturaatio ja se, mitä edellä on nimitetty mallien sisäistämisvaiheeksi, on yksi ja sama asia. Kulttuurin rooli tässä sisäistämisprosessissa voidaan yleisimmällä tasolla pelkistää kahteen periaatteeseen (vrt. Merriam 1976):

(1) ihminen on jatkuvasti kulttuurin tuotteiden (artefaktien) ympäröimä, eikä näin ollen voi edes halutessaan välttää sitä, että nämä artefaktit toimivat oppimistapahtuman komponentteina,

(2) kulttuuri vahvistaa toivotunlaisia reaktioita palkitsemalla ja tukahduttaa ei-toivottuja rankaisemalla.

---

[1] Musiikin sosiaalinen organisaatio tarkoittaa tässä sitä muodollista tai epämuodollista sosiaalista järjestelmää, jonka osa — tai jonka palveluksessa — säveltäjä on.

Näin kulttuuri pyrkii säilyttämään stabiliteettinsa ja identiteettinsä sekä välittämään seuraaville sukupolville uskomuksensa, arvonsa ja norminsa, yleensä myös sosiaalisen rakenteensa ja teknis-taloudellisen tietämyksensä.

Toisaalta kulttuuri on jatkuvassa muutoksen tilassa — oikeastaan kysymys on vain siitä, onko tämä muutos hidasta vai nopeaa. Stabiilien (tai oikeammin: stabiililta näyttävien) vaiheiden aikana muutos vain on hidasta ja tuskin havaittavaa, kun se dynaamisten vaiheiden aikana taas on nopeaa, jopa äkkinäistä. Kulttuuri ei kuitenkaan koskaan muutu täydellisesti yhdessä yössä. Sysäys kulttuurin muutokselle voi tulla sen ulkopuolelta tai siitä itsestään. Ulkopuoliseen sysäykseen perustuvasta muutoksesta on kysymys silloin, kun kaksi aiemmin toisistaan erillään ollutta kulttuuria joutuu syystä tai toisesta kanssakäymiseen keskenään. Tuloksena on akkulturaatioprosessi, jossa tietty kulttuuri leviää ja vaikuttaa toiseen kulttuuriin siten, että tämä muuttuu edellisen vaikutuksesta (sulautuu tai mukautuu siihen). (Merriam 1976, Moisala 1991.) Yksittäisen kulttuurin sisällä akkulturaatiolla tarkoitetaan sitä "ilmiöiden kokonaisuutta, joka on tuloksena suorasta ja jatkuvasta kosketuksesta kulttuurin eri ihmisryhmien välillä, ja sen jälkeisiä muutoksia yhden tai kahden ryhmän kulttuurityypeissä".[1]

Kulttuurin sisäisen muutoksen kohdalla jostakin yksittäisestä osajärjestelmästä tulee vallitseva ja sen rakenteelliset periaatteet läpäisevät muut rakenteet ja lopulta koko kulttuurin. Viime kädessä sisäinen muutos lähtee yleensä yksilötasolta ja etenee seuraavien vaiheiden kautta (Murdock 1956, Merriamin 1976 mukaan):

(1) innovaatio, jossa yksilö luo uuden tavan (muuntelu, keksiminen, kokeilu ja toisesta kulttuurista lainaaminen);

(2) sosiaalinen hyväksyminen — innovaatio leviää muiden yhteisön jäsenten tietoisuuteen;

(3) valintaprosessi, jonka aikana innovaatio joutuu kilpailemaan muiden tapojen kanssa sekä

(4) integroitumisprosessi, jonka aikana (valinnan läpäissyt) innovaatio integroituu osaksi kulttuurin kokonaisuutta

Edellä esitetyn mukaisesti kulttuuri tulee staattisen rakenteen asemesta käsittää stabiilien vaiheiden ja murrosvaiheiden vaihteluun perustuvaksi dynaamiseksi prosessiksi. Edelleen, kulttuuri ei koskaan palaa samaan tilaan ("historia ei toista itseään"), vaan etsii murrosvaiheiden jälkeen aina uuden stabiliteettitason. Näin kulttuurin kehitystä voidaan perustellusti jäsentää sen nousu-, kukoistus- ja rappeutumisvaiheiden mukaan, jolloin tietyn kulttuurin nousukausi menee yleensä päällekkäin sitä edeltävän kulttuurin rappeutumiskauden kanssa. Analogia Thomas Kuhnin (1993) esittämään tieteen paradigmojen kehitysprosessiin on ilmeinen.

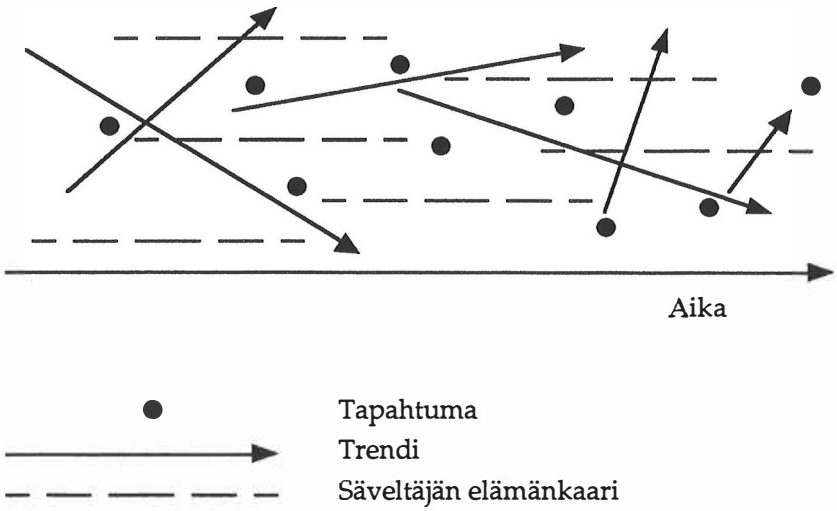
---

[1] Veikko Litzenin käännös Social Science Research Councilin vuonna 1935 esittämästä määritelmästä Otavan Suuressa Ensyklopediassa (hakusana 'kulttuuri').

Musiikinhistoriallinen tilanne

Tietyllä hetkellä vallitseva musiikinhistoriallinen tilanne voidaan yleistäen kuvata äärimmäisen kompleksiseksi tapahtumaketjuksi, joka koostuu erilaisista taloudellisista ja polittisista tapahtumista, säveltäjien elämänkaarista ja erilaisista tyylillisistä trendeistä. Robert O. Gjerdingen (1988) on havainnollistanut tällaista tapahtumaketjua kuviossa 6 esitetyllä tavalla.

Musiikillinen tyyli voidaan käsittää tiettyjen teosten, improvisaatioiden tai versioiden muodostaman kokonaisuuden tyypillisten ominaispiirteiden summaksi. Kuuluakseen tiettyyn tyyliin teoksella, improvisaatiolla tai versiolla tulee olla riittävä määrä näitä ominaispiirteitä. Tyylin kehitystä on usein kuvattu kolmivaiheisella mallilla, joka käsittää varhaisvaiheen, kukoistusvaiheen ja myöhäisvaiheen (mahdollisesti myös näiden päävaiheiden väliin sijoittuvia siirtymäjaksoja). Varhaisvaiheessa tutkitaan ja kokeillaan tyylin ominaispiirteissä piileviä mahdollisuuksia, kukoistusvaiheessa näitä piirteitä tai ominaisuuksia käytetään täysitehoisesti hyväksi, kunnes ominaisuuksien käyttö myöhäis- tai rappiovaiheessa taantuu rutiininomaiseksi ja valmistaa tietä tyylillisille uudistuksille.



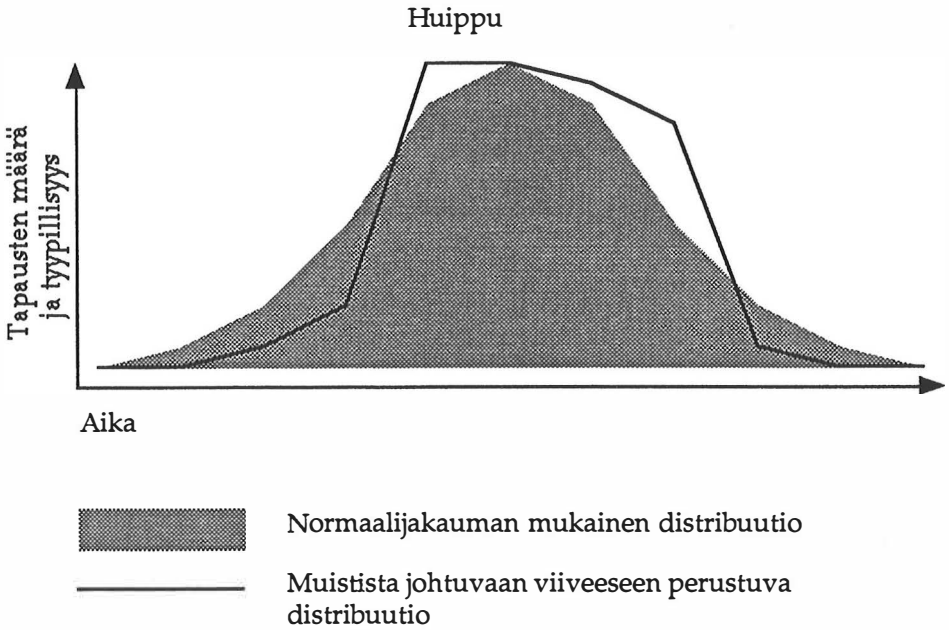
Kuvio 6. Abstrakti kuvaus historiallisesta ympäristöstä Gjerdingenin (1988) mukaan.

Gjerdingenin mukaan tyylikausiin sisältyviä kokeilu-, kukoistus- ja rappeutumisvaiheita voidaan tarkastella suhteessa tilastolliseen normaalijakaumaan. Tätä silmällä pitäen hän on esittänyt seuraavat kaksi hypoteesia:

(1) tiettyyn musiikilliseen rakenteeseen (skeemaan) perustuvien tapausten esiintymisen lukumäärässä ajan funktiona havaittavat vaihtelut lähestyvät tilastollista normaalijakaumaa (gaussilaista kellokäyrää) ja

(2) tiettyyn musiikilliseen rakenteeseen (skeemaan) perustuvien tapausten tyypillisyysjakauma — se, kuinka lähellä nämä tapaukset ovat prototyyppiskeemaa — yhtenee tapausten lukumäärän kanssa.

Johtuen muutokseen adaptoitumista estävistä tendensseistä (lähinnä muistin toiminnasta aiheutuvasta viiveestä — muistin tehtävänähän on säilyttää) jakauman huipun voi olettaa sattuvan hieman aika-akselin keskipisteen vasemmalle puolelle. Tätä voidaan havainnollistaa seuraavan kuvion avulla:



Kuvio 7. Musiikillisen tyylin "elämänkaari" ja sen suhde tilastolliseen normaalijakaumaan Gjerdingenin mukaan.

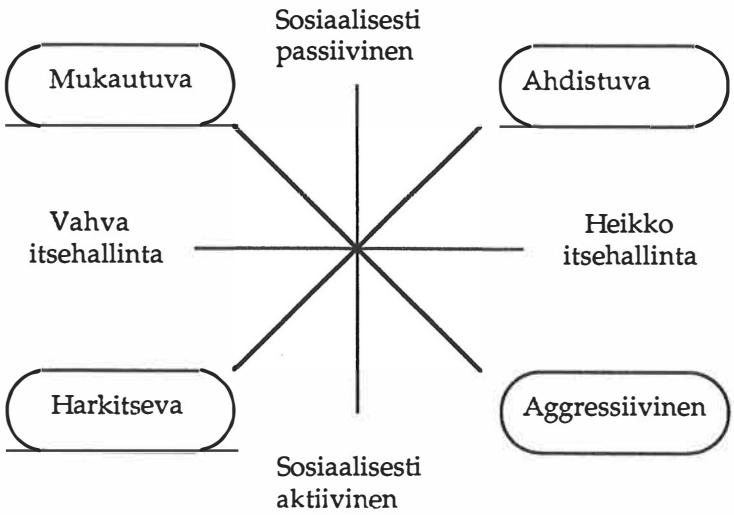
Kuviosta voidaan nähdä, että jos aika-akseli kuvaa esimerkiksi 100 vuotta, niin tapausten lukumäärän ja tyypillisyysasteen huippu sattuu pikemmin 40 kuin 50 vuoden kohdalle. Vastaavasti tapausten lukumäärän ja tyypillisyysasteen voi olettaa säilyvän suhteellisen korkeana vielä yli normaalijakauman mukaisen jyrkkään laskuun implikoivan pisteen: jos siis aika-akseli kuvaa jälleen 100 vuotta, niin tämä piste sattuu pikemmin 70 kuin 60 vuoden kohdalle. Musiikillisen tyylin "elämänkaaren" suhdetta normaalijakaumaan kuvaavan mallin voi olettaa pätevän yleisemminkin eri kulttuuri-ilmiöissä tapahtuvan muutoksen kuvaukseen.

3.2 Yksilölliset tekijät

Sävellysprosessin luonteen kannalta tärkeimpänä yksilöllisenä tekijänä voinee pitää säveltäjän persoonallisuutta. Myös persoonallisuuden teorioita on esitetty lukemattomia, mutta niiden voi sanoa eroavan toisistaan pääasiallisesti sen mukaan, korostavatko ne persoonallisuuden pysyvää rakennetta, normatiiviseen elämänkaareen perustuvaa muuttumista vai ei-normatiivisten tapahtumien vaikutusta persoonallisuuden muotoutumiseen. On ilmeistä, että myös persoonallisuus muuttuu jossain määrin jatkuvasti ja kysymys onkin jälleen pikemmin muutoksen asteesta kuin siitä, tapahtuuko sitä vai ei. Nähtävästi persoonallisuus on myös hierarkkisesti rakentunut siten, että persoonallisuuden rakenne (pysyvät piirteet) määrää normatiivisen kehityksen luonteen, kun taas suhtautuminen ei-normatiivisiin tapahtumiin riippuu sekä persoonallisuuden pysyvästä rakenteesta että normatiivisen elämänkaaren vaiheesta. (Conley 1985; Stewart & Healy 1985.)

Persoonallisuuden rakenne, "säveltäjätyyppi"

Tärkeimpinä persoonallisuuden rakennetta määrittelevinä tekijöinä voidaan pitää itsehallinnan ja sosiaalisen aktiivisuuden määrää (Conley 1985). Tältä pohjalta persoonallisuuden pysyviä piirteitä voidaan tarkastella koordinaatiston muotoon rakennetun mallin avulla, jossa itsehallinnan taso ja sosiaalisen aktiivisuuden taso ovat ikään kuin kohtisuorassa toisiaan vastaan (Pulkkinen 1977, vrt. Conley 1985) kuvion 8 osoittamalla tavalla.



Kuvio 8. Sosiaalisen käyttäytymisen päätyypit Pulkkisen 1977 mukaan.

Nämä tekijät ovat Pulkkisen mukaan toisistaan riippumattomia, mutta niiden yhdistymisen tuloksena syntyy neljä sosiaalisen käyttäytymisen päätyyppiä: hallittu aktiivisuus (harkitseva toiminta), hallitsematon aktiivisuus (aggressio), hallittu passiivisuus (mukautuminen) ja hallitsematon passiivisuus (ahdistuminen). (Pitkänen 1969, Pulkkinen 1977 ja 1979.) Voinee olettaa, että säveltäjä, jolle on ominaista heikko itsehallinta, on yleisesti ottaen taipuvaisempi suosimaan primaariprosessiin perustuvia strategioita kuin sellainen säveltäjä, jolla on vahva itsehallinta.

Persoonallisuuden rakenteen ja säveltämisen suhdetta on tutkinut Julius Bahle (1938), jonka esittämä säveltäjätypologia käsittää kaksi säveltäjätyyppiä: "työtyypin" ja "inspiraatiotyypin" (katso myös Roiha sekä Heinonen 1986 ja 1992b). Työtyypille on Bahlen mukaan ominaista, että hän ennakoi luotavan sävellyksen muodon ja sisällön ensi kädessä ajatuksellisesti, jolloin näin tapahtuvalla työsuunnittelulla on usein normatiivinen luonne. Inspiraatiotyypillä esiintyy luotavasta sävellyksestä tässä vaihessa pääasialliseti tunnevaikutusten esituntemuksia, jolloin musiikin konkreettinen hahmo voi vielä olla aivan epämääräinen. Työtyyppi on taipuvaisempi kokeiluun ja konstruoimiseen, ja uutta luova toiminta tapahtuu yleensä konkreettisen luomisaktin aikana. Inspiraatiotyypille on sen sijaan ominaisempaa "passiivisluonteinen" improvisoiminen: varsinainen uutta luova toiminta tapahtuu suurimmaksi osaksi improvisoinnin aikana — alitajuisesti myös levon aikana — jolloin puhtaaksikirjoitusprosessin aikana on nähtävissä vain lopputulos. Lopulta työtyyppi asettaa keskeneräisen teoksensa älyperäisen tarkastelun kohteeksi ja pyrkii parhaaseen mahdolliseen tulokseen koettelun, korjaamisen ja usein laajankin uudelleenmuotoilun avulla. Inspiraatiotyyppi suhtautuu myös arviointiin tunneperäisemmin. Hän ei niinkään koettele tai korjaa ideoitaan, vaan pikemminkin kirjoittaa kokonaan uuden version ellei ensimmäinen tyydytä. Jälleen voinee sanoa, että "inspiraatiotyyppi" on taipuvainen suosimaan primaariprosessiin perustuvia strategioita, kun taas "työtyyppi" suosii pikemmin sekundaariprosessiin perustuvia strategioita (Heinonen 1992b).[1]

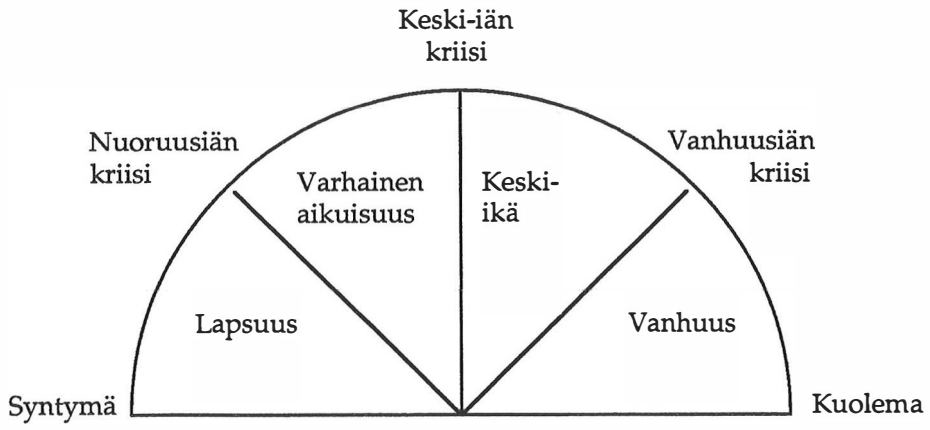
Normatiiviset kehitysvaiheet

Ihmisen normatiivinen elämänkaari käsittää lapsuuden, nuoruuden, aikuisuuden ja vanhuuden sekä näihin elämänvaiheisiin tyypillisesti liittyvät emotionaaliset, intellektuaaliset ja behavioraaliset muutokset. Lapsuuden ja varhaisen nuoruusiän eri osavaiheet — karkeasti: varhaislapsuus, leikki-ikä, varhainen kouluikä, murrosikä — niihin liittyvine kriiseineen tunnetaan suhteellisen tarkkaan, mutta aikuisiän kohdalla vastaavien ke-

---

[1] Bahle on kiinnittänyt huomiota myös siihen, että inspiraatiotyyppi liittyy usein sosiaaliseen aktiivisuuteen (ekstraversioon) ja työtyyppi sosiaaliseen passiivisuuteen (introversioon). Bahlen inspirtaatiotyypistä esittämät kuvaukset taas viittaavat pikemmin heikkoon kuin vahvaan itsehallintaan, kun taas työtyypin kohdalla tilanne on päinvastainen. Pulkkisen kaavion mukaan inspiraatiotyypin käyttäytyminen olisi siten tyypillisesti aggressiivista (tai ahdistuvaa), kun taas työtyypin käyttäytyminen olisi mukautuvaa (tai harkitsevaa).

hitys- ja siirtymävaiheiden selvittelyn voi sanoa olevan vasta alussa. Nykyinen käsitys aikuisiän kehitysvaiheista perustuu paljolti Carl Gustav Jungin alulle panemaan suuntaukseen. Jungilaisen persoonallisuuden kehityspsykologian edustama käsitys ihmisen elämänkaaren eri vaiheista ja tärkeimmistä kriiseistä käy ilmi kuviosta 9.



Kuvio 9. Jungilainen käsitys ihmisen elämänkaaren vaiheista ja tärkeimmistä kriiseistä (Stevens 1990).

Levinsonin (1979) mukaan näiden vaiheiden suhde ikään on karkeasti seuraava: lapsuus ja nuoruus (0-17 vuotta), varhainen aikuisikä (17-40 vuotta), keski-ikä (40-60 vuotta) ja myöhäinen aikuisikä (60 vuodesta eteenpäin). Kukin näistä vaiheista jakautuu vielä osavaiheisiin, joista ensimmäisenä on aina merkittävä siirtymäjakso edellisestä päävaiheesta seuraavaan, stabiili kehitysvaihe, vähäisempi siirtymä ja uusi stabiili jakso (vrt. Erikson 1980).

Useassa yhteydessä on esitetty oletus, jonka mukaan säveltäjän — kuten kenen tahansa luovan taiteilijan — elämä etenee tietyn normatiivisen kaavan mukaisesti. Varsin usein on tapana jakaa säveltäjän elämä kolmeen elämänvaiheeseen ja näiden aikana sävellettyihin teoksiin jotakuinkin seuraavaan tapaan: "nuoruudenteokset", "kypsän kauden teokset" ja "myöhäistuotanto". Yleispätevänä normatiivisena mallina sen on esittänyt esimerkiksi Vincent d'Indy (1969) Beethovenin kamarimusiikkia koskevassa ja paljon siteeratussa artikkelissaan (d'Indyn termit ovat 'period of imitation', 'period of externalization' ja 'period of reflection'). Huolimatta kiistattoman yksinkertaistavasta luonteestaan d'Indyn esittämä käsitys on viime vuosina saanut huomattavan paljon tukea sekä luovuuden kehittymistä (Martindale 1989) että ammattimuusikkojen kehitystä (Manturzewska 1990) käsittelevissä pitkittäistutkimuksissa. d'Indyn tyylikausijaottelu suhtautuu Manturzewskan normatiivisiin kehitysvaiheisiin taulukossa 1 kuvatulla tavalla.

Taulukko 1. Säveltäjien normatiiviset tyylikaudet (d'Indy 1969) suhteutettuna ammattimuusikkojen kehitykseen elämänkaaren aikana (Manturzewska 1990).

Säveltäjien tyylikaudet (d'Indy)	Ammattimuusikkojen kehitys elämänkaaren aikana (Manturzewska)
	0-6 vuotta: aistimellis-emotionaalinen kausi, matkiminen ja spontaani oppiminen dominoivat
	6-14 vuotta: tavoitteellisen itseoppimisen ja ohjatun oppimisen kausi (muodollinen koulutus alkaa)
imitaatio (avoin jäljittely)	15-30 vuotta: taiteellisen persoonallisuuden muotoutuminen (muodollinen koulutus päättyy)
kypsä kausi (itsenäistyminen)	30-50 vuotta: ammatillisesti stabiili vaihe, yleensä kaikkein tuotteliain kausi
sisäistynyt kausi (itseensä vetäytyminen)	50-70 vuotta: uran merkityksen ja tuotteliaisuuden väheneminen, siirtyminen hallinnollisiin ja pedagogisiin tehtäviin
	70 vuodesta eteenpäin: vetäytyminen (aktiivisesta) ammatillisesta toiminnasta

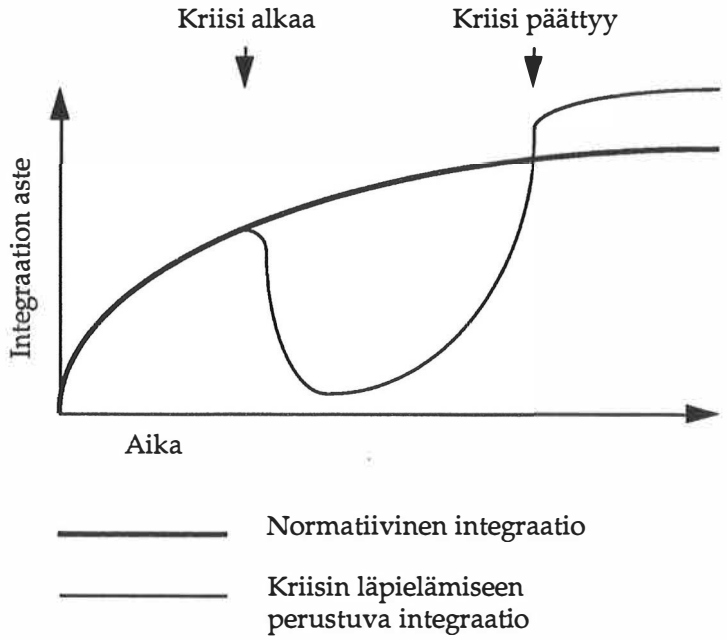
Jokaisella vaiheella on Manturzewskan mukaan ikään kuin siniaaltomainen rakenne: se alkaa tendenssinomaisesti tietyssä elämänvaiheessa, kasvaa, saavuttaa huippunsa ja vähenee antaen tilaa seuraavalle vaiheelle. Siirtymiseen vaiheesta toiseen näyttää liittyvän lisääntyvän emotionaalisen kriisin uhka. Jos sosiaaliset ja emotionaaliset ehdot ovat suotuisat, kriisi voi mennä ohi lähes huomaamatta, mutta epäsuotuisat olosuhteet voivat johtaa dramaattisiin seurauksiin — psykologiseen romahdukseen, pahimmillaan kuolemaan. Manturzewskan mukaan ammatillisesti stabiilein vaihe merkitsee yleensä huippua sekä määrällisesti että laadullisesti arvioituna. Myös luovuutta koskevissa tutkimuksissa (Martindale 1989) on osoitettu, että tuotannon määrä kasvaa yleensä melko jyrkästi kohti huippua, jonka jälkeen se laskee kautta koko loppuelämän.[1] Manturzewskan ja Martindalen kuvaamat kehitysprosessit vastaavat olennaisilta osiltaan Gjerdin-

[1] Huipun sijoittuminen elämänkaareen vaihtelee jonkin verran, mutta kaikilla Martindalen tutkimilla aloilla se sijoittui ikävuosien 25-45 välille. Tämän lisäksi myös laadullisesti merkittävin työ tehdään yleensä tämän kauden aikana.

genin esittämää tyylihistoriallisen kehitysprosessin kaavaa. Broyles (1990) on esittänyt varsin samansuuntaisen mallin Beethovenin tyylikausista.

Ei-normatiiviset ("sattumanvaraiset") tekijät

Erilaisilla elämänkaaren muotoutumista ohjaavilla satunnaismuuttujilla, voi olla dramaattinen vaikutus persoonallisuuden muotoutumiseen. Toisin kuin normatiivisten kehitysvaiheiden kohdalla niiden sisältö ei kuitenkaan ole yhtä lailla ennustettavissa. On osoitettu, että esimerkiksi sellaiset kokemukset kuin läheisen ihmisen kuolema, sosiaalinen syrjintä sekä henkilötasolla koetut katastrofit (mm. avioero, hylkääminen), voivat johtaa persoonallisuuden hajoamiseen (disintegraation). Vastaaviin tuloksiin on päädytty myös sellaisissa tutkimuksissa, joissa sosiaalisen roolin muutokset eivät ole olleet yhtä äärimmäisiä eivätkä persoonallisuuden muutokset yhtä silmiinpistäviä (muutokset ovat tällöin koskeneet esimerkiksi työ- ja asuinpaikkaa tai -olosuhteita). Tällaiset kokemukset voivat kuitenkin johtaa — ja usein johtavatkin — uuden ja aiempaa eheämmän (integroidumman) persoonallisuuden muotoutumiseen. (Stewart & Healy 1985, Heinonen 1991.) Kriisien läpielämistä on jopa pidetty persoonallisuuden eheytymisen edellytyksenä (Loevinger 1984, McAdams 1987). Kuvio 10 havainnollistaa kriisistä selviytymisen merkitystä persoonallisuuden eheytymiselle.



Kuvio 10. Henkilökohtaisen kriisin läpieläminen ja sen vaikutus persoonallisuuden integroitumiseen.

Aikuisiässä tällaisen kriisin läpieläminen — ja sen persoonallisuuden rakenteeseen aiheuttama, havaittavissa oleva "häiriö" — kestää tyypillisesti noin vuoden (Conley 1985). Säveltämiseen tällainen kriisi voi heijastua esimerkiksi tuotteliaisuuden tilapäisenä alenemisena. Kriisi voi näkyä myös siten, että säveltäjä valitsee tietoisesti tai tietämättään läpikäytävää kriisiä tavalla tai toisella (esimerkiksi tematiikkansa osalta) heijasteleva sävellystehtäviä. (Cooper 1990.) Lapsuus- tai nuoruusiässä tapahtuneen läheisen ihmisen — erityisesti vanhemman — menetyksen läpieläminen aiheuttaa yleensä häiriöitä myöhemmissä ihmissuhteissa ja voi pahimmillaan johtaa mielenterveyden pysyvään järkkymiseen (Moriarty 1969). Toisaalta varhain tapahtuneen vanhemman menetyksen on osoitettu olevan tärkeä luovaan toimintaan motivoiva tekijä (Eisenstadt 1989).

3.3 Yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vuorovaikutus

Edellä yhteisöllisiä ja yksilöllisiä tekijöitä on tarkesteltu erillään toisistaan. Kuitenkin yhteisö koostuu yksilöistä ja yksilö elää yhteisössä. Yhteisön ja yksilön välistä vuorovaikutusta voidaan tarkastella ikään kuin pienoiskoossa tutkimalla suppeissa, muutaman yksilön muodostamissa ryhmissä tapahtuvaa vuorovaikutusta. Tällaista ryhmää on pidetty musiikkisosiologisen tutkimuksen perusyksikkönä ja esimerkiksi Silbermannin (1977) mukaan musiikkisosiologian tehtävänä onkin juuri

(1) kuvata yhteisön musiikillisen organisaation rakennetta ja funktiota, joka perustuu yksilön ja ryhmän vuorovaikutukseen;

(2) selvittää yhteisön musiikillisen organisaation suhdetta kulttuurin muuttumiseen;

(3) tarkastella ryhmien rakennetta ja toimintaa (erityisesti ryhmän muodostavien yksilöiden keskinäistä vuorovaikutusta) sekä

(4) typologisoida ryhmiä niiden funktion perusteella.

Tyypillisesti tällaisen ryhmän määrittelyyn ja toimintaan vaikuttavia tekijöitä ovat ryhmän koko, pysyvyys ja kiinteys, sisäinen organisoituminen ja asema laajemmassa organisaatiossa. Ryhmiä voidaan typologisoida sen mukaan, onko kysymyksessä, säveltäjä-, esittäjä- vai kuulijaryhmä, toimiiko se harrastelija-, opiskelija tai ammattipohjalta, onko se muodollinen (järjestynyt) vai epämuodollinen (järjestymätön), onko sen funktio kasvatuksellinen, uskonnollinen, etninen (rodullinen) vai kansallinen, edustaako se valta- tai vastakulttuuria, työnantaja- vai -tekijäpuolta, vai toimiiko se näiden välillä (agentti, manageri). Luetteloa voisi jatkaa.

Ryhmien toiminnan dynamiikkaa tunnetaan parhaiten pienryhmiä koskevan tutkimuksen perusteella. Pienryhmällä tarkoitetaan sellaista kah-

den tai useamman — tyypillisesti 4-7 mutta enintään 20 — henkilön muodostamaa ryhmää, jossa ryhmän jäsenet ovat sitoutuneet jatkuvaan sosiaaliseen vuorovaikutukseen yhteisen päämäärän saavuttamiseksi (Shaw 1971, Boalt Boethius 1983). Ryhmäprosesseja kuvaavien mallien mukaan pienryhmän kehitys käy tyypillisesti läpi seuraavat (osittain päällekkäin menevät vaiheet): muodostumisvaihe, työryhmävaihe, eriytymisvaihe ja hajoamisvaihe.

Muodostumisvaiheessa ryhmä koostuu joukosta yksilöitä. Tälle vaiheelle tyypillisiä piirteitä ovat riippuvuus johtajasta, utelias kiinnostus ja järjestyksen puute. Muodostumisvaiheen edetessä alkaa syntyä alaryhmiä, jolloin voi esiintyä konflikteja ja tyytymättömyyttä. Työryhmävaiheessa joukko erillisiä yksilöitä sulautuu (työ)ryhmäksi: ryhmän rakenne (koko, jäsenten väliset suhteet, kiinteys) vakiintuu, ryhmän eri jäsenillä on selkeät työtehtävään perustuvat roolit. Tälle vaiheelle tyypillisiä piirteitä ovat ryhmän kiinteys sekä keskinäinen luottamus ja riippuvuus. Eriytymisvaiheessa yksilöt (persoonat) nousevat esiin työryhmästä: tapahtuu suhteiden uudelleenrakentumista — erityisesti johtajan ja ryhmän, ryhmän eri jäsenten sekä alaryhmien välillä. Tässä vaiheessa ryhmän jäsenet ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa omine ainutkertaisine ominaisuuksineen (tuovat oman persoonallisen panoksensa ryhmän toimintaan), mutta konflikteja ja tyytymättömyyttä saattaa — juuri tästä syystä — jälleen esiintyä. Hajoamisvaiheessa eriytyminen on edennyt niin pitkälle, että intressien yhteensovittaminen ei enää ole mahdollista. Tällöin esiintyy tyypillisesti surua ja ahdistusta sekä erilaisia coping-defenssejä (intellektualisointi, kieltäminen, siirtäminen, projektio). (Katso Luft 1984, Shaw 1971 ja Boalt Boethius 1983.)

