

NAISEUDEN ETSINTÄÄ TORI AMOSIN  
LAULUISSA PROFESSIONAL WIDOW,  
CAUGHT A LITE SNEEZE JA TALULA

**Musiikkitieteen Pro gradu –tutkielma**

**Syksy 2000**

**Musiikkitieteen laitos**

**Jyväskylän yliopisto**

**Mari Piirainen**

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta  
Humanistinen

Laitos  
Musiikkitieteen laitos

Tekijä  
Piirainen Mari Susanna

Työn nimi  
Naiseuden etsintää Tori Amosin lauluissa Professional Widow, Caught a Lite Sneeze ja Talula

Oppiaine  
Musiikkitiede

Työn laji  
Pro gradu –tutkielma

Aika  
Syksy 2000

Sivumäärä  
63

## Tiivistelmä - Abstract

Tutkimuksessa tarkastellaan Tori Amosin musiikkia kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa. Tutkimus pohjautuu oletukseen, että musiikki on osa kulttuurillisen ja sosiaalisen elämän muotoja, ja että musiikissa voidaan käsitellä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä. Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, onko Tori Amosin musiikissa tällaisia merkityksiä ja millä tavalla ne siinä ilmenevät. Tavoitteena on selvittää, käsitelläänkö tutkimukseen valituissa Amosin kolmessa laulussa sukupuoleen ja naiseuteen liittyviä merkityksiä ja millä tavalla nämä merkitykset ilmenevät.

Tutkimuksen teoreettis-metodologisessa osuudessa tarkastellaan perusteita musiikin tutkimiselle osana kulttuurillisten ja sosiaalisten merkitysten muotoutumisprosessia. Siinä käsitellään populaarimusiikin tutkimisen haasteita, musiikkikritismin ja feminismin vaikutuksia musiikin tutkimiselle kulttuurisessa ja sosiaalisessa kontekstissa sekä hermeneuttisia ja semioottisia keinoja merkitysten löytämiseksi. Tutkimuksen pääaineisto koostuu Amosin Boys for Pele –levyiltä valituista kolmesta laulusta, Professional Widow, Caught a Lite Sneeze ja Talula. Lisäksi materiaalina on käytetty levyä kokonaisuutenaan, muun muassa sen visuaalista materiaalia, Amosin konserttitalennetta, haastatteluja ja biografista materiaalia. Laulujen analyysissä ja tulkinnassa on käytetty Taggin populaarimusiikin analyysimenetelmää ja Kramerin musiikin hermeneuttisen tarkastelun avuksi kehittämää mallia. Tulkintaa on tehty feministisestä psykoanalyysistä peräisin olevia Julia Kristevan semioottinen khora –käsitettä ja ranskalaisteorian jouissance-käsitettä hyväksi käyttäen. Tutkimus on kvalitatiivinen.

Tutkimus osoittaa, että Tori Amosin musiikista on löydettävissä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä. Se osoittaa, että tutkimuksen kohteena olevissa lauluissa on käsitelty sukupuoli- ja naisidentiteettiä ja niiden muotoutumista. Tutkimuksen mukaan lauluissa käsitellään tarvetta määritellä naiseutta uudelleen ja sisällyttää siihen puolia, jotka eivät siihen perinteisesti ole kuuluneet. Tutkimuksessa ilmenee, että Amos osallistuu myös yleisemmin imagollaan populaarimusiikissa viime vuosina käynnissä olleeseen perinteisen naiskuvan kyseenalaistamiseen. Tutkimuksen tulokset tukevat aikaisempia tutkimuksia populaarimusiikin mahdollisuuksista käsitellä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä, tässä tapauksessa sukupuolta ja naiseutta.

Asiasanat  
populaarimusiikki, naiseus, naissubjekti, sukupuoli, Tori Amos, musiikkikritisiimi, feminismi

Säilytyspaikka  
Musiikkitieteen laitos, Jyväskylän yliopisto

# SISÄLLYS

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>TORI AMOS</b>	<b>5</b>
<b>3</b>	<b>TEORIA JA MENETELMÄT</b>	<b>7</b>
	<b>3.1 Musiikki kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa</b>	<b>7</b>
	<b>3.1.1 Musiikkikritisismi</b>	<b>7</b>
	<b>3.1.2 Musiikki sosiaalisena diskurssina</b>	<b>12</b>
	<b>3.1.3 Hermeneutiikka</b>	<b>14</b>
	<b>3.1.4 Feministinen kritisismi</b>	<b>17</b>
	<b>3.2 Populaarimusiikin tutkiminen</b>	<b>19</b>
	<b>3.2.1 Kohti musiikin tutkimista</b>	<b>19</b>
	<b>3.2.2 Rock, seksuaalisuus ja sukupuoli</b>	<b>22</b>
	<b>3.2.3 Taggin populaarimusiikin analyysimenetelmä</b>	<b>26</b>
<b>4</b>	<b>ANALYYSI JA TULKINTA</b>	<b>29</b>
	<b>4.1 Boys for Pele</b>	<b>29</b>
	<b>4.2 Professional Widow</b>	<b>35</b>
	<b>4.3 Caught a Lite Sneeze</b>	<b>42</b>
	<b>4.4 Talula</b>	<b>49</b>
<b>5</b>	<b>POHDINTA</b>	<b>55</b>
	<b>LÄHTEET</b>	<b>59</b>

# 1 JOHDANTO

Musiikissa on kokonaan oma merkitystasonsa, jota ei voi kuvailla kielen keinoin.  
Tori Amos

Musiikin mysteeri on kiehtonut ihmisiä kautta aikojen. Musiikki ei ole toiminut pelkästään viihdyttäjänä ja esteettisen elämyksen antajana, vaan siinä on myös voimaa, joka vaikuttaa ihmisiin taian lailla. Musiikki tuottaa meille mielihyvää ja nautintoa, saa meidät itkemään ja nauramaan sekä tanssimaan tai ainakin taputtamaan jalalla tahtia ja se voi vaikuttaa myös terapeuttisesti ja auttaa meitä pohtimaan omaa elämäämme. Musiikilla on myös kyky kiehtoa mieltä ja saada tuntemaan, että siinä on muitakin merkityksiä kuin sen sisäisten rakenteiden suhteet. Mikä musiikissa vaikuttaa meihin tällä tavalla? Mikä siinä kiehtoo ja mitä merkityksiä se sisältää? Sitä voi olla vaikea määritellä, sillä sen sisältämät merkitykset eivät todellakaan ole helposti sanoin kuvailtavissa. On vaikea sanoa, miksi joku musiikkikappale tekee meidät surulliseksi ja joku toinen iloiseksi tai joku ehkä saa olomme epämiellyttäväksi. Tai mitä se tarkoittaa, että jokin musiikissa tuo mieleemme jonkin toisesta yhteydestä tutun asian. On vaikea sanoa, mikä musiikissa nimenomaan vaikuttaa meihin. Koska musiikin vaikuttavaa voimaa ja sen sisältämiä merkityksiä on vaikea ymmärtää, eikä niitä voida suoraan musiikista osoittaa, on ne pyritty musiikintutkimuksessa unohtamaan ja jopa kieltämään. Kun mitään suoraa vastaavuuksia musiikin ja todellisuuden välillä ei ole voitu osoittaa, niin on enimmäkseen tyydytty tutkimaan musiikin sisäisiä rakenteita ja jätetty musiikin kiehtova voima pelkäksi subjektiiviseksi tunneasiaksi, joka on kyllä sallittua harrastelijakuuntelijoille, mutta tutkijoille sen on ajateltu tuottavan vain harmia. Yhä enenevässä määrin on kuitenkin viime vuosina alettu kiinnittää huomiota myös musiikin elävään voimaan ja merkityksiin, jotka rakentuvat vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa. Etnomusikologinen lähtökohta musiikista kulttuurissa ja kulttuurista musiikissa on levinnyt myös muiden mu-

siikkien tutkimukseen kuin kansanmusiikin. Musiikkitieteessä länsimaisen taidemusiikin tutkimukseen uusia tuulia tässä mielessä on tuonut musiikkikritisismiksi kutsuttu kriittinen tutkimussuuntaus.

Yksi huomattavaa kiinnostusta saanut käsite tutkittaessa musiikin ja sosiaalisen ja kulttuurillisen elämän vuorovaikutuksesta rakentuvia merkityksiä on sukupuoli. Sukupuolen käsitteessä erotetaan nykyään toisistaan biologinen sukupuoli (engl. sex) ja sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytyvä sukupuoli (engl. gender). Niinpä naisellisuus eli feminiinisyys ja miehisuus eli maskuliinisuus ymmärretään myös sosiaalisesti määritellyiksi luonteenpiirteiksi. Naiseen ja naiseuteen, joka tarkoittaa biologista sukupuolta, on patriarkaalisessa kulttuurissa liitetty feminiinisyys luonnollisena luonteenpiirteenä (Moi 1990, 13). Feminismi on pyrkinyt purkamaan tätä luonnollisena pidettyä yhteyttä ja korostanut sekä feminiinisuuden että maskuliinisuuden sosiaalista määrittelyä.

Populaarimusiikissa, mihin tämän tutkimuksen kohde kuuluu, on sukupuoli tärkeässä osassa. Sukupuolen esiintuminen ja siihen liittyvä seksuaalisuus on ollut rockissa sen alkuajoista lähtien yksi niistä asioista, mikä siinä on innostanut ja kiehtonut nuoria ja hätkähdyttänyt ja aiheuttanut vastustusta vanhemmissa. Populaarimusiikissa esiintyjien imagossa juuri sukupuolella on olennainen asema. Niin kuin muillakin elämäntilanteilla populaarimusiikissakin miehet ovat määritelleet sen, minkälainen nainen on. Rockin vapautunut seksuaalisuus koski pitkään vain miehiä, naiset toteuttivat enimmäkseen miesten kuvaa naisesta. Vähitellen naiset ovat kuitenkin alkaneet kyseenalaistaa tätä kuvaa ja rikkoa perinteisiä sukupuolirajoja. Pitemmän linjan muusikoista ja laulajista, jotka tätä ovat tehneet voisi mainita Annie Lennoxin, Suzanne Vegan ja Madonnan. 1990-luvulla omaa musiikkiaan tekevät naiset ovat päässeet enemmän kuin koskaan pinnalle populaarimusiikissa. Heissä on ollut myös muutamia, jotka ovat osallistuneet imagollaan ja musiikillaan perinteisen naiskuvan rikkomiseen. Näistä voisi mainita Alanis Morissetten, Björkin, PJ Harvey ja Tori Amosin.

Tämän tutkimuksen kohteena on Tori Amos ja hänen musiikkinsa. Tori Amosin valitseminen tutkimuksen kohteeksi juontuu henkilökohtaisesta mieltymyksestä ja kiinnostuksesta Amosin musiikkia kohtaan. Tutustuttuani häneen jo ensimmäisen levyn ilmestyttyä, pianistina viehätyn hänen taitavaan pianonsoittoonsa, tapaansa käyttää pianoa ja paljolti juuri pianon varaan sävellettyihin kappaleisiinsa. Hänen musiikissaan oli sellaista voimaa ja ilmaisunrikkautta, joka heti kosketti sieluni ja sydämeni syvimpiä syövereitä. Kun gradun aiheen valitseminen tuli ajankohtaiseksi, mietin Amosia tutkimuskohteekseni, mutta aluksi tuntui vaikealta asettaa tämä voimakas ja itselleni rakas musiikki tutkimuksen alle. Samoihin aikoihin kuitenkin tutustuin uudenlaisiin, perinteisen musiikkiteollisuuden rinnalle syntyneisiin keinoihin tutkia ja ajatella musiikista, mikä avasi silmäni aivan uudelle maailmalle musiikintutkimuksessa ja innosti näiden uusien keinojen avulla tarttumaan haasteelliseen tehtävään. Niinpä päätin valita Amosin ja hänen musiikkinsa tutkimuskohteekseni ja lähteä selvittämään, mikä siinä minua kiehtoo ja löytyykö siitä merkityksiä, jotka liittyvät sen kulttuurissa tapahtuvaan merkitysten tuottamisprosessiin, erityisesti sukupuolen määrittelemiseen.

Tori Amosia ei tietääkseni ole aikaisemmin juurikaan tutkittu. Outi Koivisto (1997) on kirjoittanut seminaarityönsä pohjalta artikkelin Amosista, jossa hän käsittelee Amosin antamaa naiskuvaa lähinnä tämän haastattelujen, sanoitusten, esiintymisen ja fanien haastattelujen perusteella. Koiviston mukaan Amos laajentaa perinteistä kuvaa naisesta tuomalla sanoituksissaan ja esiintymisessään esiin aggressioita ja sensuroimatonta seksuaalisuutta. Koivisto ei käsitellyt ollenkaan itse musiikkia ja sen sisältämiä merkityksiä sukupuolesta, mikä mielestäni kaippaa tarkastelua, sillä Amosin musiikki on hyvin ilmaisurikasta ja siitä voisi hyvinkin tällaisia merkityksiä löytyä. Yleisesti ottaen on populaarimusiikin tutkimuksessa sukupuolta ja seksuaalisuutta tarkasteltu jo aika paljon. Esimerkiksi Whiteleyn toimittama *Sexing the Groove* –antologia (1997) sisältää monipuolisesti populaarimusiikin sukupuoleen liittyviä merkityksiä tarkastelevia artikkeleita. Itse musiikkia ja sukupuolta käsittelevää populaarimusiikin tutkimusta ei kuitenkaan ole vielä paljon tehty. Hawkins (1996) on tarkastellut Annie Lennoxin esittämästä *Money Can't Buy It* -kappaleesta, miten sukupuoli ja seksuaalisuus välittyy ja rakentuu musiikil-

lisen struktuurin, Lennoxin äänenväriin ja visuaalisen esityksen kautta. Feministisen musiikintutkimuksen yksi tunnetuimmista edustajista McClary (1991) on tarkastellut sukupuolikysymyksiä tutkiessaan muun muassa Madonnaa ja Laurie Andersonia. Walser (1993) puolestaan on tarkastellut myös sukupuolta ja erityisesti maskuliinisuutta heavy metalista tekemässään perusteellisessa tutkimuksessa, jossa hän on yhdistänyt musiikkianalyttisen ja sosio-kulttuurillisen tarkastelun. Ilman sukupuolikysymystä on populaarimusiikkia tutkittu myös kulttuurikriittisesti ja itse musiikkiin keskittyen. Musiikkianalyttistä ja kulttuurillista tarkastelua tutkimuksissaan ovat yhdistäneet muun muassa Whiteley ja Richardson. Whiteley (1992) on tutkinut progressiivisen rockin, muun muassa Jimi Hendrixin, The Beatlesin ja The Rolling Stonen musiikin ”psykedeelistä koodausta”. Richardson (1996, 1998) taas on tarkastellut vieraannuttamiseksi ja arkeologisia strategioita Suzanne Vega lauluissa ja kuolemanvietin ilmenemistä muun muassa Bernard Herrmannin Psyko-elokuvaan säveltämässä musiikissa.

Tarkoitukseni tässä työssä on tarkastella Tori Amosin musiikkia kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa eli pohjana tälle tutkimukselle on ajatus, että musiikissa voidaan käsitellä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä. Olen valinnut aineistoksi *Professional Widow* -, *Caught a Lite Sneeze* - ja *Talula*-kappaleet Amosin *Boys for Pele* -albumilta, jolla hän selvimmin käsittelee naiseuden ongelmaa. Kappaleet olen valinnut sen perusteella, että sanoituksellisesti niillä on tämän asian suhteen sanottavaa ja musiikillisesti ne tarjoavat mielenkiintoista materiaalia tulkintaa varten. Muuna aineistona tutkimuksessa on Amosin haastatteluja, biografista materiaalia ja visuaalista materiaalia, joka sisältää levyn kansilehden ja Amosin konserttivideon. Tutkimus on kvalitatiivinen. Aluksi kerron hieman Amosin henkilöhistoriasta ja hänen tuotannostaan yleensä. Sen jälkeen tarkastelen tämän tutkimuksen teoreettista taustaa ja menetelmiä. Esittelen ensin musiikin tutkimista kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa musiikkitieteellisestä näkökulmasta käsin, minkä jälkeen käsittelen populaarimusiikin musiikkitieteellisen tutkimuksen lähtökohtia ja sen yhteyttä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Tämän teoriaosuuden jälkeen siirryn kappaleiden analyysin ja tulkinnan raportointiin. Pyrin tutkimuksessani vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

Onko Tori Amosin musiikissa kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä? Jos on, niin miten ne ilmenevät siinä?

Tuleeko sukupuoli esille Amosin levyllä *Boys for Pele*? Jos tulee, niin millä tavalla sitä käsitellään levyllä ja erityisesti kappaleissa *Professional Widow*, *Caught a Lite Sneeze* ja *Talula*? Miten se ilmenee musiikillisella tasolla?

Minkälaisin psykologisin keinoin kappaleiden mahdollisia sukupuoleen liittyviä merkityksiä voi havaita?

## 2 TORI AMOS

Tori Amosin musiikki on vaikuttanut monen naisen ja myös miehen elämään syvästi. Hänen intuitiivinen, intensiivinen ja monenlaisia tunteita sisältävä musiikkinsa ja vaikeita henkilökohtaisia asioita käsittelevät sanoituksensa ovat saaneet monet kuuntelijat tuntemaan Amosin tulkikseen omien tunteidensa ja kokemustensa kertomisessa. Hänen rehellinen itsensä tutkimismatkansa, jota hän lauluillaan kuvaa, on ollut sopiva samaisutumiskohde monille samojen asioiden kanssa painiskeleville ihmisille. Tori Amosia seuraava uskollinen fanijoukko konsertista toiseen ja internetissä on satoja Amosille omistettuja sivuja.

Tori Amos syntyi North Carolinassa metodistipapin perheeseen vuonna 1963. Kahden ja puolen vuoden iässä Amos oppi soittamaan pianoa kuunneltuaan sisarustensa soittamista ja pian hän jo soitteli korvakuulolta kaikkea mahdollista (Rogers 1994, 7). Amosin musiikillinen lahjakkuus huomattiin ja hän alkoi opiskella pianonsoittoa arvostetussa Peabody konservatoriossa Baltimoressa viiden vuoden ikäisenä. Siellä hän muiden opiskelijoiden kautta tutustui ja rakastui The Beatlesin, Led Zeppelinin ja Jimi Hendrixin



musiikkiin (Rogers 1994, 11). Amos joutui lähtemään konservatoriosta yksitoistavuotiaana, kun hän ei suostunut opiskelemaan klassisia kappaleita nuoteista tietyllä perinteisellä tavalla soitettuna, vaan teki niistä omat tulkintansa ja sovituksensa. Amosin ura pianistina kuitenkin jatkui, kun hän isänsä kanssa lähti kiertämään hotellien aulabaareja ja homobaareja, joissa hän soitteli illasta toiseen viihdyttäen ihmisiä. Näissä baareissa Amos soitti monenlaista musiikkia, viihteestä ja musikaalista jazziin ja rockiin. Kahdenkymmenen ikäisenä Amos päätyi Los Angelesiin ja teki siellä ensimmäisen levynsä *Y Kant Tori Read* poprock-bändin sanoittaja/säveltäjänä ja vokalistina vuonna 1988. Levy ei saanut hyviä arvosteluja ja Amos haukuttiin Billboard-lehdessä bimboksi, mikä ei tietysti älykästä ja kaikkea muuta kuin bimboa naista miellyttänyt. Hän lähti bändistä ja löysi ystävänsä pianon jälleen. Monien hylkäämisten jälkeen hän pääsi levyttämään kappaleitaan, jotka olivat syntyneet vuosien varrella. Näistä kappaleista muodostui Amosin ensimmäinen sooloalbumi *Little Earthquakes* (1991). Tämän musiikin kautta Amos löysi itselleen oman äänen, oman ilmaisukeinonsa, joka oli ollut tukahdutettuna tähän asti, kuten levyn kappale *Silent All These Years* kertoo. Levyn kappaleiden sanoitukset ovat muutenkin hyvin henkilökohtaisia. Erityisen hätkähdyttävä on raiskauksesta uhrin näkökulmasta kertova a cappella -laulu *Me And A Gun*. Musiikillisesti levy esittelee Amosin kykyä tehdä eteerisen kauniita, mutta myös aistillisesti groovaavia sekä leikkisän rytmikkäitä kappaleita. Levyllä Amosia säestää bändi.

