

**LÄNSIMAISEN TAIDEMUSIIKIN HISTORIAN AIKAIS-
TEN MOODIEN JA SÄVELLAJIEN TUNNEVAIKUTUKSET
JA NIIDEN NÄKYMINEN MUSIIKKITERAPIAN RESEP-
TIIVISSÄ MENETELMISSÄ**

Taru Nevavuori
Pro Gradu tutkielma
Musiikkitiede
Musiikin, taiteen ja kulttuu-
rin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Toukokuu 2023

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Taru Nevavuori	
Työn nimi Länsimaisen taidemusiikin historian aikaisten moodien ja sävellajien tunnevaikutukset ja niiden näkyminen musiikkiterapian reseptiivisissä menetelmissä	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kevät 2023	Sivumäärä 64 + liitteet
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tämän laadullisen, kuvailevan ja aineistolähtöisen tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten antiikin ajalta ja länsimaisen taidemusiikin historian aikakausilta peräisin olevat käsitykset musiikista, sävellajien ja moodien merkityksistä ja tunnevaikutuksista heijastuvat musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin. Näihin käsityksiin liittyy vahvasti sävellajien evoluutio antiikin ajoista nykypäivään. Musiikkiterapian reseptiiviset menetelmät tarkoittavat sellaisia musiikin kuunteluun ja vastaanottamiseen liittyviä kokemuksia, joissa kuuliija on passiivisessa roolissa, hän ei itse aktiivisesti osallistu musiikin tekemiseen tai tuottamiseen. Tutkielman teoreettinen viitekehys koostuu länsimaisen taidemusiikin historian aikaisista käsityksistä moodien ja sävellajien tunnevaikutuksista ja sävellajikarakteristiikasta. Näitä käsityksiä on selvitetty aiheesta julkaistun kirjallisuuden pohjalta. Teoreettinen viitekehys lähtee Pythagoraan, Platonin ja Aristoteleen ajatuksista ja etenee renessanssin säveltäjistä barokin ja klassismin aikakauden ajatuksiin. Tutkielman empiirinen aineisto koostuu reseptiivisiin menetelmiin kuuluvan Guided Imagery and Music (GIM) -menetelmän alkuperäisistä ohjelmista ja niihin valituista klassisen musiikin teoksista. Nämä klassisen musiikin teokset on analysoitu musiikkianalyysin avulla niiden sävellajin ja tempon tai esitysmerkinnän osalta, ja näitä on verrattu semioottisen sisällönanalyysin ja teemoittelun avulla kirjallisuuskatsauksessa saatuun tietoon sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista.</p> <p>Tutkielman avulla haluttiin selvittää, voidaanko tietyllä sävellajilla tai moodilla saada aikaan haluttu tunnetila. Sävellajin ja moodin lisäksi tutkielmassa pohdittiin sitä, onko musiikillisella rakenteella merkitystä esimerkiksi tempon osalta, jos toivottua yhteyttä sävellajiin ei löydy. Empiirisen tutkimusaineiston vastaavuus teoreettisen viitekehysten tunneluokitteluun oli 56,5 %. Tempon muutokset eivät näyttäytyneet tässä tutkielmassa olevan merkittävässä roolissa. Tutkielman tulosten perusteella musiikinteorian ja musiikkiterapian reseptiivisten menetelmien välille voidaan luoda assimilatiivista teoreettista integraatiota.</p>	
Asiasanat: sävellajit, moodit eli kirkkosävellajit, sävellajien ja moodien tunnevaikutukset, GIM-menetelmä, sävellajikarakteristiikka, reseptiiviset menetelmät	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

KUVIOT

KUVIO 1	Pythagoraan tetraktys.	9
KUVIO 2	Sävellajien väliset suhteet Elementa Harmonican mukaan....	14
KUVIO 3	Kahdeksan keskiajan autenttista ja plagaalista moodia.....	17
KUVIO 4	Kirkkosävellajit.	26
KUVIO 5	Moodien rakenne kirjoitettuna samasta sävelestä lähteviksi ja karaktäärisävelet.	27
KUVIO 6	Kvinttiympyrä.....	28
KUVIO 7	Muusikkojen ja ei-muusikkojen yleisimmin valitsemat tunnenimikkeet eri moodeissa ja tempoissa	29

TAULUKOT

TAULUKKO 1	Charpentierin sävellajien luokittelu.....	21
TAULUKKO 2	Matthesonin 24 sävellajia teoksesta Das neu-eröffnete Orchestre.	23
TAULUKKO 3	Matthesonin käsitykset sävellajien vaikutuksista.	24
TAULUKKO 4	Moodien karaktäärisävelet ja duuri-mollijako.	26
TAULUKKO 5	Sävellajien ja moodien vaikutukset kirjallisuuskatsauksen perusteella.	40
TAULUKKO 6	Tunneluokat.....	44
TAULUKKO 7	Sävellajit tunneluokittain.	47
TAULUKKO 8	Tunnevaikutukset.	56
TAULUKKO 9	Tempon vaihteluväli sävellajeittain.	58

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	SÄVELLAJIEN JA MOODIEN TUNNEVAIKUTUKSET JA MUSIIKINTEOREETTINEN EVOLUUTIO	5
2.1	Muinaisen Egyptin musiikki	5
2.2	Antiikin aika	6
2.2.1	Pythagoraan vaikutus	7
2.2.2	Platon ja hänen oppilaansa	10
2.3	Keskiajan ja renessanssin aikakausi	16
2.4	Barokin aikakausi	19
2.5	Klassismin aikakausi	22
2.6	Sävellajikarakteristiikka	23
2.7	Nyky aika	25
2.8	Musiikintutkimuksellisia näkökulmia	28
3	MUSIIKKITERAPIA.....	31
3.1	Reseptiiviset menetelmät musiikkiterapiassa	31
3.2	Guided Imagery and Music.....	32
3.3	Musiikkiterapian viitekehykset	35
3.4	Sävellajit, moodit ja musiikkiterapia.....	35
4	TUTKIMUSASETELMA	37
4.1	Tutkimuskysymykset	37
4.2	Tutkimusmenetelmät.....	38
4.3	Tutkimusaineisto.....	39
4.4	Tutkimusmenetelmien luotettavuuden arviointi	42
4.5	Analyysi.....	43
4.5.1	Sisällönanalyysi	44
4.5.2	Musiikkianalyysi	46
5	TULOKSET	47
5.1	Moodien ja sävellajien tunnevaikutukset	47
5.2	Tempon vaikutus	58
5.3	Moodien, sävellajien ja GIM-ohjelmien musiikkiteosten tunnevaikutusten verrattavuus.....	59
6	POHDINTA.....	60

LÄHTEET65

LIITTEET

1 JOHDANTO

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten antiikin ajalta ja länsimaisen taidemusiikin historian aikakausilta peräisin olevat käsitykset musiikista, sävellajien ja moodien merkityksistä ja tunnevaikutuksista heijastuvat musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin. Näihin käsityksiin liittyy vahvasti myös sävellajien evoluutio antiikin ajoista nykypäivään. Nämä reseptiiviset menetelmät tarkoittavat sellaisia musiikin kuunteluun ja vastaanottamiseen liittyviä kokemuksia, joissa kuulija on passiivisessa roolissa, hän ei itse aktiivisesti osallistu musiikin tekemiseen tai tuottamiseen. Kaikkea musiikin kuuntelua ei voida tarkastella reseptiivisessä mielessä. Jotta musiikin kuuntelu on musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin kuuluva menetelmä, tulee tällä kuuntelulla olla selkeä tarkoitus tai tavoite, johon kokemuksella pyritään. Bruscia (1998, s. 121–122) määrittelee reseptiiviset menetelmät seuraavasti:

Reseptiivisissä kokemuksissa asiakas kuuntelee musiikkia ja reagoi kokemukseen hiljaisesti, verbaalisesti tai muulla modaliteetilla. Käytetty musiikki voi olla esityshetkessä tuotettua tai tallennettua improvisaatiota, performansseja tai asiakkaan tai terapeutin sävellyksiä tai kaupallisia tallenteita musiikkikirjallisuudesta eri tyyleissä (esim. klassinen, rock, jazz, kantri, spirituaalinen, new age). Kuuntelukokemus voi keskittyä musiikin fyysisiin, emotionaalisiin, älyllisiin, esteettisiin tai henkisiin puoliin, ja asiakkaan vasteet suunnitellaan kokemuksen terapeuttisen tarkoituksen mukaan.¹

Bruscian (1998, s. 122) mukaan reseptiivisten menetelmien kliinisen käytön pääasiallisina tavoitteina on saada kuulija vastaanottavaiseen mielentilaan, saada aikaan haluttuja kehollisia vastineita, aktivoida tai rentouttaa, kehittää auditiivisia tai motorisia taitoja, herättää tunnetiloja ja -kokemuksia, tutkia muiden esittämiä ajatuksia ja ideoita, auttaa ja helpottaa muistin, muistojen ja palautumisen kanssa, herättää mielikuvia, saada aikaan kokemus kuulumisesta yhteisöön tai tiettyyn sosiokulttuuriin sekä stimuloida huippukokemusten ja hengellisten/henkisten kokemusten saamista.

Tässä tutkielmassa tarkastellaan erityisesti Guided Imagery and Music -menetelmää (GIM), joka on yksi näihin musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin kuuluva. Bruscia (2002, s. xxi) määrittelee Guided Imagery and Music:n (GIM) olevan yläkäsite kaikille musiikkia ja mielikuvia muuntuneessa mielentilassa hyödyntäville

¹ Bruscia, 1998.

kliinisille menetelmille. Tämä tutkielma keskittyy erityisesti GIM-menetelmän kehittäjän Helen Bonnyn luomaan alkuperäiseen ohjelmaan ja siinä käytettyihin musiikki-teoksiin. Tästä käytetään lyhennettä BMGIM (*Bonny Method Guided Imagery and Music*), joka on käytössä myös tässä tutkielmassa.

Grocke ja Wigram (2007, s. 13) viittaavat myös antiikin ajalla vallinneisiin käsityksiin musiikin tunnevaikutuksista. Heidän mukaansa musiikin on tunnustettu olevan katalysaattori, joka aikaansaa ja herättää tunteita, ja mahdollistaa levon ja rentoutumisen. He toteavat, että ennen ajanlaskun alkua viidennellä vuosisadalla eläneet kreikkalaiset filosofit olivat hyvin tarkkoja siitä, miten ja minkälaista musiikkia käytetään ihmisille, joilla on erilaisia vaivoja. Musiikin moodilla, joka antiikin aikana tarjoitti enemmän sävellajia kuin nykyisiä kirkkosävellajeja länsimaisessa taidemusiikissa, ajateltiin olevan erityisiä terveydellisiä hyötyjä. Näistä he mainitsevat esimerkkinä Platonin ajatuksen siitä, että doorinen moodi sopii urheilulle sotureille antamaan lujaa kestävyyttä taistelussa. Platonin (2007, s. 103) mukaan rauhan aikana fryygiseen moodiin liitetty luonteenlujuus näkyy kykynä toimia maltillisesti ja hillitysti. Grocken ja Wigramin (2007, s. 13) mukaan musiikin (ja taiteiden yleisesti) ajateltiin olevan vahva yhteiskunnallinen moraalinen säie.

Antiikin ajalla ja sitä seuranneilla ajanjaksoilla ei vielä tunnettu musiikkiterapia-käsitettä. Kansainvälinen psykiatrian historian tutkimus keskittyy yleensä lääketieteelliseen näkökulmaan, jolloin musiikkia tai musiikkiterapiaa ei juuri mainita lääketieteen historian yhteydessä (Horden, 2001, s. 32). Shorter (2019, s. 277–278) kuvaa kirjassaan Psykiatrian historia psykoanalyttiseen viitekehykseen pohjautuvaa ryhmäpsykoterapian syntyä ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Tämän voidaan ajatella olevan varsinaisen terapiatyöskentelyn ensimmäisiä askelia. Tynys (2020, s. 65) toteaa, nykypäivänä musiikkiin liitetyt hoitavat ja kuntouttavat käyttötarkoitukset ja merkitykset eivät ole antiikin perintöä vaan käytännön ja tieteen kautta tehtyjä havaintoja, teorioita ja virheistä opittua tietoa. Hänen mukaansa historian tuntemisen kautta tietopohja musiikkiterapiasta kuitenkin rikastuu ja täydentyy, ja ilmiöitä voidaan paremmin ymmärtää.

Teoreettisessa viitekehyksessä kuvattujen antiikin ja myöhempien aikojen tunnettujen musiikin tunnevaikutusten voidaan kuitenkin laajasti ajatellen voivan olla musiikkiterapeuttisia valintoja, vaikka termiä musiikkiterapia ei ennen 1900-lukua vielä tunnettu tai käytetty. Antiikin ajalla musiikin terapeuttisen tunnevaikutuksen voidaan ehkä ajatella olevan lähellä behavioristista viitekehystä; musiikilla pyrittiin saamaan aikaan haluttua ja toivottua käyttäytymistä. 1600-luvulta lähtien sävellajikarakteristiikalla pyrittiin saamaan aikaan spesifisempiä tunnevaikutuksia valitsemalla sävellykseen tietty sävellaji. Tätähän musiikkiterapia parhaimmillaan on: musiikin vaikutuksia hyödyntämällä pyritään kuulijassa saamaan aikaan haluttuja tunnekokemuksia ja -vaikutuksia.

Empiirinen tutkimusaineisto koostuu BMGIM-menetelmän alkuperäisistä ohjelmista ja niihin valituista klassisen musiikin teoksista. Nämä ohjelmat on laadittu ja suunniteltu erilaisten tunnekokemusten- ja vaikutusten aikaansaamiseksi. Bruscia (2014) on koonnut nämä alkuperäisohjelmat ja niihin valitut musiikkiteokset kattavaksi discografiaksi, jossa esitellään ohjelman nimi ja siihen valitut musiikkiteokset. Näiden eri ohjelmien avulla pyritään saamaan aikaan tietty haluttu tunnetila tai tunnekokemus. Näitä ohjelmia on discografiassa 44, joista tässä tutkielmassa tarkastellaan ainoastaan GIM-menetelmän kehittäjän Helen Bonnyn luomia 19 alkuperäisohjelmaa. Lisäksi tarkastellaan Bruscian (1996) tekemiä kymmentä Music for the Imagination cd-levyä, joihin on sisällytetty 25:een GIM-ohjelmaan sopivaa musiikkia. Tutkielmassa analysoidaan näiden GIM-ohjelmien sisältämiä musiikkiteoksia, ja niiden sävellajeja ja moodeja musiikkianalyysin avulla. Partituurit näihin teoksiin on löydetty joko Taideyliopiston kirjastosta tai International Music Score Library Project (IMSLP) -sivustolta, jonne on koottu valtava valikoima klassisen musiikin teosten partituureja sekä kuunneltavaan että printattavaan muotoon. Tutkielman tarkoitus on selvittää miten nämä eri ohjelmiin valitut musiikkiteokset ja niiden tunnevaikutukset ovat verrattavissa kirjallisuuskatsauksessa löydettyyn tietoon sävellajien ja moodien vaikutuksista. Löytyykö luokittelun peruste sävellajista tai moodista, vai onko kyseessä musiikin rakenteeseen liittyvä ominaisuus, esimerkiksi tempo ja sen vaihtelut? Voidaanko tämän tutkielman avulla luoda musiikinteorian ja musiikkiterapian reseptiivisten menetelmien välille jonkin asteista teoreettista integraatiota?

Tutkielman analyysimenetelmänä on sisällönanalyysiin liittyvä luokittelu ja semioottinen, eli kieleen perustuva analyysi ja musiikkianalyysi. Musiikkianalyysi edellyttää sävellajien ja moodien tuntemista ja musiikinteoreettista osaamista, joka puoltaa vahvaa musiikinteoreettista näkökulmaa tässä tutkielmassa.

Työskennellessäni musiikkiterapeuttina ja psykoterapeuttina erityisesti nuorten kanssa, olen huomannut sen, että heidän on välillä vaikeaa tunnistaa ja nimetä omia tunnetilojaan. Erkkilä, Ala-Ruona, Punkanen ja Fachner (2012) toteavat artikkelissaan, että mielialaan vaikuttavat sairaudet kuten ahdistuneisuushäiriö ja masennus voivat vaikuttaa kykyyn ilmaista symbolisesti sisäisiä prosesseja improvisaation avulla tai kykyyn luoda jotain uutta yhteisessä improvisaatiossa. Tämä sama ilmiö saattaa selittää myös masennuksesta tai ahdistuneisuushäiriöstä johtuvia vaikeuksia kokea ja tunnistaa erilaisia tunteita. Tässä tutkielmassa halutaan selvittää sitä, mitä vaikutuksia sävellajilla tai moodilla on kautta aikojen ajateltu olevan tunnetilaan. Miten nämä ajatukset ovat yhteneviä reseptiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin kuuluvan BMGIM-menetelmän erilaisten tunnetilojen aikaansaamiseksi suunniteltujen ohjelmien ja niihin valittujen musiikkiteosten sävellajien tai moodien kanssa. Tulosten toivotaan selventävän sitä, voidaanko tietyllä sävellajilla tai moodilla saada aikaan haluttu tunnevaikutus. Toiveena on, että tutkielma voisi hyödyttää kliinistä työtä tekeviä

musiikkiterapeutteja siten, että he voivat hyödyntää tämän tutkielman antamaa tietoa eri sävellajien ja moodien vaikutuksista omassa työssään esimerkiksi reseptiivisiä musiikkiterapian menetelmiä käyttäessään, tai kliinisessä improvisaatiossa valitessaan halutun tunnetilan herättämiseen tai aikaansaamiseen soveltuvan sävellajin tai moodin.

Tässä tutkielmassa käytetään länsimaisen taidemusiikin aikakausittain etenevää jakoa, jossa käydään läpi ajatuksia sävellajien ja moodien vaikutuksista ja niiden kehityksestä nykyisiin muotoihinsa muinaisen Egyptin musiikista antiikin aikaan, sen jälkeiseen renessanssiin, barokin aikaan ja klassismiin. Tätä jakoa suosii esimerkiksi Palas (2010) teoksessaan Taidemusiikki tutuksi, joka on yksi omien musiikkiopintojeni oppikirjoista.

Tämän tutkielman keskeiset käsitteet ovat: sävellajit, moodit eli kirkkosävellajit, sävellajien ja moodien tunnevaikutukset, GIM-menetelmä, sävellajikarakteristiikka, reseptiiviset menetelmät.

2 SÄVELLAJIEN JA MOODIEN TUNNEVAIKUTUKSET JA MUSIIKINTEOREETTINEN EVOLUUTIO

2.1 Muinaisen Egyptin musiikki

Länsimaisen taidemusiikin juuret yhdistetään vahvasti Kreikan suurten filosofien havaintoihin, mutta he ovat saaneet vaikutteita tekemiinsä havaintoihin muinaisen Egyptin kehittyneestä kulttuurista. Muinaisen Egyptin musiikki liittyi vahvasti jumalanpalveluselämään ja sitä esitettiin temppeleissä, kuten myös antiikin Kreikan musiikkia. Imhausen (2022, s. 49) toteaa, että egyptiläinen kulttuuri oli ensimmäisten joukossa kehittämässä matematiikkaa, ja se osittain oli egyptiläisen kulttuurin menestyksen taustalla. Nämä egyptiläisten matemaattiset havainnot vaikuttivat myöhemmin kreikkalaisten filosofien havaintoihin. Russell (1995, s. 18) toteaa, että sivilisaation varhainen kehitys Egyptissä johtui maan sijainnista Niilin varrella, joka vaikutti myös kaupankäynnin vilkastumiseen vesireittejä pitkin. Lehtiranta (2020, s. 62–63) toteaa egyptiläisen tutkijan Gadallan tutkineen varhaisen Egyptin ja kreikkalaiseen musiikin välisiä yhteyksiä. Lehtiranta (ibid.) toteaa Platonin todenneen, että muinaisessa Egyptissä oli säädetty lait, joiden mukaan musiikkia luotiin. Musiikin kantavina voimina olivat kauneus ja harmonia. Platon (1999, s. 42) viittaa teoksessaan Lait Egyptin musiikilliseen kulttuuriin:

Siellä on nähtävästi jo ammuin oivallettu se asia josta me nyt puhumme, nimittäin että valtioissa nuorukaisten on yhteisissä tilaisuuksissaan harjoiteltava kauniita eleitä ja kauniita sävelmiä. On säädetty, mitä ja millaisia nämä ovat, ja tämä on annettu tiedoksi temppeleissä. [...] Mutta musiikin alalla on merkillepantava tosiasia, että on siis voitu rohkeasti antaa luonnostaan oikeita sävelmiä koskevat pysyvät säädökset. Tällaiseen tarvitaan varmaankin joku jumaluus tai jumalallinen ihminen, ja Egyptissä kerrotaankin, että nuo ammuista ajoista säilyneet sävelmät ovat Isiksen luomia. Kuten siis sanoin, jos jollakin tavoin

pystyttäisiin erottamaan mitkä sävelmät ovat oikeita, ne tulisi empimättä vahvistaa laein ja säännöksin.²

Lehtiranta (2020, s. 64–66) toteaa, että tapa viitata viikon seitsemän päivän yhteydessä planeetaksi kutsuttuun tähteen on egyptiläisten perua, jonka he olivat perineet esi-isiltään, jolloin kaikki päivät ovat eräänlaisessa musiikillisessa yhteydessä kosmokseen. Lehtirannan (ibid.) mukaan egyptiläiset yhdistivät viikonpäivät ja tunnit planeettoihin ja asteikon säveliin. Heillä oli uskomus, että musiikin ymmärtäminen on avain kosmoksen ymmärtämiseen. Edelleen viikonpäivien yhteys planeettoihin näkyy arkipäivässä monissa eurooppalaisissa kielissä. Helsingin yliopiston kalenteripalvelusivuston (2022) mukaan viikonpäivät ovat saaneet nimensä kyseisen päivän ensimmäistä tuntia valvovasta taivaanvalosta. Ensimmäinen päivä on Saturnuksen päivä, toinen Auringon, kolmas Kuun, neljäs Marsin, viides Merkuriuksen, kuudes Jupiterin ja seitsemäs Venuksen päivä. Nykyisissä eurooppalaisissa kalentereissa tämä vanha nimikkeistö on edelleen käytössä.

2.2 Antiikin aika

Antiikin ajan musiikkiin liittyvistä kreikkalaisista filosofiista tunnetuimpia ovat länsimaisen filosofian isänäkin pidetty Sokrates (470/469–399 eKr), hänen kuuluisin oppilaansa Platon (427–347 eKr) ja tämän oppilas Aristoteles (384–322 eKr), jota pidetään koko länsimaisen tieteen isänä ja monien eri tieteenalojen perustajana. (Gregory, 2022, s. 154–155; Althoff, 2022, s. 235–237.) Russell (1995, s. 130) toteaa, että Platon ja Aristoteles ovat olleet vaikutusvaltaisempia kuin kukaan muu filosofi vanhalla, keski- tai uudella ajalla, ja Platon on vaikuttanut myöhempisiin aikoihin Aristotelesta voimakkaammin. Platonin ajatteluun on vaikuttanut vahvasti myös häntä ennen elänyt Pythagoras (570–490 eKr), vaikka Platon (2007, s. 268) ei antanutkaan arvoa Pythagoraan ajatuksille harmoniasta ja sävelten välisistä suhteista. Platon totesi:

Kai tiedät, että he käsittelevät harmoniaa aivan samalla tavalla! He kuulostelevat ja mittaavat sointuja ja säveliä ja tekevät yhtä turhaa työtä kuin tähtitieteilijätkin. – Ja kuinka naurettavalla tavalla! He puhuvat intervallitihentymistä ja painavat korvansa lähemmäs niin kuin yrittäisivät kuulla mitä naapurissa puhutaan. Jotkut selittävät tavoittavansa kahden sävelen välimailta vielä sävelentapaisen ja erottavansa kaikkein pienimmän intervallin, jota muka pitäisi käyttää perusmittana. Toiset taas väittävät, että se on sama kuin edelliset sävelet.³

Murtomäki (2005a) toteaa, että antiikin ajan musiikki oli yksiaänistä, joten melodia ja asteikkorakenteet korostuivat. Harmonia tarkoitti hänen mukaansa melodian järjestämistä. Melodian järjestämistä säätelivät *nomos*-mallit, jotka tarkoittavat erilaisia

² Platon, 1999.

³ Platon, 2007.

melodiatyypppejä, joita muunneltiin ja käytettiin eri mielentilojen symboleina. Kreikkankielinen sanan *nomos* tarkoittaa lakia tai tapaa. (Murtomäki, 2005a.)

Antiikin ajan nuotin kirjoitus liittyi Murtomäen (2005a) mukaan vahvasti seitsemikielisen lyyran soittoon. Koska lauluissa oli vallitsevana alaspäin suuntautuva liikesuunta, luettiin myös asteikot ylhäältä alas. Kreikkalaisilla oli alkujaan käytössä vain yksi sävellaji, doorinen asteikko, jonka sävelkulku oli diatoninen $e^1 - e$. Sen ajateltiin olevan paras asteikko myös harmonian kannalta, perusasteikko, koska doorilaisten ajateltiin olevan kreikkalaisista jaloimpia. Kulttuurinen vuorovaikutus muiden kansojen kanssa lisäsi käytettävissä olevia sävelasteikkoja, kuten joonisen, fryygisen ja lyydisen asteikon, jotka saatiin transponoimalla doorista asteikkoa ylöspäin ja viritämällä soittimet uudelleen suurempaan jännitykseen eli *tonokseen*. Uusien asteikkojen nimet viittasivat näiden ei-helleenisten kansojen luonteisiin. (Murtomäki, 2005a.)

Cook & Dibben (2010, s. 47) toteavat kreikkalaisten antaneen musiikille kaksi päätehtävää; *mimesis* eli jäljittely ja *katarsis* eli puhdistuminen. Jäljittelyllä tarkoitettiin luonnon jäljittelyä taiteen ja musiikin keinoin ja katarsiksella mielen puhdistumista musiikin keinoin. Musiikissa koetut tunteet puhdistivat kuulijan mielen.

2.2.1 Pythagoraan vaikutus

Kreikkalaiseen ajatteluun kuului vahvasti matemaattinen ajattelumalli, joka liittyi myös pyrkimykseen nähdä maailmankaikkeus matemaattisena mittakaavana ja suhteena. Musiikki ja matematiikka olivat vahvasti sidoksissa toisiinsa. Murtomäki (2005a) toteaa, että Pythagoralaisen opin mukaan sfäärien harmonia eli planeettojen tuottama musiikki, planeettojen ja auringon etäisyydet maasta sekä niiden kierto nopeudet olivat keskenään samoissa suhteissa kuin diatonisen asteikon sisältämät intervallit. Pythagoraan merkittäviin musiikillisiin saavutuksiin kuuluu hänen löytönsä musiikillisten harmonioiden matemaattisista suhteista: 2:1 on oktaavi, 3:2 on kvintti, 4:3 on kvartti jne. Murtomäen (ibid.) mukaan Pythagoras loi matemaattisen musiikin teorian perusteet. Russell (1995, s. 53) toteaa, että Pythagoras sai selville lukujen merkityksen musiikissa, ja hänen osoittamansa musiikin ja aritmetiikan yhteenkuuluvaisuus näkyy edelleenkin matemaattisissa käsitteissä ”harmoninen keskiarvo” ja ”harmoninen sarja”.

Lehtiranta (2020, s. 73–74) toteaa Pythagoraan uskoneen, että maailmankaikkeuden ja ihmissielun liikkeet perustuvat samoihin matemaattisiin suhteisiin. Matemaattisille suhteille rakentuva musiikki on siten maailmanjärjestyksen symboli. Lehtiranta (ibid.) jatkaa, että Pythagoraan mukaan kaikki sopusointu, kauneus ja kaikki luonnossa esiintyvä voidaan ilmaista kokonaislukujen välisinä suhteina. Pythagoras painotti harmonian käsitettä, joka ei alun perin ollut musiikillinen termi, vaan tarkoitti erilaisten aineiden yhteensovittamista. Harmonian sisarkäsite pythagoralaisen

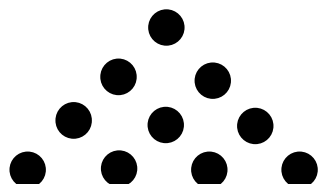
ajattelutavan mukaan on kosmos, eli järjestystä noudattava kaunis kokonaisuus. (Lehtiranta, 2020, s. 73–74.) Henderson (1986, s. 340–341) toteaa, että harmonialla tarkoitettiin antiikin Kreikan musiikissa myös virettä tai akustista teoriaa. Käsite erosi nykyaikajan harmonian käsitteestä paljonkin, koska yksiaänisessä musiikissa ääni oli pääosassa ja säestys mukaili sitä joko korkeaa ääntä (*syntonos*) tai matalaa ääntä (*aneimos*) käyttäen.

Burkert (1972, s. 72; 187) toteaa, että Pythagoraan musiikinteoreettisiin havaintoihin kuuluu *tetraktys*, eli lukujen 1, 2, 3 ja 4 tetradi eli neljän luvun sarja, joiden summa on pythagoralaisten täydellisenä lukuna pitämä 10. Tetraktyn ajateltiin alkujaan olevan se harmonia, kosminen musiikki, jossa seireenit laulavat. Burkert (ibid.) jatkaa, että seireenit saivat aikaan sfäärien musiikin, jolloin koko universumi muodostui harmoniasta ja numeroista. Kullakin planeetan kehällä ajateltiin istuvan seireenin, joka kiersi planeetan liikkeen mukana, ja lauloi yhtä ja samaa säveltä, ja näistä kaikista sävelistä syntyi yhtenäinen harmonia. Planeetat olivat maasta katsottuna aurinko, kuu, Merkurius, Venus, Mars, Jupiter ja Saturnus. Cornford (1922, s. 142) toteaa, että tämän kosmisen harmonian ajateltiin ulottuvan sielun ja koko ihmisen lisäksi kosemaan koko maailmankaikkeutta.

Platon (1982, s. 176–178) kuvaa teoksessaan *Timaios* maailmankaikkeuden luomista näiden tetraktysessä esiintyvien suhdelukujen kautta. Maailman ja sielun luomiseen tarvittiin kolme osaa: jakamaton ja aina samana pysyvä olevainen, ruumiille kuuluva syntyvä ja häviävä ja näiden sekoitettu välimuoto, joka koostuu samasta ja erilaisesta. Nämä kolme ainesosaa antoivat suhdeluvun 3, joka jaettiin osiin. Näitä osia jaettaessa ja kaksin- ja kolminkertaisten lukujen välejä täytettäessä syntyvät suhteet 3:2, 4:3 ja 9:8. Välien täytöstä jäänyt murto-osa oli luvuilla ilmaistuna 256:243.

Burkertin (1972, s. 351–352) mukaan Pythagoraan tunnettu musiikin teoria on hänen luoma musiikillisen harmonian ja planeettojen välinen suhdejärjestelmä, eli numeroiden ja äänen yhtenevyys, jossa harmoniset intervallit vastaavat planeettojen liikkeiden etäisyyksien ja nopeuden välisiä harmonisia suhteita. Tästä käytetään nimitystä sfäärien harmonia tai kosminen harmonia. Burkert (1972, s. 371) toteaa Platonin olleen samaa mieltä pythagoralaisten kanssa siitä, että tähtitiede ja musiikki ovat sivistäiteitä. Tetraktys havainnollistetaan yleensä visuaalisesti pisteistä muodostuvana tasakylkisenä kolmiona, jonka kärki muodostuu yhdestä pisteestä, seuraava rivi kahdesta pisteestä, kolmas rivi kolmesta pisteestä ja alin rivi neljästä pisteestä. Pythagoraan tetraktys on kuvattuna kuviossa 1. Kuvioista näkee, että se muodostaa nämä suhteet 2:1, 3:2 ja 4:3, joiden numeeristen mittasuhteiden Pythagoras oivalsi liittyvän myös intervaleihin. Burkert (1972, s. 187) toteaa, että tetraktys sisältää samanaikaisesti kvartin, kvintin ja oktaavin harmoniset suhteet. Tähän Burkertin ajatukseen viittaa myös Gregory (2022, s. 149). Mathiesen (2010, s. 116) toteaa, että Pythagoras tutki myös kvarttia pienempien intervallien suhteita, ja tunnisti useita

puolisävelaskelia, 'semitones', suhdejaon 9:8 perusteella, kuten *limma* 256:243 ja *apotome* 2,187:2,048. Keskustelu puolisävelaskeleiden koosta ja lisäämisestä kvanttien, kvinttien ja oktaavien muodostamiseksi kehittyi kiihkeäksi väittelyn aiheeksi pythagoralaisen ja myöhemmin eläneen Aristoksenoksen kannattajien välillä.



KUVIO 1 Pythagoraan tetraktys.

Pythagoraan löytöjen peruja on myös pythagoralainen puhtaisiin kvintteihin perustuva viritysjärjestelmä, puhdas viritys, jossa kvintin päässä toisistaan olevien sävelten taajuuksien suhde on tasan 3:2. Pythagoras muodosti kvinttisarjaan perustuvan säveljärjestelmän lähinnä kiinnostuksestaan harmonian teoreettisiin perusteisiin. Tämä puhtaisiin kvintteihin perustuva viritysjärjestelmä ei kuitenkaan ole aivan puhdas, sillä kun yhdistetään 12 tällaista puhdasta kvinttiä asettamalla ne toistensa yläpuolelle, ylimmän kvintin korkeampi ja alimman alempi sävel eivät ole tarkalleen 7 oktaavin päässä toisistaan, vaan niiden korkeusero poikkeaa 7 oktaavista noin 23,46 sentin eli puoliaskelen sadasosan verran. Tämä ero 12 puhtaan kvintin ja 7 oktaavin välillä tunnetaan nimellä pythagoralainen komma. Pythagoraan viritysjärjestelmä on yhdenmukainen muinaisen kahdeksankielisen instrumentin käytännön virituksen kanssa (Kvinttiympyrä, 2022; Frazer, 2015.)

Pythagoraan seuraaja ja hänen oppejaan myös kirjalliseen muotoon saattanut Filolaus (470–385 eKr) kehitti Pythagoraan oppien perusteella musiikin teoriaa sekä harmonian että sävelkulun osalta. Filolauksen merkittävimpiin musiikillisiin saavutuksiin kuuluu havainto kielen pituuden vaikutuksesta sävelkorkeuteen. Kielen pituuden puolittuessa suhteessa 2:1, soi se oktaavia korkeammalta. Suhteessa 4:3 saadaan soimaan kvanttina tunnettu intervalli ja suhteessa 3:2 soi kvinttinä tunnettu intervalli. Filolauksen musiikin teoria intervallien välisistä suhteista loi perustan nykyiselle länsimaiselle 12-säveljärjestelmälle. (Gregory, 2022, s. 148–151.) Joissakin lähteissä todetaan Pythagoraan tehneen havainnon kielen pituuden vaikutuksesta sävelkorkeuteen (Lehtiranta, 2020; Murtomäki, 2005a). Farmer (1986, s. 275) toteaa tätä periaatetta kielen pituuden vaikutuksesta sävelkorkeuteen pidetyn Pythagoraan vaikutteena kreikkalaiseen musiikin teoriaan, mutta se saattaa olla peräisin muinaisen Egyptin musikiinteoreettisista havainnoista.