Millä lailla ryhmädynamiikka sitten liittyy sävellysprosessin yleiseen malliin? Useimmissa yhteisöissähän säveltäjä tai lauluntekijä tekee suurimman osan varsinaisesta sävellystyöstä yksin. Todettakoon kuitenkin heti, että tämä osuus vaihtelee eri yhteisöissä, esimerkiksi osa viimeistelyja kommunikaatiovaiheeseen sisältyvistä osavaiheista voi jäädä esittäjäryhmän joko ennen esitystä tai sen yhteydessä toteutettavaksi. Osa valmisteluvaiheessa tehdyistä — erityisesti sävellyspäätökseen, tavoitteen asettamiseen ja tehtävärepresentaation muodostamiseen liittyvistä — ratkaisuista voi olla työnantajan, mesenaatin tai muun tilaajan esittämiä. Säveltäjä luonnollisesti hyväksyy nämä esitykset, mutta käytännössä hänellä ei aina ole valinnan varaa. Useimmissa yhteisöissä sävellys on alun perin ajateltu tietyn ryhmän tietyssä tilanteessa esitettäväksi ja säveltäjän täytyy ottaa tämä lukuun jo sävellystä suunnitellessaan — toisin sanoen, hän joutuu sovittamaan omat tavoitteensa esimerkiksi esittäjäryhmän koon ja taitojen mukaan. Vastaavalla tavalla osa kommunikaatiovaiheessa tehdyistä ratkaisuista perustuu siihen, että säveltäjä asettuu tilaajan ja/tai kuulijakunnan asemaan. Jos tulos ei tyydytä, säveltäjä saattaa tehdä jo esitettyyn sävellykseen muutoksia tai ottaa kritiikin huomioon myöhempiä sävellyksiä kirjoittaessaan. Musiikki on tarkoitettu jaettavaksi ja jakaminen edellyttää muiden huomioon ottamista!

3.4 Tehtävätyyppi ja sävellystilanne

Edellä on todettu, että kysymykseen tulevat tehtävätyypit ja sävellystilanteet määräytyvät paljolti yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden mukaan. Sävellysprosessin yleiseen malliin sisältyy kuitenkin oletus, jonka mukaan kaikkien yllä käsiteltyjen kontekstitekijöiden — karkeasti yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden — vaikutus sävellysprosessiin on epäsuoraa tai välillistä. Vaikutuksella tarkoitetaan tällöin ennen muuta sitä, missä määrin kirjoitusprosessiin sisältyvä etukäteissuunnittelun, luonnostelun ja korjaamisen määrä riippuu kyseisestä kontekstitekijästä. Malli ottaa huomioon kahdenlaisia välittömästi sävellysprosessin luonteeseen vaikuttavia tekijöitä, joista toista voidaan kokoavasti nimittää tehtävätyypiksi ja toista sävellystilanteeksi. (Katso lähemmin Heinonen 1986 ja 1992b.)

Tehtävätyyppi

Tehtävätyyppi määräytyy kirjoitettavan kappaleen rakenteellisten ominaisuuksien ja niiden asettamien vaatimusten mukaan. Tehtävätyypin oletetaan koostuvan lähinnä seuraavista — osin päällekkäin menevistä — osatekijöista: kirjoitettavan teoksen (kappaleen) laajuus, genre ja tekstuuri. Jos muut aspektit — yhteisölliset ja yksilölliset tekijät sekä sävellystilanne — oletetaan neutraaleiksi, niin tehtävätyyppi vaikuttaa prosessin luonteeseen ja etenemiseen seuraavasti:

(1) pienimuotoisten teosten (kappaleiden) kirjoittaminen vaatii vähemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista kuin laajamuotoisten teosten kirjoittaminen;

(2) sävellettävän teoksen genren asettamien erityisvaatimusten huomioon ottaminen edellyttää enemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjauksia kuin jos genre olisi avoin.[1]

(3) homofonisen tekstuurin kirjoittaminen edellyttää vähemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista kuin polyfonisen tekstuurin kirjoittaminen;

Lyhyesti: mitä kompleksisempi kirjoitettavan tehtävän rakenne on, sitä enemmän se vaatii etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista — toisin sanoen: sekundaariprosessiin perustuvien strategioiden käyttöä. Siten pienimuotoiset homofoniset sävellykset avoimelle instrumentille tai kokoonpanolle ovat periaatteessa kaikkein helpoimpia kirjoittaa ja vaativat vähiten etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista. Vastaavasti laajamuotoiset, useita tekstuurityyppejä ja sekä vokaali- että soitinosuuksia,

---

[1] Vokaalimusiikin kohdalla tällaisia genrepohjaisia tekijöitä ovat esimerkiksi tekstin ja laulullisuuden huomioon ottaminen, soitinmusiikin kohdalla esimerkiksi instrumenttikohtaisen idiomaattisuuden, kamarimusiikillisuuden tai sinfonisuuden huomioon ottaminen.

sooloja ja tutteja käsittävät tehtävät ovat kaikkein ongelmallisimpia — vaativat eniten etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista.

Sävellystilanne

Sävellystilanteen oletetaan koostuvan lähinnä seuraavista tekijöistä: tehtävän tuttuus, käytettävissä oleva aika, käyttötarkoitus sekä esittämiseen liittyvät käytännön kysymykset. Jos muut aspektit — yhteisölliset ja yksilölliset tekijät sekä sävellystehtävä — oletetaan neutraaleiksi, niin sävellystilanteen oletetaan vaikuttavan sävellysprosessin luonteeseen ja etenemiseen seuraavasti:

(1) tuttu sävellystehtävä edellyttää vähemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjauksia kuin outo tehtävä (viimemainittu jää helposti fragmentiksi);

(2) jos käytettävissä on niukalti aikaa, säveltäjä luonnostelee vähemmän ja tekee vähemmän (välittömiä) korjauksia kuin silloin, jos aikaa olisi runsaammin (hän saattaa kuitenkin tehdä myöhemmin runsaastikin rakenteellisia korjauksia, jos vain muut sävellystehtävät sen sallivat;[1]

(3) jos jokin jo valmistunut sävellys esitetään uudestaan, julkaistaan tai säveltäjä käyttää sitä esimerkiksi opetustarkoituksessa, hän saattaa tehdä siihen olennaisiakin korjauksia.

(4) esittäjä tai esityskokoonpano voi joko vähentää tai lisätä etukäteissuunnittelun, luonnostelun ja korjausten määrää riippuen siitä, missä määrin säveltäjän on otettava esittäjien taidolliset valmiudet ja määrä (kokoonpanon suuruus tai pienuus) lukuun.

Mallin mukaan "muut aspektit" eivät kuitenkaan koskaan ole neutraaleja, vaan kaikki kontekstitekijät vaikuttavat yhdessä — joskin tapauksesta riippuen eri asteisesti. Säveltäjä säveltää aina tietyssä kulttuurissa ja tietyssä musiikinhistoriallisessa tilanteessa. Hänellä on välttämättä tietynlainen persoonallisuus, joka kaiken lisäksi muuttuu normatiivisen kehityksen ja ei-normatiivisten tekijöiden vaikutuksesta. Eteen tulevien sävellystehtävien rakenteellisen (fysikaalisen) kompleksisuuden aste vaihtelee ja usein toistuvista tehtävistä tulee vähitellen tuttuja (niiden psykologinen kompleksisuus vähenee). Sävellystilanteet vaihtelevat myös muiden aspektiensa osalta. Näin myös itse sävellysprosessit vaihtelevat huomattavasti sekä eri vaiheiden keston että "suunnitelmallisten" ja "automaattisten" vaiheiden osuuden puolesta — mikä ei tarkoita, etteikö poikkeamien syitä olisi mahdollista selittää.

---

[1] Jos taas käytettävissä on runsaasti aikaa, tilanne on päinvastainen. Mutta tällöinkin säveltäjä saattaa tehdä rakenteellisia korjauksia myöhemmin muiden tehtävien sen salliessa.

4 TIIVISTELMÄT TUTKIMUKSISTA I-III

4.1 Tutkimus I: Abstraktiset ja konkreettiset mallit The Beatles -yhtyeen musiikissa

Tutkimuksessa tarkastellaan, kuinka Beatles-yhtye sulatti useista eri musiikillisista traditioista peräisin olevia aineksia suhteellisen yhtenäiseksi ja tunnistettavaksi tyylilliseksi kokonaisuudeksi. Teoreettisena lähtökohtana on kognitiivinen psykologia, erityisesti muistintutkimus, jonka pohjalta tutkimuksessa luonnostellaan myös mallien tai esikuvien analyysiin soveliasta menetelmää. Artikkeliin sisältyy tapausanalyysi, jossa selvitetään laajan tyylihistoriallisen aineiston perusteella millaisiin ja mistä traditioista peräisin oleviin malleihin Lennon-McCartney -sävelmä *Michelle* (1965) perustuu. Lisäksi arvioidaan myös, missä määrin kysymys on yleisistä tyylillisistä vaikutteista ja missä määrin mahdollisista yksittäisistä esikuvista.

Teoreettiset lähtökohdat

Konkreettisilla malleilla tarkoitetaan artikkelissa viime kädessä yksittäisiä, aistein havaittavia fysikaalisia objekteja (esimerkiksi tietty sävelmä akustisena äänitapahtumana tai sanomalehti paperina ja painomusteena) sekä näiden muistiedustuksia. Abstrakteilla malleilla tarkoitetaan (ihmisen) pitkäkestoiseen muistiin tallentuneita tietorakenteita, skeemoja. Muistiin tallentunut informaatio jaetaan tältä pohjalta kahteen tyyppiin: yhtäältä tiettyjä koettuja tapahtumia koskevaan informaatioon ja toisaalta objekti-, tapahtuma- ja tapahtumasarjaluokkia koskevaan yleistettyyn informaatioon. Ensinmainitun tallentamisesta vastaa tapahtuma- eli episodimuisti, viimemainitun tallentamisesta semanttinen muisti. Episodiseen muistiin tallennettu informaatio säilyttää tapahtumasta lähinnä ne karakteristiset piirteet, jotka erottavat sen kaikista muista tapahtumista. Semanttiseen muistiin tal-

lennettu informaatio puolestaan säilyttää vain abstrahoidut, yhteiset piirteet.

Episodisilla malleilla tarkoitetaan artikkelissa sellaisia sävelmiä tai — lähinnä sanoituksen osalta — ulkomusiikillisia objekteja (sanomalehdet, mainokset), joiden kuulemis- tai näkemistapahtuman, kontaktin, voi olettaa suoranaisesti toimineen tietyn sävelmän syntyprosessiin vaikuttaneena impulssina. Semanttisilla malleilla tarkoitetaan puolestaan sellaisia yleisiä tyylillisiä vaikutteita, joiden osuutta sävelmän syntyprosessissa ei ole perusteltua suoranaisesti liittää mihinkään yksittäiseen esikuvasävelmään. Abstraktioasteensa perusteella semanttiset mallit jaetaan edelleen skripteihin ja suunnitelmiin. Skriptillä tarkoitetaan on sellaista skeemaa, joka määrittelee suhteellisen yksityiskohtaisesti jonkin stereotyyppisen tilanteen. Suunnitelman puolestaan oletetaan sisältävän tietoa siitä, kuinka tietty tavoite on mahdollista saavuttaa yhdistämällä eli liittämällä toisiinsa erilaisia skriptejä.

Skriptin ja suunnitelman käsitteiden soveltaminen musiikkiin edellyttää, että musiikissa voidaan erottaa eri abstraktioasteita edustavia hierarkkisia tasoja. Tonaalisen rakenteen oletetaan muodostuvan pintatasosta, välittävästä — tai oikeammin: välittävistä — taso(i)sta ja syvätasosta jotakuinkin schenkeriläisessä merkityksessä. Rytmiikan osalta eri tasojen oletetaan vastaavan riemannilaisessa fraasi- ja periodistruktuurin analyysissa erotettuja tasoja. Kappaleen motiivisen materiaalin oletetaan puolestaan rakentuvan muutaman intervallin käsittävistä, alkuperältään ei-rytmisistä motiiveista, joiden peräkkäin liittäminen muodostaa sävellyksen temaattisen suunnitelman (vrt. rétiläinen temaattisen prosessin analyysi). Temaattisesti ja tonaalisesti artikuloituvien muotoyksiköiden muodostaman hierarkkisen rakenteen oletetaan syntyvän näiden kolmen aspektin yhteisvaikutuksen tuloksena.

Musiikkianalyyttisena käsitteenä skriptillä tarkoitetaan tutkimuksessa sellaista skeemaa (tietorakennetta), joka määrittelee suhteellisen yksityiskohtaisesti (yleensä periodin tai sitä suppeamman) musiikillisen kokonaisuuden pintatason muotorakenteen (fraasirakenteen ja temaattisen prosessin), tonaalisen rakenteen tai molemmat. Suunnitelmalla puolestaan tarkoitetaan sellaista skeemaa (tietorakennetta), joka määrittelee periodin tai sitä laajemman kokonaisuuden välittävän tason muotorakenteen (fraasi- tai periodirakenteen ja temaattisen prosessin) ja tonaalisen rakenteen tai molemmat. Periaatteessa skripti siis liittyy pintatasoon ja suunnitelma välittävään tasoon. Musiikin hierarkkisesta luonteesta johtuen kuitenkin se, mikä pintatason ja välittävän tason suhdetta tarkasteltaessa on tulkittava (väljäksi) suunnitelmaksi, saattaakin osoittautua välittävän tason ja syvätason välistä suhdetta tarkasteltaessa (yksityiskohtaiseksi) skriptiksi.

Tutkimuksen suorittaminen

Mallina toimineen ja mallin pohjalta luodun objektin suhdetta voidaan arvioida niiden samankaltaisuuden asteen perusteella. Semanttisten mallien — "yleisten tyylillisten vaikutteiden" — selvitteleminen edellyttää laajan

tyylihistoriallisesti relevantin aineiston analyysia. Analyysin avulla selvitetään tutkittavan sävellyksen ominaispiirteiden (muotorakenteen, fraasien, melodia- ja sointukulkujen jne.) yleisyys mainitussa traditiossa. Vasta tämän jälkeen on mielekästä arvioida, perustuvatko analyysin paljastamat huomiota herättävimmät rakenteelliset samankaltaisuudet tyylin syntaksiin, vai onko perusteltua olettaa tosiasiallinen vaikutussuhde oletetun mallin ja tutkittavan kappaleen kirjoitusprosessin välille. Vaikutussuhteen tulee tälläin täyttää ainakin seuraavat, Hermerénin (1975) muotoilemat ehdot:

(1) oletetun mallin tulee olla sävelletty ennen kappaletta, jonka mallina sen oletetaan toimivan (temporaaliehto),

(2) uuden kappaleen tekijän tulee tuntea oletettu malli (kontaktiehto),

(3) oletetussa mallissa ja uudessa kappaleessa tulee olla huomattavaa samankaltaisuutta (samankaltaisuuden ehto) sekä

(4) oletettu malli muuttaa uuden kappaleen tekijän tuotantoa laajemminkin (muuttumisen ehto).

Tutkimusaineisto jakautuu nuottimateriaaliin ja biografiseen aineistoon. Nuottimateriaali (kaikkiaan noin 2500 sävelmää) käsittää pääasiallisesti yhdysvaltalaisia viihde- ja elokuvasävelmiä, 1950-luvun rock'n'roll-, teinirock- ja rhythm'n'blues-sävelmiä sekä tämän lisäksi kaikki Beatles-yhtyeen itse levyttämät laulut. Musiikkianalyysimetodiikka rakentuu teoreettisessa osassa esiteltyjen lähtökohtien mukaisesti lähinnä tonaalisten rakenteiden, fraasi- ja periodirakenteen sekä temaattisen prosessin analyysimenetelmistä. Lisäksi sovelletaan paradigmaattista analyysimenetelmää laajan tyylillisen aineiston vertailuun. Biografinen aineisto muodostuu varsinaisista elämäkerroista, haastattelulausunnoista sekä spesifisti lauluja ja lauluntekemistä koskevasta materiaalista. Biografisen aineiston analyysin avulla selvitetään, missä määrin oletetut mallit täyttävät Hermerénin vaikutussuhteelle asettamat ehdot.

Tulokset

Beatles-yhtyeen varhaistuotannon (1962-65) mallit löytyvät lähinnä 1950-luvun mustasta rock'n'roll- ja rhythm'n'blues-traditiosta, 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun valkoisesta teinirockista sekä 1930-1960 -lukujen elokuva- ja musikaalisävelmistöstä (Tin Pan Alley). Rhythm'n'blues- ja rock'n'roll-tradition vaikutus ilmenee lähinnä synkopoidussa rytmiikassa, pentatonisissa kuluissa ja "sinisten sävelten" (blue note) käytössä. Kaikkia yllä mainittuja piirteitä — erityisesti kahta ensinmainittua — tavataan myös teinirockissa, joka on kuitenkin edellistä melodisempaa (diatonisempaa) ja yleensä myös soinnullisesti vaihtelevampaa. Teinirock-tradition vaikutus ilmenee edellisen lisäksi myös muodon ja tonaalisen disposition

tasolla. Yhtyeen ohjelmistoon kuului alusta alkaen myös viihde- ja elokuvasävelmiä, mutta Tin Pan Alley -tradition vaikutus yhtyeen omiin sävellyksiin on varhaisimmassa tuotannossa (1962-63) enimmäkseen epäsuoraa.

Analyysiesimerkiksi valitun *Michelle*n kohdalla Tin Pan Alley -vaikutteet ovat ilmeisiä ja esiintyvät läpikäyvästi monella eri tasolla: mollisävellajissa (sekä rock'n'roll että teinirock olivat leimallisesti duuripohjaista musiikkia), kompleksisessa jazzpohjaisessa harmoniassa, kokonaismuodossa ja tonaalisessa dispositiossa sekä tiettyjen harmonistonaalisten mallien käytössä. Kokonaismuotonsa, melodiikkansa ja harmonistonaalisen rakenteensa osalta *Michelle* palautuu lähinnä viihdemusiikin traditioon, rytmiikkansa ja pentatoniikkansa osalta lisäksi teinirockin sekä vähemmässä määrin rhythm'n'bluesin ja rock'n'rollin traditioon. Yhdistävänä tekijänä toimii kummassakin tapauksessa teinirock, joka (erityisesti Everly Brothers) on myös kappaleen sointikuvan mallina. Kokonaisuutena *Michelle* on siis eräänlainen teinirock-versio klassisesta Tin Pan Alley -balladista.

Yksittäisten kappaleiden osalta todettakoon, että useimmiten yhtäläisyys tietyn laulun ja *Michelle*n välillä ei ole erityisen merkittävä (koskee yksittäistä piirrettä tietyllä rakenteellisella tasolla) ja myös muiden vaikutuksen ehtojen toteutuminen on vähintäänkin kyseenalaista. Näissä tapauksissa ei ole mitään syytä olettaa, että tällainen laulu olisi — ainakaan välittömästi — vaikuttanut *Michelle*n kirjoitusprosessiin. Tällaisten samankaltaisuuksien oletetaan perustuvan yhteisiin semanttisiin malleihin. Tietyissä tapauksissa taas voidaan — enemmän tai vähemmän kiistattomasti — katsoa tietyn laulun toimineen *Michelle*n episodisena mallina. Lennon on itse maininnut, että B-taitteen aloitusfraasi palautuu Nina Simonen versioon laulusta *I Put A Spell On You* (Hawkins). McCartney on puolestaan sanonut, että B-taitteen päätösfraasin — ja samalla koko laulun intron — laskeva kromaattinen kulku on eräänlainen "Bizet-juttu", mikä näyttäisi viittaavan siihen, että tuon kulun esikuvana olisi kuuluisa *Habanera* Bizet'n oopperasta *Carmen*. Todettakoon, että molemmissa tapauksissa samankaltaisuus koskee lähinnä yhtä ominaispiirrettä ja rajoittuu pintatasoon.

Biografisen datan perusteella voitiin edelleen vahvistaa, että Beatles — tai jokin sitä edeltävä kokoonpano, jossa Lennon, McCartney ja Harrison olivat mukana — esitti eri yhteyksissä seuraavia kappaleita: *Summertime* (Gershwin), *Long Tall Sally* (Johnson, Penniman & Blackwell) ja *A Taste Of Honey* (Scott & Marlow). On selvää, että näillä lauluilla oli *Michelle*en vähintäänkin epäsuora vaikutus (siirto- eli transfer-vaikutus) sikäli, että Lennon ja McCartney epäilemättä sisäistivät niiden välityksellä tiettyjä myös *Michelle*stä tunnistettavia musiikillisia rakenteita. Tiettyjen laulujen kohdalla rakenteellinen samankaltaisuus *Michelle*n kanssa osoittautui todella merkittäväksi, mutta kontakti jäi vahvistamatta — joskin myös sitä voitiin pitää hyvin todennäköisenä. Tällaisia lauluja olivat *All The Things You Are* (Kern & Hammerstein), *All I Have To Do Is Dream* (Bryant & Bryant),[1] *Chim Chim Cher-ee* (Sherman & Sherman) sekä *Samba De Uma Nota So* (Jobim & Mendonca).

---

1 Tutkimuksen III yhteydessä vahvistui, että *All I Have To Do Is Dream* todella kuului Lennonin, McCartneyn ja Harrisonin vakio-ohjelmistoon vuosina 1958-59.

4.2 Tutkimus II: "Tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän "tyypillinen" kirjoitus- ja äänitysprosessi

Artikkelissa kuvataan ja osin selitetään "tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän syntyprosessi ensimmäisestä ideasta valmiiseen äänitteeseen saakka. "Tyypillisellä" kirjoitus- ja äänitysprosessilla tarkoitetaan sitä, että (1) kirjoittaminen ja äänittäminen etenee tiettyjen vaiheiden kautta, joiden järjestys on suhteellisen kiinteä jos kohta ei ehdoton, (2) kussakin vaiheessa on tietty määrä vaihtoehtoisia ratkaisumalleja sekä (3) myös "tyypillisestä" etenemistavasta poikkeamisille kyetään esittämään typologia — tietty rajattu määrä poikkeamistapoja — ja myös luettelemaan ne tärkeimmät tekijät, joiden voi olettaa aiheuttavan poikkeamista.

Teoreettiset lähtökohdat

Tutkimuksessa käytetyt teoreettiset lähtökohdat voidaan jakaa kahteen yleisempään taustaoletukseen: (1) sävellysprosessin etenemistä kontrolloivat viime kädessä samat kognitiiviset prosessit ja strategiat kuin muutakin inhimillistä toimintaa sekä (1) voidaan esittää "tyypillisen" sävellysprosessin yleinen (universaalinen) malli. Ensimmäiseen taustaoletukseen liittyen tutkimuksessa tehdään ero seuraavien, kaikkea inhimillistä toimintaa kontrolloivien kognitiivisen prosessoinnin muotojen välillä:

(1) tietoisesti kontrolloitu prosessointi, joka on luonteeltaan peräkkäistä (sarjallista, ei-samanaikaista), perustuu yleensä sisäiseen tavoitteeseen ja on siten syväsuuntautunutta (top-down) ja on kapasiteetiltaan monin tavoin rajoittunut;

(2) automaattista kontrollia edellyttävä prosessointi, joka on luonteeltaan rinnakkaista (samanaikaista), perustuu yleensä välittömään ärsykkeeseen ja on siten pintasuuntautunutta (bottom up) ja on kapasiteetiltaan edellistä vähemmän rajoittunut;

(3) kontrolloimaton (sattumanvarainen) prosessointi, joka on luonteeltaan diffuusia ja *suuntautumatonta* sikäli, että ilmiselvästi ristiriitaiset, epäloogiset tai etäiset ideat voivat esiintyä samanaikaisesti, mahdollisesti myös yhtyä, ja joka perustuu mahdollisesti tiedostumattoman motivaation ja sen torjunnan väliseen konfliktiin.

Tutkimuksessa katsotaan, että kaksi ensinmainittua prosessoinnin muotoa vastaavat yhdessä sitä, mitä psykoanalyyttisessa kirjallisuudessa nimitetään sekundaariprosessiksi, ja kaksi viimemainittua muotoa yhdessä sitä, mitä psykoanalyytikot nimittävät primaariprosessiksi (Heinonen 1990).

Toiseen taustaoletukseen liittyen säveltäminen käsitetään päämääräsuuntautuneeksi prosessiksi, jossa vaihtoehtojen tuottamis- ja arviointivaihe vuorottelevat sitä kontrolloivan tietoisen tai esitietoisen mutta tilan-

teen mukaan adaptoituvan tehtävärepresentaation ("idean") alaisena. Tältä pohjalta "tyypillisen" sävellysprosessin katsotaan käsittävän seuraavat vaiheet:

(1) *valmistelu- eli esisävellysvaihe,* joka käsittää kaksi osavaihetta: säveltäjän aikaisemman kokemuksen ja koulutuksen sekä idean keksimisen (tehtävärepresentaation muodostamisen) tietyn teoksen säveltämistä varten

(2) *toteutusvaihe eli "varsinainen" sävellysvaihe,* joka etenee tilanteen mukaan muuttuvan tehtävärepresentaation ("idean") varassa useiden osavaiheiden kautta, joista tärkeimpiä ovat ideoivat, jäsentävät ja viimeistelevät osavaiheet

(3) *korjaus- eli revisiovaihe,* jonka valmisteluvaiheen tavoin voidaan ajatella käsittävän kaksi vaihetta: tiettyyn (valmistuneeseen sävellykseen tai sen osaan) tehdyt korjaukset sekä sellaiset prosessin aiheuttamat muutokset, jotka olennaisesti vaikuttavat säveltäjän myöhempien teosten säveltämisen yhteydessä tekemiin ratkaisuihin.

Kaikkien osavaiheiden ei välttämättä oleteta sisältyvän kaikkiin sävellysprosesseihin, eri osavaiheiden järjestyksen oletetaan voivan vaihdella tietyissä — *mutta vain tietyissä* — rajoissa ja kaikkien vaiheiden oletetaan menevän välttämättä jossain määrin päällekkäin. Mallista tavattavien muunnelmien ja poikkeusten oletetaan syntyvän lähinnä eri vaiheiden ja osavaiheiden erilaisen painotuksen tuloksena ja niiden oletetaan perustuvan ensisijaisesti kulttuurinsisäisiin ja yksilöllisiin arvostuksiin.

Tutkimuksen suorittaminen

Tutkimuksessa etsittiin suhteellisen laajan biografisen aineiston kvalitatiivisen sisällönanalyysin avulla vastauksia seuraaviin kirjoitus- ja äänitysprosessin vaiheita sekä erilaisia kontekstitekijöitä koskeviin kysymyksiin:

— millaisten vaiheiden kautta "tyypillisen" Lennon-McCartney -sävelmän kirjoitus- ja äänitysprosessi eteni;

— missä määrin strategioiden valinnat ja prosessin vaiheet vaihtelivat erilaisista kontekstitekijöistä (säveltäjästä ja työnjaosta, tyylikaudesta, sävellystilanteesta ja sävellysprosessin vaiheesta) riippuen;

— millaisiin prosessoinnin muotoihin (karkeasti: primaari- ja sekundaariprosessit) perustuvia kognitiivisia strategioita Lennon ja McCartney suosivat.

Aineisto koostui ensisijaisesti yhtyeen jäsenten — erityisesti Lennonin ja McCartneyn — sekä tuottaja George Martinin haastattelulausunnoista.

Tyypillisen laulunteko- ja äänitysprosessin vaiheet

Käytetyn aineiston perusteella tyypillisen Lennon-McCartney -sävelmän tyypillinen kirjoitus- ja äänitysprosessin voi katsoa edenneen lähinnä seuraavien vaiheiden mukaisesti:

(1) idean saaminen ja sen kehitteleminen,

(2) A-taitteen (verse) syntyminen,

(3) B-taitteen (chorus, middle eight) syntyminen ja kokonaismuodon perustana olevan yksikön — yleensä AABA — hahmottuminen,

(4) kokonaismuodon hahmottaminen (säkeistöjen määrä ja järjestys sekä intro, soolo ja coda)

(5) sovittaminen ja sointikuvan määrittäminen (soitinkokoonpano, tausta- tai stemmalaulu, mahdolliset erikoistehosteet) sekä

(6) varsinainen äänitystapahtuma (otot, päällekkäisäänitykset) ja miksaus.

Vaiheet seuraavat toisiaan yleensä esitetyssä järjestyksessä, mutta ne menevät aina jossain määrin päällekkäin, ja prosessin kuluessa saatetaan myös palata takaisin aikaisempaan vaiheeseen. Tietyt vaiheet saattavat seurata toisiaan nopeasti, ilman havaittavaa taukoa, jolloin niiden erottaminen toisistaan voi olla hankalaa ja keinotekoistakin. Toisaalta laulun kirjoittaminen saattaa jäädä tiettyyn vaiheeseen päivien, viikkojen, kuukausien tai vuosienkin ajaksi. Yksittäiset vaiheet saattavat liittyä toisiinsa eri tavoin — usein kuitenkin siten, että kirjoitus- ja studiotyöskentelyvaihe voidaan erottaa toisistaan. Tällöin kirjoitusvaihe käsittää tavallisesti idean saamisen ja kehittelemisen AABA-muotoon (tai vastaavaan), kun taas studiovaihe käsittää kokonaismuodon hahmottamisen, sovituksen ja äänittämisen.

Lennonin ja McCartneyn haastattelulausunnoista voi löytää (ainakin) neljänlaisia käsityksiä ideoiden syntymisestä: "selittämätön" inspiraatio, sattuman hyväksikäyttö, "pakottamalla" tekeminen sekä muiden tekemien ja omien laulujen imitointi. Ideoiden kehittelyssä, A- ja B-taitteiden sekä AABA-muodon (tai vastaavan) muotoutumisessa voidaan erottaa periaatteessa kolme tapaa. Ensiksiksi, idean saanut ja A-taitteen kirjoittanut osapuoli saattoi kirjoittaa koko laulun yksin. Toiseksi, laulu saatettiin kirjoittaa alusta alkaen tiiviisti yhdessä, "nenät vastakkain". Ja kolmanneksi, toinen osapuoli saattoi osallistua vaihtelevalla panoksella toisen aloittamaan lauluun. Kokonaismuodon hahmottamisen kannalta kriittisiä kohtia olivat perusyksikön (AABA tai vastaava) lisäksi tarvittavien säkeistöjen määrä ja järjestys, aloitukset ja päätökset sekä soolon paikka. Tähän vaiheeseen osallistuivat kaikki yhtyeen jäsenet sekä tuottaja George Martin. Sovituksen ja sointikuvan hahmottaminen eteni tyypillisesti seuraavassa järjestyksessä: lauluntekijä(t) esitti(vät) kappaleen yhtyeen muille jäsenille

(yleensä kitaran säestyksellä), jonka jälkeen Lennon ja McCartney sekä rumpali Ringo Starr ja kitaristi George Harrison tekivät oman osuutensa sovitustyöstä. Lopuksi ääniä tai instrumentteja muutettiin, lisättiin tai poistettiin tarpeen mukaan, usein tuottaja George Martinin ehdotuksesta ja/tai avustuksella. Tyypillinen äänitys- ja miksaustapahtuma käsitti pääpiirteissään kolme osavaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa äänitettiin muutama otto (keskimäärin ehkä 5-10 ottoa per laulu). Tämän jälkeen tehtiin tarvittavat päällekkäisäänitykset ja nauhareduktiot (viimemainittu tarkoittaa kahden tai useamman raidan tiivistämistä yhdeksi raidaksi, jonka päälle voidaan jälleen äänittää osuuksia). Kolmannen vaiheen muodosti miksaus, joka piti sisällään lähinnä vokaali- ja soitinäänten balanssin eli keskinäisten voimakkuussuhteiden määrittämisen sekä panoroinnin eli stereokuvan sijoittamisen.

Tyypilliset poikkeamat ja niiden taustalla vaikuttaneet kontekstitekijät

Kontekstitekijöinä tarkasteltiin työnjakoon liittyviä kysymyksiä, persoonallisuuseroja, kognitiivisen prosessoinnin eri muotojen painottumista sekä kaikissa näissä tekijöissä ajan myötä tapahtuvia muutoksia.

Työnjaon osalta tyypillisen Lennon-McCartney -sävelmän kirjoitusprosessi eteni jotakuinkin seuraavalla tavalla. Kolmessa ensimmäisessä vaiheessa — idean syntyminen ja kehitteleminen, A-taitteen syntyminen sekä B-taitteen syntyminen ja AABA-muodon hahmottuminen — muut yhtyeen jäsenet tai George Martin eivät juuri puuttuneet Lennonin ja McCartneyn työskentelyyn. Kolme viimeistä vaihetta — kokonaismuodon hahmottuminen, sovittaminen ja sointikuvan määrittäminsen sekä varsinainen äänitys- ja miksaustapahtuma — tapahtuivat yleensä enemmän tai vähemmän kollektiivisesti riippuen erilaisista kontekstitekijöistä. Näissä vaiheissa myös Martinin osuus oli yleensä huomattavan suuri. Osa lauluista on yksin kirjoitettuja, osa taas enemmän tai vähemmän yhdessä tehtyjä. Yhdessä tehtyjen laulujen kohdalla lauluntekijöiden keskinäiset osuudet saattoivat vaihdella tekstisäettä tai yhden-kahden sävelen muuttamista koskevasta ehdotuksesta saumattomaan yhteistyöhön, jossa tosiasiallista osuutta on mahdoton määritellä.