Seuraava levy *Under The Pink* (1994) jatkaa musiikillisesti samoilla linjoilla ensimmäisen levyn kanssa, mutta laulujen aiheet ovat muuttuneet. Henkilökohtaisella tasolla Amosin tutkimusmatka jatkuu hänen etsiessään eri puolia itsestään, kohdatessaan niin seksuaalisia kuin väkivaltaisiakin puoliaan. Yleisemmällä tasolla Amos käsittelee muun muassa naisten petturuutta toisiaan kohtaan ja kristillisen kirkon institutionalisoimaa Jumalaa. Tämä levy ja varsinkin sinkkulohkaisu *Cornflake Girl*, nostivat Amosin suuremman yleisön tietoisuuteen ja suosioon. Kappale pääsi radiosoittoon ja siitä tehty video pyöri myös MTV:llä. Kolmas soololevy *Boys for Pele* (1996) ei saanut yhtä hurmioitunutta vastaanottoa muiden kuin fanien keskuudessa, koska sillä ei ollut samanlaista radiosoittoon kelpavaa tarttuvaa kappaletta kuin *Cornflake Girl*. Levy onkin musiikillisesti vaativampi

kuin aikaisemmat levyt. Sillä ei myöskään ole enää bändiä mukana siinä määrin kuin *Little Earthquakella* ja vielä *Under the Pink* -levylläkin. Sitä hallitsee entistä selkeämmin Amosin pianonsoitto ja hänen vivahteikas ja aistillinen laulunsa. Kappaleet ovat myös sanoituksellisesti vaikeaselkoisempia kuin aikaisemmin. Tällä levyllä Amos on toiminut tuottajana yksin, kun taas edelliset levyt hän tuotti yhdessä Eric Rossen kanssa. Amos on kontrolloinut täysin levyn lopputulosta ollen mukana myös sen miksausvaiheessa tekemässä päätöksiä. Levyn julkistamista seuranneella kiertueella Amos esiintyi yksin pianonsa kanssa, kuten jo *Under the Pink* -kiertueella. Amosin neljännellä soololevyllä *from the choirgirl hotel* (1998) on jälleen mukana bändi, jonka kanssa Amos teki myös konserttikiertueensa. Levyllä on käytetty myös koneita, mikä bändin mukanaolon lisäksi luo aivan uudenlaisen soundin levyille. Amos on tuottanut levyn jälleen itse, kuten myös uusimman, viidennen levynsä *to venus and back* (1999). Tällä levyllä bändi on edelleen mukana ja tyyllillisesti levy jatkaa edellisen jalanjäljillä.

### **3 TEORIA JA MENETELMÄT**

#### **3.1 Musiikki kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa**

##### **3.1.1 Musiikkikritisiimi**

Musiikkitieteellisessä tutkimuksessa, joka on keskittynyt länsimaisen taidemusiikin tutkimiseen, on musiikki ollut enimmäkseen objektiivisen tarkastelun kohteena. On pyritty objektiivisen totuuden etsimiseen, mikä on johtanut faktojen ja empiristisen tutkimuksen

painottumiseen. Subjektiiivinen näkemys musiikista ei ole sisällynyt tutkimuksen lähtökohtiin, vaan on tukeuduttu tiettyihin universaalisena totuutena pidettyihin lauselmiin. Näihin länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen oletuksiin universaalisista totuuksista on kuulunut musiikin autonomisuus. Näin musiikin yhteys arkipäivään ja ihmisten elämään on jäänyt musiikkitieteessä vähälle huomiolle.

Taiteella on ollut arvostettu autonominen asema länsimaisessa kulttuurissa. Taide on ollut arkipäivän yläpuolella oleva, ylevä kontemplaation kohde. Taiteen autonomisuus ei kuitenkaan ole universaalinen totuus, vaan se on seurausta tiettyjen sosiaalisten olosuhteiden muutoksesta. 1800-luvulla teollistumisen ja kulttuuri-instituutioiden syntymisen myötä taiteilija itsenäistyi lopullisesti ja kuva yhteiskunnasta erillään olevasta, itseään taiteellaan ilmaisevasta taiteilijasta kehittyi. Niin myös taide alettiin nähdä autonomisena, irrallaan kaikesta sosiaalisesta. Kulttuurin tuottajat ja taideinstituutiot ovat pitäneet edelleen 1900-luvulla tätä näkemystä yllä. (Wolff 1987, 3). Musiikin teoreettisessa ajattelussa on toisaalta jo Pythagoraasta lähtien ollut suuntaus, joka on pyrkinyt erottamaan musiikin sosiaalisesta käytännöstä (McClary 1987, 15).

Kulttuuri ja sen sisällä syntyneet kulttuurituotteet ovat kuitenkin sosiaalisia tuotteita, joiden ymmärtäminen edellyttää monien sosiaalisten ja ekonomisten tekijöiden, kuten kulttuurin tuottamiseen ja jakamiseen osallistuvien instituutioiden, kulttuurin tuottajien taustan ja kuluttajien tuntemista (Wolff 1987, 5). Vaikka länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa sen universaalisuudesta ja autonomisuudesta on toisaalta pidetty tiukasti kiinni, niin musiikin historiallisessa tutkimuksessa musiikki on pyritty asettamaan historialliseen kontekstiinsa. Tässä kontekstissa on otettu huomioon erilaiset esityskäytännöt, kompleksiset ekonomiset, sosiaaliset, intellektuaaliset ja psykologiset vaikutukset sekä säveltäjien viittaukset muihin teoksiin joko tiedostettuna mallina tai tiedostamattomana vaikutuksena (Kerman 1985, 72). Kermanin (1985, 72) mukaan tämän kontekstin yhteys musiikkiin on valitettavasti jäänyt ihanteeksi, sillä positivistiset tutkimustavat ovat vieneet huomion pois itse musiikista, jota on käsitelty vain pintapuolisesti. Musiikintutkimuksessa, joka taas keskittyy täysin itse musiikkiin ja teosten sisäisiin rakenteisiin, eli musiikin-

teoriassa, on Kermanin (1985, 73) mukaan taas se ongelma, että se unohtaa kaiken muun tärkeän, kontekstin ja kaiken muun, joka tekee musiikista vaikuttavan, tunteita liikkuttavan ja ilmaisurikkaan. Perinteisessä musiikkitieteessä ei siis ole otettu tarpeeksi huomioon musiikkia kokonaisvaltaisena ilmiönä ja käsitelty sitä kontekstisidonnaisesti ja samalla myös musiikillisia muotoja tarkastellen.

Etnomusikologia on jo lähtökohdaltaan käsittänyt musiikin yhteyden kulttuurilliseen todellisuuteen ja käytäntöön. Antropologisesti suuntautunut etnomusikologia käsittelee musiikkia kulttuurillisena tuotteena, joka on kehittynyt kunkin kulttuurin sisällä elävien ihmisten luovasta toiminnasta vastaamaan juuri heidän sosiaalisia, psykologisia, esteettisiä ja kommunikatiivisia tarpeita (Moisala 1991, 107). Olennaista tälle musiikin tarkastelutavalle on ihmisen merkityksen ymmärtäminen musiikin ja kulttuurin vuorovaikutuksessa. Musiikista tekee kulttuurisidonnaista juuri se, että sitä tekevä ihminen on myös sidoksissa ympäröivään kulttuuriin ja siinä oppimiinsa asioihin. Näiden sosiaalisten ja kulttuurillisten perinteiden lisäksi musiikin muotoihin vaikuttavat osaltaan myös ihmisen persoonalliset valinnat. Antropologisessa musiikintutkimuksessa tutkitaan paitsi musiikin ilmenemistä kulttuurissa, eli musiikin funktioita tietyssä kulttuurissa, niin myös kulttuurin ilmenemistä musiikissa, eli musiikin piirteitä pyritään selittämään kulttuurin avulla. (Moisala 1991, 110 - 113).

Etnomusikologian tutkimuslähtökohtia olisi hedelmällistä soveltaa myös musiikkitieteelliseen tutkimukseen. Moisala (1991, 105) toteaa, että etnomusikologia ymmärretään nykyään paremminkin tutkimusnäkökulmaksi kuin tietynlaisen musiikin tutkimiseksi. Sitä voi hänen mukaansa soveltaa kaikkeen musiikkiin, sillä ei ole musiikkia, johon kulttuuri ei vaikuttaisi. Musiikkitieteessä onkin viime aikoina voimistunut suuntaus, joka on pyrkinyt tuomaan musiikkitieteeseen musiikin ja kulttuurin vuorovaikutuksellisen suhteen tunnistavaa tutkimusta yhdistettynä kriittiseen näkökulmaan ja asenteeseen. Tähän musiikkikritiisismiksi kutsuttuun tutkimussuuntaukseen ovat vaikuttaneet muun muassa Theodor Adornon kirjoitukset (ks. esim. 1941, 1970). Adornon analyyseissä niin taide- kuin populaarimusiikistakin on oletuksena kulttuurin ja sen tuotteiden vuoro-

vaikutteinen suhde. Adorno muun muassa pitää populaarimusiikkia musiikkina, jonka rakenteisiin ovat vaikuttaneet massakulttuurin ja -tuotannon tietyt kriteerit. Hänen asenteensa populaarimusiikkiin on kuitenkin niin negatiivinen, että hänen sitä koskevia tutkimuksia on vaikea pitää esimerkillisenä populaarimusiikin tarkastelulle muun kuin juuri niiden sosiaalisen ja kulttuurillisen aspektin vuoksi.

Yksi voimakkaasti kritisismien puolesta parina viime vuosikymmenenä puhunut on Rose Rosengard Subotnik. Hän on jo 1970-luvulta lähtien tutkinut musiikkia lähtökohtanaan musiikin ja yhteiskunnan läheinen suhde. Hänen syväluotaavat kirjoituksensa muun muassa Adornon ajattelusta ja Kantin ideoiden vaikutuksesta Mozartin ja Chopinin musiikkiin on koottu teokseen *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (1991). Subotnikin (1991, xxvi) mielestä musiikin tutkimisessa ei voi välttää ideologiaa. Kaikki ilmaiseminen ja tulkitseminen, mitä musiikin tutkiminenkin on, on sidoksissa kahden ideologisen kehyksen, tutkijan ja sen, missä tutkittava musiikki on luotu, vuorovaikutukseen (Subotnik 1991, xxvi). Musiikin väittäminen universaaliksi ja autonomiseksi on siten tietyn ideologian tulosta. Se ei ole absoluuttinen totuus, asioiden luonnollinen olo-tila, vaan se on ideologinen väittämä. Ajattelun ideologisuus nostetaan kuitenkin esiin vasta, kun vallitsevaa ideologiaa vastustetaan. Tältä pohjalta McClary (1987, 17) erittelee kahta erilaista asennetta musiikkiin. Toinen on se, joka on tyytyväinen dominoivan kulttuurin musiikkiin ja siihen, mitä siinä artikuloidaan. Tämän puolen edustaja pitää mielellään tätä asennetta universaalina totuutena. Toinen taas on tyytymätön tähän musiikkiin ja sen implisiittiseen sosiaaliseen väittämään. Tällöin vasta musiikin ideologinen rakentuminen tulee käsittelyn alle, siitä tulee poliittinen aihe. (McClary, 1987, 17). McClaryn (1994, 69) mielestä musiikin universaalisuuden ideasta luopuminen johtaisi siihen, että musiikkia voitaisiin arvostaa voimakkaana vaikuttajana meidän elämäämme, ja jonka kautta voimme saada tietoa maailmasta.

Tähän päämäärään Subotnik pyrkiikin määritellessään kritisismien tehtäviä. Subotnikin (1991, 91) määritelmän mukaan kritismissä ei pyritä absoluuttisen totuuden etsintään, faktojen ja niistä tehtyjen lopullisten johtopäätösten hallitsemiseen, vaan herkkyyden

jalostamiseen, missä otetaan huomioon kaikki ihmisen kokemukseen ja ajatteluun liittyvät alat. Subotnik ei sulje kritisismistä pois kohtuullista faktojen kunnioittamista ja kovaa työtä, mutta hänen mukaansa ero empirismiin on siinä, miten tutkimuksen kohteeseen ja tutkimuksen tekemiseen pitää suhtautua. Kritisismien tehtävänä on tutkimuksen kohteen yksilöllinen ymmärtäminen, jossa ei sokeasti luoteta yleisesti hyväksytyihin universaalisuuden periaatteisiin, vaan joka vaatii jatkuvaa arvostelukyvyn ja herkkyyden tarkistamista tutkimuksen kohteen käsittelemisessä. (Subotnik, 1991, 92). Kritisismi on merkitysten tulkintaa, joka perustuu individualistiseen toimintaan, eikä siten voi nykyajan mitapuun mukaan taata universaaleja totuuksia (Subotnik 1991, 88 – 89). Tämä Subotnikin määritelmä kritisismistä on mielestäni yhteydessä hermeneuttiseen musiikintarkasteluun, jota käsitelen myöhemmässä luvussa.

Subotnikin mielipiteet perinteisestä musiikkitieteestä ovat varsin jyrkkiä ja hyökkäviä. Kermanin (1985, 147) mielestä on valitettavaa, miten pessimistisesti Subotnik suhtautuu siinä tapahtuvaan muutokseen. Kerman (1985, 148) pitää Subotnikin määritelmää kritisismistä radikaalina ja abstraktina, jossa Subotnik ei näe mahdollisuutta yhteistyöhön erilaisten näkemysten kesken, kun taas itseään hän pitää käytännöllisemmän ja monipuolisemman lähestymistavan edustajana. Kerman näkeekin kritisismien sellaisena tutkimuksena, joka yhdistää eri musiikintutkimuksen perinteitä. Kerman puhuu sellaisen tutkimuksen puolesta, joka ottaa metodeja sekä musiikin historiallisesta tutkimuksesta että musiikkianalyysistä. Musiikin historian tutkimisesta hän haluaa säilyttää musiikin ymmärtämisen osana ympäröivää todellisuutta, historiallisessa, kulttuurillisessa, sosiaalisessa ja ekonomisessa kontekstissaan. Tähän näkökulmaan Kerman yhdistää musiikin tutkimista musiikkina, mikä taas on musiikkianalyysin aluetta. Kermanin lähestymistapa on mielestäni käyttökelpoinen musiikkitieteen kehityksen kannalta, sillä sen mukaan voidaan tehdä musiikin kaikkia osa-alueita huomioonottavaa musiikin tutkimusta, jossa musiikki ymmärretään musiikkina, mutta josta ei suljeta kuitenkaan pois musiikkia osaltaan muokkaavaa sosiaalista ja kulttuurillista todellisuutta, jonka rakentamiseen puolestaan musiikki omalta osaltaan osallistuu.

Musiikkikritisismi tarjoaa mahdollisuuden tutkia musiikkia tunnustaen sen kiehtovan voiman ja vuorovaikutuksen ympäröivän todellisuuden kanssa. Yhdistämällä erilaisia musiikintutkimuksen perinteitä, kuten perinteisen musiikkitieteen, etnomusikologian ja musiikkianalyysin voidaan musiikkia varmasti ymmärtää paremmin ja täydemmin, kun otetaan huomioon sen kaikki ulottuvuudet.

### **3.1.2 Musiikki sosiaalisena diskurssina**

Musiikin merkitystä on positivistisessa musiikintutkimusperinteessä pidetty täysin musiikillisena, musiikin omiin muotoihin ja lakeihin liittyvänä. Musiikin muodot eivät tämän ajattelutavan mukaan voi viitata mihinkään musiikin ulkopuoliseen, koska musiikilla ei ole samanlaista denotatiivista ja referentiaalista voimaa kuin kielellä on. Totta on, että musiikillisilla muodoilla ei voida suoraan viitata johonkin konkreettiseen asiaan, esineeseen tai ihmiseen, niin kuin muilla ilmaisukeinoilla voidaan. Mutta tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä mahdollisuutta, että musiikilla voisi viitata muuhunkin kuin musiikin omiin prosesseihin. Shepherdin (1991, 81) mielestä eri kulttuurimuodot voivat käsitellä sosiaalisten prosessien eri аспектеja johtuen niiden erilaisesta ilmaisumuodosta, ja hän on sitä mieltä, että musiikilla voidaan muita ilmaisumuotoja lähimmin lähestyä sosiaalisten suhteiden dynaamista ja virtaavaa luonnetta.

Hanslickista alkaneen positivistisen musiikintutkimuksen rinnalla on ollut myös tutkimusta, jonka mukaan sisältö voisi olla muutakin kuin pelkästään musiikillisia muotoja. Esimerkiksi Meyer (1956) liittää musiikin ihmisen kokemukseen ja ymmärrykseen psykologisten lakien kautta. Meyerin teorian mukaan musiikin muodot järjestäytyvät psykologisten lakien mukaan, mitä kautta ne vaikuttavat ihmisen emotionaaliseen kokemukseen. Täytyy huomata, että Meyer puhuu tässä yhteydessä kuitenkin pelkästään tietyn tyylikauden, klassismin, musiikista. Langer (1953) puolestaan on pohtinut taiteen muodon ja sisällön yhteyttä erityisesti musiikkia tarkastellen. Langer päätyy pohdiskeluis-

saan siihen, että musiikilla voidaan symbolisesti ilmaista tunteen muotoja. Tunteen ja musiikin välillä on hänen mukaansa jonkinlainen analogia.

Shepherd (1991, 31) on sitä mieltä, että nämä teoriat eivät kuitenkaan pysty poistamaan muodon ja sisällön kahtiajakoa. Pysyttäytymällä musiikin sisäisissä ja mentaalisisissä merkityksissä, ne kieltävät hänen mukaansa musiikin huomattavan merkityksen muunakin kuin pelkästään musiikillisena muotona. Shepherd (1991, 12) väittää, että koska ihmiset luomalla musiikkia omien ajatusprosessiensa kautta tuottavat musiikkiin näiden prosessien kaltaisia peruseriaatteita, niin olettaen, että nämä ajatusprosessit ovat yhteydessä sosiaaliseen todellisuuteen, voidaan eri musiikkityylien peruseriaatteitten sanoa olevan sosiaalisesti merkitseviä ja välittyneitä. Shepherd pyrkii siis laajentamaan musiikin merkitystä sen sisäisten prosessien ja psykologisten prosessien yhteydestä sosiaaliseen merkitsevyyteen. Shepherd, niin kuin monet muutkin kriittistä musiikkitehdettä edustavat, on ottanut ajatuksiinsa vaikutteita etnomusikologiasta.

