



Hahmopsykologiasta hittiin

pop/rock-musiikin dramaturgiset tehokeinot ja niiden
suhde yleiseen estetiikkaan

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalinen mediatuotanto
Äänipainotteiset opinnot
Opinnäytetyö
13.5.2010

Tommi Mäki

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Audiovisuaalinen mediatuotanto	
Tekijä Tommi Mäki			
Työn nimi Hahmopsykologiasta hittiin – pop/rock-musiikin dramaturgiset tehokeinot ja niiden suhde yleiseen estetiikkaan			
Työn ohjaaja/ohjaajat Patrick Boullenger			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 31.5.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 76+19	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Toiminnallisen opinnäytteeni kirjallisessa osassa tarkastelen vakiintuneita ja nykyaikana pop/rock-musiikissa yleisesti käytettyjä dramaturgisia tehokeinoja, pohdin niiden suhdetta yleiseen estetiikkaan sekä esitän näkemykseni niiden tavasta kiinnittyä ihmiselle lajityypillisiin hahmotustapoihin. Opinnäytteeni teososa koostuu kahdesta itse säveltämästäni ja äänittämästäni kappaleesta, jotka osaltaan havainnollistavat kirjallisessa osassa esittämiäni ajatusten näkyvyyttä teostasolla.</p> <p>Hyödynnän hahmopsykologiaksi kutsutun havaintopsykologisen koulukunnan muotoilemia inhimillisen havainnoinnin periaatteita pop/rock-musiikin analyysissä. Perusajatukseni on, että pop/rock-musiikin dramaturgiset tehokeinot ovat olennaisosiltaan palautettavissa ihmisen lajityypillisiin hahmotustapoihin ja tätä kautta myös samastettavissa muiden taiteenmuotojen dramaturgiaan. Metodini ei kuitenkaan ole suoranaisesti hahmopsykologinen, vaan muotoutunut suurilta osin niiden henkilökohtaisten oivallusten ja havaintojen suodattamana, joita olen itse niin musiikin kuuntelijana kuin tekijänäkin elämäni aikana kokenut.</p> <p>Työni ytimessä on ajatus ihmisen havainnoinnin kontekstisidonnaisuudesta ja kokonaisvaltaisuuudesta. Ihminen niputtaa samaksi mieltämiään elementtejä yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi eli hahmoiksi. Hahmot kuitenkin erottuvat itsenäisiksi elementteikseen aina suhteessa johonkin niihin kuulumattomaan. Samankaltaisuutta voidaan siten ymmärtää vasta erottamalla samaksi hahmotettu kokonaisuus jostakin sen ulkopuolisesta. Tämä samuuden ja eron luoma kokemuksellinen ”raja” toimii dramaturgisen mielenkiinnon synnyttäjänä ja luo teokseen kontekstuaalisia viitekehyksiä. Ihminen nauttii musiikissa näiden kontekstuaalisten viitekehysten keskinäisestä suhteuttamisesta. Hyvä teos onnistuu kutsu- maan ihmistä teoksen sisäisten elementtien vertailuun tavalla, jonka kuulija kokee juuri itselleen sopivaksi organisointiin ja ymmärrettävyyteen tähtääväksi henkiseksi leikiksi.</p> <p>Kirjallisen osan loppupuolella käsittelen popmusiikin melodian, rytmin, rakenteen, lyriikoiden ja nk. soundien periaatteellisia viitekehyksiä. Liitteissä olen myös analysoinut ja perustellut sekä itse säveltämiäni että kaupallisesti julkaistujen pop/rock-kappaleiden musiikillisia ratkaisuja työssä esittämiäni ajatuksia soveltaen.</p>			
Teos/Esitys/Produktio <i>Emily, Pois Tulesta</i>			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Pop, rock, musiikki, hahmopsykologia, fenomenologia, dramaturgia, samuus, ero, kontekstisidonnaisuus			

Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production / Sound Design
Author Tommi Mäki		
Title Dramaturgical Principles of Pop/Rock Music and Their Connection to General Aesthetics		
Tutor(s) Patrick Boullenger		
Type of Work Bachelor 's Thesis	Date 31May, 2010	Number of pages + appendices 76+19
<p>My final project consists of a thesis, in which I examine the traditional and generally accepted dramaturgical conventions used in modern pop/rock music. In addition, the thesis includes a CD, which contains two songs written by myself. In the present thesis, I focus on the relationship that pop/rock music has towards general aesthetics. I present my view about the connections between popular music's dramaturgical principles and the psychological tendencies that govern the organizational nature of all humans universally. The songs I have composed serve as minor examples of how pop/rock music makes use of these connections.</p> <p>My work utilizes models and thoughts about the form-forming capabilities of the human mind presented by Gestalt psychologists. My main argument is that the reasons behind the conventions of popular music can be traced back to the same mental processes that all other art forms also rely on. However, the actual method I utilize in my thesis has been formed through my own experiences as both a listener and a songwriter, and may not necessarily be considered "gestaltist" as such.</p> <p>The core of my thesis is based upon the premise that the nature of human experience is essentially context-dependent and holistic. Humans have a natural tendency to examine things as wholes, ie. as gestalts. However, every independent element must somehow be differentiated from something that does not belong to it. What is viewed as "the same" can thus only be understood by differentiating it from something considered as "different". The experience created by this mental border between the same and different essentially creates what we call "drama", as it creates the internal surroundings of every musical work. The listener enjoys this process where he or she mentally contextualizes all the different elements of a musical piece. A good musical piece succeeds in "calling" the listener to contextualize its internal organization in a way in which the listener feels appropriate.</p> <p>Towards the end of my thesis, I examine some fundamental contextual principles that the melody, rhythm, structure, lyrics and the sounds of popular music rely upon. In the appendices, I've analyzed my own musical pieces and some commercially released songs using the method I have presented in my present thesis.</p>		
Work / Performance / Project "Emily", "Pois Tulesta"		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords pop, rock, music, Gestalt psychology, phenomenology, drama, same, difference, context		

SISÄLLYS

1	Johdanto	2
2	Fenomenologia hahmopsykologian taustana	6
3	Hahmopsykologia	9
3.1	Hahmolait	13
3.2	Samuus ja ero	19
4	Hahmojen kontekstuaalisuus – samuus-ero havainnoinnin perustana	19
4.1	Yksilön kokemushorisontti	23
4.2	Musiikin psykologiset lähtökohdat	26
4.2.1	Hyvän teoshahmon ääriviivat	35
4.2.2	Popkappaleen kulttuurinen konteksti	36
4.2.3	Kulttuurimuodot (arkkityypit)	38
5	Pop-kappaleen anatomia	42
5.1	Melodia ja soinnut	44
5.2	Rytmi	48
5.3	Sanoitus	54
5.4	Rakenne	59
5.5	Soundit	62
6	Samuuden ja eron yhteydet musiikin ulkopuoliseen	67
7	Lopuksi	71
	LÄHTEET	75
	LIITTEET	77

1 JOHDANTO

Tässä toiminnallisen opinnäytteeni kirjallisessa osassa tarkastelen vakiintuneita ja nykyai- kana pop/rock-musiikissa yleisesti käytettyjä dramaturgisia tehokeinoja, pohdin niiden suhdetta yleiseen estetiikkaan sekä esitän näkemykseni niiden tavasta kiinnittyä ihmiselle lajityypillisiin hahmotustapoihin.

Kantavana ajatuksenani on, että kaikkien erilaisten taidemuotojen, dramaturgisten keino- jen ja ylipäänsä kaikkien mielenkiinnon herättämiseen ja ylläpitämiseen tähtäävien ilmiöi- den välillä vallitsee – niiden ilmeisestä moninaisuudesta huolimatta – myös melko selkeä ja syvän yksinkertainen yhteys.

Opinnäytteeni kirjallisen osan metodologialla on läheinen merkityssuhde *fenomenologiaksi* kutsuttuun filosofiseen tutkimustapaan ja konkreettisella tutkimusmetodillani on paljon yhtäläisyyksiä *hahmopsykologiaksi* kutsutun havaintopsykologisen koulukunnan lähtökohti- en ja tutkimustulosten kanssa.

Koska itse hahmopsykologiakin on saanut vaikutteita fenomenologiasta, esittelen molem- pien ajatustapojen perusteet ennen tarkempaa analyysia pop/rock-musiikin tehokeinoista ja niiden taustalla vaikuttavista mekanismeista.

Oma tarkastelutapani ei kuitenkaan suoranaisesti ole ”fenomenologinen” tai edes täysin hahmopsykologinen, vaan pikemminkin niitä vahvasti sivuava. Käytän sekä hahmopsykologiassa muotoiltuja ideoita että omaa musiikin ja taiteellisen kulttuurin saralta vuosien varrella niin yleisönä kuin tekijänäkin karttunutta käytännön kokemustani tietopohjana musiikin tehokeinojen ja niihin kytkeytyvän yleisen kauneudentajun käsittelyssä.

Tutkimukseni painottaa pohdinnallisuutta tiedollisuuden sijaan, ja kiinnittyy asian ymmärrettävyyteen tähtäävään humanistiseen tutkimusperinteeseen, jonka päämäärät ovat josain määrin poikkeavia objektiivisuutta, esitettyjen ajatusten mallintamista ja ko. mallien pohjalta saatua ennusteellisuutta ihannoivasta tutkimuskulttuurista. Syynä tähän on vakaa näkemykseni siitä, että työssäni käsiteltävän asian suhteen paras mahdollinen ymmärrys saavutetaan tukeutumalla omakohtaisten tuntemusten kautta syntyneisiin oivalluksiin ja näiden oivallusten luonteen ymmärtämiseen myöhemmän itsereflektion kautta. Se, määritelläänkö kyseinen ajattelutapa ”tieteelliseksi”, riippuu itse määrittelijästä eikä sinänsä ole relevanttia. Riittää, jos esittämistäni ajatuksista on selvää hyötyä sekä itselleni että muille.

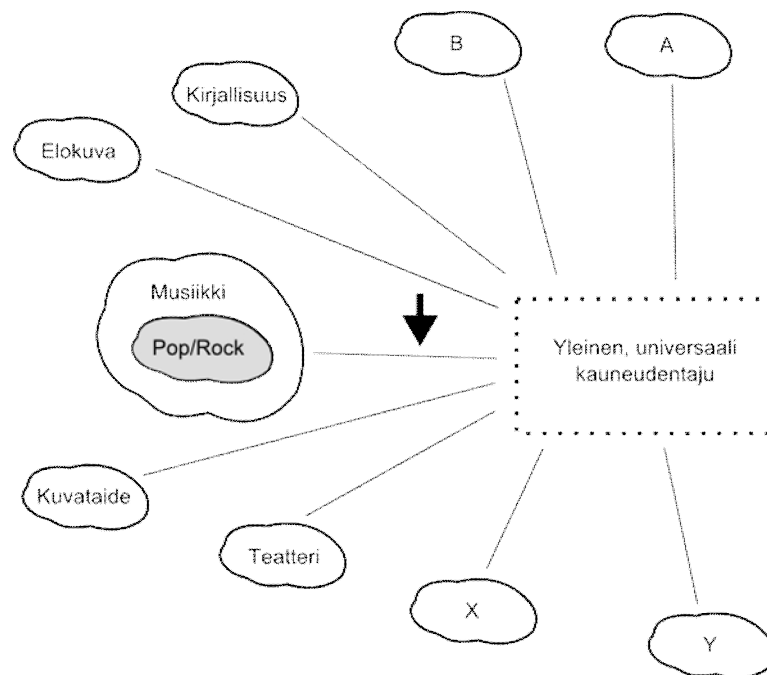
Keskeinen kysymyksenasetteluni on kaksihaarainen ja sävyllään subjektiivis-fenomenologinen. Kysymys voidaan ilmaista seuraavasti: ”Kuinka on mahdollista, että koken kaikkien hyvänä kokemieni kappaleiden välillä selkeän yhteyden, joka tuntuu ulottuvan eri musiikkityylien – ja jopa eri taiteenlajien – yli loppukädessä myös ei-taiteellisiin kokemuksiin?”

Ensisijaisena motivaationani tämän kysymyksen vastaamiseen on ollut henkilökohtainen pyrkimys jäsenellä käsitteellisesti omaa sisäistä tuntemusta hyväksi koettujen teosten yhtäläisyyksistä. Omasta musiikkitaustastani johtuen on tuntunut luonnolliselta valita pop/rock -musiikin tehokeinot yksityiskohtaisen analyysin kohteeksi, eräänlaiseksi havainnollistavaksi esimerkiksi yhdestä tavasta – lukuisten muiden esteettisten ”alalajien” joukossa – hyödyntää ihmisille ominaista kauneudentajua.

Opinnäytteeni teososa koostuu itse säveltämistäni ja äänittämistäni pop/rock-kappaleista. Liitteissä olen analysoinut ja perustellut teososani musiikillisia ratkaisuja sekä arvioinut muutamaa kaupallisesti julkaistua kappaletta tässä työssä kuvailemaani ajatusta hyödyn-

täen. Niin liitteissä analysoimieni kaupallisten kappaleiden kuin itse teososanikin eräänä lähtökohdana on tukea työssä esittämäni ydinajatusta siitä, että yksittäiset popkappaleet heijastavat aina yleisesti käytössä olevia musiikillisia tehokeinoja, jotka puolestaan ovat pohjimmiltaan melko analogisia muiden taiteenlajien vastaaviin keinoihin. Näiden eri taiteenlajien dramaturgisten keinojen voidaan taas nähdä olevan kytköksissä kulttuuriseen yleisestetiikkaan, joka kytkeytyy eräässä mielessä "universaaliin", lajityypilliseen kauneudentajuun.