Arkhytas (428–347 eKr) jatkoi Filolauksen kehittämää musiikin harmonian teoriaa. Hän kehitti teorian sävelkorkeudesta. Hänen mukaansa sävelkorkeus riippuu siitä, miten nopeasti ääni liikkuu tai värähtelee. Mitä nopeampi liike, joka nykyisin tunnetaan värähtelytaajuutena (Hz), sitä korkeampi sävelkorkeus. Arkhytas kehitti sekä diatonisen että kromaattisen sävelasteikon Filolauksen musiikillisen asteikon pohjalta. (Gregory, 2022, s. 152–153.)

2.2.2 Platon ja hänen oppilaansa

Gurd (2021, s. 25) toteaa kirjassaan Platonin varhaisen suhteen musiikkiin ja musiikin merkityksen hänelle. Jo poikana Platon sävelsi hymnejä Dionysokselle, viinin ja hedelmällisyyden jumalalle, ja Gurdin (ibid.) mukaan hän oli lahjakas tragedioiden säveltäjä. Antiikin kreikkalaisessa teatterissa oli kolme näytelmäajaa: komedia, satyyri-näytelmä ja tragedia. Tragediat olivat antiikin ajan musiikkiteatteriesityksiä, jotka kokosivat ateenalaisten lisäksi laajan kuulijajoukon muualta Kreikasta jopa ulkomaita myöten. Mutta tavattuaan tulevan opettajansa Sokrateen, Platon poltti kirjoittamansa tragediat. (Gurd, 2021, s. 25–26.)

Platon kokosi opettajansa Sokrateen ajatuksia moniin eri dialogeihin, joista ehkä tunnetuin on Valtio, jossa Platon pohtii etiikkaa, ihmiskäsitystä, politiikkaa, ajatuksiin taiteista ja metafysiikasta. Valtiossa Platon kuvailee ihanteellista valtiota, utopiaa, jossa hän jakaa kansalaiset kolmeen luokkaan: yhteiseen kansaan, sotilaisiin ja vartijoihin. Vain vartijoilla on poliittista valtaa, ja heidän vastuullaan on myös kasvatustehtävä. Kasvatustehtävä jakaantuu kahteen osaan, muusiseen ja gymniseen. Muusi-nen ”musiikki” tarkoittaa kaikkea, mikä kuuluu muusain alueeseen ja ”gymnastiikka” fyysiseen valmennukseen ja kuntoisuuteen liittyvää. Musiikin voidaan ajatella sisältävän kaikki kulttuuriin liittyvä. Kulttuurin tehtävä oli tehdä miehistä herrasmiehiä, ja kasvatuksen tuli tukea arvokkuutta, säädyllisyyttä ja rohkeutta. Siksi oli merkityksellistä ja tarkasti valvottavaa, mitä musiikkia nuorten ihmisten sallittiin kuunnella ja mitä kirjallisuutta lukea. Platon kieltää lyydialaisen ja joonialaisen sävellajin siksi, että ensimmäinen ilmaisee surua ja jälkimmäinen on veltto. Hän hyväksyy vain doorialaisen ja fryygialaisen, koska ensimmäinen rohkaisee ja jälkimmäinen totuttaa maltillisuuteen. (Russell, 1995, s. 134–138.) Platon (2007, s. 134) toteaa, että:

Valtiomme valvojien on tiukasti vartioitava, ettei kasvatusta pääse heidän huomaamattaan turmeltumaan. Ennen kaikkea heidän on valvottava, ettei ruumiillisen kasvatuksen eikä musiikin alalla ryhdytä mihinkään määräysten vastaisiin uudistuksiin. [...] On varottava päästämästä musiikkia muuttamaan uusiin muotoihin, sillä tällainen vaarantaisi kaiken muunkin. Musiikkityylin mullistaminen horjuttaa aina valtiollisen järjestyksen perusteita. ⁴

⁴ Platon, 2007.

Musiikista ja melodioista Platon (2007, s. 102–103) toteaa, että ensinnäkin laulussa on oltava kolme elementtiä: sanat, sävelmä ja rytmi, ja melodian ja rytmin on sopeuduttava sanoihin. Platon (ibid.) käsittelee myös sävellajeja, ja toteaa, että luonteeltaan valittavia sävellajeja ovat miksolyydinen, korkealle viritetty lyydinen ja muut samantapaiset. Eräät jooniset ja lyydiset sävellajit ovat taas löyhiä ja velttoja ja sopivat juomaseuroihin. Doorinen ja fryyginen taas jäljittelevät urhean miehen ääntä ja äänenpainoja taistelun tuoksinassa tai muussa pakkotilanteessa, myös haavoittumisen ja kuoleman hetkellä, jossa hän urheana pitää puoliaan kohtaloa vastaan, tai rauhan aikana toimii kaikessa maltillisesti ja hillitysti. Platon (2007, s. 105) toteaa myös, että kaunis puhe harmonia, sopusuhtaisuus ja hyvä rytmi ovat seurausta hyväluonteisuudesta.

Soveltuvien ja hyveellisten sävellajien lisäksi Platon otti kantaa siihen, miten musiikkia tulee kuunnella ja miten sitä kuunnellessa on soveliasta käyttäytyä. Teoksessaan Lait Platon (1999, s. 91–93) toteaa, että lakien noudattaminen myös musiikissa on hyväksi, koska siihen liittyvä elämä oli päässyt kehittymään liian vapaaksi. Musiikki oli jaettu eri lajeihin ja muotoihin, joista yksi edusti hymnejä eli jumalille osoitettuja rukouksia, toinen tälle vastakkaista lajia, valituslauluja, kolmantena olivat paiaanit eli ylityslaulut ja neljäntenä Dionysoksen kulttiin liittyvät laulut eli dityrambit. Lyyralauluista käytettiin nimeä *'nomos'*. Nämä laulutyyppit oli eroteltu tarkasti toisistaan, ja toista laulutyyppiä ei saanut käyttää toisen sijasta. Suosiota ei saanut osoittaa käsiä paukuttamalla. Laulut tuli kuunnella hiljaa ja sivistyneesti, tosin lapset, kasvattajaorjat ja rahvas pidettiin esitysten aikana kurissa kepillä. Platon (ibid.) kuvaa, että aikaa myöten nousi musiikkia loukkaavan laittomuuden johtajiksi runoilijoita, joilla oli taipumuksia, mutta ei tietoa siitä, mikä taiteessa on oikeaa ja laillista. Nämä heittäytyivät hurmioituneina nautinnon valtaan ja sekoittivat laulutyyplejä ja niihin sallittuja soittimia keskenään. Näin he tahtomattaan tulivat antaneeksi sen kuvan, että musiikissa ei ole mitään oikeaa järjestystä ja että musiikin paras arviointiperuste on kuulijan saama nautinto, riippumatta kuulijan omasta musiikillisesta osaamisesta. Näin he kannustivat yleisöä olemaan piittaamatta musiikin lajeista ja pitämään itseään pätevinä arvioimaan musiikkia. Näin Platon (ibid.) kuvaa entisten äänettömien katsomoiden muuttumista äänekkäiksi, kun kuulijat kuvittelivat tietävänsä, milloin musiikki on kaunista tai rumaa, ja musiikin alalla tuli parhaimmiston vallan tilalle surkea yleisön valta. Näin piittaamattomuudesta musiikissa alkoi sellainen kehitys, jossa kaikki kuvittelivat tietävänsä kaiken ja jättivät lait omaan arvoonsa. Seurauksena oli yleinen vapaus, joka johti tottelemattomuuteen hallitsijoita kohtaan ja myös vanhempien määräysvaltaa kohtaan. (Platon, 1999, s. 91–93.)

Salomaa (1999, s. 92) toteaa, että Platonin filosofia on rakentunut älyllisen, moraalisen ja poliittisen elämän täydelliselle yhteydelle, eli filosofia johtaa tietämisen tietä siveellisyyteen ja valtion hallitsemiskykyyn. Platonin ideaoppiin sisältyy

Salomaan (1999, s. 64–65) mukaan siveellisen täydellisyyden ja esteettisen kauneuden tavoittelu, ja ideat ovat Platonille täydellisyyden asteita eli ihanteita. Teoksessa Timaios Platon (1982) kuvailee maailmankaikkeuden syntyä ja ihmisen luomista, jota Russell (1995, s. 175) kutsuu Platonin kosmogoniaksi. Russellin (ibid.) mukaan Timaios oli pythagoralainen astronomi, joka kuvailee maailman historiaa ihmisen luomiseen asti. Timaios kuvailee myös ihmisen anatomian, eri elinten ja aistien toimintaa ja merkitystä sekä sairauksien syntyä (Platon, 1982). Musiikin merkityksestä ihmisen sieluun ja hyvinvointiin hän toteaa:

Myös musiikki, sikäli kuin se käyttää kuulon avulla havaittavia ääniä, on annettu harmonian tähden. Harmonialla on sielumme kanssa samanlaiset kiertoliikkeet, ja sen tajun Muusat antoivat sellaiselle ihmiselle, joka harjoittaa Muusain taidetta käyttäen järkeä, ei epäjärjellisen nautinnon antajana, mikä näyttää olevan sen tarkoitus meidän päivinämme, vaan avuntuoja, saattamaan järjestykseen ja sopusointuun sielumme kiertoliikkeen, milloin se on tullut epäsointuiseksi. Myös rytmin he antoivat samasta syystä, auttamaan meitä sen epätahtisen ja epänautittavan tilan vuoksi, jossa useimmat meistä luonnostaan ovat.⁵

Aristoteles oli oppilaana Platonin perustamassa akatemiassa, ja pysyi Platonin oppilaspiirin jäsenenä 20 vuotta aina Platonin kuolemaan saakka (Salomaa, 1999, s. 74). Siinä missä Platonin filosofian tärkeimpiä kohtia olivat utopia, ideaoppi ja kosmologia Aristoteles puolestaan käsittelee logiikkaa, etiikkaa ja kokonaan teoreettisille tutkimuksille antautunutta systematiikkaa (Salomaa, 1999, s. 75). Russellin (1995, s. 196–197) mukaan Aristoteles oli ensimmäinen, joka kirjoitti professorimaisesti. Hänen tutkimuksensa olivat systemaattisia, esitykset oli jaettu kappaleisiin ja hän oli ammatillinen opettaja. Aristoteles kritisoi monia Platonin utopiaan ja ideaoppiin liittyviä ajatuksia, mutta kasvatuksellisista asioista hän on samaa mieltä Platonin kanssa. Teoksessaan *Politiikka Aristoteles* (2012, s. 208) toteaa, että musiikki sisällytettiin alun perin kasvatukseen siksi että vapaa-aika osattaisiin käyttää hyvin. Aristoteles (2012, s. 212; 214–215) käsittelee paljon musiikin harrastamiseen ja opettamiseen liittyviä teemoja:

Musiikki tähtää johonkin hyveeseen, koska aivan kuten urheilu saa aikaan tietynlaisen ruumiinrakenteen, musiikki kykenee muovaamaan luonteen tietynlaiseksi totuttamalla ihmiset iloitsemaan oikealla tavalla. Mainittujen lisäksi on esitettävä, että musiikki on virkistävää ajanvietettä ja kehittää ajattelukykyä. [...] Rytmit ja melodiat muistuttavat erityisesti vihan ja lempeyden todellista luontoa, samoin miehuullisuutta ja kohtuullisuutta sekä niiden kaikkien vastakohtia ja muita luonteenpiirteitä. [...] Tämä on ilmeistä, sillä eri sävellajeilla on erilainen luonne. Eräät tekevät meidät surullisemmaksi ja vakavammiksi, kuten niin sanottu sekalyydinen sävellaji. Hilpeimmät sävellajit taas tekevät mielen kepeäksi. Vain doorinen sävellaji näyttää saavan aikaan näiden välille sijoittuvan hillityn mielentilan, kun taas fryyginen tekee innostuneeksi.⁶

Aristoteles (2012, s. 217–219) pohti myös sitä, onko tärkeää harrastaa musiikkia itse vai vain kuunnella sitä, ja mitä vaikutuksia melodioilla ja rytmillä on

⁵ Platon, 1982, s.191.

⁶ Aristoteles, 2012.

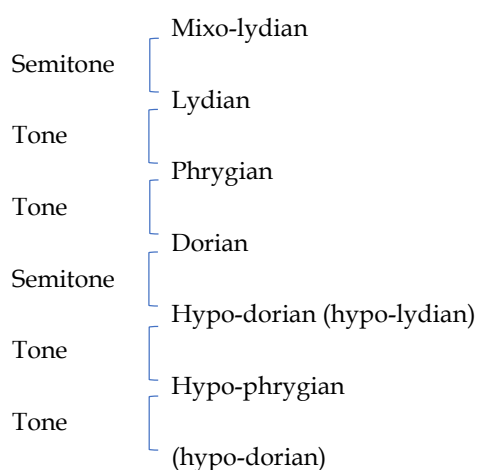
kasvatukseen. Hän esittää myös kysymyksen, onko suositeltavampaa käyttää melodisesti vai rytmillisesti hyvää musiikkia. Aristoteles (ibid.) jaottelee melodiat luonnetta ilmaiseviin, toiminnallisiin ja innostaviin, ja tuo esiin sen käsityksen, että kunkin sävellajin luonne vastaa kutakin näistä, yksi yhtä melodiatyyppiä ja toinen toista. Aristoteleen (ibid.) mukaan kaikkia sävellajeja tulee käyttää, mutta ei samalla tavalla. Kasvatuksessa tulee käyttää eniten luonnetta ilmaisevia sävellajeja, mutta muiden esityksiä kuunnellessa tulevat kysymykseen myös toiminnalliset ja innostavat sävellajit. Hän mainitsee myös sielua kiihottavat sävellajit pyhiä melodioita esitettäessä ja niiden vaikutuksen tunnetilaan. Kokemusta voidaan verrata puhdistautumiseen. Kasvatukseen käytettäviksi luonnetta ilmaiseviksi sävellajeiksi Aristoteles (ibid.) mainitsee doorisen. Hän myös arvioi Sokrateen olleen väärässä hyväksyessään fryygisen sävellajin doorisen rinnalle teoksessa *Valtio*. Aristoteles on sitä mieltä, että fryygisellä sävellajilla on sama vaikutus kuin huilulla, kiihottava ja tunteisiin vetoava. Doorinen sävellaji on hänen mukaansa rauhallisin ja miehuullisin luonteeltaan, ja siten paras nuorisolle opetettavaksi. Aristoteles (ibid.) koki hyvänä keskivälin suosimista ääripäiden sijaan, myös kasvatuksessa, ja pohti myös eri ikäkausina soveliaita sävellajeja. Hän toteaa lyydisen sopivan erityisesti lapsille, koska se luo järjestystä ja kasvattaa, ja vanhuudessa on hyvä suosia keveämpiä sävellajeja sekä niiden helpomman laulettavuuden vuoksi, että niiden humalluttavan ja uneliaaksi tekevän vaikutuksen vuoksi. (Aristoteles, 2012, 217–219.)

Aristoksenos (375–335 eKr.) oli Aristoteleen oppilas, joka kirjoitti 453 teosta musiikista, ja arvioi musiikkia enemmän kuultuna kuin teoreettisena ilmiönä. Hän laati melodiana koskevia sääntöjä. Näistä teoksista vain kolme on säilynyt nykyaikaan. Teoksessaan *Elementa Harmonica* (Harmonian perusteet) Aristoksenos käy läpi musiikin teoreettisia perusteita. Harmonian käsite yhdessä sävelkorkeuden ja virityksen kanssa merkitsi Aristoksenokselle musiikillista kokonaisuutta. Murtomäki (2005a) toteaa, että Aristoksenos määritteli musiikin tärkeimmiksi aineksiksi seitsemän luokkaa: genokset, intervallit, sävelet, asteikot, tonokset, modulaation ja meelisen säveltämisen. Näihin liittyivät lisäksi kuuleminen ja järki sekä ymmärtäminen. Aristoksenokselle kvartti-, kvintti- ja oktaaviluokat olivat keskeisiä, sillä ne seurasivat meloksen luonnetta. (Murtomäki, 2005a.) Mathiesen (2010, s. 120) toteaa, että Aristoksenos käsitteli teoksessaan äänen liikettä, sävelkorkeutta, äänialaa, *melosta* eli melodian muodostavien musiikillisten sävelten peräkkäisyyksiä, intervaleja, konsonanssia ja dissonanssia, sävellajeja, jatkuvuutta, *generaa* eli tiettyjä tetrakordin sisällä olevien kahden liikuvan sävelen intonaatioluokkia (näitä oli kolme: enharmoninen, kromaattinen ja diatoninen), synteesiä, nuotteja ja äänen sijaintia. Näiden perusteella hän kehitti Murto-mäenkin (ibid.) mainitsemat seitsemän kategoriaa. Aristoksenoksen ansioita on myös miksolyydisen ja lokrisen moodin nimeäminen, joita aiemmin ei ollut nimetty. (Mathiesen, 2010, s. 120–125.) Murtomäki (2005c) määrittelee meloksen Aristoksenoksen

mukaan olevan musiikillisen melodian sisäkäsité, jossa melodian liike perustuu intervallien mielekkääseen sijoitteluun siten, että "laulaessa ääni asettelee, ottaen huomioon jatkuvuuden, intervallit ja nuotit niiden luonnollisen yhdistymisen (*synthesis*) mukaisesti, niin ettei vain lauleta yksittäisiä, samoja tai erilaisia intervaleja toinen toisensa perään".

Klavan (2021, s. 88) toteaa, että Aristoksenoksen tutkielmat musiikin teoriasta sekä nuottien että harmonian osalta ovat vieläkin erittäin merkittäviä. Gurd (2021, s. 96) toteaa Aristoksenoksen halunneen selvittää musiikin luonnetta teoksessaan *Elements of Harmonics*. Aristoteles oli opetuksessaan pyrkinyt erittelemään asiat, jotka olivat olemassa luonnostaan ja taiteen kautta syntyneet asiat. Aristoteleen mukaan luonnostaan olevilla asioilla oli periaatteena sekä liike että pysähdys, mutta taiteen synnyttämillä asioilla ei ollut sisäistä tai ominaista tarvetta muutokseen. Aristoksenos oli opettajansa kanssa eri mieltä, ja kirjassaan *Harmonian perusteet* hän esitti ajatuksen siitä, että musiikin periaatteet ovat olemassa musiikissa itsessään, ja siksi se on olemassa luonnostaan. Musiikin luonteeseen kuuluvat tietyt säännöt, ja musiikki itsessään on sekä autonominen että sääntöjä noudattava, siksi musiikilla on vertaansa vailla oleva järjestys havaittavien asioiden joukossa. (Gurd, 2021, s. 93–96.)

Monron (1894, s. 16) mukaan Aristoksenos on sävellajien ylimmäinen auktoriteetti ja siinä hänen vaikutustaan Kreikan musiikkiin voidaan pitää samana kuin mitä *Bachin Das Wohltemperierte Klavier* oli Euroopalle. Aristoksenos sijoitti sävellajit kuvion 2 mukaisesti. Termi "hypo" tarkoittaa Aristoksenoksella sitä, että sävellaji on puolta sävelaskelta alempana kuin varsinainen sävellaji ilman etuliitettä. Monro (1894, s. 18) on kuvannut Aristoksenoksen teoksessa *Elementa Harmonica* esittelemät sävellajien väliset suhteet. Tone on kokosävelaskel, ja semitone on puolisävelaskel.



KUVIO 2 Sävellajien väliset suhteet *Elementa Harmonica*n mukaan.

Gurdin (2021, s. 112) mukaan Aristoksenos ajatteli virityksen olevan musiikillinen silloin, kun sävelet sijaitsivat neljän askeleen (täydellisen kvartin, joka nykyään tunnetaan puhtaana kvarttina) päässä toisistaan, kuten nykyasteikon intervalli $C \rightarrow F$, tai viiden askeleen eli täydellisen kvintin (puhtaan kvintin) päässä toisistaan, kuten nykyasteikon intervalli $C \rightarrow G$. Vainikan (2001) mukaan antiikin kreikkalaisen musiikinteorian suuri systeemi oli rakennettu tetrakordeista (kreikaksi *systema*), jotka seurasivat toisiaan. Tetrakordien ylin sävel ja alin sävel olivat nykyasteikon mukaan puhtaan kvartin päässä toisistaan. Tetrakordit oli rytmitelty kolmeen eri pääkategoriaan: diatoniseen, kromaattiseen ja enharmoniseen. Tetrakordien alin ja ylin sävel, eli puhtaan kvartin päässä toisistaan olevat sävelet h-e ja e-a olivat kaikissa genreissä samat, mutta tetrakordien sisälle sijoittuvien sävelten, siis c:n, d:n, f:n ja g:n sävelkorkeudet vaihtelivat eri genreissä. Tämä selittää sen, että esimerkiksi Platon käyttää Valtiossa ja Aristoteles Poliitikassa moodeista puhuessaan monikko-muotoja: ”jotkut fryygiset ja jotkut dooriset..”. Tällöin tarkoitettiin asteikkojen eri genrejä. (Vainikka, 2001.)

Murtomäki (2005a) toteaa, että yleisin myöhempi käsitys kreikkalaisten seitsemään eri oktaavilajiin perustuvista tonoksista on peräisin Claudius Ptolemaiokselta (n. 127–148), joka puolestaan omaksui ne Aristoksenoksen kirjoituksista. Ptolemaiios kirjoitti teoksen *Harmonica*. Hänen järjestelmässään asteikot ovat nousevassa järjestyksessä: miksolyydinen H-h, lyydinen c-c¹, fryyginen d-d¹, doorinen e-e¹, hypolyydinen f-f¹, hypofryyginen g-g¹ ja hypodoorinen a-a¹. Miksolyydinen saa nimensä lähellä lyydistä olevana asteikkona. (Murtomäki, 2005a.) Tästä jaottelusta huomaa, että asteikon alkusävelet eivät vastaa nykyisin käytössä olevaa C-duuriasteikkoon verrattavaa jakoa. Murtomäki (2005a) toteaa, että Ptolemaioksen mukainen doorinen tonos tuli myöhemmin keskiajalla olemaan fryyginen, fryyginen doorinen, lyydinen jooninen, miksolyydinen lokriinen, hypodoorinen aiolinen, hypofryyginen miksolyydinen ja hypolyydinen lyydinen asteikko, joka vastaa nykyistä moodikäsitystä. Mathiesen (2010, s. 127) on julkaissut artikkelissaan kuvion Ptolemaioksen asteikkojaottelusta, jossa on kuvattuna kaikki näiden sävellajien sävelet.

Vuosina 60–120 elänyt matemaatikko ja musiikkitieteilijä Nikomakhos Gesarealainen kirjoitti teoksen *Manuale Harmonicum* (The Manual of Harmonics), jossa hän muun muassa kertoo laajalle levinneen, mutta myöhemmin todennäköisesti vääräksi todistetun tarinan Pythagoraan musiikin teorian synnystä. Nolan (2010, s. 272) kertoo, että Nikomakhoksen kertoman tarinan mukaan Pythagoras olisi oivalta-
nut intervallit kuultuaan sepän pajalla neljän erikokoisen vasaran iskeytyvän samanaikaisesti alasimeen. Vasaroiden tuottamat äänet synnyttivät keskenään konsonoivia intervaleja; oktaavin, kvintin ja kvartin, ja dissonoivia intervaleja, jotka erottivat kvartin ja kvintin. Pythagoras oivalsi tekemiensä kokeilujen perusteella erojen johtuvan vasaroiden painosta. (Nolan, 2010, s. 272.) Stephenson (1994, s. 26)

toteaa, että Nikomakhos määrittäi myös planeettojen asteikot antamalla jokaiselle niistä sävelnimen. Tässä Nikomakhoksen planeettojen asteikossa kuu oli d¹, Venus c¹, Merkurius b, aurinko a, Mars g, Jupiter f ja Saturnus e (nykyistä oktaavialajakoa ja saksalaista merkintätapaa noudattaen).

2.3 Keskiajan ja renessanssin aikakausi

Keskiajan musiikin voidaan katsoa alkaneen 500-luvulta, jolta on peräisin varhaisimmat tiedot kirkkomusiikista. Katolisen kirkon levitessä Euroopassa perustettiin kirkkojen yhteyteen kouluja. Myös luostarit harjoittivat opetus- ja tutkimustyötä, jossa musiikilla oli merkittävä asema. Näin syntyi kirjoitettua aineistoa, johon tiedot keskiajan kirkkomusiikista perustuvat. Keskiajan gregoriaaninen laulu sai nimensä paavi Gregoriukselta, joka oli paavina 590–604. Gregoriaaninen laulu oli yksiäänistä, latinankielistä, melismaattista eli kuvioivaa ja linjakastaa säestyksetöntä kirkkolaulua. (Kotilainen, 1981, s. 97; Taruskin, 2010, s. 7–8.)

Keskiajan musiikki oli modaalista ja perustui kreikkalaisiin moodeihin, joita alettiin nimittämään kirkkosävellajeiksi. Taruskin (2010, s. 76–78) toteaa, että ranskalainen benediktiinimunkki ja musiikin teoreetikko Aurelianus Reomensis kirjoitti teoksen *Musica disciplina*, joka on ensimmäinen kahdeksaa kirkkosävellajia eli moodeja käsittelevä teos. Hän säilytti moodien alkuperäiset kreikkalaisiin heimoihin viittaavat nimet, mutta muutti niiden järjestystä siitä mitä se oli antiikin Kreikassa. Sen sijaan että olisi liittänyt yhteen neljä autenttista moodia ja neljä plagaalista moodia, Aurelianus yhdisti ne autenttiset ja plagaaliset moodit, joilla oli sama päänuotti (*final*). Ne asteikot, joissa päänuotti oli ensimmäisenä/asteikon alimmaisena olivat autenttisia, ja ne asteikot, joissa päänuotti sijaitsi asteikon keskellä, olivat plagaalisia. Toinen moodin laatuun vaikuttava tekijä oli pentakordin eli viidennen asteen (*modal pentachord*) ja tetrakordin, eli neljännen asteen sijainti. Moodit nimettiin alkuun kreikkalaisten järjestysnumeroiden mukaan: *protus* (ensimmäinen), *deuterus* (toinen), *tritius* (kolmas) ja *tetrardus* (neljäs). Nämä kahdeksan keskiajan autenttista ja plagaalista moodia on kuvattu kuviossa 3. Murtomäki (2005a) on sitä mieltä, että myöhempi keskiajan mooditeoria omaksui kreikkalaisesta musiikinteoriasta sen terminologian virheellisellä tavalla, joten antiikin ja keskiajan moodeja ja niiden nimityksiä yhdistää toisiinsa vain sama nimi ilman vastaavuuksia.

EX. 3-2 The eight medieval modes

The image displays eight medieval modes, each with its authentic and plagal forms. The modes are arranged in four pairs, each on a single-line staff with a C-clef. The authentic modes are labeled 'I Authentic', 'III Authentic', 'V Authentic', and 'VII Authentic'. The plagal modes are labeled 'II Plagal', 'IV Plagal', 'VI Plagal', and 'VIII Plagal'. The modes are: I Authentic (Dorian), II Plagal (Hypodorian), III Authentic (Phrygian), IV Plagal (Hypophrygian), V Authentic (Lydian), VI Plagal (Hypolydian), VII Authentic (Mixolydian), and VIII Plagal (Hypomixolydian). Each mode is shown with its characteristic scale and a 'FINAL' note. The authentic modes have a final note on the first line (C), while the plagal modes have a final note on the fourth line (F). The modes are also labeled with their corresponding Greek names: Dorian, Hypodorian, Phrygian, Hypophrygian, Lydian, Hypolydian, Mixolydian, and Hypomixolydian.

KUVIO 3 Kahdeksan keskiajan autenttista ja plagaalista moodia (Taruskin, 2010, s. 75).

Notaation kehitys alkoi keskiajalla. Taruskin (2010, s. 13–14) toteaa, että gregoriaanisessa laulussa käytettiin laulettavien sanojen yläpuolella piirrettyjä merkkejä, neumeja eli prosodisia aksentteja, joiden avulla ilmaistiin sävelkulkua, laulettavia kohtia ja hengitystaukoja. Näitä erilaisia neumeja oli kehitetty Ranskassa noin 780 kappaletta. Polyfonian kehitys alkoi kirkkomusiikissa 1000-luvulta eteenpäin, jolloin italialainen benediktiinimunkki ja musiikin teoreetikko Guido Arezzolainen kehitti neliviivaisen nuottiviivaston. Polyfonian varhaisinta tyyliä kutsuttiin nimellä organum. Tämä tyyli oli vallalla vuosina 800–1250. Fuller (2010, s. 480–481) kuvaa organumin olleen juuri laulettuun musiikkiin liittyvä ilmaus, jossa kvartit ja kvintit laulettuina olivat pääosissa ja muut äänet tuotettiin joko pää- tai alkuperäisäänien kaksinkertaistumisen kautta oktaavia alemmaa tai oktaavia korkeammalta. Koska lukutaito ja nuotinlukutaito olivat hyvin harvinaisia kirkon ulkopuolella, ei maallista musiikkia juuri kirjoitettu muistiin, ja siksi sitä ei ole säilynyt.

Moodien eli nykyisten kirkkosävellajien kehityksestä nykymuotoon ei ole olemassa varmaa tietoa. Vainikka (2001) toteaa, että Aristoksenoksen *Elementa Harmonica*, Ptolemaioksen *Harmonica* ja Boëthiuksen *De Institutione Musica* teokset ovat säilyneet nykyaikaan. Taruskinin (2010, s. 70) mukaan Boëthius omaksui pythagoralaisilta kaksi teoriaa; ensiksi sen, että musiikki ilmensi maailmankaikkeuden harmoniaa ja toiseksi tämän jumalallisen heijastuksen ansiosta sillä oli ratkaiseva vaikutus ihmisen hyvinvointiin ja käyttäytymiseen. Tämä tunnettiin 'ethos'-opin nimellä. Sanasta on johdettu etiikkakäsite. Boëthius jakoi musiikin kolmeen luokkaan: *musica*

instrumentalis, eli kuultavissa oleva ihmisen tuottama musiikki, *musica mundana* eli kosminen sfäärien eli taivaankappaleiden tuottama musiikki ja *musica humana* eli ihmisessä itsessään oleva harmonia, eli sielun ja kehon välinen tasapaino, jonka on Murtomäen (2005b) mukaan syytä olla konsonoivaa. Murtomäki (ibid.) toteaa, että tätä Boëthiuksen kirjaa käytettiin oppikirjana vielä 1700-luvulla.

Murtomäen (2005b) mukaan 800-luvulta alkaen kahdeksan moodin eli kirkkosävellajin järjestelmä vakiintui. Tämä on paljolti seurausta Hucbaldin kirjoituksesta *De harmonica institutione* (Harmonian perusteista). Tässä vaiheessa moodit alettiin kirjoittamaan alhaalta ylöspäin etenevässä järjestyksessä, kun ne kreikkalaisessa musiikissa oli kirjoitettu alenevassa järjestyksessä. Cohenin (2010, s. 308) mukaan Kaarle suuren aikakauteen noin vuoden 800 tienoille sijoittuvan karoliinisen renessanssin aikana vakiintuivat ne modaalisuuden perusteet, jotka edelleen ovat käytössä. Ne rakentuivat sille, että sekä gregoriaanisessa lauluperinteessä että liturgisissa lauluissa käytettiin juuri näitä kahdeksaa kirkkosävellajia luokitteluun ja sävelmien järjestelyyn, ja ne numeroitiin. Käytössä olivat Boëthiuksen oktaavijaottelun mukaiset ylhäältä alaspäin kirjoitetut moodit hypodoorinen (aa-a), hypofryyginen (g-G), hypolyydinen (f-F), doorinen (e-E), fryyginen (d-D), lyydinen (c-C), miksolyydinen (b-B) ja hypermiksolyydinen (8a-A). Noin 1000-luvulla kirjoitetussa *Alia Musica*-teoksessa nämä kahdeksan oktaavia kirjoitettiin alemmasta sävelestä ylempään eteneviksi. Modaaliisuuteen vaikutti asteikon autenttisuus tai plagaalisuus. (Cohen, 2010, 334.)

Vuonna 1619 suuri tähtitieteilijä Johannes Kepler (1571–1630) kirjoitti teoksen *Harmonices Mundi Libri V*, jossa hän pyrki osoittamaan harmonian pythagoralaisen ajattelutavan mukaisen yhteyden matematiikkaan, musiikkiin, astrologiaan ja astronomiaan. Stephenson (1994, 4–5) toteaa, että Keplerin mielestä näitä kaikkia viittä tieteen osa-alueita tuli tarkastella harmonioina, koska niillä oli samankaltainen matemaattinen perusta, joka perustui fysiikan lakien mukaisiin geometrisiin suhteisiin eikä kokonaislukujen numeraalisiin suhteisiin, johon pythagorealainen harmoniaoppi perustui. Keplerin mukaan harmonia tuli kyetä havaitsemaan ja kokemaan sielulla. Planeettajärjestelmän suunnittelu ilmensi jumalallista alkuperää olevaa geometriaa ja harmoniaa. (Stephenson, 1994, 4–5.) Kepler käsitteli viidennessä kirjassaan planeettajärjestelmän musiikillista rakennetta, ja hänen tärkein havaintonsa oli se, että planeettojen liikkeet suhteessa aurinkoon voidaan muuttaa intervalleiksi ja asteikoiksi. Keplerin mukaan kuun ja auringon etäisyys oli oktaavi, auringon ja Venuksen kvintti, Venuksen ja Merkuriuksen kvartti, Merkuriuksen ja Marsin oktaavi, Marsin ja Jupiterin kokosävelaskel (nykyisin sekunti) ja Jupiterin ja Saturnuksen oktaavi+kvintti. (Stephenson, 1994, s. 20.) Kepler rekonstruoi myös Pythagoraan planeettojen musiikkia koskevan asteikon, jossa planeettojen välit kuvattiin puoli- ja kokosävelaskelina ja joka perustui puhtaisiin kvintteihin. (Stephenson, 1994, s. 112.) Gouk (2010, s. 233) toteaa, että Keplerin esittämät ajatukset poikkesivat aiemmista seuraavasti: hän totesi,

että harmoniat ovat todellisia, mutta äänettömiä, toiseksi ne havaitaan paremmin auringosta käsin eikä maasta, kolmanneksi ne ovat polyfonisia, eli moniäänisiä aiemman yksiäänisen ajatuksen sijaan ja neljänneksi ne noudattavat puhtasviritteisen asteikon (*just intonation*) mittasuhteita joka Keplerin aikaan tunnettiin Ptolemaioksen syntoniisena diatonisena asteikkona. Ptolemaioksen kirjoittama *Harmonics*-teos inspiroi Kepleriä, jossa oli jo mainittu nämä asteikkojen mittasuhteet. (Gouk, 2010, s. 233–235.)