Shepherd (1991, 81) pitää musiikin suhdetta yhteiskuntaan samanlaisena kuin tietoisuuden suhde on yhteiskuntaan: "yhteiskunta on luovalla tavalla 'sisällä' jokaisessa musiikkitapahtumassa ja musiikkitapahtumat artikuloivat yhteiskuntaa." Musiikin avoin ja abstrakti luonne soveltuu hyvin käsittelemään todellisuuden dynaamista ja monista aineksista koostuvaa rakennetta. Musiikki on muiden ilmaisumuotojen kanssa täydentämässä, synnyttämässä ja pitämässä yllä niitä sosiaalisia merkityksiä, jotka sijaitsevat meidän tietoisuudessamme ja yhteiskuntamme musiikillisissa tapahtumissa. (Shepherd 1991, 81). Musiikin selvää osoittamista ja viittaamista pakoileva luonne ei siis tarkoita sitä, että musiikki ei voisi sisältää mitään merkityksiä, jotka muodostuvat sen yhteydestä omien muotojen ulkopuolelle. Musiikin muoto on tietyllä tavalla rajoittava, mutta myös antaa mahdollisuuksia käsitellä musiikissa sellaisia todellisuuteen kuuluvia ilmiöitä ja suhteita, joita voi olla vaikea muilla ilmaisukeinoilla käsitellä. Tässä piilee varmasti osaksi musiikin uskomaton voima, joka vetoaa ja vaikuttaa meihin syvästi.



### 3.1.3 Hermeneutiikka

Musiikin voidaan siis ajatella olevan vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden kanssa niin, että se vaikuttaa myös musiikin sisäisiin rakenteisiin. Tästä vuorovaikutuksesta syntyy musiikin sisältöön merkityksiä, joita voidaan tarkastella ja tulkita. Koska tällaiset merkitykset eivät ole mitenkään helposti havaittavissa, tarvitaan keinoja, joilla ne saadaan tarkastelun ja tulkinnan kohteeksi. Tämän asian on ottanut tutkittavakseen Lawrence Kramer, joka kirjassaan *Music as Cultural Practice 1800 - 1900* (1993) tarjoaa menetelmiä tällaiselle musiikin tutkimiselle. Hänen lähtökohtansa musiikin tutkimukselle on musiikin vuorovaikutuksessa ympäröivään maailmaan ja sen tuottamiin merkityksiin. Kramer listaa oletuksensa musiikin merkityksestä kirjan alussa seuraavasti:

- 1) Musiikkiteoksilla on diskursiivisia merkityksiä.
  
- 2) Nämä merkitykset ovat tarpeeksi määrättyjä niin, että ne tukevat kriittisiä tulkintoja, jotka ovat yhteyksien syvyydessä, tarkkuudessa ja tiheydessä verrattavissa kirjallisten tekstien ja muiden kulttuurillisten käytäntöjen tulkintoihin.
  
- 3) Nämä merkitykset eivät ole "ulkomusiikillisia", vaan päinvastoin liittyvät läheisesti musiikkiteosten formaalisiin prosesseihin ja esitystapoihin.
  
- 4) Nämä merkitykset on tuotettu osana sovittujen käytäntöjen ja arvojen yleistä kiertoa - toisin sanoen osana jatkuvaa kulttuurin tuottamista ja jäljentämistä.

Näistä lähtökohdista Kramer on lähtenyt kehittämään mallia musiikin merkitysten tarkastelulle ja tulkitsemiselle. Kramerin malli musiikin tutkimiselle pohjautuu ennestäänkin musiikin tutkimuksessa käytetylle hermeneuttiselle menetelmälle. Hermeneutiikka on tulkitsemisen tiedettä. Hermeneuttis-fenomenologisessa lähestymistavassa, joka perustuu saksalaisen filosofin Martin Heideggerin ajatuksiin, kohdetta tulkitaan ajassa olevana, historiallisena ilmiönä, eikä transsendentaalisena, maailmasta erillään olevana

ilmiönä. Tutkittavan kohteen merkitykset ovat kulttuuriin ja historiaan sidottuja, emmekä myöskään me, tulkitsijat, ole ulkopuolisia tarkkailijoita, vaan olemme sisällä tuossa samassa maailmassa. Ympäröivä todellisuus muokkaa meitä, mutta yhtä lailla myös me muokkaamme todellisuutta. Tämä luonnollisesti vaikuttaa kohteesta tehtävään tulkintaan. Hermeneuttisessa menetelmässä tutkijalla on oma osansa merkitysten muodostamisessa. Hän ei etsi objektiivista totuutta, vaan vaikuttaa tulkintaan omalla persoonallaan. Tutkija muodostaa tutkittavasta kohteesta kokonaisuutta, yhdistellen eri elementtejä hermeneuttisessa kehässä. Tehtäessä tulkintaa hermeneuttisessa kehässä, osat vaikuttavat kokonaisuuden ymmärtämiseen ja kokonaisuus puolestaan osien ymmärtämiseen. (Eagleton 1997, 83 - 88, 97).

Tästä hermeneuttisesta lähtökohdasta on Kramer kehittänyt musiikin merkitysten tarkastelulle sopivaa mallia. Koska musiikin merkitykset eivät ole helposti havaittavissa, ne vaativat syvällistä tarkastelua. Kramerin (1993) mukaan tulkitsijalla täytyy olla käytössään tulkintakanavia, joita hän kutsuu "hermeneuttisiksi ikkunoiksi", joiden kautta voi musiikin tulkitseminen ja ymmärtäminen tapahtua. Näitä hermeneuttisia ikkunoita on kolmenlaisia: 1) tekstuaaliset sisällöt, 2) sitaattityyppiset sisällöt ja 3) rakenteelliset troopit (Kramer 1993, 9 - 10).

### *1) Tekstuaaliset sisällöt*

Tämä kategoria pitää sisällään musiikkiin liitetyt sanat, teosten nimet, epigrammit, ohjelmat, partituurille kirjoitetut ohjeet ja joskus jopa esitysmerkinnät. Tämän ja myös kahden muun kategorian yhteydessä on tärkeää muistaa, että nämä seikat eivät määrää merkitystä, vaan auttavat tulkitsijaa löytämään merkityksiä ilmaisukeinojen vuorovaikutteisesta suhteesta.

### *2) Sitaattityyppiset sisällöt*

Tämä on vähemmän eksplisiittinen kuin edellinen kategoria ja on sen kanssa osittain päällekkäinen. Tämä kategoria käsittää teosten nimet, jotka liittyvät musiikkiteoksen kirjalliseen teokseen, visuaaliseen kuvaan, paikkaan tai historialliseen hetkeen; musiikilli-

set alluusiot muihin sävelteoksiin; alluusiot tekstiin; alluusiot muiden säveltäjien tai aikakausien tyyliihin; muiden kuin teoksen pääasiallisiin tyyliihin kuuluvien tyylien kenties parodianomainen matkiminen.

### *3) Rakenteelliset troopit*

Nämä ovat kaikkein implisiittisimpiä ja vaikuttavimpia hermeneuttisista ikkunoista. Kramer määrittelee rakenteellisen troopin rakenteelliseksi menettelytavaksi, joka voi käytännössä toteutua monella tapaa. Se myös toimii tyypillisenä ilmaisumuotona tietyssä kulttuurillis-historiallisessa viitekehyksessä.

Näiden hermeneuttisten ikkunoiden kautta voidaan musiikissa siis havaita ilmaisukeinoja, jotka auttavat sen merkitysten tulkitsemisessa. Tätä Kramerin musiikin tulkintamallia käyttäessä täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että Kramer kehitti tämän mallin tarkastellessaan 1800-luvun taidemusiikkia. Se soveltuu siis parhaiten kyseisen musiikin tulkintaan ottaessaan huomioon juuri sille tyypillisiä piirteitä. Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena on kuitenkin populaarimusiikki, joten tämän tulkintamallin ei voi olettaa riittävän niinkin erilaisessa kontekstissa olevan musiikin tarkastelemiseen, kuin mitä populaarimusiikki 1990-luvulla on verrattuna taidemusiikkiin 1800-luvulla. Kramerin malli tarjoaa hyvän lähtökohdan musiikin hermeneuttiselle tarkastelulle ottaessaan huomioon musiikin mahdollisuuden sisältää kulttuurillisia merkityksiä. Kramerin hermeneuttisten ikkunoiden lisäksi populaarimusiikin tarkastelussa on huomionarvoista muun muassa sen esittäjiin liittyvät imago- ja esiintymiskysymykset, musiikin tuottamiseen ja levittämiseen liittyvät tekniset seikat, kuten koneiden käyttö musiikin tekemisessä, ja populaarimusiikkiin voimakkaasti liittyvä mediakulttuuri, johon kuuluvat esimerkiksi musiikkivideot. Näitä populaarimusiikille ominaisia piirteitä on jossain määrin otettu huomioon Taggin populaarimusiikin analyysimallissa, jota olen käyttänyt Kramerin lisäksi menetelmänä tässä tutkimuksessa ja jota tulen käsittelemään myöhemmässä luvussa tarkemmin.

### 3.1.4 Feministinen kritisismi

Feministinen ajattelu on löytänyt tiensä musiikin tutkimukseen vasta paljon myöhemmin kuin muiden taiteiden tutkimukseen, niin kuin on tilanne ollut kritisisminkin kohdalla. Sen myötä on musiikin tutkimuksessa alettu kiinnittää huomiota sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Niiden puuttuminen tutkimuksen kentästä on aiheuttanut sen, että kuvamme musiikista ja kaikesta siihen liittyvästä on ollut yksipuolinen, vain toisen sukupuolen kannalta katsottu, ja toinen sukupuoli on jäänyt unohduksiin, osaksi tahallisesti, osaksi tahattomasti. Naisia ei esiinny musiikinhistoriassa juuri ollenkaan. Kyse ei ole siitä, etteivätkö naiset olisi tehneet musiikkia ja muutenkin olleet jossain määrin mukana musiikkielämässä. Puuttuminen historiansivuilta johtuukin lähinnä asenteesta, joka on vallinnut naisen aktiivista osallistumisesta kohtaan musiikkielämässä. Musiikin tutkimuksessa on vähitellen alettu purkaa näitä asenteita ja tarkastella kysymyksiä sukupuolesta niin musiikkielämässä kuin itse musiikissakin.

Musiikin sukupuolistava tutkimus tarkastelee musiikkia ja siihen liittyviä ilmiöitä, ajatuksia ja käsityksiä sukupuolen näkökulmasta. Se on jatkoa musiikin naistutkimukselle, jossa on tehty tärkeää työtä tuomalla päivänvaloon monia naissäveltäjiä, -muusikoita ja muita musiikin parissa työskennelleitä naisia. Sukupuolistavaa tutkimusta on tehty monilla musiikintutkimuksen aloilla kuten musiikinhistoriassa, -estetiikassa, -analyysissä ja -teoriassa, sosiologiassa, etnomusikologiassa, psykologiassa ja kognitiivisessa tutkimuksessa. Musiikinhistoriallisessa tutkimuksessa on etsitty syitä miessäveltäjiin keskittyvän kaanonin syntymiseen. Musiikinestetiikassa taas on pohdittu naisten ja miesten sävellyksien ja säveltämisen erilaisuutta. Sosiologiassa, etnomusikologiassa ja psykologiassa on tutkittu muun muassa sitä, miten vallan ja sosiaalisen kontrollin järjestäytyminen sukupuolen mukaan vaikuttaa sukupuolten mahdollisuuksiin musiikkitoiminnassa. (Moisala 1994, 246).

Feministisessä musiikkianalyysissä tarkastellaan sitä, miten maskuliinisuus ja feminiinisyys ilmenevät musiikissa sekä musiikinteoriassa ja ymmärretään musiikki osaksi sosi-

aalista todellisuutta, joka sekä heijastaa, vahvistaa että rakentaa tämän todellisuuden sukupuolisia järjestyksiä (Moisala 1994, 246-247). Tätä näkemystä on tutkimuksessaan painottanut Susan McClary, yksi musiikin feministisen kritismin pioneereista, jonka kirjoitukset musiikista ovat saaneet paljon huomiota ja vastustustakin.

Moniin musiikkikritismin edustajiin vaikuttaneessa, feministisen kritismin perusteeksi luettavassa *Feminine Endings* -kirjassaan (1991) McClary käsittelee niin taidemusiikin kaanoniin kuuluvia Monteverdia ja Bizet'a, kuin poptähti Madonnaa ja performansitaiteilijaa Laurie Andersoniakin. McClaryn kiinnostuksen kohteena on sukupuolen ja seksuaalisuuden musiikillinen rakentuminen, traditionaalisen musiikinteorian sukupuoliset aspektit, musiikillisen narratiivin sukupuolisuus ja seksuaalisuus, musiikki sukupuolistuneena diskurssina ja naismuusikoiden diskurssiiviset strategiat. McClaryn (1991, 8) mukaan musiikki ei pelkästään heijasta yhteiskuntaa, vaan siinä voidaan myös käsitellä erilaisia sukupuolen järjestäytymisiä niitä puolustaen, omaksuen, kiistäen ja uudelleen järjestäen. Moisala (1994, 263) huomauttaa, että McClaryn oletus musiikin ja yhteiskunnan välisestä yhteydestä, josta McClary (1991, 21) sanoo, että "musiikki ja muut diskurssit eivät pelkästään heijasta sosiaalista todellisuutta, joka sijaitsee muuttumattomana ulkopuolella; pikemminkin todellisuus itse muodostuu näissä diskursseissa", pohjautuu etnomusikologisen tutkimuksen perusajatukselle kulttuurista musiikissa.

Feministinen näkökulma alkoi saada kiinnostunutta vastaanottoa musiikintutkimuksessa 1980-luvun lopulla. Tämän mielenkiinnon seurauksena syntyi feminististä musiikintutkimusta, minkä tuloksia on koottu muun muassa Cookin ja Tsoun toimittamaan teokseen *Cecilia Reclaimed, Feminist Perspectives on Gender and Music* (1994) ja Solien toimittamaan teokseen *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1993). McClaryn ohella merkittävän panoksen feministiselle musiikintutkimukselle on antanut Marcia J. Citron, joka kirjassaan *Gender and the Musical Canon* (1993) käsittelee kriittisesti musiikin kaanonin muodostumista ja sen ylläpitämistä, siihen liittyviä käsitteitä luovuus, professionalismi ja vastaanotto suhteessa sukupuoleen sekä musiikkia sukupuolistuneena diskurssina. Feministinen kritisiimi on tuonut uusia ulottuvuuksia

musiikkikritisismiin. Se on tuonut esille sen, miten sukupuoli ja myös seksuaalisuus vaikuttavat niin musiikin tekemiseen, vastaanottoon kuin itse musiikin rakenteisiin. Se on ottanut käsiteltäväkseen arkoja aiheita ja ravisuttanut musiikintutkimuksen kenttää ja käsityksiä musiikista ja siihen liittyvistä ilmiöistä. Näin se on tuonut musiikintutkimukseen ajankohtaista yhteiskunnallista merkittävyyttä ja mielenkiintoisen lisän musiikin perustutkimuksen rinnalla tehtävään tutkimukseen.

## **3.2 Populaarimusiikin tutkiminen**

### **3.2.1 Kohti musiikin tutkimista**

Populaarimusiikin tutkimus on ollut musiikkitieteessä jonkinlaisessa lapsipuolen asemassa. Populaarimusiikkia ei ole pidetty tarpeeksi merkittävänä musiikillisesti, jotta sitä olisi kannattanut perusteellisesti tutkia. Sen tutkiminen onkin jäänyt pitkälti muiden tieteenalojen, kuten sosiologian ja viestinnän varaan. Niinpä sen tutkimus on keskittynyt enemmän populaarimusiikin muihin osiin kuin itse musiikkiin. On muun muassa selvitetty sen sosiologisia, ekonomisia ja poliittisia kysymyksiä, tutkittu sen tuottamista ja vastaanottamista ja käsitelty sitä osana massakulttuuria, nuorisokulttuuria ja vastakulttuuria. Musiikin tutkimuksen saralla on populaarimusiikin tutkimus saanut jalansijaa paremmin etnomusikologiassa kuin musiikkitieteessä. Luonnollisesti sen kansanmusiikin omainen luonne, sen taidemusiikkia selvempi yhteys sosiaaliseen elämään, on helpommin ollut käsiteltävissä etnomusikologian parissa. Mutta myös musiikkitieteessä kiinnostus populaarimusiikkiin on kasvanut tutkijoiden nuoretuessa ja asenteiden sitä kohtaan muuttuessa. Populaarimusiikki on kuulunut jo jonkin aikaa melkein jokaisen nuoren elämään, mikä saattaa antaa sysäyksen nuorelle musiikin tutkijalle sen tutkimiseen ja antaa luonnollisen asenteen sen niin kulttuurillista kuin musiikillistakin merkittävyyttä kohtaan.

Asenteet musiikkitieteen traditiossa populaarimusiikkia kohtaan ovat kuitenkin olleet tiukassa. Asenteisiin sen tutkimista kohtaan on pyritty hakemaan muutosta viimeisten vuosien aikana. Tähän on pyrkinyt muun muassa Simon Frith, joka on etsinyt arvostusta populaarimusiikin tutkimiselle. Frithin lähtökohtana on, että musiikin arvostus ja merkitys määräytyy sosiaalisesti. Artikkelissaan *Towards an Aesthetic of Popular Music* (1987) Frith muotoilee suuntaa populaarimusiikin esteettiselle tarkastelulle musiikin sosiologisten näkökulmien antamien merkitysten kautta. Kirjassaan *Performing Rites, Evaluating Popular Music* (1998) Frith tarkastelee asiaa artikkelinsa viitoittamalla tiellä ja perehtyy siihen syvemmin ja laajemmin. Huolimatta siitä, että Frith käsittelee myös musiikillisia elementtejä, kuten rytmiä ja vokaaliääntä, niin hän tarkastelee näitä pelkästään niiden sosiaalisen funktion kautta. Kuten Moore (1993, 17) toteaa, Frith tarkastelee ensisijaisesti musiikin vaikutuksia, käytötapoja ja arvoa ja vasta toissijaisesti sitä, miten vaikutus saadaan aikaan. Moore on sitä mieltä, että voidaksemme antaa musiikille arvoa ja välittää siitä, täytyy meidän ensin tietää, miten musiikki järjestäytyy. Mielestäni Mooren näkökulma tällaisenaan on liian jyrkkä; musiikkia voi varmasti arvostaa ja siitä välittää ilman, että on täsmällistä tietoa äänten järjestäytymisestä musiikiksi. Musiikin syvempien ja ei-ilmeisten merkitysten ymmärtämiseksi on Mooren ensisijainen tarkastelukohde, ääni ja sen järjestäytyminen musiikiksi, kuitenkin erittäin tärkeä.

Populaarimusiikkia musiikkianalyttisesti tutkineiden musiikkitieteilijöiden ongelmana on ollut se, että he eivät ole ottaneet huomioon populaarimusiikin sosiaalisia ja kulttuurillisia yhteyksiä (ks. Middleton 1990, 108 - 115). Middletonin (1990, 108) mukaan tämä juontaa tutkijoiden ongelmasta irrottautua musiikkitieteellisestä taustastaan, joka määrää tutkimuksessa käytetyn terminologian, metodologian ja ideologian. Middletonin (1990, 124) mielestä ei ole tyydyttävää, että populaarimusiikki pelkästään otetaan musiikkitieteellisen tutkimuksen kohteeksi käyttäen sen tutkimuksessa vanhoja musiikkitieteellisiä metodeja ja lähestymistapoja. Populaarimusiikin merkityksellistä tutkimusta ei hänen mielestään tue myöskään se, että populaarimusiikki tavallaan katsotaan kuuluvaksi yleiseen musiikilliseen kenttään, mutta se pysyy kuitenkin erillisenä alueena, jolla ei juurikaan ole yhteyttä perinteisen musiikkitieteen arvostamaan musiikkiin, muuten kuin ehkä

osana sosiaalista taustaa tai jonkinlaisena erillisenä lisänä. Middleton peräänkuuluttaa siis populaarimusiikin tutkimusta, joka ottaa vaikutteita muilta aloilta ja yhdistää musiikkitieteellisen analyyttisen lähestymiskohdan ja populaarimusiikin oman luonteen mukaisen tarkastelun.