Tutkimuksen käsitellessä siis pop/rock-musiikin *yhteyttä* universaaliin kauneudentajuun, voidaan sitä näkökulmasta riippuen lukea täten joko 1. universaaliin laajennettuna analyysinä pop/rock-musiikista, tai 2. analyysinä universaalista, jota havainnollistetaan pop/rock-musiikissa (ks. kuva 1). Tutkimukseni fokus on nimenomaan näiden kahden suhteessa – tekijäkeskeisesti ilmaistuna kyse on liitoskohdasta jokapäiväisen "taiteilijanjärjen"¹ ja lajityypillisten hahmotusperiaatteiden välillä.



Kuva 1. Eri taiteenmuotojen tehokeinot määrittävät yhdessä yleisen kauneudentajun luonnetta, joka puolestaan ilmenee välillisesti vain eri taideteosten yhteydessä. Tutkimus keskittyy pop/rock-musiikin tehokeinojen ja universaalin väliseen yhteyteen. Tämä mahdollistaa "molempiin suuntiin"

¹ Tarkoitan tällä sitä (intuitiivista) ajattelutapaa, jota taiteilija mielestäni soveltaa pyrkiessään *hyvään* teokseen, so. eräänlainen esteettinen *common sense*.

katsomisen siinä mielessä, että tutkielma voidaan mieltää analyysiksi ”yleisen” vaikutuksesta ”yksityiseen” tai päinvastoin.

Pop/rock-musiikin ja yleisen kauneudentajun välisen suhteen selvittämisessä olen tarpeen vaatiessa havainnollistanut kokemani yhteyden olemassaoloa esittämällä analogioita – so. vastaavien tehokeinojen käyttöä – myös muiden taiteenlajien, kuten esimerkiksi elokuvan saralta. Koska tutkimuksen painopiste on kuitenkin pop/rock-musiikin yhteydessä universaaliin, olen tietoisesti rajannut muiden taiteenlajien tehokeinojen esittelyn puhtaasti sivurooliin, niiden ydinajatustani tukevasta ”lineaarista”² todistusvoimasta huolimatta.

Korostan, ettei tarkoitukseni ole suoranaisesti systematisoida hyvän teoksen luonnetta, tai asettaa mitään absoluuttisia kriteerejä teoksen ”toimivuudelle”, vaan lähinnä pyrkii kuvailemaan eräänlaisia alati liukuvia reunaehtoja, joiden puitteissa hyvänä pidetyt teokset tuntuvat pääsääntöisesti (kulttuurissamme) operoivan.

Peruslähtökohtani on, että ihminen käsittelee kaikkea kokemaansa aina tietyssä *kontekstissa*. Jokaisen hetken kokemuksellinen laatu määrittyy siis aina suhteessa johonkin, so. kokemusten mielekkyys perustuu loppukädessä niiden kontekstisidonnaisuuteen. Ihminen käsittää kokemisensa aina lajityypillisten, kulttuuristen ja yksilöllisten skeemojen kautta, jotka yhdessä muodostavat lopullisen kokemuksellisen kokonaiskontekstin.

Hyvä teos on sellainen, joka tarjoaa kontekstuaalisia tarttumapintoja juuri sen verran ja sellaisella tavalla, että se antaa edellytykset mielekkääseen sisäiseen *leikkiin*. Leikin *ydin* on jo omaksuttujen elementtien suhteuttamisessa ”tällä hetkellä” koettuun. Tämä toimii myös pop/rockin dramaturgian perustana. Viittaa tässä teoksen hyvyydellä kokemiseen, so. siihen, millaisena teos fenomenalisesti sen kokijalle ilmenee. Luonnollisesti teoksen ”hyvyyttä” voitaisiin tarkastella monelta muultakin kannalta, esim. sen historiallisen merkittävyyden tai ylipäänsä ei-esteettisen arvon suhteen.

² Esimerkiksi elokuvan ja musiikin tiettyjen tehokeinojen perusteltu rinnastaminen toimii luonnollisesti suorana väylänä *yksittäisten* samankaltaisuuksien osoittamiseen. Työni tarkoituksena ei kuitenkaan sinällään ole ylenpalttisesti eri esimerkeillä demonstroida taiteenlajien vastaavuuksia, vaan pikemminkin juuri antaa tarvittava näkökulma ja välineistö vastaavien yksittäisten similariteettien havaitsemiseen.

Teokseen luodut jännitteet pyrkivät tarjoamaan suotuisat olosuhteet elämykselle, mutta lopullisen "esteettis-kemiallisen" reaktion voimakkuus riippuu kokijan omasta kokemuksellisesta kokonaiskontekstista. Mikäli teoksen jännitteet koetaan liiallisina³ tai riittämättöminä⁴ senhetkiseen kokonaiskontekstiin suhteutettuna, leikki muuttuu todeksi, *osaksi arkea*. Erityisemmässä mielessä hyvä teos kutsuu ihmistä myös vertailemaan ja muuntelemaan kontekstuaalisia ennakkokäsityksiä, joskus suorastaan "venyttäen" niitä ja vahvistaen ihmisen skemaattista käsittelykykyä.

Keskeisimpiä käyttämiäni termejä ovat mm. hahmopsykologiasta omaksutut *hahmon*, *taustan* ja *kuvion* käsitteet, joiden funktiota laajennan tekstin edetessä, sekä *samuus ja ero*, joiden moniulotteista merkitystä valotan tarpeen tullen useastakin eri näkökulmasta.

Aloitan esittelemällä ensin pikaisesti fenomenologian lähtökohdan, jonka jälkeen siirryn varsinaisen hahmopsykologian perusteisiin. Tämän jälkeen sovellan hahmopsykologista teoriaa omaan tarkastelutapaani, jolla käsittelen musiikin eri ominaisuuksia ja näiden ominaisuuksien kytköksiä muihin esteettisiin lajeihin.

2 FENOMENOLOGIA HAHMOPSYKOLOGIAN TAUSTANA

Hahmopsykologian tieteenfilosofiset juuret ovat vahvasti kiinnittyneitä fenomenologiaksi kutsutun filosofisen tutkimusmetodin perusajatuksiin. Hahmopsykologian tutkija David Katz on jopa sanonut hahmopsykologian "seisovan ja kaatuvan fenomenologisen metodin kantavuuden kanssa" (Katz 1948, 23). Ilman fenomenologian ydinajatusten huomiointia hahmopsykologian esittämät ajatukset voidaan ymmärtää lähinnä vain "erillisinä" teoreettis-käsitteellisinä väitekonstruktioina, jolloin ne tietyssä mielessä irrotetaan niiden alkuperäisestä maaperästä. Siksi esittelen pikaisesti fenomenologian perusajatuksen ja sen yhteyden hahmopsykologiaan.

³ esim. liian kaoottisina, ylidynaamisina, käsittämättöminä tai vain vääränlaisina.

⁴ esim. "liikkeettöminä", liian staattisina, haasteettomina tai jopa olemattomina.

Fenomenologia on 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella muotoutunut filosofinen ajattelutapa, jonka keskeisimpänä sisältönä voidaan pitää pyrkimystä saavuttaa ymmärrys siitä, millaisena asiat ihmiselle alkuperäisesti ilmenevät. Fenomenologiassa ei lähtökohtaisesti eroteta ”todellisuutta” kokemuksesta, vaan pyritään pikemminkin ymmärtämään, kuinka ilmiöt juuri kokemuksellisesti ”todellistuvat”.

Fenomenologian keskiössä on siten alue, jonka moderni tiede ottaa eräissä mielessä itsensä selvänä. Modernin tieteen pyrkiessä minimoimaan subjektiivisuuden merkityksen – ja itseasiassa koko subjektin – matkallaan kohti ”havaittajasta riippumatonta” idealisoitua objektiivisuutta, pyrkii fenomenologia taas esimerkiksi juuri ymmärtämään niitä inhimillisiä ehtoja ja lähtökohtia, jonka perusteella kyseisiä mentaalisia ”siirtoja” tehdään.⁵ Fenomenologian pyrkimyksenä ei siis ole korvata objektiivisen tieteen välineistöä, vaan pikemminkin valaista tieteen edellyttämiä lähtökohtia (Himanka 2002, 36–37).

Fenomenologia irtisanoutuu niinkutsutusta luonnollisesta asenteesta, jonka se katsoo aiheuttaneen ihmisen vieraantumisen aidosti ilmenevistä kokemuksista.

Luonnollisen asenteen luonnollisuus on (...) sokeaa tottumusta, jossa todellisuus ja totuttu eivät enää erotu. Totuttua pidetään niin luonnollisena, että se ymmärretään itse todellisuudeksi (Himanka 2002, 19.)

Tämän takia fenomenologia peräänkuuluttaakin eräänlaista paluuta opittuja ”teorioita” edeltävään havainnoinnin tilaan, jotta kokemuksen alkuperäistä todellistumista ymmärrettäisiin paremmin. Fenomenologinen metodi avaa itsensä pikemminkin *teon* kuin jonkin tietyn ”väitteen” kautta. Tätä fenomenologisen metodin avaavaa tekoa kutsutaan *epokheksi*. Sillä tarkoitetaan kulttuuristen mallien reduktiota, tunnustettujen näkemysten purkamista, sekä loppukädessä myös pidättäytymistä itse ”todellisuuden” luonnetta koskevista arvostelmista. Heideggerin (2000) mukaan fenomenologiaa voidaankin luonnehtia pyrkimykseksi kohti ”asioita itseään”.

⁵ Luonnollisesti tässä esitetty kuvaus fenomenologiasta on tilanpuutteen vuoksi melko pintapuolinen ja karkea.

(...) Ilmaus "fenomenologia" tarkoittaa ensi sijassa metodikäsitettä. Se ei luonnehdi filosofisen tutkimuksen kohteen materiaalista sisältöä, "mitä" kohde on, vaan kysymys on tämän kohteen "miten"-luonteesta. Mitä aidommin metodikäsite vaikuttaa ja mitä kattavammin se määrittää tieteen periaatteellista menettelytapaa, sitä alkuperäisemmin se on yhteydessä asioihin itseensä ja sitä kauemmaksi se vetäytyy tekniseksi otteeksi kutsumastamme asenteesta, joka on yleinen myös teoreettisissa tiedonaloissa. Termi fenomenologia ilmaisee maksimiin, joka voidaan muotoilla myös: "asioihin itseensä!" (Heidegger 2000, 50.)

(...) Fenomenologia ei ilmoita tutkimuksensa kohdetta, eikä ole kohteen sisältöä luonnehtiva termi. Kyseinen sana kertoo vain sen, miten pitää osoittaa ja käsitellä sitä, mitä tässä tieteessä tarkastellaan. Ilmiöiden tiede tarkoittaa, että tiede käsittää kohteensa sillä tavalla, että kaiken, mikä on käsiteltävänä, on oltava suoraan osoitettavissa ja suoraan todistettavissa. (Heidegger 2000, 58.)

Fenomenologian vaikutus hahmopsykologialle on nähtävissä esimerkiksi hahmopsykologian pyrkimyksessä käsittää kokemuksia sellaisena, kuin ne alkuperäisesti ilmenevät. Molemmat pyrkivät siten irroittautumaan "luonnollisen" tai "teknisen" asenteen tiedollisista tottumuksista, jotta ilmiöiden alkuperäinen todellistuminen tulisi paremmin esille. Esimerkkinä hahmopsykologian tavasta painottaa aktuaalisesti kokemuksessa ilmenevän ensisijaisuutta suhteessa kokemuksesta koskeviin "tiedollisiin" mielteisiin on mustan värin näkemistä koskeva havainto.

Milloin näemme mahdollisimman syvän mustan värin? Tähän ollaan taipuvaisia vastaamaan: ainoastaan ollessamme pimeässä huoneessa, johon ei voi tunkeutua hiukkaakaan valoa. Sillä – näin todistellaan – lisääntyhän näkemämme valon valoisuus sitä enemmän, kuta voimakkaampi on valaistus. Jos valo pimennetään täydelleen, niin meidän täytyy siis nähdä ehdottomasti mustaa. Eikä siinä kylliksi, että voidaan todistella tällä tavoin; tosiasiallisesti monet ihmiset esittävät tällaisen mielipiteen myös suoritettaessa havainto pimeässä huoneessa. Kuitenkaan tämä arvostelma ei pidä paikkaansa. Jos nimittäin ollaan todella ennakkoluulottomia, niin on myönnettävä, että pimeässä huoneessa ei ole lainkaan pilkkopimeätä. Pikemminkin nähdään silmien edessä tumman harmaata. Todella syvä musta väri ei synny siten, että pimennämme valon täydelleen, vaan siten, että aiheutamme rajoitetulle ja heikosti valaistulle verkkokalvon osalle erittäin voimakkaan kontrastin sen ympäristöön nähden. Syvin musta on siis kontrastimustaa. (Katz 1948, 23-25.)

Juuri tämänkaltainen fenomenologinen etäisyys tiedollisten lähtökohtien suhteen – yhdessä aidosti kokemuksessa ilmenevään keskittymisen kanssa – on olennainen osa hahmopsykologista ajattelutapaa. Tämä yhteys mielessäpitäen on aika siirtyä tarkastelemaan itse hahmopsykologiaa.

