



Musiikki ja kerronta

Musiikin tutkiminen ja tuottaminen narratologisesta näkökulmasta

Joel Perheentupa

OPINNÄYTETYÖ
Joulukuu 2021

Muusikon tutkinto-ohjelma
Muusikko

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma
Muusikko

PERHEENTUPA, JOEL:

Musiikki ja kerronta

Musiikin tutkiminen ja tuottaminen narratologisesta näkökulmasta

Opinnäytetyö 54 sivua

Joulukuu 2021

Tässä opinnäytetyössä pyritään esittämään näkemys musiikillisesta kerronnasta. Lähestymistapa on teoreettinen ja perustuu pääasiallisesti musiikin- ja kerronnan tutkimuksen sekä taidefilosofian lähteisiin. Lisäksi tarkastellaan aihepiiriin liittyviä kognitiivisen psykologian ja neurotieteiden tutkimustuloksia sekä semiotiikan teorioita.

Opinnäytetyö aloitetaan tarkastelemalla kerronnan rakenteita ja niiden suhteita musiikillisiin rakenteisiin, sillä koko aiheenvalinta johtui kiinnostuksesta kerronnallisia rakenteita kohtaan ja niiden mahdollisesta soveltuvuudesta musiikilliseen ilmaisuun. Opinnäytetyössä pyritään osoittamaan, että musiikki on ymmärrettävissä kerronnallisena taidemuotona ja käsitellään sitä, mitä tämä on merkinnyt kirjoittajan sävellystyölle.

Kerronnan tutkimukseen perehtyessä saa huomata, että kerronta on huomattavasti laajempi kognitiivinen ilmiö kuin vain tarinat ja niiden esittäminen. Tästä narratologisesta näkökulmasta tarkastellaan musiikin kykyä esittää inhimillisiä psykologisia tiloja ja sitä, miten kerronnan komponentit mahdollisesti ilmenevät musiikissa.

Asiasanat: musiikki, kerronta, taidefilosofia, mimesis, kognitio, psykologia

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts
Music

PERHEENTUPA, JOEL:
Music and Narrative
Narratological Perspective on Analysing and Producing Music

Bachelor's thesis 54 pages
December 2021

The intention of this thesis is to present an understanding of the narrativity of music. The approach is theoretical and is primarily based on musicological and narratological sources along with sources dealing with the philosophy of art. In addition, research results from cognitive psychology and neurosciences relating to the subject and some semiotic theories are examined.

The thesis begins by examining story-structure and its relationship with musical structures, for fascination with story-structure and its possible musical implementation is what led the writer to this subject to begin with. The aim of this thesis is to demonstrate that music can be understood as a narrative form of art, and the writer discusses what this notion has meant for his own composition work.

In getting acquainted with the study of narrative one finds that narrative is a significantly broader cognitive phenomenon than just stories and their presentation. From this narratological perspective music's capacity to represent human psychological states and how the components of narrative possibly manifest in music is explored.

Key words: music, narrative, philosophy of art, mimesis, cognition, psychology

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	7
2	KERRONTA.....	9
2.1	Tarinan rakenne	9
2.1.1	Sankarin matka ja tarinaympyrä	9
2.1.2	Tarinan rakenne musiikissa	12
2.2	Kerronta ja kognitio	15
2.2.1	Inhimillisen ajan hahmottaminen	17
2.2.2	Todellisuuden hahmottaminen	18
3	REPRESENTAATIO	20
3.1	Mimesis	20
3.1.1	Mimesis ja kognitio	21
3.1.2	Viittausspesifisyys	23
3.2	Representaation moodit	25
3.2.1	Psykologisten tilojen representaatio musiikissa	27
3.3	Vastalauseita.....	29
3.3.1	Hanslickin näkemys absoluuttisesta musiikista	29
3.3.2	Muita näkemyksiä.....	31
4	KERRONNAN KOMPONENTIT.....	33
4.1	Entiteetit ja tapahtumat	33
4.1.1	Antropomorfismi	35
4.2	Musiikki ja liike	38
4.2.1	Aistimotorinen teoria.....	40
4.2.2	Oma liike ja ulkopuolinen liike	43
4.3	Komponenttien määrittäminen	44
4.3.1	Määrittämättömien entiteettien ja tapahtumien draama.....	45
4.3.2	Musiikin puhuja.....	48
5	POHDINTA	50
	LÄHTEET.....	52

ERITYISSANASTO

Narratologia	Kerronnan tutkimus
Kertomus	Jonkin tapahtumakulun esitys
Komparatiivinen	Vertaileva
Paradigma	Tieteenalan oppirakennelma
Sonaattimuoto	Kolmiosainen sävellysmuoto
Atonaalisuus	Musiikki ilman tonaalista keskusta
Absoluuttinen musiikki	Soitinmusiikki, joka ei esitä mitään musiikin ulkopuolista
Kognitiivinen psykologia	Kognitiota käsittelevä psykologian suuntaus
Narratiivi	Kertomus
Diskurssi	Puhuttu ja kirjoitettu viestintä
Temporaalinen	Aikaa käsittelevä
Evoluutiopsykologia	Luonnonvalinnan periaatteiden soveltamista psykologian teorioihin
Representaatio	Jonkin edustaminen, uudelleen esittäminen
Mimesis	Luonnon tai todellisuuden esittämistä taiteen keinoin
Semiotiikka	Filosofinen suuntaus, joka tutkii merkkien käyttöä
Viittausspesifisyys	Merkkiyhdistelmien määre
Hermeneutiikka	Teoria tekstien sisältämien merkitysten ymmärtämisestä ja tulkinnasta
Affektioppi	Barokin aikakaudella vaikuttanut näkemys, jonka mukaan musiikki ilmentää tiettyjä tunnetiloja
Agentti	Semanttinen rooli, joka ilmaisee teon tekijää
Kognitiivinen vinouma	Psykologinen käsite, jolla tarkoitetaan taipumuksia hahmottaa havaintoja tietyillä tavoin

Esirationaalisuus	Psykologiset prosessit, jotka eivät tapahdu rationaalisen ajattelun kautta
Entiteetti	Olio tai itsenäinen kokonaisuus, joka on kertomuksessa osallinen
Antropomorfismi	Inhimillisten ominaisuuksien liittäminen epäinhimillisiin kohteisiin
Vestibulaarinen aistijärjestelmä	Painovoima- ja liikeaistijärjestelmä

1 JOHDANTO

Siitä asti, kun kykenen muistamaan, tarinat ja etenkin tarinoiden kertominen ovat kiehtoneet minua. Olen pienestä asti suunnitellut, kirjoittanut ja kuvittanut omia tarinoitani vihkojen ja paperipinojen täydeltä, jopa ennen kuin osasin itse kirjoittaa, kun sanelin mielikuvitukseni oikkuiluja äidilleni talteen kirjoitettavaksi. Yhteiset leikkimme sisarusteni kanssa olivat tietenkin myös mahtavia kertomuksia; suuria seikkailuja täynnä dramaattisia käänteitä ja sankarillisia loppuhuipennuksia, milloin avaruuden tutkimattomissa kolkissa, sademetsän uumenissa piileskelevissä temppeleissä tai arkielämän pinnan alle kätkeydyissä taikamaailmoissa. Kun siis lapsena löysin perheemme kitaran sävelistä maailman, joka puhutteli minua tavalla, jota en ollut aiemmin kokenut ja tajusin musiikin olevan kutsumukseni, mielessäni oli yksi ajatus ylitse muiden: ”Haluan kertoa musiikilla tarinoitani.”

En ollut pitkään käynyt kitaratunneilla, kun jo aloin säveltää omaa musiikkia, ja pian suurin osa kitaransoittoajastani alkoikin kulua omien musiikillisten ideoiden työstämiseen eikä opettajani harmiksi kitaraläksyjeni harjoitteluun. Omia teoksia alkoi kehittyä huomattavia määriä, ja lopulta tajusin alkaa tuoda niitä myös mukaan kitaratunneille, sillä niitähän eniten halusin soittaa. Tämän jälkeen aloinkin esittää joulu- ja kevätkonserteissa pääasiallisesti omia kappaleitani. Koin kuitenkin hankalaksi sen, että minun piti konserteja varten keksiä kappaleilleni jotkin nimet, sillä en ollut miettinyt kappaleiden kerrontaa millään sanallisella tasolla; minua kiinnosti se kerronta, joka tapahtui itse sävelissä, niiden olutiloissa, liikkeissä ja seikkailuissa.

Sen jälkeen, kun aloitin myöhäisteini-iässä musiikin ammattiopinnot, aloin kuitenkin pikkuhiljaa huomata, että vaikka oli lukematon määrä musiikkia, joka näennäisesti pyrki jonkin kaltaiseen kerronnallisuuteen esimerkiksi lyyrikoiden tai jonkin kattavamman teoksen ohessa ilmenevän narratiivin muodossa (kuten ohjelmamusiikissa tai konseptialbumeissa), niin kohtasin oikeastaan melko vähän sellaista musiikkia, joka käytti sitä musiikille itselleen ominaista kerronnan tapaa, joka minua kiehtoi, välittämään näitä tarinoita. Mielestäni suuressa osassa niin sanottua kertovaa musiikkia itse musiikki ja siihen liitetty kirjallinen elementti kertoivat täysin omia tarinoitaan, jotka eivät olleet toisiinsa muuten kuin pinnallisesti

yhteydessä; kirjallinen elementti oli ikään kuin vain asetettu jonkin musiikillisesti itsenäisen teoksen päälle, eikä tämän kirjallisen elementin kerronta vastannut sitä kerrontaa, joka mielestäni tapahtui musiikin rakenteissa. Ikään kuin katsoisi elokuvaa, jonka käsikirjoittajalla ja ohjaajalle ei olisi ollut minkäänlaista aikomusta kertoa jotain yhtenäistä, joten elokuvan dialogi ja kuvakerronta kertovat täysin omia itsenäisiä tarinoitaan.

Aloin myös taidemusiikin kentällä kohdata sellaista näkemystä, ettei musiikki itsessään ole edes kykeneväinen minkälaiseen kerrontaan, ja että musiikin säveltämisen pitäisi olla vain musiikillisten suhteiden luovaa tutkimusta. Vaikka tutkimuksellinen lähestymistapa musiikin säveltämiseen oli minusta myöskin hyvin mielenkiintoinen, niin mielestäni tämän kaltainen näkemys ei tyydyttävästi selittänyt, miksi musiikki kykenee herättämään kuulijassa niin voimakkaita tunnekokemuksia; kuinka musiikki vie meidät matkalle, innostaa, ravistelee ja riipaisee meitä. Kun nuorempana olin kuullut Dmitri Šostakovitšin kahdeksannen jousikvartetton ensimmäistä kertaa ja se liikutti minut kyyneliin, kyseessä oli ollut jotain muuta kuin vain reaktio musiikillisten suhteiden laadukkaaseen tutkimukseen. Olin siis varma, että musiikilla kykenemme ilmaisemaan inhimillisiä tunteita ja kokemuksia, kertomaan tarinoita, mutta tajusin, etten ollut oikeastaan ollenkaan varma siitä, mitä se käytännössä tarkoittaa, ennen kuin aloin syvemmin perehtyä kerronnan tutkimukseen eli narratologiaan.

Tämä tutkielma perustuu pääasiallisesti englantilaisen kirjallisuuden professorin H. Porter Abbottin (2008), englantilaisen musiikintutkijan Max Paddisonin (2010) ja yhdysvaltalaisten musiikintutkijoiden Fred Mausin (1988, 1991) ja Byron Alménin (2008) teksteihin. Olen itse kääntänyt sitaatit englannista suomeksi.

2 KERRONTA

2.1 Tarinan rakenne

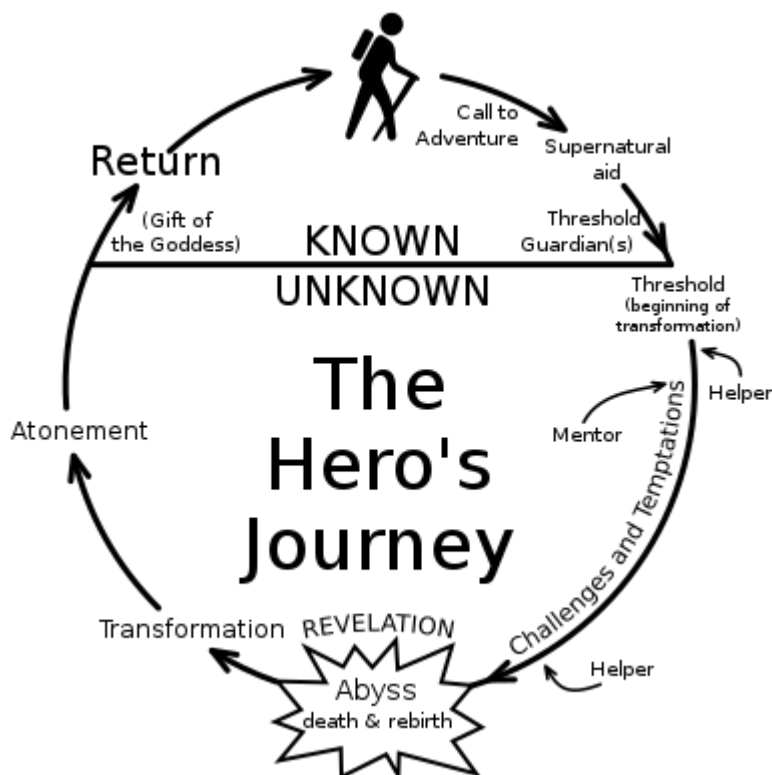
Kiinnostukseni kerronnan tutkimusta kohtaan lähti liikkeelle pitkälti rakenteellisesta näkökulmasta: Aloin enemmän ja enemmän omassa sävellystyössäni keskittyä teosteni muotoon ja rakenteeseen, sillä aloin ajatella, että hyvä rakenne on toimivalle kappaleelle ehkä kaikista olennaisin asia. Mielestäni, vaikka teoksessa olisi kuinka mielenkiintoista musiikillista materiaalia, niin jos teoksen rakenne ei toimi, teoskaan ei kokonaisuutena toimi. Mietin siis, että tutkimalla tarinan rakenteita voisin parantaa omien teosteni rakenteita ja tehdä niistä mielenkiintoisempia.

2.1.1 Sankarin matka ja tarinaympyrä

Vastaani tuli tietysti ensimmäisenä yhdysvaltalaisen kirjallisuuden professorin Joseph Campbellin urauurtava komparatiivisen mytologian teos 'A Hero With a Thousand Faces' (Suom. Sankarin tuhannet kasvot). Uransa aikana Campbell tutki suuria määriä eri kulttuurien mytologisia kertomuksia ja niiden rakenteita, ja tässä kirjassa hän esittää näkemyksensä siitä, että suurin osa näistä kertomuksista seuraa oikeastaan samaa rakennetta. Campbell nimeää tämän yleisrakenteen 'monomytyiksi', mutta se on tullut ehkä paremmin tunnetuksi nimellä 'sankarin matka' (the hero's journey). Campbell kuvailee sankarin matkan seuraavasti:

"Sankari lähtee seikkailulle arkipäivän maailmasta yliluonnollisten ihmeiden alueelle: siellä tulee kohdattua upeita voimia ja ratkaiseva voitto saavutetaan: palatessaan sankari on saanut kyvyn suoda lahjoja kanssaihmisilleen¹." (Kuvio 1) (Campbell 1949, 30)

1 A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won:



Kuvio 1: Sankarin matka, voidaan kuvata myös ympyrän muodossa.

Tuntematon (PDM) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heroesjourney.svg>

Campbellin teos on ollut hyvin vaikutusvaltainen, ei pelkästään tutkijoille, vaan myös taiteilijoille, ja Campbellin teoriaa sankarin matkasta on tietoisesti sovellettu useissa teoksissa. Esimerkiksi yhdysvaltalainen elokuvantekijä George Lucas on tunnetusti ilmaissut, että *The Hero With a Thousand Faces* oli suuri inspiraatio hänen Tähtien sota -elokuvalleen (Larsen & Larsen 1991, 541).