Renessanssin aikakauden loppupuolella kehittyi uusi musiikin esitystapa, ooppera, jonka ensimmäisen eli firenzeläisen kauden katsotaan kuuluva vielä renessanssiin. Varsinaiseen kukoistukseen ooppera nousi barokin aikakautena. Barokin aikana soitinmusiikki ja orkesterimusiikki alkoivat kehittyä. Nuotinkirjoitus muuttui kenraalibasson käyttöönnoton myötä, kun bassoäänien yhteyteen alettiin merkitä numeroin soinnut ja niiden käännökset. Oopperan lisäksi sävellysmuotoina tulivat tunnetuiksi kamarimusiikki ja erilaiset tanssisarjat, kuten Allemande, Courante, Gigue ja Sarabande. Barokin aikana polyfonisen kuorolaulun rinnalle nousi homofonia ja säästyksen yksinlaulu, monodia, joka oli oopperan synnyssä välttämätön uudistus. Toinen barokin ajan musiikin rakenteeseen liittyvä asia on kontrapunkti, eli äänen itsenäinen sääntösidonnainen eteneminen, joka näkyy erityisesti fuugassa. (Palas, 2010, s. 20–24.)

2.4 Barokin aikakausi

Barokin aikana alkoi muodostua uusi emootioita korostava ilmaisu, ja musiikin ja tekstin eli retoriikan välinen suhde syveni. Joachim Burmeister (1564–1629) määritteli ensimmäisenä kirjassaan *Musica poetica* (1606) barokkiretoriikan periaatteet ja teoreettisen kolmisoinnun. Myöhäisbarokin aikakauteen sijoittuvassa teoksessa *Der vollkommene Capellmeister* (1739) Johann Mattheson totesi, että ”jokaisen melodian päätarkoituksen tulee olla mielenliikutus”. (Murtomäki, 2019a.)

Jo Johannes Keplerin ja Galileo Galilein ajatuksista liikkeelle lähtenyt tieteellinen vallankumous jatkui ranskalaisen filosofin ja tutkijan, René Descartesin affektiopin muodossa. Descartes (1994, s. 187) määritteli vuonna 1649 ilmestyneessä affektiopissaan kuusi perusmielenliikutusta, jotka ovat ihmettely, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru. Mielenliikutuksia on Descartesin (ibid.) mukaan kaikkiaan 40 erilaista, mutta kaikki muut ovat koostuneet joistakin näistä kuudesta tai ovat niiden lajeja. Murtomäki (2019a) toteaa, että barokin musiikillisena pyrkimyksenä oli saada kuulija mielenliikutuksen valtaan. Näistä mielenliikutuksista käytettiin lähes synonyymisesti termejä passio (kärsimys, intohimo) ja affekti eli mielenliikutus. Descartes (1994, s. 168–174) määritteli mielenliikutukset sielun havainnoiksi, aistimuksiksi tai järkytyksiksi, joita synnyttävät, säilyttävät ja vahvistavat elonhenkien liikkeet. Mielenliikutusten tärkein vaikutus on kiihottaa ja järjestää sielua tahtomaan sitä, mihin ne ruumista valmistavat.

Barokin aikakaudella tapahtui myös siirtyminen modaalisuudesta tonaalisuuteen. Tähän vaikuttavia tekijöitä oli basso continuoon musiikkikappaleille luoma harmoninen pohja ja säveltäjien teoksiin kirjoittama kenraalibassolinja. Anderson (1996, s. 20) toteaa, että basson kannattelevan linjan korostaminen melodian keskeisenä periaatteena vaikutti tähän siirtymiseen modaalisuudesta kohti tonaalisuutta. Tonaalisuuden kehittymisen myötä erilaisia moniosaisia muotokaavoja alkoi muodostumaan, joista esimerkkeinä voidaan mainita resitatiivi ja aaria sekä preludi ja fuuga. (Anderson, 1996, s. 20.)

Merkittävä vaikuttaja oli ranskalainen barokin aikakauden säveltäjä Marc-Antoine Charpentier (1673–1704), joka sävelsi kirkkomusiikkia, oopperoita ja balettia. Nykyajan ihmisille Charpentierin sävellyksen Te Deumin preludi on tuttu Euroopan televisio- ja radioliiton tunnussävelenä, joka soitetaan muun muassa Euroviisujen tunnussävelenä (Charpentier, 2019). Charpentier kirjoitti teoksen *Regles de composition par Mr Charpentier* (Rules of Composition by Mr. Charpentier), jossa hän kävi läpi säveltämiseen liittyviä sääntöjä. Charpentierilla oli useita periaatteita säveltämiseen liittyen. Hän määritteli musiikin harmoniseksi kombinaatioksi eri korkuisia ääniä (korkeat, matalat ja keskiäänät). Terssi on merkittävässä asemassa harmonian synnyttämisessä. Terssiä tuli käyttää eri osien välissä, yhdessä bassoäänien kanssa ja laulun kanssa säestysääninä. Monimuotoisuus tekee musiikista täydellisen, liika samankaltaisuus tekee siitä tylsää. Tempon ja moodin/sävellajin vaihtelut ovat omiaan luomaan tätä monimuotoisuutta. Sopivasti valmistellut ja loppuunviedyt dissonanssit yhdistettyinä täydellisiin ja epätäydellisiin konsonansseihin saavat myös aikaan tätä monimuotoisuutta. Pelkästään konsonoivaksi sävelletty musiikki on tylsää, samoin kokonaan dissonoiva sävellys, koska nämä ääripäät rikkovat monimuotoisuuden periaatetta. Terssin poisjättämistä tulee harkita tarkoin. Charpentier käytti aikansa mukaisesti sävellystyössään edelleen intervaleja sointujen sijaan. (Cessac, 1995, 382, 406.)

Charpentier määritteli myös sävellajien aikaansaamat keskeiset tunteet, sillä musiikin yksi tärkeä periaate oli tunteiden ilmaisu. Cessac (1995, s. 406) käyttää ilmaisua *key-feelings*, mutta Charpentierin oma alkuperäinen ilmaus oli *Énergie des Modes*, jonka ajattelen olevan ilmaisuna kuvaavampi (Cessac, 1995, s. 524). Taulukossa 1 on kuvattu Charpentierin sävellajien tunneilmaisuluokittelu, jonka mukaan Charpentier kehottaa valitsemaan sävellykseen tai teokseen haluttua tunnetta ilmaisevan sävellajin (Cessac, 1995, s. 406–407). Näihin Charpentierin luokitteluihin viittaa esimerkiksi musiikkitieteilijä Rita Steblin (2002) teoksessaan *A History of Key Characters in the 18th and Early 19th Centuries*.

TAULUKKO 1 Charpentierin sävellajien luokittelu.

C-duuri	iloinen ja sotaisa
c-molli	tumma ja surullinen
d-molli	vakava ja hurskas
D-duuri	iloinen ja erittäin sotaisa
e-molli	naisellinen, rakkaudellinen ja haikea
E-duuri	riitaisa ja meluisa
Es-duuri	julma, kova ja ankara
es-molli	kauhea, pelottava
F-duuri	raivoisa ja nopeatempoinen
f-molli	tumma ja haikea
G-duuri	sulokas ja iloinen
g-molli	vakava ja upea
a-molli	lempeä ja haikea
A-duuri	iloinen ja pastoraalinen
B-duuri	upea ja iloinen
b-molli	tumma ja pelottava
h-molli	yksinäinen ja melankolinen
H-duuri	ankara, kova ja haikea

Charpentier antoi ohjeita myös kadenssien merkityksestä ja oikeasta käytöstä. Hän nimesi kadenssien merkittävät soinnut. Molleissa merkittävät soinnut ovat perussävel (*final*), terssi ja sen yläpuolinen kvintti (esimerkiksi D-F-A). Duureissa nämä merkittävät soinnut olivat perussävel ja kvintti (esimerkiksi C-G). (Cessac, 1995, 408.) Näin hän loi perustan tonaalisuudelle ja sointujen tonaalisille funktioille.

Jean-Philippe Rameau julkaisi vuonna 1722 tutkielman *Traité de l'harmonie. Réduite à ses Principes naturels, avec des règles de Composition & d'Accompagnement* (Tutkimus harmoniasta. Palautettuna sen luonnollisiin perusteisiin sävellyksen ja säestyksen sääntöjen kera). Teoksessa hän yritti määritellä harmonian lakeja akustiikasta ja duurisoinnun yläsävelsarjasta, sillä hän koki mollisoinnun ongelmallisena. Rameau piti ensi kertaa sointua musiikin tärkeimpänä elementtinä ja loi pohjan ajatuksille tersseille rakentuvista soinnuista, sointukäännöksistä ja sointuprogressiosta, jota kutsuttiin *basse fondamentale* -ideaksi. Myös käsitteet toonika, dominantti, subdominantti ja modulaatio ovat häneltä peräisin samoin kuin teoria melodian syntymisestä harmoniasta. (Murtomäki, 2019b.) Rameau määritteli myös sävellajien karakteristiikkaa. Nämä on koottu taulukkoon 5 (Stebelin, 2002, s. 39).

2.5 Klassismin aikakausi

Klassismin aikakausi alkoi historiassa noin 1700-luvun alussa, ja musiikissa 1770-luvulla. Tätä edelsi 1700-luvun alkupuolella ollut välivaihe, galanttityyli. Klassismin aikakausi tunnettiin myös järjen aikakautena, Age of Reason. Musiikissa siihen liittyi solmisaation kehitys. Nuotinkirjoituksen kehittänyt Guido Arezzolainen loi solmisaatiotavut laulujen opettelemiseksi Johannes-hymnin säkeiden aloitussävelistä ja niillä olevista tavuista : ut-re-mi-fa-sol-la. Si-tavu lisättiin myöhemmin, ja ut-tavu vaihdettiin do-tavuun. (Murtomäki, 2005b.)

Klassismin aikakauden alkaessa moodien määrästä käytiin keskustelua. Renessanssin aikakaudella elänyt sveitsiläinen musiikin teoreetikko Heinrich Glarean (1488–1563) oli esitellyt ajatuksen kahdestatoista moodista aiemman kahdeksan kirkkosävellajin sijaan. Glarean kirjoitti teoksen *Dodecachordon* (1547) joka perustuu pythagoralaiseen vuritykseen. (Basch, 2010, s. 195–196; Barnett, 2010, s. 414.) Glarean lisäsi kirkkosävellajeihin neljä uutta moodia: autenttisen ja plagaalisen aiolisen ja autenttisen ja plagaalisen joonisen moodin. Nämä uudet moodit vastasivat mollia ja duuria ja luonnollista mollia, jotka ennen pitkää lähes täysin syrjäyttivät vanhat kirkkosävellajit. Nykyisin eroa moodien plagaalisen ja autenttisen muodon välillä ei enää pidetä merkityksellisenä, minkä johdosta moodien lukumäärä on vähentynyt nykyiseen kuuteen, mutta muutoin Glareanin esitystä musikaalisista moodeista pidetään vielä nykyäänkin pätevänä. (Glarean, 2022). Nykyisistä kirkkosävellajeista ensimmäinen, jooninen moodi, vastaa duuriasteikkoa, ja siksi moodien määrän voidaan ajatella olevan kuusi. Glareanin ajatuksia kannattava Gioseffo Zarlino esitti teorian kahdentoista autenttisen ja plagaalisen moodin perustumisesta kuuteen pohjasäveleen (*finals*) D, E, F, G, A ja C. Tämä ajatus levisi laajalle. Zarlino esitti tämän 1700-luvun ajatteluun voimakkaasti vaikuttaneen teoriansa teoksessaan *Le institutioni harmoniche* (1558). (Barnett, 2010, s. 414–415.)

1700-luvulla kirkkosävellajien käyttö siirtyi kirkkomusiikista myös sen ulkopuolelle sonaatteihin ja tansseihin. Vuonna 1713 Johann Mattheson listasi teoksessaan *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) 24 duuri- ja mollisävellajia, jotka hän jakoi kolmeen kahdeksan sävellajin ryhmään. Matthesonin lista näistä 24 sävellajista on esitetty taulukossa 2. Ensimmäiset kahdeksan sävellajia alkoivat kirkkosävellajilla/moodilla, toinen kahdeksan sävellajin ryhmä käsittää ensimmäisen ryhmän sävellajien transponoinnin ylös tai alaspäin pienen tai suuren sekunnin verran ja kolmas ryhmä on lueteloitu ilman erityistä järjestystä. Matthesonin 24 duuri- ja mollisävellajin malli tuo esiin kirkkosävellajien keskeisen aseman perusytimenä, josta kaikki muut tonaliteetit ovat johdettu. (Barnett, 2010, s. 426–427; Steblin, 2002, s. 41.)

(1) d molli	(9) c molli	(17) B duuri
(2) g molli	(10) f molli	(18) F# duuri
(3) a molli	(11) B b duuri	(19) g# molli
(4) e molli	(12) E b duuri	(20) bb molli
(5) C duuri	(13) A duuri	(21) G# duuri
(6) F duuri	(14) E duuri	(22) c# molli
(7) D duuri	(15) b molli	(23) C# duuri
(8) G duuri	(16) f# molli	(24) eb molli

2.6 Sävellajikarakteristiikka

Murtohäki (2020) toteaa, että barokin luokittelussa vallitsi vielä temperoidun virityksen olemassaolon vaikutus eli sävellajien karakteristiikka sidottiin pitkälti sävellajien erilaiseen soimiseen puhtauden tai hyvävireisyyden suhteen. Vähitellen tapahtuva siirtyminen tasavireisyyteen alkoi liittyä ja vaikuttaa myös sävellajien luonnehdintaan. Tällöin ensisijaisiksi ominaisuuksiksi ajateltiin psykologisia assosiaatioita, jotka liittyivät sävellajien kasvavaan vahvuuteen tai kirkkauteen, joiksi nähtiin ylennysmerkkiset sävellajit tai päinvastoin heikkouteen tai synkkyyteen, joiksi ajateltiin alennusmerkkisiä sävellajeja. (Murtohäki, 2020.)

Sävellajien karakteristiikkaluokitteluja ovat Charpentierin lisäksi tehneet Johann Mattheson kirjassaan *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), Jean-Jacques Rousseau teoksessa *Méthode claire* (1691), Charles Masson teoksessa *Nouveau traité* (1697) ja Jean-Philippe Rameau teoksessa *Traité de l'harmonie* (1722). (Stebelin, 2002, s. 29–39.) Saksalaiset musiikintutkijat Werner Lüthy (1974) ja Alfred Einstein (1956) ovat tutkineet Mozartin musiikin sävellajikarakteristiikkaa. Einstein (1956) on teoksessaan perehtynyt Mozartin lisäksi siihen, mitä sävellajit ovat merkinneet Beethovenille ja Bachille. Einstein (1956, s. 160) toteaa, että käsityksellä ja mielikuvalla sävellajista oli Mozartille aivan erilainen merkitys kuin sillä oli Bachille. Hänen mukaansa jokainen herkkä muusikko on epäilemättä havainnut, että näiden säveltäjien teoksissa tiettyntyyppiset melodiat ja figuraatiot eli kuvioinnit liittyvät tiettyihin sävellajeihin. Einsteinin (1956, s. 160–161) mukaan Bach käytti G-duuria yleensä 6/8 tahtilajissa ja d-mollia herkässä kromaattisessa figuraatiossa. Beethovenille C-duuri merkitsi erityistä loistokkuutta yhdistettynä sointukuviointiin. Mozartille C-, D- ja Eb-duurit olivat rikkaampia ja laajempia kuin aikalaisilleen. Lüthy (1974, s. 88) toteaa, että Mozartin musiikissa E-duuri kuuluu yleisiin, ylimalleisiin hetkiin, jännittyneen odotuksen kohtauksiin, hellästi aaltoilevien meren aaltojen vaaleaan hohteeseen. A-duuri koetaan onnellisten ihmisten avaimena, kohonneen elämäntietoisuuden avaimena, kauneuden ja loiston ilmaisuna, kun taas D-duuri yhdistää juhlanan loiston, sotilaallisen rohkeuden,

kostonkohtaukset ja groteskit buffo-ariat. Neutraaleja sävellajeja G-, C- ja F-duuria käyttävät pääasiassa yksinkertaiset ihmiset. C-duuria, totuuden avainta, käytetään usein kiittämiseen ja kunnioitukseen, kuivien tosiasioiden lausumiseen, didaktisiin luentoihin ja varoituksiin. Sydämelliset tunteet ilmaistaan lempeässä B-duurissa ja emotionaalisessa Es-duurissa, joka ei ole vain syvän rakkauden, vaan myös piinaavan rakkauden tuskan avain. A-duurin alueella on tummempia kohtauksia. (Lüthy, 1974, s. 88.)

Taulukossa 3 käydään läpi Matthesonin kirjassaan *Das neu-eröffnete Orchestre* esittelemät käsitykset eri sävellajien vaikutuksista. Nämä Matthesonin käsitykset sävellajien vaikutuksista on koottu Steblinin (2002) kirjasta. Rousseau'n, Massonin ja Rameau'n käsitykset sävellajien vaikutuksista ovat Charpentieria ja Matthesonia suppeampia, ja eivät koske läheskään kaikkia sävellajeja.

TAULUKKO 3 Matthesonin käsitykset sävellajien vaikutuksista.

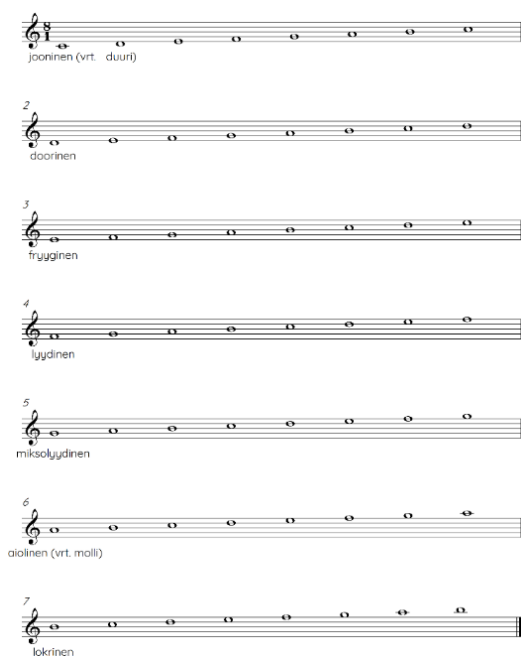
Sävellaji	Määrittely	Sävellaji	Määrittely	Sävellaji	Määrittely
(1) d molli	doorinen ; harras, rauhallinen, miellyttävä, ilmeikäs	(9) c molli	ihana ja surullinen, unettava	(17) B duuri	hyökkäävä, kova, epämiellyttävä ja epätoivoinen
(2) g molli	transponoitu doorinen ; ehkä kaunein sävellaji, vakava ja samalla hillityn iloinen	(10) f molli	lempeä ja rauhallinen, silti samaan aikaan epätoivoinen	(18) F# duuri	
(3) a molli	aiolinen ; valittava, kunniallinen ja rauhallinen, unta kut-suva	(11) B \flat duuri	transponoitu lyydinen ; ylellinen ja samalla vaatimaton, upea ja hieno	(19) g# molli	
(4) e molli	fryyginen ; mielteliäs, syvällinen ja surullinen	(12) E \flat duuri	pateettinen, vakava ja haikea	(20) b \flat molli	
(5) C duuri	jooninen ; röyhkeä ja työkeä, silti riemullinen	(13) A duuri	tarttuva ja loistava, intohimoisen valittava, viulumusiikkiin sopiva	(21) G# duuri	
(6) F duuri	transponoitu jooninen ; kauneimpia tunteita	(14) E duuri	epätoivoista tai kohtalokasta rakkauteen liittyvää	(22) c# molli	

	ilmaiseva (anteliaisuus, päättäväisyys, rakkaus) korkeita arvoja ilmentävä		hulluutta ilmaiseva,pureva ja tunkeutuva	
(7) D duuri	meluisa, iloinen, sotaisa vaikutus	(15) b molli	outo ja melankolinen, jopa julma	(23) C# duuri
(8) G duuri	hypojooninen ; vihjaileva ja vakuuttava, sopii sekä vakaviin että iloiisiin tilanteisiin	(16) f# molli	rakkaudesta johtuva ahdistus, levottomuus, hylätyksi tuleminen	(24) eb molli

2.7 Nykyaika

Moodien ja sävellajien kehityksen myötä nykyisessä länsimaisessa taidemusiikissa on käytössä 15 duurisävellajia : C, C#, Db, D, Eb, E, F, F#, Gb, G, A, B, H ja Cb ja 15 mollisävellajia : c, c#, d, d#, eb, e, f, f#, g, g#, ab, a, a#, b ja h (ks. esim. Aldwell & Schachter, 2019). Osa näistä sävellajeista on enharmonisia, eli niillä on sama sävelkorkeus tasaviritteisessä asteikossa eri nimestä huolimatta ja ne soitetaan samalta pianon koskettimelta. Duuriasteikko perustuu tiettyyn koko- ja puolisävelaskelien malliin, jossa on kaksi kokosävelaskelta, yksi puolisävelaskel, kolme kokosävelaskelta ja yksi puolisävelaskel. Mollisävelasteikko taas vaihtelee sen mukaan onko kyseessä luonnollinen, harmoninen vai melodinen molli. Luonnollinen molli noudattaa sävellajin etumerkintää, harmonisessa mollissa sävellajin seitsemäs sävel on aina korotettu. Melodisessa mollissa sävellajin kuudes ja seitsemäs sävel ovat korotettuja nousevassa asteikossa, mutta palautettuja luonnollisen mollin mukaisiksi alaspäisessä muodossa.

Nykyiset kirkkosävellajit eli seitsemän diatonista moodia ovat jooninen, doorinen, fryyginen, lydinen, miksolyydinen, aiolinen ja lokriinen. Jooninen moodi vastaa sävellajin mukaista duuriasteikkoa ja aiolinen vastaa sävellajinmukaista luonnollista mollia. Moodiasteikkojen rakenne on helppo hahmottaa soittamalla ne C-duurissa pianon valkoisilta koskettimilta käyttäen kutakin asteikon sävelistä vuorollaan perussävelenä kuvion 4 mukaisesti. Moodit voidaan muodostaa kaikkien diatonisen asteikon sävellajien perussävelestä alkaen käyttämällä moodin rakenteessa sävellajin mukaisia etumerkintöjä.



KUVIO 4 Kirkkosävellajit.

Kaikki kirkkosävellajit ovat duuri- tai mollipohjaisia, tai duurin ja mollin kaltaisia koska näillä ei dominanttisoinnun puuttuessa ole samanlaista tonaalista hierarkiaa. Jokaisella moodilla on sille ominaisen luonteen antava karaktäärisävel, joka myös erottaa sen muista moodeista. Nämä karaktäärisävelet ovat moodeihin perustuvan improvisaation kulmakiviä. Moodien karaktäärisävelet on kuvattu taulukossa 4 (Tabell, 2010, s. 107).

TAULUKKO 4 Moodien karaktäärisävelet ja duuri-mollijako.

Jooninen :	karaktäärisävel 4 (duuri)
Doorinen :	karaktäärisävel 6 (molli)
Fryyginen :	karaktäärisävel \flat 2 (molli)
Lyydynen :	karaktäärisävel \sharp 4 (duuri)
Miksolyydinen :	karaktäärisävel \flat 7 (duuri)
Aiolinen :	karaktäärisävel \flat 6 (molli)
Lokrinen :	karaktäärisävel \flat 5 (molli)

Moodien karaktäärisävelet (korostettu punaisella) ja moodien duuri-mollitonalityetti näkyvät kuviossa 5. Kuviossa moodit on kaikki kuvattu samasta perussävelestä lähteviksi. Mollipohjaiset moodit tunnistaa alennetusta terssistä, joka myös määrittää soinnussa sen, onko kyseessä duuri- vai mollisointu.

1
jooninen (vrt. duuri)

2
dooninen

3
frygginen

4
lydyinen

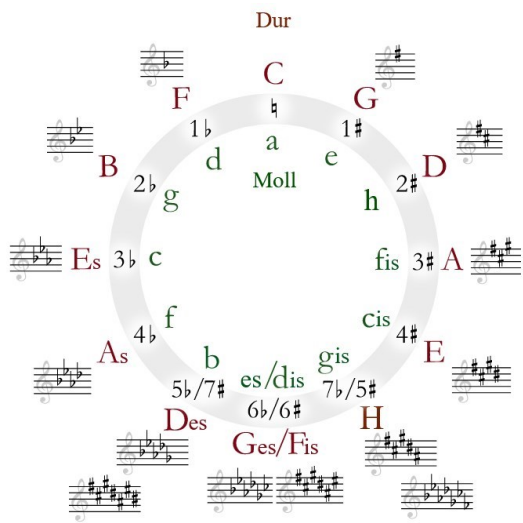
5
miksolyydynen

6
aiolinen (vrt. molli)

7
lokrinen

KUVIO 5 Moodien rakenne kirjoitettuna samasta sävelestä lähteviksi ja karakterisävelet.

Kvinttiympyrä selkeyttää sävellajeja ja niiden etumerkintöjä. Kvinttiympyrä on oktaavin kahdentoista sävelen säveljärjestelmää kuvaava kaavakuva, jossa sävelet on sijoitettu ympyrän kehälle siten, että kahden peräkkäisen sävelen välinen intervelli on puhdas kvintti. Ympyrän korkeimmassa kohdassa on C ja sen rinnakkainen molli a, ja alimpana enharmoniset sävelet F# ja Gb, jotka tasavireisessä järjestelmässä soitetaan samalta sävelkorkeudelta. (ks. Kvinttiympyrä, 2022.) Kvinttiympyrä näyttää sävelen lisäksi sävellajin ja siihen liittyvät etumerkinnät, ylennysten tai alennusten määrän. Kvinttiympyrän ylinnä olevat sävellajit C ja a eivät sisällä etumerkintöjä. Kuviossa 6 kuvattu kvinttiympyrä näyttää myös sen, että viisi alennusta sisältävä Db-duuri vastaa seitsemän ylennystä sisältävää C#-duuria ja vastaavasti viisi ylennystä sisältävä H-duuri vastaa seitsemän alennusta sisältävää Cb-duuria.



KUVIO 6 Kvinttiympyrä (Pascher, 2022).

2.8 Musiikintutkimuksellisia näkökulmia

Viimeaikainen musiikintutkimus on keskittynyt musiikin tonaliteettiin ja modaliteettiin liittyvien kysymysten sijaan musiikin kokemiseen liittyvien kehollisten, emotionaalisten ja kognitiivisten vaikutusten tutkimiseen. Lisääntyneet aivokuvantamismahdollisuudet ovat tuoneet tutkimuskentälle aivan uusia mahdollisuuksia sekä kognitiivisen että fenomenologisen musiikin tutkimuksen saralle. Moodien vaikutuksia ovat tutkineet muun muassa Ramos, Bueno & Bigand (2011).

Ramos ym. (2011) tutkivat artikkelissaan moodien vaikutusta tunnekokemuksiin. He käyvät läpi kreikkalaisten moodien vaikutuksia, joihin kuuluvat kirkkosävellajeina tunnetut seitsemän moodia, joista ensimmäinen, eli jooninen moodi vastaa duuriasteikkoa ja kuudes eli aiolinen moodi molliasteikkoa. He tuovat esiin sen havainnon, että nämä seitsemän moodia dominoivat länsimaista taidemusiikkia 1600-luvulle asti. (Ramos ym., 2011, s. 166.) Heidän tutkimukseensa osallistui 60 osallistujaa, joista 30:lla oli taustalla vähintään 6 vuoden opinnot jostakin instrumentista ja 30:lla ei ollut musiikillista koulutusta tai kokemusta. Tutkimuksessa soitettiin kolmea jooniseen moodiin sävellettyä kappaletta, joka sitten muunnettiin muihin moodeihin: dooriseen, fryygiseen, lyydiseen, miksolyydiseen, aioliseen ja lokriseen, eli jokainen osallistuja kuuli 21 36:n sekunnin pituista musiikinäytettä. Tunnejaottelussa käytettiin yleisesti hyväksyttyä jakoa onnellisuus, surullisuus, tyyneys ja pelko/viha. Tuloksissa eroja vertailtiin muusikkojen ja ei-muusikkojen välillä. Tässä tutkielmassa käy kuitenkin selkeästi ilmi se, että nämä Ramosin ym. (2011) tutkimuksessa mainitut

seitsemän moodia eivät nykymuodossa ole voineet olla dominoivia länsimaisessa taidemusiikissa, sillä nykymuotoonsa moodit kehittyivät vasta 1700-luvulla.

Ramosin ym. (2011, s. 166) toinen tutkimuskysymys liittyi musiikin emotionaalisiin vaikutuksiin ja vasteisiin. He totesivat tutkimuksessaan, että tunnistettuja vaikuttavia parametrejä ovat intervallit, melodian muoto ja rakenne, tonaaliset funktiot, harmonia, kappaleen rakenne, moodi/sävellaji ja tempo. He toteavat duuri-mollitonalityetin dominoineen länsimaisessa musiikissa 1700-luvulta alkaen, ja monien tutkimusten todentaneen sen, että duurisävellajit liitetään onnellisuuteen/iloisuuteen ja mollisävellajit surullisuuteen. Tempon suhteen he toteavat sen, että hitaat kappaleet koetaan vähemmän onnellisiksi kuin nopeat. Duurissa esitetyn kappaleen tempon nousu lisää sen iloiseksi kokemista. Samoin mollissa soitetun kappaleen tempon hidastus lisää kokemusta sen surullisuudesta. (Ramos ym., 2011, s. 166.) Nämä duuri- ja mollimoodit ovat kaksi seitsemään kirkkosävellajiin kuuluvaa moodia; jooninen moodi vastaa duuria ja aiolinen luonnollista mollia.

Ramosin ym. (2011) tutkimuksen tulokset osoittivat eroja tempon muutoksen vaikutuksista moodin tunnekokemiseen ja eroista muusikkojen ja ei-muusikkojen välillä. Tempon muutokset moodin tunnekokemiseen näkyvät kuviossa 7. Kuvasta käy ilmi myös erot muusikkojen ja ei-muusikkojen välillä. Surulliseksi koettu moodi muuttui iloiseksi tempon noustessa, samoin kävi tyyneksi koetulle moodille. Tutkimus osoittaa tempon vaihtelun merkityksen tunnekokemuksessa.

Mode	Tempo (beats per minute)		
	72	108	184
Musicians			
Lydian	Sadness (56.7%)*	Serenity (63.3%)	Happiness (90%)
Ionian	Serenity (63.3%)	Happiness (50%)	Happiness (96.7%)
Mixolydian	Sadness (53.3%)*	Serenity (66.7%)	Happiness (80%)
Dorian	Sadness (56.7%)	Serenity (60%)	Happiness (73.3%)*
Aeolian	Sadness (53.3%)*	Serenity (46.7%)*	Happiness (53.3%)*
Phrygian	Sadness (70%)	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%; Fear/anger 30%)	(Happiness 43.3%; Fear/anger 40%)*
Locrian	Sadness (60%)*	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%)*	Fear/anger (50%)
Nonmusicians			
Lydian	Serenity (63.3%)*	Serenity (56.7%)	Happiness (80%)
Ionian	Serenity (70%)	Happiness (66.7%)	Happiness (100%)
Mixolydian	Serenity (70%)*	Serenity (50%)	Happiness (83.3%)
Dorian	Sadness (66.7%)	Serenity (50%)	Happiness (43.3%)*
Aeolian	Sadness (83.3%)*	Sadness (60%)*	(Happiness 43.4%; Fear/anger 40%)*
Phrygian	Sadness (63.3%)	(Serenity 33.3%; Sadness 33.3%)	Fear/anger (40%)
Locrian	Fear/anger (56.7%)*	Fear/anger (56.7%)*	Fear/anger (60%)

Data are reported as percent (mean). Pieces that were not associated with a dominant emotion are given in parentheses. *P ≤ 0.005 compared to musicians' or nonmusicians' responses (ANOVA).

KUVIO 7 Muusikkojen ja ei-muusikkojen yleisimmin valitsemat tunnenimikkeet eri moodissa ja tempoissa (Ramos, 2011, s. 168).

Powell & Dibben (2005) toteavat artikkelissaan ajatuksen sävellajien ja tunnetilojen välisestä yhteydestä olevan myytti, johon monet muusikot, musiikkitieteilijät ja

jopa säveltäjät, erityisesti Beethoven uskoivat, ja joka edelleen on vallalla oleva uskomus. Heidän mukaansa ajatuksiin sävellajien tunnevaikutuksista on vaikuttanut myös vireisyyden muutos puhdasvireisyydestä tasavireisyyteen 1800-luvun puolivälistä lähtien. Tämä saattaa olla vaikuttanut siihen, että osa sävellajien ominaisluonteesta ja musiikin monimuotoisuudesta on kadonnut. Powell & Dibben (ibid.) mainitsevat myös sen yleisen ajattelutavan duuri-mollitonalityetin suhteen, että duurisävellajit koetaan iloisina ja mollisävellajit surullisempina ja *'sharp-flat principle'*:n, eli korotettujen sävellajien kokemisen positiivisina ja alennettujen negatiivisina. Heidän tutkimuksessaan tutkittiin 22 musiikinopiskelijan mielleyhtymiä sävellajien ja tunnetilojen välillä. Tutkittavat jaettiin kahteen ryhmään sen perusteella, uskoivatko he sävellajeilla olevan tunne merkityksiä vai ei (n= 17/5). Tutkittaville soitettiin kolme eri sävellajissa olevaa versiota kahdesta eri klassisesta pianokappaleesta, joista toinen oli Gounoudin Tarantella ja toinen tätä tutkimusta varten sävelletty preludi. Ensimmäisen ryhmän tutkittavat (n=17) tunnistivat oikean sävellajin soitetuista kuudesta kappaleesta vain 11 kertaa, kun maksimitunnistus olisi ollut 6 x 17, eli 102. Sävellajiin liittyvän tunnetilan kohdalla osallistujien vastaukset vaihtelivat suuresti. Tuloksissa todetaankin, että koettu tunnetila ei muuttunut sävellajien mukaan.

Nykyajassa on nähtävissä myös ajattelutavan paluu moodien ja sävellajien alkuperäiseen ajattelutapaan, sfäärien musiikkiin ja musica humanaan. Tätä katsontatapaa edustaa holistinen ja antroposofinen näkökanta, jossa moodeilla ajatellaan olevan myös elinspesifejä vaikutuksia. Tämän ajattelutavan myötä moodeja suositaan tiettyjen instrumenttien soitossa ja terapeutisessa käytössä näiden holististen, kenties jopa parantavien vaikutusten vuoksi. Tätä ajattelutapaa edustaa Suomessa esimerkiksi musiikintutkija Erkki Lehtiranta. Näihin ajatuksiin voidaan ajatella olevan yhtymäkohtia myös yläsäveliä, laulettuja *a-e-u*-vokaaleja ja *aoum*-äännettä hyödyntävässä harmonisessa laulussa, jonka kuvataan resonoivan ihmiskehon eri kohdissa äänen taajuudesta riippuen. Tämän menetelmän esittely on kuulunut suomalaisen musiikkiterapian opetukseen yhtenä kurssina. Musiikkiterapiamenetelmänä käytetty vibroakustinen hoito hyödyntää myös kehon resonanssiominaisuutta käyttäen tutkittuja matalataajuisia 27–113 Hz siniäänialtoja kudosten elpymiseen, palautumiseen ja toipumiseen erilaisista häiriötiloista ja kehon rentoutumiseen. Värähtelyilmiö liittyy keskeisesti vibroakustiseen menetelmään, sillä hoidon aikana voidaan puhua kolmesta erityyppisestä värähtelystä. Nämä ovat vibroakustisen menetelmän tuottamat äänivärähtelyt, sen ihmisessä aiheuttamat resonanssivärähtelyt ja ihmisessä itsessään esiintyvät biologiset ja psykologiset värähtelyt. Kaikki akustinen värähtely vaikuttaa ihmiseen ja tähän perustuu vibroakustisen menetelmän käyttö, jolloin tätä akustista värähtelyä käytetään kontrolloidusti fysiologisten muutosten tuottamiseen. (Punkanen, 2004, s. 72.)