3 HAHMOPSYKOLOGIA

Hahmopsykologia on 1900-luvun alkupuolella syntynyt havaintopsykologinen koulukunta, joka painottaa kokemusten kokonaisvaltaisuutta. Sen syntyminen voidaan ymmärtää vastaikutukseksi sitä edeltäneelle ns. atomistiselle psykologialle (Katz 1948, 9).⁶ Tätä ”vanhaksi psykologiaksi” nimittämäänsä koulukuntaa hahmopsykologit kutsuivat mm. positivistiseksi, yhteenlaskemalla kokoavaksi⁷, mosaiikkimaiseksi, mekanistiseksi ja koneelliseksi (Katz 1948, 9). Eräs hahmopsykologian atomistista psykologiaa kritisoiva esimerkki koskee melodiahahmon luonnetta.

Melodia on heti olemassa, se tarjoutuu itsestään. Näin ei ole suhteiden laita; ne on etsittävä. Melodiahahmoa ei siis voi samastaa sävelten suhteiden käsittämiseen. Ja voimme yleistää tämän lauseen: Hahmon elämys ei ole yhtä kuin sen osien välisten suhteiden käsittäminen. Yhtä päättävästi hahmopsykologia torjuu käsityksen, jonka mukaan hahmo on lisäilmiö ja esim. melodiahahmo jotain sen muodostavien yksityissävelten lisäksi tulevaa. (Katz 1948, 41.)

Yleisellä tasolla tämä hahmopsykologialle ominainen, kokonaisvaltaisuutta korostava katantokanta voidaan muotoilla seuraavasti:

⁶ (...) Kreikkalaiseen materialismiin pohjautuva atomistinen ajattelutapa, jonka mukaan maailma on muodostunut erittäin pienistä, jakamattomista ja määrättyillä voimilla varustetuista osasista (...) Eksakteista luonnontieteistä atomistinen ajattelutapa siirtyi fysiologiaan. Tällöin organismi käsitettiin pienimpien osastensa, nimittäin solujen muodostamaksi yhtymäksi; jos yksityisen solun toiminta oli oivallettu, niin kokonaisorganismien työskentely ymmärrettiin tavallaan itsestään yhteenlaskun avulla. (Katz 1948, 10.)

⁷ so. summatiivis-aggregatiiviseksi. Esimerkiksi jäätelönsyönnin kokoniselämys voidaan atomistisessa psykologiassa ”ratkaista” eräänlaisella yhtälöllä vaniljajäätelö = kylmä + makea + vaniljantuoksu + pehmeä + keltainen. Hahmopsykologiassa elämyksen ei kuitenkaan katsota olevan selitettävissä tämänkaltaisella osien yhteenlaskemisella. (Katz 1948, 12.)

Hahmon rakenteessa kokonaisuus ja osat määräävät molemminpuolisesti toisiaan, jolloin kokonaiskvaliteetti määrää fenomenalisesti osien kvaliteetteja (Katz, 1948, 46).

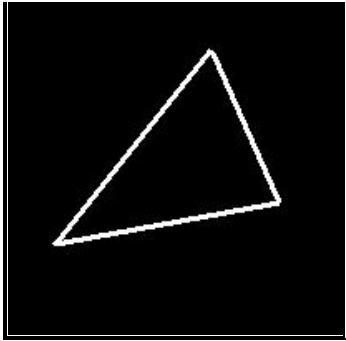
Hahmopsykologia ei siis suoranaisesti lähde siitä, että kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa.⁸ Se ei myöskään pidä kokonaisuutta minkäänlaisena "erillisenä", osien välttämättömänä mutta tietyssä mielessä "jälkikäteen" muodostuvana funktiona, vaan kokemuksellisesti ilmenevää hahmoa pidetään nimenomaan primaarimpana ja kaikkein alkupe-
räisimpänä kvaliteettina suhteessa kaikkeen muuhun.

Hahmopsykologian keskeisin käsite on hahmo (saks. *gestalt*). Hahmo voi olla mikä tahansa elementti, joka erottuu itsenäiseksi ja yhtenäiseksi kokonaisuudekseen. Se voi ilmetä esimerkiksi erottuneena, korostuneena, sulkeutuneena tai jäsentyneenä (Katz 1948, 46). Hahmon muodostuminen ei ensisijaisesti edellytä tietoista ponnistelua, vaan ihmismieli suuntautuu luontaisesti hahmonkaltaisten kokonaisuuksien muodostamiseen.

Mikään meidän toimintamme ei ole tarpeen hahmonelämyksen muodostumiselle (...) meillä on määrätty vapaus puuttua hahmojen muodostumiseen, mutta se on poikkeus eikä sääntö, jotta voisimme käyttää sitä. (Katz 1948, 41)

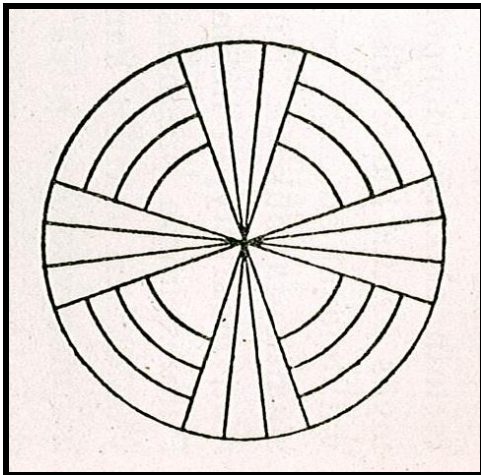
Myös *tausta* ja *kuvio* ovat hahmopsykologiselle tarkastelulle olennaisia termejä. Kuvio erottuu aina erilliseksi sitä vasten piirtyvästä taustasta. Visuaalisissa kokonaisuuksissa pienempi alue hahmotetaan usein kuvioksi ja suurempi taustaksi. Esimerkiksi kuvan 2 valkoiset viivat muodostavat epäsäännöllisen kolmion, joka erotetaan kuvioksi sitä ympäröivästä mustasta taustasta.

⁸ Hahmopsykologiaa voidaan toki tietystä näkökulmasta "määrittää" näin, mutta silloin painopiste on implisiittisesti juuri osissa, joiden "summutuminen" vasta ajatellaan muodostavan kokonaisuuden ominaisuuteen – tällöin koko idea hahmon "ensisijaisuudesta" voi hämärtyä.

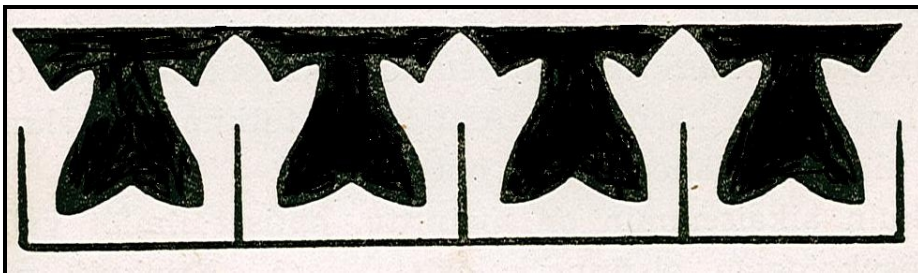


Kuva 2.

Kuvien 3 ja 4 esittämät vaihduntakuviot havainnollistavat puolestaan kuvion ja taustan joskus moniselitteistäkin suhdetta, ja ne voidaan niinkään käsittää vain kokonaisilmiöinä (Katz 1948, 34).



Kuva 3. Kuvassa voidaan nähdä joko suora risti sisäkkäisten ympyröiden päällä tai vinossa oleva risti uloimman ympyrän "sektorien" päällä (Katz 1948, 34).



Kuva 4. Ihmissilmä poimii kuvasta joko mustien alueiden muodostamat T-kirjaimet tai valkoisten alueiden luoman kukkamaisen koristekuvion (Katz 1948, 34).

Kuvion ja taustan suhde voidaan osoittaa kuuluvaksi kaikkien aistien piiriin, mutta erityisen selkeästi se on hahmotettavissa kuuloaistin saralla (Katz 1948, 34). Ihminen kykenee seuraamaan erilaisia akustisia kuvioita, vaikka ne olisivat uppoutuneet osaksi hyvin meluisaakin ympäristöä. Ihmisen kyvystä poimia äänikuvioita Katz antaa seuraavan esimerkin:

Satunnaiset häiriöt vaikeuttavat usein radion kuuntelua siinä määrin, että on vaikeaa ymmärtää puhujaa. Akustisella taustalla koetaan helvetillinen melu, josta puheen ääriiviiva erottuu juuri sen verran, että lähetys voidaan vaivoin käsittää. Täytyy olla psykologi antaakseen täysin arvoa tälle korvamme ihmeelliselle suoritukselle. (...) Jos kuunteluhuoneessa radioesityksen ja taustan melun ohella vielä soitellaan ja samanaikaisesti ylläpidetään keskustelua, niin on mahdollista seurata ja ymmärtää mitä tahansa halutuista neljästä kokonaisuuden muodostavasta akustisesta kuviosta. Sellaista suoritusta eivät mitkään atomistiset selitysyrietykset voi selittää. (Katz 1948, 37.)

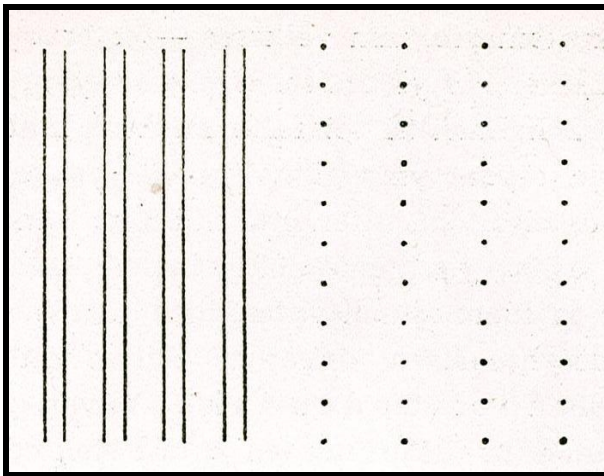
Hahmopsykologian piiriin kuuluvan aistinpsykologisen tutkimuksen pääpaino on perinteisesti ollut optisiin ilmiöihin liittyvissä näköhahmoissa (Katz 1948, 26). Vaikka tutkimukseni kannalta kuuloaistin piiriin kuuluvat akustiset hahmot ovat periaatteessa olennaisempia, esittelen seuraavassa lukuisia esimerkkejä hahmolaeista, joita havainnollistan näköhahmoilla. Tähän on kolme syytä. Ensinnäkin, hahmopsykologinen ajattelutapa on helppoiten havainnollistettavissa juuri visuaalisten kuvioiden kautta. Toiseksi, monet näköhahmoja koskevat hahmolait ovat sovellettavissa koskemaan myös akustisia hahmoja ja ilmiöitä. Kolmanneksi, kuten edellä jo mainittiin, havainnollistavaa aineistoa on kertynyt hahmopsykologian saralla eniten juuri näköhahmoista.⁹

⁹ Hahmopsykologiassa on tutkittu myös liike- ja tuntehahmoja, mutta niihin perehtyminen ei tässä ole tarpeen.

3.1 Hahmolait

1. Läheisyyden laki

Kuvassa 5 ne pisteet ja viivat liittyvät yhteen, jotka ovat lähempänä toisiaan. Lähekkäiset viivat muodostavat raitoja, joita erottaa niiden keskinäistä etäisyyttä suurempi välimatka. Lähekkäiset pisteet puolestaan muodostavat pistesarjoja, joita erottavat suuremmat välimatkat. Niin viivat kuin pisteet voidaan yhdistää toisinkin, mutta se on mahdollista vain ylittämällä selvästi koettu vastus. (Katz 1948, 28.)

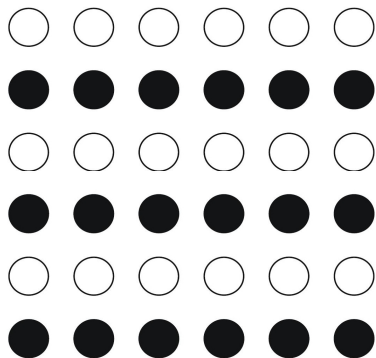


Kuva 5. (Katz 1948, 29).

Akustisissa kuvioissa läheisyyden lain ilmiö ilmenee esimerkiksi, kun sarja metronomin lyöntejä esitetään lyhyin aikaväleihin. Tällöin ihminen automaattisesti niputtaa mielessään yhteen kaksi tai useampaa yksittäistä iskua, joista muodostuu rytmisiä hahmosarjoja (Katz 1948, 36).

2. Samankaltaisuuden laki

Ihmismieli hahmottaa keskenään yhtäläisiä aineksia sisältävät elementit omiksi ryhmikseen (Katz 1948, 30). Kuvan 6 mustat ja "valkoiset" ympyrät muodostavat omat kokonaisuutensa.