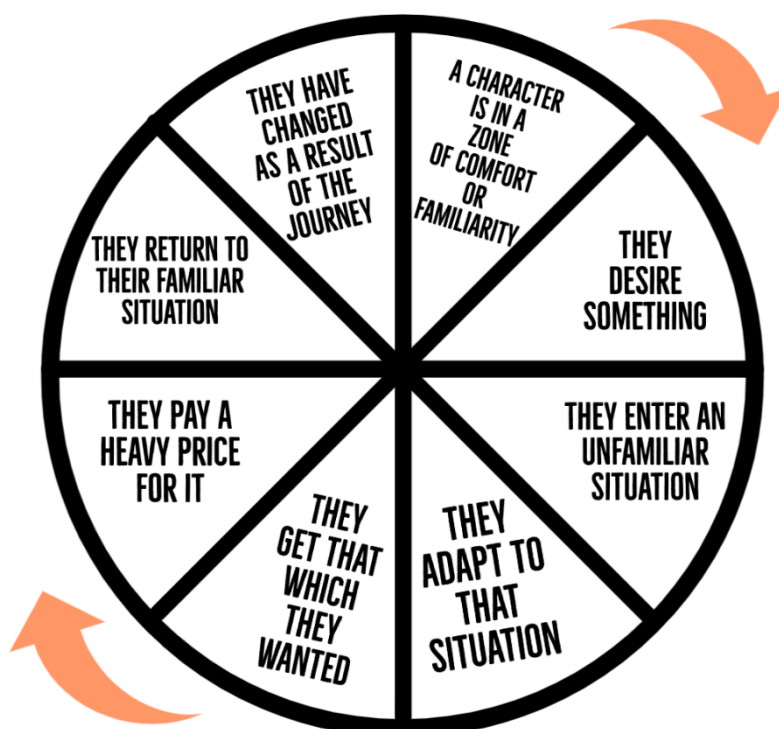
Tosin Campbellin työtä enemmän minua alkoi kiehtoa erään toisen hänen kirjoituksistaan vaikuttuneen henkilön näkemykset kerronnan rakenteesta: Yhdysvaltalainen kirjoittaja ja tuottaja Dan Harmon, joka myös koki hyvän rakenteen olevan hänen teoksissaan kaikista oleellisimmin, muodosti Campbellin teorian perusteella oman rakenteellisen tekniikan, jota hän alkoi kutsua 'tarinaympyräksi' ('story circle') (Kuvio 2). Harmon otti sankarin matkan ja yksinkertaisti sen ympyränmuotoiseen kahdeksan jakson prosessiin, jossa kerronnalliset funktiot tulevat

the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. (Campbell 1949, 30)

esille huomattavasti selkeämmällä ja yleisemmällä tasolla. Ympyrämuodon tarkoituksena on tuoda myös esille rakenteen symmetrisyyttä; jokainen jakso peilaa temaattisesti ja jännitteiden käsittelyltään vastakkaista jaksoaan ympyrällä. (Harmon n.d.) Kahdeksan jaksoa ovat seuraavat:

1. Hahmo on tuttuusalueellaan
2. Hän kaipaa jotain
3. Hän joutuu tuntemattomaan tilanteeseen
4. Hän sopeutuu tähän tilanteeseen
5. Hän saavuttaa haluamansa
6. Hän maksaa siitä kovan hinnan
7. Hän palaa tuttuusalueelleen
8. Hän on tällä kertaa kykeneväinen muutokseen

DAN HARMON'S "STORY CIRCLE"



Kuvio 2: Dan Harmonin kehittämä tarinaympyrä.

Jameswerver (CC-BY-SA-4.0) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan_Harmon_Story_Circle.png

Otaksuttavasti Harmonin tarinaympyrä pätee suurimpaan osaan maailman tarinoista, ja ainakaan itse en ole vielä kohdannut hyvin kerrottua tarinaa, jossa tarinaympyrä ei olisi jossain muodossa hahmotettavissa. Mainittavaa onkin myös tarinaympyrän yhteys jo antiikinaikaiseen kolmen näytöksen rakenteeseen (three-act structure). Kolmen näytöksen rakenteessa näytösten kerronnalliset roolit ovat esittely, eskaloituminen ja ratkaisu, ja mielestäni tämä kolmen askeleen prosessi onkin nähtävissä kaiken kerronnan paradigmana, eli kerronnan pohjana kaikista yksinkertaisemmalla tasolla. Kolmen näytöksen rakenne onkin hahmotettavissa myös tarinaympyrän pohjalla, mutta tarinaympyrässä on tuotu kerronnalliset jännitteet ja niiden käsittely paljon yksityiskohtaisemmin esille.

2.1.2 Tarinan rakenne musiikissa

Itseäni alkoi heti kiehtoa, kuinka voisin soveltaa näitä tekniikoita musiikkiini, eikä minulla kestänyt kauan tajuta, että tarinaympyrä onkin jo hahmotettavissa perinteisessä sonaattimuodossa. En toki ole ensimmäinen, joka on huomannut yhtäläisyyksiä sonaattimuodon tai muiden samankaltaisten kolmiosaisen teosmuotojen 'esittely, kehittäminen ja kertaus' -rakenteen ja kolmen näytöksen rakenteen kanssa², mutta mielestäni pinnallisten yhtäläisyyksien lisäksi sonaattimuodossa on havaittavissa tarinaympyrän syvemmätkin kerronnalliset jännitteet.

Sonaattimuoto alkaa esittelyjaksosta, ja heti alussa kuulijalle esitellään teoksen pääteema ja sen kautta myös teoksen pääsävellaji, jonka voi ymmärtää myös tarinaympyrän ensimmäisen jakson tuttuusalueena. Pääteemat rakentuvat laajalti toonika- ja dominanttisointujen ympärille, joten teoksen tonaalinen ympäristö vakiinnutetaan hyvin selkeästi. Pääsävellajiin ei kuitenkaan jäädä pitkäksi aikaa; musiikki kaipaa jotain muuta, niin kuin ympyrän toisessa jaksossa, ja pääteeman jälkeen alkaa modulaatio uuteen sävellajiin, jossa esiintyy sivuteema. Jos pääteema esiintyy duurissa, niin sivuteema on yleensä pääsävellajin dominantin duurissa, mutta jos pääteema on mollissa, on sivuteema usein pääsävellajin rinnakkaisduurissa. Uuden sävellajin lisäksi sivuteemat poikkeavat pääteemoista myös tunnelmaltaan ja ovat usein laulavampia ja rauhallisempia. Sivuteeman jälkeen

² Ks. Myers 2019 & Taylor 2020

esittelyjakso päättyy ja siirrytään kehittälyjaksoon. Klassisen perinteen mukaan esittelyjakso olisi tarkoitus kerrata, mutta nykypäivänä kuulee enemmän ja enemmän sitä, että tämä kertaus jätetään soittamatta. Mielestäni tämä ratkaisu on rakenteellisesti paljon parempi ja ehkäpä yksi syy tähän uuteen käytäntöön onkin se, että näin musiikin kerronta ilmenee miellyttävämmiin.

Kuten tarinaympyrän kolmannessa jaksossa, sonaattimuodon kehittälyjaksossa musiikki siirtyy uuteen ja tuntemattomaan tilanteeseen. Vaikka kehittälyjakson alussa usein esiintyy pää- ja sivuteeman materiaalia, niin näitä aletaan viedä täysin uusiin suuntiin. Sen sijaan, että teemat esiintyisivät uudestaan sellaisinaan, näitä aletaan pilkkoa ja kehitellä pidemmällä jatkumolla, ja tätä kehittälyä viedään aivan uusiin sävellajeihin. Tarinaympyrän seuraavat jaksot, jonkin saavuttaminen ja siitä hinnan maksaminen, ovat vaikeampia analysoida sonaattimuodossa yleisellä tasolla, sillä nämä ovat enemmän teoskohtaisia ja tulkinnanvaraisia. Kehittälyjakso on muutenkin muita sonaatin jaksoja vapaampi rakenteeltaan, ja kehittälyjakson käsittely on ollut erilaista eri aikakausina. Kehittälyjaksoissa kuitenkin usein liikutaan jonkinlaista huippua kohti, jonka saavuttaminen ilmenee erilaisilla musiikillisilla tavoilla. Siirtyminen kehittälystä kertaukseen, eli retransitio, onkin hyvin keskeinen hetki sonaattimuotoista teosta. Tässä kohtaa valmistellaan paluuta ensimmäiseen aihe ryhmään taas pääsävellajissa. Kehittälyjakson lopussa yleensä siirrytäänkin takaisin pääsävellajiin ja ennen pääteeman kertausta jäädään pitkitetylle dominanttisoinnulle. Tästä päämäärän saavuttamisesta jonkin hinnan maksaminen on taas ylipäänsä hankala hahmottaa itse musiikissa, sillä kuten myös kirjallisuudessa ja draamassa, tämä jakso ei usein ilmene konkreettisine tapahtumina, vaan jonain psykologisena seuraamuksena aiemmista tapahtumista. Kehittälyjakso usein päättyykin karakteriltaan myrskyiseen tai jopa riipaisevaan tunnelmaan. Toki on myös esimerkkejä sonaateista, joissa kehittälyjakson päättymisen seuraukset näkyvät konkreettisesti musiikissa, kuten Beethovenin 'Apassionata' -pianosonaatissa (No. 23 Op. 57), jossa kehittälyjakson päätöksessä ollut dominanttiurkupiste jääkin pääteeman alle soimaan ja antaa tälle vielä aikaisempaakin kohtalokkaamman tunnelman.

Kertausjaksossa nimensä mukaisesti palataan takaisin esittelyjakson aihe ryhmään, ja kertausjakso alkaa pääsävellajissa esiintyvistä pääteemasta (tosin on

myös poikkeuksia, joissa pääteema ei esiinny pääsävellajissa), ja siis tarinanympyrän seitsemännen jakson mukaisesti palataan taas tuttuusalueelle. Kertausjakso ei kuitenkaan toistu täysin samalla tavalla kuin esittelyjakso, vaan kun on aika taas siirtyä sivuteemaan, niin ei tehdäkään modulaatiota toiseen sävellajiin, vaan sivuteema esiintyy tällä kertaa pääsävellajissa, ja tarinanympyrän viimeisen jakson mukaisesti se on tällä kertaa kykeneväinen muutokseen.

Ilman, että sonaattimuotoiseen teokseen on liitetty mitään kirjallista tai niin sanottua musiikin ulkopuolista kertomusta, musiikin rakenteissa on hahmotettavissa kerrontaa. Uskon, että sonaattimuoto on ylipäänsä kehittynyt jonkin meille alitajuntaisen kerronnallisen tarpeen kautta, ja että syy, miksi sonaattimuoto on niin laajasti käytetty, on juuri sen kerronnallisissa ominaisuuksissa.

Kaikki tämä innosti minua todella paljon ja aloin miettiä, miten tämänkaltaisia kerronnallisia asioita voisi toteuttaa sonaattimuodon ulkopuolella muunkin kaltaisessa kuin perinteisesti tonaalisessa musiikissa. Miten esimerkiksi sellainen kerronnallinen funktio, kuin jonkin päämäärän saavuttaminen ilmenisi atonaalisessa teoksessa tai sellaisessa musiikissa, joka perustuu muuhunkin kuin vain sävelta-soihin. Jotta paremmin ymmärtäisin tällaista lähestymistapaa musiikin tutkimiseen ja säveltämiseen, minun tulisi perehtyä syvemmin kerronnan teoriaan.

Ajatus musiikista kertovana taiteenlajina on ollut akateemisesti pitkään hyvin kiistanalainen. Kuten suomalainen säveltäjä ja musiikkikriitikko Eero Salmenhaara ilmaisee, ajatus musiikista musiikillisten rakenteiden—ja vain niiden—taiteena tuntuu olevan taidemusiikin keskuudessa pitkään vallinnut näkemys (Salmenhaara 1989, 341). On myös sellaisia absoluuttisen musiikin kannattajia, joiden mielestä musiikkiteokseen jonkin musiikin ulkopuolisen liittäminen halventaa itse musiikin olemusta. Näen, että tällaisissa näkemyksissä on kyse siitä, että on pyritty erottamaan musiikki kirjallisuudesta ja on haluttu luoda etäisyyttä sellaisiin konsepteihin—kuin kerronta—jotka on nähty erityisesti kirjallisuuden tutkimukseen liittyvinä.

Kautta aikojen on myös ollut hyvin erilaisia käsityksiä kerronnan tutkimisesta ja jotkin näistä käsityksistä ovat hyvin kirjallisuuskeskeisiä—kuten sellainen näkemys, että jokin ei voi olla kerrontaa ilman, että sillä on kirjallinen kertoja—mutta

itse tarkastelen musiikin kerrontaa sellaisesta narratologisesta näkökulmasta, ettei kerronta ole vain kirjallisuuteen liittyvä elementti, vaan huomattavasti laajempi ja kaikenkattavampi inhimillinen kognitiivipsykologinen ilmiö.

2.2 Kerronta ja kognitio

Kun puhutaan kerronnasta tai narratiivista (narrative), se usein ymmärretään pelkästään taiteeksi tai viihteeksi luotuina tarinoina. Vaikka se tietysti onkin näille tarinoille erittäin keskeinen elementti, kerronta on konseptina huomattavasti laajempi: Kerronta on kyky, jonka jokainen ihminen omaa ja jota on käyttänyt tiedostamatta joka päivä jo siitä asti, kun alun perin oppi ilmaisemaan itseään yhdistelemällä sanoja keskenään. Oikeastaan, edes minkäänlainen kielellinen ilmaisu ei ole kerronnalle välttämätöntä, sillä pohjimmiltaan kerronnan voi ymmärtää sinä kognitiivisena mekanismina, jonka kautta kykenemme ylipäänsä hahmottamaan jonkin subjektin ja sen toiminnan. Kuten englantilainen kirjallisuuden professori ja kerronnan tutkija H. Porter Abbott asian ilmaisee, heti kun laitamme subjektin perään verbin, me todennäköisesti olemme ryhtyneet kerronnalliseen diskurssiin. (Abbott 2008, 1)

Koska kerronta on inhimillisessä kanssakäymisessä ja itse ihmisen tietoisuudessa niin vallitseva asia, monet teoreetikot ovatkin esittäneet, että kerronta olisi kielenkäytön ohella ihmisyydelle olennaisin piirre. Tällaisia näkemyksiä ovat esittäneet esimerkiksi yhdysvaltalainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Frederic Jameson, joka kirjoittaa, että kerronnallinen prosessi on hänen mielestään ihmismielen keskeisin funktio³ (Jameson 1982, 13) sekä ranskalainen kirjallisuuden- ja filosofi Roland Barthes, joka kirjoittaa siitä, kuinka kerronnan läsnäolo on välttämätöntä kulttuurien olemassaololle⁴ (Barthes 1983, 251–2).

³ The all-informing process of narrative, which I take to be (here using the shorthand of philosophical idealism) the central function or instance of the human mind. (Jameson 1982, 13)

⁴ Narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been people without

Tällainen ihmiskeskeinen näkemys kerronnasta on tosin lähiaikoina alkanut hälvetä, sillä olemme alkaneet ymmärtää, ettei ihminen suinkaan ole eläinkunnan ainoa tarinankertoja. Tutkimuksissa on ilmennyt näyttöä siitä, että useat muut eläimetkin omaavat jonkintasoisen kerronnallisen tietoisuuden⁵. Älykkäät eläinlajit, kuten esimerkiksi varislinnut, kykenevät tiedostamaan itsensä osana ympäristöään, eli omaavat subjektiivisen ajattelun (Nieder, Wagener & Rinnert 2020) ja pakostikin myös siis kerronnallisen ajattelun. Tämä tarkoittaa, että kerronta on ilmiönä vielä universaalimpi, kuin olimme aiemmin ajatelleet.