Kaikkina tyylikausina tavataan kappaleita, jotka ovat joko Lennonin tai McCartneyn yksin kirjoittamia. Tiiviisti "nenät vastakkain" kirjoitettuja kappaleita tavataan lähinnä varhaisvaiheessa (1962-64, ennen A Hard Day's Night -albumia — vrt. kuitenkin Sgt. Pepper -albumi vuodelta 1967). Tapauksia, joissa toinen kirjoittaa A-taitteen ja toinen B-taitteen tavataan lähinnä A Hard Day's Night -albumista alkaen — tyypillisimmillään tämä työnjako näyttäisi olevan jotakuinkin vuosina 1964-67. Kahden keskeneräisen kappaleen yhdistämistä yhdeksi kokonaisuudeksi tavataan kuitenkin vasta myöhäisvaiheessa, Sgt. Pepper -albumista alkaen. Kokonaismuodon hahmottamis-, sovitus- ja äänitysvaiheissa on kaikissa erotettavissa samansuuntainen kehitys, jossa aluksi (1962-64) George Martinilla on merkittävä osuus paitsi tuottajana myös korjaajana ja ideoijana, tämän jälkeen yhtyeen jäsenten esittämien ideoiden toteuttajana (1965-67) ja lopulta

hänen merkityksensä niin tuottajana, ideoijana/korjaajana ja toteuttajana vähenee: Let It Be -albumin tuotti ja sovitti Phil Spector.

Tyypillisesti Lennonin ja McCartneyn persoonallisuuseroihin perustuvia kontekstitekijöitä ovat ainakin musiikilliseen ja sanoitukselliseen kompetenssiin perustuvat erot, musiikin luonne ja sanoitusten sisältö persoonallisuuden — ja sen muutosten — paljastajana sekä musiikkikäsitys (musiikin hahmottaminen "pätkinä" tai kokonaisuuksina) ja tähän palautuvat erot prosessin käyntiin lähtemisessä ja loppuun saattamisessa. Karkeasti yleistäen voinee sanoa, että Lennonilla oli alun perin paremmat valmiudet kirjoittaa sanoituksia kuin musiikkia, kun taas McCartneyn kohdalla tilanne oli päinvastainen. Lennonin musiikki oli yleisesti ottaen aggressiivisempaa, särmikkäämpää, kuin McCartneyn. Introvertti Lennon ei myöskään tarvinnut yleisöä, jolle kirjoittaa, joten hän oli valmiimpi paljastamaan sisintään lauluissaan kuin yleisölle kirjoittava, ekstrovertti McCartney. Lennon käsitti musiikin koostuvan yhteen liitettävistä pätkistä ja jätti laulun usein kesken. Hänen ideansa olivat erityisesti sovituksen ja sointikuvan osaltu usein varsin epämääräisiä, "ulkomusiikillisia", ja niiden toteuttaminen vaati George Martinilta paljon päänvaivaa. McCartney sen sijaan käsitti laulunsa alusta alkaen jonkinlaisiksi kokonaisuuksiksi ja pyrki myös saattamaan ne loppuun — usein kuitenkin Lennonin suosiollisella avustuksella. McCartneyn sovitusta ja sointikuvaa koskevat ideat olivat yleensä alusta alkaen "puhtaasti" musiikillisia ja niiden toteuttaminen ei juuri aiheuttanut klassisen koulutuksen saaneelle Martinille ongelmia.

Prosessoinnin muotojen osalta lienee jokseenkin turvallista sanoa, että Lennon ja McCartney suosivat pääasiallisesti primaariprosessiin perustuvia kognitiivisia strategioita sekundaariprosessiin perustuvien strategioiden kustannuksella. Molemmille lauluntekijöille oli tyypillistä sekä avoimuus välittömille ärsykkeille että näiden ärsykkeiden automaattisesti kontrolloitu tai avoimesti kontrolloimaton (sattumanvarainen) prosessointi sekä mitä erilaisimmista musiikillisista traditioista peräisin olevien elementtien synkreettinen yhdistely (vrt. myös tutkimus I). McCartneylla sekundaariprosessistrategioiden osuus näyttää kuitenkin olevan selvästi suurempi kuin Lennonilla. Tietoisesti kontrolloitujen sarjallisten strategioiden — ideoiden nauhoittaminen muistin tueksi, päällekkäisäänitykset, soitinosuuksien suunnitelmallinen takaperin soittaminen jne. — käyttö lisääntyy selvästi vuosina 1965-67 ja vähenee taas tämän jälkeen. Primaariprosessistrategioiden osuus on sävellysprosessin varhaisissa vaiheissa (ideoinnin ja kehittelyn yhteydessä) yleisesti ottaen suurempi kuin myöhäisissä vaiheissa (sovituksen ja äänittämisen yhteydessä) — olkoonkin, että esimerkiksi sattuman hyväksi käyttämistä saattaa esiintyä prosessin kaikissa vaiheissa. Todettakoon vielä, että erityisesti sovituksen ja äänittämisen mutta myös kokonaismuodon hahmottamisen tietoinen kontrollointi oli varhaisvaiheissa pääasiallisesti George Martinin vastuulla. Myöhemmin (jotakuinkin vuodesta 1965 alkaen) tämä kontrolli siirtyi enenevässä määrin Lennonille ja McCartneylle — erityisesti viimemainitulle — riippuen siitä, kuka oli kulloinkin käsillä olevan laulun (pääasiallinen) tekijä. Viimeisinä vuosina myös Harrison vastasi omien laulujensa kohdalla periaatteessa kaikkien prosessin vaiheiden kontrollista.

4.3 Tutkimus III: *Michelle, ma belle* — laululuntekeminen psyykensisäisten ristiriitojen sovittajana

Tutkimuksen lähtökohtana on oletus, että musiikin tuottamisprosessi (improvisointi, säveltäminen) voi auttaa ratkaisemaan psyykensisäisiä ristiriitoja ja siten osaltaan auttaa yksilön minän (egon) eheytymistä. Edelleen oletetaan, että säveltäjät käyttävät usein tietoisesti tai tietämättään tätä sävellysprosessin ristiriitoja sovittavaa ja minää integroivaa aspektia hyväkseen sävellyksiä kirjoittaessaan. Tutkimuksessa I on osoitettu, että kirjoittaessaan *Michelle*ä Lennon ja McCartney integroivat aiemmin kokemaansa (kuulemaansa, esittämäänsä) musiikillista materiaalia uudeksi, yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Tässä tutkimuksessa oletetaan, että integroidessaan tätä aiemmin kokemaansa musiikillista materiaalia McCartney — joka on *Michelle*n pääasiallinen säveltäjä — integroi samalla uusiksi konfiguraatioiksi niitä henkilökohtaisia kokemuksia, joihin tämä musiikillinen materiaali hänen mielessään assosioitui.

Freud muotoili jo varhaisessa luovan kirjoittamisen ja päiväunelmoinnin vastaavuuksia käsittelevässä artikkelissaan seuraavan hypoteesin luovan toiminnan ja henkilön aikaisempien kokemusten suhteesta:

> "Jokin voimakas nykyisyydessä tapahtuva kokemus herättää luovassa kirjoittajassa muiston aikaisemmasta (tavallisesti hänen lapsuuteensa liittyvästä) kokemuksesta, jonka pohjalta nyt kasvava toive saa täyttymyksensä luovassa työssä. Työ itsessään sisältää elementtejä sekä äskeisestä tilanteesta että vanhasta muistumasta." (Freud 1981a.)

Katkelmaan sisältyy luonnollisesti aitofreudilainen ajatus luovasta prosessista toiveen sijaistyydytyksenä eli sublimaationa. Hypoteesi on kuitenkin myös nykyisen episodi- eli tapahtumamuistia koskevan tutkimuksen valossa ajankohtainen ja relevantti.

Psykoanalyyttisesti orientoitunutta biografista tutkimusta on usein moitittu pitkälle menevien tulkintojen tekemisestä lähdekriittisesti arveluttavin perustein. Tämän tutkimuksen metodologisena lähtökohtana on pitäytyminen verifioituihin tai (ainakin periaatteessa) verifioitavissa oleviin tosiasioihin (vrt. Solomon 1990). Esitettyjen teoreettisten ja metodologisten lähtökohtien mukaisesti tutkimuksessa erotetaan

(1) ajallisesti kaukainen tapahtuma — McCartneyn äidin kuolema vuonna 1956,

(2) äskettäinen biografinen tapahtuma — McCartneyn ja hänen tuolloisen naisystävänsä Jane Asherin välirikko syksyllä 1965 sekä

(3) helposti verifioitavissa oleva ulkopuolinen tekijä — kiire kirjoittaa puuttuvat raidat *Rubber Soul* -albumia varten, jotta tämä ehtisi joulumarkkinoille 1965.

Tutkimuksessa selvitetään, miten nämä biografiset tosiasiat liittyvät toisiinsa. Laajemmin tarkastelu voidaan käsittää myös yritykseksi hahmotella sellaista dynaamista mallia McCartneyn persoonallisuudesta, joka perustuisi tunnettujen tosiasioiden ja hänen lauluihinsa sisältyvän psykologisen materiaalin väliseen vuorovaikutukseen. Tutkimus rakentuu viidestä osatutkimuksesta, joiden spesifejä lähtökohtia, menetelmiä ja tuloksia kuvataan tutkimus tutkimukselta seuraavassa.

Osatutkimus I: Michellen äänitys- ja kirjoitusprosessin vaiheet

*Michelle*n syntyvaiheita tarkastellaan osatutkimuksessa yhtäältä suhteessa tutkimuksessa II esitettyyn tyypillisen laulunteko- ja äänitysprosessin malliin ja toisaalta suhteessa Freudin esittämään hypoteesiin luovan toiminnan ja sen toteuttajan aikaisempien kokemusten suhteesta. Menetelmällisesti osatutkimus on — perinteisessä musiikkitieteellisessä merkityksessä — tietyn sävellyksen syntyvaiheiden eli genesiksen selvittämiseen keskittyvä lähdetutkimus. Tutkimuksen perusteella *Michelle*n kirjoitus- ja äänitysprosessissa voidaan erottaa karkeasti seuraavat vaiheet:

(1) A-taitteen melodia ja idea kitarasäestykseksi — McCartney (1960-62)

(2) A-taitteen sanojen kirjoittaminen — McCartney yhdessä ystävänsä Ivan Vaughanin vaimon kanssa (lokakuu 1965)

(3) B-taitteen kirjoittaminen ja AABA-muodon hahmottuminen — McCartney, B-taitteen aloitusfraasin osalta yhdessä Lennonin kanssa (loka-marraskuu 1965)

(4) kokonaismuodon, sovituksen ja sointikuvan hahmottaminen — McCartney yhdessä yhtyeen muiden jäsenten ja tuottaja George Martinin kanssa (loka-marraskuu 1965)

(5) äänitys — yhtyeen jäsenet ja George Martin, joka vaati Harrisonia kirjoittamaan uuden soolon Martinin hahmotteleman motiivin pohjalta (3.11.1965)

(6) miksausprosessi — George Martin (9. ja 16.11.1965)

Kuten nähdään, *Michelle*n sävellysprosessi noudattaa melko uskollisesti tutkimuksessa II hahmoteltua tyypillisen Lennon-McCartney -sävelmän kirjotus- ja äänitysprosessin mallia. Edelleen, *Michelle*n syntyvaiheissa voidaan teoreettisten lähtökohtien mukaisesti erottaa vanha muistuma — 1960-luvun alussa kirjoitettu "ranskalainen laulu" (A-taite) — sekä äskeinen tilanne (*Rubber Soul* -albumin äänityssessiot). On ilmeistä, että juuri vaatimus *Rubber Soul*in äänitysaikataulussa pysymisessä toimi impulssina niin "ranskalaisen laulun" uudelleenlämmittämiselle. Tämän sinänsä melko pinnallisen impulssin lisäksi motiivina saattoi olla myös Lennonin ja

McCartneyn heräävä kiinnostus nostalgisia aiheita — erityisesti lapsuusaiheita — kohtaan.

Osatutkimus II: McCartneyn Beatles-yhtyeelle vuosina 1965-66 kirjoittamien laulujen sanoitusteemojen vastaavuus surutyön etenemiseen

Niin ikään *Rubber Soul* -albumiin sisältyvä *I'm Looking Through You* on McCartneyn omien sanojen mukaan kirjoitettu närkästyneenä siitä, että Jane Asher — McCartneyn tuolloinen naisystävä — lähti Bristoliin näyttelemään vastoin McCartneyn tahtoa. Jotakuinkin samanaikaisesti Asher osallistui myös elokuvan *Alfie* filmauksiin, joihin puolestaan lauluun *Drive My Car* sisältyvä katkeranivallinen fraasi "haluan tulla valkokankaan tähdeksi" näyttää viittaavan. Erimielisyydet johtivat syksyn 1965 ja alkutalven 1966 kestäneeseen välirikkoon. Tutkimuksessa oletetaan, että myös monet muut McCartneyn vuosina 1965-66 kirjoittamat laulut ovat vastaavalla tavalla omaelämäkerrallisia.

Omaelämäkerrallisen laulun kirjoittaminen etenee Davisin (1989) mukaan seuraavin askelin:

(1) laulun taustalla on jokin (mahdollisesti emotionaalisesti sävyttynyt) henkilökohtainen kokemus;

(2) tämän kokemuksen pelkistäminen johonkin yleiseen teemaan — ajatukseen tai emootioon;

(3) sellaisen (kuvitellun) tilanteen tai asetelman luominen, joka heijastaa tuota yleistä teemaa.

Pyrittäessä palauttamaan jokin olemassaoleva sanoitus tiettyyn henkilökohtaiseen kokemukseen, edetään käänteisessä järjestyksessä: laulussa kuvattu tilanne tai asetelma pelkistetään johonkin yleiseen teemaan ja tämä yhdistetään johonkin kirjoittajansa emotionaalisesti sävyttyneeseen henkilökohtaiseen kokemukseen.

Tässä tutkimuksessa tuo "emotionaalisesti sävyttynyt henkilökohtainen kokemus" on McCartneyn ja Asherin välirikko. Lähtökohtana on oletus, jonka mukaan Beatles-yhtyeen ajalla 15.02.1965-14.06.1966 äänitettäväksi ottamien McCartney-sävelmien sanoitusteemat peräkkäin aikajärjestykseen asetettuina heijastavat syvenevän rakkaussuhdekonfliktin ja siihen liittyvän surutyön toisiaan seuraaville vaiheille tyypillisiä emootioita ja reaktioita. Yksityiskohtaisen tarkastelun kohteena ovat kaikki *Help!*, *Rubber Soul* ja *Revolver* -albumeilla olevat McCartney-sävelmät sekä näiden albumien äänityssessioiden yhteydessä äänitetyt mutta single-levyille päätyneet McCartney-sävelmät. McCartney-sävelmällä tarkoitetaan sellaista laulua, joka on kokonaan tai pääasiallisesti McCartneyn kirjoittama.

Laulujen teemat suhteutetaan analyysissa surutyön eri vaiheisiin, jotka ovat (1) shokki (ensimmäinen järkytys), (2) kaipaava suru ja masennus, (3) kiukku, viha ja aggressio, (4) tyhjyys ja odotus, (5) mukautuminen

uuteen tilanteeseen sekä (6) uutta luova toiminta. Ensimmäinen analyysivaihe käsittää tarkastelun kohteena olevien laulujen sanoitusten sisällönanalyysin, jossa analyysiyksiköinä toimivat surutyön eri vaiheille ominaisten reaktioiden kuvaukset sanoituksissa. Kuvauksen perusteella kullekin laululle annetaan surutyön vaihetta kuvaava lukuarvo (asteikolla 0-6). Toisessa vaiheessa näin saatuja laulukohtaisia lukuarvoja verrataan kolmeen tätä tarkoitusta varten konstruoituun teoreettiseen (matemaattiseen) malliin, joiden avulla on kuvataan tietyn laulun sanoituksen ja surutyön tietyn vaiheen välistä riippuvuutta. Mallit ottavat eri tavoin huomioon surutyön etenemistavan (asteittainen, portaittainen, näiden yhdistelmä)

Sanoituskohtaisen pisteytyksen ja mallin antaman ennusteen välinen korrelaatio on 0,88. Korrelaatio on tilastollisesti merkitsevä alle 0,1 %:n riskitasolla (toisin sanoen, tällaisen vastaavuuden sattumalta syntymisen todennäköisyys on alle 0,1 % eli vähemmän kuin yksi tuhannesta). Voinee sanoa, että sanoituskohtainen pisteytys vastaa sekä surutyön asteittaista ja portaittaista etenemistä kuvaavan mallin että näiden yhdistelmän antamia ennusteita hämmästyttävän tarkasti. Yhdessä teoreettiset lähtökohdat, käytetty biografinen data ja sanoitusten vertailu surutyön vaiheisiin oikeuttaa nähdäkseni olettamaan, että useimmissa tarkastelun kohteena olleista lauluista McCartney käsitteli kompleksista suhdetta Jane Asheriin, ja että nämä laulut tässä mielessä olivat omaelämäkerrallisia.

Osatutkimus III: McCartneyn "oidipaaliset" laulut

Tiettyjen McCartneyn vuosina 1964-68 (21-26 -vuotiaana) kirjoittamien laulujen on kirjallisuudessa oletettu syntyneen oidipaalisen sidonnaisuuden inspiroimana. Toisin sanoen, McCartneyn on oletettu käsitelleen näiden laulujen sanoituksissa suhdettaan vuonna 1956 kuolleeseen äitiinsä. Nämä "oidipaaliset" laulut ovat *And I Love Her* (1964), *Yesterday* (1964-65), *Lady Madonna* (1968) ja *Let It Be* (1968-70). Tässä tutkimuksessa myös *Michelle* (1960-62, 1965) ja *The Long And Winding Road* (1968-70) liitetään tähän nostalgisten ja oidipaalisten laulujen joukkoon.

Oidipaalisella sidonnaisuudella tarkoitetaan psykoanalyyttisessa teoriassa miehen kiintymystä äitiinsä ja hänen pelkoaan menettää tämä kiintymyksen kohde. Äidistä eroon kasvaminen on aina tuskallista ja tapahtuu varhaislapsuudesta alkaen usean kriisivaiheen kautta. Riippuvuudesta irtautuminen tapahtuu kuitenkin vähitellen useassa vaiheessa ja äiti voi itsekin olennaisesti helpottaa prosessia. Läheisen ihmisen — kenen tahansa läheisen — kuolema on puolestaan muutos, johon ihminen on kaikkein vähiten valmistautunut ja joka on kaikkein vaikein hyväksyä. Normatiivisisista eroprosesseista poiketen tällainen menetys on lisäksi yleensä äkillinen ja väkivaltainen. Kun murrosikäinen poika menettää äitinsä, menetys on ikään kuin kaksinkertainen eikä äiti itse voi enää millään tavalla tehdä asiaa helpommaksi.

Läheisen ihmisen menetys aiheuttaa usein välittömän trauman lisäksi vakavia häiriöitä myöhemmissä ihmissuhteissa ja suhtautumisessa ulkoiseen todellisuuteen yleisemminkin (miehen kohdalla äidin varhai-

nen menetys aiheuttaa häiriöitä erityisesti hänen naissuhteissaan). Toisaalta on osoitettu, että tarve hallita läheisen ihmisen menetyksen yhteydessä pintaan nousevia kielteisiä ja hallitsemattomassa muodossa tuhoisia tunteita toimii usein luovaan toimintaan motivoivana tekijänä. Luova toiminta itsessään antaa tekijälleen hallinnan kokemuksia. Tämän lisäksi taustalla vaikuttaa tarve purkaa kielteisiä kokemuksia sosiaalisesti hyväksyttävällä tavalla ja kompensoida menetystä tuotosten avulla. Kirjallisuudessa on jokseenkin vakuuttavasti osoitettu, että nämä — niin negatiiviset kuin positiivisetkin — seuraukset on helposti havaittavissa myös McCartneyn kohdalla.

Osatutkimuksessa oletetaan, että McCartneyn suhde Jane Asheriin kärsi äidin kuoleman johdosta ratkaisematta jääneestä oidipaalisesta sidonnaisuudesta. Tutkimuksessa selvitetään mistä laulussa on kyse (laulun teema), miten se mahdollisesti liittyy äiti Maryyn ja onko sillä temaattisia ja/tai ajallisia kytkentöjä Jane Asheriin. Tutkimuksessa osoitetaan, että kaikki nämä "oidipaaliset" laulut liittyvät kirjotusajankohtansa osalta tärkeisiin tapahtumiin McCartneyn ja Jane Asherin suhteessa. Sekä *And I Love Her* että *Yesterday* on kirjoitettu pian sen jälkeen, kun McCartney alkoi pitää Asherien asuntoa tukikohtanaan Lontoossa asuessaan. *Michelle*n kirjoitus- ja äänitysprosessi liittyy edellisessä osatutkimuksessa osoitetulla tavalla kriittiseen vaiheeseen McCartneyn ja Asherin suhteessa. *Lady Madonna* on puolestaan kirjoitettu välittömästi McCartneyn ja Asherin jouluna 1967 tapahtuneen kihlautumisen jälkeen. Lopulta sekä *Let It Be* että *The Long And Winding Road* on kirjoitettu pari kuukautta McCartneyn ja Asherin kihlauksen purkautumisen ja lopullisen eron jälkeen. Näin laulujen heijastama oidipaalinen sidonnaisuus kulkee käsi kädessä varhaisen aikuisiän tärkeimmässä rakkaussuhteessa tapahtuvien ratkaisujen ja kriisien kanssa.

Osatutkimus IV: Michellen nostalgiset ja omaelämäkerralliset aspektiti

Nostalgisen musiikin oletetaan syntyvän siten, että laulun kirjoitushetkellä jokin ajankohtainen mutta tiedostumaton ajatus liittyy kirjoittajan mielessä johonkin tuttuun melodiaan, jonka sanat vastaavat sen hetkistä emotionaalista tilaa (Reik, Davisin 1989 mukaan). Oletus sopii varsin hyvin yhteen psykoanalyyttisen luovuuskäsityksen kanssa. Melodisen keksinnän oletetaan toisaalta perustuvan muistiin tallentuneiden fragmenttien transformoitumiseen ja uudelleenkombinoitumiseen (Heinonen 1990). Tältä pohjalta voidaan uuden sävellyksen (piilevää) merkityssisältöä tutkia seuraavalla tavalla:

(1) etsitään tutkimuskohteena olevan kappaleen kannalta relevantista musiikillisesta traditiosta ne kappaleet, joiden voi olettaa toiminen tutkimuskohteen musiikillisina malleina sekä

(2) analysoidaan näiden mallien sanoitukset ja verrataan niitä tutkimuskohteen sanoitukseen.

Jos molemmat nostalgisen musiikin syntyä koskevat hypoteesit pitävät paikkansa, niin näin löydettyjen sanoitusten tulisi teemojensa ja mahdollisesti myös tiettyjen sanavalintojen osalta heijastella tutkimuskohteena olevan laulun tekijän emotionaalista tilaa laulun kirjoitushetkellä.

Tutkimuksen ensimmäisessä vaiheessa (oletettujen musiikillisten mallien etsinnässä) käytettiin tutkimuksen I tuloksia, kuitenkin siten että oletettujen mallien joukkoon lisättiin Joseph Kosman *Les Feuilles Mortes* (jonka rakenteellinen samankaltaisuus *Michelle*n A-taitteen kanssa kyllä todettiin myös tutkimuksessa I). Tässä yhteydessä selvitettiin, milloin laulut (oletetut mallit) on sävelletty (julkaistu), mihin McCartneyn elämänvaiheeseen ne liittyvät ja olivatko ne *Michelle*n kirjoitushetkellä ajankohtaisia. Tämän lisäksi selvitettiin millaisia temporaalisia viittauksia sanoituksiin sisältyy, miten *Michelle*n tietyn muotoyksikön oletetuttujen mallien sanoitukset suhtautuvat toisiinsa ja millaisen kokonaisuuden *Michelle*n syvätason kannalta tärkeimpien mallien sanoitukset muodostavat. Sävellysajankohtaa, elämänvaihetta ja ajankohtaisuutta koskevat tulokset (samoin kuin se, minkä muotoyksikön mallina tietyn laulun oletetaan toimineen) käyvät tiivistetysti ilmi seuraavasta:

(1) vuosina 1935-55 eli McCartneyn äidin kuolemaa edeltävänä aikana julkaistut laulut — *Summertime, All The Things You Are* ja *Les Feuilles Mortes* (kaikki A-taitteen malleja);

(2) vuosina 1956-58 eli McCartneyn äidin kuolinvuonna ja kahtena sitä välittömästi seuraavana vuotena julkaistut laulut — *I Put A Spell On You* ja *All I Have To Do Is Dream* (molemmat B-taitteen alun malleja) sekä *Long Tall Sally* (B-taitteen päätösfraasin malli);

(3) Hampurin vuosina 1960-62 (*Michelle*n A-taitteen sävellysajankohtana) julkaistut laulut — *Samba De Uma Nota So* ja *A Taste Of Honey* (molemmat B-taitteen päätösfraasin malleja);

(4) vuosina 1964-65 eli välittömästi ennen McCartneyn ja Asherin välirikkoa ja Michellen julkaisemista julkaistut laulut — *Chim Chim Cher-ee* (B-taitteen päätösfraasin malli).

Vuosina 1935-47 sävelletyistä lauluista *Summertime* ja *Les Feuilles Mortes* olivat ajankohtaisia myös vuosina 1956-58, *Summertime* ja *Long Tall Sally* edelleen vuosina 1960-62 ja lopulta *I Put A Spell On You, Long Tall Sally* ja *A Taste Of Honey* — sekä luonnollisesti edellisvuonna julkaistu *Chim Chim Cher-ee* — vuonna 1965.

Jos oletetaan, että kukin tietyn muotoyksikön (oletetuista) malleista assosioituu siihen ajankohtaan, jolloin McCartney tutustui — tai tietyissä tapauksissa: hänen oletetaan tutustuneen — siihen, niin eri taitteiden osalta päädytään seuraavaan johtopäätökseen: A-taite viittaa lapsuuteen ja nuoruuteen, B-taitteen alku nuoruuteen ja nykyhetkeen, B-taitteen päätösfraasi lapsuuteen, nuoruuteen ja aikuiseksi tulemiseen (lapsuuden ja nuoruuden taakse jättämiseen). Myös sanoitukset tukevat pääsääntöisesti tätä tulkintaa.

Neljässä oletetuista malleista — *Summertime, Les Feuilles Mortes, All The Things You Are, A Taste Of Honey* — viitataan eksplisiittisesti tiettyihin vuodenaikoihin. Vuodenajat saavat näissä lauluissa samansisältöisen emotionaalisesti sävyttyneen merkityksen:

(1) kesä joko nykyisenä (*Summertime*) tai menetettynä (*Les Feuilles Mortes, A Taste Of Honey*) paratiisitilana,

(2) syksy tuskallisena nykyisyytenä (*Les Feuilles Mortes*),

(3) talvi pitkänä odotuksen aikana (*Les Feuilles Mortes, All The Things You Are, A Taste Of Honey*) ja

(4) kevät tämän odotuksen päättävänä toiveen toteutumana (*All The Things You Are, A Taste Of Honey*).

Vuodenaikoja koskevat viittaukset sopivat hyvin yhteen sen kanssa että niin McCartneyn äidin kuolema kuin välirikko Asherin kanssa ajoittuivat syksyyn — äiti kuoli loka-marraskuun vaihteessa 1956, kun taas välirikko oli *Rubber Soul* -albumin äänitysten alkaessa (lokakuussa 1965) juuri tapahtunut tosiasia. *Michelle*n viimeistely tapahtui loka-marraskuun vaihteessa 1965 ja laulu äänitettiin marraskuun kolmantena.

Vuodenaikoihin viittauksia sisältävät laulut kuuluvat eksklusiivisesti A-taitteeseen tai B-taitteen päätösfraasiin — samoin ne laulut, joihin sisältyy viittauksia menneeseen ja tulevaan. Kaksi B-taitteen päätösfraasin mallia (*Samba De Uma Nota So, A Taste Of Honey*) sisältää lupauksen paluusta poissaolon jälkeen. Näin A-taite ja B-taitteen päätös vastaavat toisiaan paitsi musiikillisesti — kuten tutkimuksessa I on osoitettu — myös sanoitusteemojensa osalta. B-taitteen alku poikkeaa musiikillisesti A-taitteesta ja B-taitteen päätösfraasista. Musiikillisesti se edustaa rhythm'n'blues-traditiota ikään kuin Tin Pan Alley / teinirock -balladin sisällä. B-taitteen alku poikkeaa A-taitteesta ja B-taitteen päätösfraasista myös sanoituksellisesti: molemmat sen malleista käsittelevät tuskallista nykyhetkeä, josta laulaja pyrkii pakenemaan regressiivisesti — joko maagiseen vaikuttamiseen (*I Put A Spell On You*) tai unelmointiin (*All I Have To Do Is Dream*).

Lopulta, jos oletetaan, että musiikillisen syvätason mallien sanoitukset edustavat myös syvyyspsykologisessa mielessä syvempää ja perustavampaa tasoa kuin musiikillisen pintatason mallit, niin Michellen taustalta paljastuu seuraava kompleksi: *Summertime* — toteutumatta jäänyt toive (lupaus) rikkaasta isästä ja kauniista äidistä; *Chim Chim Cher-ee* — sosiaalinen eriarvoisuus; *All I Have To Do Is Dream* — regressiivinen pakeneminen unelmointiin. Niinpä. McCartneyn isä ei ollut rikas ja hänen äitinsä kuoli liian varhain. Jane Asher edusti sosiaalisesti yläluokkaa ja McCartney alempaa keskiluokkaa (itse hän piti itseään työväenluokkaisena). Miten suhtautua? Jäljellä oleva syvätason malli tarjoaa regressiivistä pakoa unelmointiin. Viimeisessä osatutkimuksessa keskitytään tämän kysymyksen selvittelyyn.

Osatutkimus V: Michellen kolme merkitystasoa

Viides osatutkimus on psykoanalyyttinen tutkielma *Michelle*n sanoituksen ja musiikin suhteesta sen oletettujen mallien sanoituksiin ja musiikkiin. Analyysissa asetetaan *Michelle*n sanoitus ja edellisessä osatutkimuksessa tarkasteltujen mallien tekstit rinnakkain ja selvitetään säkeistö säkeistöltä, miten näiden laulujen sanoitukset suhtautuvat *Michelle*n sanoituksen etenemiseen. *Michelle*n sanoitus edustaa analyysissa ilmiasua, mallien tekstit piilevää sisältöä. Koska *Michelle* on säkeistölaulu, jossa tietyn musiikillisen yksikön yhteydessä voi esiintyä joko sama tai eri teksti — ja koska siihen sisältyy myös instrumentaaliosuuksia —, niin eri yksiköiden välille muodostuu laulun edetessä moniselitteisiä ja ristiriitaisia suhteita. Näiden suhteiden tarkastelussa käytetään Boris Gasparovin (1982) tähän tarkoitukseen kehittämää kriteeristöä. Ristiriitojen tulkinnassa käytetään lisäksi psykoanalyysissa yleisesti hyväksyttyä oletusta, jonka mukaan tietyn tunteen — esimerkiksi rakkauden — ilmaisemisen intensiteetti on usein suorassa suhteessa sille vastakohtaisten tunteiden torjuntaan.

Laulun aloittava instrumentaali-intro palautuu B-taitteen päätösfraasiin ja esittelee laulun perustunnelmaa edustavan emotionaalisesti ristiriitaisen kompleksin. Tiedostumatonta edustavien mallien sanoitukset kertovat yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta (*Chim Chim Cher-ee*), uskottomuusfantasioista (*Long Tall Sally*) ja kaipuusta takaisin (*Samba De Uma Nota So* ja *A Taste Of Honey*) — lapsuuteen (*Summertime*). Molemmat B-taitteen päätösfraasin ja siten myös intron (musiikillisen) syvätason malleista sisältävät yhteiskunnallisen kannanoton: nykyhetkeä edustava *Chim Chim Cher-ee* puhuu yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, lapsuutta edustava Summertime rikkaasta isästä ja kauniista äidistä.

A-taitteen esittelyssä laulaja vakuuttaa sanojen "Michelle, ma belle" — ja samalla tietenkin myös laulajan ja Michellen — sopivan hyvin yhteen. Tiedostumatonta tasoa edustavat mallit paljastavat tämän yhteisyyden perustuvan lapsen äitisuhteensa pohjalta muodostamaan käsitykseen yhdessäolosta (*Summertime*), rakastetun idealisoimiseen ja omistushaluun (*All The Things You Are*) sekä menetyksen pelkoon (*Les Feuilles Mortes*). A-taitteen toistoon sisältyvät ranskankieliset sanat viittaavat kirjaimellisesti kielimuuriin, mutta esitietoisella tasolla ne heijastavat kahden ihmisen sovittamattomasta erillisyydestä (esi)tietoiseksi tulemista. Assosiaatio ranskalaiseen esikuvaan (*Les Feuilles Mortes*) paljastaa, että erillisyyden tiedostaminen aktivoi voimakkaan menettämisen pelon.

B-taitteen aloitustahdeissa laulaja vakuuttaa intensiivisesti rakkauttaan — mikä psykoanalyyttisen teorian mukaan (tässä kontekstissa) — kertoo vastakkaisten tunteiden yhtä intensiivisestä torjumisesta. Tiedostumatonta edustavat mallit paljastavat, että torjuminen tapahtuu regression keinoin: yhtäältä maagisen vaikuttamisen (*I Put A Spell On You*), toisaalta unelmointiin pakenemisen (*All I Have To Do Is Dream*) avulla. Päätösfraasissa laulaja lupaa toistaa niitä ainoita sanoja, jotka hän tietää Michellensä ymmärtävän. Tämä tulkitaan pyrkimykseksi pitää kiinni olemassaolevasta yhteisyydestä. Kuten sanottu, tiedostumatonta edustavat mallit kertovat yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta (*Chim Chim Cher-ee*), uskottomuus-

fantasioista (*Long Tall Sally*) ja kaipuusta takaisin (*Samba De Uma Nota So* ja *A Taste Of Honey*). *Summertime* toimii siltana A-taitteen kertaukseen, jonka taustalla on jälleen kaipuu lapsuuden yhteisyyden kokemuksiin, idealisointi ja toive rakastetun omistamisesta sekä menettämisen pelko.