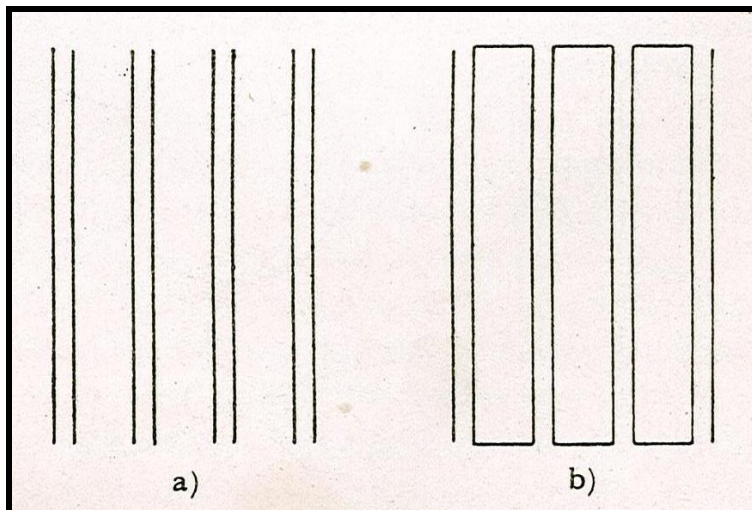
Kuva 6.

Hahmopsykologian mukaan kyseinen samankaltaisuuden laki ilmenee myös akustisissa hahmoissa:

Jos metronomin lyödessä tasaisin aikavälein aina kahta voimakasta lyöntiä seuraa kaksi heikkoa, niin pakosta heikot ja voimakkaat käsitetään kokonaisrytmin erillisiksi alarytmeiksi. Mitään rytmin elämystä ei voida selittää atomistisesti. (Katz 1948, 36.)

3. Sulkeutuneisuuden laki

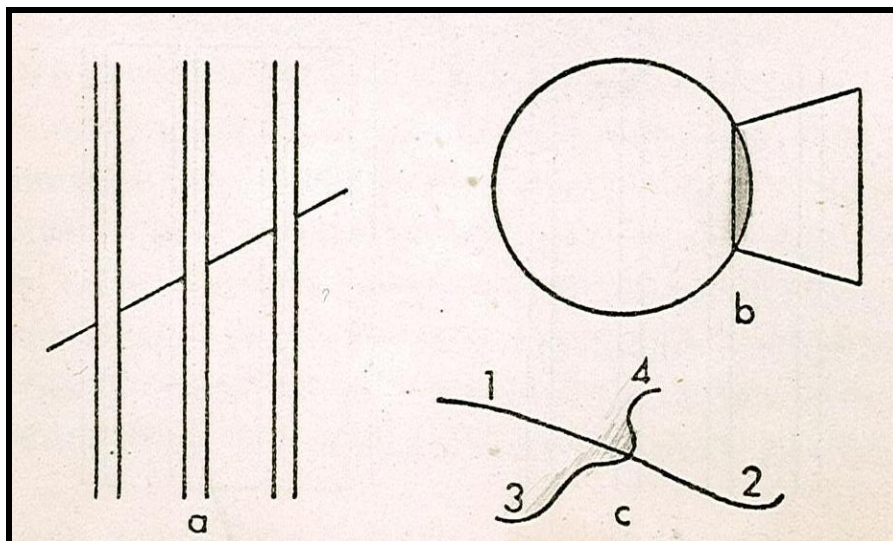
Tiettyä pintaa ympäröivät viivat koetaan tasa-arvoisessa tilanteessa luontevammin yhtenäiseksi kuin viivat, jotka eivät muodosta yhtenäistä pintaa. Kuvan 7 a-kohdassa viivat 1 ja 2 liittyvät toisiinsa, kuten myös viivat 3 ja 4, 5 ja 6, jne. Vaikka kohdan b viivat ovat yhtä etäällä toisistaan kuin kohdassa a, nyt liittyvätkin yhteen viivat 2 ja 3 sekä 4 ja 5, ja niin edelleen. Tämä johtuu siitä, että ne ovat osa yhtenäiseksi koettua pintaa. (Katz 1948, 30.)



Kuva 7. (Katz 1948, 29).

4. Hyvän käyrän eli *yhteisen kohtalon* laki

Sellaiset kokonaisuuden elementit, jotka muodostavat hyvän käyrän tai joilla on yhteinen kohtalo, käsitetään yhtenäisiksi helpommin kuin muut. Kuvan 8 kohdassa a nähdään suora viiva, jonka "edessä" olevat viivat katkaisevat. Kohdassa b nähdään ympyrä ja kuusikolmio. Kohdassa c puolestaan liittyvät yhteen 1 ja 2 sekä 3 ja 4.



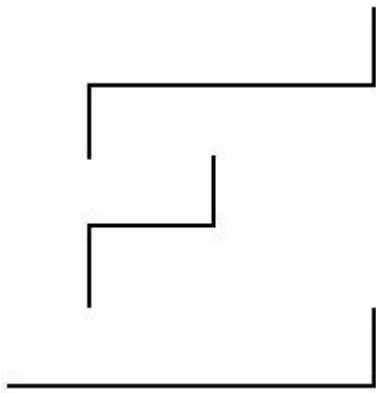
Kuva 8 (Katz 1948, 30).

5. Yhteisen liikkeen laki

Ihminen mieltää sellaiset elementit osaksi samaa kokonaisuutta, jotka liikkuvat samaan suuntaan yhtäläisellä rytmillä ja nopeudella (Katz 1948, 31).

6. Kokemuksen laki

Vaikka hahmopsykologia katsoo hahmolakien perustavuuden ulottuvan yksilön aiempaa omaa kokemusta syvemmälle, tunnustaa se kuitenkin myös kokemuksen merkityksen hahmojen muodostumisessa (Katz 1948, 32). Yksinkertainen visuaalinen esimerkki on kuvan 9 kuviosta hahmotettu E-kirjain. E-kirjain kuuluu latinalaiseen aakkostoon ja on täten siis kulttuurisesti opittu symboli.



Kuva 9. Kolme erillistä viivakokonaisuutta on mahdollista hahmottaa E-kirjaimeksi.

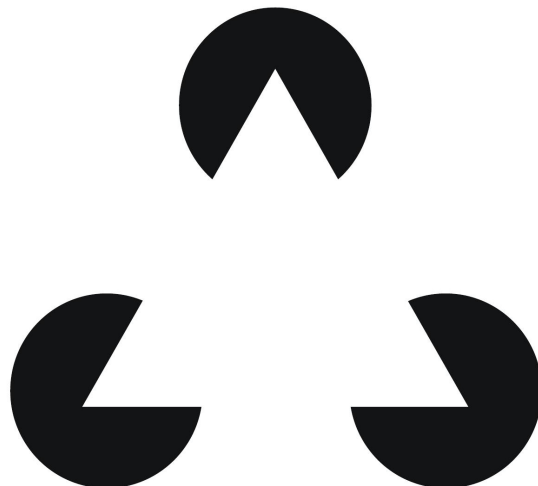
Havainnossa aidosti ilmenevät osat siis kuitenkin tunnustetaan, samoin kuin kulttuurisen tottumuksen kautta käsitettävät hahmot (Katz 1948, 25).

7. Pregnanssin laki

Eräs hahmopsykologian tärkeimmistä ajatuksista on niinkutsuttu pregnanssi-ilmiö (saks. *prägnanz*). Sitä voidaan pitää eräänlaisena kaikkien hahmolakien yhteenvetona. Pregnanssi toimii jokaisen hahmolain taustalla vaikuttavana peruseriaatteena, sillä siinä on kyse ihmisen hahmotuskyvyn suuntautumisesta eräänlaiseen yleiseen tasapainoon.

Psykologinen organisaatio muodostuu aina niin hyväksi kuin vallitsevat edellytykset sallivat. Hyvä sisältää sellaisia ominaisuuksia kuin säännöllisyyden, symmetrian, sulkeutuneisuuden, yhtenäisyyden, tasaisuuden, mahdollisimman suuren yksinkertaisuuden ja niukkuuden (...) organismi pyrkii käyttäytymään aivan määrättyillä valiomuotoisilla tavoilla, olkoonpa kysymys havainnoista, liikkeistä tai suhtautumisista. (Katz 1948, 42 ja Koffka 1935, 110)

Tämä ihmismielen pyrkimys valiomuotoisuuteen on hyvin syvälle juurtunutta. Musiikin suhteen tämä ilmenee jo siinä, että kuullijaa usein häiritsee jos kappaleen soitto lopetetaan kesken. Keskeneneräiseksi hahmotettu teos huutaa täydentymistä. Pregnanssin ilmiöstä voidaan antaa lukuisia esimerkkejä, joista annan seuraavan visuaalisen kuvion. Kuvan 10 voidaan hyvin vaivattomasti käsittää koostuvan kolmesta mustasta pallosta, joiden päälle on asetettu valkoinen tasasivuinen kolmio. "Todellisuudessa" mitään palloja ei kuitenkaan ole, puhumattakaan itse kolmiosta. Ihmismieli kykenee eheyttämään puuttuvat muodot.



Kuva 10. Kuvan kolmio koetaan hyvin läsnäolevana, vaikka kolmiota ei suoranaisesti "ole". Pregnanssi-ilmiö on niin vahva, että hahmotettu kolmio tuntuu monista sisältävän erisävyistä valkoista suhteessa kuvan taustasivuun.

Hahmopsykologian mukaan tämänkaltainen kyky hahmottaa ilmiöt yhtenäisinä kokonaisuuksina on jo syntymästä asti "sisäänrakennettu" ihmismieleen:

Tietysti kaikkeen näkemäämme liittyy kokemuksen välityksellä syntynyt tieto, mutta tämä seikka ei ensi sijassa aiheuta sitä, että esineet näkökentässämme konstituivat kuvatulla tavalla. Pikemmin pitää paikkansa vastakohta: esineet konstituivat yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi muista, syvemmällä olevista syistä, ja vasta tämä edellytys tekee meille mahdolliseksi hankkia kokemuksia esineistä (...) Hahmopsykologian käsityksen mukaan (...) jo kokemuksia vaila olevan lapsen tajunnassa vallitsee pyrkimys konstituoida esineitä, ja samoin vastikään onnellisesti operoidun sokeana syntyneen näkökentässä. Käsitteensä tueksi hahmopsykologia mm. osoittaa, että usein käsitämme esineitä yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi, ennenkuin lainkaan tiedämme, mistä on kysymys. (Katz 1948, 27.)

Hahmopsykologia katsoo siis hahmolakien olevan *apriorisia*, ts. kokemusta edeltäviä mentaalimuotoja. Hahmolaeilla on tässä mielessä selvä yhteys filosofi Immanuel Kantin apriorisiin *ymmärryksen kategorioihin*, joita Kant piti niinkään ihmisen lajityypillisinä mentaalina skeemoina¹⁰.

Kantin mukaan ihminen järjestää kaikkea kokemaansa kyseisten kategorioiden kautta; esimerkiksi aika ja avaruus eivät ole kokemuksen ulkopuolella itsenäisesti ja objektiivisesti olemassaolevia "olioita sinänsä", vaan pikemminkin ihmisielen perustavanlaatuisimpia oman olemassaolon "organisointivälineitä", joiden kautta kokemukset ylipäänsä mahdollistuvat (ks. mm. Kant 2005, 79-87 sekä Saarinen 2005, 239).

Kantin mukaan emme voi saada minkäänlaista varmaa tietoa "olioista sinänsä", sillä kaikki niitä koskeva ymmärryksemme on aina väistämättä aprioristen ymmärryksen kategorioiden värittämää. Ymmärryksen kategoriat voidaankin mieltää eräänlaisiksi ihmiseen sisäänrakennetuiksi "ristikoiksi", jotka toisaalta antavat kokemiselle kaiken mielekkyyden, mutta toisaalta myös suodattavat kaikkea kokemusta.

¹⁰ Skeeman käsitteellä on Kantin filosofiassa tässä käyttämäni yleisluontoista merkitystä erityisempi ja vaikeaselkoisempi merkitys, jonka kuvailu ei ole tarpeen. Kant on itse myös luonnehtinut *Puh-taan Järjen Kriitikissä* kirjoittamaansa kappaletta skematismista "hyvin kuivakkaaksi" (Kant 2005, 129).

3.2 Samuus ja ero

Käsilläolevan työni näkökulmana on, että niin hahmopsykologien hahmolait kuin Kantin ymmärryksen kategoriat voidaan kaikki käsittää abstraktin *samuuden* hahmottamisen eräänlaisiksi ”konkreettisiksi” erityistapauksiksi. Tällä tarkoitan, että kaikkia kategorioita ja hahmolakeja *edeltää* kyky ylipäänsä hahmottaa jotakin ”samaksi”. Erilliset hahmolait voidaan kaikki mieltää eräänlaisen ”hahmon hahmottamisen” erityistapauksiksi, Kantin ymmärryksen kategoriat puolestaan itse ”kategorian muodostuskyvyn” partikulaareiksi ilmentymiksi.

Kyky ylipäänsä nähdä jossain ”samuutta” on tässä mielessä eräs kaikkein primaarein tapa hahmottaa todellisuutta. Minkäänlaista kokemuksen jäsentelyä – organisointia – ei kuitenkaan voi tapahtua, ellei ”kokonaisuutta” voida erottaa ”ei-kokonaisuuteen” kuuluvasta.

Vasta analyysi, asioiden erittely, mahdollistaa organisoinnin. Tyhjä paperiarkki ”paljastaa” tyhjyytensä vasta silloin, kun sen reunaan piirretään jotain. Samaan tapaan avaruus todellistuu vasta eri objektien määrittäessä ”tyhjäksi” koetun tilan. Ilman *eroa* ei voida myöskään määrittää samuutta – ”eron tekeminen” samuuden ja eron välille on siten ensimmäinen analyysi, metakategoria, johon havainnointi kiinnittyy.