3 MUSIIKKITERAPIA

Suomen musiikkiterapiayhdistys (2022) määrittelee musiikkiterapian: ”Musiikkiterapia on tieteelliseen tutkimukseen perustuva kuntoutus- ja hoitomuoto, jossa musiikin eri elementtejä (rytmi, harmonia, melodia, äänensävy, dynamiikka jne.) käytetään vuorovaikutuksen keskeisenä välineenä yksilöllisesti asetettujen tavoitteiden saavuttamiseksi. Musiikkiterapia voi olla yksilö- tai ryhmäterapiaa. Musiikkiterapiaa käytetään sekä kokonaihoidon osana muiden hoitomuotojen rinnalla että pääasiallisena hoitomuotona. Musiikkiterapialla voidaan saavuttaa myönteisiä tuloksia psyykkisten, fyysisten, neurologisten ja sosiaalisten oireiden ja sairauksien hoidossa.” Musiikkiterapia soveltuu kaikenikäisille, eikä se vaadi asiakkaalta minkäänlaisia musiikillisia valmiuksia.

3.1 Reseptiiviset menetelmät musiikkiterapiassa

Musiikkiterapia jaetaan aktiivisiin ja reseptiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin. Aktiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin kuuluvat kliininen improvisaatio, laulaminen, soittaminen ja muut menetelmät, joissa asiakas itse on aktiivinen osallistuja musiikin tuottamisessa joko soittimella tai äänellä. Reseptiiviset musiikkiterapiamenetelmät ovat enemmän passiivisia, musiikin vastaanottamiseen liittyviä menetelmiä, joissa asiakas on vastaanottajan tai kuulijan roolissa. Reseptiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin kuuluu Grocken ja Wigramin (2007, s. 16–17) mukaan musiikkirentoutus, musiikkiin ja mielikuviin liittyvä työskentely, keskustelu lauluista ja lyriikoista, laulujen muistelu, oman lempimusiikin kuuntelu, musiikin arvostukseen liittyvä työskentely kuten musiikin esteettinen kokeminen, musiikkikollaasityöskentely, vibroakustiseen hoitoon yhdistetty musiikin kuuntelu ja musiikin ja liikkeen yhdistäminen esimerkiksi motorisessa kuntoutuksessa. Yksi musiikkiin ja mielikuviin liittyvä reseptiivinen

musiikkiterapiamenetelmä on Guided Imagery and Music (GIM), jota käsitellään omana kappaleena.

Reseptiivisissä musiikkiterapiamenetelmissä voidaan käyttää monenlaista musiikkia. Musiikki voi olla asiakkaan omaa lempimusiikkia tai hänen itsensä kuunneltavaksi valitsemaa. Jos musiikkivalinnan tekee musiikkiterapeutti, voi musiikki Grocken ja Wigramin (2007, s. 47–60) mukaan olla joko klassista, jota Helen Bonnykin suosi GIM-metodissaan, New Age -tyylistä, kelttiläistä, meditatiivista, trancemusiikkia tai jazz-musiikkia. Klassisen musiikin eduksi Grocke ja Wigram (ibid.) mainitsevat sen monikerroksisen rakenteen ja vaihtelevat muodot. Teoksen sisällä ja rakenteessa tapahtuu paljon vaihteluita, joita voidaan hyödyntää mielikuvien herättämisessä. Elektronisesti tuotettu New age -musiikki luo mielikuvia luonnosta, merestä ja muista luontoon liittyvistä maisemista. Musiikkiin on voitu yhdistää myös luonnossa nauhoitettuja luonnon omia ääniä. Tämän tyyppisen musiikin käytön kontraindikaationa kirjoittajat mainitsevat ihmiset, joilla ajan ja paikan taju ei esimerkiksi dementian vuoksi ole kohdallaan. Kelttiläistä musiikkia Grocke ja Wigram (ibid.) suosittelevat erityisesti rentoutukseen. Kelttiläinen musiikki on vahvasti modaalisuuteen pohjautuvaa. Meditatiivisen musiikin Grocke ja Wigram (ibid.) toteavat olevan vaihtelevaa sekä tyyliltään että instrumentaatioltaan. Länsimaiseen musiikkiin tottuneille se voi jopa kuulostaa vieraalta siinä käytettyjen instrumenttien vuoksi. Trancemusiikkia voi Grocken ja Wigramin (ibid.) mukaan käyttää erityisesti nuorten kanssa erityisesti rentoutumistarkoitukseen. Jazzmusiikkia voi heidän mukaansa käyttää hyvin moniin tarkoituksiin sen monipuolisen rakenteen vuoksi. Sitä voi hyödyntää sekä rentoutukseen että aktivointiin, fysiologisten reaktioiden aikaansaamiseksi ja nostamaan tietoisuuden tasoa ja sen mukanaan tuomia vasteita. Tabell (2012, s. 13) toteaa jazzmusiikille olevan tunnusomaista rytmisten elementtien korostamisen ja improvisoinnin. Jazzmusiikki noudattaa yleensä selkeää kaavaa, jossa ensin esitellään jollakin sointukierrolla harmonisoitu sävellyksen melodia, jonka jälkeen siihen improvisoidaan tähän sointukiertoon pohjautuvia soolo-osuuksia eri instrumenteilla.

3.2 Guided Imagery and Music

Helen Bonny (1921–2010) kehittämä Bonny Method Guided Imagery and Music -menetelmä (BMGIM) on asiakaslähtöinen musiikkipsykoterapiamenetelmä, jossa asiakas kuuntelee rentoutuksen myötä saavutetussa muuntuneen tietoisuuden tilassa GIM-terapiaan suunniteltua, klassista musiikkia sisältävää musiikkiohjelmaa. Kuunneltu musiikki herättää mielikuvia, tunteita, muistoja ja kehollisia kokemuksia. Asiakas voi kuuntelun aikana kuvailla kokemuksiaan terapeutille. Bonny esitti vuonna 1969 alkaneen musiikkiin ja sen aikaansaamiin mielikuviin liittyvän tutkimuksensa ja

sen pohjalta kehittämänsä metodin Music and Psychotherapy väitöskirjassaan vuonna 1976 (Pickett, 2002, s. xxv).

Clark (2002, s. 8–9) kertoo GIM-metodin alkujuurten olleen jopa 12 tunnin mittaisissa Marylandin Psychiatric Research Centerissä tapahtuneissa hoitosessioissa, joissa käytettiin LSD:tä ja musiikkia. Hoitosessioiden tavoitteena oli rentoutuminen, liiallisen psyykkisen kontrollin ja tunteiden vapautuminen, tiedostamattoman psyykkisen aineksen esiin nostaminen ja huippukokemuksen saavuttaminen. Bonny kehitti menetelmää ja vaihtoi LSD:n tilalle erilaiset rentoutustekniikat. Bonny totesi musiikin toimivan huumeen kaltaisena muuttujana, jonka avulla ihminen kykenee irrottautumaan sisäisestä kontrollista ja olemaan avoimempi sisäisille kokemuksille. Musiikki auttaa vapauttamaan tunnekokemuksia ja edesauttaa huippukokemuksen (*peak experience*) saavuttamista. Musiikki tarjoaa myös jatkuvuutta ajattomuuden kokemukselle ja toimii GIM-menetelmässä ohjaavana ja struktuuria luovana elementtinä. (Clark, 2002, s. 9–10.)

BMGIM-terapia sisältää neljä vaihetta, joista ensimmäinen on keskustelu, jossa käydään läpi asiakkaan taustatiedot, hoidon tavoite ja asiakkaan sen hetkinen vointi tunnetila. GIM-terapia edellyttää asiakkaalta kykyä symboliseen ajatteluun ja verbaaliseen työskentelyyn. Asiakkaan minän rakenteiden tulee myös olla riittävän vahvat, jotta hän kykenee hahmottamaan eron itsen ja ympäristön välillä syvienkin mielikuvakokemusten jälkeen. Asiakkaan emotionaalisen tasapainon tulee myös kestää musiikin herättämiä tunteita, sillä muuntunut tietoisuuden tila voimistaa kuuntelukokemusta. Toinen vaihe on rentoutus, jossa syvän rentouden myötä pyritään saamaan asiakas muuntuneeseen tietoisuuden tilaan. Kolmas vaihe on musiikin kuuntelu, jonka kesto on valitusta ohjelmasta riippuen noin 25–45 minuuttia. Dialogi terapeutin ja asiakkaan välillä jatkuu koko musiikin kuunteluvaiheen ajan, ja terapeutti kulkee asiakkaan mielikuvamatkan mukana esittäen avoimia, ei ohjailevia kysymyksiä. Viimeinen vaihe on päätösvaihe, jossa asiakas ohjataan pois muuntuneen tietoisuuden tilasta. Asiakas voi halutessaan jäsentää kokemaansa luovan ilmaisukeinon avulla, esimerkiksi piirtäen. Samalla asiakkaan kokemusta voidaan sanoittaa keskustelussa, mutta terapeutti ei tee siitä tulkintoja. (Lehikoinen, 2015.)

Helen Bonny kehitti GIM-menetelmään sopivia musiikkiohjelmiä. Grocke (2002a, s. 132) toteaa, että alun perin Bonny äänitti itse ohjelmiin sopivat musiikit kaseteille, mutta tekijänoikeuslain vuoksi näiden kasettien myyminen ei ollut sallittua. Siksi Bruscia kehitti yhteistyössä levy-yhtiö Naxosin kanssa näihin ohjelmiin sopivan *Music for the Imagination*-cd-kokoelman, jossa käytettiin Naxosin julkaisemia ohjelmiin kuuluvia äänityksiä. Bruscia modifioi ohjelmia niiden äänitteiden osalta, joihin Naxosilla ei ollut julkaisu-oikeutta, ja valitsi tilalle korvaavat teokset. (Grocke, 2002a, s. 132.) Lisäksi näitä ohjelmia on kehittännyt myös Linda Keiser Mardis. Kaikki nämä ohjelmat

löytyvät listattuina ohjelmiin kuuluvin musiikkiteoksien Bruscia (2014) julkaisemasta discografiasta.

Nämä ohjelmat voidaan jakaa perusohjelmiin ja työskentelyohjelmiin, ja niissä on voimakkuuseroja. Bonny suosi ohjelmissa pääasiassa länsimaisen klassisen musiikin käyttöä. Siihen varmasti vaikutti hänen oma kasvuympäristönsä klassisen musiikin piirissä, josta Clark (2002) kertoo. Bonny'n perhe oli hyvin musikaalinen ja kannusti musiikillisiin pyrkimyksiin. Bonny'n äiti soitti pianoa, isä lauloi, veli soitti selloa, sisko huilua ja Helen itse viulua. Bonny'n mukaan klassinen musiikki on monikerroksista, ja harmonioiden ja melodioiden samanaikainen liikkuvuus lisää mielikuvien virtaa. Klassisen musiikin rakenne sopii myös mielikuvatyöskentelyyn. Rakenne on ennustettava, mutta sen sisällä on paljon vaihtelua esimerkiksi solististen osuuksien ja säestyksen vuoropuhelun kautta. (Grocke, 2002b, s. 92–95.) Myös musiikin sisältämät jännitteet ja purkaukset tonaalisia funktioita hyödyntämällä lisäävät klassisen musiikin käytettävyyttä mielikuvatyöskentelyssä verrattuna esimerkiksi rentoutumisen apuna käytettyyn New Age -tyyppiseen musiikkiin, josta nämä tonaaliset jännitteet ja rakenteelliset vaihtelut puuttuvat. Grocke (2002b, s. 93) toteaa että Bonny'n mukaan musiikin välittämä tunnelma riippuu monesta tekijästä; melodisesta linjasta, harmonian progressioista, modulaatiokohdista ja erilaisten soittimien äänenväreistä. Bonny mielsi harpun sointiäänänen olevan yhteydessä itseyden korkeampiin puoliin, puupuhaltimien itseyden keskellä oleviin arkipäivän kokemuksiin ja bassoinstrumenttien ylläpitävän rytmistä turvallisuutta. Musiikin rakenteisiin liittyvistä tekijöistä Bonny toteaa Grocken (2002b, s. 95) mukaan, että sävelkorkeus, rytmi ja tempo, lauluäänänen tai instrumentin ääneen liittyvät assosiaatiot, melodia ja harmonia ja äänenväri ovat tärkeimmät musiikin rakenteelliset vaikutteet näissä musiikkiohjelmissä.

GIM-terapiassa, kuten kaikissa reseptiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin kuuluvissa tavoitteellisissa musiikin kuuntelumenetelmissä tulee huomioida myös jokaisen asiakkaan persoonan rakenne ja yksilöllinen psykologinen ja psykodynaaminen tilanne. Mikä on kunkin sen hetkinen psyykkisen hyvinvoinnin tila, mitkä ongelmat ja patologiat vaikuttavat asiakkaan taustalla kehitysvaiheesta tai elämäntilanteesta johtuen ja mikä näihin on sopivin hoitomuoto. Asiakkaalla on aina hoitoon hakeutumiseen jokin syy tai diagnoosi, joka edellyttää asianmukaisen hoitoproseduurin noudattamista. Nämä asiakkaasta johtuvat tekijät ovat vaikuttamassa myös asiakkaan kokemukseen hoidossa käytetystä musiikista. Bruscia (2002, s. 230–231) korostaa BMGIM-terapiassa ja psykodynaamisen terapiaprosessin yhteneväisyyksiä; molemmissa halutaan työskentelyn avulla nostaa esiin asioita esitietoisesta työstettäväksi ja tutkittavaksi, molempiin liittyy vapaata assosiaatiota joko verbaalisesti tai musiikin kuuntelukokemuksen aikaan saamana, molemmissa terapeutin rooli on olla kannattava. Terapeutti virittäytyy asiakkaan kanssa samalle tasolle, osoittaa empatiaa ja

tukea. Eroiksi Bruscia (ibid.) mainitsee sen, että psykoanalyysissa keskitytään patologiaan, kun taas BMGIM-prosessissa keskitytään kasvuun ja itsensä toteuttamiseen.

3.3 Musiikkiterapian viitekehykset

Musiikkiterapian ja musiikkipsykoterapian taustalla vaikuttavat monet eri lähestymistavat ja viitekehykset, vaikka suomalainen musiikkiterapia on pääsääntöisesti psykodynaamisesti suuntautunutta. Musiikkiterapia hyödyntää lähitieteenaloista erityisesti psykologian tutkimuskentältä saatavaa tutkimusta ja tietoa. Suomalainen musiikkiterapia onkin alkujaan nojannut vahvasti kahteen perinteiseen psykologiseen viitekehykseen: behavioristiseen ja psykoanalyttiseen (Erkkilä, 2010, s. 393). Erkkilä (2010, s. 399–400) toteaa, että psykoterapiasuuntauksia määriteltäessä on ajateltu, että niiden tulisi perustua yhtenäiseen viitekehykseen. Niillä tulisi olla yhtenäinen teoria-pohja ja sen pohjalta kehitellyt tekniikat ja menetelmät. Integratiivisen psykoterapiakoulutuksen myötä eri viitekehysten välille on pyritty luomaan synteisiä. Näistä uusien on assimilatiivinen integraatio, joka tarkoittaa lähestymistapaa, jossa eri viitekehysten tekniikoita käytetään toisen viitekehysten kautta saadun teoreettisen ymmärryksen välineinä. Esimerkiksi psykodynaamisen viitekehysten terapiassa voidaan käyttää muidenkin viitekehysten tekniikoita ajamaan psykodynaamisia tavoitteita. (Integratiivisen psykoterapian yhdistys, 2022.) Näin ajatellen musiikkipsykoterapiakin hyödyntää myös tätä lähestymistapaa, eli käyttää muiden viitekehysten teorioita ja tekniikoita asiakkaan yksilöllisten tavoitteiden saavuttamiseen.

3.4 Sävellajit, moodit ja musiikkiterapia

Tutkielman kirjallisuuskatsauksessa on käyty läpi sävellajien ja moodien kehitystä nykymuotoon varhaisesta Egyptin musiikkiperinteestä ja antiikin ajasta keskiaikaan, renessanssiin ja nykyaikaan. Moodit ja sävellajit ovat muuttuneet siitä, mitä ne alkujaan olivat, ja mikä oli niiden käyttötarkoitus. Alun perin musiikki liittyi jumalanpalvelukseen, luontevahvuuksien kasvattamiseen ja tunnevaikutusten aikaan saamiseen. Kirjallisuuskatsaus tuo selville myös siihen, mitä vaikutuksia moodeilla ja sävellajeilla on koko länsimaisen taidemusiikin historian aikana ajateltu olevan. Tietyn ominaisuuden omaavan asteikon käytöllä ajateltiin aikoinaan olevan vastaavanlainen vaikutus ihmiseen tai koko yhteiskuntaan. Monet antiikin ajalta peräisin olevat ajatukset ovat edelleen valideja. Länsimaisen taidemusiikin juuret ovat edelleen vahvasti antiikin ajoissa ja matematiikan kehitys on saanut alkunsa myös musiikin kehitykseen suuresti vaikuttaneen Pythagoraan ajatuksista ja havainnoista. Intervallit ovat edelleen

samat kuin silloin. Sävellajit ja moodit ovat muuttuneet perussäveliensä osalta, mutta perusajatus ja rakenne niissä ovat edelleen samat. Miksi siis musiikin jo silloin havaitut vaikutukset eivät voisi olla edelleen valideja?

Psykoterapeuttisessa työskentelyssä struktuurin luominen on tärkeässä roolissa. Se auttaa asiakasta hahmottamaan terapiajaksoon käytettävissä olevan ajan, yksittäiseen tapaamiseen varatun ajan ja työskentelyn tavoitteet. Tämän struktuurin sisällä on mahdollista käyttää monia eri menetelmiä tavoitteen saavuttamiseksi. Musiikin-teoria voidaan myös kokea ja hahmottaa struktuuriksi, joka antaa raamit musiikille. Mutta kuten terapiatyöskentelyssä, on musiikin rakenteissakin mahdollista teoksen rakenteen sisällä käyttää muunnesäveliä ja lainata toisesta sävellajista sointuja (väli-dominantteja), joilla on aina jokin selkeä musiikillinen tarkoitus, päämäärä tai tavoite. Sointujen tonaalisten dominantti- ja subdominanttitehojen tarkoituksena on saada aikaan jännite, joka purkautuu sointuprogression mukaisesti. Tätä ominaisuutta hyödynnetään paljon musiikkiterapeuttisessa työskentelyssä ja ilmiö vaikuttaa myös kehollisesti esimerkiksi hengitystä pidättämällä, kunnes jännitesointu puretaan joko dominantin (huipputehon) kautta toonikalle (perussävelelle) tai suoraan toonikalle. Musiikin teorian ymmärtäminen on tärkeä osa-alue musiikkiterapeutin työssä. Sen hallitseminen mahdollistaa transponoinnin ja asiakkaan omien tekstien sovittamisen ja säveltämisen yhdessä asiakkaan kanssa. Ymmärrys sävellajeista, sointujen funktioista ja sointuprogressioista on musiikkiterapeutin työn perusta.

Nykyinen musiikintutkimus keskittyy musiikin vaikutusten ja musiikin kokeamiseen liittyvien yksilöllisten tekijöiden tutkimiseen. Ramosin ym. (2011) tutkimus tuo esiin myös musiikillisten rakenteiden merkityksen musiikin kokemiseen. Muutokset tempossa vaikuttavat saman kappaleen kokemiseen erilaisena. Tutkimuksia muiden musiikillisten rakenteiden, kuten esimerkiksi dynamiikan vaihteluista, ei löytynyt.

Kirjallisuuskatsaukseen on liitetty mainintana myös niitä musiikkiterapian käytössä olevia ei-reseptiivisiä metodeja, joissa musiikin vaikuttavuus kuitenkin perustuu siihen, mitä se saa kuulijassa aikaan sekä emotionaalisesti että kehollisesti. Musiikkiterapia hyödyntää tätä vaikutusta. Voiko olla, että tämän taustalla on subjektiivisen, kokemusta painottavan lähestymistavan lisäksi myös musiikin rakenteisiin liittyviä tekijöitä, joita aiemmin ei ole tutkittu, tai joiden merkitystä ei ole yhdistetty musiikin kuuntelukokemukseen?

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset

Tämän tutkielman tavoitteena on selvittää, mitä tunnevaikutuksia sävellajilla tai moodilla on länsimaisen taidemusiikin historian aikana ajateltu olevan. Miten nämä ajatukset ovat yhteneviä reseptiivisiin musiikkiterapiamenetelmiin kuuluvan BMGIM-menetelmän erilaisten tunnetilojen aikaansaamiseksi valittujen musiikkiteosten sävellajien tai moodien kanssa. Tutkielmassa halutaan selvittää, löytyykö vastausta siihen, että voidaanko tietyllä sävellajilla tai moodilla saada aikaan haluttu tunnevaikutus? Sävellajin ja moodin lisäksi tutkielmassa pohditaan sitä, onko musiikillisella rakenteella merkitystä esimerkiksi tempon osalta, jos toivottua yhteyttä sävellajiin ei löydy. Tutkimus pyrkii löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Miten nämä eri GIM-ohjelmiin valitut musiikkiteokset ovat verrattavissa kirjallisuuskatsauksessa löydettyyn tietoon sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista. Löytyykö luokittelun peruste sävellajista tai moodista, vai onko kyseessä musiikin rakenteeseen liittyvä ominaisuus, esimerkiksi tempo ja sen vaihtelut.
2. Voidaanko tämän tutkielman avulla luoda musiikinteorian ja musiikkiterapian reseptiivisten menetelmien välille jonkin asteista teoreettista integraatiota?

4.2 Tutkimusmenetelmät

Tämä tutkimus on laadullinen, kuvaileva, aineistolähtöinen tutkimus. Laadullinen tutkimusote näkyy tutkielmassa erityisesti tiedonhankinnan strategian valinnassa. Tässä tutkielmassa ei voi hyödyntää määrällisen tutkimuksen pariin kuuluvia tiedonhankinnan menetelmiä, kuten kyselytutkimusta tai määrällisiä analyysimenetelmiä. Tutkielman tarkoitus ei ole olla yleistävä/objektiivinen, koska laadullinen tutkimus ei sitä koskaan voi olla, vaikka tutkijan positio tässä tutkielmassa on objektiivinen. Tutkielman epistemologinen kysymys on, mitä sävellajeista ja moodeista voidaan tietää, mitä ei tiedetä ja mitä asioita tutkimusaineistosta nousee esiin. Musiikinteorian osalta epistemologiset löydökset ovat tosia, ja siten niiden tieteen paradigman voidaan ajatella olevan postpositivismiin, jossa tutkija on objektiivinen tarkkailija ja löydökset tosia. (Metsämuuronen, 2007, s. 204–206.) Laadullisen tutkimuksen strategioista aineistolähtöinen tutkielma sijoittuu ehkä parhaiten Grounded Theory -lähestymistapaan, koska siinä tutkitaan ilmiötä; eli onko sävellajilla ja moodilla vaikutusta valittuun tunneluokkaan sijoittelulla, vai riippuuko sijoittelu muista musiikin rakenteellisista seikoista. Aineiston kerääminen ja analyysi tapahtuvat teoriapainotteisesti. Tutkijan oma kokemusmaailma ja teoreettinen tausta on näissä vaiheissa koko ajan läsnä. (Peltola, 2022.)

Tutkielman empiirisenä aineistona ovat BMGIM-menetelmän eri tunnevaikutusten aikaansaamiseksi kehitetyt valmisohjelmat ja näissä ohjelmissa käytettyjen klassisen musiikin teosten partituurit, joista analysoidaan nuottianalyysin avulla teoksessa käytetty sävellaji ja tempo. Empiirinen tutkimus tässä tutkielmassa tarkoittaa sitä, että teoreettisen viitekehykseen kuuluvan kirjallisuuskatsauksen lisäksi tutkimukseen sisältyy erillinen tutkimusaineisto. Tutkimuksen aineisto on valmis aineisto, jonka käyttöä Eskola ja Suoranta (2008, s. 117) perustelevat toteamalla, että laadullisesta tutkimuksesta kiinnostuneella tutkijalla on käytettävissään suuri määrä valmiita aineistoja. Valmis aineisto tarjoaa myös laajemman empiirisen aineiston tutkijan käyttöön. Eskola ja Suoranta (2008, s. 118) siteeraavat Uusitalon valmiiden aineiston viisiportaista luokittelua. Näistä ensimmäinen on aikaisempien tutkimusten aineistot. He myös suosittelevat harkitsemaan valmiiden aineistojen käyttöä, koska niitä voidaan käyttää ja analysoida monin eri tavoin (Eskola & Suoranta, 2008, s. 119). Valmiin aineiston käyttöä puoltaa myös Alasuutarin (2011, s. 84) ajatus siitä, että aineisto, joka on olemassa jo ennen tutkimuksen tekemistä ja tekijästä riippumatta (*naturally occurring data*) on aineistoa, joka ei muutu tutkimusta suoritettaessa. Tämä lisää tutkimuksen luotettavuutta. Aineisto ja sen analyysi eivät ole riippuvaisia tutkijan havainnoista ja subjektiivisesta tulkinnasta.

Tutkielman tarkoituksena on saada aikaan assimilatiivinen integraatio musiikinteorian ja musiikkiterapian reseptiivisten menetelmien välille. Assimilatiivinen

integraatio tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että musiikkiterapiassa hyödynnetään musiikinteorian tietoa ja käsitteistöä, joka mahdollistaa musiikin tekemisen, musiikin ymmärtämisen, havaitsemisen ja musiikin tutkimisen. Tutkijan ote tässä tutkielmassa on realistinen/pragmaattinen, jossa tutkija on objektiivinen tiedon tallentaja, ja käytettävä valmis aineisto on luotettavaa. Aineisto on myös indikaattori, eli todistus tutkittavasta ilmiöstä. (Peltola, 2022.)

Integraation ajatusta puoltaa myös tutkijan oma psykoterapeuttinen työskentelyote. Tutkija on saanut psykodynaamisen viitekehyksen musiikkiterapian kliinisessä koulutuksessa ja ratkaisukeskeisen ja kognitiivisen viitekehyksen psykoterapeutin koulutuksessa. Hän käyttää työssään näitä kaikkia viitekehyksiä valiten kulloinkin asiakkaan sen hetkiseen tilanteeseen sopivimman menetelmän tavoitteiden saavuttamiseksi. Joskus tuloksellinen työskentely edellyttää eri viitekehysten hyödyntämistä. Esimerkiksi tunnetyöskentelyyn sopii erinomaisesti psykodynaaminen työskentely, mutta tunnereaktioiden ymmärtämiseen ja muuttamiseen toimivat kognitiivisen viitekehyksen menetelmät. Siksi tässä tutkielmassa tulee esiin myös tutkijan oma integratiivinen työskentelyote.

Aineiston luokittelun pohjana on aineistossa itsessään oleva valmis tunneluokittelu, jonka ovat tehneet BMGIM-ohjelman kehittäjä Helen Bonny ja musiikkiterapian emeritusprofessori Kenneth E. Bruscia, jonka musiikkiterapian tutkimuksiin ja käsikirjoihin suomalainenkin musiikkiterapiakoulutus luottaa ja nojautuu. Tutkimus painottuu musiikinteoreettiseen lähestymistapaan analysoiden teosten sävellajeja ja tempo kunkin tunnekategorian sisällä. Kokemuksellinen puoli jätetään analysoimatta ja huomioimatta, ja tutkielmassa keskitytään aineistolähtöiseen, abduktiiviseen analyysiin, jossa teemat, luokittelu ja keskeiset käsitteet nousevat teoriasta. Analyysimenetelmä on musiikin teoriaan pohjautuva musiikinanalyysi ja sen jälkeen näiden valmiiden tunneluokkien sisällä tapahtuva sisällönanalyysi. Siksi abduktiivinen lähestymistapa on perusteltu valinta, koska tulokset pyritään muodostamaan aineiston ja teoreettisen viitekehyksen perusteella. Tutkielmassa luotetaan siihen, että GIM-menetelmän luoja Helen Bonny on käyttänyt vakaata harkintaa näitä klassisen musiikin teoksia ohjelmiin valitessaan ja ohjelman kehittelyä jatkanut Kenneth E. Bruscia on oman osaamisensa, tietonsa ja kokemuksensa perusteella yhtä pätevä arvioimaan eri teosten sopivuutta musiikkiin liittyvään mielikuva- ja tunnetyöskentelyyn.

4.3 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoon kuuluvat klassisen musiikin teokset ovat kuvattuina liitteissä 1 ja 2. Ensimmäinen aineisto on Bruscian (1996) julkaisema 10 cd:tä käsittävä Music for the Imagination cd-kokoelma, johon on sisällytetty 25:een GIM-ohjelmaan sopivaa

musiikkia (liite 1). Toinen aineisto on Bruscia (2014) julkaiseman discografian sisältämistä 44 eri ohjelmista valitut GIM-menetelmän kehittäjän Helen Bonnyn alkuperäiset 19 ohjelman musiikkiteosvalinnat (liite 2). Bruscia cd-kokoelma sisältää 99 klassisen musiikin teosta ja Bonnyn alkuperäiset ohjelmat 92 klassisen musiikin teosta. Bruscia on jakanut Music for the Imagination cd:t kymmeneen eri tunneluokkaan: Active, Creative, Emotive, Explorative, Imaginative, Plaintive, Positive, Regenerative, Supportive ja Transportive. Bonnyn nimeämät ohjelmat ovat: Affect Release, Body Program, Caring, Comforting/ Anaclitic, Death Rebirth, Emotional Expression I & II, Explorations, Imagery, Inner Odyssey, Mostly Bach, Nurturing, Peak Experience, Positive Affect, Quiet Music, Recollections, Relationships, Serenity ja Transitions. Selkeyden vuoksi tutkielmassa käytetään näitä ohjelmien kehittäjien alkuperäisiä luokittelunimiä.

Kirjallisuuskatsauksessa esitellyt sävellajien ja moodien vaikutukset on koottu taulukkoon 5.

TAULUKKO 5 Sävellajien ja moodien vaikutukset kirjallisuuskatsauksen perusteella.

SÄVELLAJI/ MOODI	VAIKUTUS	KUKA
Kr. joonialainen/jooninen	veltto, löyhä, juomaseuroihin sopiva	Platon
Kr. lyydialainen/lyydinen Lyydinen	surullinen, veltto ja löyhä surullinen ja vakava Lapsille sopiva: luo järjestystä ja kasvattaa	Platon Aristoteles
Kr. fryygalainen/fryyginen	maltillisuuteen toteuttava urhea innostunut, kiihottava, tunteisiin vetoava	Platon Aristoteles
Kr. doorialainen/doorinen	rohkaiseva urhea, maltillinen, hillitty hillitty, kasvatukseen sopiva: rauhallinen ja miehuuteen kannustava	Platon Aristoteles
Kr. hypolyydinen	valittava	Platon
Miksolyydinen	valittava	Platon
C duuri	iloinen ja sotaisa röyhkeä ja töykeä, silti riemullinen iloinen ja riemullinen	Charpentier Mattheson Rameau
c molli	tumma ja surullinen ihana ja surullinen, unettava hellä ja haikea	Charpentier Mattheson Rameau
D duuri	iloinen ja erittäin sotaisa meluisa, iloinen, sotaisa vaikutus iloinen, riemullinen, loistelias ja mahtava	Charpentier Mattheson Rameau
d molli	vakava ja hurskas harras, rauhallinen, miellyttävä, ilmeikäs	Charpentier Mattheson
E duuri	suloinen ja hellä riitaisa ja meluisa epätoivoista tai kohtalokasta rakkauteen liittyvää hulluutta ilmaiseva, pureva ja tunkeutuva	Rameau Charpentier Mattheson

	loistelias ja mahtava, iloisiin lauluihin sopiva	Rameau
e molli	naisellinen, rakkaudellinen ja haikea mielteliäs, syvällinen ja surullinen suloinen ja hellä	Charpentier Mattheson Rameau
Es duuri	julma, kova ja ankara pateettinen, vakava ja haikea	Charpentier Mattheson
es molli	kauhea, pelottava	Charpentier
F duuri	raivoisa ja nopeatempoinen kauneimpia tunteita ilmaiseva (anteliaisuus, päättäväisyys, rakkaus), korkeita arvoja ilmentävä myrskyisä ja raivokas	Charpentier Mattheson Rameau
f molli	tumma ja haikea lempeä ja rauhallinen, silti samaan aikaan epätoivoinen lempeä, haikea ja valittava	Charpentier Mattheson Rameau
f# molli	rakkaudesta johtuva ahdistus, levottomuus, hylätyksi tuleminen	Mattheson
G duuri	sulokas ja iloinen vihjaileva ja vakuuttava, sopii sekä vakaviin että iloisiin tilanteisiin lempeä ja iloinen	Charpentier Mattheson Rameau
g molli	vakava ja upea ehkä kaunein sävellaji; vakava ja samalla hillityn iloinen suloinen ja lempeä	Charpentier Mattheson Rameau
A duuri	iloinen ja pastoraalinen tarttuva ja loistava, intohimoisen valittava, viulumusiikkiin sopiva iloinen ja riemullinen, loistelias ja mahtava	Charpentier Mattheson Rameau
a molli	lempeä ja haikea valittava, kunniallinen ja rauhallinen, unta kutsuva	Charpentier Mattheson
B duuri	tumma ja pelottava yllellinen ja samalla vaatimaton, upea ja hieno myrskyisä ja raivokas	Charpentier Mattheson Rameau
b molli	upea ja iloinen surullinen	Charpentier Rameau
H duuri	ankara, kova ja haikea hyökkäävä, kova, epämiellyttävä ja epätoivoinen	Charpentier Mattheson
h molli	yksinäinen ja melankolinen outo ja melankolinen, jopa julma suloinen ja hellä	Charpentier Mattheson Rameau

Tutkimusaineisto koostuu BMGIM-menetelmän alkuperäisistä ohjelmista ja niihin valituista klassisen musiikin teoksista. Nämä ohjelmat on laadittu ja suunniteltu erilaisten tunnekokemusten aikaansaamiseksi. Bruscia (2014) on koonnut nämä

alkuperäisohjelmat ja niihin valitut musiikkiteokset kattavaksi discografiaksi, jossa esitellään ohjelman nimi ja siihen valitut musiikkiteokset. Näiden eri ohjelmien avulla pyritään saamaan aikaan tietty haluttu tunnetila tai tunnekokemus. Näitä ohjelmia on discografiassa 44, joista tässä tutkielmassa tarkastellaan ainoastaan GIM-menetelmän kehittäjän Helen Bonnyn luomia 19 alkuperäisohjelmaa. Lisäksi tarkastellaan Barcelona Publishers:n (2022) julkaisemaa Bruscian tekemää Music for the Imagination 10:ä cd-levyä, joihin on sisällytetty 25:een GIM-ohjelmaan sopivaa musiikkia. Sekä Bruscian että Bonnyn ohjelmissa käytetään osin samoja musiikkiteoksia. Tutkielmassa analysoidaan näiden GIM-ohjelmien sisältämiä musiikkiteoksia, ja niiden sävellajeja ja moodeja musiikkianalyysin avulla. Partituurit näihin teoksiin on löydetty joko Taideliopiston kirjastosta tai International Music Score Library Project (IMSLP) -sivustolta, jonne on koottu valtava valikoima klassisen musiikin teosten partituureja sekä kuunneltavaan että printattavaan muotoon. Kahteen teokseen partituurit löytyivät New York Philharmonic-sivustolta, jonne on koottu orkesterin ohjelmistossa olleiden teosten partituurit.