Sekä Middleton että Frith ovat kiinnostuneita populaarimusiikin ja taidemusiikin välisestä arvokuilusta ja sen poistamisesta musiikkitieteellisestä tutkimuksesta. Middletonin (1990, 125 - 126) mukaan tähän päästään, kun musiikkitieteellisen tutkimuksen lähtökohdat, asenteet ja metodit ovat tarpeeksi laaja-alaisia, niin että se sallii ja tunnustaa erilaisia tapoja tuottaa ja vastaanottaa musiikkia ja ottaa huomioon näiden vuorovaikutuksellisen suhteen kulttuurillisiin, sosiaalisiin ja ideologisiin voimiin. Tämä mahdollistaisi myös populaarimusiikin hedelmällisen musiikkitieteellisen tutkimisen sen omaa luonnetta kunnioittaen. Kriittisen musiikkitieteen tarjoama vaihtoehtoinen tapa tarkastella musiikkia antaakin tähän mielestäni hyvän mahdollisuuden.

Susan McClary ja Robert Walser ovat myös kaipaileet populaarimusiikin tutkimukseen sen oman luonteen huomioon ottavaa otetta ja asennetta. He ovat arvostelleet huomiota herättäneessä artikkelissaan *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock* (1990) populaarimusiikin tutkimusta siitä, että sitä on tarkasteltu liian kliinisesti, pitäen sitä sopivan turvallisen välimatkan päässä. Monet analyysit ovat keskittyneet musiikin sijasta lyriikoihin ja musiikkia on tarkasteltu vain toissijaisena ja lyriikoita täydentävänä ja selventävänä elementtinä. Silloinkin kun musiikki on tarkastelun ensisijainen kohde, niin tarkastelussa on nojattu kuitenkin liian kapea-alaisiin ja yksipuolisiin näkökulmiin ja metodeihin. Näin yritetään selittää pois se, mikä musiikissa itse asiassa "kolahtaa", rationalisoida ja analysoida nautintoa antanut musiikkikappale, jotta se ei enää häiritsisi. Kun kappale on haudattu teoretisoinnin alle, se ei enää "kolehda". Jos musiikin pääasiallisin viehätys on sen voimassa liikuttaa tunteita, niin McClaryn ja Walserin mielestä ei ole ihme, että monet musiikkitieteelliset tuotokset ovat hämmentäviä, koska ne pyrkivät hämärtämään ja tekemään vaarattomaksi tämän voiman ja musiikin energian. (McClary & Walser 1990).



McClaryn ja Walserin (1990) mielestä musiikissa pitää enemmän kiinnittää huomiota siihen, mikä siinä sen faneja viehättää ja siihen, mikä vaikuttaa aisteihin ja nautintoon. Varsinkin rockmusiikissa seksuaalisella vetovoimalla on keskeinen sija. Se on vahvasti mukana siinä miten sitä tuotetaan, markkinoidaan ja kulutetaan. Rockmusiikin tutkimuksessa täytyy kaiken muun tutkimuksen ohella, kuten perinteisen musiikkianalyysin, semioottisen tutkimuksen, lyriikoiden, esiintymistyylin ja videoiden analyysin, ottaa huomioon myös musiikin energia, sen kyky antaa nautintoa tai uhata. (McClary & Walser 1990). Viimeisen kymmenen vuoden aikana onkin lähdetty etsimään keinoja tällaiselle tutkimukselle. Populaarimusiikin tutkimuksessa on otettu vaikutteita muun muassa kulttuurikritisismistä, elokuvatutkimuksesta ja feministisestä tutkimuksesta. On alettu tarkastella kuinka itse musiikki ja sen esityskäytännöt voivat olla kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä sisältäviä sekä niitä tuottavia. Varsinkin sukupuolta ja seksuaalisuutta populaarimusiikissa on tutkittu, mitä käsitellen seuraavassa luvussa.

### **3.2.2 Rock, seksuaalisuus ja sukupuoli**

Simon Frith ja Angela McRobbie kirjoittivat vuonna 1978 rockista ja seksuaalisuudesta artikkelin, joka antaa perustan rockin ja seksuaalisuuden tarkastelulle. Frith (1990, 420) on itse myöhemmin kritisoinut tätä kirjoitusta siitä, että he sekoittivat biologisen ja sosiaalisen sukupuolen ja puhuivat rockin seksuaalisuudesta essentialistisena ilmiönä, jolla ilmaistaan todellista, ennalta määrättyä seksuaalisuutta sekä maskuliinisuutta ja feminiinisyttä. Nykyäänhän erotetaan biologinen ja sosiaalinen sukupuoli toisistaan ja ymmärretään musiikin seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden käsittelyn olevan niiden määrittelyyn osallistuvia, ei niitä ilmaisevia. Frithin ja McRobbien artikkelissa on kuitenkin hyviä ja edelleen päteviä havaintoja populaarimusiikista toisen sukupuolen dominoivana maailmana. Frithin ja McRobbien (1978) mukaan populaarimusiikin maailma on miesten maailma, sillä miehet hallitsevat koko musiikin tuottamisen kenttää. Musiikin tekijöinä, etupäässä laulajina, naiset ovat olleet sidottuja miehiseen kuvaan naisesta, eivätkä he ole pystyneet luomaan omaa vastinettaan miesten seksuaaliselle kapinoinnille rockissa.

Folk tarjosi naisille uuden mahdollisuuden laulaja/lauluntekijöinä, mutta edelleen heihin yhdistettiin naislaulajiin perinteisesti liitetyt ominaisuudet: herkkyys, passiivisuus ja suloisuus. Naisrokkareille ainut mahdollisuus esiintyä aggressiivisesti oli tulla yhdeksi pojista, mistä esimerkkinä on Janis Joplin. (Frith & McRobbie 1978).

Frithin ja McRobbien nykyäänkin jossain määrin paikkansa pitävän rockin jaottelun mukaan cock-rock on suunnattu miehille ja teinipoppi naisille. Cock-rock on äänekästä, rytmisesti tiukkaa ja sanoituksiltaan röyhkeää. Sen esittäjät käyttäytyvät aggressiivisesti, dominoivasti ja seksuaalisuuttaan esitellen ja laulajat huutavat ja kirkuvat. Naisille suunnattu teinipoppi on hempeitä balladeja ja pehmoreckia ja se käsittelee romanttista rakkautta, josta seksuaalisuus on tukahdutettu. Naisten seksuaalisuus liitetään rakkauteen ja sitoutumiseen, kun taas cock-rock antaa kuvan elämellisestä, pinnallisesta ja hetken nautintoa tavoittelevasta miesten seksuaalisuudesta. (Frith & McRobbie 1978). Greig (1997) on myös todennut, että perinteisesti poplauluissa naispäähenkilöihin on liitetty romanttinen rakkaus, eivätkä he niissä saa lapsia tai mene naimisiin. Naiset ovat Greigin mukaan kuitenkin käsitelleet lauluissaan äitiyteen ja synnyttämiseen liittyviä asenteitaan ja tunteitaan enemmänkin jo 70-luvulta lähtien ja 90-luvulla aiheet ovat päässeet myös popin valtavirtaan muun muassa Madonnan ja Sinead O'Connorin lauluissa.

Naiset ovat alkaneet laajentaa naiskuvaa musiikissa laulujen aiheiden lisäksi myös esiintymisellään. Muun muassa Madonna, Annie Lennox, PJ Harvey ja Tori Amos ovat kyseenalaistaneet perinteisen miehisen mallin naiseudesta ja naisen seksuaalisuudesta. Esimerkiksi Madonna McClaryn (1991, 150, 152) mukaan leikkii sukupuoli-identiteetillä ja tekee siitä joustavan ja häilyvän, eikä hän alistu miehen kontrolloitavaksi tuodessaan esille oman ruumiinsa ja seksuaalisuutensa. Esiintyminen aktiivisena toimijana kyseenalaistaa naisen perinteisen aseman miehisen katseen kohteena. Hallitessaan omaa seksuaalisuuttaan ja sen esiintuomista nainen ei enää tarvitse esiintyä miestä miellyttääkseen vaan hän voi ilmaista seksuaalisuuttaan sellaisena kuin se on tai leikitellä sillä asettaen perinteisen kuvan naiseudesta ja miehisyydestä kyseenalaiseksi. Nainen voi astua perinteiselle miesten alueelle myös muun muassa käyttämällä teknologiaa hyväk-

seen syrjäyttäen näin miehen koneen ainoana hallitsijana, mitä McClary (1991, 137 - 138) on todennut performanssitaiteilija Laurie Andersonin tehneen esityksissään.

Sitä mukaa, kun naiset ovat alkaneet kontrolloida omaa elämäänsä ja tuoda esiin omia käsityksiään naiseudesta ja naisten seksuaalisuudesta, he siis ovat enenevässä määrin alkaneet myös musiikissa kontrolloida omaa imagoaan sekä tekemänsä musiikin tuottamista. Muun muassa Kate Bush on tuottanut omia levyjään ja Madonna on tiukasti pitänyt omissa käsissään uransa ja imagonsa kehittämisen. Oman seksuaalisuuden tiedostaminen ja hyväksyminen on mahdollistanut sen näkymisen myös julkisessa imagoissa ja musiikissa. Näin on käynyt muun muassa k.d. langille. Bruzzi (1997) on todennut k.d. langin musiikillisen tyylin ja imagon muuttuneen hänen tuotuaan avoimesti julki lesboutensa. Ennen lesboutensa tunnustamista k.d. langin countrytyylisessä musiikissa, esiintymisessä ja pukeutumisessa oli ironiaa, jännitteisyyttä ja etäisyyden ottoa suhteessa hänen todelliseen seksuaalisuuteensa. Tuotuaan lesboutensa julki hän siirtyi tyyllisesti homogeeniseen, sovinnaiseen androgynisyyteen ja musiikillisesti kohti popin valtavirtaa.

Ennen kuin naiset alkoivat leikitellä sukupuoliella, miehet olivat jo ehtineet aloittaa sen. Miehet ovat 1970-luvun glam rockin ajoista lähtien tuoneet esiin perinteestä ja stereotyyppioista poikkeavaa seksuaalisuutta ja sukupuolirooleja. Poptähtien muuntuvuutta alettiin silloin arvostaa ja seksuaalisuutta käsiteltiin leikin, keksimisen ja itsepetoksen kautta (Frith 1990, 421). Mick Jagger esimerkiksi on esiintymisellään rikkonut normatiivista maskuliinisuutta ja Rolling Stonen musiikin ilmentävää heteroseksuaalista, aggressiivista ja dominoivaa seksuaalisuutta ilmaisten esiintymisellään sekä maskuliinisuutta että feminiinisyyttä (Whiteley 1997). Jaggeria selvemmin sukupuolirajoja ovat miehistä sekoittaneet muun muassa David Bowie, Prince ja Boy George.

Esiintymisen ja muiden ulkomusiikillisten seikkojen, kuten sanoitusten, lisäksi sukupuolta ja seksuaalisuutta voidaan käsitellä itse musiikin keinoin. Ääni ja sen rakentuminen ovat myös merkittäviä tekijöitä sukupuolen ja seksuaalisuuden käsittelyssä populaa-

rimusiikissa. Populaarimusiikissa laulu on yleensä mukana, ja laulajan laulutapa ja äänenväri antavat kuulijalle vaikutelman siitä, mikä musiikkityyli on kyseessä, ja auttavat häntä muodostamaan musiikista omaa tulkintaansa. Eri musiikkityylien laulutapa ja äänenväri merkitsevät eri asioita. Ne voivat merkitä myös erilaisia sukupuoli- ja seksuaalikäsitteitä. Shepherd (1987) on tarkastellut näitä sukupuolikäsityksiä Frithin ja McRobbin käsittelemissä cock-rockissa ja teinipopissa niihin liittyvien arkkityyppisten äänenvärien ja niihin perinteisesti liitettävien sukupuoli-identiteettien kautta. Shepherd löytää niistä neljänlaista äänenväriä. Cock-rock -miehen ääni on kova, karhea ja muodostetaan kurkussa ja suussa. Hoivaajanainen -ääni taas on pehmeä, lämmin ja resonoiva rintaaani. Kiltin naapurinpojan ääni on myös pehmeä ja lämmin, mutta se perustuu päääänille. Nainen seksiobjektina -ääni pohjautuu myös päääänille, mutta on kovempi kuin hoivaajanaisen ääni olematta kuitenkaan yhtä kova ja karhea kuin cock-rock -ääni. Nämä kaikki äänet, huolimatta klassiseen musiikkiin verrattuna individuaalisemmasta luonteestaan, osallistuvat kuitenkin vallitsevan mieshegemonian, sukupuolen ja seksuaalisuuden miehisen näkemyksen vahvistamiseen. Shepherd kuitenkin huomauttaa, että nämä stereotyyppiset äänet ja tavat käsitellä sukupuolta eivät ole ainoita ja pysyviä, vaan on myös muita tapoja. Myös näitä stereotyyppisiä tapoja voidaan käsitellä ja on käsiteltykin hänen mukaansa uusilla ja monipuolisemmilla tavoilla. (Shepherd 1987).

Tulen analyysissäni ja tulkitessani Amosin kappaleita käyttämään jossain määrin Shepherdin luokittelua. Vaikka sitä on syytetty essentialismista (ks. Moore 1993, 42), niin mielestäni sen äänenvärien ja tietynlaisen sukupuoli-identiteetin vastaavuuksia voidaan jossain määrin pitää paikkansapitävinä. En kuitenkaan ymmärrä tätä vastaavuutta luonnollisena yhteytenä, vaan sosiaalisesti määräytyneenä. Sukupuolen ja seksuaalisuuden määrittäminen ja rakentuminen musiikissa niin tämän äänenväriluokituksen kuin muidenkin aspektien kautta tapahtuu sosiaalisesti määräytyneiden merkitysten mukaan. Niinpä niitä voidaan myös käsitellä ja määritellä uudelleen musiikillista materiaalia käyttämällä.

### 3.2.3 Taggin populaarimusiikin analyysimenetelmä

Amosin kappaleita analysoidessani olen käyttänyt apuna Taggin populaarimusiikin analyysiä varten kehittämää menetelmää. Menetelmän tarkoitus on auttaa selvittämään, mitä musiikin välityksellä kommunikoidaan. Taggin menetelmä on siinä hyvä, että se keskittyy itse musiikkiin, mutta ongelmana on sen vaikeaselkoisuus. Walser (1993, 38) huomauttaakin, että menetelmää on pidetty liian monimutkaisena ja pinnallisena. Walser (1993, 39) kritisoi Taggia myös siitä, että hänen ankaran tieteellisyyden ja objektiivisuuden tavoittelunsa ja muiden inhimillisten äänten, kuin hänen omansa, puuttuminen analyysistä ei kanna sellaiseen sosiaalisten merkitysten tarkasteluun kuin olisi tarpeellista. Menetelmä tarkastelee musiikkia pelkästään merkitysten välittäjänä, ei niiden rakentamiseen, neuvotteluun ja kiistämiseen osallistuvana sosiaalisena kenttänä. Näistä puutteista huolimatta menetelmä mielestäni antaa kuitenkin hyvän pohjan sekä musiikillisen että ulkomusiikillisen materiaalin käsittelylle analyysissä. Olen tässä luvussa selostanut Taggin menetelmää käyttäen alkuperäisen lähteen (Tagg 1982) lisäksi apuna siitä tehtyä suomennosta, jossa on mielestäni hyvin ja selkeästi esitelty menetelmän eri vaiheet, ja jonka mukaan olen tähän tehnyt luokittelun.

Taggin menetelmä, joka pohjautuu hermeneuttis-semioottiselle tarkastelulle, sisältää seuraavat kohdat:

- 1) muistilista analyysiä varten,
- 2) interobjektiivinen vertailu,
- 3) hypoteettinen substituutio,
- 4) paradigmaattisten museemiyhdistelmien analyysi,
- 5) melodisten lausekkeiden muuntelu,
- 6) musiikillisten prosessien affektianalyysi ja
- 7) musiikillisten ja ulkomusiikillisten prosessien yhteisanalyysi.

Menetelmän mukaan kohteen analyysi aloitetaan muistilistaa tukena käyttäen tarkastelemalla tutkittavan kohteen ulkomusiikillisiä ja musiikillisiä aspektoja. Ulkomusiikilliseen

tarkasteluun kuuluvat yleiset kommunikaatioaspektit ja rinnakkaiset ulkomusiikilliset ilmaisutavat. Yleisiä kommunikaatioaspekteja tarkasteltaessa tulee ottaa huomioon muun muassa kysymyksiä lähettäjistä ja vastaanottajista; mikä on heidän sosiaalinen suhteensa, motivaationsa osallistuessaan musiikilliseen kommunikaatioprosessiin ja asenteensa toisiaan ja kommunikaatiotilanteessa välitettävää musiikkia kohtaan. Rinnakkaisista ulkomusiikillisistä ilmaisutavoista voidaan ottaa huomioon muun muassa ei-musiikillisia, ei-verbaalisia ja ei-kognitiivisia ääniä, puhuttua tai kirjoitettua kieltä, grafiikkaa, visuaalisia symboleja, liikkeitä, eleitä ja käyttäytymistä. Ulkomusiikillisen tarkastelun jälkeen tehdään musiikin sisäisiin aspekteihin keskittyvä analyysi. Musiikillisten parametrien muistilistaa kontrollivälineenä käyttäen tehdään kappaleista eräänlaiset transkriptiot. Näissä transkriptioissa otetaan huomioon useita musiikillisia parametrejä, jotka Tagg on listannut seuraavasti: 1) aika-aspektit, 2) melodiset aspektit, 3) orkestrointi, 4) tonaliteetti ja tekstuuri, 5) dynamiikka, 6) akustiikka ja 7) elektromusiikillinen käsittely.

Näiden ulkomusiikillisten ja musiikillisten aspektien selvittämisen jälkeen kohteen tarkastelua jatketaan sen affektiivisen merkityksen löytämiseksi. Seuraavassa selostan lyhyesti menetelmän kohdat 2 - 7. Tagg selostaa näitä kohtia artikkelissaan seikkaperäisemmin ja esimerkein valaistuna, mutta koska tutkimuksessani käytän tätä menetelmää vain viitteellisesti, niin en pidä tarpeellisena keskittyä tässä menetelmän yksityiskohtaiseen selostukseen.

#### *Interobjektiivinen vertailu*

Tässä menetelmän kohdassa analyysikohdetta verrataan muihin samaa tyyliä edustaviin musiikkikappaleisiin ja etsitään näiden kappaleiden välisiä yhtäläisyyksiä, myös niihin liittyvien ulkomusiikillisten merkitysten suhteen. Tämän vertailun tarkoituksena on löytää vastaavuus tietyn musiikillisen yksikön, jota Tagg kutsuu museemiksi, ja ulkomusiikillisen merkityksen välillä.

### *Hypoteettinen substituutio*

Testataan vertailussa saadun museemin ja sen ulkomusiikillisen merkityksen vastavuutta muuttelemalla museemia, esimerkiksi korvaamalla yksittäinen nuotti jollain toisella, muuttamalla sävellajia, fraasitusta, tempoa ja niin edelleen.

### *Paradigmaattisten museemiyhdistelmien analyysi*

Yhdistetään musiikkikappaleesta löydetyt eri museemit ja analysoidaan niiden yhteinen affektiivinen merkitys.

### *Melodisten lausekkeiden muuntelu*

Määritellään yksittäisten museemien suhteellinen syntaktinen merkitys tietyllä aikavälillä, eli pyritään löytämään melodisen fraasin syntaktinen merkitys.