Tämän ihmiselle perustavanlaatuisen hahmotustavan, samankaltaisuuden ja erilaisuuden mielteen, otan tutkimukseni perustaksi.

4 HAHMOJEN KONTEKSTUAALISUUS – SAMUUS-ERO HAVAINNOINNIN PERUSTANA

Käsiteltyäni nyt hahmopsykologian ydinkohdat ja viitattuani niiden sukulaisuuteen Kantin ajattelun kanssa, on aika selvittää edellekäydyn käsitteistön ja ajatusten merkitystä käsilläolevassa tutkielmassa.

On loppukädessä näkökulmakysymys, haluaako ajatustapani nähdä kauttaaltaan hahmopsykologiseksi vai pelkästään sen kanssa lomittuvaksi. Itse olen kiinnostunut lähinnä siitä,

kuinka hahmopsykologiaa voidaan hyödyntää taiteessa ja erityisemmässä mielessä pop/rock-musiikissa niin hyvään tähtäävässä käytännön työssä kuin teosten kokemuksellisessa analyysissäkin.

Nähdäkseni olennaista ei ole pyrkiä soveltamaan erillisten hahmolakien periaatteita ”suoraan” musiikin olemukseen, vaan pikemminkin suodattaa niiden ydinajatuksia muotoon, jonka avulla vähemmän kategorisoiva ja tietyllä tapaa ”esteettömämpi” analyysi mahdollistuu. On paljon luontevampaa puhua musiikissa ilmenevistä hahmoista kuin syynätä yksittäisiä teoksia vain tarkkarajaisia ja erillisiä hahmolakeja niihin soveltaen.

Hahmolait toimivat kuitenkin itse hahmokäsitteen syvemmän olemuksen ymmärtämisen mahdollistajana, jonka itsessään katson erääksi hyödyllisimmistä henkisistä apuvälineistä, jota olen henkilökohtaisesti koskaan hyödyntänyt teosten arvioinnissa. Jotta oma suhteeni hahmopsykologiaan ja osin siltä lainaamani käsitteistön käyttötapa selkiintyisi, esitän ohessa oman näkemykseni peruseriaatteet.

Hahmo voidaan määrittää siksi, mikä koetaan *samana*. Sen, minkä koetaan samaksi, täytyy kuitenkin aina *erottua* jollain tavalla siitä, mitä ei katsota siihen kuuluvaksi. Ilman kyseistä erottelua kaikki olisi vain ”samaa”, eikä minkäänlaista mielekästä jäsentelyä voisi edes tapahtua. Muutoin emme kykenisi tunnistamaan ihmistä koirasta, tai edes puita merestä. Vastaavasti emme myöskään voisi erottaa naista ja miestä, elleimme ensin kykenisi tunnistamaan ihmistä – ”lajihahmoamme”.

Organisointi edellyttää tällä tapaa samaksi koettujen hahmojen tunnistamista, jotka erottautuvat kaikesta muusta yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi. Itse organisointia ohjaava mekanismi puolestaan on samuuden ja eron abstrakti ”tajuaminen”. Samuuden havaitseminen konkretisoituu eri tilanteissa havaittuina hahmoina, jotka kyetään differentioimaan jostakin muusta ”eron tekemisen” kautta. Samuus ja ero ovat siis saman mekanismin eri puolia.

Hahmot ikäänkuin *piirtyvät* jotakin niistä erilliseksi koettua vasten. Hahmopsykologian käyttämät taustan ja kuvion käsitteet voidaan siten ilmaista myös seuraavasti: hahmo on eräänlainen *kuvio*, joka erottuu jostakin sille vastakkaisesta *taustasta*. Tämän voimme ylei-

sellä tasolla muotoilla seuraavasti: hahmot määrittyvät yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi aina *suhteessa* johonkin niistä erilliseksi koettuun.

Jotta ilmiön perustavuus kävisi ilmeiseksi, sitä voidaan havainnollistaa ajattelemalla ympyrän ja sanan "hahmoja". Jos piirrän paperille pienen ympyrän, se piirtyy konkreettisesti erilliseksi hahmokseen paperia vasten. Erotan sen heti paperin luomaa taustaa vasten piirtäväksi kuvioksi. Voisinko vain vetää paperin pois ympyrän "alta", ja yrittää kuvitella sitä ikäänkuin itsenäisenä kuviona vailla minkäänlaista taustaa?

Olisi tietysti mahdollista kuvitella ympyrä toisenlaiseen ympäristöön. Tämä voi olla mikä tahansa; liitutaululle piirretty, lumeen tallottu tai avaruudessa abstraktisti killuva ympyrä.¹¹ Loppukädessä kuitenkin juuri ympyrän muoto määrittää sen ääriviivat, sen hahmon. Pelkkä ympyrän käsittäminen erottaa sen erilliseksi elementikseen jostakin siihen kuulumattomasta. Vaikka kuvittelisimme ympyrän mielessämme ja yrittäisimme "nähdä" sen ilman mitään siihen suhteutuvaa taustaa, meidän pitäisi silti muodostaa sen muoto, so. hahmottaa sen hahmo. Emme voi kuvitella sitä edes mielessämme ilman eräänlaista havaitsematonta "metataustaa", jota vasten piirrämme sen.

Näemme siis tietyn hahmon aina jotakin vasten. Tämä tausta voi olla tietoisesti havaittu tai loppukädessä vähintään se "ei-mikään", jota vasten luomme kuvion mielessämme – erotamme siis tässä tapauksessa ympyrän, eli *jotakin, jostakin*.

Havaintomekanismin voidaan siis ajatella olevan perinpohjaisesti kontekstisidonnainen. Vasta ilmiöiden *vertailukohta* todellistaa niiden ominaisuutteen.

Paperin suhteen sen tyhjyys käy vielä ilmeisemmäksi ajateltaessa sille kirjoitettuja sanoja. Jos kirjoitan paperille yhdenkin sanan, jo sen merkitys "ylittää" paperin merkityksellisyyden, jolloin paperista tulee tausta, tässä(kin) tapauksessa siis *tyhjä*, jota vasten olennai-

¹¹ Ympyrä on tässä abstrahoitu sen ilmenemismuodoista – toisaalta, koko ympyrän käsite on itsessäänkin puhdas abstraktio.

nen, so. kuvio, hahmotetaan. Valkoisen paperin voidaan äskeisissä tapauksissa ajatella siis muuttuvan taustaksi – ”tyhjäksi” – vasta suhteessa ympyrään tai sille kirjoitettuun sanaan.

Kuitenkin täysin toisenlaisessa tilanteessa itse paperiarkki voikin näyttäytyä omana vahvana kuvionaan. ”Tyhjistä” paperista voidaan muotoilla origami tai leikata erilaisia koristeita. Voimme kiinnittää paperiarkkeja seinälle, ja muodostaa niistä jonkin selkeästi erottuvan hahmon. Salkullinen tärkeitä papereita voidaan heittää tuulen mukana mereen, jolloin ne suhteutuvat tähän uuteen ”säilytyspaikkaansa” aivan samoin kuin esimerkkinne ympyrä suhteutui paperiin; selkeästi (taustastaan) erottuvana kuviona.

Näin ymmärrettynä ilmiön luonne on aina sidoksissa sen vastapooliin. Ei ole yhtä ilman ”toista”, joka antaa sille vastineen. Tätä *kontekstuaalisen viitekehysten vaatimusta* syvennän työni läpi.

Abstraktit hahmot ja kontekstin ajallinen luonne

Tähän mennessä olemme käsitelleet selkeän visuaalisen muodon omaavia hahmoja – ihmisiä, puita, ympyrää, sanoja, paperia vettä, jne. – jotta kontekstisidonnaisuutta voitaisiin lähestyä helposti kuviteltavissa olevista elementeistä käsin. Katson hahmon käsitteen olevan kuitenkin käyttökelpoinen lähes kaikessa inhimillisessä kokemuksessa, olettaen ettei hahmojen viimekätistä kontekstuaalisuutta unohdeta.

Hahmopsykologiassa tutkitut aistinsykologiset hahmot ovat kiistatta helpoin tapa ”näyttää toteen” hahmojen ilmeneminen. Mikään ei kuitenkaan periaatteellisesti estä meitä kutsu-
masta esimerkiksi eri genrejä, paradigmoja tai kokonaisia kulttuureja eräänlaisiksi hahmoiksi.¹² Onhan tämänkaltaisilla mentaalisilla mielteillä aina jokin kvaliteetti, jonka kautta niiden ääriviivat ylipäänsä on mahdollista hahmottaa, kutsua ”samaksi”.¹³

¹² Myös hahmopsykologian piirissä on sen alkuajoista lähtien käyty keskustelua hahmokäsitteen soveltuvuuden laajuudesta, ja puhuttu mm. ”ajatushahmoista” (ks. Katz 1948, 40).

¹³ Esimerkiksi ”länsimainen kulttuuri” suhteutuu muihin kulttuuripiireihin omana ja riittävässä määrin yhtenäiseksi erotettuna hahmona.

Jokainen hahmo – oli se sitten näköhahmo, akustinen hahmo, tietyn ”tyylisuunnan” tai koko kulttuurin hahmo – voidaan kuitenkin ymmärtää vasta peilaamalla sitä jotakin siihen kuulumattomaksi koettua vasten. Konteksti ei ole ”erillinen” asia, vaan oikeastaan siis itse asia.

Edellämainittujen ”pysäytettyjen” abstraktioiden lisäksi voimme määrittää kontekstia myös ajallisesti, so. tarkastella ilmiöiden todellistumista ja niiden vertautumista toisiinsa puhtaasti *historiallisessa* mielessä. Voin pitää ahventa isona kalana, jos minulla ei ole kokemusta mistään sitä suuremmasta kalasta. Nähtyäni valashain muutan kuitenkin kokemuksellista vertailukohtaani.

Katson tämän kontekstuaalisuuden ”ajallisen” luonteen olevan loppukädessä kaikkea havainnointia määrittävä tekijä, sillä jokainen kokemus ilmenee ihmiselle tietyllä tapaa ajallisena ”prosessina”. Vaikka katsoisin maalausta tai valokuvaa, silmäni vaeltavat siinäkin ajassa. Kontekstin mieltäminen tällä tapaa ajallisena on kaikkein ilmeisimmin hyödyllisintä traditionaalisesti ”aikataiteiksi” kutsuttujen taiteiden analyysissa, joista otan seuraavassa tarkempaan käsittelyyn musiikin ja sen erään alalajin, pop/rockin tehokeinot.

Sitä ennen voimme muotoilla musiikille tärkeimmän kontekstisidonnaisuuden aspektin seuraavasti: samaa vanhaa sopivassa suhteessa uuteen ja erilaiseen.

4.1 Yksilön kokemushorisontti

Usein sanotaan, ettei makuasioista voi kiistellä. Jokainen ihminen kokee tietyn taideteoksen aina omalla yksilöllisellä tavallaan. Teoksellisia ”tunneautomaatteja” on mahdotonta luoda.

Mielestäni tämä ei kuitenkaan poissulje mahdollisuutta universaalien elementtien tai eräänlaisten kulttuuristen ”ydinpisteiden” hakemiseen ja hyödyntämiseen taiteessa. Ihmisillä on aina jotakin yhteistä toistensa kanssa, aina lajityypillisistä fysiologisista ja henkisistä ominaisuuksista eri kulttuurien tapaan jäsentää asioita ja eri yksilöiden tapaan mieltää paikkaansa omassa kulttuurissaan.

Lähtökohtani on, että ihminen käsittelee kaikkea kokemaansa oman kokonaiskontekstinsa kautta. Tämä toimii eräänlaisena massiivisena viitekehyksenä, jolla ihminen käsittelee senhetkistä kokemustaan suhteuttaen sitä jo omaamiinsa malleihin ja ajatustapoihin. Vaikka kokonaiskonteksti sinänsä on aina täysin yksilöllinen, iso osa siitä määräytyy kuitenkin kollektiivisten elementtien mahdollistamana.

Jaan yksilöllisen kokonaiskontekstin *lajityypillisiin, kulttuurisiin ja individuaalisiin* skeemoihin. Jokaisen ihmisen ainutlaatuinen tapa kokea – hahmottaa asioita – koostuu aina ”persoonallisten” hahmotustapojen lisäksi myös eräässä mielessä lajiin sisäänkoodatuista skeemoista sekä siitä kulttuurikoodien kokonaisuudesta, jonka vaikutuspiirissä ihminen on elänyt.¹⁴ Vasta lajityypilliset kontekstit mahdollistavat kulttuurikontekstien luonnin, jotka puolestaan toimivat yksilöllisen ilmaisun pohjana. Esimerkiksi ihmisen kyky nähdä, kuulla, ja erottaa eri symbolit tai äänteet toisistaan toimivat eräinä kielellisen kommunikaation edellytyksinä. Ilman sopimuksenvaraista symbolien järjestystapaa kieltä puolestaan ei voisi ymmärtää, eikä ilmaista sen avulla mitään persoonallista.

Näistä kolmesta yksilön kokonaiskontekstin peruselementistä voidaan toki erottaa niin monia ”alakonteksteja”, so. viitekehyksiin viittaavia viitekehyksiä, kuin ylipäänsä nähdään tarpeelliseksi. Silti jo yllämainitut kolme ovat eräässä mielessä imaginäärisiä.