Jäljellä olevat taitteet perustuvat B- ja A-taitteiden vuorottelulle, tässä järjestyksessä. B-taitteiden kohdalla vakuuttelujen intensiteetti kasvaa sitä mukaa kuin laulaja tajuaa tietoisten vakuuttelujensa ja niiden taustalla olevien tiedostumattomien emootioiden välisen ristiriidan. Välissä on A-taitteeseen perustuva soolo, jossa A-taitteen yhteisyys-erillisyys -problematiikka näyttäytyy vääristyneenä, ikään kuin unenomaisena. Coda tarjoaa mahdollisuuden menneisyyden taakasta vapautumiselle, mutta A-taitteeseen palautuvan soolon kertaus häivytyksineen todistaa regression voiton puolesta. Näin ymmärrettynä *Michelle* on aito ja koskettava kuvaus todellisuuden kohtaamisen väistämisestä, torjunnasta.

5 BEATLES-YHTYEEN LAULUNTEKO- JA ÄÄNITYSPROSESSIIN VAIKUTTANEET KONTEKSTITEKIJÄT

5.1 Yhteisölliset tekijät

Beatlesin musiikkia on mahdotonta täysin ymmärtää ymmärtämättä yleisemmin 1960-luvulla vallinnutta ajattelua. 1960-lukua on puolestaan mahdotonta ymmärtää ymmärtämättä 1950-luvulla vallinnutta ilmapiiriä. Lopulta molempia näistä vuosikymmenistä on mahdotonta ymmärtää ymmärtämättä toisen maailmansodan niille jättämää raskasta henkistä perintöä.

Seuraavassa luodaan suppea katsaus niihin kulttuurisiin ja historiallisiin tekijöihin, jotka mahdollistivat rockmusiikin ja myöhemmin Beatles-ilmiön syntymisen. Nämä tekijät voidaan karkeasti jakaa aikakauden yleiseen ilmapiiriin — erityisesti tämän ilmapiirin syntymiseen ja muuttumiseen vaikuttaneisiin poliittisiin tapahtumiin —, varsinaisen nuorisokulttuurin syntymiseen ensimmäistä kertaa tunnetun maailmanhistorian aikana sekä siihen teknis-taloudelliseen kehitykseen, jonka ansiosta rockmusiikin oli muutamassa vuodessa mahdollista levitä maailmanlaajuiseksi ilmiöksi.[1]

Ensimmäinen rock-sukupolvi (1954-63)

Tärkeimpiä toisen maailmansodan jälkeen maailmankarttaa muuttaneita ja koko sodanjälkeiseen kehitykseen olennaisella tavalla vaikuttaneita ilmiöitä olivat

---

[1] Tärkeimmät lähteet ovat Miller (1981), Pichaske (1979), Aquila (1989) Lamb & Hamm (1981), Tagg/Similä/Nyman 1978, Porter (1979) ja Martin & Hornsby (1979).

(1) *Euroopan jakautuminen* miehitettyjen alueiden mukaisesti Yhdysvaltojen johtamaan kapitalistiseen länteen ja Neuvostoliiton hallitsemaan kommunistiseen itään sekä näitä ryhmittymiä vastaavien sotilasliittojen perustaminen;

(2) *juutalaisvaltion (Israel) perustaminen* ja maa-alueen osoittaminen uudelle valtiolle Lähi-idästä;

(3) *siirtomaavallan purkautuminen,* joka alkoi heti sodan päättymisen jälkeen Aasiasta ja jatkui 1950-luvulla ja edelleen 1960-luvulla Afrikassa;

(4) eri puolilla maailmaa käydyt *sisällissodat ja vallankumoukset,* jotka joko muuttivat olemassaolevia rajoja tai muuten vaikuttivat olennaisella tavalla poliittiseen ilmapiiriin.[1]

1940-luvun loppu ja 1950-luku oli kylmän sodan kautta. Maailmassa vallitsi kahden valtaryhmittymän välinen kauhun tasapaino, jossa eri puolet pyrkivät yhtäältä pitämään kiinni omista asemistaan ja toisaalta murtamaan vastapuolen asemia.[2] Yhdysvaltojen ulkopolitiikka perustui 1950-luvun alussa niin sanottuun *Trumanin oppiin,* jonka mukaan Yhdysvaltojen tehtävänä oli sekä taloudellisesti (Marshall-apu) että joukkoviestinnän keinoin vahvistaa asemiaan Euroopassa. Kauhun tasapainon näkyvimpiä ilmenemismuotoja olivat — johtavien poliitikkojen ja sotilaiden jatkuvan uhkailun lisäksi — asevarustelukilpailu (erityisesti ydinkokeiden osalta) ja kilpajuoksu avaruuden valloituksesta.[3]

---

[1] Muutama näistä ansaitsee tulla mainituksi. Kiinan kansantasavalta (kommunistinen Kiina) syntyi vuonna 1949, kun Mao Zedong voitti Kiinaa aiemmin hallinneen Tsiang Kai-sekin joukot (Yhdysvallat tuki tappiolle jäänyttä Tsiang Kai-sekiä). Vuosina 1950-53 Yhdysvallat osallistui Korean sotaan, jonka seurauksena syntyi kommunistinen Pohjois-Korea ja kapitalistinen Etelä-Korea. Ranska kävi omaa sotaansa Vietnamissa, joka vuonna 1954 Korean mallin mukaisesti jakautui kommunistiseen Pohjois-Vietnamiin ja kapitalistiseen Etelä-Vietnamiin. Samalla itsenäistyivät Laos ja Kamputsea.

[2] Yhdysvallat oli käyttänyt (muiden liittoutuneiden tuella) ydinasetta Japania vastaan jo 1945 tunnetuin seurauksin. Neuvostoliitto sai oman ydinaseensa vuonna 1949. Yhdysvallat kokeili kehittämäänsä vetypommia vuonna 1952 ja samana vuonna perustettiin Pohjois-Atlantin Liitto (NATO). Neuvostoliitto sai vetypomminsa vuotta myöhemmin ja NATO:n itäeuroopalainen vastine Varsovan liitto perustettiin vuonna 1955. Myös suurvaltojen päämiehet vaihtuivat. Neuvostoliittoa Leninin kuolemasta saakka itsevaltiaana hallinnut Stalin kuoli vuonna 1953, jolloin pääministeriksi tuli Malenkov ja puoluesihteeriksi Nikita Hruststev. Samana vuonna sotasankari Dwight D. Eisenhowerista tuli Yhdysvaltain presidentti.

[3] Avaruuden valloituksen, kylmän sodan, ydinaseuhan ja johtavien poliitikkojen mahtailun mainitseminen saattaa tässä yhteydessä tuntua haetulta. Nämä teemat eivät kuitenkaan voineet olla heijastumatta koko aikakauden ajatteluun. Monista vuosina 1954-63 julkaistuista, yllä mainittuja teemoja koskettelevista lauluista tulikin joko maailmanlaajuisia menestyksiä tai ainakin yhdysvaltalaisia hittejä. Avaruusaiheisista lauluista mainittakoon tässä vain *Flying Saucer* (Buchanan and Goodman, 1956), *The Astronaut* (Jose Jiminez, 1961), *Fly Me To The Moon* (Joe Harnell, 1962) ja *Telstar* (Tornadoes, 1962), ydinaseuhan osalta *Sh-Boom* (Chords, 1954) ja *Hard Rain's A-Gonna Fall* (Bob Dylan, 1963), kylmään sotaan ja politiikkaan liittyvistä lauluista *Mr. Khruschev* (Bo Diddley, 1962), *Dear Ivan*

Mitä tekemistä tällä kaikella oli rockmusiikin kehityksen ja Beatles-yhtyeen sävellysprosessin kanssa? Paljonkin. Voidaan nimittäin sanoa, että juuri toinen maailmansota välittömine seurauksineen tarjosi paitsi ilmapiirin myös välittömät edellytykset rock'n'rollin syntymiselle:

(1) *uudet musiikinlajit* (rock'n'roll alalajeineen) 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa kehittyneiden genrejen pohjalta,

(2) *markkinat*, joille tarjota näihin uusiin genreihin perustuvaa musiikkia,

(3) *median*, jonka avulla välittää uutta musiikkia uusille markkinoille.

Musiikinlajien syntyyn vaikutti yhtäältä mustan musiikin leviäminen valkoisten keskuuteen valkoisten joutuessa — erityisesti rintamalla — aiempaa enemmän tekemisiin mustien kanssa ja toisaalta etelävaltioiden populaarimusiikkilajien tunnetuksi tuleminen ja leviäminen näiden osavaltioiden saadessa aiempaa keskeisemmän aseman erityisesti sodanjälkeisessä elektroniikka- ja lentokoneteollisuudessa. Markkinoiden räjähdysmäiseen lisääntymiseen taas vaikutti yhtäältä "baby boomista" johtuva college-opiskelijoiden määrän kaksinkertaistuminen Yhdysvalloissa vuosina 1946-58 ja toisaalta yhdysvaltalaisen massakulttuurin leviäminen Eurooppaan osana joukkoviestinnän keinoin tapahtuvaa poliittista propagandaa.[1] Mediassa tapahtuneita muutoksia oli äänilevyn, radion ja TV:n nousu erityisesti nuorten populaarimusiikin välittäjinä elokuvateollisuuden ja musiikkikustantajien rinnalle sekä äänen tallennuksessa ja toistossa tapahtunut kehitys (paljolti sotateollisuuden sivutuotteena syntyneen teknologian leviäminen viihde-elektroniikkateollisuuteen).

Rockmusiikin syntymistä ja sen leviämistä ympäri maailmaa voi siten pitää kauniina esimerkkinä siitä, kuinka kulttuurin kaikkia tasoja ravisteleva muutos tarjoaa edellytykset kokonaan uudelle musiikkikulttuurille (tässä tapauksessa muutos oli toisen maailmansodan aiheuttama ja se koski koko länsimaista kulttuuria). Teoreettisessa osassa annetun kulttuurin määritelmän tärkeimpien komponenttien mukaisesti nämä edellytykset jäsentyvät seuraavasti: amerikkalaisten uskomusten, arvojen ja normien

---

(Jimmy Dean, 1962), *My Daddy Is President* (Little Jo Ann, 1962) ja *The First Family* (Vaughn Meader, 1962). Myös Beatles-yhtyeen yhtenä esikuvana toiminut Shirelles-yhtye levytti vuonna 1962 laulun *Soldier Boy*. Sodanvastaisten laulujen osuus lisääntyi olennaisesti 1950-luvun lopulta alkaen sellaisten esiintyjien kuin Peter, Paul & Mary, Kingston Trio ja Bob Dylan ansiosta. (Katso lähemmin Aquila 1989, 137-141.) Myös esiintyjien nimet saattoivat viitata yllä mainittuun tematiikkaan (mainittakoon tässä yhteydessä vain ruotsalainen Spotnicks-sähkökitarayhtye).

[1] Ensimmäisen rock-sukupolven osalta 'baby boom' tarkoitti ennen muuta sitä, että avioparit kiirehtivät hankkimaan (panemaan alulle) lapsia ennen miehen sotaan lähtemistä (Aquila 1989). Toinen baby boom seurasi, kun miehet palasivat sodasta ja sen tuloksena syntynyt sukupolvi eli nuoruuttaan 1960-luvulla. Todettakoon, että kaikki beatlet syntyivät Liverpoolissa vuosina 1940-43 — kaupungin ollessa saksalaisten jatkuvien massiivisten pommitusten kohteena. Näin he itse kuuluivat englantilaisen baby boomin ensimmäiseen aaltoon.

vahvistaminen (Trumanin oppi) sekä muutos sosiaalisessa rakenteessa (baby boom) ja teknis-taloudellisissa edellytyksissä (median kehittyminen, Marshall-apu). Lopulta se, että (amerikkalaiset) valkoiset ja mustat joutuivat sodan aikana aiempaa enemmän kosketuksiin toistensa kanssa, käynnisti akkulturaatioprosessin, jossa näiden tähän saakka paljolti erillään olleiden osakulttuurien musiikilliset ainekset sekottuivat keskenään.

Millainen tämä uusi synteesi sitten oli? 1950-luvun nuorisomusiikin jakaminen eri tyyleihin on ongelmallinen tehtävä ja kirjallisuudesta voikin päätellä, että kukin kirjoittaja luo oman tutkimusintresseihinsä parhaiten soveltuvan jaottelunsa. Tässä erotetaan neljä pääasiallista lähdettä (traditiota), joiden pohjalta 1950-60 luvun nuorisomusiikki ensisijaisesti kehittyi, sekä näistä traditioista peräisin olevien ainesten yhdistelemisen tuloksena syntyneet neljä pääsuuntausta. Nämä traditiot ovat amerikkalainen viihde- ja elokuvamusiikin traditio (Tin Pan Alley), angloamerikkalainen kansanmusiikki ja sen pohjalta syntyneet traditiot (erityisesti country & western), musta blues- ja jazzmusiikki sekä musta gospel-traditio ja sen myöhempi muunnos rhythm'n'blues.

Uusista suuntauksista musta rock'n'roll käsitti aineksia bluesista ja rhythm'n'bluesista (gospelista) sovitettuna nopeaan 4/4-jazztempoon. Lähes samanaikaisesti syntynyt valkoinen rock'a'billy käsitti puolestaan aineksia sekä valkoisesta country & western -musiikista että mustasta bluesista — kuitenkin enemmän ensinmainitusta — jälleen nopeaan 4/4-tempoon sovitettuna. Musta doo wop palautui suoranaisesti gospel-traditioon: siinä esilaulajan muuntelua ja improvisointia sisältävää melodiaa säesti 2-4 laulajaa tavanmukaisiin sointukulkuihin (usein I-vi-IV-V) sidotuilla ostinatoaiheilla.[1] Muodon perusyksikkönä oli Tin Pan Alley -traditiosta peräisin oleva AABA. Lopulta valkoinen pop-rock (teinirock) yhdisteli countrypohjaisen rock'n'rollin elementtejä vastaavanlaisiin sointukulkuihin ja AABA-muotoon. Näin countrypohjainen rock'n'roll on ikään kuin valkoinen versio alkuperäisestä mustasta rock'n'rollista ja pop-rock (teinirock) ikään kuin valkoinen versio mustasta doo wopista. Karkeasti näiden yllä kuvattujen traditioiden keskinäiset suhteet käyvät ilmi kuviosta 11. Valkea puolikas kuvaa eurooppalaisesta (valkoisesta) traditiosta peräisin olevia aineksia ja varjostettu puolikas kuvaa afrikkalaisesta (mustasta) traditiosta peräisin olevia aineksia.

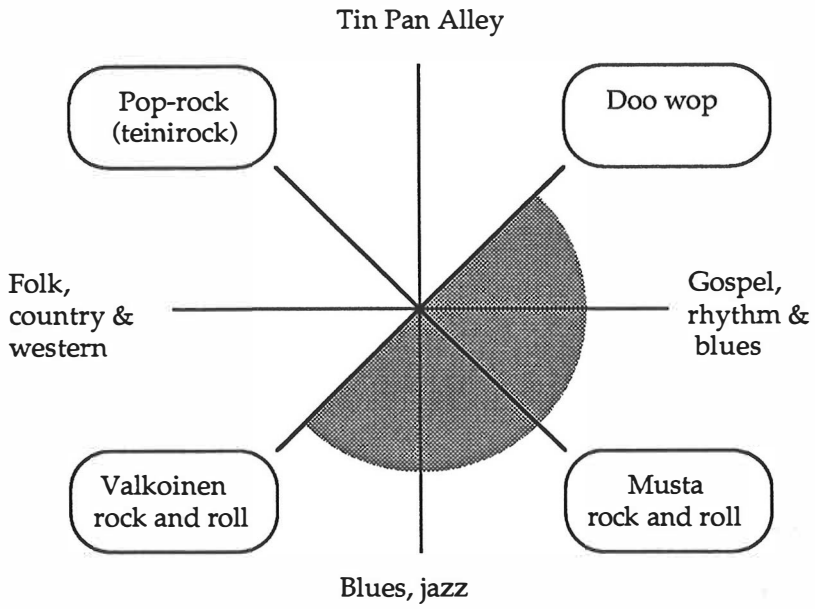
Toisen maailmansodan jälkeinen länsimainen (angloamerikkalainen) nuorisomusiikki välittyi ensisijaisesti äänilevyjen — sekä levyjen välittömän myynnin että niiden radiossa tai TV:ssä soittamisen — kautta. Muita välittymismuotoja olivat live-esitykset (klubiesiintymiset, tanssit, konsertit, ulkoilmaesitykset joko sellaisinaan tai radion/TV:n kautta) sekä elokuvat.[2] Musiikin kirjoittivat suurimmaksi osaksi levy-yhtiöiden palve-

---

[1] Nimi 'doo wop' tulee juuri merkityksettömiin vokaalitavuihin perustuvista säestysäänistä.

[2] Todettakoon tässä, että äänilevy muodostaa — elokuvan sekä ääni- ja videonauhan tavoin — kiinnostavan tapauksen tradition "muistin- tai notaationvaraisuuden" kannalta. "Puhtaasti" muistinvaraiseen tallennukseen perustuva traditio on altis musiikin olennaisiakin aspekteja koskevalla tahattomalle muuntumiselle. Useimmissa kulttuureissa tällaista tahatonta muuntumista on pyritty — ja onnistuttu — rajoittamaan jonkinlaisten visuaalisten ja verbaalisten notaatioiden avulla. Monissa kulttuureissa käytetään muistin tukena lisäksi

luksessa olevat ammattisäveltäjät ja -sanoittajat (Leiber & Stoller, Pomus & Schuman, Goffin & King, Bacharach & David, Holland & Dozier & Holland), mutta esittävät muusikot levyttivät jossain määrin myös omia sävellyksiään (Buddy Holly, Little Richard, Chuck Berry). Oppiminen oli ensisijaisesti aktiivista itseoppimista: live-esitysten, radion ja äänilevyjen kuuntelemista, musiikkielokuvien ja TV-esitysten seuraamista. Esityksestä vastasi tyypillisesti laulusolisti tai -duo (harvemmin trio tai kvartetti) joko ilman kiinteää taustaryhmää tai sellaisen kanssa, harvemmin puhdas soitinyhtye (vrt. kuitenkin sähkökitaramusiikki eli "rautalanka") tai laulu- ja soitinyhtye.



Kuvio 11. Nuorisomusiikin tärkeimmät tyylit 1954-63 sekä ne traditiot, joihin nämä tyylit ensisijaisesti perustuvat.

Populaarimusiikissa perusyksikkönä oli kaksipuolinen single-levy (mono), jonka kummallakin puolella oli 2-3 minuutin mittainen laulu. Laulun kesto määräytyi singlen soittoajan perusteella.[1] Albumien (LP-eli long play -le-

---

eri asteista kirjallista notaatiota, joka rajoittaa tahatonta muuntumista entisestään (pisimmälle tämä tallennusmuoto on kehitetty luonnollisesti länsimaisessa musiikkikulttuurissa). Lopulta toistettavissa oleva äänite (äänilevy, -nauha, elokuva, video) toistaa saman esityksen (fysikaalisessa mielessä) samanlaisena kerta toisensa jälkeen, periaatteessa niin usein ja niin monta kertaa kuin kuulija haluaa. Tällaisen äänitteen kohdalla tahaton muuntuminen on (periaatteessa) täysin eliminoitu.

[1] 1940-luvun lopulta alkaen oli käytössä kolmea eri kierrosnopeutta edustavia ja eri mittaisen soittoajan tarjoavia äänilevyjä: single-levy (78, soittoaika noin 5 minuuttia max), LP eli long play -levy (33 1/3 kierrosta minuutissa, soittoaika yli 20 minuuttia max) sekä EP eli extended play -levy (45 kierrosta minuutissa, soittoaika alle 10 minuuttia max). 1950-luvul-

vyjen) tehtävänä oli — erityisesti Yhdysvalloissa — lähinnä vain saada hittikappaleesta enemmän tuottoa irti: jos laulajalla oli yksi tai kaksi hittiä (tai melkein-hittiä), niin levy-yhtiö valitsi lähestulkoon mielivaltaisesti kymmenkunta laulua (usein cover-versioita vanhoista hiteistä), jotka sitten julkaistiin albumina. Äänitettävät laulut oli harjoiteltu valmiiksi ennen äänityssessioita (studioaika oli kallista) ja itse äänitystapahtuman perusyksikkönä toimi live-esitykseen perustuva otto. Kukin otto nauhoitettiin kaksiraitanauhurilla, ja johon oli mahdollista tehdä rajoitetusti lisäyksiä (päällekkäisäänityksiä) ja korjauksia. Jos esityksen yhteydessä tapahtui virheitä tai tulokseen oltiin muuten tyytymättömiä, nauhoitettiin pikemmin uusi otto kuin ryhdyttiin massiivisiin korjauksiin. Neliraitanauhuriin siirtymisen myötä (1960-luvun alkuvuosina) päällekkäisäänitys- ja korjausmahdollisuudet lisääntyivät huomattavasti.

Beatlemania ja britti-invaasio 1964-67

Beatlesin suunnattomalle menestykselle Yhdysvalloissa on annettu (ainakin) kolme selitystä: huolellisesti suunniteltu ja toteutettu mainoskampanja — josta pääansio kuuluu manageri Brian Epsteinille —, presidentti Kennedyn salamurhan jälkeiseen shokkitilaan perustuva tilaus uudelle samastumiskohteelle sekä luonnollisesti Beatles itse — yhtyeenä, persoonallisuuksina ja musiikkina.[1] Kampanjointiin ei ole tässä tarpeen puuttua lähemmin. Sen sijaan sekä Beatlesin läpimurtoa edeltänyt yleinen ilmapiiri ja yhtyeen musiikki ansaitsevat lähemmän tarkastelun. Aloitan ensinmainitusta.

1960-luvulla sodanjälkeinen jako kahteen valtaryhmittymään muuttui perinpohjaisesti. Tämä muutosprosessi oli itse asiassa alkanut kylmän sodan lientymisenä jo 1950-luvun puolella ja se johtikin lopulta varsinaiseen liennytykseen 1970-luvulla.[2] 1950-luvun lopulle ajoittui kuitenkin useita kriisejä, jotka horjuttivat tätä myönteistä kehitystä.[3] Näiden konfliktien lisäksi toisen maailmansodan jälkeistä tasapainoa horjutti kolmannen maailman itsenäistyminen, joka toi myös rodulliset kysymykset

---

la myös single-levyn kierrosnopeudeksi vakiintui 45 kierrosta minuutissa (soittoajan pysyessä entisellään). Stereotoisto oli teknisesti mahdollista, mutta kaupallisen levityksen edellyttämään standardoituun stereoinformaation koodaustapaan päädyttiin vasta 1957-58.

1 Katso esimerkiksi Greil Marcusin Beatles-yhtyettä ja sen suhdetta aikaansa ansiokkaasti käsittelevä artikkeli teoksessa Miller 1981.

2 Vuonna 1955 järjestettiin Genevessä ensimmäinen suurvaltojen välinen huippukokous toisen maailmansodan päättymisen jälkeen, jolloin käsite 'Geneven henki' syntyi. Samassa yhteydessä myöhemmin (vuonna 1958) pääministeriksi ja samalla Neuvostoliiton kiistattomaksi johtajaksi noussut Hrustsev esitti ajatuksen kommunismin ja kapitalismin "rauhanomaisesta rinnakkaiselosta".

3 Merkittävimpiä näistä olivat Unkarin kansannousu ja sen väkivaltainen tukahduttaminen neuvostopanssarien avulla (1956), Suezin kriisi (1957) sekä Kuuban pari vuotta kestänyt sisällissota ja Fidel Castron nouseminen pian kommunistileiriin siirtyneen valtion johtajaksi. 1950-luvun kriisipesäkkeet — Kauko-itä (erityisesti Vietnam), Itä-Eurooppa, Lähi-itä (erityisesti Israel ja arabimaailma) sekä Kuuban tilanne olivat myös 1960-luvulla jatkuvia uhkia maailmanrauhalle.

uudella tavalla ajankohtaisiksi.[1] Ensisijaisesti ydinasepelotteeseen perustuva kauhun tasapaino jatkui 1960-luvulla, vaikka osa suurvalloista (USA, Englanti, Neuvostoliitto) onnistuivatkin allekirjoittamaan vedenalaiset ja ilmakehässä tapahtuvat ydinkokeet kieltävän sopimuksen. Sotilaallisia ja valtapoliittisia pyrkimyksiä palveli myös suurvaltojen kilpailu avaruuden valloituksesta. Neuvostoliitto lähetti vuonna 1957 tekokuun (Sputkik I) maata kiertävälle radalle ja vielä samana vuonna Sputnik II:n Laika-koiralla miehitettynä. Neuvostoliitto onnistui myös ensimmäisenä toteuttamaan miehitetyn avaruuslennon Juri Gagarinin kiertäessä Vostok-alukselllaan kerran maapallon ympäri. USA seurasi tätä kehitystä vuoden parin viiveellä.

John F. Kennedy valittiin Yhdysvaltain presidentiksi syksyllä 1960 (virkaansa hän astui helmikuussa 1961). Kennedy edusti amerikkalaisille nuorille oikeudenmukaisuutta, optimismia ja idealismia. Heti virkaansa astuttuaan Kennedy joutui kuitenkin keskelle kriisejä: rotulevottomuudet kiihtyivät mellakoiksi kesällä 1961, DDR jakoi saman vuoden elokuussa Berliinin kahtia betonimuurilla ja Kuuban tilanne puhkesi koko maailman turvallisuutta uhanneeksi kriisiksi syys-lokakuussa 1962. Kesäkuussa 1963 Kennedy vieraili Länsi-Saksassa ja julisti Berliinin muurilla pitämässään kuuluisassa puheessa olevansa berliiniläinen ("Ich bin ein Berliner"). Kansalaisoikeuksiensa puolesta taistelevat mustat marssivat elokuussa 1963 Martin Luther Kingin johdolla Washingtoniin. Kennedy puuttui rotusortoon syyskuussa. Pari kuukautta myöhemmin — 22.11.1963 — hänet murhattiin Dallasissa, Teksasissa. Murha järkytti luonnollisesti koko maailmaa, mutta aivan erityinen vaikutus sillä oli amerikkalaisnuorisoon. Jokseenkin samanaikaisesti syntyi Englannissa beatlemania, joka levisi pian kulovalkean tavoin ympäri maailmaa.

Aluksi Beatles oli luonnollisesti vain yksi englantilainen yhtye monien muiden brittirockia soittavien yhtyeiden joukossa. Pohjan tämän omintakeisen musiikin syntymiselle 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun Englannissa muodosti yhtäältä yllä kuvattu amerikkalaisen nuorisomusiikin synty ja kehitys Yhdysvalloissa, toisaalta samanaikaisesti tapahtunut englantilaisen skifflen kaupallinen läpimurto. Brittirockin synnyssä voidaan erottaa kaksi ajallisesti, alueellisesti ja sosiaalisesti toisistaan poikkeavaa pääsuuntausta. Ajallisesti ensimmäinen suuntaus oli pohjoisen suurissa teollisuuskaupungeissa — ennen muuta amerikkalaisten vaikutteiden sulatusuunina toimineessa satamakaupunki Liverpoolissa — syntynyt beatmusiikki, jonka tärkein edustaja oli Beatles. Tämän Liverpoolin halkaisevan joen mukaisesti Mersey beatin nimellä tunnetun suuntauksen edustajien lähtökohdat olivat työväenluokassa ja alemmassa keskiluokassa ja he ottivat musiikilliset vaikutteensa mustan rock'n'rollin ohella lähinnä valkoisesta, country-pohjaisesta rockista, teinirockista ja doo wopista. Toinen pääsuunta vaikutti Lontoossa, sen edustajat olivat ensisijaisesti opiskelija-

---

[1] 1960-luvulla itsenäistyi lukuisa määrä afrikkalaisia valtioita. Monesti itsenäistymiseen liittyi katkeria taisteluja ja verisiä vallankaappauksia: vuonna 1961 murhattiin edellisvuonna itsenäistyneen (Belgian) Kongon pääministeri Lumumba ja sekavaa tilannetta selvittämään lähteneen YK:n pääsihteeri Dag Hammarskjöldin lentokone syöksyi alas Hammarskjöldin saadessa surmansa.

nuorisoa ja se otti vaikutteensa (mustan rock'n'rollin lisäksi) suoraan blues- ja rhythm'n'blues -musiikista.[1]

On sanottu, että Beatles-yhtyeen fantastista menestystä ei ole helppo selittää heidän musiikkinsa perusteella, koska se ei — ainakaan aluksi — poikennut useiden muiden brittiyhtyeiden musiikista ja toisaalta, koska se oli (yhtyeen jäsenten omien sanojenkin mukaan) muotoiltu amerikkalaisten esikuvien mukaan. Ilmeisesti brittiyhtyeiden Yhdysvalloissa ja koko maailmassa saavuttama menestys perustui paljolti siihen, että ne yhdistelivät jokseenkin vapaasti erilaisia aineksia paitsi amerikkalaisesta nuorisomusiikista (mustasta ja valkoisesta rock'n'rollista, teinirockista sekä doo wopista) myös näiden suuntausten taustalla vaikuttaneista traditioista (blues, country- ja folkmusiikki, viihde- ja elokuvamusiikki sekä gospel ja rhythm'n'blues). Amerikkalaiset pitivät eri traditiot siististi erillään: sama laulaja tai yhtye esitti pääasiassa 1-2 traditioon kuuluvia lauluja. Englantilaisyhtyeet (erityisesti liverpoolilaiset ja aivan erityisesti Beatles) sen sijaan levittivät samassa konsertissa tai samalla LP-levyllä yleisön kuultavaksi lähestulkoon koko populaarimusiikin kirjon — 1960-luvun alussa (1960-62) lähinnä esittämällä eri traditioita edustavien kappaleiden cover-versioita, mutta vuodesta 1963 alkaen omien sävellysten muodossa. Voisi sanoa, että jos amerikkalaisten valkoisten ja mustien sotilaiden keskinäinen kanssakäyminen toisen maailmansodan aikana aloitti rock'n' rollin syntymiseen johtaneen akkulturoitumisprosessin, niin amerikkalaisen rock'n'rollin ja Tin Pan Alley -tradition sekoittuminen englantilaiseen (erityisesti liverpoolilaiseen) skiffle- ja Music Hall -traditioon muodosti toisen, brittirockin syntyyn johtaneen akkulturaatiovaiheen.

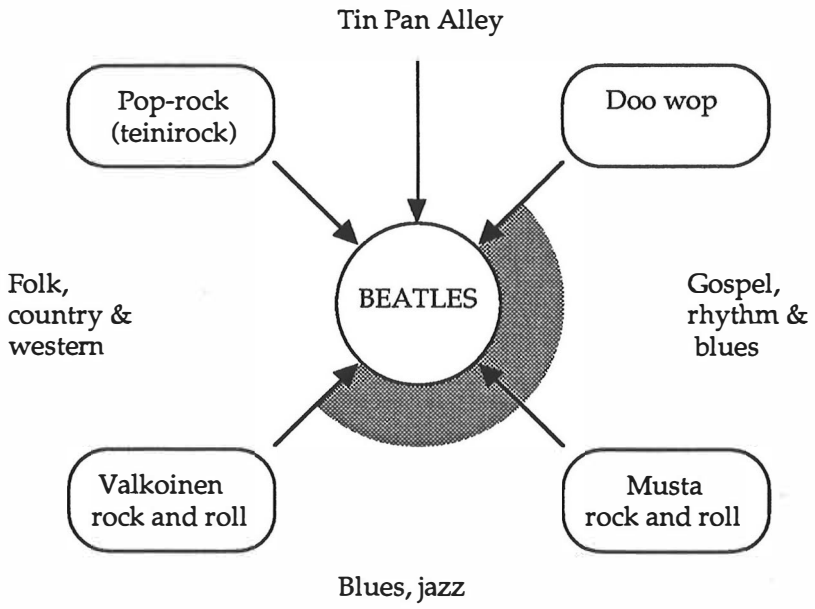
Yksi syy Beatles-yhtyeen ainutlaatuisuuteen on epäilemättä se, että se oli ensimmäinen jäsentensä itse kirjoittamalla musiikilla läpi lyönyt yhtye. Lennon-McCartney -säveltäjäparin esikuvina toimivatkin juuri sellaiset amerikkalaiset säveltäjäparit kuin Leiber-Stoller ja Goffin-King. Oireellista on myös se, että Lennonin ja McCartneyn tärkeimmät esikuvat Elviksen ja Everly Brothersin lisäksi — Buddy Holly, Little Richard ja Chuck Berry — kirjoittivat musiikkinsa pääasiallisesti itse (myös Everly Brothers levytti omia sävellyksiään). Yleensä Lennonin ja McCartneyn omat varhaiset sävellykset ovat sijoitettavissa tiettyyn genreen (pop-rock, rock'n'roll, doo wop, Tin Pan Alley), mutta useimmiten niissä on tunnistettavissa aineksia myös useammasta tyylillisestä lähtökohdasta. Kuvio 12 kuvaa Beatles-yhtyeen varhaisvaiheen (1962-65) tärkeimmät tyylilliset lähtökohdat (varjostettu alue kuvaa jälleen mustasta traditiosta peräisin olevia vaikutteita).