Kerronnallinen kyky, eli kyky kertoa subjektista ja sen toiminnoista niin, että nämä ovat ajallisesti paikannettuja, kehittyy tutkimusten mukaan lapselle 2–3 vuoden ikäisenä. Kerronnallisen kyvyn kehittyminen korreloituu itsetietoisuuden ja kyvyn säilyttää muistoja kehittymisen kanssa. (Nelson 1997, 105–7) Tämän takia onkin teoretisoitu, että muisti olisi itsessään riippuvainen aivojen kerronnallisesta kapasiteetista. Toisin sanoen, ettemme kykenisi hahmottamaan, keitä me olemme, ennen kuin kerronta on läsnä tietynlaisena runkona, joka antaa tälle hahmolle muodon. (Abbott 2008, 3)

Eräät neurologit ovat esittäneetkin, että kerronta olisi ihmisille geneettisesti sisäänrakennettu kognitiivinen mekanismi (Young & Saver 2001, 72–84) (Sacks 1985, 23–42, 105–15), eli synnynnäinen piirre, johon emme voi vaikuttaa. Abbott kommentoi asiaa osuvasti:

narrative. All classes, all human groups, have their narratives, enjoyments of which is very often shared by men with different, even opposing cultural backgrounds. ... Narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself. (Barthes 1983, 251–2)

⁵ Lisätietoa ks. Jacobs 2020

Kenenkään, joka on koskaan lukenut lapselle, tai vienyt lapsen katsomaan elokuvaa, ja seurannut heidän haltioitumistansa, on vaikea uskoa, että tämä kerronnannälkä olisi opittu asia, eikä jokin, joka on rakennettu meihin geeniemme kautta⁶. (Abbott 2008, 3)

2.2.1 Inhimillisen ajan hahmottaminen

Mikä on siis kerronnan tarkoitus? Abbott antaa todennäköisimmäksi vastaukseksi, että kerronta on pääasiallinen tapa, jolla me organisoimme ymmärryksemme ajasta (Abbott 2008, 3).

Jos esimerkiksi tarkastelemme ei-kerronnallista aikaa—toisin sanoen 'kellonai-kaa'—tämä välittää meille vain tietynlaisen säännöllisten aikavälien 'ruudukon', jonka sisällä pystymme paikantamaan tapahtumia, mutta vasta kerronta tekee ajankulusta sellaisen, että kykenemme ylipäänsä havaitsemaan sen ajankuluksi. Kun muistelemme päivän tapahtumia, emme ajattele kulunutta vuorokautta kymmenien tuhansien sekuntien ruudukkona, jonka sisällä joko tapahtui tai ei tapahtunut meille merkittäviä asioita, vaan muistamme päivän erilaisten kertomuksien sarjana. Ranskalainen filosofi Paul Ricœur ilmaisee asian seuraavasti:

"Ajasta tulee inhimillistä aikaa vain siinä määrin, kun se on organisoitu kertomuksen tavan mukaisesti; kerronta vuorostaan on merkityksellinen vain siinä määrin, kun se kuvastaa temporaalisen olemassaolon piirteitä⁷." (Ricœur 1984, 3)

Asian voi ymmärtää niin, että kerronnan mekanismit kehittyivät, jotta kykenisimme hahmottamaan ajankulun sellaisten tapahtumien kautta, jotka ovat meille

⁶ For anyone who has read to a child or taken a child to the movies and watched her rapt attention, it is hard to believe that the appetite for narrative is something we learn rather than something that is built into us through our genes. (Abbott 2008, 3)

⁷ Time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal existence. (Ricœur 1984, 3)

oleellisia. Kerronta on siis se käsitys ajasta, joka rakentuu ihmisen temporaalisen olemassaolon kokemuksen perusteella.

Jos kerrontaa tarkastelee evoluutiopsykologisesta näkökulmasta, niin on todennäköistä, että kerronnan mekanismien kehittyminen on välttämätöntä sellaisille elämänmuodoille, joiden selviytyminen ja lisääntyminen riippuu yksilön kyvystä pystyä tiedostamaan itsensä osana habitaattiaan ja sosiobiologista ympäristöään.

2.2.2 Todellisuuden hahmottaminen

Abbott kuvailee kerrontaa myös tietynlaiseksi ”todellisuuden retoriikaksi”: ihmisen tarve kerronnalle on niin voimakas, ettemme oikeastaan kykene edes ymmärtämään jotakin todelliseksi ilman, että hahmotamme sen kertomuksena. (Abbott 2008, 13) Tämän kaltaisia näkemyksiä on esittänyt muun muassa myös yhdysvaltalainen historioitsija Hayden White, joka kirjoittaa kerronnasta roolista seuraavasti:

”Se todellisten ja kuvitteellisten tapahtumien välinen ero, joka on perustavanlaatuisen nykykeskustelulle sekä historiasta että fiktiosta, edellyttää sellaista käsitystä todellisuudesta, jossa ’tosi’ identifioidaan ’todellisen’ kanssa vain siltä osin, kuin sen voidaan osoittaa omaavan kerronnallisuutta⁸.” (White 1980, 10)

Kerronnan voi siis tällaisten näkemysten perusteella ymmärtää tietynlaisena kognition ’kielenä’. Kun aivomme prosessoivat ympärillämme tapahtuvia ilmiöitä, ne tulevat automaattisesti ikään kuin käännettyä kerronnalliseen muotoon, jotta ylipäänsä pystymme ymmärtämään ne todellisiksi.

⁸ ”The very distinction between real and imaginary events that is basic to modern discussion of both history and fiction presupposes a notion of reality in which ’the true’ is identified with ’the real’ only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity.” (White 1980, 10)

Otetaan tarkasteluun vaikkapa mikä tahansa tieteellinen fakta, kuten esimerkiksi, että mitokondrion tehtävänä on tuottaa energiaa solulle. Tämän kaltainen toteamus nähdään objektiivisena tosiasiana, jossa ei ole minkäänlaista tulkinnanvaraakaan, mutta tuo lause on kuitenkin mitä suurimmassa määrin kertomus. Tämä kertomus alkaa siitä, että meille esitellään subjekti—eli mitokondrio—jonka toimintaa kuvataan seuraavaksi hyvin päämäärätietoisesti; tämän tehtävänä on tuottaa energiaa. Lopuksi meille selviää kertomuksen objekti, eli se asia, mihin mitokondrion toiminta kohdistuu, ja energiahaan tuotetaan tietenkin solulle.

Eiväthän mitokondriot oikeasti kykene tuon kaltaiseen inhimilliseen tarkoituksenmukaisuuteen toista entiteettiä kohtaan, mutta jotta ihmismieli kykenisi sisäistämään, mikä on mitokondrion rooli soluhengityksessä, meillä ei ole muuta vaihtoehtoa kuin asettaa tämä ilmiö tuon kaltaiseen inhimillistävään kerronnalliseen muotoon. Ei-kerronnallisen informaation kuvittelemisen onkin meille itse asiassa yhtä mahdotonta, kuin värien kuvittelemisen on synnynnäisesti sokealle henkilölle, sillä kerronta on ihmisen kognitiolle niin fundamentaalinen.

3 REPRESENTAATIO

3.1 Mimesis

Ihminen on tunteellinen olento ja kerronta on mitä suurimmissa määrin tunteisiin vetoamista. Vaikka musiikillisissa rakenteissa olisi analysoitavissa kerrontaa teoreettisella tasolla, tämä ei merkitse käytännössä mitään, ellei musiikki kykene tyydyttävästi representoimaan inhimillisiä olemassaolon kokemuksia. Perinteisesti musiikkia ei ole nähty sellaisena taidemuotona, jolla kyettäisiin tämän kaltaiseen representaatioon, ainakaan siinä määrin kuin kirjallisuudella tai kuvataiteella. Kirjallisesti ja kuvallisesti kykenemmekin hyvin konkreettisesti representoimaan todellisuuden ilmentymiä, mutta vaikka musiikissa materiaalipohja on paljon abstraktimpi, niin tarkoittaako se, etteikö musiikki kykenisi minkäänlaiseen representaatioon?

Taidefilosofiassa ja kirjallisuuden tutkimuksessa käytetään termiä 'mimesis', kun taiteen keinoin representoidaan todellisuuden ilmentymiä. Tämän vastakohtana on abstrakti taide, eli taide, joka ei esitä mitään. Mimesiksen konsepti on lähtöisin antiikin Kreikasta ja tarkoittaa suoraan käännettynä imitaatioita. Yleisesti ottaen mimesis ymmärretäänkin tarkoittavan 'imitaatiota' tai 'matkimista', kuten sana 'mimiikka', joka on johdettu tuosta sanasta, antaisi ymmärtää. Mutta niin kuin virolainen kirjailija ja semiootikko Timo Maran kirjoittaa, tämän ymmärryksen alla on kuitenkin lukematon määrä yhteyksiä ja konnotaatioita, jotka sitovat mimesiksen useisiin kulttuurin historiallisiin kerroksiin, ja se tekee mimesiksestä melko vaikean määritellä tarkkaan (Maran 2003, 191).

Mimesiksen merkitys on hyvin riippuvainen asiayhteydestä, jossa se esiintyy. Esiintyvissä taiteissa, joissa esiintyjä luo mimeettisen tilanteen suoralla toiminnallansa, suurin merkityksellisyys on ruumiillisella imitaatiolla; mimiikalla ja pantomiimilla, eli ajatusten, tunteiden ja mielentilojen ilmentämisellä kasvonilmeiden ja eleiden kautta. Toisaalta kirjallisuudessa ja kuvataiteessa merkityksellisintä mimeettisen teoksen luomiseen on taitelijan kyky konkreettisesti representoida hah-

mottamaansa. (Maran 2003, 196) Esimerkiksi kuinka ymmärrettävästi taidemaalari kykenee kuvallisesti esittämään valitsemaansa aihealuetta, pyrkii hän sitten perinteisesti esittävään tai emotionaalisesti ekspressiivisempään ilmaisuun.

Mikä sitten olisi musiikin yhteydessä mimesikselle merkityksellisintä? Musiikki ei tietenkään kykene kirjallisuuden ja kuvataiteen kaltaiseen konkreettiseen representaatioon, mutta onko musiikillisilla eleillä mahdollista kommunikoida ajatuksia, tunteita ja mielentiloja samalla tavalla, kuin näyttelijä kommunikoi ruumin eleillään, vai löytyykö mahdollisen musiikillisen mimeettisyyden merkityksellisyys jostain avain muualta?

3.1.1 Mimesis ja kognitio

Mimesiksestä on myös kognitiivispsykologinen näkemys, jonka mukaan mimesis on laajemmin ymmärrettävissä ihmisen kykynä havaita ja tuottaa samankaltaisuuksia ympärillään olevasta maailmasta. Esimerkiksi saksalainen filosofi ja kirjallisuuden tutkija Walter Benjamin kirjoittaa:

”Luonto tuottaa samankaltaisuuksia; ei tarvitse kuin miettiä evoluutiobiologian mimitä. Korkein kapasiteetti tuottaa samankaltaisuuksia on kuitenkin ihmisellä. ... Ei ole ehkäpä yhtäkään ihmisen korkeampaa toimintoa, joissa tämän mimeettisellä fakultetilla ei olisi ratkaisevaa roolia⁹.” (Benjamin 1999, 720)

Onkin tutkijoita, jotka näkevät mimeettisen kyvyn olleen välttämätön ihmisen ja ihmiskulttuurin kehittymiselle. Esimerkiksi englantilainen laskennallinen neurotieteilijä Michael A. Arbib esittää, että ne aivojen mekanismit, jotka tukevat mimeettistä imitaatiota olivat Homo sapiensin syntymiselle ratkaisevan tärkeitä (Arbib 2000, 230).

⁹ Nature produces similarities; one need only think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's. ... There is perhaps not a single one of his higher functions in which his mimetic faculty does not play a decisive role. (Benjamin 1999, 720)

Musiikin mimeettisyyttä tutkinut englantilainen musiikin estetiikan professori Max Paddison, kirjoittaa mimesiksestä tietynlaisena identifioimisen moodina, eikä pelkästään jonkin ulkopuolisen imitaationa tai representaationa (Paddison 2010, 128). Hän ottaa esille, että tämänkaltaiselle näkemykselle Mimesiksesta antaa pohjaa jo Aristoteleen runousoppi¹⁰, jossa Aristoteles kirjoittaa mimesiksestä tietynlaisena taipumuksena, joka meillä kaikilla on. Tähän mimeettisen hahmottamisen taipumukseen sisältyvät tapahtumat, toiminnat, ihmiset, prosessit ja rakenteet—eli muodot, jotka seuraavat kerronnallista paradigmaa—eikä mimesis ole siis konseptina rajoittunut pelkästään käsitykseen taiteesta, joka jollain tavalla imitoi luontoa:

”Kaksi asiaa, molemmat luontaisia, vaikuttavat todennäköisesti olleen syy runouden¹¹ alkuperään. Representaation kyky tulee ihmisille luonnollisesti lapsuudessa, ja samoin representaatioista saatava universaali nautinto. Todellakin, tämä erottaa ihmisen muista eläimistä: ihminen on taipuvainen representaatioon yli muiden, ja omaksuukin varhaisimmat oppinsa representaation kautta. ... Tämän takia ihmiset pitävät kuvien katselusta, koska kun he katsovat niitä, he ymmärtävät ja työstävät, mitä mikäkin kohde on. ... Representaation kyky siis tulee meille luonnollisesti; ja niin se oli alusta alkaen, että ne, joilla oli suurin luontainen lahja sellaisiin asioihin, asteittaisen parantamisprosessin kautta, kehittivät runouden improvisaatiosta.”¹² (Aristotle 2013, 20)

¹⁰ Kuten englantilainen filosofi Anthony Kenny ilmaisee, 'Runousoppi' (poetics) on teoksen nimenä hyvin harhaanjohtava, sillä Aristoteles käsittelee tekstissään laajemmalla mittakaavalla luovaa kirjoittamista. Aristoteleen itse käyttämä kreikkalainen sana 'poiesis' kääntyykin suoraan 'luominen'. (Aristotle 2013, xi)

¹¹ Aristoteleen määritelmä runoudesta poikkeaa nykypäivän määritelmästä, sillä tavoin, että Aristoteleen mielestä runoudesta teki runoutta sisältö, eikä muoto, ja Aristoteleen kuvailema runollinen sisältö pätee yhtä lailla luovaan proosaan, kuin runouteen. (Aristotle 2013, xi)

¹² Two things, both of them natural, seem likely to have been the causes of the origin of poetry. Representation comes naturally to human beings from childhood, and so does the universal pleasure in representations. Indeed, this marks off humans from other animals: man is prone to representation beyond all others, and

Tarkentaessaan näkemystään mimesiksestä, Paddison tuo esille myös saksalaisen sosiologin ja filosofin Theodor Adornon näkemyksen mimesiksestä¹³. Adorno määrittää mimesiksen jonkin subjektiivisesti tuotetun nonkonseptuaaliseksi affiniteetiksi sen epäasetettua toista kohtaan. Eli tässä tapauksessa se ihmisen tuottaman representaatiollisen luovan teoksen miellelyhtymä, jonka representaatio tuottaa siitä asiasta, jota se representoi. Paddison tiivistää näkemyksensä mimesiksestä niin, että sitä voidaan pitää esirationaalisenä, voimakkaasti aistillisena käyttäytymisen moodina, jossa ruumiillistuu kognitiivisten prosessien nonkonseptuaalinen uudelleenesittäminen.

3.1.2 Viittausspesifisyys

Musiikin mimeettisyyttä tutkiessa ongelma, joka tulee ensimmäisenä vastaan, on musiikin viittauksellisen spesifisyyden puute. Toisin kuin kielelliset tai kuvalliset tapahtumat, musiikilliset tapahtumat eivät näennäisesti viittaa suoraan mihinkään tiettyyn musiikin ulkopuoliseen asiaan. Ei niin, etteikö olisi mahdollista luoda musiikillisia syntakseja, joissa musiikilliset tapahtumat, sanaston ja kielioopin lailla, omaisivat kielen kaltaisen viittausspesifisyyden, mutta tämänkaltaisen lähestymistapa on joko olematon tai hyvin harvinainen. Miten musiikilla olisi siis mahdollista representoida jotain muuta, kuin puhtaasti musiikillisia tapahtumia?