Tutkimuksessa käytetyt hakusanat: *modes in music, modes and key signatures in music, modes in ancient music, ancient Greek music, Pythagoras and music, Plato and music, Aristotle and music, modes and emotions, key signatures and emotions, key characteristics.*

4.4 Tutkimusmenetelmien luotettavuuden arviointi

Eskolan ja Suorannan (2008, s. 208) mukaan kvalitatiivisessa tutkimuksessa aineiston analyysivaihetta ja luotettavuuden arviointia ei voi erottaa toisistaan yhtä jyrkästi kuin kvantitatiivisessa tutkimuksessa. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa tutkija joutuu jatkuvasti pohtimaan tekemiään ratkaisuja ja näin ottamaan yhtä aikaa kantaa sekä analyysin kattavuuteen että tekemänsä työn luotettavuuteen. Laadullisessa tutkimuksessa arviointi vastaa tutkimusprosessin luotettavuudesta. Tutkijan tulee olla avoin ja tiedostaa se, että tutkija itse on tutkimuksensa keskeinen työväline, jolloin pääasiallisin luotettavuuden kriteeri onkin tutkija itse ja näin ollen luotettavuuden arviointi koskee koko tutkimusprosessia. Jotta tutkimuksen luotettavuus on myös lukijoiden todennettavissa, päädyttiin tässä tutkielmassa analysoimaan empiiristä aineistoa hyvin teoriapainotteisen musiikin analyysin kautta ja vertaamaan näin saatua tietoa teoreettisen viitekehityksen antamaan tietoon. Tällöin tutkijan subjektiivinen kokemus ja tulkinta eivät kontaminoi tutkimuksen tuloksia.

Tutkielman luotettavuutta on lisätty vertaamalla partituuria kuunneltavaan musiikkiteokseen, ja epäselvissä tapauksissa analysoimalla partituurin ja instrumentaation avulla se, mistä teoksen osasta on kysymys. Joissakin teoksissa osa oli ilmoitettu

epätarkasti, kuten esimerkiksi Brahmsin ensimmäisen sinfonian osa Allegretto, kun kyseessä on teoksen kolmas osa esitysmerkiksi ”un poco allegretto e grazioso”. Samoin niiden teosten osalta, joista oli discografiaan merkitty vain ”excerpt”, on nuottianalyysin avulla selvitetty mistä teoksen osasta kuunneltava näyte on otettu, jotta sävellaji ja tempo voidaan luotettavasti saada selville. Osassa discografian merkinnöistä oli myös pieniä epäselvyyksiä. Esimerkkinä näistä Beethovenin viulukonsertto D-duurissa, Opus 61, jossa ei ole discografiassa ilmoitettua Largo-osaa, vaan sen sijaan Larghetto-osa. Tämän vastaavuus varmistettiin kuunneltavan musiikkiteoksen ja nuottianalyysin avulla. Bizetin Carmenin Intermezzon varmistettiin nuottianalyysin avulla olevan osa Entracté näytöksestä II.

Tulosten luotettavuuden varmistamiseksi on musiikkianalyysiä tehtäessä erityisesti kiinnitetty huomiota saksalaisen ja anglosaksisen merkintätavan eroavaisuuteen B- ja H-säveliä merkittäessä. B-duuriin, B \flat -duuriin ja H-duuriin kirjoitetut teokset varmistettiin etumerkintöjen perusteella kuuluvan joko B-duuriin tai H-duuriin. Samoin varmistettiin b \flat -, b- ja h-mollien osalta etumerkinnän vastaavuus joko b- tai h-molliin.

4.5 Analyysi

Työn laajuutta ja työhön kuluvaan aikaan rajattaessa tehtiin päätös, että analysoidaan vain se sävellaji, jossa teos tai sen osa alkaa. Musiikkianalyysissä ei analysoida koko teoksen sointurakennetta ja mahdollisia modulaatioita tai käytettyjä muunnosväliä. Tämän kaltainen työskentely vaatisi aikaa paljon enemmän, ja siihen valittava aineisto ja aineiston koko täytyisi valita erilaisin perustein kuin tämän tutkielman tutkimusasetelma edellyttää ja mahdollistaa. Musiikin rakenteellisiin tekijöihin liittyvää vaikutusta tutkitaan analysoimalla teoksen tempo sikäli kuin se on ilmoitettu esitysmerkinnällä tai jos se käy ilmi teoksen nimestä, kuten andante (käyden, kävelyvauhtia), largo (hitaasti), allegretto (kohtuullisen nopeasti) tai allegro (nopeasti).

Alasuutari (2011, s. 39) toteaa, että laadullinen analyysi koostuu kahdesta vaiheesta, havaintojen pelkistämisestä ja arvoituksen ratkaisemisesta. Tätä arvoituksen ratkaisua on tässä tutkimussuunnitelmaprosessissa työstyetty monivaiheisena prosessina. Analyysissä on haluttu erotella se, mitä jo tiedetään ja mitä vielä ei tiedetä. Ja pohtia, miten saada esiin se, mitä ei vielä tiedetä? Tämä kysymys on ohjannut tutkijan ajatteluprosessia koko tutkimussuunnitelman teon ajan.

Eskola ja Suoranta (2008, s. 160) jaottelevat analyysimenetelmät seuraavasti: kvantitatiiviset analyysimenetelmät, teemoittelu, tyypittely, sisällönerittely, diskursiiviset analyysitavat ja keskusteluanalyysi. Nämä analyysitavat eivät ole selkeärajaisia, vaan ne saattavat kietoutua toisiinsa. Eskola ja Suoranta (2008, s. 162) toteavat, että kvalitatiivisen aineiston käsittelyn alkuvaiheessa joutuu sietämään epätietoisuutta

siitä, mitä aineiston kanssa pitäisi tehdä. Tähän tutkimukseen sopiva, tutkimuskirjallisuudessa esitelty laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmä on sisällönanalyysi ja siihen liittyvä teemoittelu. Teemoittelu löytyy valmiina aineistosta itsestään, sitä ei tarvitse itse kehittää. Eskola ja Suoranta (2008, s. 161) toteavat, että laadullisen aineiston yksi rikkaus on erilaisten analysointitapojen runsaus, ja jos yksi tapa ei toimi, voi sen sijaan soveltaa jotain toista tapaa. Alasuutari (2011, s. 83) toteaa, että teoreettinen viitekehys määrittää sen, millainen aineisto kannattaa kerätä ja millä menetelmällä se analysoidaan. Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirjassa todetaan, että laadullisesakin tutkimuksessa voidaan Saaranen-Kauppinen ja Puusniekan (2006) mukaan koe-tella teoriaa ja sen todentumista käytännössä.

4.5.1 Sisällönanalyysi

Analyysivaiheessa empiirinen aineisto luokiteltiin valmiiden, aineistossa olevien tunneluokkien perusteella 29 luokkaan. Nämä 29 tunneluokkaa on lueteltu liitteissä 1 ja 2. Näiden tunneluokkien sisältöjä tarkasteltiin discografian ja siinä mainittujen vaihtoehtoisten kuunneltavien teosten avulla. Musiikilliselta sisällöltään toisiaan vastaavat tunneluokat yhdisteltiin samaan kategoriaan kuuluviksi. Yhdistämisen jälkeen jäljelle jäivät seuraavat 14 tunneluokkaa, jotka on kuvattu taulukossa 6. Liitteessä 4 on kuvattu näiden 14 tunneluokan sisältämät musiikkiteokset sävellaji- ja tempomerkinöin.

TAULUKKO 6 Tunneluokat.

TUNNELUOKKA	OHJELMAT
1	Active (cd) - Affect Release (HB) - Body Program (HB)
2	Creative (cd) - Quiet Music (HB, 2/4 teosta)
3	Emotive (cd) - Emotional Expression I (HB)
4	Explorative (cd) - Explorations (HB)
5	Imaginative (cd) - Emotional Expression II (HB) - Imagery (HB) - Inner Odyssey (HB)
6	Plaintive (cd) - Relationships (HB)
7	Positive (cd) - Nurturing (HB) - Positive Affect (HB)
8	Regenerative (cd) - Death Rebirth (HB)
9	Supportive (cd) - Caring (HB) - Comforting/ Anacritic (HB, 3/7 teosta) - Recollections (HB)
10	Transportive (cd) - Peak Expression (HB) - Transitions (HB)
11	Comforting/ Anacritic (HB, 4/7 teosta)
12	Mostly Bach (HB)
13	Quiet Music (HB, 2/4 teosta)
14	Serenity (HB)

Bruscia (2014) kuvailee ohjelmia seuraavasti: Affect Release -ohjelman tarkoituksena on auttaa käsittelemään vaikeita tunteita, vihaa ja aggressiivisuutta. Body

Program-ohjelman avulla pyritään lisäämään kehotietoisuutta musiikissa esiintyvien dissonanssien ja konsonanssien, tempon vaihtelujen ja rauhallisen ja aktivoivan musiikin avulla. Quiet Music-ohjelman avulla pyritään rentouttamaan ja lisäämään tietoisuutta hienovaraisista sisäisistä prosesseista. Emotional Expression-ohjelmien avulla kannustetaan asiakasta tutkimaan erilaisia tunnekokemuksia. Explorations-ohjelman avulla pyritään aikaansaamaan erilaisia mielikuvakokemuksia, kehollisia tuntemuksia, muistoja ja tunteita. Imagery-ohjelmaa voidaan käyttää Explorations-ohjelman tavoin. Nurturing-ohjelman avulla pyritään luomaan turvallinen, kannatteleva musiikillinen ympäristö, jossa uskaltaa tutkia ja muistella merkittäviin ihmissuhteisiin liittyviä kokemuksia ja tunteita. Bonnyn ja Keiser Mardisin yhdessä kehittämä Caring-ohjelma pyrkii lisäämään kokemusta rakastettuna ja huolenpidon kohteena olemisesta, ja samalla luomaan tilan, jossa voi surra hoivan ja rakkauden puutetta. Comforting/ Anaclitic-ohjelma pyrkii samaan päämäärään. Huomioitavaa on, että Grocke (2002, s. 104) käyttää ohjelmasta nimeä Comforting/ Anaclitic, joka muuttaa ohjelman sisältöä oleellisesti. Anaclitic-sana viittaa henkilöön, joka on riippuvainen muista ihmisistä, ja anaclitic tarkoittaa analyttistä. Tässä työssä käytetään Bruscia (2014) discografiaan kirjattua kirjoitusmuotoa selvyuden vuoksi. Transitions-ohjelman avulla voi tutkia oman elämänsä merkittäviä käännekohtia. Mostly Bach-ohjelma kannustaa syvempiin kokemuksiin, vastarinnan vähenemiseen ja transferenssikokemuksiin. Serenity-ohjelma tarjoaa ilon, riemun, viattomuuden ja tarkoituksellisuuden kokemuksia. (Bruscia, 2014.)

Sisällönanalyysi on semioottinen, eli kieleen perustuva. Grocke (2002a) käyttää ohjelmiin kuuluvia teoksia kuvaillessaan paljon adjektiiveja, samoin niitä käyttävät Charpentier, Mattheson ja Rameau. Sisällönanalyysissä vertaillaan näiden adjektiivien samankaltaisuutta, vaikka teoksia ei olisi kuvailtu juuri samalla adjektiivilla. Alasuutari (2011, s. 117–118) toteaa että semioottisessa lähestymistavassa huomioidaan kielessä olevia erontekoja ja niiden keskinäisiä artikulaatioita. Hän toteaa myös kielen systeemiluonteen, joka määrittää yksittäisten sanojen merkityksen; mitä siihen liittyy ja mitä se sulkee pois. Alasuutarin (ibid.) mukaan tutkija voi oman kiinnostuksensa mukaisesti tehdä valinnan, mihin kielen erottelun ulottuvuuteen hän halua kiinnittää huomionsa. Siksi semioottinen lähestymistapa tämän tutkielman analyysia tehtäessä on perusteltu valinta.

Gabrielsson ja Lindström (2012, s.377–379) kuvaavat myös adjektiiveihin perustuvaa emotioiden luokittelua, jonka Hevner on toteuttanut 'adjektiiviympyrässään', ja jossa hän määritteli kahdeksan musiikin herättämiä emotioita kuvaavaa adjektiiviryhmää. Hevnerin adjektiiviluokat olivat dignified-solemn, sad-heavy, dreamy-sentimental, serene-gentle, graceful-sparkling, happy-bright, exciting-elated ja vigorous-majestic. Hevner tutki 1930-luvulla duuri- ja mollisävellajeissa ja vaihtelevissa tempoissa olevia lyhyitä tonaalisia kappaleita, jotka soitettiin alkuperäisen duuri- tai

mollitonaaliteetin lisäksi vastakkaisessa tonaliteetissa. Hän havaitsi myös tempon vaikutuksen koettuun emootioon: nopeassa tempossa soitettu mollisävelmä koettiin duurisävelmän tapaan iloisena.

4.5.2 Musiikkianalyysi

Kaikki discografiassa mukana olleet teokset analysoitiin musiikkianalyysilla sävellajin tai moodin ja tempon, tai tempomerkinnän puuttuessa esitysmerkinnän selvittämiseksi. Empiirisen tutkimusaineiston musiikkiteokset ovat lueteltuina liitteessä 3. Analyysi varmistettiin vertaamalla IMSLP-sivustolla olevien teoskohtaisten tietojen tai teosten wikipedia-sivustojen ilmoittamia sävellajeja tai moodeja partituuriin. Jos sävellajia ei ollut ilmoitettu, analysoitiin se partituurista. Analyysissa jäi epävarmoiksi 9 teosta, joiden sävellaji tai moodi varmistettiin tutkijan pianonsoiton opettajilta ja Sibelius-akatemiassa opiskelevalta maisterivaiheen kirkkomuusikko-opiskelijalta, jotka kävivät nämä teokset läpi tutkijan pyynnöstä. Musiikkianalyysissa jäi selvittämättä kahden venäläisen kansanlaulun sävellaji, koska alkuperäisiä nuotteja niihin ei ollut löydettävissä. Näitä kahta laulua ei huomioitu tuloksia analysoitaessa.

Sisällönanalyysin kautta tunneluokkien sisällöistä löytyi samoja musiikkiteoksia, joka mahdollisti tunneluokkien yhdistämisen. Tämän yhdistämisen jälkeen analysoitavaksi jäi 141 partituuria tai nuottia, jotka on otettu mukaan tulosten arviointiin. Nämä 141 nuottia sisältävät 5 teosta, joissa sävellaji tai moodi vaihtuu oleellisesti teoksen alussa, ja jotka on siksi analysoitu myös vaihdosten osalta. Näistä ensimmäinen on Brittenin (1935) *Simple Symphony*, joka pohjautuu hänen kahteen aiempaan teokseensa, jotka on kirjoitetut f#-molliin ja B-duuriin. Toinen on Wagnerin (1876) *Siegfrieds Funeral Music* teoksesta *Götterdämmerung*, joka siirtyy enharmonisesti C-duurista c-molliin. Kolmantena teoksena on Villa Loboksen (2020) *Bachianas Brasileiras #5*, joka sisältää kaksi osaa eri sävellajeissa. Osa *Aria* on a-mollissa ja osa *Danza C-duurissa*. Neljäs teos on Debussyn (1904) *Danses Sacred & Profane*, jossa *Sacred*-osan alku kulkee kahdessa moodissa; a-fryygisessä ja d-aiolisessa. Viides teos on Holstin (1921) *Venus*, joka siirtyy enharmonisesti Eb-duurista c-molliin.

5 TULOKSET

5.1 Moodien ja sävellajien tunnevaikutukset

Tutkimuksen tulokset ovat koottuina taulukkoon 7, jossa näkyy empiirisen tutkimusaineiston teokset sävellajeittain ja tunneluokittain. Koska tutkimuksessa halutaan selvittää sävellajien ja moodien tunnevaikutusta, käydään tulokset läpi sävellaji- ja moodikohtaisesti, ja selkeyden vuoksi ainoastaan Helen Bonnyn alkuperäisohjelmien kuvauksia käyttäen. Tätä lähestymistapaa puoltaa myös Grocken (2002a) laatimat teoskohtaiset kuvaukset näistä Bonnyn ohjelmiin kuuluvista musiikkiteoksista. Tuloksissa huomioidaan myös se, mihin tarkoitukseen kukin teos on ohjelmaan valittu, ja mitä sen avulla pyritään saamaan aikaan asiakkaassa. Bruscia (1996) on yhdistänyt kokoelmalevyille näitä Bonnyn eri ohjelmia.

TAULUKKO 7 Sävellajit tunneluokittain.

Tunneluokka/ sävellaji	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Yht
jooninen															-
doorinen													1		1
fryyginen					1	1							1		3
lyydinen													1		1
miksolyydinen				1	1	1									3
aiolinen							1						1		2
lokrinen															-
C duuri					1		4	1		1	1				8
c molli	1	2					1	2	1	1		2			10
D duuri	1	2		4						2					9
d molli	4		1			2		2			1	1			11
Eb duuri		1		1		1	1		1	2			1		8
eb molli															-

E duuri	1	1	1			2	1					1		7
e molli		1						1						2
F duuri	2		2	2	2		2		1		1	1		13
f molli	1											1		2
f# molli		1		1	1		1							4
G duuri	1		1		2	1	2		2				1	10
g molli					2	2			1		1	1		8
A duuri	1				2	1			1	1				6
a molli							1	2	2		2			7
B duuri	1		1				4		1	2				9
b molli							1							1
H duuri				2						1	1			4
h molli						1				1		1		3
D \flat duuri		1					1		1					3
G \flat duuri					1	1					1			3
A \flat duuri				1			1							2
H#-molli		1												1
Yhteensä														141

Moodeista joonista ja lokrista ei esiintynyt tutkimusaineistossa. Doorinen moodi esiintyi kerran Quiet Music-ohjelmassa, jossa f-doorisessa sävelletty *Vaughan Williamsin Fantasia on Greensleeves*-teoksen tuttu melodia saattaa Grocken (2002a, s. 125) mukaan helpottaa mielikuvien muodostumista. Platon kuvaa doorista moodia urheaksi, maltillisuutta toteuttavaksi. Aristoteles puolestaan kuvaa doorisen moodin hillittynä, kasvatukseen sopivana, rauhallisena ja miehuuteen kannustavana.

Fryyginen moodi esiintyi tutkimusaineistossa kolmessa tunneluokassa: Imagery, Relationships ja Quiet Music. Grocke (2002b, s. 91) määrittelee Relationships-ohjelman musiikin kehitellyn animea/ animaa, alipersoonallisuuksia, seksuaalista identiteettiä ja aikuisten aviosuhteita tutkivaksi musiikkiohjelmaksi. Bruscia (2014, s. 74) toteaa ohjelman herättävän muistoja ja tarjoavan mahdollisuuden henkilökohtaisen historian tutkimiseen. Imagery-ohjelmaan kuuluvaa c-fryygisessä moodissa sävellettyä *Turinan La Oracion del Torero*:a Grocke (2002a, s. 113) kuvaa viskeraaliseksi musiikiksi, jossa kuuliija kokee musiikin kehossaan. E-fryygisessä moodissa sävelletty *Respighin Valle Giulia Fountains of Rome*-teoksesta luo Grocken (2002a, s. 126) mukaan idyllisen maiseman, jossa soittimilla luodaan mielikuva lintujen äänistä ja liikkeistä. Platon määritteli fryygisen moodin olevan maltillisuuteen toteuttava ja urhea. Aristoteles ajatteli sen olevan innostava, kiihottava ja tunteisiin vetoava. Bruscia (2014, s. 70) siteeraa Keiser Mardisin muistiinpanoja Quiet Music-ohjelmasta seuraavasti: "Ohjelmaan kuuluvien kappaleiden hiljaisuus sallii kuulijan tulla tietoisiksi hienovaraisista sisäisistä liikkeistä. Sekä melodioissa että instrumentaatioissa on aistittavissa hiljaisuutta. Se voi saada aikaan luovuuden lisääntymistä, uteliaisuuden heräämistä, herättää merkityksellisiä muistoja ja antaa mahdollisuuden hiljaisten hetkien arvostamiseen." Relationships-ohjelmasta Bruscia (ibid.) toteaa Keiser

Mardisin kirjanneen, että myös se saa aikaan ihmissuhteisiin, omaan kehoon ja keho-kuvaan liittyviä mielikuvia.

Lyydinen moodi esiintyy tutkimusaineistossa kerran Quiet Music-ohjelmassa, jonka käyttö on kuvattu edellisessä kappaleessa. Platon kuvaa lyydistä moodia surulliseksi, veltoksi ja löyhäksi, ja Aristoteles puolestaan surulliseksi ja vakavaksi. Grocken (2002a, s. 124) mukaan D-lyydisessä moodissa kulkeva *Debussyn Profane*-tanssi kuvaa hauskuutta ja ilonpitoa, ja yhdessä a-fryygisessä moodissa alkavan ja d-aiolisessa moodissa jatkuvan *Sacred*-tanssin kanssa nämä kuvaavat musiikin aikaansaamaa mielikuvien virtaa. Miksolyydinen moodi esiintyy tutkimusaineistossa kolme kertaa Explorative-, Emotional Expression II- ja Plaintive-kokoelmalevyillä. Näistä lyydisessä ja miksolyydisessä moodissa olevista teoksista kaksi esiintyy Helen Bonnyn alkuperäisohjelmassa Emotional Expression II, kaksi muuta on lisätty Bruscian (1996) Music for the Imagination levykokelman kahdelle levyille, ja niiden merkitystä ei avata sen tarkemmin. Miksolyydinen *Menottin Piano Concerto #2* on Grocken (2002a, s. 110) mukaan hajottava ja pelottava, mutta muuttuu romanttiseksi ja positiiviseksi mahdollistaen tunteiden vaihtumisen negatiivisista positiivisiksi. Aiolinen moodi, eli luonnollinen molli esiintyy tutkimusaineistossa kaksi kertaa; Nurturing-ohjelmassa *Berliozin Flight into Egypt*-kappaleessa f#-aiolisena ja Quiet music-ohjelman *Debussyn Sacred*-tanssissa d-aiolisena. Grocke (2002a, s. 118) kuvaa *Berliozin Overturen* melodiaa pitkänä ja mutkikkaana, kuin matkantekona. *Sacred*-tanssin alku saa aikaa kokemuksia ennakoinnista ja odotuksista (Grocke, 2002a, s. 124).

C-duuri esiintyy tutkimusaineistossa yhdeksän kertaa viidessä eri tunneluokassa. Nämä tunneluokkien ohjelmat ovat Bonnyn Body Program, Caring, Comforting/Anaclitic, Inner Odyssey, Nurturing ja Positive Affect. Bruscia (2014) mukaan Body Program-ohjelma on tarkoitettu herättämään tietoisuus kehon eri osista, ja niihin varastoiduista tunnekokemuksista. Caring-ohjelma auttaa asiakasta saamaan kokemuksen rakastettuna ja huolenpidon kohteena olemisesta, jossa merkittävät läheiset ihmiset voivat mielikuvien muodossa olla läsnä kokemuksessa. Tähän samaan pyrkii Comforting/Anaclitic-ohjelma. Inner Odyssey-ohjelma tarkoittaa nimensä mukaisesti sisäistä matkaa omiin interpersoonallisiin kokemuksiin. Ohjelmassa oleva C-duurissa kulkeva *Nielsenin 5. sinfonian* adagio-osa on Grocken (2002a, s. 114) mukaan haikea, lämmin ja rauhallinen dissonansseista huolimatta. Nurturing-ohjelman tarkoituksena on paljastaa varhaisen vaiheen hoivakokemuksia tai sen puutteita, ja antaa turvallinen, kannatteleva ympäristö näiden kokemusten ja niihin liittyvien tunteiden muisteluun ja uudelleen kokemiseen. Grocke (2002a, s. 119) kuvaa tähän ohjelmaan kuuluvassa *Massenetin Sous les Tillouls* -teoksessa olevaa sellon ja klarinetin välistä vuoropuhelua, joka saa aikaan lämpimän ja turvallisen, kehdon keinahtelua muistuttavan tunteen. Positive Affect-ohjelmassa oleva sinfoniseen runoon pohjautuva

Straussin Death and Transfiguration mahdollistaa Bonnyn sanoin huippukokemuksen ollen majesteettillinen, yleviä korkeuksia saavuttava johtaen lopulta hiljaiseen, rauhalliseen lepoon (Grocke, 2002a, s. 123). Bonny suunnitteli Positive Affect-ohjelman vastaamaan hallusinogeenillä aikaansaattua hoitoistuntoa, jossa C-duurissa olevat kappalet toimivat tämän kokemuksen aloittavina ja lopettavina, valmistaen asiakasta muuntuneessa tietoisuuden tilassa tapahtuvaan matkaan ja lopussa vakauttaen ja palauttaen tähän hetkeen (Bruscia, 2014). Charpentier kuvasi C-duuria iloiseksi ja sotaisaksi, Mattheson röhkeäksi ja tönkeäksi, mutta silti riemulliseksi ja Rameau iloiseksi ja riemulliseksi.

C-molli esiintyi tutkimusaineistossa 10 kertaa seitsemässä eri ohjelmassa, joista Bonnyn alkuperäisiä ohjelmia ovat Affect Release, Death Rebirth, Transitions ja Mostly Bach. Bruscia (2014, s. 2) kuvaa Affect Release-ohjelman olevan suunniteltu vain erityiseen käyttöön, avustamaan hankalien tunteiden kohtaamisessa, kokemisessa ja työstämisessä. Esimerkkinä tästä on melodisessa c-mollissa kulkeva *Holstin sodanjumala Marsia* kuvaava sävellys. Death Rebirth-ohjelmaan valitut c-mollissa kulkevat sävellykset *Mahlerin Das Lied von der Erde* ja *Wagnerin Götterdämmerung* vievät kuulijan kuoleman ja uudelleensyntymän kokemuksien äärelle. Bruscia (2014, s. 92) kuvaa Transitions-ohjelman soveltuvan sellaiseen elämänvaiheeseen, jossa on hyvä olla hiljaa ja kärsivällisesti odottaa. Ohjelmassa oleva c-mollissa kulkeva *Brahmsin 3. sinfonia* soveltuu tähän hyvin, sillä se pysähdyttää ja mahdollistaa odottamisen. Mostly Bach-ohjelma on Bruscian (2014, s. 52) mukaan luotu rohkaisemaan syvempiä ja laajempia kokemuksia, vähentämään vastustusta ja mahdollistamaan transferenssikokemuksen syntymistä. Ohjelmassa on kaksi c-mollissa sävellettyä teosta, joista *The Passacaglia and Fugue* luo ensin voimakkaan musiikillisen ilmapiirin ja *Come, Sweet Death* tuo siihen hiljaisen, mutta voimakkaan surullisuuden. Tätä samaa tunnevaikutusta kuvaavat Charpentier, Mattheson ja Rameau kuvatessaan c-mollia tummaksi ja surulliseksi; ihanaksi, surulliseksi ja unettavaksi, ja helläksi ja haikeaksi (vrt. taulukko 5).

D-duuri esiintyy tutkimusaineistossa yhdeksän kertaa neljässä eri ohjelmassa. Body Program-ohjelmassa esiintyy voimakkaita mielikuvia aikaansaava, uruilla dominoiva *Viernen Carillon de Westminster*, kuten Grocke (2002a, s. 104) tätä kuvaa. Exploration-ohjelmassa ovat D-duurissa sävelletyt *Ravelin Daphnis and Chloe*-teoksen toisen osan alku ja *Pachelbelin Canon in D*. Exploration-ohjelma on myös diagnostinen, jossa valituilla musiikkikappaleilla avustetaan asiakasta pääsemään tiettyihin mielikuviiin. Näistä Ravelin teos on ohjelman ensimmäinen, ja sen on tarkoitus auttaa luomaan mielikuvaa niittymaisemasta rentoutumisen saavuttamiseksi. (Bruscia, 2014, s. 30–31.) *Pachelbelin kaanon* on Grocken (2002a, s. 102) mukaan tarkoitettu ohjelman loppuun, saattamaan asiakas turvallisesti mielikuvamatkan loppuun. Peak Experience-ohjelmassa oleva *Faurén Requiem* on Grocken (2002a, s. 121) mukaan täynnä jatkuvaa rauhallisuutta. Charpentier toteaa D-duurin olevan iloinen ja erittäin sotaisa, samoin

Mattheson kuvaa sitä sotaisaksi, ja samalla meluisaksi ja iloiseksi. Rameau kokee sävellajin myös iloiseksi, riemulliseksi, loisteliaaksi ja mahtavaksi.

D-molli esiintyy 11 kertaa kuudessa ohjelmassa, joista Bonnyn alkuperäisohjelmia on kolme. Grocke (2002a, s. 100–101) kuvaa Affect Release-ohjelmassa *Bachin Toccata and Fugue* -teosta siten, että se saa kuulijassa aikaan tunteen suurien ääniaaltojen vuotamisesta kuulijan yli, ja rohkaisevan tunteiden kokemiseen. *Orffin Carmina Buranan* laulettu osat nostavat Grocken (ibid.) mukaan esiin varhaisia muistoja. *Glinkan Susanin Aria* on Grocken (2002a, s. 105) mukaan vaikuttava juuri kappaleella kuullun miesäänänen vuoksi. Grocke (2002a, s. 117) kuvaa *Bachin viulukonserton* Largo-osaa yhtenä kauneimmista musiikkiteoksista, joka on vakauttava, ja jota voidaan usein käyttää istuntojen lopussa kokemuksen integrointiin. Charpentier kuvaa d-mollia vakavaksi ja hurskaaksi, Mattheson hartaaksi, rauhalliseksi, miellyttäväksi ja ilmeikkääksi ja Rameau suloiseksi ja helläksi.

Eb-duuri esiintyy tutkimusaineistossa kahdeksan kertaa seitsemässä ohjelmassa. Näistä Bonnyn alkuperäisohjelmia on kolme: Positive Affect, Recollections ja jo aiemmin kuvattu Quiet Music. Grocke (2002a, s. 122) kuvaa Eb-duurissa kulkevan *Elgarin Enigma variaation* #9 jatkavan kahdeksannen osan luomaa positiivista tunnelmaa. *Holstin Venus* (rauhan tuoja) Planeetat-teoksesta luo hänen mukaansa kokonaisvaikutelman turvallisesta, tasaisesta keinumisesta, jota musiikin kummittelevat teemat syventävät. *Moussorgskyn Spirit of Heaven* on melodialtaan valittava, jossa kuuluu surun hiljainen kulku. Laulussa kuuluu vahva tunnelataus, joka nousee loppua kohden, ja jossa kuulijat voivat kokea voimakkaita transferenssikokemuksia. *Straussin* sinfoninen runo *Ein Heldenleben* on tunnelmaltaan vaihteleva, kuvaten sankarin matkaa myrskyjen kautta rauhaan. (Grocke, 2002a, s. 129; 132.) Charpentier kuvaa Eb-duuria julmaksi, kovaksi ja ankaraksi, Mattheson puolestaan pateettiseksi, vakavaksi ja haitkeaksi. Eb-molli on Charpentierin mielestä kauhea ja pelottava, ja se ei esiinny tutkimusaineistossa ollenkaan.

E-duuri esiintyy tutkimusaineistossa seitsemän kertaa ja kuudessa eri ohjelmassa. Näistä viisi kuuluu Bonnyn alkuperäisohjelmiin. Body Program-ohjelmaan kuuluva *Beethovenin Piano Concerto* #3 on Grocken (2002a, s. 104) mukaan rauhallinen ja levollinen. Emotional Expression I -ohjelmassa oleva *Brahmsin neljännen sinfonian* andante-osan teema kulkee sekä E-fryygisessä moodissa että E-duurissa, ja loppuu B-duuriin. Teoksen toinen teema on Grocken (2002a, s. 109) mukaan erityisen lämmin ja emotionaalisesti täyttävä. Relationships-ohjelmassa oleva *Respighin Villa medici* on myös rauhallinen ja tyynnyttävä, ja teoksen tarkoituksena on kuvata auringonlaskua Rooman kuuluisan lähteen äärellä (Grocke, 2002a, s. 127). Nurturing-ohjelmassa olevan *Berliozin Shepherd's Chorus* -teoksen mies- ja naisäänien harmoninen yhdistäminen luo kuulijassa tunteen hoivasta ja huolenpidosta (tai sen puutteesta), ja Grocke (2002a, s. 119) kuvaa joidenkin kuulijoiden saaneen voimakasta tukea tästä teoksesta, ja

toisten kokeneen hellyyden puutteesta johtuvaa surua tämän kappaleen äärellä. Quiet Music-ohjelmaan kuuluva *Debussyn Faunin iltapäivän* preludi on sinfoninen runo, jossa musiikilla saadaan aikaan runoon oleellisesti liittyvä, faunin haluja ja haaveita kuvastava tunnelma. Charpentier koki E-duurin riitaisana ja meluisana, Mattheson ajatteli sen ilmaisevan epätoivoista tai kohtalokasta rakkauteen liittyvää hulluutta. Voisiko Faunin iltapäivän preludin ajatella kuvaavan jotain tämän kaltaista? Rameau koki E-duurin loisteliaana, mahtavana ja iloisiin lauluihin sopivana.

E-molli esiintyy tutkimusaineistossa kaksi kertaa, kahdessa ohjelmassa, joista vain toinen on Bonнын alkuperäisohjelma. Death Rebirth-ohjelmaan kuuluva *Bachin h-mollimessu* on yleisilmeeltään hiljainen ja synkkä (Grocke, 2002a, s. 108). Charpentier kuvaa e-mollia naisellisena, rakkaudellisena ja haikeana, Mattheson mietteliäänä, syvällisenä ja surullisena ja Rameau suloisena ja hellänä.