Beatles oli myös ensimmäinen yhtye, jota voi sanan varsinaisessa merkityksessä nimittää laulu- ja soitinyhtyeeksi. Laulun osalta voidaan tällöin erottaa soolo- ja taustalaulu ja soololaulun osalta edelleen rock'n' rolliin palautuva raaka, käheä soololaulu ja toisaalta pop-rock ja doo wop -pohjainen pehmeä soololaulu. Taustalaulu muodostui kaksi- tai kolmiää-

---

[1] Beatlesin ohella menestyneimpiä liverpoolilaisyhtyeitä olivat Searchers, Gerry & Pacemakers, Billy J. Kramer & Dakotas, Swinging Blue Jeans. Muista pohjoisista yhtyeistä mainittakoon manchesterilainen Hollies. Tämän suuntauksen tärkeimpiä edustajia olivat Alexis Korner, Rolling Stones, Yardbirds, Animals ja Manfred Mann.

nisestä yhtyelaulusta ja eteni yleensä unisonona, tersseissä ja seksteissä sekä näiden erilaisina yhdistelminä. Esikuvat olivat jälleen peräisin pop-rock ja doo wop -traditioista. Soitinkokoonpanon perustan muodosti — lähinnä Buddy Hollyn esikuvan mukaisesti — sähköisesti vahvistettu soolo-, rytmi- ja bassokitara sekä rummut. Lisäksi mukana oli toisinaan piano, huuliharppu, sähköurut sekä akustinen kitara ja erilaisia lyömäsoittimia — tavallisimmin maracas, tamburiini, congat jne. Laulujen sanoitusten aiheena lähes poikkeuksetta (teini)rakkaus, eikä niihin juuri sisältynyt seksuaalisia vihjauksia. Tässä suhteessa esikuvana oli jälleen pop-rock ja doo wop. Lisättäköön, että Beatlesin alkuvaiheen sanoituksille oli luonteenomaista persoonapronominien erityisen runsas käyttö.



Kuvio 12. Beatles-yhtyeen omien sävellysten tärkeimmät tyylilliset lähtökohdat 1962-64.

Yhtyeen omien laulujen rytmiikkaa karakterisoi rock'n'rollille ja pop-rockille ominainen kohtalaisen nopea 4/4-tempo, jossa korostus sattui toiselle ja neljännelle tahtiosalle. Kappaleiden muotorakenteen perusyksikkönä toimi pop rockin, doo wopin ja Tin Pan Alley -traditioon palautuva 32-tahdin AABA- tai ABAB-muoto, harvemmin rock'n'rollissa suosittu 12-tahdin blues-muoto. Kokonaismuoto rakentui tämän perusyksikön pohjalta lisäämällä siihen sopivaksi katsottu määrä A- ja/tai B-taitteen kertauksia — toisinaan C-taite — ja tavallisesti myös intro, soolo sekä coda. Beatles aloitti kontrastoivan B-taitteen usein vi asteella (aloitussointuna oli joko vi aste sellaisenaan tai tähän edettiin iii asteen tai V/vi:n kautta). Melodiikkaa voisi luonnehtia pentatonisesti sävyttyneeksi diatoniikaksi tai diatoniikalla

(ja kromatiikalla) hämärretyksi pentatoniikaksi, jonka esikuvat löytyvät jälleen pop-rock, doo wop ja Tin Pan Alley -traditioista. Tavallista oli myös bluespohjaisten sinisten sävelten käyttö rock'n'rollin tapaan. Sointujen käyttö rakentui pääasiassa yksinkertaisten kääntämättömien perussointujen — I, IV, ja V, lisäksi iii (bIII), vi (bVI) ja ii — usein epätavanomaisen yhdistelyn varaan: yhtye suosi terssisuhteisia kulkuja kvarttisuhteisten ohella ja kustannuksella. Erikoiset soinnut tai sointuyhdistelmät olivat usein peräisin Tin Pan Alley -traditiosta.

Psykedeelinen kausi 1965-67

Brittiyhtyeiden suosio pakotti myös yhdysvaltalaiset levy-yhtiöt tarkistamaan suhteensa eri musiikinlajeihin, mikä johti vähitellen eri musiikkityylien vapaampaan yhdistelyyn myös Yhdysvalloissa. Yhdistelyn tuloksena syntyi joukko uusia musiikinlajeja. Tätä vaihetta voisi nimittää rockmusiikin kolmanneksi akkulturaatiovaiheeksi, jossa Englanti toimi antavana ja Yhdysvallat saavana osapuolena. Myös näiden 1960-luvun puolivälin ja sitä välittömästi seuranneiden vuosien tärkeimpien musiikillisten suuntausten — folk-rock, psykedeelinen rock, progressiivinen rock ja soul — lähtökohdat ovat palautettavissa globaalisiin kysymyksiin.

Yhdysvallat oli koko 1960-luvun ajan mutta erityisesti Kennedyn kuoleman jälkeen vaikeuksissa sekä sisä- että ulkopolitiikassaan. Sisäpolitiikassa näkyvin ongelma oli repivä kansalaisoikeustaistelu, ulkopolitiikassa Vietnamin selkkaus.[1] Harjoitettu politiikka joutui sekä kansallisella että kansainvälisellä tasolla erittäin ankaran kritiikin kohteeksi ja nosti vastakulttuuria edustavia poliittis-filosofis-taiteellisia suuntauksia paitsi intellektuellien myös niin kadunmiehen ja -naisen kuin nuorisonkin tietoisuuteen. Yleistäen voinee sanoa, että marxismi ja eksistentialismi — toisinaan näiden eri asteinen kombinaatio — olivat Euroopan sodanjälkeisen (ja aivan erityisesti 1960-lukulaisen) intelligentsian tärkeimmät filosofiset suuntaukset.[2] Yhdysvalloissa nämä suuntaukset eivät luonnollisestikaan saaneet samanlaista jalansijaa kuin Euroopassa ja siellä underground-liike etsikin vaikutteita eksistentialismia lähellä olevien ajatussuuntien (beatnik-ilmiö) lisäksi itämaisista suuntauksista.[3]

---

[1] Ranska oli 1950-luvun puolivälissä jättänyt Vietnamin perinnön USA:n hoidettavaksi. Lähes virallisen statuksen Yhdysvaltain ulkopolitiikassa saanut dominoteoria ennusti, että jos Vietnam joutuu kommunistien haltuun, niin myös muut Kaakkois-Aasian valtiot kaatuvat kommunismin syliin kuin dominopalikat ikään. Kennedy olikin pian virkaansa astuttuaan lähettänyt Vietnamiin ensin sotilaallisia neuvonantajia ja myöhemmin varsinaisia sotilasosastoja. Syksystä 1964 alkaen kasvavaa levottomuutta herättävät tapahtumat seurasivat nopeasti toisiaan: Tonkinin lahden selkkaus (elo-syyskuu), Hrustsevin erottaminen Neuvostoliiton johdosta (lokakuu), Vietkong-sissien hyökkäys Saigoniin ja varapresidentti Lyndon B. Johnsonin valitseminen Yhdysvaltain presidentiksi (molemmat marraskuussa). Johnsonin astuttua virkaansa (helmikuu 1965) alkoivat päivittäiset massiiviset pommitukset ja lopulta pahamaineisen napalmin käyttöön siirryttiin saman vuoden huhtikuussa.

[2] Huomattavimmat eksistentialistivaikuttajat olivat ranskalaiset kirjailija-filosofit Jean-Paul Sartre ja Albert Camus.

[3] Näiden suuntausten tärkeimmistä edustajista mainittakoon beatnik-kirjailija Jack Kerouac sekä itämaisia vaikutteita 1960-luvun älymystölle tarjonneet Allen Ginsberg ja

1960-luvun puolivälin (1965-57) tärkemmät musiikilliset suuntaukset folk ja sen pohjalta syntynyt folk-rock sekä psykedeelinen ja progressiivinen rock ("taiderock") — liittyivät elimellisesti yllä mainittuun vastakulttuuriin. Soul-musiikin menestyksellä on puolestaan yhteytensä mustien kansalaisoikeustaisteluun. 1960-luvun folk-innostuksen tausta on 1950-luvun jälkipuoliskolla, jolloin joukko valkoisia esiintyjiä ja esiintyjäryhmiä (Kingston Trio, Brothers Four ja Peter, Paul & Mary) teki tunnetuksi 1930-luvun kansantrubaduurien (Woody Guthrie, Leadbelly, Hank Williams) pääasiassa säkeistötyyppisistä sävelmämuodoista koostuvaa, usein yhteiskuntakriittisesti painottunutta musiikkia. 1960-luvun alun folk-liikkeen tärkeimmät hahmot olivat Bob Dylan, Joan Baez ja Pete Seeger. Liikkeelle oli ominaista amerikkalaisen yhteiskunta- ja elämänmuodon kritiikki ja voimakas sodanvastaisuus, jota he julistivat lauluissaan (tästä nimi "protestilaulu"). Suuntauksen edustajat pyrkivät autenttisuuteen ja tärkeimmät instrumentit olivat akustinen, sormin näppäilty kitara sekä huuliharppu. Folk-rockin voi katsoa syntyneen, kun traditionaalista musiikkia alettiin esittää sähköisesti vahvistetuin soittimin. Käännekohta oli vuosi 1965, jolloin Dylan julkaisi albumin Highway 61 Revised ja singlen Like A Rolling Stone. Muita tärkeitä folk-rock -suuntauksen edustajia olivat Byrds, Simon & Garfunkel, Loving Spoonful, Mamas & Papas, Sonny & Cher ja englantilainen (tai oikeammin skotlantilainen) Donovan.

Soulin taas voi sanoa syntyneen 1950-luvulla gospelin ja rhythm'n 'bluesin pohjalta. Tärkeimpiä varhaisen soulin edustajia olivat James Brown, Sam Cooke ja Ray Charles. 1960-luvulla soul-markkinat olivat kahden levy-yhtiön — detroitlaisen Tamla Motownin ja memphisläisen Staxin — hallussa. Tamlan ja Staxin eroja voisi luonnehtia siten, että Tamla keskittyi ensisijaisesti yhtyeisiin (Smokey Robinson & Miracles, Supremes, Martha & Vandellas, Temptations, Four Tops), kun taas Stax keskittyi pikemmin solisteihin (Wilson Pickett, Otis Redding, Joe Tex, Aretha Franklin). Edelleen, Tamlan musiikki oli soinnullisesti ja melodisesti vaihtelevampaa ja siten lähempänä doo wopia, kun taas Staxin musiikki oli sekä soinnullisesti että melodisesti staattisempaa ja siten lähempänä mustaa bluesia ja rock'n'rollia.

Psykedeelinen rock syntyi San Fransiscossa (Haight-Ashburyn alueella) ja sen tärkeimmät vaikutteet olivat peräisin folk-musiikista, bluesista ja brittirockista. Tämän suuntauksen tärkeimpiä edustajia olivat Jefferson Airplane, Grateful Dead sekä Country Joe & Fish. Psykedeeliseen rockiin kuului (lähes) erottamattomana osana huumausaineiden — erityisesti LSD:n — käyttö sekä (konserteissa) värikäs valoshow. Progressiivisen rockin leimallisimpia piirteitä on taidemusiikista, jazzista ja ei-länsimaisista (erityisesti itämaisista) korkeakulttuureista peräisin olevien ainesten yhdisteleminen rockmusiikkiin. Beatles itse oli tämän suuntauksen ensimmäisiä edustajia: yhtyeen vuonna 1967 julkaisemaa albumia *Sgt. Pepper's*

LSD-profeetta Timothy Leary (todettakoon tässä yhteydessä myös, että San Fransiscon ja Montereyn aluetta useissa veijaritarinoissaan kuvannut John Steinbeck palkittiin vuonna 1962 Nobelin kirjallisuuspalkinnolla). Mustien kansalaisoikeustaistelu toi myös mustia ajattelijoita ja kirjailijoita ensi kerran suuren maailman tietoisuuteen (Martin Luther King, James Baldwin).

Lonely Hearts Club Band pidetäänkin yleisesti progressiivisen rockin ensimmäisenä edustajana (tätä edelsivät luonnollisesti klassinen jousikvartetti *Yesterday*ssä, barokkiainekset *Rubber Soul*issa ja *Revolver*issa sekä itämaiset vaikutteet lähinnä *Revolver*ista alkaen). Varhaisvaiheen muista tärkeimmistä — ja Beatlesin musiikkiin vaikuttaneista — edustajista mainittakoon Beach Boys (albumi *Pet Souds* ja single *Good Vibrations*, molemmat 1966) sekä Frank Zappa (albumi *Freak Out*, 1967).[1]

Beatlet olivat jo 1960-luvun alun Hampurissa tutustuneet saksalaiseen eksistentialismiin "Exien" välityksellä, jolloin McCartney myös luki Jack Kerouacin kulttiromaanin *On the Road*.[2] Yhtyeen "ranskalaistyylinen" imago saikin viimeisen silauksensa itse asiassa Lennonin ja McCartneyn lokakuussa 1962 Pariisin-matkan aikana, jolloin he Jürgen Vollmerin (yksi "Exeistä") johdatuksella tutustuivat Pariisin vasemman rannan taiteilijaelämään. Tietyt jo Kierkegaardin, Spenglerin, Nietzschen ja osin myös Freudin luettelemat, lähellä eksistentialistien ajattelua olevat teesit ovat löydettävissä myös Beatles-yhtyeen tuonaikaisista lausunnoista ja laulusanoituksista: luottamuksen horjuminen tieteen ja järjen mahdollisuuksiin ihmisen tärkeimpien ongelmien ratkaisemisessa, kristillisten arvojen ja kristinuskon merkityksen vähätteleminen älymystöä inspiroivana aatteena ("Jumala on kuollut") sekä maailmankaikkeuden ja elämän tarkoituksen kyseenalaistaminen.[3]

Laulujen muodossa tapahtuneita muutoksia oli standardi-AABA:n korvautuminen folk-suuntauksesta ja osin myös soulista (Stax) peräisin olevilla "eeppisillä" rakenteilla — bar-muoto (AAB), AAA-muoto, AB-yksikön toistoon perustuvat rakenteet (ABABAB &c) — sekä ylimääräisten fraasien lisääminen ja/tai aiemmin esiintyneiden pois jättäminen myöhemmissä säkeistöissä. Muodon pirstaleisuutta lisäsi tiettyjen laulujen koh-

---

[1] Beach Boys aloitti levyttämällä lainelautaurheilun ympärille 1960-luvun alussa syntynyttä surf-musiikkia, jolle oli tunnusomaista hiottu california cool -laulutyyli. Tämä tyyli perustui collegekuorojen ja doo wop -yhtyeiden laulutekniikasta lainattuun tiheästemmainen vokaaliasetteluun ja falsettilaulun käyttöön. *Pet Sounds*in laulut liittyivät aiheidensa puolesta toisiinsa (yleinen teema oli yksinäisyys ja vieraantuneisuus), ja joka oli sekä sovituksellisesti että soinnillisesti yhtyeen aikaisempia albumeita huomattavasti kompleksisempi. Hyvän kuvan Beach Boysin psykedeelisesti painottuneesta "taiderockista" saa kuuntelemalla niin ikään 1966 julkaistua singleä *Good Vibrations* (kesto 6 minuuttia). *Pet Sounds* toimi (McCartneyn mukaan) *Sgt. Pepper*in välittömänä esikuvana. Frank Zappa — yhdysvaltalainen kitaristi, säveltäjä ja yhtyeenjohtaja — sai teini-iässä vaikutteita esimerkiksi Edgar Varèsen ja Igor Stravinskyn musiikista. 1960-luvun puolivälin jälkeen hän sai huomiota lähinnä boheemina anarkistina (lauluihin sisältyi usein purevaa yhteiskuntakritiikkiä) ja hänet liitettiin hippiliikkeeseen. Zappan yhdessä Mothers of Invention -yhtyeensä kanssa julkaiseman *Freak Out!* -albumin sanotaan olleen Beach Boysin *Pet Sounds*in ohella toinen *Sgt. Pepper*in esikuvana toiminut albumi.

[2] "Exit" olivat hampurilaisia eksistentialistisesti suuntautuneita taideopiskelijoita, jotka kävivät säännöllisesti seuraamassa Beatles-yhtyeen esiintymisiä Reeperbahnin yökerhoissa ja viettivät muutenkin aikaansa heidän kanssaan (muistettakoon että sekä John Lennon että tuolloinen basisti Stuart Sutcliffe olivat myös taideopiskelijoita). Exien ydinjoukon muodostivat Astrid Kirchherr, Klaus Voorman ja Jürgen Vollmer.

[3] Mainittakoon tässä vain Lennonin *Tomorrow Never Knows* (itämaiseen "puhtaaseen eksistenssiin" heittäytymisen puolesta) ja *Girl* (protestanttista etiikkaa vastaan) sekä McCartneyn *The Fool On The Hill*, joka on ikään kuin Nietzschen *Also Sprach Zarathustra* filosofisluonteiseksi laulusanoitukseksi pelkistettynä.

dalla se, että laulu saatettiin rakentaa liittämällä kaksi alun perin erillistä laulua tai laulun osaa yhteen. Melodiikka rakentui pääosin samalle perustalle — pentatoniikka, diatoniikka, siniset sävelet — kuin aiemminkin, uusia piirteenä oli nyt kuitenkin huomattavan pitkienkin kokonaisuuksien (fraasi, jopa kokonainen taite) rakentuminen joko konkreettisen tai rakenteellisen säveltoiston varaan — mikä oli tyypillistä sekä Dylanilla että erityisesti Staxin edustamassa soul-musiikissa — sekä itämaiset (erityisesti intialaiset) sävelkulut. Myös soinnunkäyttö rakentui paljolti aiemmalle perustalle: sointuvalikoima rakentui tyypillisesti I, iii, vi, IV, V ja bVII asteen sointujen eri yhdistelmien varaan (modaaliset muunnokset olivat edelleen tavallisia). Uutta oli kuitenkin tietyn taitteen sointupohjan rakentuminen kahden dominanttifunktiota karttavan soinnun varaan ja dominanttifunktion — erityisesti johtosävelen — karttaminen kadenssissa. Kaikki nämä piirteet olivat tyypillisiä sekä folk- että soul-musiikissa.

Peruskokoonpanon muodosti edelleen 1-3 kitaraa, sähköbasso ja rummut, joskin yksi tai useampi näistä soittimista saattoi jäädä poiskin. Uutta oli länsimaisesta taidemusiikista, intialaisesta tradiosta ja soul-musiikista lainattujen instrumenttien ja kokoonpanojen sekä yhtyeen ulkopuolisten muusikoiden käyttö (alusta asti kosketinsoitinosuuksia soittanutta tuottaja George Martinia ei pidetty ulkopuolisena). Laulujen tekstuuri kävi läpi useita muutoksia, joista tärkeimpiä oli sointukäännösten lisääntynyt käyttö, lineaaristen kulkujen suosiminen sekä kontrapunktin käyttö, esikuvana toimi yhtäältä Beach Boys, toisaalta suoraan taidemusiikista (lähinnä barokista) saadut vaikutteet. Erityisen tyypillinen oli lineaarisesti laskeva passacaglia-tyyppinen bassokulku yhdistyneenä alaspäiseen terssisarjaan perustuviin sointuihin (todettakoon, että monissa Dylanin 1960-luvun puolivälin lauluissa löytyy vastaavia lineaarisesti laskevia kulkuja). Olennainen osa sointia oli kaikkien kuviteltavissa olevien elektronisten äänenmuokkausmenetelmien käyttäminen mitä eriskummallisimpien sointitehojen aikaansaamiseksi. Jos menetelmää ei ollut valmiina, sellainen keksittiin. Tämän lisäksi käytettiin EMI:n äänitearkistoa mitä erikoisempien musique concrète -tehojen luomiseen. Beatles-yhtyeen psykedeelisen kauden tärkeimmät musiikilliset lähtökohdat käyvät ilmi kuviosta 13 (seuraava sivu), jossa paksut harmaat nuolet kuvaavat uusia, voimakkaasti korostuneita piirteitä.

Jotakuinkin 1960-luvun puolivälistä alkaen myös edelleen tärkeimpänä musiikin välittämiskanavana toimiva äänilevy koki muutoksia, joista tärkeimpiä olivat seuraavat:

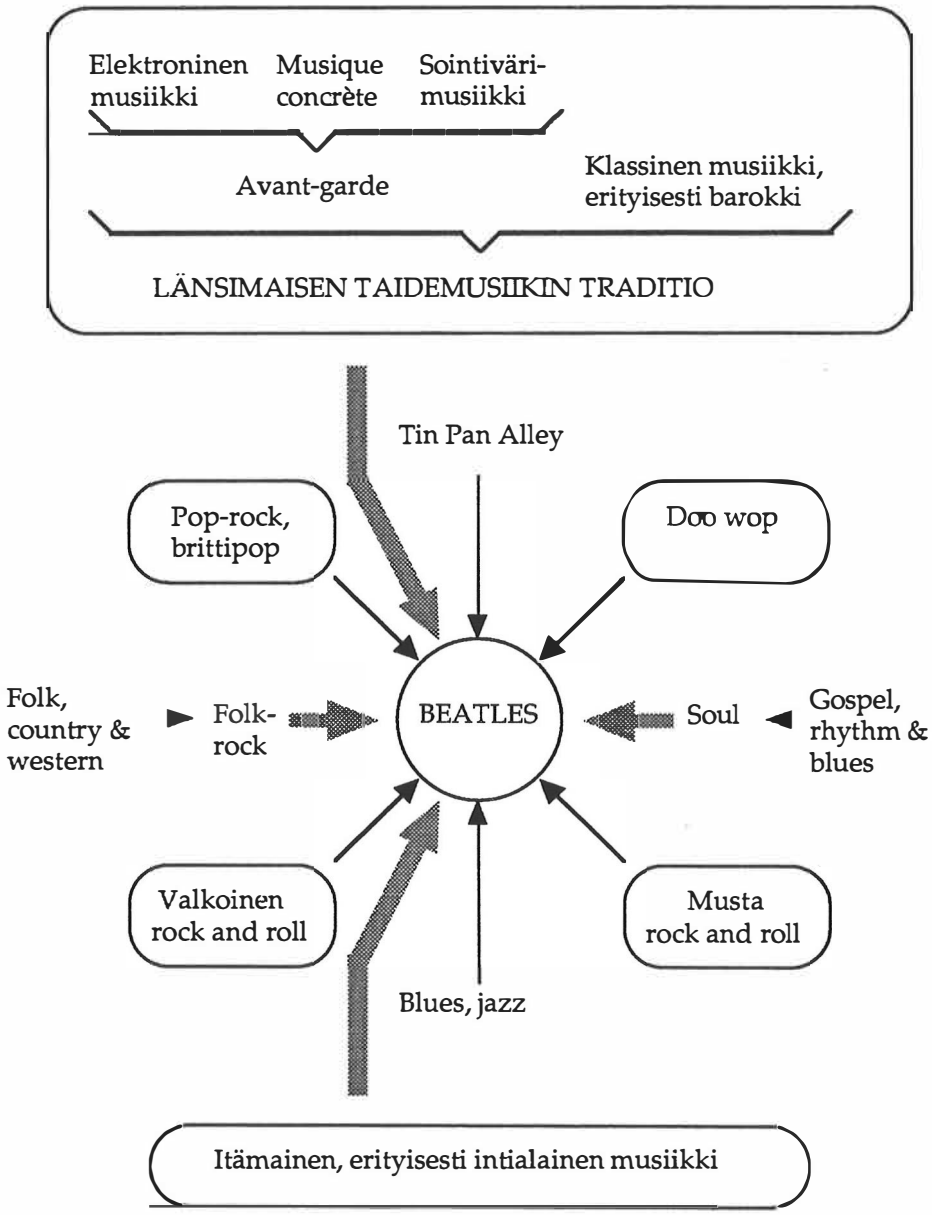
(1) single-levyn rinnalle nousi albumi (LP-levy), jonka

(2) lauluista osa saattoi kestää 4-10 minuuttia — myös 5-7 minuutin mittaisia singlejä julkaistiin —, ja jonka

(3) laulut liittyivät kiinteästi toisiinsa (muodostivat joko tunnelmansa, aiheidensa, sovituksensa tai jonkin muun aspektinsa osalta yhtenäisen kokonaisuuden), ja joka oli

(4) yhteistaideteos siinä mielessä, että levykansi — tai oikeammin: pakkaus — oli tärkeä osa tuotetta.

Beatles-yhtyeellä (mukaan lukien tuottaja George Martin) oli tärkeä — osin ratkaiseva — rooli tässä kehityksessä.



Kuvio 13. Beatlesin tärkeimmät tyylilliset lähtökohdat 1965-67.

Tärkeimmät äänitystekniset uudistukset olivat moniraitanauhurien käyttöönotto, joka mahdollisti päällekkäisäänitykset ja korjailun, sekoitus- eli miksauspöydän kehittyminen, joka mahdollisti äänien entistä paremman erottelun (äänikuvan panorointi ja päällekkäisäänitykset kävivät nyt entistä helpommin) sekä äänen laadun parantaminen erilaisten limiterien ja kompressorien (joilla äänisignaalit pidetään luonnollisina ja säröttöminä) avulla. Tärkeimmät soitintekniset uudistukset olivat soittimiston sähköinen vahvistaminen, uusien sähköisten soittimien kehittäminen sekä erilaisten äänenmuokkauksen lisälaitteiden kehittäminen. Sähköisen vahvistamisen kohteeksi joutui ensin kitara ja basso (syntyi kokonaan uusi soitin: sähköbasso eli bassokitara), myöhemmin kehitettiin sähköisiä kosketinsoittimia (sähköurut, sähköpiano, mellotroni, syntetisoijat). Tämän lisäksi kehitettiin erilaisia äänenmuokkauksen lisälaitteita, joista tärkeimpiä olivat (1960-luvulla) wah-wah-pedaali ja fuzz-äänensärkijä.

Laulun loppu 1968-70

1960-luvun loppuvuosia karakterisoi nuorisokulttuurin kaikkien osa-alueiden aiempaa voimakkaampi politisoituminen, jolloin eurooppalainen vastakulttuuri ammensi erityisesti marxilaisesta ajattelusta ja yhdysvaltalainen underground-liikkeestä. Näkyviä tapahtumia olivat Mao Zedongin johdolla Kiinassa syyskesällä 1966 aloitettu "kulttuurivallankumous", Israelin ja arabimaiden välinen "kuuden päivän sota" touko-kesäkuussa 1967, Fidel Castron aseveljen Ernesto "Che" Guevaran surmaaminen saman vuoden lokakuussa sekä "hullun vuoden" 1968 tapahtumat. Viimemainituista huomattavimpia Yhdysvalloissa olivat Martin Luther Kingin ja Robert Kennedyn murhat (edellinen huhtikuussa, jälkimmäinen kesäkuussa) sekä kiihkeät rotumellakat. Euroopan tapahtumista tärkeimpiä olivat opiskelijamellakat Ranskassa — jotka laajenivat myöhemmin käytännössä koko Länsi-Eurooppaan — sekä Aleksander Dubcekin johdolla käynnistynyt Prahan kevät Tsekkoslovakiassa ja sen musertuminen neuvostopanssarien alle saman vuoden elokuussa.

Toisaalta sodanvastaisen mielipiteen voimistuminen pakotti Yhdysvallat lopulta vetäytymään Vietnamista: päätöksen teki sodan aloittanut presidentti Johnson, mutta varsinainen vetäytyminen alkoi lokakuussa 1969 saman vuoden alusta presidentiksi tulleen Richard Nixonin johdolla. Vuosikymmen oli alkanut historiallisilla avaruuslennoilla ja historiallisiin avaruuslentoihin se myös päättyi: joulukuussa 1968 ihminen kiersi ensimmäisen kerran Kuun ja 21.7.1969 Neil Armstrong astui ensimmäisenä ihmisenä Kuun pinnalle lausuen aikakirjoihin jääneet sanat "tämä on pieni askel ihmiselle, mutta jättiharppaus ihmiskunnalle". Samaan aikaan Beatles teki viimeisiä äänityksiä viimeiseksi yhdessä äänitetyksi LP:ksi jääneelle *Abbey Road* -albumille.

Musiikissa Beatles-yhtyeen *Sgt. Pepper* ja Jimi Hendrixin jotakuinkin samanaikaisesti julkaisema *Are You Experienced* (molemmat on julkaistu alkukesällä 1967) olivat vedenjakajia, jotka määräsivät rockmusiikin suunnan vuosiksi eteenpäin. Osa muusikoista (yhtyeistä) jatkoi tältä poh-

jalta eteenpäin — syntyi progressiivinen rock ja heavy rock —, osa palasi takaisin (mukaan lukien Beatles itse): syntyi "regressiivinen" rock. Progressiivista rockia voi pitää lähinnä englantilaisena ilmiönä: se oli paljolti kokeilua muodon, soinnin, elektroniikan ja studiotekniikan alueella. Kuten sanottu, Beatles-yhtyeen teema-albumia *Sgt. Pepper* on lupa pitää ensimmäisenä merkittävänä kokeiluna tällä alueella, mutta ensimmäisenä varsinaisena progressiivisen rockin edustajana voidaan kuitenkin pitää Pink Floydia, jonka musiikille oli ominaista huippuunsa viety äänikuvan panorointi, syntetisoijat, nauhakaiku, hitaat tempot ja voimakkaat dynamiikan vaihtelut. Muodon ja sovituksen osalta malleja etsittiin jazzista ja klassisesta musiikista ja juuri klassisesta musiikista peräisin olevien sitaattien käyttäminen osana laajempia kokonaisuuksia onkin tyypillistä progressiiviselle rockille.[1] Myös heavy-rock on alun perin englantilainen ilmiö ja sen syntyyn vaikuttivat erityisesti Who-yhtye, Yardbirds-yhtyeen kitaristit Eric Clapton, Jeff Beck, Jimmy Page sekä yhdysvaltalainen mutta Englannissa läpimurtonsa tehnyt Hendrix. Heavyä karakterisoivia piirteitä oli — tai on yhä, sillä heavy elää edelleenkin — raaka lauluääni, kitaran, basson ja rumpujen muodostama raskas säestys sekä kitaristin (ja kosketinsoittajan, jos tällainen on) pitkät, teknisesti taiturillisest ja useimmiten bluespohjaiset soolot.[2] Rajankäynti "edistyksellisten" suuntausten — progressiivisen rockin ja heavy rockin — välillä on toisinaan hankalaa. Progressiivinen rock ja heavy olivat jälleen ikään kuin brittiyhtyeiden ja -muusikoiden vastaus yhdysvaltalaiselle psykedelialle ja soul-musiikille.

On selvää, että vastakulttuuri herätti myös voimakasta vastustusta. Yhdysvalloissa vuoden 1966 myydyin single oli "laulavan kersantin", Sgt. Barry Sadlerin, anti-protestilaulu *The Ballad Of The Green Berets,* jossa ihannoitiin Vietnamia pommittavien ja laskuvarjojoukkoja kuljettavien lentokoneiden auringossa välkkyviä siipiä. Myös huumeiden käytön julkiseksi tuleminen ja kristinuskon vastaiset lausunnot (Lennon) herättivät voimakasta vastustusta, viimemainittu johti Yhdysvalloissa Beatles-levyjen ja yhtyettä koskevien kirjojen rovioihin. Tyypillisiä esimerkkejä "taantumista" ("regressiivisestä rockista") olivat purukumipop (Monkees, Ohio

---

[1] Useat brittiläiset progressiivista rockia edustavat yhtyeet (1960-l:n yhtyeistä Moody Blues, Procol Harum ja Deep Purple) levyttivät sinfoniaorkesterin kanssa, Moody Blues ensimmäisenä. Lester Bangsin (katso Miller 1981) mukaan ilmiön englantilaisuus selittyy sillä, että englantilaiset (myös nuoret) tuntevat nuorisomusiikin lisäksi klassista musiikkia, jolloin tietoisuus eri traditioiden yhdistämisestä laajentaa musiikin merkitystä — amerikkalaiset eivät eurooppalaista klassisen musiikin traditiota tunne, joten myös sitaatit jäävät tältä osin merkityksettömiksi.

[2] Nimensä mukaisesti heavy oli raskasta ja tämä raskaus saatiin aikaan synkopoimattoman rummutuksen sekä kitaran ja basson riffien avulla (kitara ja basso oli voimakkaasti vahvistettu, kitara lisäksi ajettu usein fuzz-äänensärkijän läpi). Kitaran riffit rakentuvat usein rinnakkaisille duurisoinnuille, jolloin samaa otetta käyttämällä liikutaan otelautaa ylös-alas). Sointuvalikoima on peräisin soul-musiikista ja käsittää I, IV ja V asteen duurisointujen lisäksi usein bVII ja bIII asteen soinnut. Duurisoinnut korvautuvat toisinaan matalilla kielillä soitetuilla terssittömillä 1-5-8 -konstruktioilla. Vastaavia sointukulkuja löytyy aikaisemmin esimerkiksi englantilaisten Animals-, Yardbirds-, Kinks- ja Troggs-yhtyeiden kappaleista. Esimerkkeinä 1960-luvun lopun vielä muotoutumisvaiheessa olevasta heavy-rockista mainittakoon (kitaristina Eric Clapton), Jimi Hendrix Experience, Led Zeppelin (kitaristina Jimmy Page) ja Jeff Beck Group.