Tämän näkökohdan toi esille 1800-luvun puolivälissä itävaltalainen musiikkiteoreetikko Eduard Hanslick, joka uskoi, että musiikki ei kykene ilmaisemaan mitään muuta, kuin itseään. Teoksessaan ”Vom Musikalisch-Schönen” (Musiikille omi-

learns his earliest lessons through representation. ... That is why people like seeing images, because as they look at them they understand and work out what each item is. ... Representation, then, comes naturally to us; and so it was that, from the beginning, those with the greatest natural gift for such things by a gradual process of improvement developed poetry out of improvisation. (Aristotle 2013, 20)

¹³ The nonconceptual affinity of the subjectively produced with its unposited other (Adorno 1997, 54)

naisesta kauneudesta) Hanslick kirjoittaa, että tietyn tunteen tai affektin representaatio ei sisälly lainkaan musiikin todelliseen kapasiteettiin (Hanslick 1854, 26), ja että ne ideat, joita säveltäjä esittää ovat ennen kaikkea puhtaasti musikaalisia (Hanslick 1854, 30). Tämä Hanslickin näkemys 'absoluuttisesta musiikista' on ollut akateemisesti vallitseva vielä 2000-luvulle asti.

Tämä näkökohta tulee esille etenkin, kun puhutaan vokaali- ja ohjelmamusiikista, eli niistä musiikin tyylilajeista, jotka tulevat ensimmäisenä ihmisille mieleen, kun puhutaan musiikin kerronnasta. Kun olen itsekin jutellut tutuilleni tästä opinnäytetyöni aiheesta, useimmat ovat kysyneet, käsittelenkö siis ohjelmamusiikia. Erkki Salmenhaara ilmaisee asian näin:

"Kun musiikkiin liittyy kirjallinen teksti, joko vokaalimusiikin sanoina tai soitinmusiikkiteoksen 'ohjelmallisena', assosiaatioita suuntaavana otsikkona, tekstin antama kielellinen informaatio tosin esiintyy musiikin yhteydessä ja tekstin rakenne saattaa huomattavassakin määrin säädellä ja määrätä musiikin rakennetta, mutta silti tilanne ei perimiltään muutu soitinmusiikkiin verrattuna. Siinä musiikillisen informaation kantajina ovat puhtaasti musiikilliset elementit ja niiden väliset rakenteet, mutta väitämme, että näin on itse asiassa myös 'kirjallisessa' musiikissa. Meidän näyttää siinä olevan helpompi ymmärtää, mistä musiikki 'puhuu', mutta tämän informaation saamme—ei musiikista, vaan juuri siihen liitetyistä sanoista. Kun tämä kielellinen informaatiotaso on ymmärretty ja ikään kuin käsitelty pois, jäljelle jää sama musiikillisen merkityksen ongelma kuin puhtaassa soitinmusiikissakin." (Salmenhaara 1991, 341–2)

Kuten mainitsin jo johdannossa, tällaisessa tapauksessa voi nähdä, että teoksen kirjallinen elementti on ikään kuin langettanut kuulijassa heräävät mimeettiset assosiaatiot musiikillisten tapahtumien päälle, eivätkä nämä assosiaatiot ole itse musiikissa tapahtuvia.

Toinen viittausspesifisyyden puutteeseen liittyvä näkökohta on musiikin kirjallisen tulkinnan spesifisyyden puute. Salmenhaara esittääkin tähän liittyen vielä sellaisen esimerkin, että jos Sibelius olisikin antanut Aallottarilleen nimen Tapiola ja Tapiolalle nimen Aallottaret, musiikkitieteellinen kirjallisuus olisi täynnä yksityiskohtaisia, musiikillisille elementeille perustuvia analyyseja siitä, miten osuvasti

Aallottaret kuvastaa metsän salaperäistä henkeä ja Tapiola myrskyä valtamerellä tai laineiden liplatusta auringon kiillossa (Salmenhaara 1991, 347).

Eli nähtävästi, musiikin herättämät assosiaatiot ovat niin laajasti poikkeavia kuulijasta kuulijaan, ettei minkäänlainen varteenotettava kerronta ole mahdollista, tai sitten musiikin herättämät yleisemmät assosiaatiot ovatkin jonkin teoksen ohelle asetetun kirjallisen elementin määräämiä eivätkä itse musiikin. Tällainen argumentointi olisi mielestäni muuten uskottavaa, mutta mielestäni se lähtee virheellisestä lähtökohdasta: Ongelma ei tässä tapauksessa ole musiikin viitauksspesifisyyden puute, vaan väärinymmärrys musiikillisen ja kirjallisen kerronnan eroavaisuuksista. Väärinymmärrys, että musiikki pitäisi ymmärtää jonkinlaisena kielentapaisena ilmiönä, jotta sillä kykenisi ilmaisemaan. Että musiikki olisi kirjallisuutta valepuvussa, mitä se ei tietystikään ole.

3.2 Representaation moodit

Yhdysvaltalainen musiikinteorian professori Byron Almén ilmaisee, että on virheellistä pyrkiä ylitulkitsemaan musiikkiteoksia renderöimällä niitä enemmän kirjallisuuden kaltaisiksi ilmiöiksi myöntämällä niille liian suuri määrä viitauksspesifisyyttä. Almén jatkaa, että jos musiikillinen denotaatio nähdään puutteellisena suhteessa kirjalliseen denotaatioon, niin näiden ”aukkojen täyttäminen” projisoimalla niihin kirjallisia skenaarioita tulee vain vähentämään uskottavuutta niiden silmissä, jotka ovat jo skeptisiä hermeneuttisia lähestymistapoja kohtaan. (Almén 2008, 13)

Almén ilmaiseekin, että hänen mielestään musiikillisesta kerronnasta pitäisi käyttää sisarusmallia (‘sibling model’), eikä jälkeläismallia (‘descendant model’) kun pyritään ymmärtämään musiikillisen kerronnan suhdetta kirjalliseen kerrontaan (Almén 2008, 12). Jälkeläismallissa asetetaan konseptuaalinen prioriteetti kirjalliselle kerronnalle, kun taas sisarusmalli erottaa toisistaan joukon toimintaperiaatteita, jotka ovat yhteisiä kaikille kerronnallisille taiteenaloille, ja ne periaatteet, jotka ovat jokaiselle alalle ainutlaatuisia. Tuo perinteisesti käytetty jälkeläismalli esittää musiikillisen kerronnan johdonnaisena ilmiönä; se on tehokas vain siinä

määrin, että musiikkiteos kykenee jäljittelemään kirjallisen kerronnan vaikutuksia. Almén toteaaakin:

”Tätä mallia käyttäen meidän on pakko todeta musiikin olevan puutteellisesti ja hyödyttömästi kerronnallista: siitä puuttuvat ilmiselvästi semanttinen spesifisyys, tunnistettava kertoja ja johdonmukaiset henkilöhahmot. Musiikille olennaiset merkitykselliset prosessit (significatory processes) ovat täten alikorostettuja¹⁴.” (Almén 2008, 12)

Näistä taiteenalojen yhteisistä ja eroavista toimintaperiaatteista Almén kirjoittaa, että kerronnallisia taiteenaloja yhdistää merkityksellisten tapahtumien ajallinen järjestäminen, mutta ne eroavat voimakkaasti viittausspesifisyyden määrässä. Kirjallisuuden tapauksessa henkilöhahmot, miljöö ja tapahtumat ovat huolellisesti kuvailtuja, mutta lukijan täytyy itse täyttää useita mielikuvitusta vaativia yksityiskohtia. Kuitenkin draamallisemmissa taiteenlajeissa hahmot, miljöö ja henkilöhahmot ovat hyvin konkreettisesti esitettyjä, joten katsojan ei pidä käyttää mielikuvitustaan täyttämään yksityiskohtia. (Almén 2008, 14)

Toisaalta kirjallisuudessa usein—mutta ei aina—tuodaan ilmi henkilöhahmojen sisäiset motiivit ja mielihalut, kun taas draamassa jokainen katsoja päättelee nämä itsenäisesti henkilöhahmojen sanojen ja käyttäytymisen perusteella (Almén 2008, 14), ja näissä tulkinnoissa voi olla todella suuria eroja katsojien kesken, esimerkiksi yksi katsoja voi laskea henkilöhahmon toiminnan vihan syyksi, kun taas toinen eroottisen himon. Tässä mielessä draaman tunnespesifisyys on kirjallisuuteen verrattuna puutteellinen, mutta en usko, että kukaan väittää, ettei draama ole kertova taiteenlaji.

Eri taiteenlajeissa representaatiot siis ilmenevät eri tavoin. Herää kysymys, että miksi juuri kirjallinen kerronta nähdään kerronnan ylimpänä, joskus jopa ainoana, ilmenemismuotona, vaikei se ole läheskään ensimmäinen kerronnan muoto.

¹⁴ Using this model, we are bound to view music as insufficiently and ineffectively narrative: it apparently lacks semantic specificity, a recognizable narrator, and coherent characters. Music’s native significatory processes are thereby deemphasized. (Almén 2008, 12)

Syynä varmaan lienee se, että ensimmäisenä kerrontaa alkoivat tutkia kirjallisuudentutkijat, jotka saattoivat siis asettaa oman alansa muiden yläpuolelle. Vasta viimeisten vuosikymmenien aikana tätä asetelmaa on alettu kyseenalaistaa.

Se, että musiikissa mahdolliset henkilöhahmot, miljöö ja motiivit ovat määrittämättömiä, ei siis mielestäni ole riittävä syy tyrmätä sitä mahdollisuutta, että musiikki kykenisi representaation ja kerrontaan, sillä musiikissa on havaittavissa toisia, musiikille ominaisia, merkityksellisiä prosesseja, joissa on suuri kerronnallinen potentiaali.

3.2.1 Psykologisten tilojen representaatio musiikissa

Barokin aikakaudella vaikuttanut affektioppi (lat. *affektus*) perustaa alkuperänsä mimeettisen representaation käsitteeseen, jonka mukaan erilaisten rytmi- tai sävelkuvioiden avulla pyritään kuvaamaan eri tunteita ja mielentiloja. Tämä johti 1700-luvun lopusta lähtien erilaisten ilmaisuteorioiden syntyyn; teorioiden, että musiikilla on kyky representoida erilaisia intohimoja, tunteita, mielentiloja ja totta kai, ilmaisua itseään. Paddison esittääkin, että tämänkaltaiset ilmaisuteoriat ovat saaneet alkunsa mimeettisistä teorioista ja että nämä ilmaisukäsitteet voidaan nähdä luonteeltaan mimeettisinä. Oleellinen aspekti affektiopissa onkin, ettei musiikillisesti pyritty antamaan kuvailua näistä tunteista, kuten kirjallisuudessa, vaan representoimaan näiden tunteiden ulkoista ilmenemistä, kuten draamassa. (Paddison 2010, 127–8)

Historiallisesti säveltäjät ja esittäjät—usein yksi ja sama henkilö—eivät epäroineet pitää tekemisiään tietynlaisena 'intohimojen näytöksenä', jossa tunteita ilmaistiin ja intohimoja kiihotettiin; muusikot, taiteilijat ja runoilijat ovat esittäneet tällaisia näkemyksiä kautta aikojen. Tämä tunneilmaisullinen näkemys ei myöskään rajoitu vain musiikin tekijöihin ja esittäjiin, kuten musiikin draamallisuutta tutkinut yhdysvaltalainen Fred Everett Maus havainnoi tarkastellessaan eri musiikkianalyysejä. Eräs analyysi alkaa kuvailemalla kappaleen alkua kovaääniseksi, aggressiiviseksi ja yhtäkkiseksi tunteenpurkaukseksi, joka kirjoittajan mielestä on kömpelö ja keskeneräinen. Maus huomio, etteivät nämä ole millään tavalla teknisiä musiikinteoreettisia termejä, vaan antropomorfisoivia termejä, jotka kuvailevat musiikillisiä tapahtumia inhimillisen toiminnan kaltaisena. (Maus

1988, 63) Ja ainakin oman kokemuksen mukaan juuri näin suurin osa musiikkia kuuntelevista ihmisistä intuitiivisesti kokee musiikilliset tapahtumat.

Maus jatkaa, että nämä toiminnan, käyttäytymisen, tarkoituksenmukaisuuden ja agentin käsitteet pätevät selityksen tai tulkin kaavioon, joka koskee ihmisyttä; eli että identifioidaan tietyt tapahtumat toiminnoiksi, ja esitetään näille toiminnoille jokin tietty kausaalinen selitys. Tämänkaltaiset selitykset asettavat agentille tiettyjä psykologisia tiloja, jotka saavat agentin toiminnan vaikuttamaan järkeenkäyvältä. (Maus 1988, 66)

Käsittelin aikaisemmin mitokondrio -esimerkin kautta sitä, että jotta ihminen pystyisi kognitiivisesti sisäistämään informaatiota, hänen pitää pystyä tunnistamaan siitä entiteetti ja toiminta, joille hän sitten asettaa inhimillisen tarkoituksenmukaisuuden. Mielestäni sama pätee yhtä lailla musiikkiin, eli kuten Maus huomioi, ihmisillä on tarve havaita musiikillisissa tapahtumissa jokin entiteetti, jonka toimintoja nämä tapahtumat ovat, ja sitten asettaa tälle entiteetille jokin psykologinen tila, joka selittäisi toiminnot.

Musiikkiteosten nuotit ovatkin olleet 1800-luvulta lähtien täynnä säveltäjien antamia esitysohjeita, joissa esiintyjää neuvotaan esittämään tietyt musiikilliset tapahtumat jotain psykologista tilaa imitoiden. Esimerkiksi Claude Debussyn pianoteoksessa 'La Fille aux Cheveux de Lin', Debussy antaa tahdissa 33 soitto-ohjeen "Kuiskaten ja asteittain pidätellen"¹⁵ (Debussy 1910, 32). Jopa musiikkinotaation italiankielinen perusterminologia viittaa voimakkaasti toiminnan tarkoituksenmukaisuuteen: kun käsitellään musiikin dynamiikka, niin käytetään termejä 'forte', eli vahva tai voimakas, ja 'piano', eli hiljaa tai pehmeästi, ja kun käsitellään musiikin tempo, käytetään termejä kuten 'allegro', eli iloinen, tai 'largo', eli leveä tai laajasti.

¹⁵ Murmuré et en retenant peu à peu (Debussy 1910, 32)

3.3 Vastalauseita

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan entiteettien ja tapahtumien ilmenemistä musiikissa tarkemmin, mielestäni on hyvä käsitellä yleisimpiä vastalauseita musiikin kerrontaan ja mimesikseen liittyen.

3.3.1 Hanslickin näkemys absoluuttisesta musiikista

Teoksessaan 'Musiikin ominaisesta kauneudesta' Eduard Hanslick lähtökohtaisesti ja tyyliä tyrmää Aristoteleen näkemyksen mimesiksestä¹⁶, mutta Max Paddison väittää, ettei Hanslickin näkemykset oikeastaan sulje Aristoteleen näkemyksiä pois. Päin vastoin, niiden voidaan nähdä jopa tukevan toisiansa. Paddison pohtii, että Hanslickin kanta Aristoteleen näkemyksistä johtuu väärinymmärryksestä tämän tekstejä kohtaan. (Paddison 2010, 131) Hanslickilla oli tarve tutkia omaa alaansa puhtaasti rationaalisesta, luonnontieteille ominaisesta formalistisesta näkökulmasta—tarve, jonka hän jakoi usean aikalaisen ajattelijan, kuten sosiologi Auguste Comten kanssa—mutta tämän takia hän täysin ylenkatsoo humanistisemmat näkökannan ja ihmisen aistillisemmat ja esirationaaliset käyttäytymisen moodit.