Kokonaiskontekstissa ei oikeastaan ole mitään ”itsenäisiä” elementtejä, vaan kaikki peilautuu vasten *historiallista*, so. kokemuksellista ja geneettis-kokemuksellista taustaa. Geneettistä saadut lajityypilliset skeemat – kontekstit, viitekehykset – ovat edellisten sukupolvien kokemuksista perittyjä tai niiden mahdollistamia. Kulttuuriset skeemat puolestaan on

¹⁴ Koodin tematiikka on tässä mielenkiintoinen, koska myös koodin merkitys sivuaa jollain tapaa juuri eräänlaista ”avaamista”, joka vasta mahdollistaa tietyn asiakokonaisuuden ”saamisen”; samaan tapaanhan kontekstien voidaan ajatella mahdollistavan ”tajuamisen”.

omaksuttu omakohtaisten kokemusten kautta, joissa myös individuaaliset skeemat ovat muotoutuneet. Loppukädessä kaikki ovat yhden ja saman, jokaisen yksilön omaaman kokonaiskontekstin – ”persoonan skeeman” – eri aspekteja.

Tietty kokemus määrittyy aina tätä jättimäistä taustaa vasten. Havainnointi *mahdollistuu*, kun omaamme taustan, jota vasten ”jokin” piirtyy. Tässä saavumme yksityisen taiteenlajin, musiikin, ja yleisen kauneudentajun keskeisimpään liitoskohtaan, aiheemme eräänlaiseen lakipisteeseen:

Jokaisen kokemuksen ”kuviollinen” luonne määrittyy suhteessa kokonaistaustaan, joka sanelee sen, millaisena kuviona se käsitetään. Ihminen pyrkii jatkuvasti ”hahmottamaan” kuviota, ja siinä onnistuessaan lopulta omaksuu sen osaksi taustaa. Entinen kuvio asettuu tällöin osaksi taustaa, jonka jälkeen se toimii vertailukohtana ja apuna tulevien kuvioiden hahmotuksessa. Tämä ”hahmopeli” on mahdollistanut toinen toistaan kauniimpien teosten ja kokemusten todellistumista, ja on epäilemättä eräs ihmislajin tärkeimmistä mentaalisista ominaisuuksista.

Itse hahmotuksen voidaan sanoa ”tapahtuvan” rajalla, jossa ihminen suhteuttaa senhetkistä kokemusta olemassaoleviin skemaattisiin rakenteisiinsa. Esi-isiltä perintönä saadut arvokkaat ”kartastot” ja elämän aikana muilta omaksutut mentaaliset reitit sulautuvat niiden pohjalta itse muodostettuihin polkuihin – tuloksena on eheänä kokonaisuutena toimiva käsityskyky.

Tämä *yksilön kokemushorisontti*¹⁵ toimii kaikkien taideteosten mahdollistajana, kättilönä ja niiden mielekkyyden perustana.

Hyvä musiikillinen teos puolestaan ”läpäisee” kuulijan koko ennakkoskeeman tavalla, jonka ihminen kokee juuri itselleen sopivaksi ”leikittelyksi” samuuden ja eron, uuden ja vanhan, ennustettavan ja yllätyksellisen suhteen. Prosessin aikana kuulija kontekstualisoi teoksen

¹⁵ Hermeneutikot ovat lanseeranneet kokemushorisontti-termin kuvaamaan jossain määrin samaa asiaa, mutta katson tässä yhteydessä itse sille (antamani lisämerkitysten takia) antamani kuvauksen toimivan suoraa toisen kirjoittamasta tekstistä muodostettua määritelmää paremmin.

elementtejä ”kiinni” omiin skeemoihinsa, jolloin ne juurtuvat osaksi kokonaiskontekstia. Tähän prosessiin liittyviä aspekteja käsittelen seuraavaksi.

4.2 Musiikin psykologiset lähtökohdat

Käsittelen tässä luvussa musiikin tehokeinojen psykologisia perusteita. Lähdän siitä, että musiikillinen teos on selkeän alun ja lopun omaava, koherentti teoksellinen kokonaisuus. Katson ison osan ajatuksista olevan sovellettavissa myös muihin taiteenlajeihin. Annan tämän johdosta ajoittain esimerkkejä, joissa katson tehokeinojen olevan analogisia eri taiteenlajien yli.

Musiikissa hyödynnetään ihmisen kontekstuaalista hahmotuskykyä luomalla sekä teoksen ulkopuoliseen maailmaan että toisiinsa jännitteisesti suhtautuvia elementtejä. Jokainen elementti luo mahdollisuuden nähdä toiset elementit uudessa kontekstissa. Etenkin tempo-raalitaiteissa tämä voidaan – ja oikeastaan pitääkin – ilmaista myös historiallisessa kontekstissa; jokainen jo esitelty elementti määrittää uusien elementtien luonnetta, ja jokainen uusi elementti näyttää jo koetut elementit uudessa valossa.

Kaikki teoksen elementit luovat aina mahdollisuuden niiden vastapooli(e)n hyödyntämiseen. Musiikillinen teos luo oman ”skaalansa” – kontekstuaaliset puitteensa ja vertailukohdansa – ja pyrkii jännitteidensä kautta luomaan kommunikatiivisen yhteyden kuulijaan.

Tätä ”vuoropuhelua” voisi mielestäni luonnehtia eräänlaiseksi teoksen heittämäksi kutsuksi *mielekkääseen leikkiin*. Kappaleen jännitteiset elementit pyrkivät herättämään kuulijan mielenkiinnon, pitämään sitä yllä ja loppukädessä myös palkitsemaan kuulijaa teoksen seuraamisesta.¹⁶

¹⁶ Tarkoitukseni ei ole ”leikin” tematiikalla missään määrin vähätellä musiikin kytköksiä eri inhimillisyyden alueisiin, vaan päinvastoin korostaa sen tärkeyttä. ”Leikkiminen” voidaan mieltää samanlaisesti sekä hauskaksi, skemaattista käsittelykykyä vahvistavaksi, että olevan kytköksissä ”totuudellisiin” tai ”reaalisiin” asioihin siinä mielessä, että se pyrkii representoimaan niitä. Tässä mielessä siis myös esimerkiksi pyrkimystä heijastella universaalia ”lukujen harmoniaa” voidaan pitää ”totuuskisien matkimisena”, so. *mimesiksenä* mitä suurimmissa määrin. Toisaalta ”leikin” käsite kattaa myös romantiikan ideaalin ”tulkinnanvaraisuudesta” tai ”unenomaisuudesta”, ollessaan jotakin arjen todellisuudelle vastakkaista.

Hahmon käsitteen kautta asian voi ilmaista siten, että musiikissa pyritään tarjoamaan kuulijalle sopivat edellytykset teoksellisten hahmojen ”piirtämiseen” mielessä. Teos tarjoaa puitteet sisältönsä valiomuotoistamiseen hiukan samalla tavalla kuin lapsille suunnatut ”yhdistä pisteet” –kuvat, joissa niinkään kytketään elementtejä toisiinsa – lopullisen hahmon realisointiin pyrkien.

Sama perusmekanismi on nähdäkseni yleistettävissä muihinkin taiteenlajeihin. Hyvä teos jättää aina *sopivassa suhteessa* päättelyvaraa ja ”lankojen punomisen” työtä kokijalle – oli kyseessä sitten kuulija, katsoja, tai lukija –, jotta teos koetaan mielekkääksi, sopivan haasteelliseksi ja kuitenkin samalla sopivan palkitsevaksi ”leikiksi”.

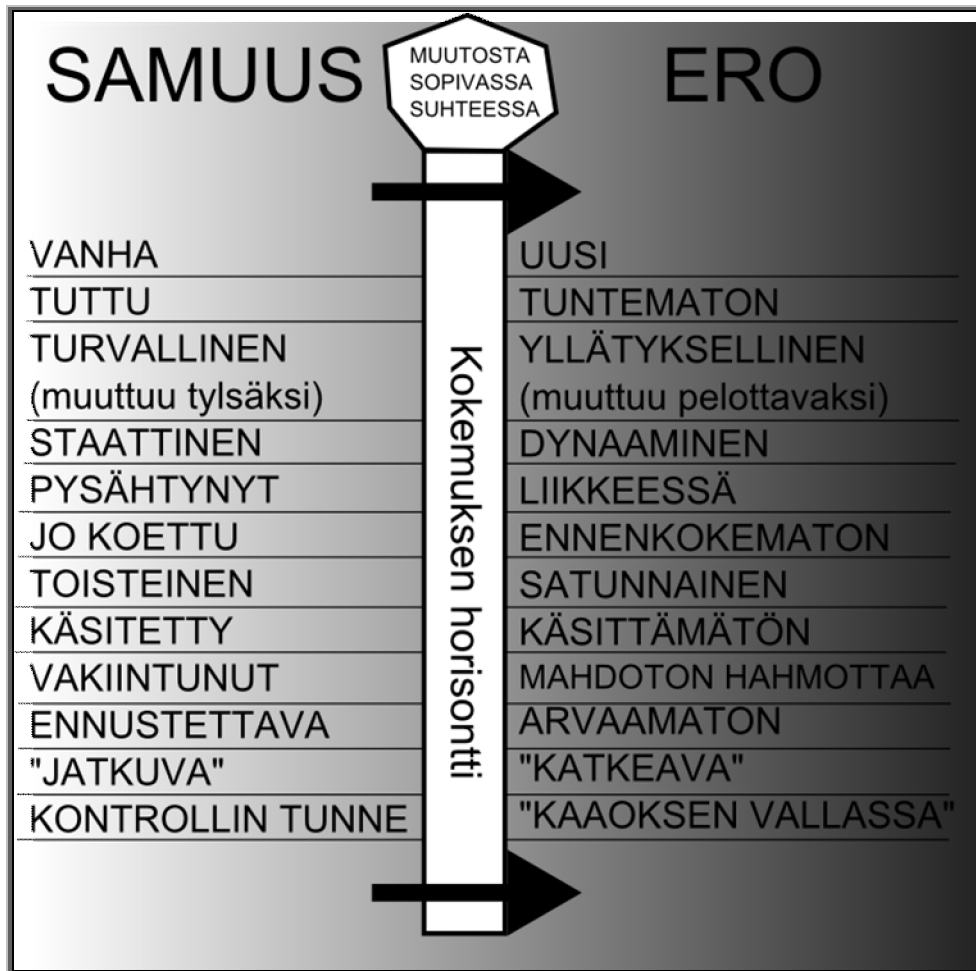
Musiikissa kyse on tietyllä tapaa jatkuvasta tasapainoilusta toistensa suhteen samankaltaiseksi tai eroaviksi koettujen elementtien välillä. Jokainen ”samaksi” hahmotettu elementti selkiyttää teoksen muotoa ja vahvistaa sen sisäistä koherenssia, mutta toisaalta juuri elementtien väliset erot luovat jännitteitä ja kirkastavat tunnetta ”liikkuvasta”, so. luonteeltaan alati muuttuvasta kokemuksellisesta matkasta. Kuulija arvioi musiikin tarjoamaa matkaa aina omista skemaattisista ”kartastoistaan” käsin. Ellei kappale kytkeydy jo olemassa oleviin reitteihin, kuulijan kannalta matka ei ole mielekäs. Musiikin täytyy samanaikaisesti sekä *palkita* kuulijaa teoksen valiomuotoistamisesta että *jatkaa leikkiä* johdattamalla kuulijaa uusien hahmojen täydentämiseen ja kokonaisuuden keskinäiseen suhteuttamiseen.

Kappaleen elementit antavat puitteet niiden ”piirtämiseen” valmiiksi hahmoiksi esimerkiksi toistaiseen rytmensä tai äänenvärinsä antamien ”ydinpisteiden” turvin. Kun elementit on hahmotettu, ne on helpompi ikäänkuin suodattaa pois uusien ”keskenräisten” muotojen tieltä. Kappaleen samaksi koetut aspektit uppoutuvat kuulijan kokonaiskontekstissa jatkuvasti syvemmälle niiden tarkentuneen muotonsa vuoksi, ja tätä kautta itse kokemushorisontissa avautuu uutta tilaa ”epäselville” tapauksille. Omaksutut kuviot muuntuvat siis osaksi musiikillista taustaa, jolloin valokeila vapautuu uusille kuvioille.

Täysin toisteinen ja tasainen ääni käy äkkiä hyvin tylsäksi, sillä sen hahmollinen muoto on täysin valmis, eikä minkäänlaista uutta kontekstia sen suhteuttamiseen tarjota.¹⁷ Siinä ei ole mitään leikkisää haastetta – ja se on tavallaan jo käsitelty. Toisaalta, jos elementit ovat liian satunnaisia ja vaikeasti hahmotettavia, teos tuntuu vain sekavalta eikä useinkaan tavoita vaadittua kytköstä kuulijaan, koska seuraamiseen vaadittu työmäärä ei korreloi koetun ”palkinnon” kanssa.

Kyseessä on samuuden ja eron tajuamisen mahdollistama jatkuva kontekstuaalinen ”hahmopeli” (kuva 11). Kappaleen jännitteet syntyvät uuden suhteesta vanhaan, saman suhteesta erilaiseen – jännitteillä musiikkia ”tönäistään” aina elämyksellisesti sopivassa suhteessa eteenpäin.