### *Musiikillisten prosessien affektianalyysi*

Tutkitaan analyysikohteen kaikkia ainesosia ja koko kappaleen kaikkia musiikillisia parametrejä osoittamalla, missä kohdissa eri affektiiviset paradigmat alkavat ja päättyvät, millä tavalla ne muuttuvat, mitkä ovat kappaleen tärkeimmät affektiiviset viitekohdat ja niin edelleen.

### *Viimeiseksi tehdään musiikillisten ja ulkomusiikillisten prosessien yhteisanalyysi.*

En siis ole noudattanut menetelmää tarkasti, vaan käyttänyt sitä lähinnä mukaillen ja tälle tutkimukselle tarpeellisia kohtia hyväksi käyttäen. Olen analysoinut Amosin musiikkia ottaen huomioon sekä musiikillisia että ulkomusiikillisiä, (esiintyminen, biografinen materiaali, haastattelut, graafinen materiaali) aspektit. Olen analyysissäni yhdistänyt Taggin menetelmää ja Kramerin hermeneuttista menetelmää ja sitä kautta lähtenyt etsimään Amosin musiikille merkityksiä sosiaalisessa ja kulttuurillisessa kontekstissa.

## 4 ANALYYSI JA TULKINTA

### 4.1 Boys for Pele

Tässä luvussa tarkastelen *Boys for Pele* –levyä kokonaisuutena ennen siirtymistä tarkemmin analysoimaan sillä olevia *Professional Widow* -, *Caught a Lite Sneeze* - ja *Talula*-kappaleita. *Boys for Pele* on Amosin kolmas levy ja ilmestyi vuonna 1996. Levy on ensimmäinen, jonka Amos on tuottanut yksin. Kaksi aikaisempaa hän tuotti yhdessä Eric Rossen kanssa, joka oli silloin hänen poikakaverinsa. Toista levyä seuranneen kiertueen aikana Amosin ja Rossen tiet erosivat. Tästä erosta ja sitä seuranneesta henkisestä kriisistä kumpusivat *Boys for Pele* laulut. Levyllä Amos käy läpi naisen ja miehen suhdetta ja etsii kokonaista naista, joka ei ole joko Madonna tai huora, vaan nainen, joka on paitsi äiti niin myös seksuaalinen ja intohimoinen ihminen. Amosille tällaista naista edustaa Maria Magdalena, joka Raamatussa esitetään synnillisenä naisena, mutta jota on viimeaikaisissa feministisissä tutkimuksissa pidetty väärinymmärrettynä henkilönä. Amos pitää Maria Magdalenaa naisena, jossa feminiininen ja maskuliininen puoli ovat tasapainossa (ks. esim. Doerschuk 1996, Considine 1996).

Maria Magdalena on yksi niistä metaforista, joita Amos tällä levyllään käyttää. Amosin sanoitukset ovat täynnä metaforia ja niissä esiintyy niin historiallisia kuin mytologisiakin hahmoja, alkaen levyn nimessä esiintyvistä Pelestä, joka on havaijilainen tulivuoren jumalatar. Pele merkitsee Amosille (Garcia 1996) kykyä purkautua, räjäyttää, päästää pinnan alla olevat energiat ja asiat pintaan. Tällä levyllä hän käsittelee asioita, jotka vaativat purkautumista, pääsemistä pinnan alta päivänvaloon. Amos (Farmer 1995) pitää myös koko levyä metaforisena teoksena. Hänelle levy on matka, jonka aikana hän etsii naiseuden eri puolia ja hän on sanonut laulujen edustavan näitä puolia.



Se on tarina naisesta, joka sattuu olemaan punapää, ja laskeutumisesta omilleen saadakseen selville palaset, joista hän koostuu. Jokainen laulu on palanen häntä itseään, jotka hänen täytyy löytää seistäkseen omillaan ilman sitä, mitä hän luuli toiseksi puolekseen. (Amos Farmerin 1995 mukaan).

Tämä levy on todella tarina naisesta, joka laskeutuu, joka etsii palasia tiedostamattomasta tuodakseen ne takaisin valoon. (Amos Considine 1996 mukaan).

Levy on siis matka tiedostamattomaan, jonne naisen viha, intohimo, seksuaalinen halu ja voima ovat tukahdutettuna. Näitä asioita voi olla vaikea saada selville yksistään Amosin sanoituksista, mutta tunteen tasolla ja musiikissa ne ovat havaittavissa, mitä tulen käsittelemään myöhemmin yksityiskohtaisemmin analyysissäni levyn kolmesta laulusta. Amos on haastatteluissaan joutunut selittämään tätä vaikeaselkoista levyään, mikä tuokin huomattavasti apua sen ymmärtämiseen. Amos (ks. esim. Garcia 1996, Doerschuk 1996) on kertonut, että levyn alussa esiintyy nainen, joka on kauneuskuningatar (kappale *Beauty Queen*) ja prostituoitu (kappale *Blood Roses*), ja joka edustaa niitä puolia naisesta, jotka mies haluaa hänestä nähdä. Tästä matkaa jatkuu Luciferin (*Father Lucifer*) avulla etsimään naisen pimeitä puolia, jolloin tapaamme naisen, joka haluaa saada itselleen voimaa ja valtaa miesten kautta (*Professional Widow*), ja joka myrkyttämällä ihmisiä pyrkii eroon ikävistä ja satuttavista asioista (*Mr. Zebra*). Nainen yrittää kuitenkin edelleen pitää kiinni suhteestaan mieheen ja tämän kautta saatavaan voimaan (*Caught a Lite Sneeze*). Avuksi matkalla tarvitaan Muhammed, profeetta, joka tuntee Lain, ja joka voi kertoa naiseuden laista (*Muhammed My Friend*). *Hey Jupiter* -kappaleessa nainen tajuaa, että suhde mieheen on ohi, eikä paluuta entiseen enää ole. Tässä kohtaa levyä lähdetään matkalle Etelään, Yhdysvaltain eteläosiin, joka on paikka, missä sorto, hierarkia ja patriarkaatti ovat aina olleet voimissaan. *Little Amsterdam* -kappaleessa nainen on vihainen kaikille, jotka edustavat tätä vääryyttä, ja hän haluaa tapella sitä vastaan. *Talula* puolestaan on tanssi, jossa nainen yrittää selvittää menetyksen merkityksen ja alkaa tanssin avulla vapautua tarpeesta pitää sairaalloisesti kiinni siitä ulkopuolisesta lähteestä, mistä tunsivat saavansa omanarvontuntoa. Loppulevyllä nainen alkaa tuntea myötätuntoa miehiä kohtaan, mutta siitä huolimatta sota naisten ja miesten välillä jatkuu edelleen. Nainen pyrkii löytämään itsestään voiman ja tulen, joita on tähän asti etsinyt miehiltä.

Levyllä siis kulkee selvä tarina, jonka aiheena on matka naisen kanssa tutustumaan hänen eri puoliinsa. Amos (Garcia 1996) onkin verrannut *Boys for Peleä* romaaniin, kun taas ensimmäistä levyään hän vertaa päiväkirjaan ja toista levyä impressionistiseen maalaukseen, jotka yhdessä muodostavat trilogian. Kuitenkaan levy ei ole tavallinen, selkeästi etenevä tarina, jota Amos lauluillaan meille kertoo. Laulut esittävät meille naisen eri puolia juuri sellaisena kuin ne ovat. Musiikillisesti tämä ilmenee laulujen erilaisina karaktääreinä; levyiltä löytyy niin rauhallisia balladeja, veikeä kabareekappale kuin vaikutteita jazzista, funkista ja reggaestakin. Sanoitukset eivät monine metaforineen kerro selkeää tarinaa matkan tapahtumista, vaan ilmentävät yhdessä musiikin kanssa naisen tunteita. Amos ei ole sanoituksillaan pyrkinyt kertomaan suoraan näistä tunteista ja lauluissa esiintyvistä naisesta ja tulkitsemaan niitä meille, vaan hän on tuonut naisen esiin sellaisena kuin hän on, ja jättänyt kuulijalle mahdollisuuden tulkintaan. Hetken ja alkupe räisen laulun naisen tavoittamiseen Amos (Doerschuk 1996) sanoo pyrkineensäkin levyä äänittäessään. Hän on pystynyt äänittämään laulut vain silloin, kun kunkin laulun nainen on ollut hänelle läsnä ja ilmaissut itsensä Amosin kautta.

Tätä Amosin pyrkimystä tuoda esiin naisen eri puolet sellaisina kuin ne on voisi kutsua arkeologiseksi. Arkeologinen tapa käsitellä tietoa on Michel Foucaultin käsite, jota hän kuvailee kirjassaan *Archeology of Knowledge* (1982). Arkeologin keinot käsitellä tietoa eroaa historioitsijan keinoista. Historioitsija pyrkii tulkitsemaan tapahtumia, etsimään yhteyksiä ja jatkuvuuksia ja muodostamaan täydellistä kokonaisuutta. Arkeologi puolestaan pyrkii säilyttämään epäjatkuvuudet ja ristiriidat ja esittämään asiat sellaisina kuin ne ovat ilman omaa tulkintaansa. Siitä huolimatta, että Amos on tuonut rehellisesti esiin puolia naisesta, joita ei ole naiseen perinteisesti liitetty, ja näin etsinyt tiettyä kokonaisuutta, hän on kuitenkin jättänyt kuuntelijalle mahdollisuuden muodostaa oma tulkintansa tarjoamastaan materiaalista.

Musiikin ja sanoitusten lisäksi materiaalia tulkintaa varten Amos tarjoaa levyn kansilehden kuvituksessa. Taggin analyysimenetelmässähän ulkomusiikilliseen tarkasteluun kuuluu myös grafiikan ja visuaalisten symbolien huomioonottaminen. Levyjen kansilehti-

en tekemiseen kiinnitetään nykyään paljon huomiota ja CD-levyjen kansilehti on oivallinen tapa tarjota levyn ostajalle muutakin kuin laulujen sanat. Monissa levyissä kansilehden kuvituksessa on nähty vaivaa niin, että se toimii myös eräänlaisena oheismateriaalina musiikin kuuntelemiselle. *Boys for Pele* -levyn kannen ja kansilehden kuvista, jotka on ottanut Amosia paljon kuvannut ja myös hänen videoitaan ohjannut Cindy Palmano, voi tulkita paljon sen aiheeseen liittyen. Käsittelen tässä muutamia näistä kuvista. Etukannessa olevassa kuvassa Amos istuu vanhan puutalon kuistilla kiikkustuolissa toinen jalka nostettuna käsinojan yli.

---

KUVA 1. *Boys for Pelen* etukannen kuva

Amosin asu, vaikkakaan ei ole mitenkään seksikäs, vaan näyttää lähinnä kahdelta huolta kietaistuna hänen ympärilleen, paljastaa hänen olkapäänsä ja käsivartensa ja käsinojan yli nostettu jalka on myös paljaana. Amosin jalat ovat likaiset, niin kuin hän olisi kävellyt mudassa. Amosin asento on aika provosoiva ja hänen ilmeensä on haastava ja uhmakas. Provosoiva on myös Amosin sylissä oleva ase, jolla Amos on ilmeisesti ampunut vieressään roikkuvan kukon. Kiikkustuolin jalkaan on kiertyneenä käärme, joka on psykoanalyttisen ajattelun mukaan fallossymboli (Biedermann 1993, s. v. käärme). Kuvasta voi tulkita, että Amosin esittämä nainen on hylännyt perinteisen naisellisuuden astumalla johonkin naisille sopimattomaan ja sotkenut näin jalkansa. Hän on ase kädes-

sään astunut taisteluun valmiina ottamaan itselleen valtaa ja käärme ja kukko viittaavat siihen, että hän haluaa saada itselleen miehistä valtaa eli valtaa, joka perinteisesti kuuluu vain miehille.

Yhdessä kansilehden sisällä olevista kuvista Amos istuu sylissään pieni porsas ja näyttää siltä kuin Amos imettäisi porsasta. Kuva on kuin äiti pienokaistaan imettämässä.

#### KUVA 2. Yksi *Boys for Pelen* kansilehden kuvista

Sika symboloi likaisuutta ja epäsiveellisyyttä (Biedermann 1993, s. v. sika). Imettämisen ja epäsiveellisyyden, häpeällisen yhdistäminen viittaa siihen, miten naisiin lapsia saavana hedelmällisenä ihmisenä on jossain määrin suhtauduttu. Äitiyttä on pidetty pyhänä asiana, mutta naisen seksuaalisuudesta on vaiettu ja sitä on pidetty hävettävänä asiana. Tämän Amos ilmeisestikin haluaa tuoda esille tällä kuvalla ja myös tällä levyllä. Hän haluaa tuoda esiin naisen niin seksuaalisena ihmisenä kuin äitinäkin. Toisessa kansilehden kuvassa Amos on uupuneen näköisenä kontallaan ja päätään riiputtaen maassa olevan likaisen patjan päällä.

---

KUVA 3. Toinen *Boys for Pelen* kansilehden kuva

Amosilla on päällään valkoiset vaatteet, jotka ovat ryvettyneen näköiset ja hänellä on vain toisessa jalassaan valkoinen korkokenkä. Lähellä maassa on pystyssä kolme sonnin sarvea, jotka toimivat tässä fallossymboleina. Nämä fallossymbolit edustavat sonnia, joka taas symboloi miehistä voimaa (Biedermann 1993, s. v. sonni). Kuvaa voisi tulkita niin, että Amosin esittämä nainen on väsynyt ja ryvettynyt hankkiessaan miehistä voimaa. Levyn takakannessa päätöskuvana on etukannen asettelusta hieman muuttunut kuva.

KUVA 4. *Boys for Pelen* takakannen kuva

Kuvassa Amos ei enää pitele sylissään asetta, vaan porsasta. Ase on syrjässä nojallaan seinää vasten kuvaten taistelun loppua. Käärmeet, fallossymbolit luikertelevat pois päin Amosista antaen tilaa Amosin ja porsaan edustamalle naisen piilossa pidetylle puolelle.

Tämän *Boys for Pele* -levyn tekemäni yleiskatsauksen perusteella voi sanoa, että sen tarina ja levyn visuaalinen kerronta kertovat sukupuolen ja naiseuden uudelleen määrittämisen olevan selvästi keskeisessä roolissa levyllä. Seuraavaksi lähden tarkastelemaan, mitä *Professional Widow* -, *Caught a Lite Sneeze* - ja *Talula*-kappaleissa on havaittavissa tästä asiasta.

## 4.2 Professional Widow

*Professional Widow* on *Boys for Pele* -albumin neljäs kappale. Sitä edeltää *Father Lucifer* -kappale, joka kertoo käynnistä Luciferin luona ja tarpeesta mennä pohjalle etsimään naisen pimeitä puolia. *Professional Widow* aloittaa tämän löytömatkan raivokkaasti ja täynnä energiaa. Sen melkein koko kappaleen kestävä raskas rumpukomppi, cembalolla soitettu rytmikäs riffi ja taustalla mylvivä sonni uhkuvat voimaa, jonka tavoittelemisesta kappaleessa ilmeisesti on kyse.

Kappale alkaa kahdeksan tahdin introlla, jossa Amos soittaa cembalolla matalalla paralleelikvinteissä kulkevaa melodisrytmistä kuviota. Tämä kahden tahdin mittainen kuvio koostuu yhden tahdin museemeista, jotka kulkevat kahdeksasosa- ja neljäsosanuotein kvinteissä G-Gis-A:

## NUOTTIESIMERKKI 1.



Vaikkakin tämä kuvio, jota voisi kutsua riffiksi, muistuttaa niin monesta rockkappaleesta tuttuja kitarariffejä, niin se seikka, että se on soitettu cembalolla tekee siitä hieman eri asian. Cembalo on nimittäin ottanut kitaran paikan tässä kappaleessa. Kappaleen sävellaji on D-duuri. Cembaloriffi sisältää "blue noten", alennetun viidennen sävelen (as, nuottiesimerkissä enharmonisesti merkitty gis:ksi). Tätä cembalolla soitettua bluesriffiä vahvistaa viidennessä tahdissa mukaan tuleva bassoriffi (d-g-gis-a-c-gis-a), jossa myös esiintyy "blue note", alennettu seitsemäs sävel. Nämä cembalo- ja bassoriffit toistuvat paria kohtaa lukuun ottamatta koko A-osan ajan ja saavat aikaan raskaan vaikutelman. Raskauden tuntua lisää rumpukoneella tuotettu komppi, jonka läiskäykseltä kuulostava isku osuu 2/2-tahtilajissa toiselle tahdinosalle, ja sonnin mylvintä, joka efektiivinä luo mielenkiintoisen lisän tähän kappaleeseen.

Verrattaessa cembaloriffiä rockissa esiintyviin riffeihin, voidaan todeta, että cembaloriffin paralleelikvintit ovat tuttuja heavy metalissa käytetyistä voimasoinnuista. Heavy metalin peruspilareihin kuuluvat voimasoinnut (engl. power chords) ovat särökitaralla matalalta soitettuja avonaisia puhtaita kvinttejä ja kvartteja, joita käytetään joko rytmisesti tai pitkään soimaan jättäen (Walser 1993, 2). Walserin (1993, 42) mukaan nämä voimasoinnut merkitsevät voimaa juuri äänen säröisyyden ja pidättämisen vuoksi, koska säröään ja pitkän, loputtomasti soivan äänen tuottamiseen tarvitaan voimaa. Heavy metalliin kytköksissä oleva voima ilmentää maskuliinista voimaa, sillä heavy metalin maailma on erittäin miehinen, se perustuu pitkälle miehiseen uhoon ja naisia halveksivaan ja hyljeksiivään asenteeseen.

Tässä kappaleessa käytetyn cembaloriffin voi ajatella merkitsevän voimaa. Cembaloriffillä on selkeä yhteys heavy metalin voimasointuihin sen paralleelikvinttikulun ja cembalon säröisen äänenväriin kautta. Kutsun tästä lähin tätä riffiä voimariffiksi. Voimariffi luo yhdessä raskaan kompin ja sonnin mylvinnän kanssa vaikutelman voimasta. Kuitenkin se seikka, että voimariffi on soitettu cembalolla, antaa sille hieman eri merkitysvivahdeen, kuin jos se olisi soitettu kitaralla. Kitaralla soitettuna se olisi liian selkeästi sisältänyt viittauksen heavy metaliin ja siihen liittyvään naisen poissulkevaan maskuliiniseen voimaan ja itseuhon. Amos on ollut tietoinen tästä riffin yhteydestä heavy metaliin, sillä hän on sanonut halunneensa soittaa riffin juuri cembalolla, eikä liian ilmiselvästi rockiin ja rockjumaliin liittyvällä kitaralla (Considine 1996). Cembalo taas edustaa mennyttä aikaa, jotain unohdettua, "aikaa, joka sisältää salaisuuksia" (Amos Powersin 1996 mukaan). Amosille cembalo merkitsee pianon suvun ("bloodline of the piano") seuraamista sen alkulähteille (Rooksby 1996). Cembalo symboloi albumilla metaforisesti läsnä olevaa Maria Magdalena, joka Amosille siis merkitsee sellaista naista, joka tämä alunperin on voinut olla ("bloodline of woman"); kokonainen, sekä intohimoinen että viisas nainen (Considine 1996). Cembalolla soitetun voimariffin voi siis ajatella merkitsevän voimaa, joka on miesten lisäksi mahdollista myös naisille. Se tuo päivänvaloon sen puolen naisesta, joka haluaa olla muutakin kuin se, jota hallitaan. Se tuo esiin naisen, joka haluaa myös itse voimaa ja valtaa hallita muita.