Paddison jatkaa, että vaikka Hanslick tiedostaa musiikin aisteja ja tunteita herättävän puolen, hän ei pysty tyydyttävästi selittämään tätä puolta väitteensä rajoissa: siitä huolimatta, että Hanslick hylkää aristotelialaisen mimesiksen siinä mielessä, että musiikki kykenisi representoimaan luontoa, hän kuitenkin vaikuttaa tiedostavan, että se impulssi, joka johtaa säveltäjän luovaan prosessiin, ei ole pelkästään puhtaasti intellektuaalinen halu konstruoida (Paddison 2010, 132). Hanslick kirjoittaa, että tietty sisäinen 'laulaminen', ei pelkkä sisäinen tunne, saa musikaalisesti lahjakkaan henkilön rakentamaan musiikillisen taideteoksen (Hanslick 1986, 47). Paddison kirjoittaa, että Hanslickin voi ymmärtää kuvailevan

¹⁶ "the Aristotelian thesis about the imitation of nature in art, which was still current among philosophers of the preceding century, has been flogged to death and needs no further discussion here" (Hanslick 1986, 73)

tässä juuri sitä impulsiivista kognitiivisten prosessien uudelleenesittämistä, inkli-naatiota samankaltaisuuksien hahmottamiseen ja tuottamiseen, joka on aristote-liaanisen mimesiksen lähtökohta.

Myöhemmin Hanslick pyrkii selkeyttämään näkemystään mimesiksestä ja erottaa kaksi eri ymmärrystä, joista toinen on hänen mielestään hyväksyttävä ja toinen ei:

”Kaksi asiaa on pidettävä toisistaan erillään. Ensimmäinen on se väärinkäsitys ... että luonnon äänet voidaan suoraan ja realistisesti siirtää taideteokseen ... Toi-nen tapaus, jossa luonnossa läsnä olevat elementit, jotka ovat jossain määrin musiikillisesti tehokkaita niiden rytmisten tai soinnikkaiden piirteiden takia, ovat säveltäjän haltuun ottamia, ei jonain sellaisina, joita on tarkoitus ’imitoida’, vaan jonain, mikä on sovelias säveltäjän impulssiin luoda musiikillisia motiiveja auto-nomisesta musiikillisesta kauneudesta” (Hanslick 1986, 76)

Paddison huomioi, että Hanslickille tähän hyväksyttävämpään ymmärrykseen liit-tyy sen asian tunnistaminen, että säveltäjä on osallisena sellaisessa luovassa prosessissa, joka on sisältä lähtöisin oleva impulsiivinen tarve hahmottaa ja luoda uudelleen, eikä vain luonnon pinnallista imitaatiota. Hanslickin voi siis ymmärtää olevan täysin samaa mieltä Aristoteleen kanssa, vaikkei Hanslick näytä sitä itse tiedostavan. (Paddison 2010, 133)

Yksi näistä ”luonnossa läsnä olevista elementeistä”, joka vaikuttaa Hanslickille olevan erityisen tärkeä, on liike (’Bewegung’). Hanslick kirjoittaa, että musiikki ky-kenee representoimaan (’nachbilden’) fyysisen prosessin liikkeen tämän vauhdin mukaan: nopea, hidas, heikko, nouseva tai laskeva. Hanslick kuitenkin pyrkii etäännyttämään kantaansa liiallisesta mimeettisyydestä ja psykologisten tilojen asettamisesta kommentoimalla, että liike on vain ominaisuus; hetki, jossa tunne voi tapahtua, ei tunnetta itsessään. (Hanslick 1986, 32) Periaatteessa siis Hans-lickin havainnot mimeettisyydestä ovat hyvin samankaltaisia, kuin Aristoteleella, mutta heidän päätelmänsä erkanevat siinä, ettei Hanslick ole valmis asettamaan musiikilliselle liikkeelle inhimillistä tarkoituksenmukaisuutta. Tämä päätelmä on mielestäni epälooginen sen perusteella, mitä nykypäivänä tiedämme ihmisen

kognitiivisesta rakenteesta, eikä Hanslickkaan kiellä, etteikö musiikin kykenisi kokemaan ekspressiivisenä, mutta että tämä kuulijan kokema ekspressiivisyys olisi vain musiikin sivutuote, eikä musiikille ominainen piirre.

3.3.2 Muita näkemyksiä

Tästä pääsemmekin yleisimpään vastaväitteeseen, joka on tullut minulle vastaan, kun käsitellään musiikin kerrontaa: Musiikissa on ehkä tulkittavissa jonkin kaltaista kerrontaa, mutta tämä kerronta on kuulijan pään sisällä tapahtuva sivutuote, eikä siis musiikille ominainen piirre. Tällaisia väitteitä ovat esittäneet esimerkiksi säveltäjä Igor Stravinsky¹⁷, musiikkitieteilijä Ilkka Oramo¹⁸ ja säveltäjä ja musiikkikriitikko Erkki Salmenhaara¹⁹.

Mielestäni tämänkaltainen argumentti vaikuttaa intellektuaalisesti epärehelliseltä, ja se puhuu asian vierestä, sillä saman argumentin voisi esittää mistä tahansa muusta kertovasta taiteenmuodosta, kuten kirjallisuudesta tai elokuvataiteesta. Mielestäni se on ikään kuin retorinen kädenheilautus, jolla torjutaan vastalauseet ilman, että niiden kanssa tarvitsee olla tekemisissä. Sitä paitsi, vaikka asia olisikin niin kuin argumentissa esitetään, sillä ei olisi mielestäni väliä musiikin kerronnan kannalta. Olen pyrkinyt osoittamaan, että kerronta ja mimesis ovat ihmiselle luontaisia kognitiivisia prosesseja. Ihmisillä siis on tietyt kognitiiviset vinoumat ('cognitive biases').

¹⁷ "Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence. If, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion and not reality." (Stravinsky 1962, 53)

¹⁸ "Tunteet, joita musiikin kuuntelun yhteydessä herää, ovat siis peräisin kuuntelijasta itsestään, eivät musiikista; näin ollen tunteidensa valtaan antautuva kuulija nauttii pikemminkin omasta tilastaan kuin musiikista, joka taideteoksena, esteettisenä objektina, ei lainkaan tule hänen tajuntaansa." (Oramo 1979)

¹⁹ "Läpi musiikin historian kuulijoilla näyttää olleen miltei pakonomainen taipumus loukata musiikin integriteettiä, ts. olla sallimatta musiikin olla 'vain musiikkia'." (Salmenhaara 1991, 348)

Näkökanta, että kun kuuntelemme musiikkia, meidän pitäisi pyrkiä tukahduttamaan näitä meille luontaisia kognitiivisia vinoumia, ja että kun sävellämme musiikkia—oletettavasti muiden ihmisten kuultavaksi—me emme saisi tiedostaa ja käyttää hyväksi näitä kognitiivisia vinoumia, että saisimme paremmin ilmaistua, mitä musiikillamme haluamme ilmaista, on mielestäni absurdi. Tietysti jokainen ihminen saa kuunnella musiikkia juuri sillä tavalla kuin itse haluaa, ja säveltää sen kaltaista musiikkia mitä itse haluaa, mutta se, että lähtökohtaisesti tyrmää ajatuksen musiikin kerronnasta, on mielestäni musiikille taidemuotona haitallinen asia. Varsinkin kun muut taiteenlajit ovat ottaneet kerronnan ja ihmisen kognitiivisen rakenteen palvelemisen avosylin vastaan.

Yksi syy tällaisiin näkemyksiin voi olla juuri 1800-luvun puolivälissä kehittynyt aate, että pitäisi pyrkiä irtautumaan tunteista ja esirationaalisuudesta, sillä näkemyksen muodostaminen tunteiden ja esirationaalisten rakenteiden perusteella, eikä tieteellisen faktan, on 'primitiivisempää'. Mutta, kuten olen itsekin pyrkinyt osoittamaan, tällainen näkökanta on lähtökohtaisesti virheellinen. Mitä ihmisen kognitioon tulee, ei ole olemassa sellaista asiaa kuin 'fakta'; tulkitsemme kaiken saamamme informaation kognitiomme kautta, joten siinä tulee olemaan välttämättä jonkin verran tulkinnallista epämääräisyyttä. Luomme kertomuksia, antropomorfoimme ja teemme arbitraarisia assosiaatioita. Ihmisillä on taipumus hahmottaa ja painottaa havaintojaan tietyillä tavoilla. Se, että väittää itse kykenevänsä havaitsemaan luonnonilmiöt jotenkin toisin, on mielestäni juuri sitä, mistä nämä henkilöt pyrkivät irtautumaan. Heidänkin näkemyksensä nimittäin perustuvat heidän tunteisiinsa ja esirationaaliin rakenteisiin, vaikka he kuinka uskoisivat toisin. He ovat vain tajuamattaan valinneet, mitkä tunteet ja esirationaaliset rakenteet ovat heidän mielestään sallittuja ja mitkä eivät.

Jäljelle kuitenkin jää vielä argumentti, että musiikki ilmiönä on jonkin yli-inhimillisen entiteetin luomus, eikä täten välttämättä seuraa ihmisen kognitiivista rakennetta, mutta tähän keskusteluun en aio liittyä, sillä mielestäni se ei ole millään tavalla varteenotettava, tai edes mielenkiintoinen kanta, sen perusteella, mitä pystymme luotettavasti todistamaan maailmankaikkeudesta.

4 KERRONNAN KOMPONENTIT

4.1 Entiteetit ja tapahtumat

Jokainen narratiivi koostuu kahdesta komponentista: entiteeteistä ja tapahtumista, joissa nämä entiteetit ovat osallisina. Entiteetteihin viitataan usein huomattavasti yleisemmällä termillä 'hahmo' tai 'henkilöhahmo'. Nämä termit eivät kuitenkaan tarkoita täysin samaa asiaa, sillä hahmo viittaa erityisesti sellaiseen entiteettiin, joka kykenee tarkoituksenmukaiseen toimintaan. (Abbott 2021, 248) Tällaisista entiteeteistä käytetään kirjallisuuden tutkimuksessa myös termiä 'agentti'. On kuitenkin täysin mahdollista kertoa elottomista tai muuten toimintaan tai tunteisiin kykenemättömistä asioista, kuten vaikka eräästä mitokondriosta, jonka roolia soluhengityksessä olen jo muutamaan otteeseen käsitellyt.

Siitä lähtien, kun entiteettien ja tapahtumien ero nostettiin alun perin esille kerronnassa, teoreetikoilla on ollut taipumus asettaa nämä kaksi jonkinlaiseen tärkeysjärjestykseen. Esimerkiksi Aristoteleelle tapahtumat olivat kerronnalle merkittävämpiä kuin hahmot²⁰, mutta 1800-luvun lopun englantilaiselle kirjallisuuskriitikolle Leslie Stephenille järjestys oli päinvastainen; kerronnallisten tapahtumien tarkoitus on hahmojen luonteen paljastaminen. (Abbott 2021, 136–7)

On myöskin kolmas kanta, että entiteetit ja tapahtumat ovat toisistaan erottamattomia, ikään kuin saman kolikon kaksi puolta; ei voi olla tapahtumia ilman entiteettejä eikä entiteettejä ilman tapahtumia. Tällaisia näkemyksiä esitti muun muassa yhdysvaltalaisenglantilainen kirjailija Henry James, joka kirjoitti:

”Mitä muuta hahmo on, kuin tapahtuman määrittäjä? Mitä muuta tapahtuma on, kuin hahmon kuvittaja? ... On tapahtuma, kun nainen nousee seisomaan käsi

²⁰ Tragedy is the representation of action, and action involves agents who will necessarily have certain qualities of both character and intellect. It is because of the qualities of the agents that we classify their actions, and it is because of their actions that they succeed or fail in life. It is the story of the action that is the representation. (Aristotle 2014, 23–24 [1450a])

pöydällä leväten ja katsoo sinuun tietyllä tavalla. ... Samaan aikaan se on hahmon luonteen ilmaisua²¹.” (James 1956, 15–16)

Entiteettien ja tapahtumien erottamattomuus tulee selkeästi esille, kun tarkastelee esimerkiksi draamaa: hahmo ei voi olla kuvassa tai näyttämöllä ilman, että hänen läsnäolonsa koetaan tapahtumana. Vaikka hahmo ei tekisi yhtään mitään, niin tämä toimeettomuuskin on tulkittavissa tietynlaisena tapahtumana. Jos palaan hetkeksi sonaattimuodosta tekemääni kerronnalliseen analyysiin, niin on huomioitavaa, että tämä samanlainen entiteettien ja tapahtumien erottamattomuus ilmenee musiikissakin. Sillä tavalla, miten tarinaympyrän kerronnalliset funktiot tapahtuvat musiikin rakenteissa, soiva materiaali on ymmärrettävissä yhtä paljon entiteettinä kuin tapahtumanakin. Esimerkiksi heti tarinaympyrän ensimmäisessä jaksossa, missä esitellään kertomuksen tuttuusalue, soiva materiaali on ymmärrettävissä entiteettinä tällä tuttuusalueella ja samaan aikaan tapahtumana, miten entiteetti on olemassa tällä tuttuusalueella, onko pääteema vaikka tunnelmaltaan iloinen ja reipas taikka surullinen ja haikea.

Toisin sanoen musiikissa, kuten draamassa, taidemuodon perustavanlaatuiset rakennuspalikat—eli musiikin kohdalla musiikiksi kehystetty ääni ja draaman kohdalla näyttelemiseksi kehystetty ruumiillinen toiminta—ovat yhtä lailla entiteettien kuin tapahtumien ilmenemisiä.

Kuitenkin draamassa, kuten kirjallisuudessa ja kuvataiteissa, teosten entiteetit on hyvin konkreettisesti määritetty (tosin asia voi olla toisin joissain kokeellisemmissa teoksissa); kun lukee kirjaa tai katsoo elokuvaa, on äärimmäisen helppo tiedostaa, mitkä ovat teoksen hahmot ja miten ne ilmenevät teoksen sisällössä, mutta entiteettien hahmottaminen musiikissa ei ole ollenkaan näin yksinkertaista.

²¹ What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character? [...] it is an incident for a woman to stand up with her hand resting on a table and look out at you in a certain way; or of it be not an incident I think it will be hard to say what it is. At the same time it is an expression of character. (James 1956, 15–16)

Kuten aikaisemmin tuli jo ilmi, täytyy lähteä liikkeelle kuulijan kapasiteetista hahmottaa musiikilliset tapahtumat antropomorfisina; Instrumentaalimusiikki koostuu sarjasta musiikillisia tapahtumia ja yksinkertaisin antropomorfismi on kohdella näitä tapahtumia toimintoina ja käyttäytymisenä (Maus 1991, 7).

4.1.1 Antropomorfismi

Psykologi Gabriella Airenti määrittää antropomorfismin inhimillisten psyykkisten tilojen tai affektien asettamisena epäinhimillisille entiteeteille ominaisiksi, ja hän esittää, että antropomorfismi on epäinhimillisten asioiden kanssa tapahtuva vuorovaikutuksen muoto, jonka lapset omaksuvat hyvin aikaisin kehityksessään ja joka jatkuu elämän läpi. Airenti jatkaa, että ihmiset tulkitsevat maailman inhimillisten mallien mukaan, koska inhimillinen ajattelu ja toiminta ovat korkein järjestyksen muoto, jonka kykenemme ymmärtämään. (Airenti 2018, 2)

Kun puhumme aistihavaintojen antropomorfismista, niin jokainen meistä on varmaan elämänsä aikana nähnyt kasvoja asioissa, jotka eivät representoi kasvoja—kuten kuun pinnassa tai ajoneuvojen puskureissa—tai hahmottanut pilvissä laukkaavia hevosia tai Mikki Hiiren. Tällainen mielikuvituksellinen assosiointi on luontaista jokaiselle meistä, mutta Airenti ilmaisee, että antropomorfisoivaksi kokemukseksi tällaiset tapahtumat muuttuvat vasta, kun alamme asettaa näille havaituille hahmoille minkään tasoista tarkoituksenmukaisuutta. (Airenti 2018, 2–3) Antropomorfismia alkaisi olla esimerkiksi se, että ajattelemme kuun pinnassa havaittujen hymyilevien kasvojen jakavan meidän tuntemamme ilon, tai kun ajattelemme pilvessä hahmotetun Mikki Hiiren omaavan tälle piirroshahmolle ominaista reippautta ja intoa. Saatamme myös rakentaa pienimuotoisia kertomuksia, vaikka tiedostaisimme nämä täysin fiktioksi: Puskurin kasvot ovat vihaiset, koska ajoneuvo ei oikeasti haluaisi kuljettaa kuskiaan ympäriinsä, tai että pilven laukkaava hevonen on pakenemassa joltain vaaralliselta pedolta.