¹⁷ Albumillinen pelkkää tasaista siniaaltoa voidaan toki käsittää yllätyksiä täynnä olevaksi ”leikiksi” suhteessa vakiintuneeseen kehystetyn draaman vaatimukseen, mutta nykyisessä kulttuurissa tämänkaltaisen ilmiön tarjoamaa dramaturgista ”regressiota” voidaan pitää lähinnä marginaaliin kuuluvana luontaisena antimuotona, so. kurioositeettina.



Kuva 11. Musiikki kutsuu kuulijaa musiikillisten elementtien suhteuttamiseen. Kokemus etenee ajassa nuolien osoittamaan suuntaan, ja kokemushetken elämystä suhteutetaan kaikkeen jo koettuun. Hyvä teos sisältää muutosta juuri sopivassa, tilanteen vaatimassa suhteessa.

Kuinka samuutta ja eroa – vanhaa ja uutta – sitten konkreettisesti musiikissa luodaan? Käsittelen tätä yksityiskohtaisesti myöhemmin. Olennaisinta on ymmärtää, että toisteisuutta syntyy väistämättä jo äänenvärien valinnalla. Yhtenäiseksi elementiksi hahmotettu instrumentti tarjoaa tosin aina välittömän mahdollisuuden "samuuden" sisällä tapahtuvien "erojen" tekemiseen. Erot voidaan tehdä esimerkiksi iskullisesti tai sävelellisesti. Teoksessa asetetaan siis yhtenäiseksi koettuja sisäisiä taustoja, joita vasten kuvioita piirretään.¹⁸

Valiomuotoistaminen on jatkuvaa eteen heitettyjen kokemuksellisten "raaka-ainesten" eheyttämistä mielekkääksi ja selkeäksi kokonaisuudeksi. Kyse on kuulijan kokemushorison-

¹⁸ Kuten todettua, myöhemmin kuvioista voi tulla taustoja, joita vasten esitellään uusia kuvioita.

tissa tapahtuvasta aktiivisesta elementtien organisoinnista, jossa kuulija integroi teoksen elementtejä osaksi kokemuksellista kokonaiskontekstiaan, samalla ennakoiden tulevan luonnetta tähänastisten kokemustensa perusteella.

Useimmiten on viisainta pyrkiä tuomaan uusia hahmoja valokeilaan alussa maltillisesti, jotta kokemushorisontissa ei tapahdu ennen aikaista "tukkeutumista".¹⁹ Jos kuulija kokee teoksen liian sekavaksi, so. ei tarpeeksi valiomuotoiseksi itselleen, mielenkiinto laantuu. Jos taas leikki tuntuu liian totiselta tai "valmiilta", siinä ei ole mitään leikittävää, jolloin se mielletään todeksi, osaksi arkea.

Tietenkään kaikki ihmiset eivät ole valmiita heittäytymään musiikin vietäväksi edes silloin, kun teoksen sisältämien elementtien keskinäinen kontekstuaalinen suhde on hyvin hienoviritetty. Ne, jotka eivät ole oikeastaan edes valmiita leikkimään, ovat musiikin "suorien" kontekstipintojen ulottumattomissa ja tarvitsevat useimmiten jonkinlaisen kielellisesti perustellun "sysäyksen" innostuakseen ei-kielellisestä leikistä.

Mitä pidemmälle teoksessa edetään, sitä enemmän kuulija adaptoituu sen sisäisten parametrien kontekstuaaliseen havainnointiin, jonka tuloksena myös "radikaalimmat" dramaturgiset suunnanmuutokset tuntuvat mielekkäämmiltä. Mieli eheyttää muotoa ja näkee yhteydet, olettaen ettei teoksen perushahmon käsittäminen vaadi suhteettomia ponnisteluja.

Hahmopsykologian ajatus psykologisen organisaation tietyllä tapaa *automaattisesta* pyrkimyksestä valiomuotoisuuteen ilmenee musiikinkuuntelussa jo aivan perustasolla. Ihminen kykenee varsin vaivatta hahmottamaan kappaleen sisältämät elementit yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, so. itse kappaleen "hahmoksi", vaikka teos sisältäisi radikaalistikin toisistaan poikkeavia aineksia. Suuri osa koko prosessista on alitajuista, eikä kappaleen kuuntelu sinänsä edellytä kovin tietoista ponnistelua.

¹⁹ Sekavaa esittelyä voidaan toki ajoittain käyttää tehokeinona. Pääsääntöisesti on kuitenkin helpompaa johdatella kuulijan mielenkiintoa esittelemällä ensin selkeitä muotoja ja vasta sitten rikkoa niitä, so. asettaa esimerkiksi ensin tietynlainen "teema" ja vasta sitten varioida sitä. Myöskään kahden alussa peräkkäin esiteltyä "kaoottista" osuutta ei välttämättä voida enää jännitteistää siirtymällä seuraavaksi "selkeään" osuuteen, mutta kahden selkeästi hahmotetun osuuden voi mielekkäästi rikkoa hetkellisellä "sekavuudella" kolmannessa osuudessa.

Koneisto kuitenkin tekee taustalla työtä, ja tuntuu jopa pitävän säännöllisestä ”treenauksesta”. Ihmiset harvemmin jättävät palaamatta ensikuulemalta hyväksi kokemansa kappaaleen pariin, ja samaa kappaletta myös kuunnellaan usein monia kertoja peräkkäin. Jo tämän perusteella on ilmeistä, ettei mikään ”absoluuttinen” yllätyspeli ole popmusiikin ydin. Neuroottinen tai pakonomainen pyrkimys jatkuvaan ”kääntelyyn” on mielestäni usein merkki siitä, ettei tekijä ole täysin sisäistänyt ihmismielen ”syvää yksinkertaisuutta”, vaan pikemminkin vain opetellut draaman parametreja.

Muutoksen ei toisaalta kuulu myöskään olla ”loputtoman verikkaista”. Leikittely kaaoksen kanssa on täysin sallittua.²⁰ Olennaisinta on kuitenkin varmistaa, että teoksella on *kehys*, joka ei repeä edes sitä venytettäessä – muutoin valiomuotoisuus katoaa.

Opinnäytettä kirjoittaessani ajauduin lukemaan Igor Stravinskin mietteitä musiikista, joita lukiessa tuntui kuin olisin kuunnellut viisaan sukulaissielun mietteitä samasta asiasta:

Musiikki on sitä kiinteämpää, mitä vähemmän se antaa periksi moninaisuuden houkutuksille. Mitä se menettää kiistanalaisessa rikkaudessa, sen se voittaa takaisin todellisessa solidisuudessa. Kontrastin vaikutus on välitön. Analogia tyydyttää vasta ajan pitkään. Kontrastilla saadaan aikaan vaihtelua, mutta se lamaannuttaa keskittymisen. Analogia syntyy pyrkimyksestä ykseyteen. Vaihteluntarve on täysin hyväksyttävää, mutta emme saa unohtaa, että ykseys käy moninaisuuden edellä. Näiden rinnakkaiselo on kuitenkin aina tarpeellista (...) On kysymys Parmenidaan ja Herakleitoksen välisestä kiistasta: edellinen kielsi moninaisuuden, jälkimmäinen ykseyden. Terve järki ja korkein viisaus neuvovat meitä hyväksymään molemmat. Paras asenne, jonka säveltäjä voi hyväksyä tässä kysymyksessä, on sellaisen ihmisen asenne, joka on perillä arvojen hierarkiasta ja jonka on tehtävä valinta. Moninaisuudella on arvoa vain välineenä pyrkimyksessä ykseyteen. Sitä on joka puolella. Minun ei tarvitse pelätä sen puutetta, koska kohtaan sitä joka hetki. Kontrasteja on kaikkialla. Riittää kun havaitsee ne. Mutta sen sijaan ykseys on kätkeytyä ja pitää löytää (...) Luonnollisestikaan emme voi tässä vastata tyhjentävästi tähän ikuiseen kysymykseen, johon meidän on syytä varautua vielä palaamaan. (Stravinski 1968, 38-39.)

²⁰ Toisaalta myös tietyt populaarimusiikin genret – kuten teknon eri alagenret – tuntuvat perustavan tehonsa pitkälti ennustettavuuden varaan. Näissä tapauksissa staattisuus ilmenee kuitenkin rakenteellisena ratkaisuna, jolla tunnutaan tavoittelevan jonkinlaista transsitilaa tai ”hermeneuttista” kehää. Samaksi hahmotettu *luuppi* (engl. loop) tuottaa ajallisesti edetessään aina uuden kontekstuaalisen pinnan. Itse äänimaisema on kuitenkin tämänkaltaisissa genreissä usein melko dynaaminen.

Siihen, mikä ”sopiva suhde” samuuden ja eron välillä lopulta on, ei ole yksinkertaista vastausta. Kokemuksen laatu määrittäyty ihmisen senhetkisen kokonaiskontekstin perusteella – on hyvin yleistä, että tässä alati muuttuvassa sisäisessä sielunmaisemassa sama teos voidaan kokea eri ajanhetkinä täysin toisistaan poikkeavin tavoin. Potentiaali valiomuotoisuuteen täytyy kuitenkin olla hahmotettavissa teoksesta, jotta ihminen kiinnostuisi ”täydentämään” sen muodon ja merkityksen itselleen.

Musiikissa täytyy pyrkiä luomaan niin vahvoja kontekstuaalisia tarttumapintoja, että ihmisen huomio suuntautuu musiikillisten elementtien vertailuun (tai teoksen sisäisen dynamiikan suhteuttamiseen muuhun kulttuurivirtaan), jolloin havainnoinnin fokus siirtyy teoksen määrittämiin parametreihin teoksen ulkopuolisesta todellisuudesta, so. maailmasta, ”hälinästä”.²¹ Kontekstuaalinen havainnointikoneisto pitää saada ”asemoitua” ensin oikein, jotta olosuhteet sisäisen dynamiikan suhteuttamiselle muuttuisivat suotuisiksi. Tällöin teos onnistuu edetessään ikäänkuin jatkuvasti avaamaan kontekstuaalisen havainnoinnin rakenteita itselleen avoimemmaksi, jonka tuloksena kokijan kokonaiskonteksti muovaantuukin yhä enemmän teoksen parametrien ”kaltaiseksi”. Mitään draamaa ei voi kokea, ellei jollain tasolla ole herkistynyt teoksen elementtien vertailuun.

Tässä mielessä usein elokuvan suhteen mainittu ajatus katsojan ja elokuvan välisestä *sopimuksesta* pätee myös musiikkiin. Teoksen täytyy ottaa haltuun oma tilansa kuulijan huomion keskipisteenä, tehdä se selkeästi ja kyetä ajallisesti edetessään ”avautumaan” mielekkäästi, ts. muuntumaan jatkuvasti tavalla, jonka kuulija kokee leikkiä rikastuttavaksi.

Se, miksi taiteessa on suotavaa menetellä yllämainituin tavoin, johtuu nähdäkseni siitä, että kyseinen relaatio on jossain määrin ”sisäänkoodattu” jo itse elämään; elämää voidaan mieltää ikuisena prosessina, jossa on muutosta sopivassa suhteessa pysyvään. Ihminen on tottunut ”kiintopisteisiin”, mutta kaipaa myös vaihtelua niiden suhteen. Liike on ihmiselle yhtä luonnollista kuin lepokin. Jokainen kaipaa jotain vanhaa, tuttua ja ennustettavaa juuri itselleen sopivassa suhteessa uuteen, outoon ja arvaamattomaan.

²¹ Olettaen tietysti, että tarkoituksena on huomioida musiikki; ”taustamusiikki” on asia erikseen.

Sikäli kuin asiaa voidaan yleistää, iso osa koko länsimaisesta estetiikasta tuntuu pohjautuvan tälle samansukuisiin ”kontrastileikkeihin”. Draamaa luodaan erilaisten ääripäiden välillä tapahtuvalla mielekkäällä vaihtelulla. Olennaista on kuitenkin ymmärtää, että ääripäiden kriteereiksi voidaan valita lähes *mitkä tahansa* parametrit. Vain ihmisen kyvyt hahmottaa ”samaa” rajoittavat muodon hahmottamista – ja tätä kautta siis myös sen rikkomista.

Tämänkaltainen kontrastin tai jännitteiden ajatus voidaan mieltää myös ristiriidan käsitteen kautta. On hyvin yleinen ajatus, että tietynlainen ristiriita luo mielenkiinnon. Esimerkiksi klassisessa musiikinteoriassa operoidaan kontrapunktin käsitteellä²² ja analyysin pohjana toimii usein ajatus konsonoivien ja dissonoivien intervallien suhteesta, jossa dissonanssilla viitataan ”riitaisaan” ääneen, joka pyrkii palautumaan konsonoivaan lepotilaan.²³ Myös elokuvateoriat ovat kiintyneitä ajatuksiin ristiriidasta, vastuksesta ja ”käänteestä” mielenkiinnon synnyttäjänä.

Samuus–eron hyödynnettävyys on kuitenkin mielestäni sovellettavissa lähes mihin tahansa esteettiseen elämykseen. Annan joitakin esimerkkejä: kirjailija voi mielekkäästi vuorotella pitkien ja lyhyiden virkkeiden välillä, vaihtaa ”tulkinnallisesta” kielestä mahdollisimman selväsävyyseen, tai pelata yksityiskohtien suhteella laajoihin linjoihin.²⁴ Elokuvassa tumman ja vaalean väriaineksen (ja ylipäänsä värimaiseman) suhteilla voidaan joko differentioida tai nivoa yhteen tiettyjä kohtauksia. Samalla periaatteella voidaan myös luoda tarvittavaa ”liikettä” yksittäiseen kohtaukseen tai kuvan sisäisesti. Käsikirjoittajalla on niinkään käytössään lukemattomia akseleita elokuvan tarinan suhteen. Tietääkö hahmo jotain mitä katsoja ei tiedä, vai onko asia päinvastoin? Muuntuuko ”hahmon” luonne tässä kohtauksessa? Tällä tapaa hahmotettavia ”konteksteja” on aina lukemattomia, eikä enempää liene tarkoituksellista tässä antaa.