Amosin laulutyyli ja äänenväri antaa lisää ulottuvuuksia tämän kappaleen merkitysten löytämiselle. A-osan laulumelodia alkaa yksiviivaisen g:n toistolla joka toisella neljäsosalla, mitä seuraa kahden tahdin mittainen d:n ja cis:n vuorottelu, mikä päättyy a:lle. Melodia jatkuu hieman varioituna, minkä jälkeen siinä esiintyy hyppy yksiviivaiselta g:ltä kaksiviivaiselle c:lle, mitä seuraa jälleen d:n ja cis:n vuorottelu päättyen a:lle. Hyppy ja d-cis -vuorottelu toistuu, minkä jälkeen hyppy jää pois ja d-cis -vuorottelu toistuu kolmesti. Laulumelodia perustuu lyhyille motiiveille ja niiden toistolle, mitä esiintyy paljon rockissa. Amos laulaa käyttäen osaksi kovaa ja karheaa kurkkuääntä, mikä on Shepherdin kategorian mukaan tyypillinen cock-rockin miesääni. Äänenväri viittaa maskuliinisuuteen,



aggressiivisuuteen ja seksuaalisuuteen. Sanat ovat myös provosoivat ja seksiin viittavat:

slag pit, stag shit, honey bring it close to my lips, yes  
 don't blow those brains yet,  
 we gotta be big boy, we gotta be big

Toisaalta Amosin äänenväri ja selvästi kuuluva hengitys vihjaavat kuitenkin sellaiseen sensuaalisuuteen, joka ei machomiehen maailmaan kuulu. Amos ei myöskään puske keuhkoilla ylempään rekisteriin ja venytä kurkkuääntä sinne, mikä rocklaulajille on tyypillistä, vaan siirtyy käyttämään pää-ääntä ylemmissä sävelissä. Näin käy esimerkiksi kohdassa, jossa melodia hyppää yksiviivaiselta g:ltä kaksiviivaiselle c:lle. Tässä esiintyy siis ”blue note”, joka luo myös säröä ja jännitettä. Siirtyminen pää-ääneen vie Shepherdin kategorian mukaan perinteisille nainen seksiobjektina -äänialueille. Tässä Amosin ääni hentoisuudessaan ja tyttömäisyydessään vihjaa naisen keinoista käyttää tyttömäistä keimailua hyväkseen saadakseen miehen huomion. Myös sana ”starfucker” viittaa seksiin, jota tyttöfanit auliisti rocktähdille antavat. Säkeistön loppuosan sanat vihjaavat valtanhaluun, joka on sama niin isällä kuin tyttärelläkin:

starfucker just like my Daddy  
 just like my Daddy selling his baby  
 just like my Daddy  
 gonna strike a deal make him feel  
 like a Congressman  
 it runs in the family

Kappaleen tämän osan voimariffi yhdessä raskaan kompian ja sonninan mylvinnän kanssa merkitsevät siis voimaa, joka on maskuliinista, mitä ilmentää osaltaan myös Amosin cock rockille tyypillisen äänenväriin käyttö. Mutta äänenväriin sensuaalisuus ja myös toisenlaisen äänenväriin käyttö sekä kitaran sijasta käytetty cembalo antaa ymmärtää, että tämä voima on myös naiselle mahdollinen, jos vaan tietää keinot sen saavuttamiseen. Tämä laulun nainen haluaa osalliseksi miesten maailmasta, mutta omilla ehdoillaan, ottaen sen minkä haluaa ja tulematta kuitenkaan itse täysin samanlaiseksi.

Ensimmäistä säkeistöä seuraa kontrastoiva kuudentoista tahdin pituinen B-osa. Siinä säröisen cembalon tilalla on piano, joka tuo osaan kirkkautta, rauhallisuutta ja lämmintä soundia. Myös sävellaji C-duuri ja sointukulku I-IV-V-I luo selkeyttä ja kirkkautta. Laulumelodia kulkee enimmäkseen ylärekisterissä välillä g1-g2 ja Amos laulaa käyttäen ohutta ja hentoa pää-ääntä, joka on hieman katebushmainen. Sen tyttömäinen viettelevyys on kuin luotu houkuttelemaan miehiä luokseen. Osa on kuin rauhallinen, levon antava keidas ensimmäisen osan rankkuuden jälkeen. Tämä keidas on kuitenkin petollinen, eikä merkitsekään paluuta entiseen, turvalliseen järjestykseen ja selkeyteen. Osan tahtilajin vaihtuminen tiheään 4/4 ja 3/4 välillä tuo epävakaan tuntua ja sanatkin viittaavat petollisuuteen sisältäessään maininnan Juudaksesta:

rest your shoulders Peaches and Cream  
 everywhere a Judas as far as you can see  
 beautiful angel  
 calling "we got every re-run of Muhammad Ali"

Tämän osan jälkeen palataankin jälleen rajuun A-osaan, mikä luo uhkaavan voiman tuntua. A-osan kertauksen jälkeen seuraa kappaleen lopettava C-osa, joka on hieman sukua B-osalle, sillä siinä on jälleen vaihtuva tahtilaji ja Amos laulaa enimmäkseen korkealta ja hentoa pää-ääntä käyttäen. Tahtilaji 3/4 hallitsee osaa ja 4/4 ja 5/4 esiintyvät kumpikin kolmen tahdin ajan, tuoden epävakaan ja liikkuvuuden tuntua. Epävakautta on hieman myös sävellajissa, sillä D-duurissa kulkevassa osassa esiintyy alennettu seitsemännennen asteen sointu, C-duuri, joka on tuttu B-osasta. Tämä sävellajin ja tahtilajin epävakaas yhdistettynä Amosin hentoon ja tyttömäiseen ääneen viestii jälleen petollisesta viettelevyydestä. Petollinen viettelevyys yhdistyy tässä osassa kuitenkin voimaan. Amosin ääni on välillä A-osasta tuttu karhea kurkkuääni ja vaikkakaan cembalon voimariiffiä ei esiinny tässä osassa, niin sen tilalla on korkealla ulvova sähkökitara, jonka sävelet soivat pitkään kiduttaen ja voimaa ilmaisten. Kappale loppuu hengästyttävään ja heikumalliseen "she will supply" sanojen toistoon, missä auttava nainen on Mother Mary, Neitsyt Maria, joka edustaa patriarkaatin mukaan täydellistä naista, ja pyyntöön "give me peace, love and a hard cock". Tätä viekoittelevaa avuntarjousta ja seksiin vihjaavaa

pyyntöä säestää raivokas cembalon yhden soinnun perkussiomainen toisto ja kitaran loputon ujellus. Siinä seksuaalivietti ja vallanhalu ovat kietoutuneet toisiinsa luvaten molempien halujen tyydytystä; miehelle seksuaalisen halun tyydytystä ja naiselle hänen kaipaamaansa voimaa ja valtaa.

*Professional Widow* -kappaleen tällaiselle tulkinnalle antaa tukea myös Amosin kommentit laulusta. *Professional Widow* -nimi viittaa mustaleski-hämähäkkiin, joka tappaa urospuolisen kumppaninsa parittelun jälkeen. Tässä laulussa nainen haluaa voimaa mieheltä, koska hänellä ei ole yhteyttä omaan voimaansa ja on valmis tekemään sen eteen mitä tahansa, jopa tappamaan. Amos (Rooksby 1996) on sanonut tämän laulun naisesta:

Se on minun Lady Macbethini, se puoli minusta, joka halusi valtaa. Mutta valtaa miesten maailmassa. Halusin olla Indiana Jones, en tyttöystävä. – – Widow on kai-puuni energiaa kohtaan, jota tunsin joidenkin elämäni miesten omistavan; kyky olla kuningas. En ollut tyytyväinen olemaan vain muusa.

Tässä laulussa sukupuolirooleja kyseenalaistetaan sen suhteen, miten yleensä ajatellaan voiman ja vallan jakautuvan sukupuolten kesken. Yleisestihän on sellainen käsitys, että voima ja valta kuuluvat miehelle ja naisella ne ovat luonnottomia tai ainakin sopimattomia. Tässä laulussa Amos tuo esille sen, kuinka nainen voi myös haluta voimaa ja valtaa. Hän paljastaa sen puolen naisesta, joka on piilotettu pinnan alle ja pyritty hautaamaan sopimattomana. Tässä laulussa keinot tämän voiman saavuttamiseen käyvät kuitenkin miehen kautta. Naisten ikivanha keinohan saada valtaa on miesten vietteleminen. Amosin monipuolinen äänenkäyttö tässä laulussa ehdottaa sellaista naiskuvaa, joka rikkoo perinteistä kuvaa naisesta. Hän käyttää sekä tyypillisesti miesrokkareille kuuluvaa kovaa ja karheaa äänenväriä sekä myös naisille tyypillisempää hentoa pääääntä. Niiden sekoittaminen kertoo siitä, että tämän laulun nainen ei halua päästä osalliseksi miesten maailmasta ja voimasta ottamalla roolin, joka olisi miesten mahdollista hyväksyä eli tulemalla yhdeksi heistä, vaan nainen tekee sen käyttämällä naisellista vetovoimaa. Tämä tyttömainen viettelijä on kuitenkin miesten rakentama kuva naisen sek-

suaalisuudesta. Saadakseen haluamaansa voimaa naisen täytyy toteuttaa miesten kuvaa naisesta. Tästä huolimatta näiden kahden puolen, voimanhalun ja perinteisen naisellisuuden, johon voima ei kuulu, yhdistäminen tekee tästä laulusta hämmentävän, voimakkaasti vaikuttavan ja jopa uhkaavan. Se muistuttaa naisesta, joka ei ole pelkästään suloinen ja kiltti, vaan myös voimakas. Ei pelkästään passiivinen muusa, vaan myös aktiivinen ja luova ihminen.

Amosin esiintymisessä on myös nähtävissä tällaista perinteisten sukupuoliroolien sekoittamista. Hänen tyyliinsä soittaa pianoa muistuttaa miesten kitaransoittotyyliä. Amos istuu pianonsa ääressä hajareisin kääntyneenä yleisöön päin. Tämä asento on hänelle käytännön sanelemaa, sillä näin hän saa paremmin voimaa laulamiseen ja soittamiseen (Powers 1996). Tässä asennossa Amos voi myös liikkua pianon ääressä paremmin, mitä hän tekeekin aika paljon. Hän saattaa keinuttaa ruumistaan puolelta toiselle, heiluttaa päätään, mikä muistuttaa heavy metal -kitaristeille tyypillistä hiusten heilutusta eli moshasta, kumartua pianonkoskettimien ylle ja vaikkapa nousta seisomaan. Vaikka Amos ei tällä tyyllillään pyrikään seksuaaliseen ilmaisuun, vaan se antaa hänelle enemmän vapauksia ilmaista soittamalla niitä tunteita, joita hänen laulunsa käsittelevät, niin siinä on myös seksuaalinen puolensa. Soittotyylin lisäksi Amosin asenne soittimeensa muistuttaa rockkitaristien suhdetta omaan soittimeensa. Amosille piano on kuin elävä olento, jonka ajatuksia on kunnioitettava, ja hän tekee soittaessaan yhteistyötä pianonsa kanssa, eikä pelkästään käytä sitä kliinisenä instrumenttina omien ideoidensa esiintuomiselle (Rule 1992). Tämä kunnioitettava ja vakava asenne omaan soittimeen ja sen virtuoosimainen käyttö ovat enemmänkin miesmuusikoille kuin naismuusikolle kuuluvia ominaisuuksia. Tässä mielessä Amos osallistuu perinteisten sukupuolirajojen rikkomiseen rockmaailmassa. Myös yleisempää naiskuvaa Amosin esiintyminen laajentaa. Hän ei istu perinteisen klassisen pianonsoittotyylin mukaisesti sievästi ja siveästi, ja passiivisena asettaudu miehisen katseen alle, vaan tekee itsestään aktiivisen toimijan ja astuu sillä perinteiselle miesten alueelle.



Tämäkin kuvio toistuu hieman varioituna tahtiin kymmenen saakka. Intron neljässä viimeisessä tahdissa ylempänä kulkeva melodialinja muuttuu rytmiltään synkopoiduksi ja se liikkuu välillä f1-b1 toistaen b-säveltä monta kertaa. Alempi melodialinja puolestaan muuttuu kuudestoistaosaliikkeeksi ja liikkuu keski-c:n ympärillä.

Cembalon kuudestoistaosaliike muodostaa rakenteellisen troopin, jota kautta lähden kappaletta tarkastelemaan. Tulkitsen tätä rytmistä liikettä Julia Kristevan semioottinen khora -käsitteen avulla. Semioottinen khora (termin khora Kristeva on lainannut Platolta) tarkoittaa ei-ilmaisevaa tilaa, joka pitää sisällään vietit ja joka on täynnä liikettä (Kristeva 1986, 93). Psykoanalyttisesti ajatellen semioottinen khora on lapsen kehityksessä yhteydessä esioidipaaliseen vaiheeseen, missä lapsi on vielä täysin riippuvainen äidistään, eikä ole vielä tehnyt eroa subjektin ja objektin, itsensä ja toisen välillä. Semioottinen ilmenee symbolisessa kielessä repeämänä ja viettien rytmisenä artikulaationa, liikkeenä ja hahmottomuutena, vaikkakin säännönmukaisena. Se edeltää ilmeisyyttä, todellisuutta, avaruudellisuutta ja ajallisuutta ja se on analogista vain äänelliselle ja kineettiselle rytmille. Semioottinen, vaikkakin edeltäessään symbolista, ei voi esiintyä yksinään, vaan sisältyy symboliseen. Symbolinen puolestaan tarkoittaa kieltä, merkitsevyyttä, eroa, järjestystä ja lakia. (Kristeva 1986, 94 - 95, 102).

Kristevan (1986, 98) mukaan semioottinen, joka on siis viettien rytmistä liikettä, on yhteydessä subjektin freudilaiseen tiedostamattomaan. Tiedostamattomassa sijaitsevat vietit, joista Freud pitää kuolemanviettiä voimakkaimpana, mutta Kristeva puolestaan pitää semioottista khora tilana, joka sekä pidättelee kuolemanviettiä että toteuttaa sitä, mikä johtaa homeostaasiin eli tasapainoon (Kristeva 1986, 95, 129). Semioottisen khoran läsnäolo, vaikkakin se on yhteydessä tiedostamattomaan ja vietteihin, ei siis näin ajateltuna merkitse pelkästään kuolemanvietin dominointia ja tuhoavaa voimaa, vaan se voi toimia myös positiivisena asiana, paluuna turvalliseen yhteyteen äitiin. Richardson (1998) on käyttänyt tätä kuolemanvietin sekä negatiivisen että positiivisen puolen huomioonottavaa tulkintaa tutkiessaan Herrmannin musiikkia elokuvassa *Psyko*.

Intron esittelemä toistuva rytmisen kuudestoistaosaliike tuo siis tähän kappaleeseen semioottista ulottuvuutta. Se edustaa jatkuvana toistoliikkeenä jotain, joka ei muodosta ajallista järjestystä ja tuo näin hahmottomuutta ja intuitiivisuutta symboliseen merkitsevyyteen. Se tuo mukaan tiedostamattoman ja kuolemanvietin, joka ei kuitenkaan toimi pelkästään tuhoavana, ahdistusta aiheuttavana voimana, vaan myös positiivisena, tasapainoon pyrkivänä ja vapauttavana elementtinä. Kappaleen intro vie siis heti tiedostamattomaan ja ilmentää kuolemanvietin läsnäoloa kahta säveltä toistavana kuudestoistaosaliikkeenä, mitä vahvistaa rumpukompin raskas syke. Vaikkakin tämä kuvio muuttuu hieman kappaleen aikana, niin sillä on mielestäni sama funktio koko kappaleen ajan. Cembalon käyttö vahvistaa myös taantumaa, paluuta esisymboliseen, sillä se on soitin, joka edeltää pianoa. Se merkitsee paluuta menneeseen. Cembalon kuudestoistaosaliikkeen kanssa esiintyvä rytmiltään vapaampi synkopoitu motiivi toimii vapauttavana voimana. Se esiintyy myöhemmin hallitsevampana *Talula*-kappaleessa, jota käsittelem seuraavassa luvussa.

A-osan alkaessa vahvistuu intron luoma melankolinen ja unenomainen tunnelma. Sen laulumelodia alkaa b1:ltä laskeutuen heti as1:n kautta g1:lle, mistä se c2:ssä käytyään hyppää g1:lle ja laskeutuu jälleen b1:stä lähtien melkein asteittain d1:lle. Tämä melodiakulku kuulostaa hyvin melankoliselta ja viittaa c-aioliseen sävellajiin seitsemännen asteen sävelen ollessa alennettu ja melodiakulun sisältäessä hypyn c-g (I-V). Amosin ääni on tässä kuiskaava ja vuotava. Sen hentous ja pää-äänien käyttö kertoo heikosta yhteydestä ruumiillisuuteen ja todellisuuteen eli se viittaa tiedostamattoman läsnäoloon. Laulumelodian alla jatkaa cembalo kuudestoista- ja kahdeksasosäsävelistä kulkuaan pehmeäsoudisena ilmentäen kuolemanvietin läsnäoloa. Laulumelodia jatkaa muutama tahdin pyörien c1:stä kvintin säteellä ylöspäin vahvistaen näin c-aiolista sävellajia. Amos laulaa edelleen hennolla äänellä, mutta käyttäen pää-äänien lisäksi myös kurkussa muodostettua ääntä, mikä on ihan luonnollista, koska melodia liikkuu keskirekisterissä, mutta siihen siirtymisen voisi ajatella viittaavan myös todellisuuteen. Sanat kohdassa kertovatkin laulun naisen todellisesta tilanteesta:

boys on my left side  
 boys on my right side  
 boys in the middle and you're not here

Laulun naisen ympärillä on siis vain poikia tai miehiä ja "sinun", joka ei ole täällä, voi tässä ymmärtää merkitsevän vastaavasti naista, jota tällä levyllä etsitään. Tämän tilanteen liittäminen kuolemanviettiin kertoo sen olevan epämieluisan. Tätä seuraa leikillinen synkopoidulla rytmillä laulettu "doot doo doo doo doo doo doot doo" tuoden kepeyttä melankoliseen tunnelmaan. Tässä vaiheessa mukaan tulee myös basso, jonka pisteellinen rytmi lisää kepeyttä. Tämä kevyempi tunnelma johtaa toteamukseen "I need a big loan from the girl zone". Hieman kevyempi tunnelma ja toteamus tarpeesta saada iso laina tyttöjen puolelta viittaavat siihen, kuinka tämä naisenergia vapauttaisi tuhoavasta yhteydestä miehiin.