Airenti esittää, että antropomorfisoimme myös laajalti asioita, joiden kanssa koemme tekevämme yhteistyötä—kuten työkaluja ja kodinkoneita—mutta etenkin sellaisia asioita, joiden koemme olevan jonkinlainen este. (Airenti 2018, 3) Antropomorfisoimme oven, joka ei aukea, vaikka sen olisi tarkoitus. Saatamme jopa

kirota ovea, ikään kuin se tahallisesti yrittäisi estää meitä avaamasta sitä. Ajatteleminen, että oven kuuluu tehdä meidän kanssamme yhteistyötä, joten kun ovi ei suoriudu tehtävästään, asetamme sille antropomorfisen asenteen, joka selittää tilanteen.

Jos palaamme vielä kerran mitokondrioesimerkkiin, narratiivista saatu informaatio perustuu täysin sen entiteettien antropomorfisointiin. Osana kerrontaa, antropomorfismi on keskeinen osa ihmisen kykyä käsitellä havaintojaan ja saamaansa informaatiota: asetamme mitokondrion ja solun suhteen inhimilliseen malliin ja annamme mitokondriolle tarkoituksenmukaisen roolin, jotta ylipäänsä kykenisimme kognitiivisesti rekisteröimään tapahtuman.

Airenti esittää, että tämänkaltainen esineitten ja biologisten entiteettien antropomorfisointi on ihmisen tapa luoda näihin suhde, käsitellä niitä toisena osapuolena vastavuoroisessa interaktiossa. Airentin mielestä tämä prosessi johtaa automaattiseen tarkoituksenmukaisuuden ja sosiaalisten käyttäytymismallien asettamiseen tälle toiselle epäinhimilliselle osapuolelle. (Airenti 2018, 8)

”Ihmisille luonnollisin keino vaikuttaa muiden toimintaan ja heidän yhteistyönsä saavuttamiseen on kommunikaatio heidän kanssaan, ja tämä merkitsee psykologisten ja affektiivisten tilojen määrittämistä heille. Tätä samaa modaaliteettia käytetään epäinhimillisten entiteettien kanssa antropomorfisoinnin prosessissa²².” (Airenti 2018, 8)

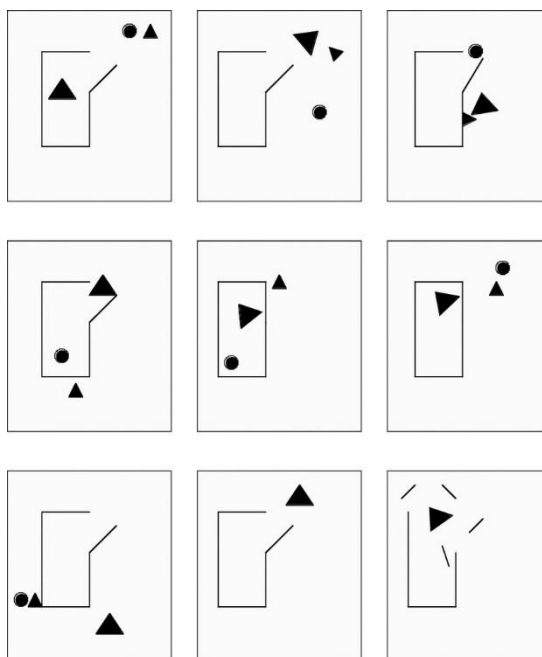
Ihmisen taipumusta antropomorfisoida yksinkertaisten kappaleiden liikettä on tieteellisesti tutkittu huomattavasti Fritz Heiderin ja Marianne Simmelin²³ vuonna 1944 tehdyistä uraauurtavista tutkimuksista lähtien. Testeissään Heider ja Simmel näyttivät koehenkilöilleen lyhyen animaatiopätkän, jossa kolme geometristä hahmoa—suuri kolmio, pieni kolmio ja pieni ympyrä—liikkuvat keskenään tilassa,

²² The most natural means for humans to influence others' actions and to gain their cooperation is to communicate with them, and this implies the attribution of mental and affective states. This same modality is employed with non-human entities in the process of anthropomorphization. (Airenti 2018, 8)

²³ Lisätietoa ks. Heider & Simmel 1944

jossa on niiden lisäksi suorakulmio, jonka yksi sivu avautuu ja sulkeutuu oven lailla (Kuvio 3). Kun koehenkilöitä pyydettiin kuvaamaan animaatioissa esiintynyttä kohtausta, suurin osa tulkitsi hahmojen liikkeitä inhimillisiksi toiminnoiksi ja osaksi yhtenäistä tarinaa. Airenti tiivistää ihmisen kognitiivisen suhteen liikkeen näkemiseen seuraavasti:

”Kun näemme muotoja johdonmukaisessa liikkeessä, hyvin nuoresta iästä lähtien asetamme näille tarkoituksenmukaisuutta ja vastavuoroista interaktiota²⁴.” (Airenti 2018, 6)



Kuvio 3: Kuvia Heider-Simmel illuusiosta.

Rosenfeld Media (CC BY 2.0)

Heiderin ja Simmelin koe näytti, että aikuiset ihmiset voidaan saada todella helposti yhdistämään hahmojen yksinkertaiset liikkeet toisiinsa ja muodostamaan näistä liikesarjoista erilaisia tarinoita. Tämä havainto tarkoittaa, että jopa hyvin yksinkertaiset tilanteet voivat helposti laukaista mielikuvituksellisen tilan, jossa havaitun tilanteen osatekijöiden koetaan toimivan vastavuoroisessa suhteessa

²⁴ when seeing forms in coherent motion, humans since a very young age naturally attribute to them intentionality and reciprocal interactions (Airenti 2018, 6)

toisiinsa ja omaavan inhimillisiä mielentiloja (Airenti 2018, 6). Koehenkilöt kuvailivat kohtauksia, joissa suuri kolmio ja pieni kolmio kilpailivat ympyrän rakkaudesta, taistelivat ja ajoivat toisiaan takaa, kokivat voittoja ja epäonnistumisia.

Miten tämä sitten ilmenee musiikissa? Väitän, kuten Maus, että ihminen antropomorfoi musiikillisia tapahtumia, ja että tämä antropomorfisointi johtuu suurelta osin musiikissa hahmotettavasta ”liikkeestä”. Olihan jopa Eduard Hanslick sitä mieltä, että liike—eli jonkin entiteetin kineettinen energia—on se ”luonnossa läsnä oleva elementti”, jota musiikki kykenee representoimaan. Itse ymmärrän ”musiikin liikkeen” sinä mimeettisenä assosiaationa, joka syntyy, kun ääni-ilmiöiden välillä tapahtuu johdonmukainen transitio. Samalla tavalla Heiderin ja Simmelin filmipätkässä nähty liike ei oikeasti ole liikettä, vaan johdonmukaisesti transitioivan kuvasarjan luoma assosiaatio liikkeestä.

4.2 Musiikki ja liike

Teoksessaan ”A Theory of Musical Semiotics” musiikintutkija ja semiotiikko Eero Tarasti tarkastelee, omien sanojensa mukaan, musiikin kineettistä energiaa. Tarasti kirjoittaa, että musiikin prosessiivisen, eli tapahtumasarjallisen luonteen takia musiikillinen logiikka ei voi perustua staattisen maailman logiikkaan, missä tapahtumat ovat joko tätä tai tuota, vaan sellaiseen logiikkaan, joka käsittelee tapahtumien jatkuvaa muutosta olomuodoista toisiin (Tarasti 1994, 18).

Tarasti antaa esimerkkinä, että hänen mielestään melodian olemus ei perustu sävelasteiden peräkkäiseen ilmenemiseen, vaan transitioihin näiden sävelasteiden välillä. Transitioihin olennaisesti liittyy liike, ja kuulijan kokemus tästä liikkeestä on se asia, minkä ymmärrämme musiikin luonteenä. (Tarasti 1994, 99) Mielestäni tämän esimerkin pystyy laajentamaan säveltasojen välisistä transiatioista missä tahansa musiikin tai äänen parametreissa—sävelkorkeudessa, kestossa, äänenvoimakkuudessa, äänenvärisessä, tekstuurissa tai tilallisessa sijainnissa— tapahtuviin johdonmukaisiin transiatioihin.

Musiikinteorian ja -psykologian tutkija Robert Gjerdingen antaa kuvauksen siitä, mitä hän kutsuu musiikin ’näennäisliikkeeksi’ (‘apparent motion’), vertaamalla sitä

visuaalisesti tapahtuvaan näennäisliikkeeseen: Jos asetamme kaksi vilkkuvaa lampua sopivalle etäisyydelle toisistaan niin, että lamput vilkkuvat vuorottelevassa suhteessa toisiinsa, koemme valon näennäisesti liikkuvan edestakaisin lampujen välillä. Gjerdingen esittää, että jos kaksi nuottia vuorottelee sopivan sävelkorkeuden päässä toisistaan, kuulemme samalla tavalla äänen näennäisesti kulkevan edestakaisin säveltasojen välillä. (Gjerdingen 1994, 335–6)

Gjerdingen kuvailee mielestäni juuri sitä johdonmukaisten transitioiden luomaa mimeettistä assosiointia, josta mainitsin aikaisemmin. Nämä ilmiöt—mimeettinen assosiaatio liikkeestä auditiivisissa ja visuaalisissa tapahtumissa—eivät kuitenkaan ole täysin verrattavissa toisiinsa, sillä liikkeen visuaalinen representaatio on yleensä ottaen huomattavasti lähempänä sitä luonnossa tapahtuvaa konkreettista liikettä, jota se representoi, kuin liikkeen musiikillinen representaatio. Gjerdingen on samaa mieltä, ja kirjoittaa, että meidän on hyvin helppo kuvitella edestakaisin liikkuva valonlähde normaalissa kolmiulotteisessa tilassa, mutta kun kuulemme esimerkissä kuvailun trillin, meille ei ole millään tavalla selkeää, mikä oikeastaan liikkuu ja minkälaisessa tilassa tämä liike tapahtuu (Gjerdingen 1994, 336).

Toki on myös tiettyjä mahdollisia musiikillisia tapahtumia, jotka representoivat hyvin konkreettisia liikkeeseen liittyviä todellisia ääni-ilmiöitä; esimerkiksi tietynlaiset transitiot äänen voimakkuudessa ja värissä, voivat luoda hyvin todenmukaisen vaikutelman siitä, että jokin asia joko lähestyy kuulijaa tai kaikkoo tästä. Samoin sellainen musiikillinen tapahtuma, joka muistuttaa doppler-ilmiötä, voi luoda hyvin todenmukaisen vaikutelman siitä, että jokin asia kulki kuulijan ohi. Silti valtaosa musiikista syntyneistä liikeassosiaatioista ei kuitenkaan ole läheskään yhtä konkreettisia.

Englantilainen musikologi Eric Clarke kirjoittaa, että kuten animaation toimivuus riippuu meidän visuaalisen järjestelmämme taipumuksesta tulkita liikettä, jopa varsin huonoista approksimaatioista todellista liikettä kuvaavista muuttuvista visuaalisista asetelmista, niin samalla tavalla liikkeen ja eleiden havaitseminen musiikissa perustuu liikkeellisten ja eleellisten invarianttien havaitsemiseen äänisekvensseissä, jotka voivat olla melko huonoja approksimaatioita niiden todellisen maailman vastineista (Clarke 2001, 222).

Clarke ottaa esille ruotsalaisen musiikkipsykologin Alf Gabrielssonin vuonna 1973 tekemän tutkimuksen empiirisenä todisteena rytmin herättämästä liikkeen tunteesta kuuntelijoissa²⁵. Gabrielsson laitoi kuuntelijat luokittelemaan sarjan yksinkertaisia rytmisiä hahmoja lukuisten adjektiivisten kuvausten mukaan ja analysoi nämä luokittelut käyttäen faktorianalyysia. Analyysissa ilmeni kolme pääulottuvuutta: 'rakenne' -faktori oli indikaattori metriikasta ja kuvion monimutkaisuudesta, 'tunne' -faktori oli indikaattori yleisesti positiivisista tai negatiivisista emotionaalisista attribuutioista ja 'liike' -faktori nosti esille kuuntelijoiden käsityksen kunkin rytmin liikkeen laadusta, käyttäen termejä, kuten 'juokseva', 'ontuva', 'virtaava', 'ryömivä' jne. (Clarke 2001, 215–6)

Musiikin ja liikkeen suhde on ollut ilmiselvä kautta aikojen. Musiikki on ollut oleellinen osa tanssia, marssia, ruumiillisen työn tekoa ja useita muita yhteisöllisiä fyysisiä aktiviteetteja, joissa ihmisryhmän kehollinen synkronisaatio on merkittävä tekijä. Clarke huomioi, että silmiinpistävä piirre Gabrielssonin tutkimuksessa on tämän tekijän spontaani ilmaantuminen ”laboratorio” -olosuhteiden yhteydessä. Clarke esittää, että implikaatio tästä siis on, että liikkeen hahmotus on kokonaisvaltainen ja syvällä sijaitseva (deep-seated) osa kuuntelijoiden reaktioita musiikkiin. (Clarke 2001, 216)

4.2.1 Aistimotorinen teoria

Neurologista pohjaa näkemykselle, että musiikki ja liike ovat toisiinsa sidonnaisia, antaa englantilaisen psykologin ja neurotieteilijän Neil Toddin et al. aistimotorinen teoria ('sensory-motor theory') rytm- ja tahti-induktiosta, joka pyrkii antamaan fysiologisen selityksen musiikin ja liikkeen yhteydelle. Ennen Toddia, saksalainen musiikkipedagogi ja -tutkija Alexander Truslit pyrki tutkimaan musiikin ja liikkeen mahdollista fysiologista yhteyttä ja esitti vuonna 1938 ilmestyneessä teoksessaan 'Gestaltung und Bewegung in der Musik'²⁶, että vestibulaarisella aistijärjestelmällä—eli painovoima- ja liikeaistijärjestelmällä—olisi merkittävä rooli musiikin

²⁵ Lisätietoa ks. Gabrielsson 1973

²⁶ Lisätietoa ks. Repp 1993

hahmottamisessa. Toddin ja kollegoiden teoria jatkoi tästä Truslitin näkemyksestä, ja he esittivät, että rytmin havaitseminen tapahtuu kuulosyötteen aisti-representaation ja kehon motorisen representaation liitoksen kautta²⁷ ja että äänen herättämän liikkeen kokemuksen välittäjänä toimii vestibulaarinen aistijärjestelmä²⁸ (Todd & Lee 2015, 1).