F-duuri oli tutkimusaineiston yleisin sävellaji. Se esiintyi aineistossa 13 kertaa, kahdeksassa ohjelmassa. Näistä seitsemän on Bonнын alkuperäisohjelmia. Body Program-ohjelmaan kuuluva *Shostakovichin jousikvartetton #3* allegro-osa sekoittaa Grocken (2002a, s. 103) mukaan tonaalisuutta ja dissonansseja unohtamatta kuitenkin leikillisyyttä. Grocke (2002a, s. 109) kuvaa Emotional Expression I-ohjelmaan kuuluvaa *Brahmsin saksalaisen sielunmessun* osaa 1 hiljaisena, hitaana, lyyrisenä ja kannattelevana. Imagery-ohjelman F-duurissa oleva *Tschaikovskin neljännen sinfonian* scherzo-osa on Grocken (2002a, s. 112–113) mukaan energinen ja Inner Odyssey-ohjelmassa oleva *Brahmsin kolmannen sinfonian* allegro-osa on teeman vaihtelun mukaan pastoraalinen, idyllinen ja välillä tummempisävyinen. Grocke (2002a, s. 123) kuvaa Positive Affect-ohjelmaan kuuluvan *Gounoudin St. Cecilia messun* Sanctus-osan olevan Bonнын mukaan intensiivisin hengellinen vokaaliteos länsimaisessa taidemusiikissa. Tämä kappale saa asiakkaissa aikaan kokemusta ryhmän tuesta. Caring- ja Comforting/Anacletic -ohjelmiin kuuluvaa *Haydn:n sellokonserton* adagio-osaa Grocke (2002a, s. 105) kuvaa Bonнын sanoin seuraavasti: ”Levytys on merkittävä, sillä kappaleen esittäjän Jacqueline Du Pren hengitys kuuluu siinä ja se auttaa kuulijaa pääsemään sisälle musiikkiin”. Mostly Bach-ohjelmaan kuuluvan *Brahmsin viulukonserton* adagio-osa antaa Grocken (2002a, s. 117) sanoin laadukkaan rauhan ja levon, mutta myös huippukokemuksen, jos yksilö on siihen valmis. Charpentier kuvaa F-duuria raivoisana ja nopea-tempoisena, Matthesonille se on kauneimpia tunteita ilmaiseva ja korkeita arvoja ilmentävä. Rameau kokee sen myrskyisänä ja raivokkaana.

F-molli esiintyy tutkimusaineistossa kaksi kertaa. Body Program- ja Quiet Music-ohjelmissa oleva sama *Nielsenin viidennen sinfonian* Andante-osa on Grocken (2002a, s. 103) mukaan melankolisen romanttinen. F#-molli esiintyy aineistossa neljä kertaa, neljässä eri ohjelmassa, joista Bonнын alkuperäisohjelmia on kaksi. Nämä ovat Emotional Expression II -ohjelmassa oleva *Shostakovichin #5 sinfonian* largo-osa ja Nurturing-ohjelmassa oleva *Brittenin Simple Symphonyn* osa Sentimental Sarabande, jonka

pohjana on kaksi aiempaa Brittenin teosta, jotka kulkevat f#-mollissa ja B-duurissa. Mattheson liittää f#-mollisiin rakkaudesta johtuvaa ahdistusta, levottomuutta ja hylätyksi tulemisen kokemusta.

G-duuri esiintyy tutkimusaineistossa 10 kertaa ollen siten yhdessä c-mollin kanssa toiseksi yleisin sävellaji. Se esiintyy seitsemässä ohjelmassa, joista Bonнын alkuperäisohjelmia on kuusi. Affect Release-ohjelmassa oleva *Orffin Carmina Buranan Ave Formosissima*-osa on voittoisa ja juhlava Blanchefleurin neitsytä, Helenaa ja Venusta ylistävä kappale. Emotional Expression I-ohjelmassa oleva *Brahmsin saksalaisen sielunmessun* viides osa antaa mahdollisuuksia persoonallisille kokemuksille. Tämä laulu on lohduttava, hoivaa antava, äitikuva tai tervehdyttävää mielikuvaa vahvistava. (Grocke, 2002a, s. 101, 109.) Inner Odyssey-ohjelman *Beethovenin viulukonserton* osa largo tarjoaa Grocken (2002a, s. 114) mukaan rauhallisen mahdollisuuden tutkia aiempia kokemuksia. Kappale luo kokemuksen syvään hengittämisestä ja levosta. Nurturing-ohjelmassa oleva *Vaughan Williamsin Rhosymedre* preludin hymni saa aikaan hengellisiä, henkisiä ja hoivaa antavia mielikuvia. Positive Affect-ohjelman *Elgarin Enigma Variation #8* luo positiivista mielialaa. (Grocke, 2002a, s. 118, 122). Caring-ohjelmassa oleva *Bachin Christmas Oratorio* luo pastoraalista mielikuvaa ja *Warlockin Capriol Suite* luo levollista, rauhallista ja lohduttavaa tunnelmaa (Grocke, 2002a, s. 131). Grocke (2002a, s. 128–129) kuvaa Serenity-ohjelmassa olevaa *Mahlerin neljännen sinfonian* lopetusta kuin palkintona kovasta kamppailusta. Charpentier kuvaa G-duuria sulokkaana ja iloisena, Mattheson vihjailevana ja vakuuttavana, sekä vakaviin että iloisiin tilaisuuksiin sopivana, ja Rameau lempeänä ja iloisena.

G-molli esiintyy tutkimusaineistossa kuusi kertaa kuudessa eri ohjelmassa, joista Bonнын alkuperäisohjelmia on neljä. *Boccherinin sellokonserton* adagio-osa on kahdessa ohjelmassa: Comforting/Anaclitic ja Recollections. Tässä sellokonserton adagio-osassa on sellaista lempeyttä, että se mahdollistaa matkan syvemmälle itseen viulujen tukiessa ja antamassa vakautta matkaan. Inner Odyssey-ohjelmassa olevaa *Corellin Concerto grosso #8* kuvautuu vakaana ja ennalta arvattavana, ja siksi turvallisena. Serenity-ohjelmassa oleva *Vaughan Williamsin Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* on jännitteitä luova ja purkava teos. Charpentierin mukaan g-molli on vakava ja upea, Mattheson kuvaa sitä ehkä kauneimpana sävellajina, joka on samalla vakava ja hillityn iloinen. Rameau kokee sen suloisena ja lempeänä. (Grocke, 2002a, 105; 115; 128.)

A-duuri esiintyy aineistossa kuusi kertaa viidessä ohjelmassa, jotka kaikki ovat Bonнын alkuperäisohjelmia. Body Program-ohjelmassa olevaa *Prokofieffin Classical Symphony:n* larghetto-osaa Grocke (2002a, s. 104) kuvaa leikkisäksi ja toteaa Bonнын suunnitelleen tämän ohjelman yhdistämään 1900-luvun dissonoivaa musiikkia tavanomaiseen tonaalisuuteen. Ohjelman on tarkoitus auttaa kehollisten kokemusten saavuttamisessa, jonka Prokofieffin sinfonian tanssahteleva rytmi mahdollistaa. Imagery-ohjelmassa olevan *Coplandin Appalachian Spring* -teoksen vaihtelevat osiot ja

instrumentaatiot saavat mukaan aikaan mielikuvan muiden persoonallisuuksien ja mielikuvien esiin tulemisesta, ja kappaleen lopun surullisuus saa aikaan haikeutta. Samassa ohjelmassa oleva *Respighin The Dove* on teemaltaan surullinen, haikea, rauhallinen, rauhoittava ja kuiskaavan melankolinen. (Grocke, 2002a, s. 112.) Relationships-ohjelmassa oleva *Rachmaninoffin 2. sinfonian* adagio-osa rakentavaa kysymysvastaus-asetelmaa ollen samalla romanttinen harmonisten sekvenssien osuuksissa. Caring-ohjelmassa oleva *Dvorakin serenaadin* larghetto-osa on romanttinen ja harmoninen. Peak Experience-ohjelmassa oleva *Wagnerin Lohengrin* preludi ennen I näytöstä kuvaa Wagnerin omien sanojen mukaan ”enkeliä laskeutumista alas taivaasta pyhän maljan (Holy Grail) kanssa, ja sitten nousevan taas takaisin taivaaseen”. Grocke (ibid.) toteaa, että Bonnyn mukaan tämä kappale saa asiakkaan autuuden tilaan, josta hänet saatellaan musiikissa olevan tauon avulla taas tietoiselle tasolle. (Grocke, 2002a, 121; 126–127; 131.) Charpentier kuvaa A-duuria iloisena ja pastoraalisena, Mattheson tarttuvana ja loistavana sekä intohimoisen valittavana. Rameau kokee tämän sävellajin iloisena, riemullisena, loisteliaana ja mahtavana.

A-molli esiintyy aineistossa seitsemän kertaa neljässä ohjelmassa. Näistä Bonnyn alkuperäisohjelmia on kolme. Death Rebirth-ohjelmassa olevaa *Rachmaninoffin Isle of the Dead*-teoksen Grocke (2002a, s. 107) kuvaa saavan aikaan mielikuvia makaaberista kulkueesta, jossa pursi aavemaisesti ja loputtomiin palaa kuolleiden saarelta. Sekä Comforting/ Anaclitic että Recollections-ohjelmissa oleva *Sibeliuksen Tuonelan Joutsenteoksessa* soiva englannintorvi luo Grocken (2002a, s. 105) mukaan surullista tunnelmaa, joka voi saada aikaan alakuloista mielialaa kappaleessa olevan hautajaistunnelman vuoksi. Charpentier kuvaa a-mollia lempeänä ja haikeana, Matthesonin mukaan se on valittava, kunniallinen, rauhallinen ja unta kutsuva.

B-duuri esiintyy aineistossa yhdeksän kertaa viidessä ohjelmassa, joista kaikki kuuluvat Bonnyn alkuperäisohjelmiin. Body Program-ohjelmassa oleva *Shostakovichin jousikvartetto #8* luo Grocken (2002a, s. 103) mukaan mielikuvan liikkeen jatkuvuudesta. Emotional Expression II-ohjelmassa oleva *Brahmsin 2. pianokonserton* allegro-osan alku on intensiivinen, jännitteitä luova ja niitä purkava ja siten kuulijalta emotionaalista keskittymistä vaativa. Teoksen loppuosassa kuuluu surullinen kaipaus, joka kuitenkin tarjoaa hetkiä lepoon. (Grocke, 2002a, s. 108–109.) Nurturing- ja Caring-ohjelmissa olevan *Puccinin Madama Butterfly*-teoksen hymisten laulettu Humming Chorus-osuus, jota bassolinja tukee, luo vakautta ja tunteen kehdossa keinumisesta. Nurturing-ohjelmassa oleva *Brittenin Simple Symphonyn* Sentimental sarabande-teos koostuu kahdesta Brittenin aiemmasta teoksesta, joista jälkimmäinen on kirjoitettu B-duuriin. Tässä jälkimmäisessä osassa soi myös tuudittava melodia, jota bassojen pizzicato tukee. Myös Nurturing-ohjelmassa oleva *Cantelouben Songs of the Auvergne* jatkaa samaa turvallista, hoivaavaa teemaa, jota myös laulujen kehtolaulumainen sanoitus tukee. (Grocke, 2002a, s. 119.) Charpentierin mukaan B-duuri on tumma ja pelottava,

Mattheson koki sen ylellisenä, vaatimattomana, upeana ja hienona, Rameau taas myrskyisänä ja raivokkaana.

B-molli esiintyy tutkimusaineistossa kerran. Bonnyn Positive Affect-alkuperäisohjelmassa oleva *Barberin Adagio for Strings* ulottaa pitkän äänen synkopoituna seuraavaan tahtiin, joka saa aikaan ennakointia ja odotusta. Bassot ja sellot antavat tukea ja viulut ylläpitävät jännitettä. Teoksessa on paljon dynaamisia jännitteitä, joiden avulla kuulija voi kokea katarsiksen kaltaisia kokemuksia, jossa tunteiden tulvaportit avautuvat ja paljastuvat, ja kuulija ei voi paeta teoksen intensiteettiä. (Grocke, 2002a, s. 122–123.) Charpentier kuvaa b-mollia upeana ja iloisena ja Mattheson surullisena.

H-duuri esiintyy aineistossa 4 kertaa kolmessa ohjelmassa, joista kaikki kuuluvat Bonnyn alkuperäisohjelmiin. Explorations-ohjelmassa olevia *Respighin Pines of Rome* ja *Debussyn Nocturnes*-teoksia Grocke (2002a, s. 102) kuvaa pastoraalisena, romanttisena ja mielikuvia merestä ja aalloista aikaan saavana. Peak Experience-ohjelmassa oleva *Beethovenin 5:nnen pianokonserton* adagio-osa saa Grocken (2002a, s. 119–120) mukaan kuulijan matkaamaan itseensä ja johdattaa transpersonaalisiin ja positiivisiin kokemuksiin itsestä. Neljäs H-duurissa oleva teos on *Comforting/Anaclitic*-ohjelmassa oleva *Schubertin Die Schöne Müllerin*-teoksen *Der Neugierige*-laulu. Charpentierin mielestä H-duuri on ankara, kova ja haikea, ja Mattheson kuvaa sitä hyökkävänä, kovana, epämiellyttävänä ja epätoivoisena.

H-molli esiintyy tutkimusaineistossa kolme kertaa kolmessa ohjelmassa, joista kaksi on Bonnyn alkuperäisohjelmia. Mostly Bach-ohjelman *Partita in B minor* voi tarjota kuulijalle huippukokemuksia, ja Peak Experiences-ohjelmassa olevan *Vivaldin Glorian* tavoitteena on saada kuulija matkaamaan syvemmälle itseensä. Teoksen on tarkoitus toimia alitajuntaa laajentavana, jolloin se voi avata jotain, joka on kätkeyty, tai tuoda esiin positiivisia kokemustasoja, tai vaikuttaa molemmin tavoin. (Grocke, 2002a, s. 116; 122.) Charpentier koki h-mollin yksinäisenä ja melankolisena, Mattheson outona ja melankolisena, jopa julmana. Rameau puolestaan koki sen suloisena ja heljänä.

Tutkimusaineiston sävellajeja oli 30, joista kolmea ei tutkimusaineistossa esiintynyt ollenkaan (jooninen, lokrinen ja eb-molli). Tutkimusaineistossa esiintyvistä Db-, Gb- ja Ab-duureista ja h#-mollista ei löytynyt sävellajikuvauksia teoreettisen viitekehyksen valmiista aineistosta, ja siksi niitä ei verrata. Siten jäljelle jää 23 sävelluokkaa, joita voidaan verrata taidemusiikin historian aikaisiin tunnevaikutuksiin. Sävellajien vastaavuuden länsimaisen taidemusiikin historian aikaisiin tunnevaikutuksiin voidaan ajatella olevan samankaltainen kolmessatoista tunneluokassa. Tämä tunnevaikutusten vertailu teoreettisen viitekehyksen tunnevaikutuksiin ja empiirisen tutkimusaineiston tunnevaikutuksiin käydään läpi taulukossa 8.

TAULUKKO 8 Tunnevaikutukset.

SÄVELLAJI/MOODI	TUNNEVAIKUTUS KIRJALLISUUSKATSAUKSEN PERUSTEELLA	TUNNEVAIKUTUS EMPIIRISEN AINEISTON PERUSTEELLA
jooninen	veltto, löyhä, juomaseuroihin sopiva	ei esiintynyt aineistossa
doorinen	rohkaiseva urhea, maltillinen, hillitty hillitty, kasvatukseen sopiva: rauhallinen ja miehuuteen kannustava	mielikuvien muodostumista helpottava
fryyginen	maltillisuuteen toteuttava urhea innostunut, kiihottava, tunteisiin vetoava	idyllinen maisema, soittimet luovat mielikuvaa linnuista, mahdollisuus tulla tietoisiksi hienovaraisista sisäisistä liikkeistä; luovuuden lisääntyminen, uteliaisuuden herääminen, merkityksellisten muistojen herättäminen
lyydinen	surullinen, veltto ja löyhä surullinen ja vakava Lapsille sopiva: luo järjestystä ja kasvattaa	hauskuus, ilonpito, mielikuvien virtaa lisäävä
miksolyydinen	valittava	hajottava ja pelottava, mahdollistaa tunteiden muuttumisen negatiivisista positiivisiksi
aiolinen	-	pitkä ja mutkikas, kuin matkanteke; ennakointi ja odotukset
lokrinen	-	ei esiintynyt aineistossa
C duuri	iloinen ja sotaisa röyhkeä ja töykeä, silti riemullinen iloinen ja riemullinen	lämmin, turvallinen, kehdon keinahtelua muistuttava tunne; haikea, lämmin ja rauhallinen; majesteettillinen, yleviä korkeuksia saavuttava
c molli	tumma ja surullinen ihana ja surullinen, unettava hellä ja haikea	kuoleman ja uudelleen syntymän kokemus; pysäyttävä ja odottamisen mahdollistava; syviä kokemuksia mahdollistava, surullinen
D duuri	iloinen ja erittäin sotaisa meluisa, iloinen, sotaisa vaikutus iloinen, riemullinen, loistelas ja mah-tava	rentoutumista edesauttavien mielikuvien luominen, turvallinen saattaminen mielikuvamatkalta todellisuuteen; rauhallinen
d molli	vakava ja hurskas harras, rauhallinen, miellyttävä, ilmeikäs suloinen ja hellä	rohkaisu tunnekokemusten kokemiseen, varhaisten muistojen esiin nostaminen, vakauttava ja nykyhetkeen integroiva, kaunis
E duuri	riitaisa ja meluisa epätoivoista tai kohtalokasta rakkautteen liittyvää hulluutta ilmaiseva, pureva ja tunkeutuva, loistelas ja mahtava, iloisiin lauluihin sopiva	rauhallinen ja levollinen, lämmin ja emotionaalisesti täyttävä, rauhallinen ja tyynnyttävä, hoivan ja huolenpidon (tai sen puutteen) tunne, rakkautteen liittyvät haaveet ja halut
e molli	naisellinen, rakkautellinen ja haikea miettelias, syvälinen ja surullinen suloinen ja hellä	hiljainen ja synkkä

Es duuri	julma, kova ja ankara pateettinen, vakava ja haikea	positiivinen tunnelma, turvallinen, tasainen, keinuva; tunnelmaltaan vaihteleva myrskystä rauhaan; valittava ja surullinen
es molli	kauhea, pelottava	ei esiintynyt aineistossa
F duuri	raivoisa ja nopeatempoinen kauneimpia tunteita ilmaiseva (ante- liaisuus, päättäväisyys, rakkaus), korkeita arvoja ilmentävä myrskyisiä ja raivokas	jännitteinen ja purkautuva; hiljainen, hidas, lyyrinen, kannatteleva; energinen, idyllinen, pastoraalinen, tummempisävyinen, rauhaa ja lepoa antava ja huippukokemuksia tarjoava
f molli	tumma ja haikea lempeä ja rauhallinen, silti samaan aikaan epätoivoinen lempeä, haikea ja valittava	melankolisen romanttinen
f# molli	rakkaudesta johtuva ahdistus, levottomuus, hylätyksi tuleminen	
G duuri	sulokas ja iloinen vihjaileva ja vakuuttava, sopii sekä vakaviin että iloisiin tilanteisiin lempeä ja iloinen	voittoisa ja juhlava; lohduttava, hoivaa antava, äitikuva tai tervehdyttävää mielikuvaa vahvistava; kokemus syvään hengittämisestä ja levosta; positiivinen, pastoraalinen, levollinen, rauhallinen, lohduttava
g molli	vakava ja upea ehkä kaunein sävellaji; vakava ja samalla hillityn iloinen suloinen ja lempeä	lempeä, turvallinen, jännitteitä luova ja purkava
A duuri	iloinen ja pastoraalinen tarttuva ja loistava, intohimoisen valittava, viulumusiikkiin sopiva iloinen ja riemullinen, loistelas ja mahtava	leikkisiä, haikea, romanttinen ja harmoninen, autuas; surullinen, haikea, rauhallinen, rauhoittava, melankolinen, viuluilla saadaan aikaan mielikuva lintujen siipien liikkeestä
a molli	lempeä ja haikea valittava, kunniallinen ja rauhallinen, unta kutsuva	surullinen, alakuloinen
B duuri	tumma ja pelottava ylellinen ja samalla vaatimaton, upea ja hieno myrskyisiä ja raivokas	intensiivinen, jännitteitä luova ja purkava; surullinen, vakauttava, hoivaava,
b molli	upea ja iloinen surullinen	dynaamisen jännitteinen, puhdistava tunnekokemusten esiin tulemisen kautta
H duuri	ankara, kova ja haikea hyökkäävä, kova, epämiellyttävä ja epätoivoinen	pastoraalinen, romanttinen, transpersonaalisia kokemuksia aikaansaava, positiivinen
h molli	yksinäinen ja melankolinen outo ja melankolinen, jopa julma suloinen ja hellä	huippukokemuksia aikaansaava, kätkeytyjä esiin tuova

5.2 Tempon vaikutus

Taulukossa 9 käydään läpi tempon vaihteluväli sävellajeittain. Tempomerkintä kirjattiin ylös kaikista niistä teoksista, joissa se oli mainittu joko numeraalisena tempomerkintänä tai sanallisena esitysmerkintänä. Teosten tempot painottuvat hitaan ja kohtalaisen puolelle.

TAULUKKO 9 Tempon vaihteluväli sävellajeittain.

Sävellaji	Tempomerkintä	Tempon vaihteluväli
jooninen	-	-
doorinen	-	-
fryyginen	84,120, allegro moderato	84-120
lyydinen	152	152
miksolyydinen	56, 56, lento	56
aiolinen	120, 96	96-120
lokrinen	-	-
C duuri	66, 80, 80, 100, largo, sehr langsam, adagio	66-100
c molli	allegro, adagio, 88, andante/allegro, sehr langsam, poco allegretto	88, adagio - poco allegretto
D duuri	69, 110, allegretto, 50, 58, 52, 56, quietly	50-110
d molli	adagio, 60, 120, 60, largo x 3, allegro, 76, 60, 76	60-120 largo - allegro
E _b duuri	adagio x 4, 60, 52, sostenuto	52-60
e _b molli	-	-
E duuri	largo, très modère x 2, allegretto tranquillamente, andante moderato, 80, 72, 50	50-80 largo - allegretto
e molli	lento	lento
F duuri	110, molto adagio, ziemlich langsam, adagio x 4, 126, 66, allegro x 2, andante x 2,	66-126 adagio - allegro
f molli	72-76, lento	72-76
f# molli	andante cantabile, 84, poco lento, largo	84, lento - andante
G duuri	72, langsam, 50, adagio x 2, larghetto, 52, 52, andante tranquillo, andantino	50-72
g molli	andante, vivace, 54, adagio x 2, 56	54-56
A duuri	54, 66, 50, larghetto, langsam, 50, 69	50-66
a molli	126, 72, 60, andante x 2, 44,	44-126
B duuri	120, 92, poco lento, 44, 100, 100, 60, 84, 60	44-120
b molli	molto adagio	adagio
H duuri	lento, moderement anime, adagio, langsam	
h molli	44, allegro	44
D _b duuri	58, andante, 80	58-80
G _b duuri	40, 66, allegro moderato	40-66
A _b duuri	un poco allegretto, adagio molto	adagio - allegretto
H#-molli	andante	andante

Tempon vaihtelut eivät näytä olevan merkittävä tekijä tässä tutkimuksessa. Tempon muutos selittää koettua tunnevaikutusta ainoastaan lyhydisessä moodissa ja F-duurissa.

5.3 Moodien, sävellajien ja GIM-ohjelmien musiikkiteosten tunnevaikutusten verrattavuus

Tutkielmassa haluttiin selvittää kahta asiaa, joista ensimmäinen oli tutkia miten nämä eri GIM-ohjelmiin valitut musiikkiteokset ovat verrattavissa kirjallisuuskatsauksessa löydettyyn tietoon sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista. Löytyykö luokittelun peruste sävellajista tai moodista, vai onko kyseessä musiikin rakenteeseen liittyvä ominaisuus, esimerkiksi tempo ja sen vaihtelut. Toisena tutkimuskysymyksenä haluttiin saada selville, voidaanko tämän tutkielman avulla luoda musiikinteorian ja musiikkiterapian reseptiivisten menetelmien välille jonkin asteista teoreettista integraatiota.

Teoreettinen viitekehys antoi laajalti tietoa sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista eri aikakausilta. GIM-menetelmän musiikkeista kirjoitetut teoskohtaiset kuvailut antoivat tietoa musiikin tunnevaikutuksista ja tunnekokemuksista, ja näitä voitiin vertailla, kuten taulukossa 8 on tehty. Semioottinen sisällönanalyysi antoi selkeän perusteen luokittelun yhtenevyydelle siten, että tutkituista 23 moodista ja sävellajista kolmentoista sävellajin kuvattu tunnevaikutus oli sovellettavissa kirjallisuuskatsauksessa löydettyyn tietoon sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista. Tämä vastaa 56,5 prosentin kattavuutta. Tempon vaihtelut selittivät vastaavuutta ainoastaan lyydisissä moodissa ja F-duurissa olleissa teoksissa. Tämän löydöksen perusteella voidaan ajatella, että assimilatiivinen teoreettinen integraatio musiikinteorian sävellajeja ja moodia koskevan osan ja musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin kuuluvan BMGIM-menetelmän välillä on mahdollinen. Se, että voidaanko tätä tietoa soveltaa suoraan musiikkiterapian kliinisessä työssä, vaatii vielä lisää tutkimusta aiheesta ja laajempaa tutkimusaineistoa, joka käsittää useampia sävellaji- ja moodikohtaisia teoksia.

6 POHDINTA

Tutkimuksessa haluttiin saada selville, miten empiiriseen tutkimusaineistoon kuuluvien GIM-menetelmän ohjelmien musiikkiteosten sävellajikuvaukset vastasivat teoreettisessa viitekehysessä esiteltyjä antiikin ajalta klassismin aikaan peräisin olevia käsityksiä moodien ja sävellajien tunnevaikutuksista. Taulukkoon 8 kerättyjen adjektiivien vertailun avulla voidaan nähdä, että semioottisen sisällönanalyysin perusteella toisiaan vastaavia tunnekuvauksia kuvataan 13 sävellajissa tai moodissa. Taulukossa on mukana 26 moodia ja sävellajia, joista kolmea ei esiintynyt tutkimusaineistossa lainkaan, ja siksi nämä jätetään huomiotta. Kahdestakymmenestäkolmesta tutkitusta moodista ja sävellajista tunnevastaavuutta kuvattiin kolmessatoista, joten vastaavuus on 56,5 %.

Fryygisen moodin kuvailu teoreettisen viitekehysten pohjalta oli kiihottava ja tunteisiin vetoava. Empiirisessä aineistossa mukana olleita fryygisen moodin teoksia kuvattiin sanoilla luovuuden lisääntyminen, uteliaisuuden herääminen, merkityksellisten muistojen herättäminen ja mahdollisuus tulla tietoisiksi hienovaraisista sisäisistä liikeistä. C-mollin kuvaus teoreettisessa viitekehysessä oli tumma, ihana ja surullinen. Empiirisen aineiston c-mollissa olevia teoksia kuvattiin sanoilla kuoleman ja uudelleensyntymän kokemus, pysäyttävä, syviä kokemuksia mahdollistava ja surullinen. D-mollia kuvattiin teoreettisessa viitekehysessä vakavana, rauhallisena ja miellyttävänä, empiirisen aineiston kuvauksessa se kuvautui vakauttavana ja kauniina. E-duuri oli teoreettisen viitekehysten pohjalta osittain vastaava rakkauteen liittyvää hulluutta ilmaisevana, joka vastasi empiirisen aineiston *Faunin iltapäivän* kuvausta rakkauteen liittyvistä haaveista ja haluista. Eb-duuri kuvattiin teoreettisessa viitekehysessä pateettisena, vakavana ja haikeana, ja empiirisessä aineistossa tunnelmaltaan myrskystä rauhaan vaihtelevana, valittavana ja surullisena. F-duuri kuvattiin teoreettisessa viitekehysessä raivoisana,

myrskyisänä ja raivokkaana sekä kauneimpia tunteita ja korkeita arvoja ilmaisevana. Empiirisen aineiston teoksissa F-duurista käytettiin kuvauksia jännitteinen ja purkautuva, hiljainen, hidas ja lyyrinen, kannatteleva, pastoraalinen, rauhaa ja lepoa antava, joiden voidaan ajatella kuvaavan samankaltaisuutta. F-molli kuvautui teoreettisessa viitekehyksessä tummana ja haikeana, lempeänä ja rauhallisena, haikeana ja valittavana. Empiirisen aineiston perusteella sitä kuvattiin melankolisen romanttisena.

G-duurin kuvaus teoreettisessa viitekehyksessä oli sulokas, iloinen, vihjaileva ja vakuuttava, vakaviin ja iloisiin tilanteisiin sopiva ja lempeä. Empiirisessä aineistossa G-duuri kuvautui voittoisana ja juhlavana, positiivisena, pastoraalisena, levollisena ja rauhallisena. G-molli on teoreettisen viitekehysten perusteella vakava, upea, hillityn iloinen, suloinen ja lempeä, ja empiirisessä aineistossa se kuvautui lempeänä, turvallisena ja jännitteitä luovana ja purkavana. A-duuria kuvataan teoreettisessa viitekehyksessä iloisena, pastoraalisena, loistavana, intohimoisen valittavana, iloisena, riemullisena, loisteliaana, mahtavana ja erityisesti viulumusiikkiin sopivana. Empiirisessä aineistossa se kuvautui leikkisänä, haikeana, romanttisena, harmonisena, autuaana, rauhallisena, rauhoittavana ja viuluilla saaduilla äänillä mielikuvia luovana. A-molli on teoreettisen viitekehysten mukaan lempeä, haikea ja valittava, ja empiirisen aineiston mukaan surullinen ja alakuloinen. B-duuria kuvattiin teoreettisessa viitekehyksessä tummana, pelottavana, ylellisenä ja samalla vaatimattomana, upeana, hienona, myrskyisänä ja raivokkaana. Empiirisessä aineistossa sitä kuvattiin intensiivisenä, jännitteitä luovana ja purkavana, surullisena ja vakauttavana. B-molli on teoreettisen viitekehysten perusteella upea, iloinen ja surullinen, empiirisen aineiston mukaan se on dynaamisen jännitteinen ja tunnekokemusten kautta puhdistava. Siinä esiintyy tunteiden ääripäät.

Tuloksia tarkasteltaessa mielikuvat ja adjektiivit olivat tärkeässä roolissa, jota Alasuutarin (2011, s. 117) semioottinen lähestymistapa tukee. Sen perusteella on tärkeää tarkastella, miten asiat kuvautuvat. Toinen analyysivaiheen ja tulosten tarkastelun kannalta oleellinen asia on palata pohtimaan sitä, mitä tutkittavasta aiheesta tiedettiin, mitä ei tiedetty ja mitä haluttiin saada selville. Tässä tutkimuksessa teoreettinen viitekehys antoi uutta tietoa siitä, mitä ei tiedetty. Vertailuun valittujen säveltäjien ja musiikintutkijoiden näkemykset sävellajien kuvauksista poikkesivat osin toisistaan. Siihen mitä haluttiin saada selville löydettiin vastaus tutkimuskysymysten avulla. Sen perusteella voidaan ajatella länsimaisen taidemusiikin historian aikaisilla käsityksillä olevan vastaavuutta musiikkiterapian reseptiivisiin menetelmiin kuuluvan GIM-menetelmän musiikkiteoksiin ja niiden tunnevaikutuksiin.

Tuloksia tarkasteltaessa on huomioitava se, että sävellajikarakteristiikka pyrki tiettyjen tunnevaikutusten aikaan saamiseen kuulijassa, kun taas GIM-menetelmään

valitun musiikin semioottinen kuvailu oli laajempaa, maalailevampaa ja kokemusta painottavaa. Siinä instrumentaation valinta ja merkitys, dynamiikkavaihtelut ja musiikillisten ilmiöiden, kuten pidätysten ja purkausten vaihtelut vaikuttivat teoksista syntyneisiin mielikuviin. Näistä musiikin rakenteisiin liittyvistä tekijöistä Grocke (2002b, s. 95) totesikin, että sävelkorkeus, rytmi ja tempo, lauluäänen tai instrumentin ääneen liittyvät assosiaatiot, melodia ja harmonia ja äänenväri ovat tärkeimmät musiikin rakenteelliset vaikutteet GIM- musiikkiohjelmissa. Sävellajin tai moodin vaikutusta ei GIM-teosten kuvailussa huomioitu lukuunottamatta joitakin yksittäisiä teoksia, joissa sävellajin tai moodin muutos sai aikaan musiikillisen tunnevaikutuksen muuttumisen.

Tunnevaikutusten lähtökohta teoreettisen viitekehyksen antaman tiedon ja empiirisen tutkimusaineiston välillä oli myös osaltaan erilainen. Sävellajikarakteristiikka pyrki tietyn eritellyn ja kohdennetun tunnevaikutuksen aikaan saamiseen, kun taas GIM-menetelmän teosten kuvailussa tarkasteltiin kuulijassa heränneitä mielikuvia. Siksi suorien johtopäätösten vetäminen tämän aineiston pohjalta ei ole mahdollista. Musiikillisia vaikutuksia tutkittaessa on hyvä aina huomioida musiikin rakenteeseen ja soitinvalintaan liittyvien tekijöiden yksilöllinen vaikutus. Vokaalimusiikissa myös esittäjällä ja hänen tulkinnallaan on suuri merkitys kuulijalle välittyvään tunnekokemukseen.

Tulosten yleistettävyyden kannalta empiirisen aineiston koko oli suuri, 141 klassisen musiikin teosta. Se, mikä vaikuttaa tulosten yleistettävyyteen, on näiden teosten eri sävellajien ja moodien esiintyvyys tutkimusaineistossa. Joissakin sävellajeissa otanta oli suurempi kuin toisissa vaihdellen yhdestä kolmeentoista teokseen moodia tai sävellajia kohden. Tarkasteltavana oli 26 sävellajia, joiden lisäksi empiirisessä aineistossa esiintyi neljä muuta sävellajia (D^b-, G^b-, A^b-duuri ja h[#]-mollit), joista teoreettisessa viitekehyksessä ei ollut tunnevaikutuskuvausta, ja joita ei siksi otettu mukaan vertailuun. Tämä GIM-menetelmän diskografia on kuitenkin musiikkiterapian reseptiivisistä menetelmistä ainoa, jossa on määritelty musiikki, jota suositellaan käytettäväksi haluttujen tunnevaikutusten aikaan saamiseksi. Näin laajoja ja vastaavia valmiita aineistoja ei musiikkiterapian kentällä ole muita.

Toinen tutkimuksen kannalta merkittävä asia on empiirisen aineiston teosten sävellajajankohta. Suurin osa mukana olleista teoksista on sävelletty klassismin ja romantiikan aikakaudella, jolloin tonaliteettia suosittiin modaliteetin sijaan. Aineistossa ei myöskään ollut mukana kansanmusiikkia tai maailmanmusiikkia, joissa modaalisuus esiintyy laajemmin. Näistä esimerkkinä irlantilainen kansanmusiikki, joka on vahvasti modaalisuuteen pohjautuvaa. Empiirisessä aineistossa mukana olleet modaaliset teokset painottuivat myös klassismin jälkeiseen aikaan, jolloin kirkkosävellajit olivat vakiintuneet nykyiseen muotoonsa, ja moodien

nimillä ei ollut sitä vaihtelevuutta, joka niissä on esiintynyt antiikin ajoista keskiajalle tultaessa.

Tempon muutokset eivät näyttäytyneet tutkimuksessa olevan merkittävässä roolissa. Ramosin ym. (2011) tutkimuksessa tempon vaihtelut sijoittuivat välille 72–108–184. Tämän tutkimuksen mukaan tempon vaihtelut saattavat selittää tunnevaikutusta yhdessä moodissa ja yhdessä sävellajissa. Lyydisen moodin osalta empiirisessä aineistossa esiintyi tempo 152, joka vastaa erittäin nopeaa. Teoreettisen viitekehyksen mukaan lyydininen moodi on surullinen, vakava, velto ja löyhä. Empiirisen aineiston mukaan se on hauska, ilonpitoon sopiva, mielikuvien virtaa lisäävä. Ramosin ym. (2011) tutkimuksen perusteella tempon nopeutuminen lisää teoksen kokemista iloisena. D-duuri, Eb- ja E-duuri esiintyivät aineistossa pääasiassa hitaassa tempossa, joka lisää niiden kokemista rauhallisena. F-duurin osalta tempo vaihteli välillä 66–126, joka vaikutti sen kokemiseen rauhallisempana kuin miten Charpentier, Mattheson ja Rameau sitä ovat kuvailleet.