Kepeämpi tunnelma vaihtuu kuitenkin nopeasti takaisin melankoliseen ja unenomaiseen tunnelmaan, kun kertosäe (B-osa) alkaa. Cembalo luo jälleen semioottista ulottuvuutta, sillä se soittaa korkeassa rekisterissä kulkevaa nopeaa kuudestoistaosakuviota, mikä jälleen viittaa tiedostamattoman ja kuolemanvietin läsnäoloon. Kertosäkeessä laulurytmi on hieman hitaampi kuin aikaisemmin ja melodia pysyy kapealla, kvintin ambituksella pyörien g1:n ympärillä ja vain kerran käyden äärisävelissään es1:ssä ja b1:ssä. Amos laulaa käyttäen enimmäkseen kurkussa muodostettua ääntä. Tämän laulumelodian lisäksi Amos laulaa korkeaa sanatonta melodiaa, joka liikkuu välillä c2 - f2. Korkea, päääänellä laulettu melodia on eteerinen ja tulee kuin toisesta maailmasta. Tämä toinen ääni sijaitsee tiedostamattomassa, jonne toinen, ei-mies eli nainen on Kristevan (1986, 146) mukaan työnnetty. Nainen, joka on äiti ja seksuaalinen, nauttiva ihminen on patriarkalisessa maailmassa tukahdutettu symbolisesta järjestyksestä tiedostamattomaan. Tällä toisella äänellä ei ole valtaa sanoa mitään patriarkalisessa maailmassa, mitä kuvastaa myös tämän kertosäkeen toisen äänen sanattomuus. Tämän laulun nainen haluaa kuitenkin edelleen pitää kiinni tästä miesten hallitsemasta maailmasta, vaikka toisaalta kaipaakin naisenergiaa. Tähän viittaavat kertosäkeen sanat, jotka kertovat ongelmistä rakkaussuhteessa, jota halutaan kuitenkin jatkaa ja pitää kiinni miehestä:



building  
 tumbling down  
 didn't know our love was so small  
 couldn't stand at all  
 Mr St. John just bring your son

Kuolemanvietti tässä kertosäkeessä ehdottaa suhteen tähän mieheen, joka noudattaa patriarkaalisen yhteiskunnan sääntöjä, olevan tuhoisaa naiselle. Se kertoo, että pitäminen kiinni suhteesta ja miehestä ("Mr St. John just bring your son") jatkaa naisen seksuaalisuuden torjumista tiedostamattomaan, pois symbolisesta järjestyksestä. Kertosäkeen jälkeen on kahden tahdin mittainen pätkä intron lopusta, missä cembalolla on kuudestoistaosakuvio ja sen yläpuolella synkopoitu melodialinja, joka kuuluu voimakkaampana. Tämä muistuttaa hetken vapaudesta. Hetkellistä vapauden häivähdystä seuraa kahdeksan tahdin mittainen C-osa, jonka laulumelodiassa toistuu kaksi kertaa neljän tahdin mittainen fraasi. Sen alussa on hyppy perussäveleltä seitsemännelle sävelelle, mistä melodia kulkee as:n kautta kaksiviivaiselle c:lle ja sieltä laskeutuu asteittain alas perussävelelle. Amos aloittaa laulun kovaa ja laulaa korkeat sävelet kovalla kurkkuäänellä, jonka käyttöön näin korkealla tarvitaan voimaa. Voimaan viittaavat tietyllä tavalla myös sanat, jotka menevät tässä kohdassa seuraavasti:

the spire is hot  
 and my cells can't feed  
 and you still got that Belle dragging your foots  
 I'm hiding it well Sister Ernestine  
 but I still got that Belle  
 dragging my foots

Sanoissa esiintyvän Bellen voisi ajatella viittaavan *Professional Widow* -kappaleen naiseen, joka halusi saada voimaa ja teki sen viettelemällä miehiä tyttömäisellä viattomuudellaan. Ensimmäisessä fraasissa melodian laskeutuessa Amos hiljentää ääntään ja palaa hennompaan soundiin, kun taas toisella kerralla Amos säilyttää korkealta laskeutuessaan kovan ja karheen soundin. Tämä ilmaisee yhdessä sanojen "but I still got that Belle dragging my foots" kanssa kuinka voimaa haluava nainen todellakin raahautuu mukana edelleen. Näin tässä muistutetaan, että nainen, joka haluaa pitää miehestään ja

suhteestaan kiinni, on se sama nainen edelleen, joka oli valmis käyttämään seksuaalista vetovoimaansa ja miellyttämään miestä saadakseen tältä haluamaansa voimaa.

Kertosäkeen muodossa palataan jälleen tiedostamattomaan ja kuolemanviettiin. Tämän jälkeen kappaleessa seuraa kohta, missä kaikki pysähtyy hetkeksi. Kertosäettä seuraavan kaksitahtisen cembalokuvion loppu jää soimaan hetkeksi kaiunomaisesti. Tätä seuraa parin sekunnin hiljaisuus, pysähtyminen, missä kaikki äänet ja koko rytmi on otettu pois. Tätä hiljaisuutta tulkitsemme semioottiseksi; se on repeytymä symbolisessa. Tämän semioottisen repeytymän kautta hypätään hetkeksi tilaan, jossa eroa subjektin ja objektin välillä ei ole. Tässä kappaleessa tämän voisi tulkita siten, että koska eroa ei ole, niin ei ole myöskään omistamista ja omistushalua, mikä tässä kappaleessa aiheena olevalle suhteelle on tuhoisaa. Näin semioottisen ilmeneminen viittaa kuolemanvietin lisäksi myös siihen, kuinka laulun nainen on pyrkimässä eroon halustaan pitää kiinni miehestä ja tämän voimasta. Repeämän jälkeen palataan jälleen symboliseen kieleen, kun Amos aloittaa laulamisen, minkä kanssa yhtä aikaa tulee cembalon sijasta mukaan piano. Rummut ja basso tulevat mukaan toisessa tahdissa. Sanat kertovat, että ero subjektin ja objektin välillä pysyy; sinä ja minä ovat erillisiä, mutta läheisessä suhteessa toistensa kanssa:

right on time  
you get closer and closer  
called my name

Salaisuuksien aikaa ja paluuta menneeseen merkitsevän cembalon tilalla olevan pianon lämmin ja kirkas soundi tuo tähän D-osaan sellaista lämpöä ja intiimiyyttä, jota muussa kappaleessa ei ole. Tiedostamaton ja kuolemanvietti ovat poissa, kunnes palataan A-osaan, missä sanat

caught a lite sneeze  
dreaded a little dream  
made my own pretty hate machine

johdattavat tiedostamattoman paluuseen, kun A-osan viidennessä tahdissa piano vaihtuu jälleen cembaloksi, joka soittaa korkeassa rekisterissä kulkevaa kuudestoistaosakuviota. Kepeä "doot doo" -kohta on jäänyt pois, minkä tilalla sanat kuuluvat: "boys in their dresses and you're not here". Seuraa raivokkaat neljä tahtia, joiden aikana Amos laulaa sekä pää- että kurkkuääntä käyttäen ja epätoivoa ilmaisten, kuin parkaisten kahdesti sanat: "I need a big loan from the girl zone". Tämän epätoivoisen pyynnön jälkeen seuraa vielä kerran tynempi kertosaie, jossa ilmaistaan halu edelleen pitää kiinni miehestä ja miehen kautta saadusta voimasta.

Tiedostamattoman läsnäolo tässä kappaleessa semioottisen khoran kautta antaa mahdollisuuden tulkita kappaletta ensinnäkin siis kuolemanvietin kautta. Kuolemanvietin läsnäolo ehdottaa toisaalta kuinka suhde mieheen koetaan ahdistavaksi ja tuhoon tuomituksi. Siitä halutaan silti pitää kiinni, sillä mieheltä saadaan voimaa. Toisaalta kuolemanvietin esiintymisen voi kristevalaisittain tulkita myös tasapainottavana ja positiivisena elementtinä. Sen esiintyminen viittaa vapauteen ja jonkinlaiseen eroon symbolisesta kielestä ja järjestyksestä. Tässä symbolisessa maailmassa vallitsevat tietyt sukupuoli-roolit, jotka vangitsevat naisen tietynlaiseen muottiin. Semioottisen khoran voi ajatella tässä merkitsevän myös tiedostamatonta, josta lähdetään etsimään torjuttua naiseutta. Sellaista naiseutta, joka on vapaa symbolisen maailman tiukasti määräytyistä sukupuoli-rooleista. Semioottinen, joka liittyy esioidipaaliseseen ja äitiin, sisältää Kristevan tulkinnan mukaan sekä feminiinisen että maskuliinisen (Moi 1990, 181). Esioidipaalisessa vaiheessa sukupuolieroa, vastakohtaa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden välillä ei ole. Se syntyy vasta astuttaessa kielen ja kulttuurin maailmaan. Semioottisen esiintyminen tässä kappaleessa voi merkitä siis myös pakoa symbolisen patriarkanin sukupuolimäärittelyksistä tiedostamattomaan, jossa levyllä eri puolillaan etsivä nainen voi päästä etsimään naiseutta, joka on muutakin kuin kulttuurin, symbolisen maailman määrittelemää. Nainen voi löytää jälleen yhteyden äitiin ja ruumiillisuuteen ja hän tajuaa, että tätä kautta hän voi löytää oman voimansa, eikä sitä tarvitse etsiä miesten kautta.

## 4.4 Talula

*Talula* on leikkisä ja rytmikäs kappale, joka kutsuu mukaan tanssiin. Itse sana ”Talula” on kuin lasten kieltä. Siinä on leikkiä ja nautintoa, mutta se ei tuo nautintoa merkityksensä vuoksi, vaan merkityksettömyyden, sen, miltä se maistuu suussa. Kappaleen tanssittavat ja liikkuvat synkopoidut ja pisteelliset rytmit tuovat kappaleeseen vapautta ja iloa, ja varsinkin loppukappaleen funkymainen groove on kiihkeä ja nautinnollinen. Laulumelodiassa välillä esiintyvä alennettu seitsemäs sävel taas luo jännitettä ja säröisyyttä. Tulkiten tätä kappaletta jouissancen, nautinnon kautta, joka esiintyy Roland Barthesilla Tekstin hurma -teoksessa (1993) merkiten säröä kielessä ja kulttuurissa, menetystä ja merkityksettömyyttä. Se on vastakkainen mielihyvälle, joka on euforiaa, täyttymystä, kulttuuria. Barthesin Image-Music-Text –esseekokoelman (1984) kääntäjän Heathin alkuhuomautuksen mukaan mielihyvä (plaisir) Barthesilla yhdistyy kulttuurilliseen iloon ja identiteettiin, kun taas nautinto (jouissance) järkyttää tuota kulttuurillista identiteettiä. Jouissancen myötä tässä kappaleessa nainen joutuu menetyksen tilaan, jossa hänen kulttuurillinen identiteettinsä, kulttuurin mukainen sukupuoliroolinsa alkaa murentua.

Kappale alkaa cembalon ja laulun introna, jonka sanoissa onnitellaan laulun naista siitä, että ”glitter girl” on jäämässä matkasta. Tämän kimalletytön voisi ajatella viittaavan jälleen *Professional Widow* -kappaleen naiseen, joka halusi voimaa ja hankki sitä miesten kautta. Intron sanat kuuluvat kokonaisuudessaan seuraavasti:

Congratulate you  
said you had a double tongue  
balancing cake and bread  
say goodbye to a glitter girl

”Double tongue” ja ”balancing cake and bread” viittaavat monipuolisuuteen, useampaan kuin yhteen tapaan ajatella ja tasapainoon vastakohtien välillä. Jouissancea tähän introon tuo melodiassa esiintyvä odottamaton särösävel. Intro alkaa nousulla g1-a1-h1-c2

cembalolla, mistä laulumelodia jatkaa laskeutumalla d<sub>2</sub>:sta h<sub>1</sub>:een. Tämä viittaa G-duuriin, mutta toisen samanlaisen nousun jälkeen cembalolla, melodia laskeutuukin d:ltä f:lle, ei fis:lle, mikä olisi G-duurin seitsemäs sävel. F esiintyy vielä pari kertaa, sanojen "tongue" ja "bread" kohdalla sekä intron lopussa "girl"-sanalla, missä Amosin ääni huojuu sävelten f ja fis välillä. Sävel f, G-duurissa alennettu seitsemäs sävel, "blue note", tuo tähän introon jännitettä ja säröä. Intron lopussa huojuminen näiden kahden sävelen välillä ei tuo tyydyttävää loppua tälle introlle. Se ei vahvista, onko sen alla soiva cembalolla soitettu terssitön sointu D-duuri, G-duurin viidennen asteen sointu, vai d-molli. Tämä särö luo jouissancea ja ehdottaa yhdessä sanojen "say goodbye to a glitter girl" kanssa vanhan identiteetin menetystä. Nainen on alkamassa päästä eroon miesten määrittelemästä sukupuoliroolistaan.

Intron jälkeen tempo nopeutuu ja Amos alkaa soittaa cembalolla kuviota (nuottiesimerkki 4), joka muistuttaa rytmiltään *Caught a Lite Sneeze* –kappaleessa esiintynyttä synkopoitua kuviota (ks. nuottiesimerkki 3, s. 42).

#### NUOTTIESIMERKKI 4.



Cembalo toistaa samaa synkopoitua kuviota koko A-osan. Cembalon kevyen rytmisen menon lisäksi soundi on myös kevyt, sillä cembalon lisäksi soittimina ovat vain mandoliini ja bassorumpu, joka kumauttaa lyönnin tahdin kolmannelle neljäsosalle 4/4 tahtilajissa. *Caught a Lite Sneeze* –kappaleen raskaudesta on siirrytty kevyempään tunnelmaan. Synkopointi, joka hajottaa järjestystä luovaa iskullisten ja iskuttomien tahdinosien vaihtelua, tuo tähän kappaleeseen jouissancea ja vapautta, joka hetkellisesti esiintyi jo *Caught a Lite Sneeze* –kappaleessa. Amos laulaa melodiaa aloittaen säkeet ennakoiden tahdin painottomalla lopulla, mikä myös häiritsee selkeän metrin tuntua. Tätä jouissancea tukevat sanat, jotka menevät seuraavasti:

Talula, Talula  
 you don't want to lose her  
 she must be worth losing  
 if it is worth something

Sanat kertovat Amosin (Garcia 1996) mukaan siitä, kuinka vaikeaa on luopua jostakin ihmisestä, josta tuntee oman arvonsa olevan riippuvainen, ja siitä, että tämä ihminen on jonkin arvoinen, jos kerran menetyksen tuntuu joltain. Nämä kertosaäkeen sanat muuttuvat hieman kahdella muulla kerralla esiintyessään. Toisessa kertosaäkeessä sanat "her" ja "she" on korvattu sanalla "it" ja kolmannessa sanoilla "him" ja "he". Niinpä menetyksen kohde ei ole rajattu koskemaan vaan rakastettua, vaan myös muita ihmisiä ja asioita eli käsittää sosiaalista ja kulttuurillista elämää laajemminkin. Tämä menetys, jonka tuskallisuuden kanssa halutaan oppia elämään ja tanssimaan, ilmenee jouissancena musiikissa. Jouissancea on myös Amosin joka toisen tahdin lopussa laulamassa non-verbaalisessa, merkityksettömässä ii-äänähdyksessä. Kertosäkeen sanat jatkuvat:

Talula, Talula  
 she's brand new now to you  
 wrapped in your papoose  
 your little Fig Newton

Niiden kanssa yhtä aikaa kuuluu taustalla toinen ääni, jolla tällä kertaa on sanat, toisin kuin *Caught a Lite Sneeze* –kappaleen toisella äänellä.

A-osa toimii siis eräänlaisena kertosaäkeenä muuntuen hieman myöhemmin esiintyessään ja se on myös yhden säkeistön pohjana. A-osaa seuraa neljän tahdin välike, jossa ehdotetaan hyvästien jättämistä entiselle maailmalle: "say goodbye my baby to the old world". Tämä johtaa A'-osaan, jossa tämä entinen maailma esittyy. Tämä osa rakentuu hieman varioidulle kertosaäkeen melodialle, mutta sanat ovat erilaiset ja cembalo soittaa erilaista kuviota. Tässä osassa tulee myös koko rumpupatteristo mukaan, tosin ei lisäten raskautta, vaan soittaen kevyttä pisteellistä rytmiä. Säkeistön sanat kertovat historiallisesta tapahtumasta 1500-luvun Englannissa, missä kuningas Henry VIII määräsi vaimonsa Anne Boleyn'n mestattavaksi epäiltyä uskottomuudesta:

ran into the Henchman who severed  
 Anne Boleyn  
 hi did it right quickly a merciful man  
 she said 1+1 is 2  
 but Henry said that it was 3  
 so it was  
 here I am

Päälaulumelodian rinnalla kulkee toinen laulumelodia alkaen sanojen ”she said 1+1 is 2” kohdalla, joka edustaa naisten ääntä, sitä toista ääntä, joka on työnnetty tiedostamattomaan. Tällä toisella äänellä on tällä kertaa sanat, minkä voi ajatella tarkoittavan sitä, että tämä toinen on astunut symbolisen kielen puolelle. Se on uskaltanut uhmata symbolisen järjestystä (”she said 1+1 is 2, but Henry said that it was 3”), mutta on joutunut maksamaan siitä kuolemalla, mitä osoittaa kuolemanvietin läsnäolo. Cembalon synkopoitu kuvio on vaihtunut nopeaan 16-osakuvioon, joka esiintyi *Caught a Lite Sneeze* -kappaleessa merkiten semioottista ja yhteyttä kuolemanviettiin. Tässä se tuo jälleen semioottisen kautta yhteyden tiedostamattomaan, mutta tuhoavan kuolemanvietin idea ei esiinny nyt niin voimakkaana kuin *Caught a Lite Sneeze* -kappaleessa. Sen esiintymisen kevyemmässä kontekstissa voisi ajatella muistuttavan siitä tasapainosta, joka semioottisessa khorassa viettien virtauksen seurauksena syntyy. Se on läsnä, mutta ei enää pelkästään tuhoavana voimana, vaan myös positiivisena asiana, jonka kanssa voi oppia tanssimaan. Huolimatta cembalon tasaisesta 16-osakuvioista osa on tanssillinen melodiassa ja rummuissa esiintyvän pisteellisen rytmin ansiosta. Sanat kertovat kuitenkin tilanteesta, jossa nainen on alistettu miehisen vallan alle ja tuomittu kuolemaan uskaltuaan uhmaamaan sitä. Voisi odottaa, että tämä säkeistö olisi täynnä vihaa ja raivoa tästä epäoikeudenmukaisuudesta, mutta sitä se ei ole. Se on musiikillisesti kevyt ja ilmava, eikä ollenkaan vihaa ilmentävä. Tästä voisi päätellä, että symbolisen patriarkaatin uhmaamista ja pakoa siitä ei nähdä pelkästään kuolemaan johtavana tienä, vaan myös positiivisena asiana, mutta kuitenkin niin, että toimitaan symbolisessa maailmassa, eikä yritetä kaataa sitä palaamalla kaaokseen, mikä ei olisi edes mahdollista.

Seuraava kertosäe jatkaa tanssillisesti liikkuen ja sisältäen jouissancea. Tässä kertosäkeessä menetyksen kohteena on ”it” (”I don’t want to lose it”), jonka voi ajatella liitty-

vän edellisen osan symboliseen järjestykseen ja patriarkaaliseen kulttuuriin. Kertosäettä seuraa kymmenen tahdin mittainen B-osa. Siinä mennään barokkitunnelmiin instrumentaation käsittäessä pelkästään cembalon, flyygelitorven, tenorisaksofonin, pasuunan ja sousafonin, minkä voisi ajatella merkitsevän vanhaa maailmaa. Sanoissa esiintyy lelyn myyttinen hahmo, kokonaista naista edustava Maria Magdalena: "Mary M weaving on said what you want is in the blood Senators". Laulumelodiassa on fis:n tilalla f, niin kuin introssakin, mikä tuo jälleen säröä ja jouissancea. Maria Magdalena esiintyy tässä ensimmäisen kerran nimeltä mainittuna levyllä. Tämä kokonaista naista edustava nainen alkaa näkyä jouissancen, kulttuuriin tehdyn särön kautta ja tulla esiin tiedostamattomasta.