Mitä tämä käytännössä siis tarkoittaa on, kuten Todd itse kirjoittaa:

”Musiikillinen ilmaisu on peräisin yksinkertaisista motorisista toiminnoista ... tempoon sekä musiikillisen dynamiikan esittäminen ja havaitseminen perustuu sisäiseen liikkeen tunteeseen²⁹.” (Todd 1992, 3549)

Ja vielä oleellisemmin kerronnalliselle näkökannalle, että:

”Ilmaisuvoimaiset äänet kykenevät aiheuttamaan kuulijassa aistihavainnon omasta liikkeestä³⁰.” (Todd 1992, 3549)

Tämän teorian mukaan suuri osa musiikin herättämistä liikeassosiaatioista onkin tarkkaan ottaen assosiaatioita meidän motorisiin toimintoihimme eli kehomme liikkeeseen. Hahmotamme siis tämänkaltaisten musiikillisten tapahtumien näennäisen liikkeen sellaisena, jonka koemme itse kehollisesti, verrattuna sellaiseen liikkeeseen, joka tapahtuu meidän ulkopuolellamme ja jota vain observoimme—kuten Heiderin ja Simmelin koehenkilöilleen esittämässä animaatiossa esiintyvä näennäinen liike.

²⁷ rhythm perception is mediated by the conjunction of a sensory representation of the auditory input and a motor representation of the body (Todd & Lee 2015, 1)

²⁸ a sense of motion from sound is mediated by the vestibular system (Todd & Lee 2015, 1)

²⁹ ”musical expression has its origins in simple motor actions ... the performance and perception of tempo/musical dynamics is based on an internal sense of motion” (Todd 1992, 3549)

³⁰ ”expressive sound can induce a percept of self-motion in the listener” (Todd 1992, 3549)

Sen jälkeen, kun Todd et al. kehittivät aistimotorisen teorian rytmii- ja tahti-induktiosta 90-luvun alkupuolella, on tapahtunut huomattavaa kehitystä, etenkin ihmisten aivokuvannustutkimuksissa, ja teorian päähypoteesi on periaatteessa vahvistettu—eli, että rytmien ja tahdin havaitsemisen välittäjänä toimii laaja ja hajautettu verkosto, johon sisältyy sekä aistinvaraisia että motorisia representaatioita.³¹ (Todd & Lee 2015, 21) Esimerkiksi myöhemmissä tutkimuksissa on todettu juurikin, että silloinkin, kun kuuntelija ei avoimesti liikuta kehoaan, tämän aivojen motoriset alueet ovat toiminnassa yhdessä aistialueiden kanssa (Todd & Lee 2015, 9).

Toinen huomioitava asia näistä tutkimuksista on, että erittäin rytmisten ja selkeästi metrillisten musiikillisten tapahtumien lisäksi sellaisetkin musiikilliset tapahtumat, joissa ei ole selkeää metriikkaa tai joissa metriikka on vaikeasti havaittavissa, aktivoivat tiettyjä motorisia aivoalueita. Näitä ovat päälakilohkon takaosassa sijaitseva etukiila (precuneus) ja aivosaaressa etuosassa (anterior insula), jotka on tutkimuksissa yhdistetty tietoisuuteen kehosta ja kehonliikkeistä. Näiden lisäksi aktivoituu myös premotorinen aivokuori, joka on yhdistetty liikkeen tilalliseen ohjaukseen, toisten liikkeiden ymmärtämiseen ja liikemuistoihin. (Todd & Lee 2015, 11)

Tämä tarkoittaa, että sellaisetkin musiikilliset tapahtumat, jotka eivät sisällä traditionaalisesti tanssittavalle musiikille ominaiseksi ymmärrettyä rytmiiikkaa tai metriikkaa, kykenevät herättämään kuulijassa oman liikkeen tunteen.

Toddin aistimotorinen teoria on ymmärrettävissä niin, että 'musiikin liikettä' ei ole olemassa, ennen kuin havaitsemme sen oman liikkeemme, tai oikeastaan siihen liittyvän assosiaation, kautta. Musiikilliset tapahtumat siis herättävät meissä tietynlaisen liikeaistillisen illuusion.

³¹ Lisää tietoa näistä aivokuvannustutkimusten tuloksista ks. Todd & Lee 2015, 9–18

4.2.2 Oma liike ja ulkopuolinen liike

Mielestäni musiikillisen liikkeen antropomorfointi pitäisi siis ymmärtää samalla tavalla, kuin ymmärrämme tanssi- ja näyttämötaiteen liikkeen. Musiikillinen jännite herättää kuulijassa mimeettisen assosiaation oman kehon jännitteestä ja tämän jännitteen purkautuminen herättää mimeettisen assosiaation kehon vapautumisesta. Kuulija sitten liittyy näihin tapahtumiin—keholliseen jännitteeseen ja vapautumiseen—inhimillisesti ymmärrettäviä syy- ja seuraussuhteita ja tarkoituksenmukaisuutta joko teoksen kontekstin tai omien kokemustensa ja mielikuvitukseensa kautta. Truslit ajattelikin, että musiikkiesityksen aikana esiintyjä pyrkii kommunikoimaan liikkeen tunnetta (Todd & Lee 2015, 2). Esitettävästä musiikista lähtöisin oleva ilmaisuvoimainen kehonkieli onkin myös lavalla läsnä usean muusikon esiintymisissä.

Todd esitti siis, että musiikista syntyvä liikkeen tunne on tunne omasta liikkeestä ja hänen näkemyksensä perustui vestibulaarisen aistijärjestelmän ja musiikin hahmottamisen neurologiseen yhteyteen: jos musiikilliset tapahtumat stimuloivat suoraan vestibulaarista järjestelmää, tämä saa aikaan liikeaistillisen illuusion, samalla tavalla kuin visuaalisen informaation on todettu tekevän. Kun esimerkiksi katsomme elokuvaa, niin ruudulla nähty liike stimuloi myöskin vestibulaarista järjestelmää, ja luo samankaltaisen tunteen omasta liikkeestä, kuin musiikki (Shimamura 2013, 126–7). Clarke kuitenkin uskoo, ettei tämä selitä kaikkea musiikin herättämää liikkeen tunnetta ja olen hänen kanssaan sama mieltä. (Clarke 2001, 222) Sen lisäksi, että musiikki kykenee mielestäni suoraan imitoimaan oikean maailman liikkeen yhteydessä tapahtuvia ääni-ilmiöitä—kuten aiemmin mainittua doppler-ilmiötä—niin sellaiset samanaikaiset musiikilliset tapahtumat, joilla on toisistaan erottuvat liikkeet, kykenevät herättämään tunteen siitä, että ne liikkuvat suhteessa toisiinsa.

”Jos eri äänilähteet liikkuvat suhteessa toinen toisiinsa ja suhteessa kuulijaan, tämä koetaan ulkoisten objektien liikkeenä suhteessa toinen toisiinsa.” (Clarke 2001, 223)

Esimerkiksi monodinen tai homofoninen musiikillinen materiaali on ymmärrettävissä jonkin tietyn yhden entiteetin liikkeenä, mutta vaikkapa polyfoninen musiikillinen tekstuuri on ymmärrettävissä useamman entiteetin liikkeinä suhteessa toisiinsa.

Toinen mielenkiintoinen vastakkainasettelu, joka herää, on sellaisten musiikillisten tapahtumien välillä, jotka hahmotamme entiteettien itseliikkeenä (self-motion) ja jotka hahmotamme entiteettien ulkopuolisena liikkeenä (object motion), eli liikkeenä (kuten esimerkiksi taas doppler-ilmiötä imitoiva musiikillinen tapahtuma) joka tapahtuu suhteessa entiteetteihin, eikä ole näiden omaa toimintaa.

Clarke kuitenkin tuo esille ongelman kysymyksestä, että kuka tai mikä oikeastaan liikkuu; yllä mainituissa liikkeissä on suurta epäselvyyttä siitä, että mille tarkkaan ottaen asetamme liikkeiden agentuaalisuuden (Clarke 2001, 227).

4.3 Komponenttien määrittäminen

Aloitan agenttien—eli niiden entiteettien, joiden liikkeitä hahmotamme musiikissa—tarkemman määrittämisen palaamalla Fred Mausin kirjoituksiin musiikista draaman muotona. Maus esittää, että kun kuuntelemme musiikkiteosta, on kuin seuraisi tapahtumien sarjaa, joka tapahtuu juuri sillä hetkellä meidän korviemme edessä, eikä niin, että saisimme kuulla kuvaelman siitä, mitä joku on jo tehnyt (Maus 1988, 67). Itse ymmärrän tämän niin, että Maus esittää musiikkiteosten koostuvan kohtauksista (scene), kuten dramaattinen kerronta, eikä tapahtumien kertauksesta (summary), kuten kirjallinen kerronta. Maus jatkaa, että kun seuraamme näitä musiikillisia kohtauksia, tämän musiikillisen agentin tulevaisuus on avonainen, eli on kuin agentin seuraavia toimintoja ei olisi vielä päätetty. Maus pohtii, että nämä toiminnot eivät kuitenkaan ole suoranaisesti teoksen säveltäjän omia, sillä tämän työpanos on esityksen aikana jo menneisyydessä, eivätkä toiminnot ole esiintyjien, sillä heidän tulevat toimintonsa ovat jo musiikin nuottien määräämät. (Maus 1988, 67)

”Joskus näyttää sopivalta ajatella, että kappaleen koko koostumus on yhden toimijan toimintaa. Toisissa yhteyksissä voi olla luontevampaa erotella koostumuksessa useampia toimijoita, silmäänpistävimmin konsertoissa, joissa soolo-osuus on vuorovaikutuksessa orkesterin kanssa, mutta myös monissa vähemmän erityisissä tapauksissa³².” (Maus 1988, 68)

4.3.1 Määrittämättömien entiteettien ja tapahtumien draama

Kuitenkin, jos vertaa musiikkia näytelmätaiteeseen, niin näytelmässä yleisesti ottaen on hyvin tarkka määrä hahmoja, jotka ovat kyettävissä tiedostaa selkeästi samoiksi hahmoiksi näytelmän kaikissa eri vaiheissa, mutta agentit musiikkiteoksessa ovat hyvin epämääräisiä, emmekä kykene varmuudella tunnistamaan musiikillisia tapahtumia minkään tietyn saman agentin toiminnoiksi. Todettavaa onkin, että musiikillisesti ei ole mahdollista määrittää agenteja tarkkaan. Maus kirjoittaaakin, että aluksi voi tuntua oudolta ajatella musiikkia eräänlaisena draamana, josta puuttuvat määritetyt hahmot, mutta jos palaa Aristoteleen kirjoituksiin Runousopissa, tämä kanta muuttuu vähemmän oudoksi. (Maus 1988, 72)

”Tragedia ei representoi henkilöitä vaan toimintaa ja elämää, ja onnellisuus tai onnettomuus muodostuvat toiminnasta. Tarkoitus on toiminta, ei luonne; moraalinen asenne antaa ihmisille heidän luonteensa, vain heidän toimintansa tekee heistä onnellisia tai onnettomia. Joten näyttelijät eivät esitä moraalista hahmoa, vaan se on mukana vain toiminnan tähden³³.” (Aristotle 2013, 24)

³² Sometimes it seems appropriate to think of the whole texture of a piece as the action of a single agent. In other contexts a differentiation of agents within the texture may be more natural, conspicuously in concerto style, where a solo part interacts with an orchestra, but also in many less extreme contexts. (Maus 1988, 68)

³³ Tragedy is a representation not of persons but of action and life, and happiness and unhappiness consist in action. The point is action, not character: it is their moral status that gives people the character they have, but it is their actions that make them happy or unhappy. So it is not in order to portray moral character that the actors perform; rather, they include character for the sake of the action (Aristotle 2013, 24)

Aristoteleen mielestä siis minkään yksittäisen hahmon piirteet eivät ole yhtä tärkeitä kerronnalle kuin juonen toimintasarjan ymmärrettävyys ja yhtenäisyys. Neuvostoliittolainen folkloristi Vladimir Propp, joka tuli tunnetuksi tutkimalla venäläisten kansantarujen rakennetta, esitti myös hyvin samankaltaisia näkemyksiä: Proppin mielestä, kysymys, ”mitä kertomuksen hahmogalleria (dramatis personae) tekee” on oleellinen kerronnan tutkimukselle, mutta kysymys, ”kuka tekee ja miten” kuuluukin jo täydentävän tutkimuksen piiriin (Propp 1971, 20).

”Toiminnot täytyy määritellä riippumatta henkilöistä, joiden odotetaan suorittavan ne. Seuraavassa toimintojen luetteloiti vakuuttaa lukijan myös siitä, että ne täytyy määritellä riippumatta siitä miten tai millä tavalla ne suoritetaan³⁴.” (Propp 1971, 66)

Proppin metodiikka—ja oikeastaan koko narratologinen näkökulma—viittaa siis siihen, että kerronta on olemassa ja hahmotettavissa sellaisellakin tasolla, jossa agenteja ei ole määritetty, ja jossa tapahtumat jakavat vain suhteellisia yleisiä määreitä niiden todellisen elämän tapahtumien kanssa, joihin niillä on mimeettinen yhteys. Maus kommentoi tähän, että narratologia abstraktoi yksittäisistä narratiiveista jokseenkin samalla tavalla, kuin soitinmusiikki abstraktoi jokapäiväisestä inhimillisestä toiminnasta ja lisää vitsillisesti, että joku voisi jopa sanoa, että musiikki on enemmän kerronnan teorian kaltaista kuin itse kerronnan. (Maus 1991, 15)

Proppin lisäksi muutkin tutkijat, kuten Joseph Campbell (1949) ja kanadalainen Northrop Frye (1957), ovat esittäneet, että kerronnan perustukset ovat itse asiassa kerronnan elementtien välisissä suhteissa, eivätkä siis elementeissä itsessään. Byron Almén esittää asian niin, että kerronnan näkökulmasta sellaisilla lauseilla, kuten ”John löysi dollarin sohvatyynyn alta” ja ”Prometheus löysi tulen

³⁴ The functions must be defined independently of the characters who are supposed to fulfill them. In following the enumeration of the functions, one becomes convinced that they must also be defined independently of how and in what manner they are fulfilled. (Propp 1971, 66)

Zeuksen salamasta,” ei ole funktionaalista eroa toisistaan; molemmat lauseet käsittelevät jonkin arvokkaan—eli kertomukselle oleellisen—saavuttamista. Tämä, eikä siis subjektin tai objektin identiteetti, on kerronnan mittayksikkö. (Almén 2008, 36)

Tällaisia kerronnallisia funktioita on helposti tulkittavissa musiikillisissa tapahtumissa, kuten jo osoitin sonaattimuodon kerronnallisessa analyysissäni. Esimerkiksi tämä 'jonkin arvokkaan saavuttaminen' -elementti on mielestäni tulkittavissa yhdessä yksinkertaisimmista muodoistaan tonaalisen musiikin kadenssissa, eli siirtymisessä dominanttiseptimisoinnulta toonikasoinnulle. Eero Tarasti kuvaa tätä septimisoinnun dissonanssia 'tekemisen tilaksi', eli tilaksi, jossa kuulija tuntee musiikista puuttuvan jotain ja jonka energia jättää kuulijan tyytymättömäksi. Kuulija voi hyvinkin tuntea tämän puuttuvan asian jonain disjonktoituneena, etsittyinä objektina, jonka saavuttaminen tai löytäminen—eli dissonanssin asianmukainen purkautuminen—johtaa konsonanssiin ja Tarastin mukaan 'olemisen tilaan'. (Tarasti 1994, 104) Subjekti saavuttaa objektin, eikä sillä ole väliä, kuka saavuttaa ja mitä, että tämä kahden soinnun tapahtuma jo itsessään täyttää kerronnan määritelmän narratologisesta näkökulmasta.