Valmiin aineiston käyttö lisää tutkimuksen validiteettia, jonka käyttöä puoltaa myös Alasuutarin (2011, s. 84) ajatus siitä, että aineisto, joka on olemassa jo ennen tutkimuksen tekemistä ja tekijästä riippumatta (*naturally occurring data*) on aineistoa, joka ei muutu tutkimusta suoritettaessa. Tämä lisää tutkimuksen luotettavuutta. Tällöin aineisto ja sen analyysi eivät ole riippuvaisia tutkijan havainnoista ja subjektiivisesta tulkinnasta. Tutkimuksen reliabiliteetin kannalta valmis aineisto mahdollistaa tutkimuksen toistamisen samoja tutkimusmenetelmiä käyttäen.

Jatkotutkimuksen kannalta laajemman empiirisen tutkimusaineiston käyttö voisi lisätä tietoa sävellajien ja moodien tunnevaikutuksista. Ongelmana tässä on se, että vastaavaa valmista tunneluokkiin sijoitettua tutkimusaineistoa voi olla haasteellista löytää. Jatkotutkimuksessa voisi olla oleellista keskittyä esimerkiksi niihin sävellajeihin, joissa tämän tutkimuksen perusteella oli suurin esiintyvyys, tai valita tutkimuskohteeksi esimerkiksi ainoastaan moodit.

Tämä tutkimus ei antanut suoraa vastausta siihen tutkijaa kiinnostaneeseen kysymykseen, voidaanko tämän tutkimuksen antamaa tietoa suoraan hyödyntää musiikkiterapian kliinisessä työssä saamaan aikaan haluttu tunnevaikutus asiakkaassa. Tulokset antoivat viitteitä tunnevaikutusten vastaavuudesta, mutta varsinaisten johdopäätösten vetäminen asiasta vaatii vielä lisätutkimusta ja laajempaa musiikillista otosta.

Tämän tutkimuksen antaman tiedon pohjalta olisi mielenkiintoista tutkia, mitä tunnevaikutuksia sävellaji- tai moodipohjaisella tunnetyöskentelyllä voitaisiin havaita. Tätä työskentelymallia voisi soveltaa eri ikäluokkien kanssa tehtävään kliiniseen työhön, jossa halutut tunnevaikutukset voisivat vaihdella ikäluokan tarpeiden ja haasteiden pohjalta. Nuorten kanssa tehtävä tunnetyöskentely voisi kohdistua tunteiden tunnistamiseen ja kokemiseen, ikäihmisten kanssa työskentely voitaisiin

suunnata tunnemuistojen herättämiseen ja positiivisten tunteiden kokemisen lisäämiseen. Myös moodipohjaisen improvisaatiomallin kehittäminen voisi toimia kliinistä työtä tekevien musiikkiterapeuttien työnkuvaa avartavana menetelmänä.

LÄHTEET

- Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Aldwell, E. & Schachter, C. (2019). *Harmonia ja äänenkuljetus* (4. painos). Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Althoff, J. (2022). Aristotle, the Inventor of Natural Science. Teoksessa P.T. Keyser & J. Scarborough (toim.) *The Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World*, 235-256. Oxford: University Press.
- Anderson, N. (1996). *Barokin musiikki*. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo.
- Aristoteles (2012). *Teokset VIII. Poliittikka*. Helsinki: University Press Gaudeamus.
- Barnett, G. (2010). Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 407-455. Cambridge: University Press.
- Basch, R. (2010). Tuning and Temperament. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 193-222. Cambridge: University Press.
- Bruscia, K.E. (1996). *Music for the Imagination (10 cd's)*. <https://barcelonapublishers.com/music-the-imagination-not-print-10-cds>
- Bruscia, K.E. (1998). *Defining Music Therapy*. (Second Edition). New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K.E. (2002). A Psychodynamic Orientation to the Bonny Method. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, 225-243. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Bruscia, K.E. (2002). Preface. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Burkert, W. (1972). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Charpentier, M-A. (2019). *Wikipedia*. Haettu 25.11.2022 osoitteesta [//fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Marc-Antoine_Charpentier&oldid=17931626](http://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Marc-Antoine_Charpentier&oldid=17931626).
- Cessac, C. (1995). *Marc-Antoine Charpentier*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Clark, M.F. (2002). Evolution of the Bonny Method. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, 5-27. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Cohen, D.E. (2010). Notes, scales, and Modes in the Earlier Middle Ages. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 307-363. Cambridge: University Press.
- Cook, N. & Dibben, N. (2010). Emotion in Culture and History: Perspectives From Musicology. Teoksessa P.N. Juslin & J.A.Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: University Press.
- Cornford, F. M. (1922). Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition. *The Classical Quarterly*, 16(3/4), 137-150. <http://www.jstor.org/stable/636499>
- Descartes, R. (1994). *Teoksia ja kirjeitä* (suom. J.A. Hollo, 2. painos). Helsinki: WSOY.
- Einstein, A. (1956). *Mozart: His character, his works*. London: Cassell and Company Ltd.

- Erkkilä, J. (2010). Musiikkiterapia psykoterapiana. Teoksessa J. Louhivuori & S. Saarikallio (toim.) *Musiikkipsykologia*, 393–406. Jyväskylä: Atena
- Erkkilä, J., Ala-Ruona, E., Punkanen, M. & Fachner, J. (2012). Creativity in Improvisational, Psychodynamic Music Therapy. Teoksessa D. Hargreaves, D. Mell & R. MacDonald (toim.) *Musical Imaginations*, 414–428. Oxford: University Press.
- Eskola, J. & Suoranta, J. (2008). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. (8. painos). Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Farmer, H.G. (1986). The Music of Ancient Egypt. Teoksessa E. Wellesz (toim.) *Ancient and Oriental Music*, 255–282. Oxford: University Press.
- Frazer, P.A. (2015). *The Development of Musical Tuning Systems*. <https://www.peter-frazer.co.uk/music/tunings.html>
- Fuller, S. (2010). Organum - discantus - contrapunctus in the Middle Age. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 477–502. Cambridge: University Press.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. (2012). The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions. Teoksessa P.N. Juslin & J. Sloboda (toim.) *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: University Press.
- Glarean, H. (2022). Wikipedia. Haettu 3.12.2022 osoitteesta //fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Heinrich_Glarean&oldid=21010390
- Gouk, P. (2010). The Role of Harmonics in the Scientific Revolution. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 223–245. Cambridge: University Press.
- Gregory, A. (2022). Pythagoras and Plato. Teoksessa P.T. Keyser & J. Scarborough (toim.) *The Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World*, 147–169. Oxford: University Press.
- Grocke, D. (2002a). The Bonny Music Programs. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, 99–133. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Grocke, D. (2002b). The Evolution of Bonny's Music Programs. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, 85–98. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Grocke, D. & Wigram, T. (2007). *Receptive Methods in Music Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Gurd, S. A. (2021). *The Origins of Music Theory in the Age of Plato*. New York: Bloomsbury Academic.
- Helsingin yliopiston kalenteripalvelut (2022). *Viikonpäivistä ja niiden nimistä*. Haettu 19.11.2022 osoitteesta <https://almanakka.helsinki.fi/fi/publikationer/blogi/418-viikonpaivista-ja-niiden-nimista.html>
- Henderson, I. (1986). Ancient Greek Music. Teoksessa E. Wellesz (toim.) *Ancient and Oriental Music*, 336–403. Oxford: University Press.
- Horden, P. (2001). Musical solutions: past and present in music therapy. Teoksessa *Music as medicine*. Toim. P. Horden. Toinen painos. Burlington: Ashgate. 4–40.
- Imhausen, A. (2022). Mathematics in Egypt. Teoksessa P.T. Keyser & J. Scarborough (toim.) *The Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World*, 49–60. Oxford: University Press.

- Integratiivisen psykoterapian yhdistys (2022). Integraation malleja. Haettu 11.12.2022 osoitteesta <http://www.integratiivinenpsykoterapia.fi/integraation-malleja/>
- Klavan, S. (2021). *Music in Ancient Greece. Melody, Rhythm and Life*. London: Bloomsbury Academic. https://www.academia.edu/50753346/Music_in_Ancient_Greece_Melody_Rhythm_and_Life
- Kotilainen, T. (1981). Musiikin vaiheet ja tyylikaudet. Teoksessa S. Järvinen, T. Kotilainen & M-R. Väkevä *Viva la Musica: Lukion musiikki*, 97–128. Helsinki: Otava.
- Kvinttiympyrä. (2022). Wikipedia. Haettu 28.11.2022 osoitteesta [//fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Kvinttiympyr%C3%A4&oldid=21031163](https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Kvinttiympyr%C3%A4&oldid=21031163).
- Lehikoinen, J. (2015). Musiikki ja mielikuvatyöskentely GIM-terapiassa. Musiikkiterapian aineopinnot. Jyväskylän yliopisto.
- Lüthy, W. (1974). *Mozart und die Tonartencharakteristik*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.
- Mathiesen, T.J. (2010). Greek Music Theory. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 109–135. Cambridge: University Press.
- Metsämuuronen, J. (2007). *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. (2. laitos, 4. painos). Jyväskylä: Gummerus.
- Monro, D.B. (1894). *The Modes of Ancient Greek Music*. Oxford: The Clarendon Press. https://www.academia.edu/6593043/The_Modes_of_Ancient_Greek_Music_1894
- Murtomäki, V. (2005a). *Antiikin ajan musiikin teoriaa ja teoreetikkoja*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa. Taideyliopiston Sibelius-akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 16.11.2022 osoitteesta https://muhi.uniarts.fi/ant_antiikki4/
- Murtomäki, V. (2005b). *Musiikinteoria ennen ars antiquaa*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 22.11.2022 osoitteesta https://muhi.uniarts.fi/kesk_franko3/
- Murtomäki, V. (2005c). *Muusisten taiteiden lajit ja muodot*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 28.11.2022 osoitteesta https://muhi.uniarts.fi/ant_antiikki2/
- Murtomäki, V. (2019a). *Retoriikka, affektit, kuvio-oppi*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 28.1.2023 osoitteesta <https://muhi.uniarts.fi/retoriikka-affektit-kuvio-oppi/>
- Murtomäki, V. (2019b). *Jean-Philippe Rameau*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 3.2.2023 osoitteesta <https://muhi.uniarts.fi/jean-philippe-rameau/>
- Murtomäki, V. (2020). *Sävellajikarakteristiikka*. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto. Haettu 28.1.2023 osoitteesta <https://muhi.uniarts.fi/savellajikarakteristiikka/>
- Nolan, C. (2010.) Music Theory and Mathematics. Teoksessa T. Christensen (toim.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, 272–304. Cambridge: University Press.
- Palas, R. (2010). *Taidemusiikki tutuksi*. Helsinki: Otava.

- Pascher, J. (2022). Haettu 4.12.2022 osoitteesta https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Circle_of_fifths_deluxe_4_de_s.svg#/media/Tiedosto:Circle_of_fifths_deluxe_4_de_s.svg CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>
- Peltola, H-R. (2022). Laadullinen tutkimus. Luentosarja Jyväskylän yliopiston maisterintutkielmaa tukeva tutkimusmenetelmä -kurssilla.
- Platon (1982). *Teokset. Viides osa: Timaios* (suom. A.M. Anttila). Helsinki: Otava.
- Platon (1999). *Teokset. Kuudes osa: Lait* (suom. M. Itkonen-Kaila, H. Thesleff, T. Anhava & A.M. Anttila). Helsinki: Otava.
- Platon (2007). *Valtio* (suom. M. Itkonen-Kaila). Helsinki: Otava.
- Pickett, E. (2002). Introduction: History of GIM Literature. Teoksessa K.E. Bruscia & D. Grocke (toim.) *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*, xxv–xxxv. New Braunfels: Barcelona Publishers.
- Powell, J. & Dibben, N. (2005). Key-mood association: A self perpetuating myth. *Musicae Scientiae*, 9(2), 289–311. <https://doi.org/10.1177/102986490500900208>
- Punkanen, M. (2004): Matalataajuinen äänivärähtelyhoito – teoreettisia näkökulmia, kliinisiä sovellutuksia ja tutkimustuloksia. *Musiikkiterapia* 19 (1), 69–88.
- Ramos, D., Bueno, J.L.O. & Bigand, E. (2011). Manipulating Greek musical modes and tempo affects perceived musical emotion in musicians and nonmusicians. *Brazilian Journal of Medical and Biological research*, 44(2): 165–172. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1590/S0100-879X2010007500148>
- Russell, B. (1995). *Länsimaisen filosofian historia 1* (5. painos). Juva: WSOY Laatumkirjat.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. (2006). *KvaliMOTV - menetelmäopetuksen tietovaranto [pdf-verkkajulkaisu]*. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. Haettu 7.12.2022 osoitteesta <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>
- Salomaa, J.E. (1999). *Filosofian historia 1*. Jyväskylä: Kampus Kustannus. Jyväskylän yliopiston yliopilaskunnan julkaisusarja 50.
- Shorter, E. (2019). *Psykiatrian historia*. Helsinki: Into kustannus Oy.
- Steblin, R. (2002). *A History of Key Characters in the 18th and Early 19th Centuries : Second Edition*. Rochester : Boydell & Brewer Ltd.
- Stephenson, B. (1994). *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*. Princeton: University Press.
- Suomen musiikkiterapiayhdistys (2022). *Mitä musiikkiterapia on*. Haettu 5.12.2022 osoitteesta <https://www.musiikkiterapia.net/index.php/mita-musiikkiterapia>
- Tabell, M. (2012). *Jazzmusiikin harmonia* (5. painos). Helsinki: Gaudeamus.
- Taruskin, R. (2010). *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: University Press.
- Tynys, S. (2020). "Musiikkia mielisairaalassa" – Musiikin ja musiikkiterapian merkitys historiallisesta näkökulmasta Suomen psykiatrisissa sairaaloissa. *Musiikki*, 46(1), 63–91. <https://musiikkijournal.fi/article/view/97144>
- Vainikka, S. (2001). Antiikin säveljärjestelmät. *Etnomusikologian vuosikirja*, 13, 19– 24. <https://doi.org/10.23985/evk.101117>

LIITTEET

LIITE 1

Music for the Imagination cd-levyt.

CD-LEVY	KAPPALEET
ACTIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Holst: The Planets - Mars 7.42 2. JS Bach: Toccata and Fugue in D minor for organ BWV565 10.06 3. Orff: Carmina Burana - O Fortuna; Fortune Plango Vulnera 5.24 4. Orff: Carmina Burana - Ave formossima; O Fortuna 4.31 5. Shostakovich: String Quartet #3 - Allegretto 6.52 6. Shostakovich: String Quartet #8 - Allegretto 4.11 7. Nielsen: Symphony #5 - Excerpt of Andante un poco tranquillo 4.26 8. Vierne: Carillon de Westminster 7.32 9. Beethoven: Piano Concerto #3 - Largo 9.56 10. Prokofiev: Symphony #1 "Classical" - Larghetto 4.10 11. Mahler: Symphony #5 - Sehr Langsam 12.01
CREATIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Debussy: Prelude to Afternoon of Faun 10.30 2. Liadov: Enchanted Lake 7.58 3. Holst: The Planets - Venus 8.07 4. Holst: The Planets - Neptune 7.01 5. Grieg: Cradle Song 4.07 6. Sibelius: Symphony #2 1st Movement 10.07 7. Vaughan-Williams: Symphony #2 - Lento 12.04 8. Delius: La Calinda 3.50 9. Kallinikov: Symphony #2 - Andante 7.59 10. Bizet: Intermezzo from Carmen 2.32
EMOTIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Brahms: Piano Concerto #2 - Allegro non Troppo 17.19 2. Brahms: German Requiem Part 1 9.13 3. Brahms: German Requiem Part 5 7.07 4. Brahms: Symphony #4 - Andante Moderato 12.33 5. Brahms: Violin Concerto - Adagio 8.56 6. JS Bach: Concerto for 2 Violins - Largo 6.47 7. D'Indy: Symphony on a French Mountain Air 1st Movement 11.40
EXPLORATIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Elgar: Symphony #2 - Larghetto 14.53 2. Mendelssohn: Symphony #3 - Vivace 4.32 3. Fauré: Pavane 7.44 4. Ravel: Daphnis & Chloe Suite #2 - Excerpt 11.38 5. Brahms: Symphony #1 3rd Movement 5.02 6. Respighi: Pines of Rome "Gianicola" 6.20 7. Debussy: Nocturne "Sirenes" 12.37 8. Duruflé: In Paradisum 3.03 9. Duruflé: Notre Pere 1.33 10. JS Bach: Suite #3 Air 5.15
IMAGINATIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ravel: Introduction & Allegro 10.17 2. Copland: Appalachian Springs - Excerpt 8.13 3. Tchaikovsky: Symphony #4 - Scherzo 5.51 4. Mendelssohn: Symphony #5 - Andante 4.54 5. Suk: Serenade in E-flat Major Op. 6 - Adagio 10.32 6. Brahms: Symphony #3 - Allegro con brio 10.23 7. Nielsen: Symphony #5 1st Movement - Adagio non troppo only 9.43 8. Beethoven: Violin Concerto - Larghetto 10.15

	9. Corelli: Concerto Grosso #8 in G minor - Adagio 3.52
PLAINTIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Albinoni: Oboe Concerto in D minor 5.23 2. Rodrigo: Concierto de Aranjuez - Adagio 10.25 3. Grieg: Hollberg Suite - Air 5.44 4. Arensky: Piano Trio - Elegia 7.01 5. Vivaldi: Violin Concerto in A Minor - Largo 2.31 6. Dvorak: Czech Suite -Romanze 4.32 7. Bridge: Lament 4.20 8. Delius: Aquarelle #1 - Lento, ma non troppo 2.28 9. Chopin: Piano Concerto #1 - Romance 9.19 10. Rachmaninoff: Symphony #2 - Adagio 12.39 11. Respighi: Fountains of Rome - Valle Giulia 4.28 12. Respighi: Fountains of Rome - Villa Medici 5.45
POSITIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Britten: Simple Symphony - Sentimental Sarabande 6.37 2. Walton: Touch her soft lips and part 1.51 3. Fauré: Cantique de Jean Racine 6.23 4. Fauré: Requiem - Pie Jesu 3.28 5. Puccini: Madama Butterfly - Humming Chorus 2.46 6. Massenet: Orchestral Suite #7: Sous Les Tilleuls 4.57 7. Schumann: Fünf Stücke im Volkston Op. 102 - Langsam 4.44 8. Elgar: Serenade for Strings - Larghetto 5.49 9. Elgar: Enigma Variations - 8 and 9 5.38 10. Mozart: Vesperae Solennes de Confessore: Laudate Dominatum 4.54 11. Barber: Adagio for Strings 7.47 12. Brahms: Requiem Part 6 10.34 13. Strauss: Death and Transfiguration - Excerpt 8.04
REGENERATIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Shostakovich: Symphony #5 - Excerpt of Moderato and Largo 18.38 2. Mendelssohn: Symphony #3 - Adagio 11.07 3. Wagner: Gotterdamerung - Siegfrieds Funeral Music 8.13 4. Rachmaninoff: Isle of the Dead 23.14 5. JS Bach: O Mein Jesu 5.08 6. Mahler: Das Lied von der Erde - Excerpt from Der Abschied 8.19
SUPPORTIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Haydn: Cello Concerto in C - Adagio 8.36 2. Puccini: Madama Butterfly - Humming Chorus 2.46 3. Debussy: String Quartet - Andantino 7.56 4. JS Bach: Christmas Oratorio - Shepherd's Song 5.55 5. Dvorak: Serenade in E Major - Larghetto 6.49 6. Warlock: Capriol Suite - Pieds en l'air 2.21 7. Sibelius: Swan of Tuonela 8.50 8. Goreczki: Symphony #3 - 2nd Movement 10.13 9. Boccherini: Cello Concerto in B-flat - Adagio 5.53 10. Russian Folk songs: O the Steppes 4.09 11. Russian Chant for Vespers: The Joy of Those Who Mourn 3.43 12. Shostakovich: Piano Concerto #2 - Andante 6.37
TRANSPORTIVE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Beethoven: Piano Concerto #5 - 2nd Movement 7.45 2. Vivaldi: Gloria - Et in Terra Pax 5.19 3. JS Bach: Brandenburg Concerto #6 - Adagio ma non tanto 5.29 4. Fauré: Requiem - In Paradisum 3.17 5. Wagner: Lohengrin - Prelude to Act I 9.57 6. Borodin: Symphony #1 - Andante 6.12 7. Brahms: Symphony #3 - Poco Allegretto 5.54 8. Beethoven: Symphony #9 - Adagio Molto 16.02 9. Brahms: Piano Concerto #2 - Andante 11.45

LIITE 2

Helen Bonny GIM-valmisohjelmat (Bruscia, 2014).

AFFECT RELEASE:

Holst: The Planets Mars

Bach: Toccata and Fugue in D minor for Orchestra

Orff: Carmina Burana Excerpts: Fortuna, Fortune Piango Vulnera, Ave Formosissima, O Fortuna

BODY PROGRAM:

Shostakovich: 3rd Quartet (Allegretto)

Shostakovich: 8th Quartet (Allegretto)

Nielsen: 5th Symphony (1st Movement Excerpt: Andante un poco tranquillo)

Vierne: The Chimes of Westminster

Beethoven: 3rd Piano Concerto (Largo)

Prokofief: Classical Symphony (Larghetto)

CARING:

Haydn: Cello Concerto in C (Adagio)

Puccini: Mme Butterfly (Humming Chorus)

Debussy: String Quartet (3rd Movement, Andantino)

Bach: Christmas Oratorio (Shepherd's Song)

Dvorak: Serenade in E major (Larghetto)

Warlock: Capriol Suite (Pieds en l'air)

COMFORTING / ANACLITIC:

Haydn: Cello Concerto in C (Adagio)

Sibelius: Swan of Tuonela

Villa Lobos: Bachianas Brasileiras #5

Boccherini: Cello Concerto in B (Adagio)

Glinka: Life of the Tzar: Susanin Aria (Act IV)

Schubert: Die Scöne Müllerin: Der Neugierige

Debussy: Prelude: Maid with the Flaxen Hair

DEATH REBIRTH:

Wagner: Gotterdamerung (Siegfried's Funeral March)

Rachmaninoff: Isle of the Dead

Bach: Mass in B minor (Crucifixus from Credo)

Mahler: Song of the Earth: Der Abschied

EMOTIONAL EXPRESSION I:

Brahms: Piano Concerto #2 in B-flat (Allegro no Troppo)

Brahms: Requiem Parts I and IV

Brahms: 4th Symphony (Andante Moderato)

EMOTIONAL EXPRESSION II:

Brahms: 3rd Symphony (Allegro con Brio)

Menotti: Piano Concerto in F (2nd Movement - Lento)

Shostakovich: 5th Symphony (Moderato excerpt)
Shostakovich: 5th Symphony (Largo)

EXPLORATIONS:

Ravel: Daphnis & Chloe Ballet (excerpt)
Brahms: 1st Symphony (Allegretto)
Respighi: Pines of Rome (Gianicola)
Debussy: Nocturnes (Sirenes)
Chesnokov: Salvation is Created
Pachelbel: Canon in D

IMAGERY:

Ravel: Introduction & Allegro
Copland: Appalachian Springs (Excerpt)
Tchaikovsky: 4th Symphony (Scherzo)
Respighi: The Birds (the Dove)
Turina: La Oracion del Torero

INNER ODYSSEY:

Brahms: 3rd Symphony (Allegro con brio)
Nielsen: 5th Symphony (Adagio non troppo)
Beethoven: Violin Concerto (Larghetto)
Corelli: Concerto Grosso in G minor (Adagio)

MOSTLY BACH:

Bach: Passacaglia & Fugue in C minor
Bach: Come Sweet Death
Bach: Partita in B minor (Sarabande)
Bach: Little Fugue in G minor
Brahms: Violin Concerto (Adagio)
Bach: Concerto for 2 Violins (Largo)

NURTURING:

Britten: Simple Symphony (Sentimental Sarabande)
Vaughan-Williams: Prelude (Rhosymedre)
Berlioz: L'Enfance du Christ (Flight into Egypt, Overture and Shepherd's Chorus)
Puccini: Madama Butterfly (Humming Chorus)
Massenet: Scenes Alsaciennes (Sous les Tilleuls)
Canteloube: Songs of the Auvergne (Brezairola)

PEAK EXPERIENCE

Beethoven: 5th Piano Concerto (Adagio) - onko 2nd movement?
Vivaldi: Gloria (Et in Terra Pax)
Bach: Adagio in C (Transcribed for Orchestra)
Faure: Requiem (In Paradisum)
Wagner: Lohengrin (Prelude to Act I)

POSITIVE AFFECT:

Elgar: Enigma Variations (#8 - #9)
Mozart: Vesperae Solemnes (Laudate Dominum)
Barber: Adagio for strings
Gounoud: St Cecilia Mass (Offertoire and Sanctus)
Strauss: Death and Transfiguration (Excerpt)

QUIET MUSIC:

Debussy: Danses Sacred & Profane
Debussy: Afternoon of a Faun
Holst: The Planets (Venus)
Vaughan-Williams: Fantasia on Greensleeves

RELATIONSHIPS:

Pierne: Concertstuuck for Harp
Rachmaninoff: 2nd Symphony (Adagio)
Respighi: Fountains of Rome (Daybreak)
Respighi: Fountains of Rome (Sunset)

SERENITY:

Vaughan-Williams: Fantasy on a Theme by Thomas Tallis
Mahler: 4th Symphony (3rd Movement "Rueholl")

TRANSITIONS:

Strauss: The Hero's Life (Excerpt)
Brahms: 3rd Symphony (Poco Allegretto)
Beethoven: 9th Symphony (Adagio Molto)
Brahms: 2nd Piano Concert (Andante)

LIITE 3

Tutkimusaineiston nuotit.

- Albinoni, T. (1955). *Oboe Concerto in D minor, Op. 9 No. 2: Adagio*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Basel: Kneusselin. [https://imslp.org/wiki/Oboe_Concerto_in_D_minor,_Op.9_No.2_\(Albinoni,_Tomaso\)](https://imslp.org/wiki/Oboe_Concerto_in_D_minor,_Op.9_No.2_(Albinoni,_Tomaso)). Viitattu 3.1.2023.
- Arensky, A. (1894). *Piano Trio No. 1, Op. 32: 3. Elegia*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Moscow: P. Jurgenson. [https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_No.1,_Op.32_\(Arensky,_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_No.1,_Op.32_(Arensky,_Anton)). Viitattu 3.1.2023.
- Bach, J.S. (1856). *Mass in B minor, BWV 232: Credo: 5. Crucifixus*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor%2CBWV_232_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor%2CBWV_232_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1867). *Passacaglia in C minor, BWV 582*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Passacaglia_in_C_minor,_BWV_582_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Passacaglia_in_C_minor,_BWV_582_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1867). *Tocatta, Adagio and Fugue in C major, BWV 564*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Tocatta,_Adagio_and_Fugue_in_C_major,_BWV_564_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Tocatta,_Adagio_and_Fugue_in_C_major,_BWV_564_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1867). *Tocatta and Fugue in D minor, BWV 565*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Tocatta_and_Fugue_in_D_minor%2CBWV_565_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Tocatta_and_Fugue_in_D_minor%2CBWV_565_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Viitattu 27.12.2022.
- Bach, J.S. (1871). *Brandenburg Concerto No. 6 in B flat major, BWV 1051: Adagio ma non tanto*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Brandenburg_Concerto_No.6_in_B-flat_major,_BWV_1051_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Brandenburg_Concerto_No.6_in_B-flat_major,_BWV_1051_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 5.1.2023.
- Bach, J.S. (1874). *Concerto for 2 Violins in D minor, BWV 1043: Largo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Violins_in_D_minor,_BWV_1043_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_for_2_Violins_in_D_minor,_BWV_1043_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 28.12.2022.
- Bach, J.S. (1879). *Violin Partita No. 1 in B minor, BWV 1002*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.1_in_B_minor%2CBWV_1002_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Partita_No.1_in_B_minor%2CBWV_1002_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1887). *Komm, du süsse Todestunde, BWV 161: Aria 1*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Komm,_du_s%C3%BCsse_Todestunde,_BWV_161_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Komm,_du_s%C3%BCsse_Todestunde,_BWV_161_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1891). *Fugue in G minor, BWV 578*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Fugue_in_G_minor,_BWV_578_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Fugue_in_G_minor,_BWV_578_(Bach,_Johann_Sebastian)). Viitattu 6.1.2023.
- Bach, J.S. (1950). *Orchestral Suite No 3 in D major, BWV 1068: 2. Air*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Heugel & Cie. [https://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.3_in_D_major%2CBWV_1068_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Orchestral_Suite_No.3_in_D_major%2CBWV_1068_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Viitattu 3.1.2023.

- Bach, J.S. (1988). *Weihnachts-Oratorium, BWV 248: Und es waren Hirten in derselben gegend 'Shepherd's Song'*. Nuotit. Kassel: Bärenreiter.
- Bach, J.S. (1991). *Mein Jesu! Was vor Seelenveh, BWV 487*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Kassel: Bärenreiter Verlag. [https://imslp.org/wiki/Mein_Jesu!_was_vor_Seelenveh%2C_BWV_487_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Mein_Jesu!_was_vor_Seelenveh%2C_BWV_487_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Viitattu 5.1.2023.
- Beethoven, L.v. (1862). *Piano concerto No 3, Op. 37: Largo* (reprinted 1984). Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.3%2C_Op.37_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Viitattu 28.12.2022.
- Beethoven, L.v. (1862). *Piano Concerto No. 5 in E flat major: 2nd Movement Adagio*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.5%2C_Op.73_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.5%2C_Op.73_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Viitattu 5.1.2023.
- Beethoven, L. (1862–90). *Violin Concerto in D major, Op. 61: Larghetto*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_D_major%2C_Op.61_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_D_major%2C_Op.61_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Viitattu 3.1.2023.
- Beethoven, L.v. (1863). *Symphony No. 9, Op. 125: 3. Adagio molto e cantabile*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.9%2C_Op.125_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.9%2C_Op.125_(Beethoven%2C_Ludwig_van)). Viitattu 5.1.2023.
- Berlioz, H. (1900–07). *L'enfance du Christ, H 130: Part Two La fuite en Égypte: Ouverture & l'adieu les bergers*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/L%27enfance_du_Christ%2C_H_130_\(Berlioz%2C_Hector\)](https://imslp.org/wiki/L%27enfance_du_Christ%2C_H_130_(Berlioz%2C_Hector)). Viitattu 6.1.2023.
- Bizet, G. (1920). *Carmen: Intermezzo, Entracté before Act III*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Carmen_\(Bizet%2C_Georges\)](https://imslp.org/wiki/Carmen_(Bizet%2C_Georges)). Viitattu 28.12.2022.
- Boccherini, L. (1865–70). *Cello Concerto in B flat major, G 482: Adagio* (arr. F. Grützmacher). Nuotit. Pdf-tiedosto. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/72f403ab-cb8a-44ed-808a-bc01940bc302-0.1?search-type=singleFilter&search-text=boccherini%2C+luigi&doctype=printedMusic>. Viitattu 5.1.2023.
- Borodin, A. (1882). *Symphony No. 1: 3. Andante*. Nuotit. Pdf-tiedosto. St. Petersburg: V. Bessel & Co. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_\(Borodin%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1_(Borodin%2C_Aleksandr)). Viitattu 5.1.2023.
- Brahms, J. (1926–27). *Violin concerto, Op. 77: Adagio*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.77_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.77_(Brahms,_Johannes)). Viitattu 28.12.2022.
- Brahms, J. (1926–27). *Ein deutsches Requiem, op. 45* (reprinted 1987). Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Ein_deutsches_Requiem%2C_Op.45_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Ein_deutsches_Requiem%2C_Op.45_(Brahms%2C_Johannes)). Viitattu 28.12.2022.
- Brahms, J. (1926–27). *Piano Concerto No. 2, Op. 83*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.2%2C_Op.83_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.2%2C_Op.83_(Brahms%2C_Johannes)). Viitattu 28.12.2022.
- Brahms, J. (1926–27). *Symphony No. 1 in C minor, Op. 68: 3rd movement Un poco allegretto e grazioso* (reprinted 1974). Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und

- Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1,_Op.68_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1,_Op.68_(Brahms,_Johannes)). Viitattu 29.12.2022.
- Brahms, J. (1926–27). *Symphony No. 3 in F major, Op. 90*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3%2C_Op.90_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3%2C_Op.90_(Brahms%2C_Johannes)). Viitattu 3.1.2023.
- Brahms, J. (1926–27). *Symphony No. 4 in E minor, Op. 98* (reprinted 1974). Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4,_Op.98_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4,_Op.98_(Brahms,_Johannes)). Viitattu 28.12.2022.
- Bridge, F. (1915). *Lament for Catherine, H. 117*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Goodwin & Tabb. [https://imslp.org/wiki/Lament,_H.117_\(Bridge,_Frank\)](https://imslp.org/wiki/Lament,_H.117_(Bridge,_Frank)). Viitattu 3.1.2023.
- Britten, B. (1935). *Simple Symphony for String Orchestra: III Sentimental Saraband*. Nuotit. London: Chester music. Viitattu 7.1.2023.
- Canteloube, J. (1927). *Chants d'Auvergne: Vol. 3 Brezairola*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Heugel. [https://imslp.org/wiki/Chants_d%27Auvergne_\(Canteloube,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Chants_d%27Auvergne_(Canteloube,_Joseph)). Viitattu 6.1.2023.
- Chesnokov, P. (1913). *10 Communion Hymns: 5. Salvation is Created*. Nuotit. Pdf-tiedosto. New York: Fischer & Brother. [https://imslp.org/wiki/10_Communion_Hymns_\(Chesnokov%2C_Pavel\)](https://imslp.org/wiki/10_Communion_Hymns_(Chesnokov%2C_Pavel)). Viitattu 6.1.2023.
- Chopin, F. (1880). *Piano Concerto No. 1, Op. 11: Romance*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.1%2C_Op.11_\(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.1%2C_Op.11_(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)). Viitattu 5.1.2023.
- Copland, A. (1943–44). *Appalachian Spring*. Nuotit. London: Boosey & Hawkes.
- Corelli, A. (1913). *Concerto grosso in G minor, 'Fatto per la Notte di Natale', Op. 6 No. 8*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.F. Kahnt. [https://imslp.org/wiki/Concerto_grosso_in_G_minor_%27Fatto_per_la_Notte_di_Natale%27,_Op.6_No.8_\(Corelli,_Arcangelo\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_grosso_in_G_minor_%27Fatto_per_la_Notte_di_Natale%27,_Op.6_No.8_(Corelli,_Arcangelo)). Viitattu 3.1.2023.
- Debussy, C. (1894). *String Quartet in G minor, Op. 10: Andantino*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Durand & Fils. [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_G_minor%2C_Op.10_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_in_G_minor%2C_Op.10_(Debussy%2C_Claude)). Viitattu 5.1.2023.
- Debussy, C. (1895). *Prélude à l'après-midi d'un faune* (reprinted 1983). Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: E. Fromont. [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_1%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_1%27apr%C3%A8s-midi_d%27un_faune_(Debussy%2C_Claude)). Viitattu 28.12.2022.
- Debussy, C. (1904). *Danse sacrée et danse profane*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Durand. [https://imslp.org/wiki/Danse_sacr%C3%A9e_et_danse_profane_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Danse_sacr%C3%A9e_et_danse_profane_(Debussy%2C_Claude)). Viitattu 28.12.2022.
- Debussy, C. (1910). *Préludes Livre 1: 8. La fille aux cheveux de lin*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Durand et Cie. [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes%2C_Livre_1_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes%2C_Livre_1_(Debussy%2C_Claude)). Viitattu 6.1.2023.
- Debussy, C. (1930). *Nocturnes: Sirenes*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: J. Jobert. [https://imslp.org/wiki/Nocturnes_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Nocturnes_(Debussy%2C_Claude)). Viitattu 29.12.2022.