Tämän välikkeenomaisen osan jälkeen seuraa funkymaisesti groovaava C-osa. Siinä bassolla on funkymainen tyyli ja laulumelodiassa on synkopoidun rytmin lisäksi myös paljon saman sävelen, f:n, toistoa, mikä tuo siihen funkylle ja muille toistoa paljon käytäville tyyille ominaista groovea. Fis:n tilalla esiintyy siis jälleen f, mutta sen runsas toistaminen ei saa aikaan enää sellaista säröä kuin aikaisemmin. Se toimii kuitenkin osaltaan jouissancea tuovan grooveen tukena. Amos laulaa nautiskellen rytmistä ja leikitellen sanoilla, jotka menevät seuraavasti:

I got Big Bird on the fishing line  
 with a bit of a shout a bit of shout  
 a bit os an angry snout  
 he's my favourite hooker of the whole bunch  
 and I know about his only Bride  
 and how the Russians die on the ice  
 I got my rape hat on  
 honey but I always could accessorise  
 and I never cared too much for the money  
 but I know right now  
 that it's in God's hands  
 but I don't know who the Father is

Sanat ovat taas Amosille tyypillisen epäselvät ja mystiset, eikä niissä tunnu aluksi olevan mitään järkeä. Niistä kuitenkin löytyy kolme viittausta ("I know about his only Bride", "and how the Russians die on the ice", "but I don't know who the Father is") tietoon, joka



asettaa ”virallisen totuuden” kyseenalaiseksi. Näin musiikillinen jouissance linkittyy länsimaisen kulttuurin perustavan tekijän, kristinuskon, kanssa riitelevään väittämään.

Tässä kappaleessa levyllä matkaa tekevä nainen alkaa jouissancen kautta löytää mahdollisuuden ajatella, toimia ja tuntea uudella tavalla. Tämä jouissance, nautinto syntyy menetyksestä, rikkoutuneesta suhteesta, säröstä turvallisessa maailmassa. Menetyksen tunteen avulla hän oppii arvostamaan sitä, josta on ollut riippuvainen eli miehestä ja tämän kautta saamastaan voimasta ja arvosta. Mutta nainen alkaa myös tajuta, että hänen arvonsa ei ole kiinni miehestä ja tämän luomasta kulttuurista. Naisen tiedostomattomaan torjuttu oma ääni ja voima alkavat nostaa päätään, mikä johtaa patriarkaalisen maailman kyseenalaistamiseen ja monipuolisemman kuvan etsimiseen niin maailmasta kuin itsestäkin. Tähän etsimiseen liittyy myös sukupuoli-identiteetin rakentaminen uudelleen hyväksymällä ja tuomalla esiin naiseuden piilotettuja puolia. *Talulan* jouissance, tanssillinen groove ja säröisyys toimivat naiselle mahdollisuutena muokata kulttuurin määrittelemää naiseutta.

## 5 POHDINTA

Olen käsitellyt työssäni musiikin tarkastelemista kulttuurillisessa ja sosiaalisessa kontekstissa ja sitä, miten musiikissa voidaan välittää ja käsitellä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä. Lähdin tarkastelemaan Tori Amosin musiikkia oletuksena löytää siitä tällaisia merkityksiä. Tarkoitukseni oli tarkastella löytyykö siitä sukupuoleen liittyviä merkityksiä ja sitä, miten niitä Amosin musiikissa käsitellään, jos niitä löytyy. Tarkastelin aluksi Amosin *Boys for Pele* –levyä kokonaisuutena, sen aihetta Amosin kertoman ja levyn kansilehden kuvituksen mukaan. Levyn aiheena on sekä laulujen että kansilehden kuvituksen mukaan naisen taistelu omien tiedostamattomaan piilotettujen puolien tuomiseksi päivänvaloon. Sukupuoli, erityisesti naiseus, on siis tämän levyn keskeinen teema. Sukupuolta käsitteleviä merkityksiä löytyi myös musiikista. Tarkastelin vain kolmea levyn laulua, minkä perusteella ei voi sanoa mitään varmaa siitä, miten naiseus määrittyy koko levyllä. Voin tuoda esiin vain näiden kolmen laulun tapoja käsitellä sitä. Toisaalta nämä laulut sijoittuvat levyn naisen matkalla sellaisiin kohtiin, että ne yhdessä antavat kuvaa kehityksestä, joka levyllä tapahtuu naiseuden etsimisessä.

*Professional Widow* –kappaleessa tulee esiin naisen halu saada voimaa. Siinä cembalolla soitettu voimariffi ja Amosin äänenkäyttö ilmentävät aggressiivisuutta, kovuutta ja voimaa, joita pidetään maskuliinisina ja luonnollisesti miehelle kuuluvina ominaisuuksina. Toisaalta kappaleessa on kohtia, joissa Amosin ääni viittaa perinteiseen feminiinisyteen, hentouteen ja suloisuuteen. Kappaleessa esiintyy siis naisen voimakas, aggressiivinenkin puoli, joka perinteisestä naiskuvasta puuttuu. Tässä kappaleessa tuodaan kuitenkin esille se, miten naisen täytyy hankkia voima mieheltä, koska se ei hänelle luonnollisesti kuulu. Nainen tekee sen miellyttämällä miestä feminiinisyydellään. *Caught a Lite Sneeze* –kappaleessa tällainen suhde mieheen alkaa ahdistaa naista. Tämä ilmenee kuolemanvietin esiintymisenä kappaleessa. Kuolemanvietti ilmenee cembalolla soitettuna toistokuviona, jota tulkitsen semioottiseksi, ja joka yhdistyy melankoli-

seen melodiaan ja raskaaseen rumpukomppiin. Semioottinen vie tiedostomattomaan, jossa kuolemanvietti sijaitsee. Tulkitsen kuolemanvietin tässä kappaleessa ilmentävän paitsi ahdistusta niin myös vapauttavaa ja positiivista voimaa. Sen kautta voi päästä hetkeksi eroon symbolisen maailman, kielen ja kulttuurin rajoituksista ja järjestyksestä. Semioottinen vie myös tiedostomattomaan, joka tarkoittaa paitsi yhteyttä kuolemanviettiin niin Kristevan mukaan myös sekä feminiinisen että maskuliinisen läsnäoloa. Semioottisessa päästään pakoon kulttuurin määrittelemästä sukupuolesta ja yhteyteen äidin ja ruumiillisuuden kanssa. Näin tulkittuna tässä kappaleessa tulee esille naisen vaikeus elää miesten määrittelemässä maailmassa ja samalla pyrkiä tuomaan esiin tiedostomattomaan tukahdutetut puolensa. *Talula*-kappaleessa naisen rakkaussuhde mieheen on ohi ja nainen saa menetyksen ja nautinnon kautta mahdollisuuden löytää itsestään voima ja arvostus naiseutensa eri puolille. Kappaleen groove ja särönuotin esiintyminen ilmentää nautintoa, jouissancea, joka Barthesin mukaan merkitsee säröä kulttuurissa, menetystä ja kulttuurillisen identiteetin järkkymistä. Nainen löytää jouissancen kautta mahdollisuuden uudenlaiseen suhteeseen miehen kanssa, se ei siis johda täydelliseen eroon miehestä ja tämän määrittelemästä kulttuurista. Nainen kyseenalaistaa miehisen kuvan niin maailmasta kuin naiseudestakin. Jouissancen avulla nainen voi määritellä naiseutta uudelleen.

Tutkimuksessa ilmeni Amosin musiikin voima, sen kyky käsitellä kulttuurillisia merkityksiä. Oletukseni, että siinä käsiteltäisiin tällaisia merkityksiä, piti siis paikkansa. Tässä tutkimuksessa tulkitsin ne sukupuoleen, erityisesti naiseuteen liittyviksi. Tulokset osoittavat, että tarkastelemissani kappaleissa käsitellään naiseutta, sen ilmenemistä patriarkalisessa kulttuurissa ja sitä, miten nainen saattaa kokea kulttuurin määrittelemän naiseuden. Näitä merkityksiä tarkastelin musiikillisten rakenteiden ja Amosin äänenvärien kautta käyttäen tulkinnassani psykologisia havaitsemiskeinoja, semioottisen khoran ja jouissancen käsitteitä, sekä Shepherdin luokitusta äänenvärien ja sukupuolen vastavuoksista populaarimusiikissa. Lauluja voisi tarkastella myös toisenlaisista näkökulmista ja tehdä erilaista tulkintaa niiden sisältämistä merkityksistä. Tämän tutkimuksen tulokset perustuvat omaan subjektiiviseen tulkintaani ja joku toinen voisi tulkita lauluja toisin.

Poststruktuurallisen ajattelun mukaanhan merkitykset eivät ole pysyviä ja objekteihin kiinnittyneitä, vaan ne rakentuvat objektin ja subjektin välisessä vuorovaikutuksessa. Tulokset kuitenkin tukevat aikaisempien tutkimusten tuloksia siitä, että sukupuolta voi käsitellä musiikin keinoin. Hawkins esimerkiksi löysi Annie Lennoxin äänenkäytöstä ja musiikillisista rakenteista sukupuolen ja seksuaalisuuden käsittelemiseen osallistuvia tekijöitä.

Tutkimus osoittaa Tori Amosin osallistuvan musiikillaan perinteisen naisen roolin uudelleenmäärittelyyn. Musiikkinsa lisäksi Amos on laajentamassa joidenkin muiden naismuusikoiden mukana niin rockmaailman kuin tavallisenkin elämän perinteistä naiskuvaa esiintymisellään ja olemalla oman tuotantonsa takana täysin tuottamalla levynsä itse. Amos ilmentää tällä luovuutta ja voimaa, joita hän omaa huolimatta siitä, että on nainen. Vaikka luovia ja voimakkaita naisia on niin rockissa kuin muussakin populaarimusiikissa ollut ennenkin, niin nyt 2000-luvun alussa sellaisia, jotka omalla musiikillaan ja imagonsa kontrolloimisella haluavat kyseenalaistaa perinteisiä sukupuolirajoja, on esillä enemmän kuin koskaan. Ehkäpä tällaisten rohkeiden naisten myötä miehinen rockmaailma alkaa vähitellen muuttua myös naiselle avoimemmaksi ja sallivammaksi. Se, kuten ei myöskään ja varsinkaan sukupuolen uudelleenmäärittely, varmasti tapahdu hetkessä, vaan se vaatii aikaa ja Tori Amosin kaltaisia naisia, jotka eivät suostu enää toteuttamaan perinteistä naiskuvaa.

Tutkimus osoittaa, että musiikissa voidaan käsitellä kulttuurillisia ja sosiaalisia merkityksiä ja niitä voidaan siitä tulkita. Niiden havaitseminen ja tulkitseminen ei ole helppoa, mutta kuitenkin mahdollista. Se vaatii, kuten Subotnik sanoo, arvostelukykä, herkkyyttä ja kohteen yksilöllistä ymmärtämistä. Tähän olen pyrkinyt ja toivoakseni edes jollakin tavalla siinä onnistunut. Tutkimus on oma panokseni musiikin voiman ja energian, sen mieltä liikuttavan kyvyn huomioonottamiselle musiikintutkimuksessa. Tutkimus osallistuu myös osaltaan jatkuvasti käynnissä olevaan sukupuolen määrittelyprosessiin. Henkilökohtaisella tasolla tämä tutkimus on ollut prosessi, jonka aikana olen oppinut uusia asioita niin musiikista yleensä kuin Tori Amosin musiikistakin. Prosessi on ollut hyvin mie-

lenkiintoinen ja haasteellinen ja antanut paljon ajattelemisen aihetta. Olen joutunut pohtimaan musiikkiin ja elämään naisena tässä kulttuurissa liittyviä kysymyksiä, mitkä ovat tässä tapauksessa kietoutuneet yhteen. Eikä prosessi lopu tähän, vaan se tulee varmasti jatkumaan. Kiintymykseni Tori Amosin musiikkia on kohtaan on myös vain kasvanut lisääntyneen ymmärryksen myötä. Tutkimusta Amosin musiikista voisi jatkaa niin sukupuolen näkökulmasta tutkimalla koko *Boys for Pele* –levyn materiaalin kuin muistakin näkökulmista. Amosin musiikillisen luovuuden kautta syntyy sellaista musiikkia, joka osallistuu kulttuurillisten ja sosiaalisten merkitysten välittämiseen ja tuottamiseen, ja jota olisi mielenkiintoista tutkia enemmän. Tarpeellista olisi jatkaa myös koko populaarimusiikin tarkastelemista kiinnittämällä huomiota itse musiikkiin ja sen välittämiin merkityksiin, sillä populaarimusiikki on tärkeä osa kulttuuriamme ja sitä kautta monet niin nuoret kuin vanhemmatkin ihmiset saavat sisältöä elämäänsä ja tarkastelevat monia tärkeitä kysymyksiä.

## LÄHTEET

- Adorno, Theodor W. 1941. On Popular Music. Teoksessa Simon Frith – Andrew Goodwin (toim.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge.
- Adorno, Theodor W. 1970. *Einleitungen in die Musiksoziologie: Zwölf Theoretische Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Barthes, Roland 1984. *Image – Music – Text*. Kuudes painos. Käänt. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1993. *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino.
- Biedermann, Hans 1993. *Suuri symbolikirja*. Suom. & toim. Pentti Lempiäinen. Porvoo: WSOY.
- Bruzzi, Stella 1997. *Mannish Girl. k.d. lang – from Cowpunk to Androgyny*. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Considine, J. D. 1996. *The Feminine Musique*. *The Baltimore Sun* 21.1.1996. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla [www-muodossa: <URL:http://stuff.to/tales/BaltimoreSun.012196.html>](http://www.muodossa.com/stuff/to/tales/BaltimoreSun.012196.html).
- Cook, Susan C. – Tsou, Judy S. (toim.) 1994. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Doerschuk, Robert L. 1996. *Voices in the Air. Spirit Tripping with Tori Amos*. *Musician* 5 /1996. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla [www-muodossa: <URL:http://stuff.to/tales/Musician.0596.html>](http://www.muodossa.com/stuff/to/tales/Musician.0596.html)
- Eagleton, Terry 1997. *Kirjallisuusteoria: johdatus*. Toinen uudistettu painos. Suom. Yrjö Hosiainluoma (et al.). Tampere: Vastapaino.

- Farmer, Neville 1995. Tori Amos: Back in Soul Baring Mood. Music Week 11.12.1995. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla [www-muodossa: <URL:http://stuff.to/tori/tales/MusicWeek.121195.html>](http://stuff.to/tori/tales/MusicWeek.121195.html).
- Foucault, Michel 1982. The Archaeology of Knowledge. Käänt. A. M. Sheridan Smith. London: Tavistock.
- Frith, Simon – McRobbie, Angela 1978. Rock and Sexuality. Screen Education 29 (1978).
- Frith, Simon 1987. Towards an Aesthetic of Popular Music. Teoksessa Richard Leppert – Susan McClary (toim.), Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon 1990. Afterthoughts. Teoksessa Simon Frith – Andrew Goodwin (toim.), On Record: Rock, Pop, and the Written Word. London: Routledge.
- Frith, Simon 1998. Performing Rites: Evaluating Popular Music. Oxford: Oxford University Press.
- Garcia, Sandra A. 1996. A Bottle of Red: Tori Amos. B-Side 5/1996. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla [www-muodossa: <URL:http://stuff.to/tori/tales/BSide.0596.html>](http://stuff.to/tori/tales/BSide.0596.html).
- Greig, Charlotte 1997. Female Identity and the Woman Songwriter. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.), Sexing the Groove: Popular Music and Gender. London: Routledge.
- Hawkins, Stan 1996. Perspectives in Popular Musicology: Music, Lennox, and Meaning in 1990s Pop. Popular Music 15/1 (1996): 17 - 36.
- Kerman, Joseph 1985. Musicology. London: Fontana.
- Koivisto, Outi 1997. Muusa/muusikko: Tori Amos populaarimusiikin naamiaisissa. Musiikin Suunta 3/1997: 17 - 28.
- Kramer, Lawrence 1993. Music as Cultural Practice 1800 -1900. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1986. The Kristeva Reader. Toim. Toril Moi. Oxford: Blackwell.
- Langer, Susanne 1953. Feeling and Form: A Theory of Art. New York: Charles Scribner's Sons.

- McClary, Susan 1987. *The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year*. Teoksessa Richard Leppert – Susan McClary (toim.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan – Walser, Richard 1990. *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock*. Teoksessa Simon Frith – Andrew Goodwin (toim.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 1994. *Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism*. *Perspectives of New Music* 32(1): 68 - 85.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moi, Toril 1990. *Sukupuoli, teksti, valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Moisala, Pirkko 1991. *Antropologinen musiikintutkimus*. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.), *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Moisala, Pirkko 1994. *Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta*. *Musiikki* 3/1994: 246 - 277.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.
- Powers, Ann 1996. *A Poet with a Piano and a Lot of Bravado*. *New York Times* 1/1996. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla [www-muodossa:](http://www.muodossa.com) <URL:<http://www.angelfire.com/az/carlyn/nyt.html>>.
- Richardson, John 1996. *Vieraannuttamiseksi ja arkeologisia strategioita Suzanna Vegan lauluissa Tom's Diner ja Luka*. *Musiikki* 4/1996: 450 - 468.



- Richardson, John 1998. "Black and White" Music: Dialogue, Dysphoric Coding and the Death Drive in the Music of Bernard Herrmann, The Beatles, Stevie Wonder and Coolio. Teoksessa Yrjö Heinonen – Tuomas Eerola – Jouni Koskimäki – Terhi Nurmesjärvi – John Richardson (toim.), *Beatlestudies 1: Songwriting, Recording, and Style Change*. University of Jyväskylä, Department of Music: Research Reports 19. Jyväskylä: Kopijyvä.
- Rogers, Kalen 1994. *Tori Amos: All These Years. The Authorized Illustrated Biography*. London: Omnibus Press.
- Rooksby, Rikky 1996. Interview. *Making Music* 1/1996. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla www-muodossa: <URL:<http://stuff.to/tori/tales/MakingMusic.0196.html>>.
- Rule, Greg 1992. *Tori! Keyboard* 9/1992. [viitattu 18.8.2000] Saatavilla www-muodossa: <URL:<http://stuff.to/tori/tales/Keyboard.0992>>
- Shepherd, John 1987. *Music and Male Hegemony*. Teoksessa Richard Leppert – Susan McClary (toim.): *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shepherd, John 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Solie, Ruth A. (toim.) 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Subotnik, Rose Rosengard 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, Philip 1982. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Popular Music 2. Suomensos: Populaarimusiikin affektianalyysi – raportti musiikin sisältö-analyysin uusista menetelmistä teoksessa Eero Tarasti (toim.), *Musiikin soivat muodot: musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 2 (1982).
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Whiteley, Sheila 1992. *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-culture*. London: Routledge.

Whiteley, Sheila 1997. Little Red Rooster v. The Honky Tonk Woman. Mick Jagger, Sexuality, Style and Image. Teoksessa Sheila Whiteley (toim.), Sexing the Groove: Popular Music and Gender. London: Routledge.

Whiteley, Sheila (toim.) 1997. Sexing the Groove: Popular Music and Gender. London: Routledge.

Wolff, Janet 1987. Foreword: The Ideology of Autonomous Art. Teoksessa Richard Leppert – Susan McClary (toim.): Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press.

### **Nuotinnokset**

Amos, Tori 1996. Boys for Pele (piano-laulu). New York: Amsco Publications.

### **Äänitteet ja videot**

Amos, Tori 1991. Little Earthquakes. Warner Music, LP 7567-82358-1.

Amos, Tori 1994. Under the Pink. Warner Music, CD 7567-82567-2.

Amos, Tori 1996. Boys for Pele. Atlantic Recording Corp., CD 7567-82862-2.

Amos, Tori 1997. Live From NY. Atlantic Recording Corp., Video 7567 80732-3.

Amos, Tori 1998. From the choirgirl hotel. Atlantic Recording Corp., CD 7567-83095-2.

Amos, Tori 1999. To venus and back. Atlantic Recording Corp., CD 7567-83242-2.