Olemisen ja tekemisen tilat on helppo osoittaa kadenssista, sillä septimisoinnun luoma jännitteen tunne ja tarve kuulla tämän purkautuminen, ovat yksi länsimaisen taidemusiikin kulmakivistä. Mutta näitä olemisen ja tekemisen tiloja voi muodostua missä tahansa muussakin musiikillisessa semioottisessa ympäristössä. Tarasti esittää dissonanssit ja konsonanssit melko absoluuttisesti tekemisen ja olemisen tiloiksi, mutta mielestäni löytyy lukemattomasti musiikkia, missä tämä ei päde: ei edes tarvitse katsastaa länsimaiden ulkopuolelle tai erityisen kokeelliseen musiikkiin, kun jo Jazzmusiikissa hyvinkin dissonoivat harmoniat voivat muodostua narratologisesti levollisiksi ja olemisen tilaa kuvaaviksi. Kappale voi esimerkiksi hyvinkin loppua duuriseptimisointuun, jossa on korotettu nooni—eli jossa terssin ja septimin muodostaman dissonanssin, tritonuksen, lisäksi terssi ja nooni muodostavat dissonanssin suuri septimi. Tämä harmonia ei jätä kuulijalle tyytymätöntä tunnetta tai tarvetta kuulla nämä dissonanssit purettavan konsonansseihin, sillä teoksen aikaisemmat musiikilliset tapahtumat ovat etabloineet sellaisen musiikillisen kerronnan ympäristön, missä dissonanssit ja konsonanssit

eivät jaa samoja tekemisen ja olemisen rooleja kuin klassisessa tonaalisessa musiikissa. Tällaisia olemisen ja tekemisen tiloja voi muodostua siis missä tahansa musiikin parametrin tapahtumassa sen perusteella, minkälainen semioottinen ympäristö musiikissa luodaan.

4.3.2 Musiikin puhuja

Vaikka olen pyrkinyt osoittamaan, ettei subjektin tai objektin määrittäminen ole kerronnan näkökulmasta välttämätöntä, niin en ole vielä tyydyttävästi esittänyt, mikä on tämän tekevän tai olevan subjektin—eli musiikillisen agentin—olomuoto. Jos musiikkia vertaa draamallisen kerrontaan, niin draamassa on kuitenkin jokin, jota voimme osoittaa ja sanoa, että tuo on se, joka tekee—vaikka tätä tekijää ei olisi mitenkään tarkasti määritetty—mutta mikä tarkkaan ottaen on se, mitä musiikissa voimme osoittaa? Käsittelin jo aikaisemmin, että se ei ole teoksen säveltäjä eikä sen esittäjä. Myös Tarasti pohtii tämän objektia tavoittelevan subjektin sijaintia ja kirjoittaa:

”Onko tekijä tietty osa musikaalisesta tekstistä, jossa tämä ”jokin” puuttuu, kuten esimerkiksi dominattiseptimisointu odottaen purkamista toonikaan? Eikö silloin olisi sopivampaa puhua tavasta, jolla tekijä ilmenee musiikin liike-energiassa, joka pyrkii riitasoinnusta lepotilaan? Eli olisiko tekijä tuo kätketty musiikin osa, jossain syvällä oleva energiaimpulssi, joka määrittelee kuultavissa olevan, ilmeisen musiikin todellisuuden³⁵?” (Tarasti 1994, 104)

³⁵ Is the subject a given part of the musical text in which this ’something’ is missing, as, for example, a dominant seventh chord awaiting resolution to a tonic? Would it thus not be more appropriate to speak of the way a subject appears in the music’s kinetic energy, which from a dissonance strives for a state of rest? That is, would the subject be the hidden element in music, the energetic impulse on a deep level, which determines the sounding, manifest reality of music?” (Tarasti 1994, 104)

Tarasti pohtii, että ehkäpä tätä musiikillista subjektia ei pysty paikantamaan musiikillisesta tekstistä, että musiikillinen subjekti ei ”elä” missään tietyssä ”osoitteessa”, vaan on omnipresentti (Tarasti 1994, 108).

Kysymys musiikin subjektista on mielestäni voimakkaasti verrattavissa runoudessa esiintyvään ’runollisen minän’ -konseptiin. Runous on ymmärrettävissä jonkin inhimillisen tahon itseilmaisuna; runon ’puhuja’ on runotekstin sisällä syntyvä inhimillinen entiteetti, joka eroaa runon tekijästä ja mahdollisesta lausujasta. Kirjailija Tiina Lehtikoinen kirjoittaa runon puhujasta seuraavasti:

”Runon puhujaa analysoitaessa on muistettava, että viime kädessä runon puhuja ei ole runon sanoista tai lauseista osoitettavissa oleva materiaallinen hahmo, vaan eräänlainen lukijan työhypoteesi. Runon puhuja hahmottuu lukijan lukuprosessissa. Puhuja on jotakin sellaista, jota kaikki muut tekstin rakennepiirteet ilmentävät—se on tekstin ääni.” (Lehtikoinen 2007, 215)

Tämä käsite runon puhujasta on mielestäni suoraan verrattavissa musiikilliseen kerrontaan. Musiikillinen agentti ei ole mikään musiikillisessa tekstissä osoitettavissa oleva hahmo vaan musiikin ’puhuja’; musiikillinen minä. Musiikillinen agentti on musiikkitekstin sisällä syntyvä inhimillinen entiteetti, jonka liikkeitä—ja liikkeen kautta aikeita ja tunnetiloja—musiikilliset tapahtumat kommunikoivat. Kuitenkin toisin kuin runoudessa, näitä musiikissa näitä puhujia voi olla useampia.

5 POHDINTA

Kerronnan tutkimukseen perehtyminen ja musiikin kerronnan tarkastelu on huomattavasti konkretisoinut näkemyksiäni siitä, minkälaista musiikkia haluan säveltää ja miten. Se on myös vahvistanut jo lapsuudessani ollutta uskoa musiikin kykyyn välittää tarinoita.

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni koin aihepiirin niin mielenkiintoisena, että mielelläni jatkaisi aiheen tutkimista mahdollisten akateemisten jatko-opintojen parissa. Tämä opinnäytetyö on oikeastaan vain pintaraapaisu aiheesta, ja jouduinkin rajaamaan monta mielenkiintoista aihepiiriä tarkastelun ulkopuolelle.

Käytännössä ajatus musiikista kerronnallisena taidemuotona näkyy omassa työssäni niin, että kun alan säveltää kertomustani, mietin ensimmäisenä läpikotaisesti teoksen entiteetit, niiden ilmenemisen ja tapahtumien rakenteen. Vasta näiden kautta alan miettiä soivaa materiaalia, sillä sen tulee palvella, mitä haluan kertoa.

Kerronta ei ole vain tarinaa, tai sitä, mitä jonkin tarinan kertojalla on sanottavaa; kerronta on meidän kykymme hahmottaa jokin subjekti ja sen toiminta. Kyky, joka kehittyi, jotta pystyisimme hahmottamaan ajankulun sellaisten tapahtumien kautta, jotka ovat meille oleellisia. Että, pystyisimme ylipäänsä sisäistämään ympärillämme tapahtuvia ilmiöitä. Ilmiöitä, kuten musiikki.

Kertomukseni ovat representaatioita inhimillisestä elämästä; surusta ja tuskasta, mutta myös toivosta ja rakkaudesta. Asioista, joita tiedostan omassa elämässäni ja joita pyrin mimeettisen kykyäni kautta uudelleenesittämään taiteessani. Tätä inhimillisen elämän representaatiota musiikkiteosteni soiva materiaalikin siis on. Ei tarkasti viittaavan selostuksen keinoin, kuten kirjallisuudessa, vaan psykologisten tilojen ulkoisena ilmenemisenä, kuten draamassa.

Myös niin kuin draamassa, tämä soiva materiaali—eli taidemuodon perustavanlaatuisen rakennuspalikka—on yhtä lailla entiteettien kuin tapahtumien ilmentymä. Tämä johtuu siitä, että antropomorfisimme näitä musiikillisia tapahtumia,

eli liitämme niihin inhimillistä tarkoituksenmukaisuutta. Tarkkaan ottaen se, mitä antropomorfisoimme on musiikissa kokemamme liike.

Tämä musiikin niin sanottu liike on oikeastaan liikeaistillinen illuusio, joka johtuu siitä, että neurologisesti hahmotamme musiikin vestibulaarisen aistijärjestelmämme, eli painovoima- ja liikeaistijärjestelmän kautta.

Kertomukseni kannalta on todella tärkeää, minkälaista liikettä haluan soivalla materiaalilla milloinkin ilmaista. Onko jokin tietty musiikillinen kohtaaminen ikään kuin monologi, jossa seurataan yhden tietyn entiteetin liikkeitä, vai onko kohtauksessa useampia entiteettejä, joiden liikkeet ovat erotettavissa toisistaan ja jotka ovat keskenään vuorovaikutuksessa? Kuvastaako jokin soiva materiaali sittenkin entiteettien ulkopuolista ambienssia vaikkapa imitoimalla luonnon ääni-ilmiöitä?

Näiden kohtausten kerronta ei tapahdu entiteettien ja tapahtumien tarkassa kirjallisessa määrittämisessä, vaan siinä, miten kerronnalliset funktiot ilmenevät kohtausten elementtien suhteissa toisiinsa. Purkautuuko dissonanssi konsonanssiin? Palaavatko rekisterillisesti erkaantuneet stemmat takaisin yhteen? Muuttuuko säröytynyt ääni takaisin puhtaaksi? Mitä nämä soivan materiaalin entiteetit, nämä musiikin puhujat, haluavat kerronnan kautta ilmaista?

Kun siis alan säveltää teosta, tällä tavalla minä musiikillani kerron.

LÄHTEET

Abbott, H.P. 2008 *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Abbott, H.P. 2021 *The Cambridge Introduction to Narrative*. 3. painos. Cambridge: Cambridge University Press.

Adorno, T. 1997 *Aesthetic Theory*. Kääntänyt Hullot-Kentor, R. Lontoo: Athlone Press.

Airenti, G. 2018 "The Development of Anthropomorphism in Interaction: Inter-subjectivity, Imagination, and Theory of Mind." *Front. Psychol.* 9:2136. Lausanne: Frontiers Media. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.02136.

Almén, B. 2008 *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.

Arbib, M. 2000 "The Mirror System, Imitation, and the Evolution of Language." Teoksessa *Imitation in Animals and Artifacts*. Toim. Dautenhahn, K. & Nehaniv, C.L. Cambridge: MIT Press.

Aristotle. 2014 *Poetics*. Kääntänyt Kenny, A. Oxford: Oxford University Press.

Barthes, R. 1983 "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." Teoksessa *A Barthes Reader*. Toim. Sontag, S. New York City: Hill and Wang.

Benjamin, W. 1999 "On the Mimetic Faculty." Teoksessa *Selected Writings 2* (2). Toim. Jennings, H.E. & Smith, G. Kääntänyt Jephcott, E. Cambridge: Harvard University Press.

Campbell, J. 1949 *A Hero With a Thousand Faces*. Novato: New World Library.

Clarke, E. 2001 "Meaning and the Specification of Motion in Music." *Musicae Scientiae* 5 (2): 213–234. Thousand Oaks: SAGE Publishing.

Debussy, C. 1910 "La Fille aux Cheveux de Lin" Teoksessa *Preludes pour piano*. 1er Livre. Pariisi: Durand et Cie.

Frye, N. 1957 *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.

Gabrielsson, A. 1973 "Adjective ratings and dimension analyses of auditory rhythm patterns." *Scand. J. Psychol.* 14 (1): 244–260. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Gjerdingen, R.O. 1994 "Apparent motion in music?" *Music Perception* 11 (4): 335–370. Berkley: University of California Press.

Hanslick, E. 1854 *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

Hanslick, E. 1986 *On the Musically Beautiful*. Käännös Payzant, G. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Harmon, D. n.d. Story Structure. Luettu 8.5.2020. Channel 101 Wiki. Verkkoaineisto https://channel101.fandom.com/wiki/Story_Structure_101:_Super_Basic_Shit

Heider, F. & Simmel, M. 1944 "An Experimental Study of Apparent Behavior." *Am. J. Psychol.* 57 (2): 243–259. Champaign: University of Illinois Press.

Jacobs, J. 2020 "Animal Narratology." *Humanities. Special Issue*. Basel: MDPI. DOI: 10.3390/books978-3-03928-349-1.

James, H. 1956 "The Art of Fiction." Teoksessa *The Future of the Novel*. Toim. Edel, L. New York City: Vintage Books.

Jameson, F. 1982 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

Larsen, S. & Larsen, R. 1991 *Joseph Campbell: A Fire in the Mind*. New York City: Doubleday Books.

Lehikoinen, T. 2007 "Runo puheena ja runon puhuja." Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Kainulainen, S. & Kesonen, K. & Lummaa, K. Tampere: Vastapaino.

Maran, T. 2003 "Mimesis as a Phenomenon of Semiotic Communication." *Sign System Studies* 31 (1): 191–215. Tartto: University of Tartu Press.

Maus, F. 1988 "Music as Drama." *Music Theory Spectrum* 10 (1): 56–73. Oxford: Oxford University Press.

Maus, F. 1991 "Music as Narrative." *Indiana Theory Review* 12 (1): 1–35. Bloomington: Indiana University Press.

Myers, S. 2019 "Sonata Form and Three-Act Structure." Luettu 28.11.2021. Medium. Verkkoaineisto <https://gointothestory.blcklst.com/sonata-form-and-three-act-structure-1568c6745828>

Nelson, K. 1997 "Finding One's Self in Time." *Ann. N. Y. Acad. Sci.* 818 (1): 103–116. New York City: New York Academy of Sciences.

Nieder, A. & Wagener, L. & Rinnert, P. 2020 "A neural correlate of sensory consciousness in a corvid bird." *Science* 369 (6511): 1626–1629. Washington D.C.: AAAS.

Oramo, I. 1979 "Igor Stravinsky ja absoluuttisen musiikin idea." Luettu 13.7.2021. Muhi – Musiikin historiaa verkossa. Taideyliopisto Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto <https://muhi.uniarts.fi/igor-stravinsky-ja-absoluuttisen-musiikin-idea/>

- Paddison, M. 2010 "Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression." *Musical Analysis* 29 (1): 126–148. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Propp, V. 1971 *Morphology of the Folktale*. 2. painos. Kääntänyt Scott, L. Toim. Wagner, L.A. Austin: University of Texas Press.
- Repp, B.H. 1993 "Music and Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*." *Psychology of Music* 21 (1): 48-72. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Ricœur, P. 1984 *Time and Narrative*. Kääntänyt McLaughlin, K. & Pellauer, D. Chicago: University of Chicago Press.
- Sacks, O. 1984 *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. New York City: Simon & Schuster.
- Salmenhaara, E. 1991 "Musiikki ja todellisuus." Teoksessa *Löytöretkiä musiikkiin*. Toim. Aho, K. Helsinki: Gaudeamus Oy.
- Shimamura, A.P. 2013 *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford: Oxford University Press.
- Starvinsky, I. 1962 *An Autobiography*. New York City: W.W. Norton & Company.
- Tarasti, E. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taylor, A. 2020 "Story forms in music: Narrative analogues and drama analogues" Itsenäinen julkaisu. DOI: 10.13140/RG.2.2.13390.61760.
- Todd, N.P.M. 1992 "The dynamics of dynamics: a model of musical expression." *J. Acoust. Soc. Am.* 91 (1): 3540–3550. College Park. AIP Publishing.
- Todd, N.P.M. 1993 "Vestibular feedback in music performance." *Music perception* 10 (3): 379–382. Berkley: University of California Press.
- Todd, N.P.M. 1994 "The auditory primal sketch: a multi-scale model of rhythmic grouping." *J. New Music Res.* 23 (1): 25–70. Milton Park: Taylor & Francis.
- Todd, N.P.M. 1995 "The kinematics of musical expression." *J. Acoust. Soc. Am.* 97 (1): 1940–1949. College Park: AIP Publishing.
- Todd, N.P.M. & Lee, C.S. 2015 "The sensory-motor theory of rhythm and beat induction 20 years on: A new synthesis and future perspectives." *Front. Hum. neurosci.* 9:444. Lausanne: Frontiers Media. DOI: 10.3389/fnhum.2015.00444.
- White, H. 1980 "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry* 7 (1): 5–27. Chicago: The University of Chicago Press.
- Young, K. & Saver, J.L. 2001 "The Neurology of Narrative." *SubStance* 30 (1): 72–84. Baltimore: John Hopkins University Press. DOI: 10.1353/sub.2001.0020.