- Delius, F. (1895–7). *Koanga: La Calinda*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Boosey & Hawkes, Inc. <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/2a752a55-5575-450f-bb48-283395b3f171-0.1?search-type=singleFilter&search-text=delius+frederick+koanga&doctype=printedMusic>. Viitattu 28.12.2022.
- Delius, F. (2023). 2 *Aquarelles: Aquarelle No. 1: Lento, ma non troppo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Boosey & Hawkes, Inc. <https://www.boosey.com/shop/prod/Frederick-Delius-2-Aquarelles-String-Orch-Sc-Pts/688883>. Viitattu 3.1.2023.
- D'Indy, V. (1892). *Symphonie sur un Chant Montagnard Français, Op. 25: 1st movement Assez lent*. Nuotit. pdf-tiedosto. Paris: J. Hamelle. [https://imslp.org/wiki/Symphonie_sur_un_Chant_Montagnard_Fran%C3%A7ais%2C_Op.25_\(Indy%2C_Vincent_d%27\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_sur_un_Chant_Montagnard_Fran%C3%A7ais%2C_Op.25_(Indy%2C_Vincent_d%27)). Viitattu 28.12.2022.
- Duruflé, M. (1948). *Requiem, Op. 9: IX In Paradisum*. Nuotit. Paris: Editions Durand. Viitattu 29.12.2022.
- Duruflé, M. (1977). *Notre Pere, Op. 14*. Nuotit. Paris: Editions Durand. Viitattu 29.12.2022.
- Dvořák, A. (1881). *Czech Suite, Op. 39: Romanze*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.G. Röder. [https://imslp.org/wiki/Czech_Suite%2C_Op.39_\(Dvo%C5%99%C3%A1k%2C_Anton%2C_ADn\)](https://imslp.org/wiki/Czech_Suite%2C_Op.39_(Dvo%C5%99%C3%A1k%2C_Anton%2C_ADn)). Viitattu 3.1.2023.
- Dvořák, A. (1955). *Serenade for Strings in E major, Op. 22: Larghetto*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Prague: SNKLHU. [https://imslp.org/wiki/Serenade_for_Strings%2C_Op.22_\(Dvo%C5%99%C3%A1k%2C_Anton%2C_ADn\)](https://imslp.org/wiki/Serenade_for_Strings%2C_Op.22_(Dvo%C5%99%C3%A1k%2C_Anton%2C_ADn)). Viitattu 5.1.2023.
- Elgar, E. (1893). *Serenade for String Orchestra, Op. 20*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Serenade_for_String_Orchestra%2C_Op.20_\(Elgar%2C_Edward\)](https://imslp.org/wiki/Serenade_for_String_Orchestra%2C_Op.20_(Elgar%2C_Edward)). Viitattu 5.1.2023.
- Elgar, E. (1899). *Variations on an Original Theme 'Enigma', Op- 36: VIII Allegretto 'W.N' & IX Adagio 'Nimrod'*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Novello & Co. [https://imslp.org/wiki/Variations_on_an_Original_Theme_%27Enigma%27%2C_Op.36_\(Elgar%2C_Edward\)](https://imslp.org/wiki/Variations_on_an_Original_Theme_%27Enigma%27%2C_Op.36_(Elgar%2C_Edward)). Viitattu 5.1.2023.
- Elgar, E. (1911). *Symphony No. 2, Op. 63: Larghetto* (reprinted 1985). Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Novello & Co. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.63_\(Elgar%2C_Edward\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.63_(Elgar%2C_Edward)). Viitattu 28.12.2022.
- Fauré; G. (1876). *Cantique de Jean Racine, Op. 11*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: F. Schoen. [https://imslp.org/wiki/Cantique_de_Jean_Racine%2C_Op.11_\(Faur%C3%A9%2C_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Cantique_de_Jean_Racine%2C_Op.11_(Faur%C3%A9%2C_Gabriel)). Viitattu 5.1.2023.
- Fauré, G. (1901). *Pavane, Op. 50*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: J. Hamelle. [https://imslp.org/wiki/Pavane,_Op.50_\(Faur%C3%A9,_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Pavane,_Op.50_(Faur%C3%A9,_Gabriel)). Viitattu 28.12.2022.
- Fauré, G. (1901). *Requiem, Op. 48*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: J. Hamelle. [https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_\(Faur%C3%A9%2C_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_(Faur%C3%A9%2C_Gabriel)). Viitattu 5.1.2023.

- Glinka, M. (1904). *Ivan Susanin, A life for the Tzar: Susanin's Aria (act IV)*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Moscow: P. Jurgenson. [https://imslp.org/wiki/A_Life_for_the_Tsar_\(Glinka,_Mikhail\)](https://imslp.org/wiki/A_Life_for_the_Tsar_(Glinka,_Mikhail)). Viitattu 6.1.2023.
- Gorecki, H. (1976). *Symfonia No. III, Op. 36: 2nd Movement*. Nuotit. Helsinki: Sibelius-akatemian kirjasto, käsin kirjoitettu partituuri.
- Gounoud, C. (1855). *Messe solennelle de Sainte Cecile: Offertoire et Sanctus*. Nuotit. Paris: Alphonse Leduc.
- Grieg, E. (1884). *Hollberg Suite, Op. 40: 4. Air*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Holberg_Suite,_Op.40_\(Grieg,_Edvard\)](https://imslp.org/wiki/Holberg_Suite,_Op.40_(Grieg,_Edvard)). Viitattu 3.1.2023.
- Grieg, E. (1899). *Lyric Pieces, Op. 68: Bådnåt, Cradle Song*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Lyric_Pieces%2C_Op.68_\(Grieg%2C_Edvard\)](https://imslp.org/wiki/Lyric_Pieces%2C_Op.68_(Grieg%2C_Edvard)). Viitattu 28.12.2022.
- Haydn, J. (1963). *Cello Concerto No. 1 in C major: Adagio*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Prague: Edition Supraphon. [https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.1_in_C_major%2C_Hob.VIIb:1_\(Haydn%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Cello_Concerto_No.1_in_C_major%2C_Hob.VIIb:1_(Haydn%2C_Joseph)). Viitattu 5.1.2023.
- Holst, G. (1921). *The Planets, Op. 32*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Goodwin & Tabb. [https://imslp.org/wiki/The_Planets%2C_Op.32_\(Holst%2C_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/The_Planets%2C_Op.32_(Holst%2C_Gustav)). Viitattu 27.12.2022.
- Kallinnikov, V. (1901). *Symphony No. 2: Andante cantabile*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Moscow: P. Jurgenson. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2_in_A_major_\(Kallinnikov%2C_Vasily\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2_in_A_major_(Kallinnikov%2C_Vasily)). Viitattu 28.12.2022.
- Lyadov, A. (1909). *The Enchanted Lake, Op. 62*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: M.P. Belaieff. [https://imslp.org/wiki/The_Enchanted_Lake%2C_Op.62_\(Lyadov%2C_Anatoly\)](https://imslp.org/wiki/The_Enchanted_Lake%2C_Op.62_(Lyadov%2C_Anatoly)). Viitattu 28.12.2022.
- Mahler, G. (1902). *Symphony No. 4 in G major: 3rd movement 'Ruveholl'*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Vienna: Ludwig Doblinger. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4_\(Mahler,_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4_(Mahler,_Gustav)). Viitattu 6.1.2023.
- Mahler, G. (1904). *Symphony No. 5: Sehr langsam (Adagietto)*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: C.F. Peters. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_\(Mahler%2C_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_(Mahler%2C_Gustav)). Viitattu 27.12.2022.
- Mahler, G. (1912). *Das Lied von der Erde*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Vienna: Universal Edition. [https://imslp.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde_\(Mahler%2C_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde_(Mahler%2C_Gustav)). Viitattu 5.1.2023.
- Massenet, J. (1882). *Scènes alsaciennes: Sous les tilleuls*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: G. Hartmann. [https://imslp.org/wiki/Sc%C3%A8nes_alsaciennes_\(Massenet%2C_Jules\)](https://imslp.org/wiki/Sc%C3%A8nes_alsaciennes_(Massenet%2C_Jules)). Viitattu 5.1.2023.
- Mendelssohn, F. (1842). *Symphony No. 3 in A minor, Op. 56: Scherzo Vivace non troppo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.56_\(Mendelssohn,_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.56_(Mendelssohn,_Felix)). Viitattu 28.12.2022.
- Mendelssohn, F. (1877). *Symphony No. 3, Op. 56: Andante*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3%2C_Op.56_\(Mendelssohn%2C_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3%2C_Op.56_(Mendelssohn%2C_Felix)). Viitattu 5.1.2023.

- Mendelssohn, F. (1877). *Symphony No. 5, Op. 107: Andante*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.107_\(Mendelssohn%2C_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5%2C_Op.107_(Mendelssohn%2C_Felix)). Viitattu 3.1.2023.
- Menotti, G.C. (1945). *Piano Concerto No. 1 in F: 2nd Movement, Lento*. YouTube-video-palvelu, julkaistu 15.1.2016. https://www.youtube.com/watch?v=BDRN8q_o6-k. Viitattu 6.1.2023.
- Mozart, W.A. (1880). *Vesperae solennes de confessore, K. 339: 5. Laudate Dominum*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Vesperae_solennes_de_confessore%2C_K.339_\(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Vesperae_solennes_de_confessore%2C_K.339_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)). Viitattu 5.1.2023.
- Nielsen, C. (1950). *Symphony No. 5, Op. 50*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Copenhagen: Skandinavisk Musikforlag. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.50_\(Nielsen,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5,_Op.50_(Nielsen,_Carl)). Viitattu 27.12.2022.
- Orff, C. (1936). *Carmina Burana Cantiones propafanae*. Nuotit. Mainz: B. Schott's Söhne. Edition Schott 2877.
- Pachelbel, J. (1929). *Canon and Gigue in D major, P. 37*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Kirstner & Siegel. [https://imslp.org/wiki/Canon_and_Gigue_in_D_major%2C_P.37_\(Pachelbel%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Canon_and_Gigue_in_D_major%2C_P.37_(Pachelbel%2C_Johann)). Viitattu 6.1.2023.
- Pierné, G. (1903). *Conzertstück pour Harpe et Orchestre, Op. 39*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Hamelle. [https://imslp.org/wiki/Konzertst%3%BCck%2C_Op.39_\(Piern%3%A9%2C_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Konzertst%3%BCck%2C_Op.39_(Piern%3%A9%2C_Gabriel)). Viitattu 6.1.2023.
- Prokofiev, S. (1925). *Symphony No. 1, "Classical", Op. 25: Larghetto* (reprinted 1940). Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Editions Russes de Musique. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.25_(Prokofiev%2C_Sergey)). Viitattu 27.12.2022.
- Rachmaninoff, S. (1908). *Symphony No. 2, Op. 27: Adagio*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Moscow: A. Gutheil. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.27_\(Rachmaninoff%2C_Sergei\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.27_(Rachmaninoff%2C_Sergei)). Viitattu 5.1.2023.
- Rachmaninoff, S. (1909). *Isle of the Dead, Op. 29*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Moscow: A. Gutheil. [https://imslp.org/wiki/Isle_of_the_Dead%2C_Op.29_\(Rachmaninoff%2C_Sergei\)](https://imslp.org/wiki/Isle_of_the_Dead%2C_Op.29_(Rachmaninoff%2C_Sergei)). Viitattu 5.1.2023.
- Ravel, M. (1906). *Introduction & Allegro*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Durand & Fils. [https://imslp.org/wiki/Introduction_et_Allegro_\(Ravel%2C_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Introduction_et_Allegro_(Ravel%2C_Maurice)). Viitattu 3.1.2023.
- Ravel, M. (1913). *Daphnis & Chloé: Introduction & danse religieuse*. Nuotit. Paris: Durand. [https://imslp.org/wiki/Daphnis_et_Chlo%3%A9_\(Ravel,_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Daphnis_et_Chlo%3%A9_(Ravel,_Maurice)). Viitattu 6.1.2023.
- Ravel, M. (1913). *Daphnis & Chloé suite No. 2*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Durand. [https://imslp.org/wiki/Daphnis_et_Chlo%3%A9_Suite_No.2_\(Ravel%2C_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Daphnis_et_Chlo%3%A9_Suite_No.2_(Ravel%2C_Maurice)). Viitattu 28.12.2022.
- Respighi, O. (1918). *Fontane di Roma*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Milan: G. Ricordi. [https://imslp.org/wiki/Fontane_di_Roma_\(Respighi%2C_Ottorino\)](https://imslp.org/wiki/Fontane_di_Roma_(Respighi%2C_Ottorino)). Viitattu 5.1.2023.

- Respighi, O. (1925). *Pini di Roma: I pini del Gianicolo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Milan: G. Ricordi & C. [https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_\(Respighi%2C_Ottorino\)](https://imslp.org/wiki/Pini_di_Roma_(Respighi%2C_Ottorino)). Viitattu 29.12.2022.
- Respighi, O. (1927–28). *Gli uccelli: La colomba (The Birds: the Dove)*. YouTube-videopalvelu, julkaistu 20.11.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=e0TvuyN7siA>. Viitattu 6.1.2023.
- Rodrigo. J. (1959). *Concierto de Aranjuez: 2. Adagio*. Nuotit. Madrid: Schott.
- Scubert, F. (1895). *Die Schöne Müllerin, D. 795: 6. Der Neugierige*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Die_sch%C3%B6ne_M%C3%BCllerin%2C_D.795_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Die_sch%C3%B6ne_M%C3%BCllerin%2C_D.795_(Schubert%2C_Franz)). Viitattu 6.1.2023.
- Schumann, R. (1885). *5 Stücke im Volkston, Op. 102*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/5_St%C3%BCcke_im_Volkston,_Op.102_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/5_St%C3%BCcke_im_Volkston,_Op.102_(Schumann,_Robert)). Viitattu 5.1.2023.
- Sibelius, J. (1901). *The Swan of Tuonela, Op. 22, No. 2*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/The_Swan_of_Tuonela,_Op.22_No.2_\(Sibelius,_Jean\)](https://imslp.org/wiki/The_Swan_of_Tuonela,_Op.22_No.2_(Sibelius,_Jean)). Viitattu 5.1.2023.
- Sibelius, J. (1903). *Symphony No. 2, Op. 43: 1st Movement, Allegretto* (reprinted 1993). Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf und Härtel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.43_\(Sibelius,_Jean\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.43_(Sibelius,_Jean)). Viitattu 28.12.2022.
- Shostakovich, D. (1937). *Symphony No. 5, Op. 47*. Nuotit. London: Boosey & Hawkes.
- Shostakovich, D. (1934). *String Quartet No. 3, Op. 73: Allegretto*. Nuotit. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.
- Shostakovich, D. (1952). *String Quartet No. 8, Op. 110: Allegretto*. Nuotit. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.
- Shostakovich, D. (1957). *Piano Concerto No. 2 in F major, Op. 102: II Andante*. [Pianisti Leonard Bernstein & New York Philharmonic Orchestra]. YouTube-videopalvelu, julkaistu 29.12.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qdgNQNPiRA>. Viitattu 5.1.2023.
- Sokolov, N. (1993). Russian Folk Song O The Steppes [levyttänyt Moscow Patriarchal Choir]. Albumilla *Russian Folk Songs [CD]*. Naxos. <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.550781>. Viitattu 5.1.2023.
- Strauss, R. (1891). *Tod und Verklärung, Op. 24: IV Moderato*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Munich: Joseph Aibl. [https://imslp.org/wiki/Tod_und_Verkl%C3%A4rung,_Op.24_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Tod_und_Verkl%C3%A4rung,_Op.24_(Strauss,_Richard)). Viitattu 5.1.2023.
- Strauss, R. (1899). *Ein Heldenleben, Op. 40*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: F.E.C. Leuckart. [https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_\(Strauss,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Ein_Heldenleben,_Op.40_(Strauss,_Richard)). Viitattu 6.1.2023.
- Suk, J. (1896). *Serenade in E flat major, Op. 6: Adagio* (reprinted 1952). Nuotit. Pdf-tiedosto. Berlin: M. Simrock. [https://imslp.org/wiki/Serenade,_Op.6_\(Suk,_Josef\)](https://imslp.org/wiki/Serenade,_Op.6_(Suk,_Josef)). Viitattu 3.1.2023.

- Tschaikovsky, P. (1961). *Symphony No. 4, Op. 36: 2. Scherzo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Heugel. [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4%2C_Op.36_\(Tchaikovsky%2C_Pyotr\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.4%2C_Op.36_(Tchaikovsky%2C_Pyotr)). Viitattu 3.1.2023.
- Turina, J. (1925). *La oración del torero, Op. 34*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Manuscript. [https://imslp.org/wiki/La_oraci%C3%B3n_del_torero,_Op.34_\(Turina,_Joaqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/La_oraci%C3%B3n_del_torero,_Op.34_(Turina,_Joaqu%C3%ADn)). Viitattu 6.1.2023.
- Vaughan Williams, R. (1920). *Symphony No. 2, A London Symphony: 2. Lento*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Stainer & Bell. [https://imslp.org/wiki/A_London_Symphony_\(Symphony_No.2\)__\(Vaughan_Williams%2C_Ralph\)](https://imslp.org/wiki/A_London_Symphony_(Symphony_No.2)__(Vaughan_Williams%2C_Ralph)). Viitattu 28.12.2022.
- Vaughan Williams, R. (1920). *3 Preludes Founded on Welsh Hymn Tunes: 2. Rhosymedre*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Stainer & Bell. [https://imslp.org/wiki/3_Preludes_Founded_on_Welsh_Hymn_Tunes_\(Vaughan_Williams%2C_Ralph\)](https://imslp.org/wiki/3_Preludes_Founded_on_Welsh_Hymn_Tunes_(Vaughan_Williams%2C_Ralph)). Viitattu 6.1.2023.
- Vaughan Williams, R. (1921). *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Goodwin & Tabb. [https://imslp.org/wiki/Fantasia_on_a_Theme_by_Thomas_Tallis_\(Vaughan_Williams%2C_Ralph\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_on_a_Theme_by_Thomas_Tallis_(Vaughan_Williams%2C_Ralph)). Viitattu 6.1.2023.
- Vaughan Williams, R. (1934). *Fantasia on Greensleeves*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Oxford University Press. [https://imslp.org/wiki/Fantasia_on_Greensleeves_\(Vaughan_Williams%2C_Ralph\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_on_Greensleeves_(Vaughan_Williams%2C_Ralph)). Viitattu 6.1.2023.
- Vierne, L. (1927). *24 Pièces de fantaisie, Op. 54 No. 6: Carillon de Westminster*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Paris: Henri Lemoine. [https://imslp.org/wiki/24_Pi%C3%A8ces_de_fantaisie,_Opp.51,_53-55_\(Vierne,_Louis\)](https://imslp.org/wiki/24_Pi%C3%A8ces_de_fantaisie,_Opp.51,_53-55_(Vierne,_Louis)). Viitattu 27.12.2022.
- Villa-Lobos, H. (2020). *Bachianas Brasileiras No. 5, W389-391*. Nuotit. Pdf-tiedosto. New York: Associated Music Publishers, Inc. <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/1cd856f7-8e67-41f8-9c32-50959b40f408-0.1?search-type=singleFilter&search-text=villa-lobos+bachianas+brasileiras&doctype=printed-Music>. Viitattu 6.1.2023.
- Vivaldi, A. (1711 tai ennen). *Violin Concerto in A minor, RV356: 2. Largo*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Edition Eulenberg. [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor,_RV_356_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor,_RV_356_(Vivaldi,_Antonio)). Viitattu 3.1.2023.
- Vivaldi, A. (2007). *Gloria in D major, RV589: 2. Et in terra pax* [Edit. H. Kickton]. Nuotit. Pdf-tiedosto. Bad Kreuznach: Kreuznacher Diakonie Kantorei. [https://imslp.org/wiki/Gloria_in_D_major%2C_RV_589_\(Vivaldi%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Gloria_in_D_major%2C_RV_589_(Vivaldi%2C_Antonio)). Viitattu 5.1.2023.
- Wagner, R. (1876). *Götterdämmerung, WWV86D: Act III Trauermusik beim tode Siegfried*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Mainz: B. Schott's Söhne. [https://imslp.org/wiki/G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung%2C_WWV_86D_\(Wagner%2C_Richard\)](https://imslp.org/wiki/G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung%2C_WWV_86D_(Wagner%2C_Richard)). Viitattu 5.1.2023.
- Wagner, R. (1887). *Lohengrin, WWV75: Prelude to Act I*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Leipzig: Breitkopf & Härtel. [https://imslp.org/wiki/Lohengrin,_WWV_75_\(Wagner,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Lohengrin,_WWV_75_(Wagner,_Richard)). Viitattu 5.1.2023.

Walton, W. (1947). *Two Pieces from Henry V: Touch her soft lips and part*. Nuotit. Pdf-tiedosto. Oxford: University Press. <https://www.goodmusicpublishing.co.uk/products/GMCL114/two-pieces-from-henry-v--pack>. Viitattu 5.1.2023.

Warlock, P. (1943). *Capriol Suite: 5. Pieds-en-l'air*. Nuotit. Pdf-tiedosto. London: Hawkes & Son, Ltd. [https://imslp.org/wiki/Capriol_Suite_\(Warlock%2C_Peter\)](https://imslp.org/wiki/Capriol_Suite_(Warlock%2C_Peter)). Viitattu 5.1.2023.

LIITE 4

14 tunneluokkaa sävellaji- ja tempomerkinnöin.

TUNNE-LUOKKA	TEOS	SÄVELLAJI	TEMPO
Active, Affect Release, Body Program	Holst: The Planets - Mars	c-molli (melodinen) d-molli	allegro
	JS Bach: Toccata and Fugue in D minor for organ BWV565	d-molli; d-molli	adagio
	Orff: Carmina Burana - O Fortuna; Fortune Plango Vulnera	G-duuri; d-molli	60 ; 120
	Orff: Carmina Burana - Ave formossima; O Fortuna	F-duuri	72 ; 60
	Shostakovich: String Quartet #3 - Allegretto	B-duuri	110
	Shostakovich: String Quartet #8 - Allegretto	f-molli	120
	Nielsen: Symphony #5 - Excerpt of Andante un poco tranquillo	D-duuri	72-76
	Vierne: Carillon de Westminster	E-duuri	69
	Beethoven: Piano Concerto #3 - Largo	A-duuri	largo
	Prokofiev: Symphony #1 "Classical" - Larghetto	F-duuri	54
	Mahler: Symphony #5 - Sehr Langsam (Adagietto)		molto adagio
Creative, (Quiet Music*)	Debussy: Prelude to Afternoon of Faun	E-duuri	trés modere
	Liadov: Enchanted Lake	Db-duuri	58, andante
	Holst: The Planets - Venus	Eb-duuri / c-molli	adagio
	Holst: The Planets - Neptune	B#-molli / enharmoninen c-molli	andante
	Grieg: Cradle Song	E-duuri	allegretto tranquillamente
	Sibelius: Symphony #2 1 st Movement	D-duuri	allegretto
	Vaughan-Williams: Symphony #2 - Lento	e-molli	lento
	Delius: La Calinda	D-duuri	110
Kallinikov: Symphony #2 - Andante	f#-molli	andante cantabile	
Bizet: Intermezzo from Carmen: Entracte (Act II)	Entracté , melodinen c-molli	88	
Emotive, Emotional Expression I	Brahms: Piano Concerto #2 - Allegro non Troppo	Bb-duuri	92
	Brahms: German Requiem Part 1	F-duuri	ziemlich langsam und mit Ausdruck
	Brahms: German Requiem Part 5	G-duuri	langsam
	Brahms: Symphony #4 - Andante Moderato	E-duuri	andante moderato
	Brahms: Violin Concerto - Adagio	F-duuri	adagio
JS Bach: Concerto for 2 Violins - Largo	d-molli	largo	

	D'Indy: Symphony on a French Mountain Air 1 st Movement	G-duuri	50
Explorative Explorations	Elgar: Symphony #2 - Larghetto Mendelssohn: Symphony #3 - Vivace Fauré: Pavane Ravel: Daphnis & Chloe Suite #2 - Excerpt Brahms: Symphony #1 3 rd Movement Respighi: Pines of Rome "Gianicola" Debussy: Nocturne "Sirenes" Duruflé: In Paradisum Duruflé: Notre Pere JS Bach: Suite #3 Air Chesnokov: Salvation is Created Pachelbel: Canon in D	Eb-duuri F-duuri f#-molli D-duuri Ab-duuri H-duuri H-duuri F#-miksolyydinen F-duuri D-duuri D-duuri D-duuri	60 126 84 50 un poco allegretto lento moderement anime 56, andante moderato 66 - quietly 56
Imaginative, Emotional Expression II, Imagery, Inner Odyssey	Ravel: Introduction & Allegro Copland: Appalachian Springs - Excerpt Tchaikovsky: Symphony #4 - Scherzo Mendelssohn: Symphony #5 - Andante Suk: Serenade in E-flat Major Op. 6 - Adagio Brahms: Symphony #3 - Allegro con brio Nielsen: Symphony #5 1 st Movement - Adagio non troppo only Beethoven: Violin Concerto - Larghetto Corelli: Concerto Grosso #8 in G minor - Adagio Shostakovich: 5 th Symphony - Moderato excerpt Shostakovich: 5 th Symphony - Largo Menotti: Piano Concerto in F - 2 nd movement, lento Respighi: The Birds - Dove Turina: La Oracion del Torero	Gb-duuri A-duuri F-duuri g-molli G-duuri F-duuri C-duuri (teema G-B-G duureissa) G-duuri g-molli d-molli f#-molli f-miksolyydinen A-duuri C-fryyginen	40 66 allegro, pizzicato ostinato andante adagio allegro con brio 100 larghetto vivace 76 largo lento 69 allegro moderato
Plaintive, Relationships	Albinoni: Oboe Concerto in D minor Rodrigo: Concierto de Aranjuez - Adagio Grieg: Hollberg Suite - Air Arensky: Piano Trio - Elegia Vivaldi: Violin Concerto in A Minor - Largo Dvorak: Czech Suite -Romanze Bridge: Lament	d-molli b-molli g-molli g-molli d-molli G-duuri Eb-duuri	allegro e non presto 44, adagio 54 adagio largo 52, andante adagio

	<p>Delius: Aquarelle #1 - Lento, ma non troppo</p> <p>Chopin: Piano Concerto #1 - Romance</p> <p>Rachmaninoff: Symphony #2 - Adagio</p> <p>Respighi: Fountains of Rome - Valle Giulia</p> <p>Respighi: Fountains of Rome - Villa Medici</p> <p>Pierne: Concertstück pour Harpe</p>	<p>G-miksolyydinen</p> <p>E-duuri</p> <p>A-duuri</p> <p>E-fryyginen</p> <p>E-duuri</p> <p>G\flat-duuri</p>	<p>56</p> <p>80, larghetto</p> <p>50</p> <p>84</p> <p>72, andante</p> <p>allegro moderato</p>
<p>Positive, Nurturing, Positive Affect</p>	<p>Britten: Simple Symphony - Sentimental Sarabande</p> <p>Walton: Touch her soft lips and part</p> <p>Fauré: Cantique de Jean Racine</p> <p>Fauré: Requiem - Pie Jesu</p> <p>Puccini: Madama Butterfly - Humming Chorus ACT II Chora a bocca chiusa</p> <p>Massenet: Orchestral Suite #7: Sous Les Tilleuls</p> <p>Schumann: Fünf Stücke im Volkston Op. 102 - Langsam</p> <p>Elgar: Serenade for Strings - Larghetto</p> <p>Elgar: Enigma Variations - 8 and 9</p> <p>Mozart: Vesperae Solennes de Confessore: Laudate Dominatum</p> <p>Barber: Adagio for Strings</p> <p>Brahms: Deutsches Requiem Part 6</p> <p>Strauss: Death and Transfiguration - Excerpt</p> <p>Vaughan Williams: Prelude (Rhosymedre)</p> <p>Berlioz: L'Enfance du Christ (Flight into Egypt, Overture and Shepherd's chorus)</p> <p>Canteloube: Songs of the Auvergne (Brezairola)</p> <p>Gounoud: St Cecilia Mass (Offertoire ans Sanctus)</p>	<p>pohjalla 2 aiempaa teosta: f\sharp-molli; B-duuri</p> <p>C-duuri</p> <p>Db-duuri</p> <p>B\flat-duuri</p> <p>B\flat-duuri</p> <p>C-duuri</p> <p>a-molli</p> <p>C-duuri</p> <p>8: G-duuri / 9: E\flat-duuri</p> <p>F-duuri</p> <p>B\flat-molli</p> <p>c-molli</p> <p>C-duuri</p> <p>G-duuri</p> <p>Overture: f\sharp-aio-linen, Shepherd's: E-duuri</p> <p>B-duuri</p> <p>Offertoire: A\flat-duuri, Sanctus F-duuri</p>	<p>poco lento</p> <p>80, slow</p> <p>andante</p> <p>44, adagio</p> <p>100</p> <p>66</p> <p>126</p> <p>80</p> <p>8: 52; 9: 52</p> <p>andante</p> <p>molto adagio</p> <p>andante / allegro</p> <p>largo / moderato</p> <p>andantino</p> <p>Overture: 96, Shepherd's: 50, allegretto</p> <p>60</p> <p>Offertoire: adagio molto, Sanctus: andante</p>
<p>Regenerative, Death Rebirth</p>	<p>Shostakovich: Symphony #5 - Excerpt of Moderato and Largo</p> <p>Mendelssohn: Symphony #3 - Adagio</p> <p>Wagner: Gotterdamerung - Siegfrieds Funeral Music</p> <p>Rachmaninoff: Isle of the Dead</p> <p>JS Bach: O Mein Jesu</p>	<p>d-molli</p> <p>a-molli</p> <p>C-duuri -> c-molli</p> <p>a-molli</p> <p>d-molli</p> <p>c-molli</p>	<p>76</p> <p>72</p> <p>sehr langsam</p> <p>60, lento</p> <p>-</p> <p>schwer</p>

	Mahler: Das Lied von der Erde – Excerpt from Der Abschied Bach: Mass in B minor – Crucifixus from Credo	e-molli	-
Supportive, Caring, Comforting / Anaclitic, Recollections (2)	Haydn: Cello Concerto in C – Adagio Puccini: Madama Butterfly – Humming Chorus Debussy: String Quartet – Andantino JS Bach: Christmas Oratorio – Shepherd’s Song Dvorak: Serenade in E Major – Larghetto Warlock: Capriol Suite – Pieds en l’air Sibelius: Swan of Tuonela Goreczki: Symphony #3 – 2 nd Movement Boccherini: Cello Concerto in B-flat – Adagio (Grützmacher versio) Russian Folk songs: O the Steppes (sov. Sokolov) Russian Chant for Vespers: The Joy of Those Who Mourn (sov. Kastalsky) Shostakovich: Piano Concerto #2 – Andante Moussorgsky: Spirit of Heaven	F-duuri Bb-duuri Db-duuri G-duuri A-duuri G-duuri a-molli a-molli g-molli (Grützmacher versio) alkuperäistä notatiota ei saatavilla alkuperäistä notatiota ei saatavilla c-molli Eb-duuri	adagio 100 80 - larghetto andante tranquillo andante molto sostenuto 44 adagio - - 76 sostenuto
Transportive, Peak Experience, Transitions	Beethoven: Piano Concerto #5 – 2 nd Movement Vivaldi: Gloria – Et in Terra Pax JS Bach: Brandenburg Concerto #6 – Adagio ma non tanto Fauré: Requiem – In Paradisum Wagner: Lohengrin – Prelude to Act I Borodin: Symphony #1 – Andante Brahms: Symphony #3 – Poco Allegretto Beethoven: Symphony #9 – Adagio Molto Brahms: Piano Concerto #2 – Andante Bach: Adagio in C Strauss: The Hero’s Life - excerpt	B-duuri h-molli Eb-duuri D-duuri A-duuri D-duuri c-molli Bb-duuri Bb-duuri / F#-duuri / Bb-duuri C-duuri Eb-duuri	adagio un poco mosso allegro adagio 58 langsam 52 poco allegretto 60 84 adagio -
Comforting / Anaclitic, (Supportive *)	Haydn: Cello Concerto in C (Adagio) * Sibelius: Swan of Tuonela*	F-duuri a-molli	adagio andante molto sostenuto

	<p>Villa Lobos: Bachianas Brasileiras #5</p> <p>Boccherini: Cello Concerto in B (Adagio) *</p> <p>Glinka: Life of the Tzar: Susanin Aria (Act IV): Ivan Susanin</p> <p>Schubert: Die Scöne Müllerin: Der Neurierige</p> <p>Debussy: Prelude: Maid with the Flaxen Hair</p>	<p>Aria: a-molli; Danza: C-duuri g-molli</p> <p>d-molli</p> <p>H-duuri</p> <p>G\flat-duuri</p>	<p>-</p> <p>adagio (Grützmacher ver- sio)</p> <p>60, adagio non tanto langsam</p> <p>66, très calme et dolcement</p>
Mostly Bach	<p>Bach: Passacaglia & Fugue in C minor</p> <p>Bach: Come Sweet Death</p> <p>Bach: Partita in B minor (Sara- bande)</p> <p>Bach: Little Fugue in G minor</p> <p>Brahms: Violin Concerto (Adagio)</p> <p>Bach: Concerto for 2 Violins (Largo)</p>	<p>c-molli</p> <p>c-molli b-molli</p> <p>g-molli</p> <p>F-duuri d-molli</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p>adagio largo</p>
<p>Quiet music</p> <p>(Creative *)</p>	<p>Debussy: Danses Sacred & Profane</p> <p>Debussy: Afternoon of a Faun *</p> <p>Holst: The Planets (Venus) *</p> <p>Vaughan-Williams: Fantasia on Greensleeves</p>	<p>Sacred: alku a-fryy- ginen, d-aiolinen; Profane: d-lyydinen E-duuri</p> <p>E\flat-duuri, lopussa E\flat -> c-molli f-molli</p>	<p>Sacred: 120; Pro- fane: 152</p> <p>trés modere adagio</p> <p>lento</p>
Serenity	<p>Vaughan-Williams: Fantasy on a Theme by Thomas Tallis</p> <p>Mahler: 4th Symphony (3rd Move- ment "Ruveholl")</p>	<p>g-molli</p> <p>G-duuri</p>	<p>56</p> <p>poco adagio</p>