Express, Archies, 1910 Fruitgum Company), paluu bluespohjaiseen perusrockiin (Creedence Clearwater Revival, myös esimerkiksi Rolling Stones) ja autenttisen bluesin popularisoituminen sekä valkoisina tulkintoina (englantilaisista lähinnä John Mayall, Fleetwood Mac ja Ten Years After, amerikkalaisista Paul Butterfield ja Canned Heat) että alkuperäisten esittäjien (Muddy Waters, B. B. King, Sonny Boy Williamson) esityksinä. Myös klassisten balladien (iskelmien) suosion nousu sopii esimerkiksi 1960-luvun lopun regressiivisistä tendensseistä (englantilaisista mainittakoon Tom Jones ja Engelbert Humperdinck, amerikkalaisista Frank Sinatra, Louis Armstrong, Andy Williams ja Bobby Goldsboro). Tärkeimpinä syinä näihin "taantumiin" on pidetty seuraavia:

(1) lisääntynyt äänilevyjen myynti, joka loi edellytykset uusien tyylilajien esiintulolle siinä vaiheessa, kun erilaisten popvähemmistöjen musiikkimakua katsottiin voitavan hyödyntää kaupallisessa mielessä;

(2) uusi, varhaisnuorisosta koostuva kuluttajaryhmä, jolle rockmusiikissa tapahtunut kehitys oli käynyt vaikeasti lähestyttäväksi;

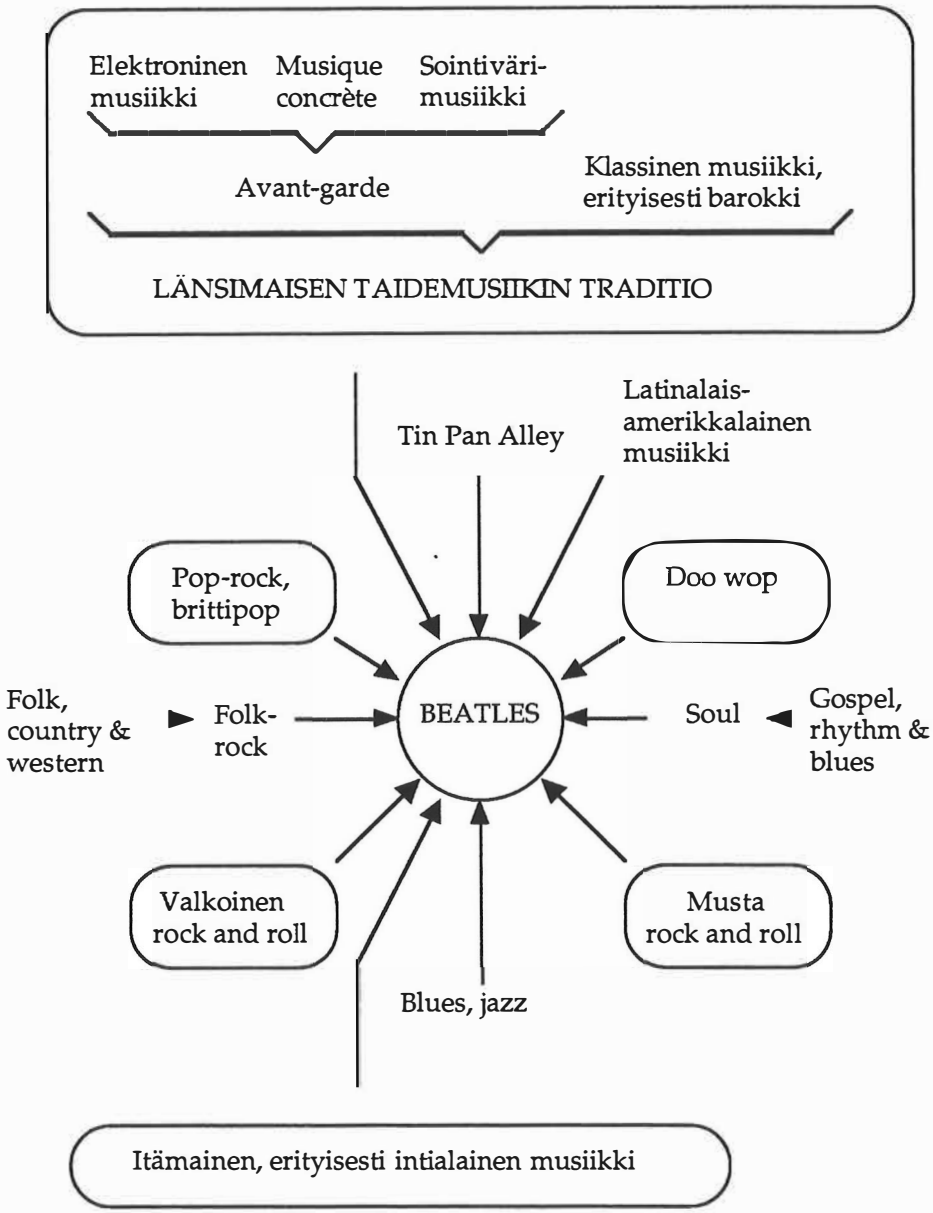
(3) vanhemmista ikäluokista koostuva levyjenostajakunta, joka ei myöskään voinut samastua kovaääniseen ja musiikillisesti monimutkaiseksi kehittyneeseen rockiin.[1]

Vaikka Beatles luopuikin vuonna 1968 tiennäyttäjän roolistaan, he reagoivat myöhäistuotannossaan valppaasti ajassa tapahtuviin ilmiöihin. Vuonna 1968 ilmestynyt *The Beatles ("White Album")*, 1969 ilmestynyt *Abbey Road* ja 1970 julkaistu — mutta ennen *Abbey Road*ia äänitetty — *Let It Be* kattavat jälleen kerran lähestulkoon koko tuonaikaisen populaarimusiikin kirjon.[2] Tärkeimpiä vaikutteita on kuvattu kuviossa 14. Ainoana uutena suuntauksena kuviossa on latinalaisamerikkalainen musiikki, josta Beatles oli toki jossain määrin saanut vaikutteita aikaisemminkin — lähinnä aivan 1960-luvun alussa. Olennaista kuviossa on kuitenkin, että kaikki nuolet ovat samanvahvuisia: on hyvin vaikea nostaa yhtä tai kahta suuntausta muita selvästi vahvemmiksi.

---

1 Tagg/Similä/Nyman 1978.

2 Näiltä albumeilta löytyy modernista konserttimusiikista vaikutteita saanutta progressiivista rockia (*Revolution #9*), heavyä (*Helter Skelter*), rhythm'n' bluesia (*Don't Let Me Down, Oh, Darling, I've Got A Feeling*), perusrockia (*Back In The USSR, Get Back, One After 909*) ja -popia (*Here Comes The Sun, Maxwell's Silver Hammer*), countrya (*Rocky Raccoon*), latinorockia (*Ob-La-Di, Ob-La-Da*), bluesia (*Yer Blues*) ja herkkiä balladeja (*Good Night, Let It Be, The Long And Winding Road*). Lopulta *Abbey Road* -albumin B-puolelle sisältyy usean laulun yhteenliittämisen ja takaumien tuloksena syntynyt pienimuotoinen rock-oppera.



Kuvio 14. Beatlesin tärkeimmät tyylilliset vaikutteet 1968-70.

Beatles-yhtyeen maailmankiertueiden yhteydessä toteutuneet massaesiintymiset 1960-luvun puolivälissä — olivat yhdessä jazz-festivaalien (Newport) esikuvan kanssa — luoneet pohjaa rockfestivaalien syntymiselle.[1] Nämä

[1] Kaikkien rockfestivaalien äitinä voidaan pitää San Fransiscon lähellä sijaitsevan Montereyn festivaalia kesällä 1967, jossa koko psykedeelisen ajan tyylillinen kirjo oli edustettuna (esiintymiset lopettanut Beatles ei tietenkään ollut mukana). Parhaiten kai-

festivaalit julistivat — yhdessä hippimusikaali *Hair*in kanssa — uuden aikakauden alkua. 1970-luvun alusta alkaen rock-liikeeseen liittyi kuitenkin voimakkaasti negatiivisia assosiaatioita, jotka aiheutuivat poliittisen radikalisoitumisen, huumeiden väärinkäytön ja väkivallan menemisestä kohtuuttomuuksiin. Suuriin rockfestivaaleihin (mm. Altamont) liittyi huumeita, väkivaltaa ja kuolemaa. Monet rockmuusikot kuolivat huumeiden tai lääkkeiden yliannostukseen (Jimi Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones ja Janis Joplin, muutamaa vuotta myöhemmin myös Elvis Presley). Tätä taustaa vasten Beatles-yhtyeen vuonna 1970 tapahtuminen hajoaminen näyttää varsin luonnolliselta: 1960-luvun rock-sukupolvi oli yksinkertaisesti syönyt eväänsä loppuun ja lakannut olemasta muutosvoima. Tietyssä mielessä päätepisteen tälle kehitykselle muodosti John Lennonin murha joulukuun kahdeksantena 1980. Viimeistään tällöin 1960-luku oli — paitsi nostalgisessa mielessä — peruuttamattomasti ohi.

5.2 Yksilölliset tekijät

Aivan kuten Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessia ei voi ymmärtää ymmärtämättä sen taustalla vaikuttaneita yhteisöllisiä ja historiallisia tekijöitä, ei sitä myöskään voi ymmärtää ymmärtämättä niitä yksilöllisiä (persoonallisia) tekijöitä, jotka tekevät siitä niin ainutlaatuisen, jotka *erottivat* sen muista aikansa musiikillisista ilmiöistä. Tärkeimpinä laulunteko- ja äänitysprosessiin vaikuttavina tekijöinä pidetään tässä teoreettisessa osassa esiteltyjen lähtökohtien mukaisesti persoonallisuuden rakennetta (erityisesti aikuisiän persoonallisuuden pysyviä piirteitä), normatiivisia kehitysvaiheita sekä erilaisia persoonallisuuden kehitykseen vaikuttavia ei-normatiivisia tekijöitä.

Persoonallisuuden rakenne, "säveltäjätyyppi"

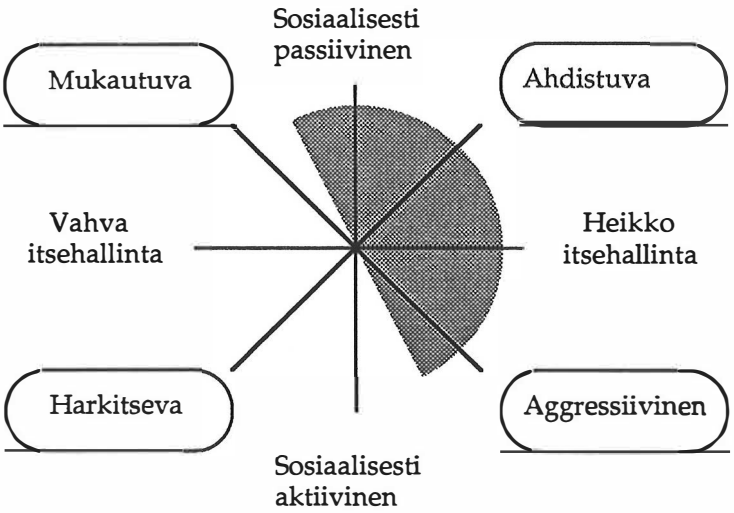
Biografisen aineiston — sekä Lennonin ja McCartneyn omien lausuntojen että heidät läheisesti tunteneiden ihmisten antamien kuvausten — perusteella voidaan melko turvallisesti sanoa, että Lennon ja McCartney edustivat jokseenkin päinvastaisia persoonallisuustyyppejä. John Lennonia on luonnehdittu yhtäältä epäsovinnaiseksi, laiskaksi, karkeaksi, aggressiiviseksi, "vihaiseksi nuoreksi mieheksi", pessimistiksi, ahdistuneeksi — toisaalta häntä on luonnehdittu älyköksi ja monet pitävät häntä Beatles -yhtyeen tärkeimpänä jäsenenä. Monet kirjoittajat esittävät jokseenkin yhtäpitävästi, että hänen luonteensa negatiiviset piirteet tasoittuivat iän myötä. Paul McCartney'a on luonnehdittu sovinnaiseksi, työteliääksi, siloiseksi, harkitsevaksi, sovittelevaksi ja optimistiksi — häntä on tämän lisäksi pidetty yhtyeen musikaalisesti (sanan perinteisessä merkityksessä) lahjakkaimpana jä-

---

kista 1960-luvun lopun rockfestivaaleista muistetaan kuitenkin epäilemättä Woodstock vuodelta 1969, joka on jäänyt koko hippiliikkeen ehkä mieleenpainuvimmaksi tapahtumaksi.

senenä. Useat kirjoittajat katsovat, että nämä — alkuun kiistatta positiiviset ominaisuudet — korostuivat myöhäisvaiheessa yhtäältä opportunismina ja toisaalta taipumuksena muiden yhtyeen jäsenten määräilemiseen. Näiden persoonallisuustekijöiden vaikutusta laulunteko- ja äänitysprosessiin on arvioitu yksityiskohtaisemmin tutkimuksissa II ja III.

Pulkkisen malliin sovitettuna edellinen tarkoittaisi sitä, että Lennon oli sosiaalisesti passiivinen, että hänellä oli heikko itsehallinta ja että hän oli myös ahdistunut. Ja silloin, kun hän oli sosiaalisesti aktiivinen, tämä aktiivisuus ilmeni impulssien kontrolloimattomana ilmaisuna, usein aggressiivisuutena. McCartney oli puolestaan sosiaalisesta aktiivinen, hänellä oli hyvä itsehallinta ja hän oli lisäksi myös harkitseva. Edelleen, hänen sosiaalinen passiivisuutensa ilmeni pikemmin mukautumisena kuin aggressiivisena käyttäytymisenä. Tällä perusteella Lennonille ja McCartneylle tyypilliset käyttäytymismuodot sijoittuvat Pulkkisen sosiaalisen käyttäytymisen päätyyppejä kuvaavaan kaavioon kuviossa 15 esitetyllä tavalla.



Kuvio 15. Lennonille ja McCartneylle tyypilliset käyttäytymismuodot (varjostettu alue kuvaa Lennonia, valkea McCartney'a).

Bahlen säveltäjätypologiassa sekä Lennon että McCartney näyttäisivät edustavan lähinnä "inspiraatiotyyppiä", joskin McCartneyssa on Lennonia selvemmin myös työtyypin ominaispiirteitä: taipumusta etukäteissuunnitteluun, harkitsevuuteen sekä lähes valmiin kappaleen — etenkin omansa! — pikkutarkkaan korjaamiseen ja hiomiseen (katso tutkimus II). Todettakoon samalla, että tämä tulos ei kovin hyvin sovi yhteen sen Bahlen esittämän ajatuksen kanssa, että "inspiraatiotyyppi" liittyisi sosiaaliseen ekstraversioon (aktiivisuuteen) ja "työtyyppi" sosiaaliseen introversioon (passiivisuuteen). Tulos täydentyy kuitenkin, jos typologiaa arvioidaan sosiaalisen

aktiivisuuden lisäksi suhteessa itsehallinnan tasoon. Kuten edellä on sanottu, "työtyypille" on ominasta korkea itsehallinta, kun taas "inspiraatiotyypin" itsehallinta näyttää kuvauksen perusteella selvästi heikommalta. Itse asiassa korkea itsehallinnan taso näyttäisi — Bahlen omankin kuvauksen perusteella — viittaavan sosiaalista introversiota selvemmin "työtyypille" ominaiseen persoonallisuuden rakenteeseen ja matala itsehallinnan taso sosiaalista ekstraversiota selvemmin "inspiraatiotyypille" omainaiseen persoonallisuuden rakenteeseen.

Normatiiviset kehitysvaiheet

Kaikkien beatlejen kohdalla aika vuodesta 1957 vuoteen 1970 vastasi jotakuinkin ikävaihetta viidestätoista kolmeenkymmeneen vuoteen ja merkitsi — d'Indyn "mallia" ja Manturzewskan tuloksia vastaavalla tavalla — taiteellisen persoonallisuuden muotoutumista esikuvien imitoinnin kautta. Todettakoon kuitenkin, että — d'Indyn, Manturzewskan ja Martindalen tuloksista poiketen — tässä "imitointivaiheessa" tehty musiikki on kaikkien yhtyeen jäsenten kohdalla myös laadullisesti merkittävintä.

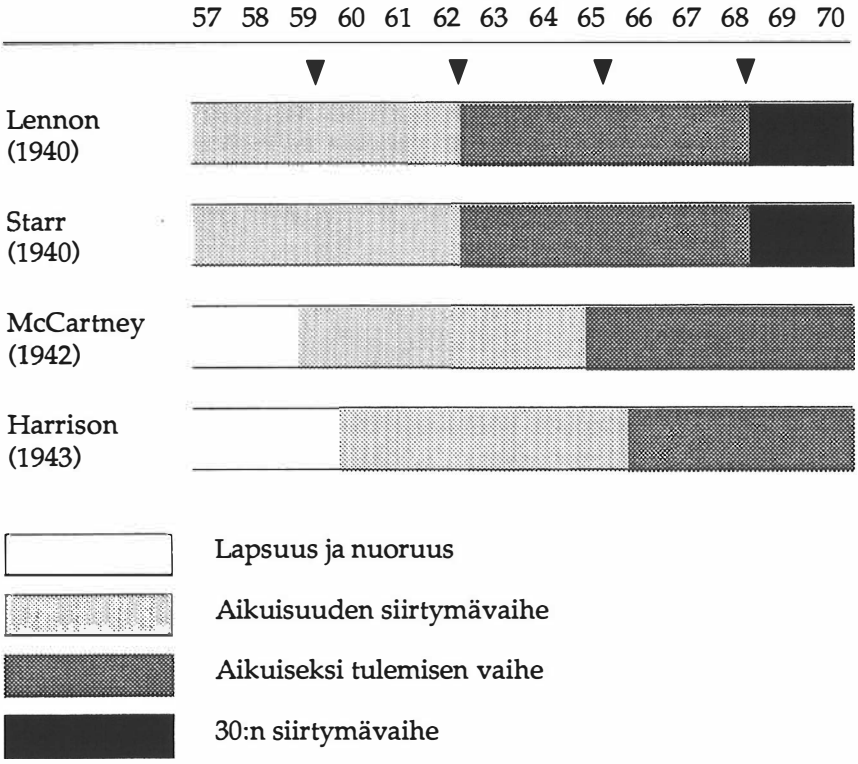
Normatiivisen elämänkaaren osalta tässä yhteydessä relevantit osavaiheet ovat seuraavat (katso Levinson 1979): aikuisuuden siirtymäjakso (17-22 vuotta), aikuiseksi tulemisen vaihe (22-28 vuotta) sekä 30:n siirtymäjakso (28-33 vuotta). Kaikkien beatlejen kohdalla aika Beatles-yhtyeen edeltäjän Quarry Menin perustamisesta (1957) Beatles-yhtyeen hajoamiseen (1970) merkitsi siirtymistä lapsuudesta ja nuoruudesta varhaiseen aikuisuuteen. Yhtyeen sanoituksissa vuosina 1965-66 tapahtuva muutos teinirakkaudesta kertovista lauluista kypsempään ihmissuhdelyriikkaan ja sosiaalisesti kantaaottaviin lauluihin kuin monipuolisempaan ja kypsempään musiikilliseen ilmaisuunkin selittyy osaksi tämän normatiiviseen elämänkaareen luonnollisena osana kuuluvan murroksen kautta (vrt. tutkimukset II ja III). Tähän seikkaan on kiinnitetty huomiota myös kirjallisuudessa. Sen sijaan kirjallisuudessa ei juurikaan ole kiinnitetty huomiota siihen, että ikäeroista johtuen yhtyeen jäsenet kävivät tämän prosessin läpi eri ajankohtina, ja että myös tämä osaltaan selittää heidän tyylissään havaittavia muutoksia. Se, milloin ja missä järjestyksessä kukin yhtyeen jäsenistä saavuttaa tiettyä kehitysvaihetta tyypillisesti vastaavan iän, käy ilmi kuviosta 16.[1]

Yllä esitetty huomioon ottaen onkin vain luonnollista, että Lennonin kohdalla itsenäistyminen ja aikuistuminen tapahtui vuotta paria ennen kuin McCartneyn kohdalla, ja että tämä heijastui myös hänen musiikkiinsa ja sanoituksiinsa (*Beatles For Sale, Help!* ja *Rubber Soul* -albumeista alkaen).[2]

---

[1] On tietenkin selvää, että kaikki yksilöt eivät saavuta tiettyä kehitysvaihetta samassa iässä, jolloin kehitysvaiheen kytkemistä tiettyyn ikään on pidettävä viitteellisenä.

[2] Vuosina 1963-64 Lennonin laulunkirjoittamisessa tapahtui — niin määrän kuin laadunkin osalta — ikään kuin kvanttihyppäys: kolmea laulua (*Can't Buy Me Love, And I Love Her* ja *Things We Said Today*) lukuun ottamatta kaikki A Hard Day's Night -albumin laulut ovat Lennonin yksin kirjoittamia. Albumista onkin sanottu, että se oli Lennonin voimannäyte, *tour*



Kuvio 16. Beatles-yhtyeen jäsenten normatiiviset kehitysvaiheet ja niiden suhde yhtyeen tyylilliseen kehitykseen (vuosilukujen alla olevat nuolet viittaavat tyylilliseen murroskohtaan).

Yhtä luonnollista on, että McCartneyn kohdalla sama prosessi toteutui vuotta paria ennen Harrisonia. On perusteltua olettaa, että niin McCartneyn voimakas esiintulo ja itsenäistyminen vuosina 1965-67 — mikä on havaittavissa erityisesti *Revolver*- ja *Sgt. Pepper* -albumeilla — selittyy osaksi sillä, että hänen kohdallaan aikuiseksi tulemisen vaihe alkaa juuri vuonna 1965.[1] Vastaavasti Harrisonin itsenäistyminen ("intialainen kausi") ja statuksen nousu lauluntekijänä vuosina 1966-68 selittyy osaksi sillä, että hän saavuttaa aikuiseksi tulemisen vaihetta tyypillisesti vastaavan iän vuonna 1966 (jolloin myös julkaistaan hänen ensimmäinen "intialainen" laulunsa *Love You To*).[2] Kaikissa näissä tapauksissa selvästi havaittava ja myös kir-

de force. Lennon myös kirjoitti ja lauloi kesästä 1964 syksyyn 1965 kaikkien singlejen A-puolet (*A Hard Day's Night, I Feel Fine, Ticket To Ride, Help, Day Tripper*).

[1] McCartney kirjoitti myös useimpien vuosina 1966-70 julkaistujen singlejen A-puolet (*Paperback Writer, Yellow Submarine/ Eleanor Rigby, Hello Goodbye, Lady Madonna, Hey Jude, Get Back, Let It Be*).

[2] Harrisonin kohdalla voidaan havaita selvä laadullinen ja määrällinen muutos vuodesta 1966 alkaen: kolme laulua *Revolver*-albumilla ja yksi niistä (*Taxman*) A-puolen ja siten koko levyn aloituskappale, *Sgt. Pepper*in B-puolen aloituskappale (*Within You Without You*), singlen B-puoli (*The Inner Light*, 1968) ja lopulta singlen A-puoli (*Something*, 1969 — joka oli kaksois-A-puoli yhdessä Lennonin *Don't Let Me Down*in kanssa).

jallisuudessa noteerattu laadullinen ja määrällinen edistyminen laulunteko- ja äänitysprosessissa osuu yksiin sen kanssa, että joko Lennon ja Starr tai McCartney ja Harrison saavuttavat Levinsonin aikuiseksi tulemisen vaiheeksi nimittämää kehitysvaihetta tyypillisesti vastaavan iän.

Ei myöskään liene kokonaan vailla merkitystä se, että ainoat Ringo Starrin yksin säveltämät ja Beatles-yhtyeen levyttämät laulut ilmestyvät albumeille *The Beatles* (1968) ja *Abbey Road* (1969) — aikaan, jolloin Starr siirtyi aikuiseksi tulemisen vaiheesta 30:n siirtymävaiheeseen. Samaan aikaan sattuivat myös samana vuonna syntyneen Lennonin ensimmäiset sooloalbumit (tai oikeastaan yhdessä Yoko Onon kanssa tekemät albumit). McCartneyn ensimmäinen sooloalbumi (McCartney, 1970) sattui puolestaan ajankohtaan, jolloin McCartneyn 30:n siirtymävaihe alkoi. Harrison oli tässä suhteessa "aikaansa edellä": hänen ensimmäinen sooloalbuminsa ilmestyi vuonna 1969. Mutta kuten sanottu, eri yksilöt saavuttavat samat vaiheet eri ikäisinä eikä normatiivinen kehitys myöskään ole ainoa sävellysprosessin yleiseen malliin sisältyvä kontekstitekijä.

Ei-normatiiviset ("sattumanvaraiset") tekijät

Tässä alaluvussa tarkastellaan ei-normatiivisten tekijöiden osalta vain sellaisia lapsuudessa ja varhaisnuoruudessa sattuneita tapahtumia, joilla voi olettaa olevan ratkaiseva merkitys yhtyeen jäsenten persoonallisuuden myöhemmälle kehitykselle. Myös pääosa seuraavassa luvussa tarkastelluista asiakokonaisuuksista voidaan lukea ei-normatiivisiin tekijöihin. Koska ne kuitenkin poikkeuksetta liittyvät nuoruusiän ja varhaisen aikuisuuden sosiaalisiin suhteisiin, niitä tarkastellaan osana yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vuorovaikutusta.

Rikkinäistä lapsuutta ja läheisten ihmisten menetystä lapsuus- tai nuoruusiässä on edellä pidetty yhtäältä persoonallisuutta pirstovana, toisaalta luovuuteen ja saavutuksiin motivoivana tekijänä. Sekä John Lennonin että Ringo Starrin (Richard Starkeyn) lapsuus oli rikkinäinen: Lennonin isä hylkäsi perheensä pian Johnin syntymän jälkeen ja äiti Julia avioitui uudelleen jättäen samalla pikku Johnin sisarensa Mimin huollettavaksi. Richard Starkeyn vanhemmat erosivat hänen ollessaan noin kolmen vuoden ikäinen ja hän myös sairasteli lapsena useaan otteeseen, mikä vaikutti olennaisesti hänen koulunkäyntiinsä. Sekä Paul McCartneyn että George Harrisonin lapsuus oli jokseenkin tasapainoinen ja onnellinen, mutta McCartneyn myöhempään kehitykseen vaikutti olennaisesti hänen äitinsä varhainen kuolema Paulin ollessa 14 vuoden ikäinen.

Lennon "löysi" äitinsä uudelleen murrosiässä, mutta menetti hänet pian tämän jälkeen auto-onnettomuudessa (Lennon oli äitinsä kuollessa 18 vuoden ikäinen). On ilmeistä, että musiikin lisäksi juuri äidin menetys oli se tekijä, joka liitti Paul McCartneyn ja John Lennonin yli kymmenen vuoden ajaksi erottamattomasti yhteen ja jota menetystä he kompensoivat laulujen kirjoittamisella. Yhtä ilmeistä on, että äidin menetys varjosti molempien heistä myöhempiä ihmissuhteita — aivan erityisesti naissuhteita — ja että tämä heijastui myös heidän lauluihinsa. Tähän seikkaan on

(erityisesti Lennonin osalta) kiinnitetty huomiota myös kirjallisuudessa. McCartneyn osalta tätä oidipaalisen sidonnaisuuden vaikutusta myöhempiin naissuhteisiin ja edelleen hänen lauluihinsa on demonstroitu yksityiskohtaisesti tutkimuksessa III.

5.3 Yhteisöllisten ja yksilöllisten tekijöiden vuorovaikutus

Primitiivisissä kulttuureissa ja eristyneissä pienyhteisöissä yksilö kohtaa yhteisönsä pääasiallisesti välittömien kontaktien kautta. Nykyaikana — jota myös 1960-luku edustaa — yhteisön kohtaaminen tapahtuu välittömien kontaktien lisäksi (toisinaan pääasiallisesti) median tai muiden epäsuorien kontaktien välityksellä. Huomattava osa niistä tapahtumista, jota on edellä kuvattu yhteisöllisten ja historiallisten tekijöiden yhteydessä, välittyi Beatles-yhtyeen jäsenille juuri median — sähköisten viestinten (radion, TV:n, äänilevyjen) sekä sanoma- ja aikakauslehdistön — välityksellä. Tästä huolimatta myös välittömillä kontakteilla oli tärkeä, usein ratkaiseva osa laulunteko- ja äänitysprosessin kehityksessä. Seuraavassa tällaisia välittömiä kontakteja tarkastellaan kolmesta näkökulmasta: pienryhmille (jollainen Beatles itse oli) tyypillisten kehitysvaiheiden, muiden tärkeimpien kontaktien ja vaikuttavien tapaamisten sekä tärkeimpien työtilaisuuksien kannalta.

Pienryhmän kehitysvaiheet

Beatles-yhtyeen kehitysvaiheet vastaavat teoreettisessa osassa hahmoteltuja pienryhmän normatiivisia kehitysvaiheita seuraavalla tavalla:

(1) muotoutumisvaihe vastaa jotakuinkin levytyksiä edeltävää aikaa (vuodesta 1957 syksyyn 1962);

(2) työryhmävaihe vastaa aikaa syksystä 1962 kesään 1965 (ensisinglen *Love Me Do* äänittämisestä ja julkaisemisesta albumin *Help!* julkaisemiseen);

(3) eriytymisvaihe vastaa aikaa syksystä 1965 kesään 1967 (albumista *Rubber Soul* singleen *All You Need Is Love*) ja

(4) hajoamisvaihe aikaa syksystä 1967 jouluun 1970 (albumista *Magical Mystery Tour* albumiin *Let It Be*).

Ryhmän muotoutumista koskeva kuvaus sopii hyvin Quarry Menin vaiheisiin sekä Beatles-yhtyeen varhaisvaiheisiin Stuart Sutcliffen mukaan tulosta (1959) Pete Bestin erottamiseen ja Ringo Starrin kiinnittämiseen (1962). Työryhmävaiheeseen liittyi ulkoinen yhdenmukaisuus (kampaukset, pukeutuminen), selkeä työnjako (Lennon johtaja, Lennon ja McCartney

säveltävät, Harrison ja Starr soittavat) sekä suhteellisen kiinteä kokoonpano (Lennon tai McCartney: laulu, Lennon: rytmikitara, McCartney: basso, Harrison: soolokitara, Starr: rummut).[1] Eriytymisvaihetta karakterisoi tyylillinen eriytyminen (Lennonin Dylan-kausi, Harrisonin intialainen kausi, McCartneyn taidemusiikki-, Music Hall- ja Beach Boys -vaikutteet), luopuminen ulkoisesta yhdenmukaisuudesta, kokoonpanon väljeneminen — erityisesti Lennon ja McCartney saattoivat soittaa lähestulkoon mitä tahansa instrumenttia — sekä johtajuuskiistat. Väistämättömistä konflikteista huolimatta ryhmän jäsenet olivat kuitenkin tässä vaiheessa (1965-67) "keskinäisessä vuorovaikutuksessa ainutkertaisine ominaisuuksineen", mikä myös on havaittavissa heidän musiikissaan. Hajoamisvaiheessa "ainutkertaiset ominaisuudet" taas tulivat liian usein esiin ilman "keskinäistä vuorovaikutusta", mikä — yhdessä manageri Brian Epsteinin kuoleman ja siitä aiheutuvien syvenevien johtajuuskiistojen sekä tyylillisen eriytymisen kanssa — lopulta johti yhtyeen hajoamiseen. Näin Beatles-yhtyeen — yhtyeenä — kehitysvaiheet voidaan käsittää dynaamiseksi kehitysprosessiksi, joka kävi läpi pienryhmäprosessien normatiiviset vaiheet siten, että kukin vaihe kesti noin 2-3 vuotta.

Tärkeät kontaktit, vaikuttavat tapaamiset

On mahdotonta tehdä lähestulkoonkaan kattavaa luetteloa niistä ihmisistä, jotka ovat vaikuttaneet Beatles-yhtyeen jäsenten ajatteluun ja sitä kautta yhtyeen musiikkiin. Tämän esityksen puitteissa ei ole mahdollista mainita kuin muutama kaikkein tärkeimmistä vaikuttajista. Lista näyttää — tapaamisaikojen mukaiseen järjestykseen asetettuna seuraavalta.

Yhtyeen jäsenten vanhemmista on mainittava erityisesti Paul McCartneyn isä Jim (James) — nuorempana itsekin jazzmuusikko —, joka tutustutti poikansa Paulin pienestä pitäen sekä amerikkalaiseen viihdemusiikin traditioon (Tin Pan Alley) että englantilaiseen Music Halliin. Myös Julia Lennonin — joka itse soitti banjoa ja opetti Johnille banjovirityksen — vaikutusta on havaittavissa erityisesti joissakin Lennonin varhaisissa lauluissa (*Hello Little Girl*). Ensimmäisistä varsinaisista teini-idoleista on mainittava Lonnie Donegan, liverpoolilainen skiffle-laulaja ja -kitaristi, joka oli Lennonin, McCartneyn ja Harrisonin ensimmäinen yhteinen idoli, ja jonka inspiroimana Lennon perusti Quarry Men -yhtyeen. Myöhemmän kehityksen kannalta ratkaiseva vaikutus oli amerikkalaisilla rock'n'roll -tähdillä, jotka beatlet tässä vaiheessa tunsivat vain radion, elokuvien ja äänitteiden perusteella (Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, Buddy Holly, Everly Brothers). Maininnan ansaitsee myös joukko liverpoolilaisia ystäviä ja muusikkoja (Ivan Vaughan, Neil Aspinall ja Pete Shotton).

Mitkä tekijät sitten johtivat siihen, että Beatles lopulta erottui muista liverpoolilais- ja englantilaisryhmistä aivan omaan luokkaansa?

---

1 Tulkoon kuitenkin mainituksi, että "työryhmävaiheessa" Harrison lauloi Lennonin ja McCartneyn mukana stemma- ja taustalauluosuuksia, ja että Harrisonilla ja Starrilla oli yleensä myös yksi tai useampi soololaulunumero albumia kohden (Harrisonilla 1-3, Starrilla yksi).

Yksi tekijä on epäilemättä lähipiiri ja muut henkilökohtaiset kontaktit. Ensimmäisenä oli joukko taideopiskelijoita, erityisesti liverpoolilainen Stuart Sutcliffe ja hampurilaiset "Exit" Astrid Kircherr, Klaus Voorman ja Jürgen Vollmer. Kaikki vaikuttivat olennaisella tavalla beatlejen (Lennonin, McCartneyn ja Harrisonin) muotoutumassa olevaan maailmankuvaan — aluksi lähinnä ulkoiseen olemukseen ("ranskalaistyylinen" kampaus- ja pukeutumistyyli), myöhemmin myös lauluihin (erityisesti sanoituksiin). Mainittakoon myös, että Hampuri yhtäältä opetti yhtyeen jäsenille nöyryyttä ja ahkeruutta mutta toisaalta tutustutti heidät piristeisiin ja siten helpotti siirtymistä varsinaisiin huumausaineisiin. Seuraavaksi tuli manageri Brian Epstein, taitava kampanjoija, joka (enemmän tai vähemmän epäitsekkäästi) otti elämäntehtäväkseen Beatles-yhtyeen saattamisen maailmanmaineeseen, "suuremmaksi kuin Elvis". Epstein loi yhtyeelle — "pojille" — imagon, siisti heidät ja teki heistä hovikelpoisia — ilman Epsteinia heistä ei koskaan olisi tullut koko Englannin ja myöhemmin koko maailman lemmikkejä. Kolmas kontakti oli EMI:n (Parlophone) tuottaja George Martin, "viides beatle", joka uskoi heihin ja sekä opasti heitä laulunteko- ja äänitysprosessissa että muokkasi ja sovitti heidän laulujaan (vaatimatta nimeään levyetikettiin tai kustannettuun nuottiin) — mutta osasi myös tarvittaessa antaa periksi. Martinin ohella mainittakoon koko EMI:n Abbey Roadin studioiden ennakkoluuloton ja säännöllisistä työajoista piittaamaton henkilökunta). Martinin vaikutusta yhtyeen musiikkiin voi tuskin yliarvioida.

Myös yhtyeen psykedeelisen "taide-rock"-vaiheen taustalta löytyy henkilökohtaisia kontakteja. Ensimmäisenä on mainittava McCartneyn ystävätär Jane Asher (ja yleensäkin koko Asherien perhe), joka tutustutti McCartneyn paitsi klassiseen musiikkiin myös ajankohtaiseen avant garde -musiikkiin (Stockhausen, Berio) ja -taiteeseen. Asher toimi lukuisien McCartney -sävelmien inspiraationa (niin hyvinä kuin pahoinakin aikoina, vrt. tutkimus III). Toiseksi on mainittava Bob Dylan, joka paitsi tutustutti yhtyeen jäsenet marijuanaan (1964) myös muutti ratkaisevalla tavalla heidän (erityisesti Lennonin) suhtautumistaan laulutekstien ja musiikin suhteeseen. Oletettavasti Dylanin musiikki vaikutti olennaisesti myös säveltoistojen, staattisten sointutaustojen ja "eeppisten" muotorakenteiden suosimiseen (myös suuri joukko muita folk-rock taiteilijoita on mainittava tässä yhteydessä — erityisesti Donovan). Kolmanneksi mainittakoon henkilötasolla toteutuneet kontaktit lontoolaisen rhythm'n'blusesin edustajien (erityisesti Mick Jaggerin ja Keith Richardsin Rolling Stones -yhtyeestä, Eric Burdonin Animals -yhtyeestä sekä Marianne Faithfulin) kanssa. Muita "swinging London" -kontakteja olivat Guinness-perijä Tara Browne sekä taide- ja kirjakauppiaat John Dunbar (laulajatar Marianne Faithfulin tuolloinen aviomies), Barry Miles ja Peter Asher (Jane Asherin veli).

Monet tärkeimmistä studiovuosiin (1967-70) liittyvistä uusista kontakteista olivat itämaisia: intialaiset Ravi Shankar ja Maharishi Mahesh Yogi sekä japanilainen Yoko Ono. Ravi Shankar on huomattava intialainen muusikko (sitaristi), joka antoi Harrisonille kuuden viikon peruskurssin sitarinsoitossa (tärkeimmät soittoasennot ja osa perusharjoituksista) syksyllä 1966 ja ohjasi häntä myös myöhemmin. Shankar tutustutti Harrisonin in-

tialaiseen kulttuuriin, ajattelutapaan ja uskontoon. Tästä kiinnostuneena Harrison tutustui edelleen Maharishi Mahesh Yogiin ja tutustutti myös muut beatlet tähän transsendenttisen meditaation (TM) guruun. Maharishi toimi yhtyeen henkisenä oppi-isänä kesästä 1967 kevääseen 1968. Yhtyeen jäsenet olivat parin kuukauden ajan Maharishin opissa Rishikesissä (Intiassa) keväällä 1968 ja sävelsivät tuolla huomattavan osan vuosina 1968-69 julkaistuista lauluistaan. Maharishi ei kuitenkaan — sen enempää kuin huumeet — tarjonnut toivottua vastausta yhtyeen jäseniä askarruttaviin eksistentialistisiin kysymyksiin. Yoko Ono on japanilainen taiteilija, johon Lennon tutustui jo vuonna 1966, mutta jonka kanssa hän aloitti sekä avioeroon johtaneen suhteen että — osaltaan — Beatlesin hajoamiseen johtaneen taiteellisen yhteistyön keväällä 1968, yhtyeen palattua Rishikesistä. Ono, josta tuli Lennonin vaimo vuonna 1969, vaikutti olennaisesti Lennonin musiikkiin (erityisesti Onon ja Lennonin yhteisprojekteihin mutta myös Beatlesin julkaisemiin Lennon-kappaleisiin).

Tärkeimmät työtilaisuudet

Yhtyeellä oli satunnaisia keikkoja vuosina 1957-59, ensimmäinen pitempi kiinnitys oli Casbah-klubilla syksyllä 1959 ja kesti noin kuukauden. Ensimmäinen varsinainen kiertue suuntautui Skotlantiin keväällä 1960 ja pian tämän jälkeen alkoivat useita viikkoja kerrallaan kestäneet Hampurin-kiinnitykset (1960, 1961 ja 1962) sekä — aina Liverpoolissa oltaessa — pysyvä kiinnitys Cavern-klubiin (1961-1962). Tähän ajankohtaan sattuu myös ensimmäisen julkiseen levitykseen tarkoitetun levyn äänittäminen (Tony Sheridanin taustayhtyeenä Hampurissa 1961).

Ratkaiseva käänne oli levytyssopimuksen solmiminen EMI:n kanssa vuonna 1962 (sopimus solmittiin viideksi vuodeksi ja se uusittiin vuonna 1967). Käytännössä sopimus velvoitti yhtyeen julkaisemaan kolme singleä ja kaksi albumia vuodessa. Singleistä yksi julkaistiin kevättalvella, toinen kesällä ja kolmas oli tarkoitettu joulumarkkinoille. Albumeista ensimmäinen julkaistiin keväällä tai kesällä, toinen suunnattiin niin ikään joulumarkkinoille. Periaatteena oli, että albumit sisälsivät singleinä julkaisematonta materiaalia ja tämä periaate pätikin käytännössä joka toisen albumin kohdalla: *With The Beatles* (1963), *Beatles For Sale* (1964), *Rubber Soul* (1965), *Sgt. Pepper* (1967) ja *White Album* (1968) eivät sisältäneet singleinä julkaistua materiaalia, kun taas *Please Please Me* (1963), *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Revolver* (1966), *Magical Mystery Tour* (1967) sekä kaikki kolme viimeistä albumia — *Yellow Submarine* (1969), *Abbey Road* (1969) ja *Let It Be* (1970) sisälsivät myös singlemateriaalia. Tämän lisäksi EMI julkaisi vuosina 1963-67 useita EP-levyjä, jotka sisälsivät pääasiallisesti aiemmin julkaistua materiaalia, sekä yksinomaan julkaistuun materiaaliin perustuvan kokoelma-albumin *The Beatles Oldies* (1966).

Levytysten lisäksi yhtyeen työrytmiä määräsivät Epsteinin järjestämät kiertueet: Englannin-kiertueet (1963-65), Ruotsin-kiertue (1963) sekä Yhdysvaltain- ja maailmankiertueet (1964-66) Kolmas työskentelyrytmiin vaikuttava tekijä oli elokuvia varten tarvittavan musiikin kirjoittaminen

ja varsinaiset filmaukset. Elokuvat olivat *A Hard Day's Night* (1964), *Help!* (1965), *Yellow Submarine* (1967-68, julkaistu 1969) sekä *Let It Be* (1969, julkaistu 1970). Neljäntenä mainittakoon muut aktiviteetit, joista alkuvaiheessa tärkein oli laulujen kirjoittaminen muille (Epsteinin markkinoimille) artisteille, myöhemmin sooloesiintymiset, -levyt ja elokuvat. Vuodet 1964-65 sujuivat lähestulkoon identtisesti seuraavan aikataulun mukaan:

(1) musiikin kirjoittaminen ja äänittäminen elokuvaa varten, singlen julkaiseminen sekä elokuvan filmaukset (tammi-kesäkuu),
(2) toisen singlen ja albumin julkaiseminen sekä Yhdysvaltain- ja maailmankiertue (kesä-elokuu),

(3) laulujen kirjoittaminen ja äänittäminen, Englannin-kiertue sekä kolmannen singlen ja toisen albumin julkaiseminen joulumarkkinoille.

Elokuvan tekeminen ja kiertueet jäivät pois vuonna 1966 (jolloin kyllä tehtiin vielä Yhdysvaltain- ja maailmankiertue), mutta levytysten — ja vuonna 1969 myös elokuvan tekemisen — osalta työrytmi säilyi olennaisilta osin samana.

5.4 Tehtävätyyppi ja sävellystilanne

Monessa eri yhteydessä on osoitettu, että Beatles-yhtyeen varhaisvaiheissa — vuosina 1962-65 — laulunkirjoitus- ja äänitysprosessi oli suhteellisen yksinkertainen eikä edellyttänyt erityisen laajaa suunnittelu-, luonnostelu- ja korjausaktiviteettia. Merkittävältä osalta tämä johtuu tehtävätyypeistä. Tuon ajan osalta sävellystehtävät — kirjoitettavat laulut — olivat pääosin muutamaa suhteellisen yksinkertaista genrea (rock'n'roll, rhythm'n'blues, balladi, pop-rock) edustavia pienimuotoisia ja homofonisia kappaleita. Tärkein äänitemuoto oli single-levy, joka rajoitti kappaleen keston 2-3 minuuttiin. Tehtävien kompleksisuutta lisääviä tekijöinä voi pitää moniäänistä stemmalaulua, tekstin ja musiikin yhteensovittamista sekä instrumenttikohtaista idiomaattisuutta.

Vuosina 1966-70 tehtävien kompleksisuus lisääntyi olennaisesti. Ensiksikin, laulut edustivat nyt lukuisia genreja — lähestulkoon kaikkia populaarimusiikin genreja ja tämän lisäksi aineksia useista perinteisesti populaarimusiikin ulkopuolisista genreista. Toiseksi, laulut olivat nyt aiempaa selvästi laajempia ja muotonsa puolesta kompleksisempia — single-levyn kesto saattoi nyt olla peräti 6-10 minuuttia: esimerkiksi Beatlesin itse vuonna 1968 julkaisema *Hey Jude* kestää yli seitsemän minuuttia. Tietyissä tapauksissa laulu rakennettiin liittämällä kaksi alun perin erillistä kappaletta toisiinsa. Kolmanneksi, laulut sisälsivät useita tekstuurityyppejä — tekstuuri vaihteli usein yksittäisenkin laulun sisällä — ja ne olivat sovituksensa osalta aiempaa selvästi kompleksisempia. Neljänneksi, tärkein ää-

nitemuoto oli "yhtenäistaideteoksen" muodostava teema-albumi ("käsite-albumi"), joka edellytti laulujen kytkemistä toisiinsa tavalla tai toisella.

Myös sävellystilanteen osalta voidaan tehdä jako kiertue- ja studio-vuosiin. Kuten sävellystehtävän kohdalla todettiin, vuosina 1962-65 tehdyt laulut edustavat vain muutamaa populaarimusiikin genrea. McCartneylle kaikki nämä genret olivat tuttuja jo 1950-luvun lopulta alkaen. Sen sijaan Lennon "ajoi itsensä sisään" näihin genreihin — tuli niiden kanssa tutuksi — varsinaisesti vasta vuonna 1963 (kuten sanottu, 1964 julkaistu *A Hard Day's Night* oli ikään kuin Lennonin kisällinnäyte laulunkirjoittajana).[1] Harrisonin kohdalla tämän voi katsoa tapahtuneen vähitellen vasta vuodesta 1965 alkaen. Kenties merkittävin lauluntekoprosessin kompleksisuutta rajoittava tekijä oli kuitenkin kirjoittamiseen ja äänittämiseen liikenevän ajan niukkuus, joka puolestaan johtui ennen muuta yhtyeen äärimmäisen tiukasta kiertueaikataulusta ja elokuvien filmausten vaatimasta ajasta.[2] Kompleksisuutta rajoitti osaltaan myös se, että yhtyeen kokoonpano oli koko "kiertuevuosien" ajan suhteellisen pysyvä (soolo- ja taustalaulu, soolo- ja rytmikitara, basso ja rummut). Tämäkin määräytyi ainakin osin kiertuerutiinin mukaan: Lennon ja McCartney kirjoittivat sellaisia lauluja, joita yhtyeen oli mahdollista normaalikokoonpanollaan esittää kiertueilla. Beatlesin ainutlaatuisuudesta muihin tuon ajan (1962-65) rockyhtyeisiin verrattuna todistaa se, että kaikki heidän singlensä sekä suurin osa myös albumeilla julkaisuista lauluista oli kaikesta huolimatta itse kirjoitettuja — tuoreita Lennon-McCartney -originaaleja.

Vuosien 1966-1970 osalta voidaan todeta, että tehtävät olivat pääasiallisesti uusia ja outoja (haasteellisia), aikaa oli yleensä käytettävissä runsaasti — toisinaan suorastaan ruhtinaallisesti — ja esityskokoonpano vaihteli jatkuvasti. *Revolver*ista (1966) alkaen kaikilla yhtyeen albumeilla soitti yhtyeen ulkopuolisia muusikoita. George Martin vastasi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta sovituksen kirjoittamisesta näille muusikoille. Tämä kaikki näkyi kirjoitus- ja äänitysprosessin monimutkaistumisena. Ensimmäiset versiot lauluista tehtiin usein kotistudiossa. Varsinainen äänitysprosessi oli aiempaan verrattuna pitkällinen ja kompleksinen: ottojen, päällekkäisäänitysten ja kappaleiden pikkutarkan viimeistelyn määrä lisääntyi ratkaisevasti aiempiin vuosiin verrattuna. Kognitiivisen prosessoinnin muotojen kannalta tämä tarkoittaa — tutkimuksessa II esitetyllä

---

1 Lennonin ja McCartneyn välinen ero näkyy siinäkin, että McCartneyn 1950-luvulla kirjoittamat laulut olivat yleensä suhteellisen valmiita eivätkä edellyttäneet merkittäviä korjauksia — muutokset koskivat yleensä lähinnä sanoitusta —, kun taas Lennonin liverpoolinaikaiset laulut kokivat tavallisesti olennaisia muutoksia (tavallisesti puuttuvan B-taitteen kirjoittamista tai tuolloin kirjoitetun B-taitteen korvaamista kokonaan uudella).

2 Keikkarutiinien tappavuudesta kertoo myös se, että myös McCartneyn — joka 1950-luvun lopulla kirjoitti kymmeniä lauluja — tuotteliaisuus ehtyi selvästi Hampurin vuosina. Ei ole tarkkaa tietoa siitä, mitkä levyttämättä jääneistä varhaisista Lennon-McCartney -originaaleista kirjoitettiin ennen Hampuria ja mitkä vasta Hampurissa. On kuitenkin selvää, että suurin osa nimeltä tunnetuista varhaisista lauluista palautuvat nimenomaan Liverpooliin eikä Hampuriin. Mainittakoon myös, että edellä todettu McCartneyn voimakas esiintulo lauluntekijänä vuosina 1966-67 ajoittuu juuri kiertueiden päättymisajankohtaan. Kiertuerutiinia voikin juuri hänen kohdallaan pitää erityisen voimakkaasti tuotteliaisuutta ehkäisevänä tekijänä ja sen päättymistä yhtä voimakkaasti vapauttavana tekijänä.

tavalla — sekundaariprosessistrategioiden osuuden kasvua primaariprosessistrategioiden kustannuksella. Toisaalta laulunteko- ja äänitysprosessin yksinkertaistuminen viime vuosina (erityisesti Get Back/Let It Be -projektin yhteydessä) merkitsi ainakin osittaista paluuta varhaisempaan käytäntöön ja primaariprosessistrategioiden suosimiseen. Tässä mielessä yhtyeen viime vuosien "regressiivinen rock" — vastakohtana tuon ajan "progressiiviselle rockille" oli regressiivistä myös sanan psykoanalyyttisessa merkityksessä.

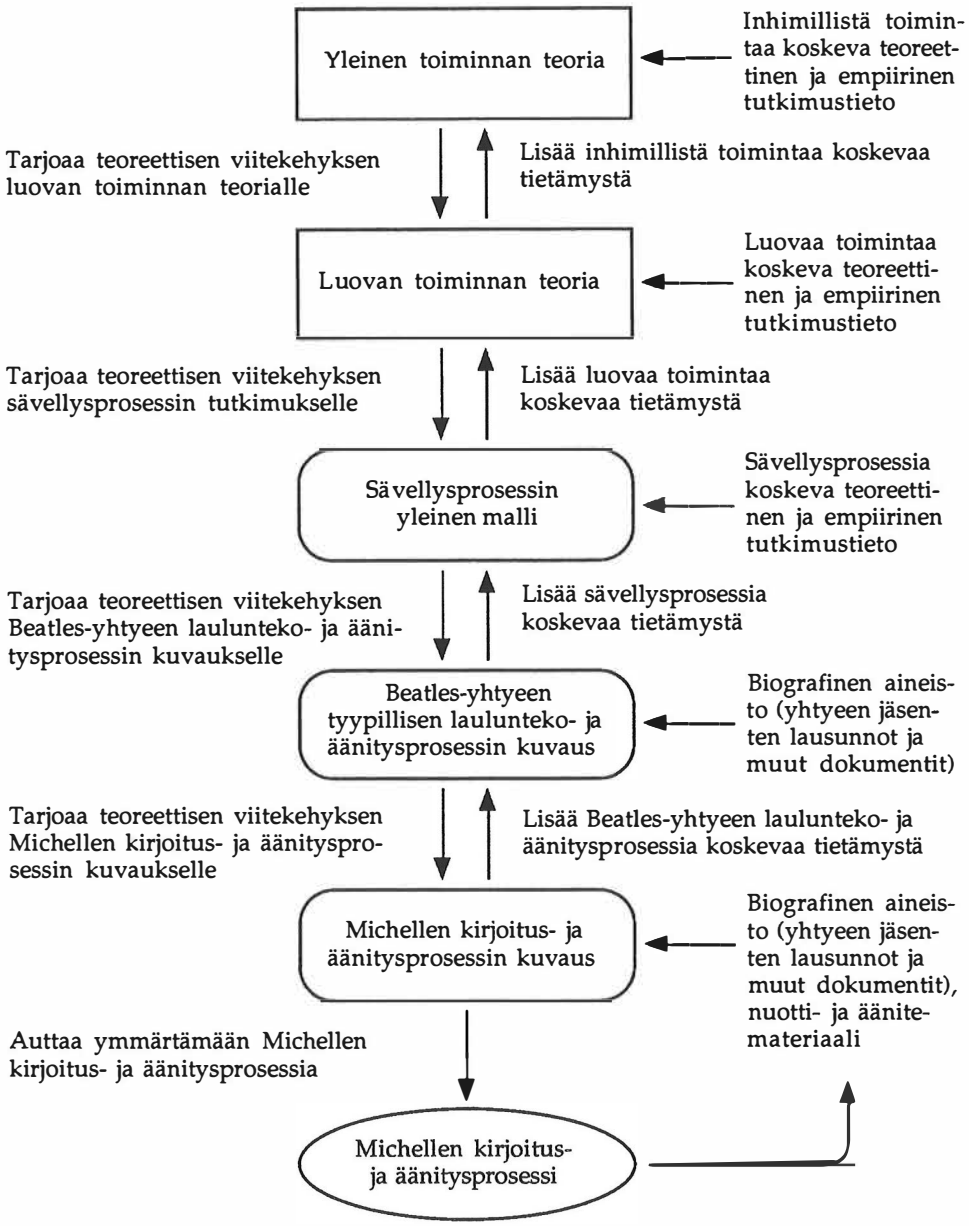
6 DISKUSSIO

Tutkimuksessa käytetty tarkastelutapa voidaan karkeasti pelkistää viideksi tarkastelutasoksi kuviossa 17 esitetyllä tavalla. Alhaalta ylös -suunnassa alemman tarkastelutason oletetaan aina lisäävän — täydentävän, täsmentävän tai rajaavan — sitä välittömästi ylempänä olevan tason edustamaa tietämystä (kuvausta, mallia, teoriaa). Ylhäältä alas -suunnassa ylemmän tarkastelutason oletetaan puolestaan aina tarjoavan teoreettisen viitekehyksen (ymmärtämis- tai selitysperustan) sitä välittömästi alempana olevan tason edustamalle informaatiolle.

Kuvio on myös hierarkkinen siten, että suorakulmioiden symboloimat "aputieteitä" edustavat tarkastelutasot (yleinen toiminnan teoria, luovan toiminnan teoria) tarjoavat yhdessä ymmärtämis- ja selitysperustan kulmista pyöristettyjen suorakulmioiden symboloimille spesifisti musiikkitieteellisille tasoille (sävellysprosessin yleinen malli, Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessin kuvaus, *Michelle*n kirjoitus- ja äänitysprosessin kuvaus). Nämä tasot puolestaan yhdessä tarjoavat ymmärtämis- ja selitysperustan soikion symboloimalle, empirian piiriin kuuluvalle ilmiölle (*Michelle*n kirjoitus- ja äänitysprosessi sellaisena kuin se todella tapahtui). Vastaavasti sävellysprosessiin liittyvien empiiristen ilmiöiden selvittely ja niiden pohjalta rakennetut musiikkitieteelliset mallit auttavat osaltaan ymmärtämään sitä, miten ihminen — enemmän tai vähemmän luovana — kokonaisuutena eri tilanteissa toimii.

6.1 Teoreettinen pohdinta

Tutkimuksen tärkeimpinä taustateorioina toimivat kognitiivinen toiminnan teoria ja psykoanalyyttinen teoria. Kognitiivisessa toiminnan teoriassa on perinteisesti tehty ero yhtäältä tietoiseen tavoitteesen perustuvien tah-



Kuvio 17. Tutkimuksessa käytetyt tarkastelutasot, aineistotyypit sekä eri tasojen funktiot tutkimuskokonaisuussa.

donalaisesti kontrolloitujen prosessien ja toisaalta välittömään ärsykkeeseen perustuvien automaattisesti kontrolloitujen prosessien välillä (esim. Anderson 1983). Psykoanalyyttisessa teoriassa on puolestaan Freudista alkaen erotettu loogis-operationaalinen, progressiivinen, tavoitteesta tekoon etenevä sekundaariprosessi ja irrationaalinen, regressiivinen, ärsykkeestä aiempien kokemusten fragmentointiin etenevä primaariprosessi (esim. Hargreaves 1986). Molemmat erottelut ovat nähdäkseni tärkeitä, mutta niiden taustalla olevat teoriat ovat toistaiseksi olleet liian erillään, jotta erottelujen kuvaamien prosessien muodostamaa kokonaisuutta ja niiden keskinäisiä suhteita tässä kokonaisuudessa olisi juuri ollut mahdollista arvioida (katso kuitenkin Basch-Kahre 1985).

On nähdäkseni selvää, että kognitiivinen teoria on laiminlyönyt primaariprosessiin kohdistuvaa tutkimusta, unohtanut sen, toisinaan jopa kokonaan kieltänyt sen olemassaolon. Tarkastellessaan aiempien kokemusten suhdetta myöhempään toimintaan nähden kognitiivinen teoria on korostanut yleistämiseen ja automatisoitumiseen perustuvan oppimisen merkitystä yksittäisten kokemusten kustannuksella. Psykoanalyyttinen teoria on puolestaan niputtanut tahdonalaisesti ja automaattisesti kontrolloidut prosessit yhdeksi sekundaariprosessiksi, joka on sitten asetettu pääasiallisen tutkimuksen kohteena olevan primaariprosessin vastakohdaksi. Aiempien kokemusten kohdalla psykoanalyyttinen teoria on korostanut yksittäisten, henkilökohtaisella tasolla voimakkaasti vaikuttaneiden kokemusten merkitystä.

Edellä erotettiin (tutkimuksessa II yksityiskohtaisemmin selostetulla tavalla) kolme prosessoinnin muotoa: tietoiseen tavoitteeseen perustuva tahdonalaisesti kontrolloitu prosessointi, ärsyke-reaktio -kaavaa noudattava automaattinen prosessointi ja niin ikään ärsykepohjainen mutta tavanomaista reaktiota karttava regressiivinen transformointi. Kahden ensinmainitun prosessoinnin muodon oletettiin yhdessä kattavan sekundaariprosessin alueen, kahden viimemainitun yhdessä taas primaariprosessin alueen. Myös sekä yleistävä oppiminen ja automatisoituminen että voimakkaat henkilökohtaiset kokemukset (elämykset) pyrittiin ottamaan periaatteessa samanarvoisina tekijöinä huomioon.

6.2 Lähestymistapaa ja metodiikkaa koskeva pohdinta

Menetelmällisesti käytetty tarkastelutapa lähestyy keskiajan skolastiikkaan ja edelleen antiikin Kreikkaan palautuvaa analyysin ja synteesin menetelmää, jossa analyysi (resoluutio) tarkoittaa jonkin kokonaisuuden osiin hajoittamista ja synteesi (kompositio) uudelleenyhdistämistä tai -kokoonpanemista.[1] Tällöin analyysi etenee kokonaisuudesta osiin, moninaisesta yk-

[1] Analogia teoreettisessa osassa esitettyyn käsitykseen säveltämisestä olemassaolevien rakenteiden transformoinnin ja rekombinoinnin muodostamana kokonaisuutena on ilmeinen, jopa 'synteesin' eli uudelleenyhdistämisen latinankielinen vastine 'composition' on sama kuin termin 'säveltäminen' latinan-, englannin- ja ranskankielinen vastine. Tässä suhteessa

sinkertaiseen, yksityisestä yleiseen ja havaittavista vaikutuksista niiden syihin. Synteesi puolestaan etenee osista kokonaisuuteen, yksinkertaisista prinsiipeistä havaittavien ilmiöiden moninaisuuteen, yleisestä yksityiseen ja syistä vaikutuksiin. Analyysi edeltää synteesiä, koska se etenee tunnetusta tuntemattomaan. (Katso Niiniluoto 1983.)

Marxilainen versio tästä analyysin ja synteesin menetelmästä pyrkii paljastamaan ilmiöiden takana olevan olemuksen. Tutkimus lähtee tällöin kohdetta koskevan aineiston alustavan tarkastelun pohjalta muodostetusta "kaoottisesta mielikuvasta" ja etenee analyysin avulla abstrakteihin ja yksinkertaisiin teoreettisiin määrityksiin ja käsitteisiin. Tämän jälkeen palataan takaisin abstraktista konkreettiseen — ei kuitenkaan enää takaisin kaoottiseen mielikuvaan vaan monien määritysten ja suhteiden rikkaaseen kokonaisuuteen. (Niiniluoto 1983.) Tässä muodossa kuvaus sopii myös psykoanalyysiin, joka puolestaan on niin teoreettisessa kuin menetelmällisessäkin mielessä yksi koko tutkielman kulmakivistä. Lopulta käytetyllä lähestymistavalla on yhteytensä myös positivistiseen selittämisen teoriaan, jossa yksityiset ilmiöt selitetään "upottamalla" ne yleisiin lakeihin ja nämä lait puolestaan "upottamalla" ne vielä yleisempiin teorioihin (Niiniluoto 1983). Kuten kuviosta 17 käy ilmi, tässä tutkimuksessa puhutaan kuitenkin teoreettisesta ja empiirisestä tutkimustiedosta, jolla voi olla eri yleisyyden astetta edustavan mallin tai teorian status — ei laeista ankarassa, luonnontieteellisessä mielessä.

6.3 Lopuksi

Tutkimuksessa on sekä teoreettisella että metodisella tasolla yhdistelty — analysoitu ja syntetisoitu — monia sellaisia teoreettisia lähtökohtia, lähestymistapoja ja menetelmiä, joita on usein pidetty yhteensopimattomina tai jopa toisensa täysin pois sulkevina. Näitä ristiriitoja on tässä kuitenkin pidetty ainakin osittain näennäisinä ja ne on selitetty — dialektiikan tradition mukaisesti — siten, että ensi silmäyksellä ristiriitaisilta näyttävät ilmiöt palvelevat eri tavoin jotain ylemmän tason periaatetta (puhuvat eri käsittein samasta asiasta, menevät osin päällekkäin, täydentävät toisiaan). Katsonkin, että yksittäisten teoreettisten ja empiiristen tulosten ohella tutkielman pääasiallinen anti on juuri kokonaisvaltaisessa käsityksessä ihmisen toiminnasta — olipa tuo toiminta sitten tieteellistä, taiteellista tai jotakin muuta.

---

luova taiteellinen toiminta ei välttämättä yleisellä tasolla eroa luovasta tieteellisestä toiminnasta.

SUMMARY

The thesis is based on three previously-published studies, referred to in the text by their Roman numerals (for references see page 4, immediately after the abstract), and on this summary. A general model of the compositional process is outlined in the theoretical part of the study. This model is applied to the songwriting and recording process of the Beatles in the applied part of the study.

The general model of the compositional process consists of a description of the stages of a typical compostional process and a description of typical contextual factors influenting the process. At the most general level three stages are distinguished: precomposition, composition (proper), and revision. In a wide sense the precompositional stage covers the whole learning process (enculturation), but in a narrower sense it means only the preparational activities concerning a new composition. The compositional stage proper comprises an initial phase (ideation, experimentation), an actualizing phase (outlining and shaping), and a terminal phase (evaluating and revising). The revision stage is divided into the corrections made to a composition after its premiere or publication (narrow sense) and the influence of a certain compositional process on the later stylistical development of the composer (wider sense). Regarding the compositional context both communal and individual factors are distinguished and examined at three levels: the structural level, the level of change, and the specifically musical level. Culture represents communal factors at the structural level, while historical process represents them at the level of change. The personality traits of the composer represent individual factors at the structural level, while the normative life-span and more unexpected life-situations represent them at the level of change. At the specifically musical level two clusters of factors are differentiated: compositional task and compositional conditions. The compositional task is determined by the structural features of the composition to be composed, the most important factor being its complexity. The compositional conditions are such factors as the familiarity of the task, the amount of time the composer is allowed to spend on it, the musicians available and so forth. Both the factors representing the structural level and the level of change are assumed to influence the compositional process only through the specifically musical level.

The first section of the applied part of the thesis consists of summaries of the previously-published studes. The second section deals with the contextual factors with respect to the songwriting and recording process of the Beatles. Firstly, the cultural and musico-historical context in which the Beatles was founded, in which it functioned and which it influenced, is reviewed. The aim of this review is to show how certain questions examined in studies I and II are connected with the communal contextual factors of the general model of the compositional process. The rest of the applied part of the study deals on the one hand with the personality structures of Lennon and McCartney, on the other with the

normative and non-normative factors having influence on the songwriting and recording process. The function of this chapter is to show how certain questions examined in studies II and III are connected with the individual factors (and with the interaction of the communal and individual factors) of the general model of compositional process.

As a general conclusion it may be stated that the general model of the compositional process outlined in the theoretical part of the study — including both the stage-description and the contextual factors — serves quite well as a frame of reference when applied to the songwriting and recording processes of the Beatles. Brief summaries of the previously-published studies are given below.

Study I: Abstract and concrete models in the music of the Beatles

The aim of study I was to present a procedure for the analysis of the relationship between an assumed compositional model and a new composition. The main problem is as follows: to what degree are certain similarities regarded as indirect (in other words, as a result of a common style) and to what degree it is reasonable to assume a direct influence between two compositions? The procedure was tentatively tested by means of a case study concerning the compositional models of the Lennon & McCartney ballad *Michelle*.

Theoretical foundations

A compositional model is regarded as a more or less abstract conception of existing music with an emphasis on the features essential to the composer or the compositional task in question. It is assumed that the abstractness of the model may depend on several factors, but in study I only two of them are taken into consideration. Firstly, a model is said to be abstract if it determines the deep structure rather than the surface structure of a composition or of a part of it. Conversely, a model is regarded as concrete if it controls the surface structure rather than the deep structure. Secondly, a model is said to be abstract if it is derived from a number of existing compositions, while a model based on a single composition is regarded as concrete in this respect. The higher-level models related to the deep structure are called plans and the lower-level models related to the surface structure are called scripts (c.f. Schank & Abelson). Those models derived by a generalization process are called semantic models while those ones based on (contact with) a single piece are called episodic models (c.f. Tulving). As a consequence, episodic scripts are said to be most concrete models, while semantic plans are regarded as the most abstract ones. It seems likely that many different degrees of abstraction may be possible between these two extremes.

Procedure and materials

If a model is assumed to be semantic (derived from a numbers of compositions representing a more or less coherent style), it is possible to study an adequate sample of compositions belonging to the style in question (c.f. Gjerdingen). If the new composition shares some general (recurrent) features of the style, it is reasonable to assume that the composer has formed a generalized conception of certain essential features of the style. Furthermore, in such a case one may also assume that the composer has used this conception as a model in the compositional process of the new composition. If the shared features are related to the deep structure, the model is regarded as a plan. Correspondingly, if the related features are related to the foreground, the model is regarded as a script. If the model is assumed to be episodic (based on a single composition), the material may be (basically) the same, but some further requirements must be added if one wishes to show that the assumed model has actually influenced the compositional process of the new composition (c.f. Hermerén). The model has to be composed before the new composition (the temporal requirement), the composer has to have heard (or seen) the model (the requirement of contact), there has to be noticeable similarity between the model and the modeled (the requirement of similarity), and the contact with the model is assumed to change the further output of the composer (the requirement of change). In study I about 2500 popular compositions (consisting mainly of jazz, rock, and film-music, including all the songs ever recorded by the Beatles) from the 1920's to 1965 — *Michelle* was composed in 1965 — were examined in order to find the features *Michelle* shares with other compositions of the sample, especially with regard to its overall form and tonal plan, its period and phrase structure, and its melodic and harmonic schemata. In order to meet the postulated requirements for potential episodic models standard biographies, interviews, collections of press conference statements, and descriptions of the recording sessions were examined, especially in order to find any information concerning dates (or years), contacts with assumed models, explicit statements about possible influences and so on.

Results

The data shows that the overall form, the harmonic-tonal plan, the rather complex period and phrase structure, and certain melodic-harmonic patterns of *Michelle* are based mainly on conceptions derived from the Tin Pan Alley tradition. On the other hand, the foreground metrical and rhythmical patterns, tone repetitions and pentatonic aspects of *Michelle* are in turn based mainly on conceptions derived from the soft-rock (teen-rock) and doow wop tradition of the late 50's, and — to a lesser degree — on the rhythm'n'blues and rock'n'roll tradition of the 50's and the early 60's. In most cases the similarity between a particular song and *Michelle* is not very salient (usually it is related only to a single feature or aspect on a single level) and further, whether the other three requirements of influence are met is at least questionable. Thus there is no reason to assume that such a

song — though similar in a certain respect and perhaps also familiar to Lennon & McCartney — has actually (directly) influenced the compositional process of *Michelle*. For this reason, shared features of this kind are assumed to be based on common semantic models.

In spite of this, the biographical data shows clearly that Lennon & McCartney have also used some explicit episodic models in order to write some quite short passages of *Michelle*. Regarding *I Put A Spell On You* (Hawkins) and *Habanera* (Bizet, from *Carmen*) this is confirmed by personal statements. The data also contains strong evidence to suggest that *Michelle* was composed under the influence of certain well-known Tin Pan Alley, film-music and teen-rock songs. These songs share noticeable similarities with *Michelle,* which appear on several levels, and they also meet all four (or three of the four) postulated requirements of influence. Thus it is reasonable to regard these songs as implicit episodic models. The clearest cases are *All I Have To Do Is Dream* (Bryant & Bryant), *A Taste Of Honey* (Scott & Marlow), and *Chim Chim Cher-ee* (Sherman & Sherman). In many cases, two or three requirements of influence are met, but the absense of the remaining ones leaves the question of possible influence open — however, in some cases the relationship seems to be intuitively very convincing. Representative examples of this case are *All The Things You Are* (Kern & Hammerstein) and *Samba De Uma Nota So* (Jobim & Mendonca, known as *One Note Samba* in English). Finally, in some cases the influence is obviously indirect: the biographical data clearly shows that contact with a certain song has essentially changed the compositional models of Lennon & McCartney, and *Michelle* is — to a certain degree — based on such models. Nonetheless the perceivable similarity is too abstract — or else related only to a single aspect on a single level — for us to be able to assume a direct (episodic) influence between such a song and *Michelle*. *Summertime* (Gershwin) and *Long Tall Sally* (Blackwell & Penniman & Johnson) may be mentioned as examples of this case.

Conclusions and implications

The procedure succeeded in uncovering many compositional models (both explicit and implicit) for *Michelle*; representing different levels of abstractness in both the plan/script and the episodic/semantic axis. The search for "similarities" of "influences" is by no means new in musicology (this kind of study is sometimes called *Reminiszenzjakt* or tone-detecting), but as far as I know it has never been based on both a (psychologically) firm theoretical basis and (musicologically) well developed methods. The contribution of this study is assumed to be mainly in this area.

Study II: From an idea to a record — the "typical" writing and recording process of a "typical" Lennon-McCartney song

The aim of the study was to describe and (partially) explain the typical writing and recording process of a typical Lennon-McCartney song. Here the term 'typical' is to be understood in the sense used in modern prototype theory. It was assumed that (1) writing and recording proceeds typically through certain stages whose order is relatively fixed, (2) each stage offers a restricted amount of alternative procedures, and (3) it is also possible to describe the typical deviations from the typical procedure. With respect to the third assumption I also examined to what degree the alterations and exceptions depended on different contextual factors (songwriter, division of labour, style period, compositional situation, stage of the compositional process etc.). The relationships of different strategies, based roughly on primary and secondary process, were also investigated. The study was based on the qualitative discourse analysis of a large body of biographical material.

Results

On the basis of the analysis it may be concluded that the typical writing and recording process of a typical Lennon-McCartney song proceeded through the following stages: (1) getting an idea and developing it further; (2) grasping the A section (verse); (3) writing the B section (chorus, middle eight) and working out the basic unit of the overall form (usually AABA); (4) grasping the overall form (the amount and order of the verses and choruses, writing the intro, solo and coda); (5) arranging and determing the timbre (vocal and instrumental parts, texture, sound effects etc.); (6) recording (takes, superimpositions) and mixing (rough and final mixes, both mono and stereo). Usually the order of the stages is as described above, but they always overlap to some degree. It is also typical that the process returns to a previous stage. Some stages may follow each other without a perceivable gap, and in such cases their differentiation may be difficult and even artificial. On the other hand, the writing process may be stopped at a certain stage for days, weeks, months or even years. Individual stages may be linked with each other in different ways — usually in such a way that the writing process may be differentiated from the recording process. In these cases the writing process comprises stages 1-3, and the recording process stages 4-6.

The typical division of labour was as follows. The basic unit (AABA etc.) and the main portion of the lyrics was usually written by either Lennon or McCartney, not both together. But it frequently happened that the other half of the songwriting team made suggestions which were sometimes minor, but sometimes major. The other members of the group, and the producer, George Martin, did not take part in this part of the process. Despite this, the idea for a song was in many cases based on something suggested by the other members (or friends). And in any case, the working-out of the

whole and the arranging process was done collectively. In these stages the role of Martin was also significant.

The effect of personality traits may be summed up as follows. Lennon was originally more competent on lyrics, while McCartney was obviously more competent on music. Lennon's songs (in respect of both music and lyrics) are said to be more aggressive than McCartney's. Lennon also wrote overtly about his own experiences,while McCartney veiled them. Lennon wrote to himself, McCartney to an audience. Lennon's musical ideas were mostly short fragments put together, while McCartney developed his ideas as wholes from the start. Lennon's ideas were more often extra-musical and fuzzy, McCartney's "purely" musical and also musically accurate. Both Lennon and McCartney favoured strategies based on primary process and were suspicious of those based on secondary process. In any case, it may be said that McCartney used strategies based on primary process more often than Lennon did.

Conclusions

It was shown that the general model of the compositional process — though based mainly on the tradition of Western "art" music — could also be invoked to outline and (partially) explain the typical songwriting and recording process of a typical Lennon-McCartney song. The main difference from the case of art music is that only the songwriting stage of the process (getting and developing an idea to the basic unit of the overall form) was carried out by a certain songwriter alone, the rest (outlining the overall form, arranging, recording, and mixing) being done collectively.

Study III: *Michelle, ma belle* — songwriting as a part of coping with inner conflicts

It was shown in study I that in the case of *Michelle* Lennon and McCartney integrated musical material from various sources into a new and quite coherent whole. In study III it was assumed that McCartney (who was the main writer of *Michelle*) integrated certain personal experiences into new configurations during the compositional process of *Michelle*, as well as during the compositional process of certain other songs, mentioned below. Following Freud (1981) and Solomon (1990), three events (impulses or situations) were distinguished as underlying these experiences: (1) a remote event — the death of McCartney's mother in October 1956; (2) a recent event — the temporary break-up of McCartney and his girlfriend Jane Asher in autumn 1965; and (3) an immediate impulse — the hurry to complete the *Rubber Soul* album in October 1965 in order to get it to the Christmas markets. The aim of the study was to explore the way in which these biographical facts are connected with each other. The study consists of five partial studies, as follows.

The genesis of Michelle

The first task was to describe the stages of the writing and recording process of *Michelle*, which may be summed up as follows: (1) the melody of the A section and the idea for the guitar accompaniment (McCartney, about 1960-62); (2) the lyrics for the A section (McCartney with Ivan Vaughan's wife, October 1965); (3) the writing of the B section and working-out the AABA form (McCartney with a little help from Lennon, October-November 1965); (4) grasping the overall form and arrangement (McCartney with the other members of the Beatles and producer George Martin, October-November 1965); (5) recording (the Beatles and George Martin, who told George Harrison to write a new guitar solo on the basis of a motif provided by Martin himself, November 3rd 1965); (6) mixing (George Martin, November 9th and 16th 1965). It may be concluded that the compositional process of *Michelle* follows quite faithfully the typical process sketched in study II. It is also possible to differentiate an old memory (the "French" song written years before) and a new situation (the hurry to write more songs for *Rubber Soul* album) in the Freudian (1981) sense. Though it is obvious that the hurry provided the immediate impulse, it seems reasonable to assume that a deeper motive was based on Lennon's and McCartney's awakening desire to write nostalgic songs — especially about their childhood and youth (cf. *In My Life, Yellow Submarine, Strawberry Fields Forever, Penny Lane).*

Songwriting as a part of a mourning process

It is common knowledge that McCartney and Asher had recurrent quarrels because Asher wanted to carry on with her career and was not willing to be only a housewife. In 1965 these quarrels led to a temporary break-up and the song *I'm Looking Through You* (*Rubber Soul*) was written as a reaction to the situation mentioned above. In this study it is assumed that many other songs McCartney wrote in 1965-66 are also autobiographical in this sense. More accurately, it is assumed that the themes of these songs — according to the order in which they were recorded — reflect emotions and reactions typical of the different stages of the mourning process. These stages are (1) shock, (2) longing, (2) aggression, (4) emptiness, (5) coping, and (6) creating something new. The stages follow each other in this order, but they always overlap to some degree. The procedure was as follows. All the lyrics of the McCartney songs recorded by the Beatles during February 1965 to June 1966 were examined. A numerical value (0-6) was given to each song according to the stage of the mourning process its lyrics were assumed to represent. These values were compared with a theoretical (mathematical) model developed by the author, representing the different stages of the mourning process. The model gives an expectation value (ascending steadily from 0 to 6 as a function of time) to each of the songs depending on its writing and recording time. The correlation of the values of the song themes to the expectation values given by the model is 0,88. The correlation is statistically significant at the confidence level 0,1 % (N = 19). It may be concluded that is reasonable to assume that McCartney was dealing with his complex

relationship to Asher in many of these songs, and that they are autobiographical in this sense.

McCartney's oedipal songs

It is obvious that in certain songs McCartney was also dealing with his relationship to his mother, who died in 1956. In the literature the following songs are considered as oedipal: *And I Love Her* (1964), *Yesterday* (1964-65), *Lady Madonna* (1967), and *Let It Be* (1968-70). In this study two more songs were added to this set: *Michelle* (1960-62, 1965) and *The Long And Winding Road* (1968-70). In psycho-analytical theory, oedipal dependency means a man's affection for his mother and his fear of losing her. For an adolescent, losing one's mother is one of the most devastating experiences one can imagine. Growing apart from one's mother is always agonizing. However, the mother herself can do much to alleviate the pain. When an adolescent loses his mother there is a double loss, as it were, and the mother can in no way alleviate the pain. The loss of a loved one does not only cause an immediate trauma, but also serious fixations in the later relationships of the loser. However, loss may also motivate a person to make a major achievement, often in some creative form. This is undoubtedly true in the case of McCartney. In this study it was assumed that the death of his mother Mary also caused fixations in McCartney's later relationships — especially with Jane Asher. It was shown that the writing and recording time of all the oedipal songs mentioned above coincide with a crucial event in McCartney's relationship with Asher. Both *And I Love Her* and *Yesterday* were written immediately after McCartney started to stay overnight in Asher's house while in London (this happened in late 1963, and both songs were obviously written in January 1964). *Michelle* is one of the songs examined in the previous study, and thus also associated with the temporary break-up in 1965. *Lady Madonna* was obviously written in January 1968, only a few weeks after McCartney and Asher were engaged to be married (this was on Christmas Day 1967). Finally, both *Let It Be* and *The Long And Winding Road* were written about two months after the final break-up of the couple. Thus, the oedipal dependency seems to go hand in hand with the crucial decisions and crisis' of the most important love affair of the early adulthood of McCartney.

The nostalgic aspects of Michelle

Besides being an oedipal song *Michelle* was also regarded as a link in the chain of nostalgic songs written by Lennon and McCartney. Melodic invention (in general) is assumed to be based on the transformation and recombination of various kinds of fragments stored in long-term memory. In the case of nostalgic music, a certain musical fragment is assumed to come into the composer's mind because the words of that musical phrase express what the composer is thinking or feeling at that moment. On this basis, the latent meaning of a nostalgic composition may be investigated as follows. The researcher has to (1) search out and study the musical models of the

song (a method for doing this is described in study I), and (2) compare the lyrics of these models with the lyrics of the nostalgic song in question. If both of the basic assumptions are correct, the lyrics of the models (as a whole) should reflect the emotional state of the nostalgic song at the time of writing it. The writing time or currency of the model song may also function as a key to the nostalgic experience behind the song. The first stage of the study (the search for the musical models) was based on the results of study I. In order to get to the roots of the experiences behind *Michelle*, the writing times and currencies of the assumed or known model songs were explored. It was shown that the models were current during four periods: (1) 1935-55 — before the death of Mary McCartney (*Summertime, All The Things You Are, Les Feuilles Mortes*, which is known in English as *Autumn Leaves*); (2) 1956-58 — in the year of the death of Mary McCartney and immediately after it (*Long Tall Sally, I Put A Spell On You, All I Have To Do Is Dream*); (3) 1960-62 — during the Hamburg years and the time of writing of the A section of *Michelle* (*Samba De Uma Nota So, A Taste Of Honey*), and (4) 1964-65 — immediately before the temporary break-up of McCartney and Asher and at the time when *Michelle* was finished (*Chim Chim Cher-ee*). It is worth mentioning that *Long Tall Sally, A Taste Of Honey*, and *I Put A Spell On You* were also current in 1965 — the year *Michelle* was finished, recorded, and published. Thus, they may all be considered as plausible retrieval cues in the sense defined in the theory of episodic memory. The music and the lyrics of *Michelle* and its assumed/known model songs were compared in the last partial study.

Michelle as regressive escape from reality

In fact, the last part of study III was a psycho-analytic interpretation of the relationship of Michelle to its assumed or known model songs. The music and the lyrics of Michelle were considered to represent the manifest or conscious level of the singer while the music and the lyrics of the model songs were considered to represent the latent or subconscious level. In certain sections of Michelle the text changes while the music remains the same, and there are also sections without any text at all. Thus ambiguous and contradictory relationships exist between different sections with regard to the text and music. Criteria developed by Gasparov (1982) was used in order to explore these relationships. Moreover, it was assumed — as is commonly done in psycho-analysis — that the intensity of a certain emotion (say, love) is directly proportional to the repression of its opposite emotions.

The overall mood of Michelle is conveyed in the instrumental intro. According to its model songs, it subconsciously represents a complex of contradictory emotions concerning social differences (*Chim Chim Cher-ee*), unfaithfullness (*Long Tall Sally*), and longing — back to the loved one (*Samba De Uma Nota So, A Taste Of Honey*) and to childhood (*Summertime*). In the first A section the singer says that the words 'Michelle, ma belle' go together well — of course meaning that the singer and Michelle are a perfect match. However, the subconscious model songs reveal that the togetherness is based on childhood wishes (*Summertime*), idealization and

possessiveness (*All The Things You Are*), and the fear of losing the loved one (*Les Feuilles Mortes*). The second A section repeats the words of the first one but now in French. This seems to emphasize the significance of the French model song (*Les Feuilles Mortes*) and thus also the fear of loss. During the opening bars of the first B section, the singer intensively affirms his love — an expression of a similarly intense repression of the opposite emotions. The subconscious model songs reveal that here the repression takes place through regression: by means of magic thinking (*I Put A Spell On You*) and escape to dreams (*All I Have To Do Is Dream*). In the closing phrase the singer promises to "say the only words I [he] knows that you [Michelle] understand[s]". This is interpreted as representing an effort to cling to existing togetherness. However, the subconscious model songs are the same as in the intro (naturally enough, because the intro is based on the closing phrase of the B section). Hence, the closing phrase subconsciously represents the same contradictory complex as the intro.

The rest of the song is based on alternation of the B and A sections, respectively. With regard to the B sections, the intensity of the affirmation becomes stronger from section to section as the singer realizes the contradiction between his conscious affirmation and the subconscious emotions representing the opposite. A guitar solo based on the A section shows the togetherness/separateness problem in a distorted or dream-like fashion. Every single A and B section of the song ends with a cadence on V (which means that the home tonic is not reached, thus resulting in an unsatisfactory state). The coda offers a solution by ending on I, but the reprise of the guitar solo with its dreamlike quality speaks clearly for the final victory of regression.

Conclusions

It was shown that the writing and recording process of *Michelle* followed quite faithfully the typical songwriting and recording process of the Beatles described in study II. Furthermore, it was shown that *Michelle* was a link in three chains of McCartney or Lennon-McCartney songs: it was an oedipal song, a nostalgic song, and its writing was a part of the mourning process begun because the temporary break-up of McCartney and Asher and also expressed in several other McCartney songs written in the period 1965-66. If the interpretation given in the last partial study (which, in turn, is based on the previous studies) is valid, *Michelle* is a genuine and touching description of someone becoming aware of, but avoiding, a painful reality — in other words, *Michelle* is about repression. To what degree the counterpart of the singer in reality was McCartney, and to what degree the counterpart of 'Michelle' was really Jane Asher was left open in the study. However, it was concluded that *Michelle* was, in fact, based on personal living-through of emotional experiences similar to those conveyed through its music and lyrics (including the connotations with its model songs).

LÄHTEET

Anderson, J. R. 1983. *The Architecture of Cognition*. Harvard University Press: Cambridge and London.

Anzai, Y. & Simon, H. A. 1979. The Theory of Learning by Doing. *Psychological Review*, Vol. 86, n:o 2 (124-140).

Aquila, R. 1989. That Old Time Rock & Roll. A Chronichle of an Era 1954-1963. Schirmer : New York.

Armbruster, B. B. 1989. Metacognition in Creativity. Teoksessa *Handbook of Creativity* (177-182). Edited by J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds. Plenum Press : New York and London.

Bahle, J. 1938. Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten. *Zeitschrift für Psychologie* 4/1938 (313-322).

Bahle, J. 1981. *Der Musikalische Schaffenprozeß*. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen. Kulturpsychologischer Verlag : Hemmenhofen.

Ballantine, C. 1979. Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music. *Musical Quarterly*, vol. LXV, n:o 2 (167-184). Julkaistu myös teoksessa C. Ballantine: *Music and its Social Meanings* (72-90), edited by. F. J. Smith. Gordon & Breach : New York (1984).

Beardsley, M. C. 1981. *Aesthetics*. Problems in the Philosophy of Criticism. Hackett : Indianapolis/Cambridge. Second edition, first printing.

Becker, E. 1975. *The Denial of Death*. Free Press : New York/London.

Bengtsson, I. 1973. *Musikvetenskap*. En översikt. Esselte : Stockholm.

Bengtsson, I. 1982. Musiikin ymmärtämisestä. Johdatus ymmärtämisen semioottiseen ja hermeneuttiseen tarkasteluun. Teoksessa *Musiikin soivat muodot*, toimittanut E. Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.

Bigge, M. L. 1976. *Learning Theories for Teachers*. Harper & Row: New York. Third edition.

Boalt Boethius, Siv. 1983. *Autonomy, coping and defense in small work groups*. An analysis of psychological processes within and between individual group members. University of Stockholm: Stockholm.

Brown, R. & McNeill, D. 1966. The "Tip of the Tongue" Phenomenon. *Journal of Verbal Learning and Behavior* 5/1966.

Broyles, M. 1987. *Beethoven*. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style. Excelsior: New York.

Brunelle, E. E. 1971. Apollo and Dionysius. *Journal of Creative Behaviour*, vol. 5 (37-43).

Clifton, T. 1983. *Music as Heard*. A Study in Applied Phenomenology. Yale University Press: New Haven.

Cohen, D. & Granot R. 1994. Constant and Variable Influences on Stages of Musical Activities. Reseach based on experiments using behavioral and electropsysiological indices. Teoksessa *Proceedings of the First International Conference on Cognitive Musicology* (40-73), toim. J. Louhivuori & J. Laaksamo. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä. Second edition.

Conley, J. J. 1985. A Personality Theory of Adulthood and Aging. Teoksessa *Perspectives in Personality*, Volume 1 (81-115). JAI Press : Greenwitch, Connecticut.

Cooke, D. 1959. *The Language of Music*. Oxford University Press : London.

Cooper, B. 1990. *Beethoven and the Creative Process*. Clarendon Press : Oxford.

D'Indy, V.. Beethoven. Artikkeli teoksessa *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (81-111, d'Indyn osuus 82-106). Compiled and edited by W. W. Cobbett, with supplementary material edited by C. Mason. Oxford University Press : London. Second edition (1963), reprinted 1969.

Davis, S. 1989. *The Craft of Lyric Writing*. Omnibus Press : London/New York/Sydney.

Eisenstadt, M. 1989. Parental Loss and Genius. Teoksessa *Parental Loss and Achievement*, edited by M. Eisenstadt, A. Haynal, P. Rentchnick & P. De Senarclens (1-33). International Universities Press : Madison, Connecticut.

Emmerson, S. 1989. Composing Strategies and Pedagogy. *Contemporary Music Review*, vol. 3 (133-144).

Erikson, E. H. 1980. *Identity and the Life Cycle*. Norton : New York/London.

Freud, S. 1981a. Creative Process and Day-Dreaming. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. IX (143-153). Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis : London.

Freud, S. 1981b. Jokes and Their Relation to the Unconscious. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. VIII. Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis : London. Suomeksi *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suomentanut M. Rutanen. WSOY : Porvoo/Helsinki/Juva.

Freud, S. 1981c. The Interpretation of Dreams.*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. V-VI. Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis : London. Suomeksi *Unien tulkinta*. Saksankielisestä alkuteoksesta Die Traumdeutung Gesammelte Werke II:n 1961 ilmestyneen kolmannen painoksen mukaan suomentanut E. Puranen. Gummerus : Jyväskylä 1992.

Fromm, E. 1969. *Rakkauden vaikea taito*. Englanninkielisestä alkuteoksesta The Art of Loving suomentaneet M. Luoma ja M. Matikainen. Kirjayhtymä : Helsinki.

Gardner, H. 1973. *The Arts and Human Development*. A Psychological Study of the Artistic Process. John Wiley & Sons : New York/London/Sydney/ Toronto.

Gardner, H. 1982. *Art, Mind, and Brain*. A Cognitive Approach to Creativity. Basic Books : New York.

Gasparow, B. 1982. Eräitä musiikin semantiikan deskriptiivisiä ongelmia. Teoksessa *Musiikin soivat muodot*, toim. E. Tarasti (49-66). Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.

Gaver, W. W. & Mandler, G. 1987. "Play it again Sam": On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259-282.

Gjerdingen, R. O. 1988. *A Classic Turn of Phrase*. Music and the Psychology of Convention. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Graf, M. 1969. *From Beethoven to Schostakovich*. The Psychology of the Composition Process. Greenwood Press : New York.

Hargreaves, D. J. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge University Press : Cambridge.

Hayes, J. R. 1989. Cognitive Processes in Creativity. Teoksessa *Handbook of Creativity* (135-145). Edited by J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds. Plenum Press : New York and London.

Hebb, D. O. 1972. *Psykologia*. Tammi : Helsinki.

Heckhausen, H. & Beckmann, J. 1990. Intentional Action and Action Slips. *Psychological Review*, vol 97, n:o 1 (36-48).

Heinonen, Y. 1986. *Säveltäminen säveltäjän ja musiikillisen materiaalin vuorovaikutuksena*. Musiikkiesteettinen ja -psykologinen tutkielma säveltämisestä luovana prosessina. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.

Heinonen, Y. 1990. Psykoanalyyttinen lähestymistapa sävellysprosessin tutkimuksessa. Musiikillisen muuntelun suhde primaari- ja sekundaariprosesseihin. Teoksessa *Musiikintutkimuksen rajoilla*. Musiikintutkimuksen lähestymistapoja ja menetelmiä (95-147). Toim. J. Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.

Heinonen, Y. 1991. Tutusta tuntemattomaan vai tuntemattomasta tunnettuun? Zoltán Kodályn musiikkikasvatusfilosofian tarkastelua kognitiivisen skeemateorian ja persoonallisuuden teorian kannalta. *Suomen Kodály-keskuksen vuosikirja 1990* (100-123).

Heinonen, Y. 1992. Ideasta musiikiksi: sävellysstrategioiden ja niiden valintaan vaikuttavien tekijöiden tarkastelua kognitiivisen musiikkitieteen näkökulmasta. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede*, toim. A. Sormunen ja J. Louhivuori. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä.

Hermerén, G. 1975. *Influence in Art and Literature*. Princeton University Press : Princeton.

Herndon, M. & McLeod, N. 1981. *Music as Culture*. Norwood : Darby.

John, E. R. 1976. A Model of Consciousness. Teoksessa *Consciousness and Self-Regulation* (1-50), edited by G. E. Schwartz & D. Shapiro. Wiley & Sons : London/New York/Syddney/Toronto.

Johnson-Laird, P. N. 1986. Freedom and Constraint in Creativity. Teoksessa *The Nature of Creativity*. Contemporary Psychological Perspectives (202-219). Edited by R. J. Sternberg. Cambridge University Press : Cambridge.

Johnson-Laird, P. N. 1988. Reasoning, Imagining and Creating. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n:o 95 (71-87).

Kilpeläinen, Kari. 1990. Musiikillisten lähteiden tutkimisesta. *Musiikkitiede* 1/1990 (104-131).

Kozielecki, J. 1980. *Psychological Decision Theory*. Reidel : Warsaw.

Kris, E. 1979. *Psychoanalytic Explorations in Art.* International Universities Press : New York. Fourth printing.

Kuhn, T. S. 1994. *Tieteellisten vallankumousten rakenne.* Vuoden 1969 alkuperäisteoksesta The Structure of Scientific Revolution (2nd edition) suomentanut Kimmo Pietiläinen. Art House (ei kustannuspaikkaa).

Lamb, A. & Hamm, C. 1981. Popular Music. Artikkeli teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* volume 15, edited by S. Sadie. Macmillan : London.

Laske, O. 1989. Composition Theory: An Enrichment of Music Theory. *Interface,* vol. 18 (45-59).

Lehtonen, K. 1992. Musiikki elämisen kentällä. "Lewiniläinen näkökulma musiikin ja musiikkiterapian merkityksiin. Teoksessa *Kognitiivinen musiikkitiede,* toim. J. Louhivuori ja A. Sormunen. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A, n:o 8 (213-228). Jyväskylä.

Levinson, D. J. 1979. *Seasons in Man's Life.* Alfred A. Knoph : New York. 8th printing.

Lindley, M. 1981. Composition. Artikkeli teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (599-602), edited by S.Sadie. MacMillan : London.

Loevinger, J. & Wessler R. 1970. *Measuring ego development I.* Construction and use of a sentence completion test. San Fransisco : Jossey Bass.

Loevinger, J. 1984. On the Self and Predicting behavior. *Teoksessa Personality and the Prediction of Behavior* (43-68), edited by R. A. Zucker, J. Aronoff and A. I. Rabin. Academic Press Inc., Orlando.

Luft, J. 1984. *Group processes.* An introduction to group dynamics. Mayfield : Palo Alto.

Manturzewska, M. 1990. A Biographical Study of the Life-Span Development of Professional Musicians. *Psychology of Music,* vol. 18, 112-139.

Martin, G. & Hornsby, J. 1979. *All You Need Is Ears.* St. Martin's Press : New York.

Martindale, C. 1989. Personality, Situation, and Creativity. Teoksessa *Handbook of Creativity* (211-232). Edited by J. A. Glover, R. R. Ronning & C. R. Reynolds. Plenum Press : New York and London.

Maslow, A. H. 1987. *Motivation and Personality.* 3rd edition revised by R. Frager et al. Harper Collins : New York.

McAdams, D. P. 1987. A Life-Story Model of Identity. Teoksessa *Perspectives in Personality.* A Research Annual, Volume 2 (15-50). JAI Press, Greenwich (Connecticut).

Merriam, A. P. 1976. *The Anthropology of Music.* 6th printing. Northwestern University Press : Evanston.

Meyer, L. B. 1970. *Music, Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture.* Third impression. Chicago University Press, Chicago.

Meyer, L. B. 1980. Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change. *Daedalus* 109, n:o 2, 177-205.

Meyer, L. B. 1989. *Style and Music. Theory, History, and Ideology.* University of Pennsylvania Press : Philadelphia.

Miller, G. A., Galanter, E. & Pribram, K. H. 1960. *Plans and the Structure of Behaviour.* New York.

Miller, J. (edited, revised and updated), 1981. *The Rolling Stone. Illustrated History of Rock & Roll.* Pan Books : London.

Moisala, P. 1991. *Cultural Cognition in Music.* Continuity and Change in the gurung Music of Nepal. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 4. Gummerus : Jyväskylä.

Moisala, P. 1993. Kulttuurisen musiikin kognitiivinen tutkimus. *Musiikki* 1-2/1993 (50-74).

Moriarty, D. M. 1967. *The Loss of Loved Ones.* The Effects of a Death in the Family on Personality Development. Compiled and edited by D. M. Moriarty. Thomas Books : Springfield, Illinois (USA).

Nettl, B. 1983. *The Study of Ethnomusicology.* Twentynine Issues and Concepts. University of Illinois Press : Urbana.

Newell, A. & Simon, H. A. 1972. *Human Problem Solving.* Prentice-Hall : Englewood Cliffs, New Jersey.

Niiniluoto, I. 1983. *Tieteellinen päättely ja selittäminen.* Otava : Helsinki.

Niiniluoto, I. 1984. *Johdatus tieteenfilosofiaan.* Käsitteen- ja teorianmuodostus. Otava : Helsinki.

Nummenmaa, T., Takala, M. & von Wright, J.. *Yleinen psykologia kokeellisen tutkimuksen näkökulmasta.* Otava : Helsinki.

Patrick, C. 1970. Creative Thought in Artists. Otteita samannimisestä artikkelista teoksessa *The Creativity Question* (73-79). Edited by A. Rothenberg & C. R. Hausman. Duke University Press : Durham.

Pichaske, D. 1979. *A Generation in Motion.* Popular Music and The Culture in the Sixties. Schirmer : New York.

Pitkänen, L. 1969. *A Descriptive Model of Aggression and Nonaggression with Application to Children's Behaviour.* Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research, Nr. 19. University of Jyväskylä.

Porter, S. C. 1979. *Rhythm and Harmony in the Music of the Beatles.* UMI Dissertation Services : Ann Arbor.

Pulkkinen, L. 1977. *Kotikasvatuksen psykologia.* Gummerus : Jyväskylä.

Pulkkinen, L. 1979. *Myönteisen sosiaalisen käyttäytymisen varhaiskehitys.* Yhteistyössä M. Hännisen, S. Kakon, P. Mikkolan, S. Mursulan, S. Palun, R-L. Pensaan ja J. Viljakaisen kanssa. Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksen julkaisuja, n:o 230.

Roiha, E. 1965. *Johdatus musiikkipsykologiaan.* Gummerus: Jyväskylä. Toinen painos.

Rumelhart, D. E. 1977. *Introduction to Human Information Processing.* John Wiley & Sons : New York.

Ruth, J-E. 1984. Luova persoona, prosessi ja tuote. Teoksessa *Luovuuden ulottuvuudet* (13-37), toimittaneet R. Haavikko ja J-E. Ruth. Weilin & Göös : Espoo.

Saariluoma, P. 1990. *Taitavan ajattelun psykologia*. Otava : Helsinki.

Samson, J. 1988. The composition-draft of the Polonaise-fantasy: the issue of tonality. Teoksessa *Chopin Studies* (41-58). Edited by J. Samson. Cambridge University Press : Cambridge.

Schank, R. C. & Abelson, R. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Lawrence Erlbaum Associates : Hillsdale, New Jersey. Printed in the United States of America.

Schank, R. C. 1986. Creativity as a Mechanical Process. Teoksessa *The Nature of Creativity*. Contemporary Psychological Perspectives (220-238). Edited by R. J. Sternberg. Cambridge University Press : Cambridge.

Shaw, M. E. 1971. *Group Dynamics*. The Psychology of Small Group Behavior. Third Edition. McGraw-Hill : New York.

Silbermann, A. 1977. The *Sociology of Music*. Saksankielisestä alkuteoksesta Wovon lebt die Musik englanniksi kääntänyt C. Stewart. Greenwood Press : Westport, Connecticut. Reprinted.

Simonton, K. 1986. Creativity, Leadership, and Chance. Teoksessa *The Nature of Creativity*. Contemporary Psychological Perspectives (386-426). Edited by R. J. Sternberg. Cambridge University Press : Cambridge.

Sloboda, J. A. 1985. *The Musical Mind*. The Cognitive Psychology of Music. Clarendon Press : Oxford.

Smith, L. 1966. Composition and Precomposition in the Music of Webern. Teoksessa *Anton von Webern Perspectives* (86-101), compiled by H. Moldenhauer and edited by D. Irvine. University of Washington Press : Seattle and London.

Stevens, A. 1990. *On Jung*. Routlege : London and New York.

Stewart, A. J. & Healy, J. M. Jr. 1985. Personality and Adaptation to Change. *Perspectives in Personality*. A Research Annual, vol. 1 (177-144). R. Hogan & W. H. Jones (eds.). JAI Press : Greenwich (Connecticut).

Stravinsky, Igor, 1970. *Poetics of Music* in the Form of Six Lessons. Bilingual edition. Cambridge (Mass).

Tagg, P. / Similä, J. / Nyman, J. 1978. Popmusiikki. Teoksessa *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*, n:o 4 (615-621). Otava : Helsinki.

Taylor, I. 1971. A Transactional Approach to Creativity and its Implications for Education. *Journal of Creative Behavior* 1971, vol. 5, n:n 3 (190-198).

Tulving, E. 1983 *Elements of Episodic Memory*. Oxford University Press : New York.

Wallas, G. 1972. The Art of Thought. Otteita samannimisestä teoksesta antologiassa *Creativity*, edited by P. E. Vernon (91-97). Penguin Books : Middlesex.

Woodman, R. W. 1981. Creativity as a Construct in Personality Theory. *Journal of Creative Behavior* vol 15, n:o 1 (43-66.)

Zeleny, M. (1982) *Multiple Criteria Decision Making*. McGraw-Hill : New York.