²² lat. *Punctus contra punctum*, ”piste pistettä vastaan”.

²³ Kuten Stravinski (1968) huomauttaa, dissonanssin asema on klassisessa musiikissa muuttunut lähihistorian aikana itsenäisemmäksi, eikä se enää edellytä ”suoraa” palautusta konsonanssiin (Stravinski 1968, 40–41). Sivuuilla 37–38 muotoilemani ajatusta soveltaen voidaan myös puhua kappaleen *kulttuurisesta* konsonanssista; tietty musiikinteoreettinen dissonanssi voi nykyaikana olla kulttuurisesti konsonoiva, jolloin dissonanssi voi olla se, joka on ”ristiriidassa” kuulijan ennakkoskeeman kanssa.

²⁴ Myös asiatekstissä käytetyt viitteet ovat esimerkki arvoasteikon tai viitekehyyksen luomisesta.

Tämänkaltaisten "muotoseikkojen" kokonaiskudelmasta kuitenkin koostuu iso osa siitä draamasta, joka kokonaisvaikutukseltaan ylittää aina siitä hahmotettavissa olevien osien tehon. Hahmon kokonaiskvaliteetti määrää fenomenalisesti osien kvaliteetteja.²⁵ Kuten todettua, parametrit itsessään voivat olla lähes mitä tahansa; ihminen kykenee kyllä alitajuisesti hahmottamaan pysyvyyden ja muutoksen akselistolla tapahtuvan mielekkään vaihtelun riippumatta siitä, onko kyseinen jännite "tiedostettua" tai ei. Ydinpisteet ja jonkinlaiset ääriviivat täytyy kuitenkin aina piirtää kokijan puolesta – ja vaivannäön valmiuden määrä on luonnollisesti aina yksilö- ja tilannekohtaista.

Ihmiset sanovat usein, etteivät he ymmärrä tai "tajua" musiikista mitään. Todellisuudessa he tarkoittavat tällä nähdäkseni vain sitä, etteivät he tiedä musiikin ilmiön pohjalta muodostettua teoreettista käsitteistöä genrehistorioineen, sävelskaaloineen ja soinnutusperiaatteineen. Tämä luonnollisen asenteen asettama "tiedollisuuden" painopiste pelästyttää heidät implisiittisellä pätevyöitymisen vaatimuksellaan. Mielestäni kuitenkin *jokainen* musiikista nauttiva ihminen ymmärtää musiikkia.

Monet (temporaali)taideteosten konstruointiin perehtyneet ovat kyllä tietoisia yllämainitun kaltaisesta kontrasteilla leikkittelystä. Pitää kuitenkin myös nähdä "kontrasti kontrastin itsensä suhteen", eli luoda tietynlaista "yllätyksellistä samankaltaisuutta" sekä suhteuttaa teos myös muuhun kulttuurivirtaan.

Jatkuvasti isoilla dynaamisilla muutoksilla operoiva teos voi hyvin helposti muuttua yksitoikkoiseksi ja mielenkiinnottomaksi, jos sen sisältö koostuu pelkistä "äkki-iskuista"; ihminen alkaa silloin luonnostaan muuntamaan kuviota – so. "ABABAB" – taustaksi, jolloin itse "kontrasti" muuttuu muotoon "AAAAAA". Tästä johtuen etenkin musiikin ja muiden aikalaitteiden voidaan ajatella olevan eräänlaista paralleelien lankojen tai "hahmojen" jatkuvaa kuljettamista, jossa välillä poistetaan tiettyjä lankoja ja välillä punotaan uusia, kuitenkin aina jonkinlaista mielekästä perustaustaa vasten.

²⁵ Ks. sitaatti sivulla 10.

Aivan kuten elokuvan rytmi useimmiten kärsii kuvan ja äänen jatkuvasta keskinäisestä "synkronista", ei musiikinkaan ideana ole jatkuvasti "yllättää" tai katkaista meneilläolevia kuvioita "synkronisoidusti". Arvojärjestys, johon myös Stravinski viittaa, korostaa jatkuvuuden ensisijaisuutta suhteessa hahmotettuihin "katkoksiin". Olisi kovin lineaarista ajatella, että mielenkiintoa voidaan luoda vain jäykällä, katkonaisella kontrastilla tai lähes itsetietoiselta huijaamiselta tuntuvilla suunnanmuutoksilla. Punaisen langan täytyy aina ilmetä kuulijalle selkeästi, huolimatta asiaankuuluvista ajoittaisista "flirteistä" kaaoksen kanssa. Valiomuotoiset teokset pitävät aina sisällään "matkasuunnitelman" muutoksia, mutta suunnan täytyy silti olla selkeä.

4.2.1 Hyvän teoshahmon ääriviivat

Ymmärrys siitä, mikä tekee hyvästä kappaleesta hyvän, ei ole sama asia kuin hyvän kappaleen "kaavan" tietäminen. Suoraa kaavaa ei yksinkertaisesti ole olemassa. Joitain hyvän teoksen "abstrakteja" ääriviivoja, sikäli kuin katson niitä olevan, kuvailen kuitenkin lyhyesti seuraavassa.

Jokainen kappale asettaa aina itse omat ääripäänsä, ikäänkuin määrittää itsensä käyttämällä tietynlaista kieltä ja esitellen sen (ainakin summittaisesti) hahmotettavaa "säännöstöä". *Hyvä* kappale tekee tämän valitsemalla itselleen jonkin selkeän pääelementin jokaiseen osuudeksi hahmotettavaan ajalliseen kokonaisuuteen. Olennaista on, että kuulija hahmottaa jonkinlaista akustisten kuvioiden arvojärjestystä. Tietyn elementin täytyy aina tietyllä hetkellä olla teosta dominoiva, jotta teoksen "kirkkaus" pysyy vakiona.

Toki tämäkin riippuu kontekstista – teoksellista "pääväriä" ei tarvitse olla, jos *selvä* tehokeinona nimenomaan on "päävärättömyys".

Kappaleissa asetetaan aina ensin tietty skeema, jota voidaan myöhemmin varioida – ja lopulta myös rikkoa. On usein mahdollista myös ikään kuin salakavalasti luoda täysin uusi

skeema kesken "esityksen", erilaisia vedätyskeinoja hyödyntäen. Matkan jälkeen kuulija ei välttämättä edes muista, mistä kappale oikeastaan lähti. Häntä se ei kiinnosta, mikäli matka vain tuntui mieluisalta. Tämänkaltainen perustaustan vaihto on kuitenkin hyvä useimpien tehdä asteittain.

Kypsynyt tekijä tietää mielestäni myös, että huonoilla teoksillakin on kulttuurissa aina paikkansa nimenomaan hyvän määrittäjänä. Ilman epäonnistuneita ruokia emme voisi tietää, mikä on hyvää ruokaa. Vertailukohta täytyy olla olemassa.

Ja aivan kuten jokaisessa hyvässä suolaisessa ateriasa kuuluu olla ripaus sokeria, pitää musiikissakin luoda pientä kontrastia aina myös itse "hahmon" sisäisesti, kuitenkin sen ominaisluonteesta tinkimättä. Juuri tämänkaltainen "särö" usein *vahvistaa* hahmon luonnetta ja jollain tavalla täydellistää sen. Taideteoksessa poikkeus todellakin vahvistaa sääntöä.

Mielestäni jotkut taiteilijat jäävät kuitenkin tämän "särön" valtaan. He ikäänkuin kyllästyvät itse jännitteen luontiin ja tekevät teoksia sellaiselle yleisölle, jota heidän tapaansa kiinnostaa "teoksellinen teoria" särön vaikutuksista. Tässä alakulttuurissa jännitteet reflektoidaan pelkiksi massoille suunnatuiksi halpamaisiksi "tempuiksi". Heidän tekijämoraalinsa sanelee heitä tekemään teoksia, joissa keskitytään "jännitelukutaitoisen" yleisön kosiskeluun. Nähdäkseni ilmiöllä on kuitenkin asemansa nimenomaan "valtavirran" luonteen todellistajana – so. muodon antimuotona, kulttuurisena "reagoijana".

4.2.2 Popkappaleen kulttuurinen konteksti

Sen lisäksi, että kuulija jatkuvasti suhteuttaa musiikillisen teoksen sisäisiä elementtejä toisiinsa, teosta suhteutetaan myös sen ulkopuoliseen maailmaan. Loppukädessä kappaleen luonne – siinä koetut jännitteet – määrittyvät siis myös suhteessa muihin kappaleisiin. Tätä kutsun musiikillisen teoksen *kulttuurikontekstiksi*.

Aivan kuten kappaleen yksittäiset elementit jännittyvät suhteessa toisiinsa *teoksen* tarjoaman viitekehyyksen sisällä, myös yksittäiset teokset jännittyvät toistensa kautta *kulttuurin* tarjoaman viitekehyyksen sisällä. Kulttuurikonteksin voidaan ajatella olevan se kulttuurinen tausta, jota vasten ”teoshahmo” suhteutetaan.

Kyse on kuitenkin hyvin dynaamisesta taustasta, johon jokainen teos konstituoi omalla liikkeellään. Kappaleen täytyy olla riittävän väkevä piirtyäkseen lukemattomista vastaavista teoksista omaksi ”kuviokseen”. Tällöin muut vastaavanlaisiksi hahmotetut kuviot asetuvat eräänlaisiksi taustakuvioiksi.

Teoksen tarjoaman kuvion tai hahmon täytyy kuitenkin myös kiinnittyä samaan kulttuuriin taustaan, josta se pyrkii erottumaan. Mitään ”persoonallista” esitystä tietyistä tyyli- ja jista ei voi olla olemassa, ellei osaa teoksesta ole tunnistettavissa ikäänkuin kulttuurisen taustan jatkeeksi.²⁶ Kuvion täytyy jollain tasolla ”sopia maisemaan”.

Voidaankin puhua eräänlaisesta kulttuurin hahmosta, johon kappaleen ominaistyyli melko monisyisesti viittaa. Kuulijan kokemushorisontti on odotuksiltaan aina vahvasti kiinni jo kappaleessa esitettyjen elementtien lisäksi myös kulttuurisessa kontekstissa, ja tiettyä kappaletta suhteutetaan aina – vähintään alitajuisesti – ennen kuultuihin kappaleisiin.

Vaikka kuulija ei olisi koskaan kuullut kappaletta, hän osaa usein odottaa teoksessa matkan varrella tapahtuvia ”formaaleja” muutoksia – kuten kertosaettä tai B-osaa – koska kappaleen alun on jo koettu samastuvan jossain määrin muihin teoksiin.

Loppukädessä edes tämänkaltaiset ”genretason” similariteetit eivät ole välttämättömiä, sillä niitäkin abstraktimpi oletus *kehystetystä draamasta* on kulttuurimme ominaispiirteitä. Ihminen ennakoi ”formaalien käänteiden” tapahtumista yhtä tehokkaasti kuin mieli pyrkii muunkinlaiseen ”ekstrapolaatioon” – pisteiden kytkemiseen, valiomuotoistamiseen.

²⁶ Kaikkia muotoja voi toki tiedottomastikin rikkoa, mutta tarkoitan tällä pikemminkin hyvien teosten tapaa aina ”kirkastaa” jonkinlaista kuvaa siitä maisemasta, jonka tuotteina ne itse ovat alunperin syntyneet.

Kulttuurikontekstin luonteesta johtuen teoksen sisäisesti ”yllätyksellisiksi” tarkoitetut elementit voivatkin ilmetä kokijalle melko ennustettavina dramaturgian kehityssuuntina. Tämän takia hyvän tekijän tulee mielestäni omata eräänlaista luontaista ”pelisilmää” sen suhteen, miten traditioon missäkin yhteydessä suhtaudutaan. Jos kuulija on elämänsä aikana kuullut esimerkiksi lukuisia rock-kappaleita, joiden kokonaisvolyymi nousee tietyn tahtimäärän jälkeen huippuun, hän osaa alitajuisesti odottaa tämänkaltaisia ”räjähdysiksi”.

Vahvaa muotoa voi kuitenkin myös tyylikkäästi rikkoa antamalla kuulijan ”odottaa” räjähdystä, ja tarjotakin sen tilalle jotain aivan muuta. Ymmärrys ”kontrastien kanssa leikkittelyä” pitää siis sisällään myös kyvyn luoda kontrastia kontrastin itsensä suhteen.

Tästä huolimatta tietyt dramaturgiset toteutustavat tuntuvat toimivan sukupolvesta toiseen. Näitä esteettisiä ”pohjavirtoja” käsittelen seuraavassa.

4.2.3 Kulttuurimuodot (arkkityypit)

Aakkosia on rajattu määrä, mutta niistä voidaan luoda loputtomasti uusia sanoja. Musiikin ”kieli” tarjoaa niinkään äärettömiä mahdollisuuksia.²⁷ Väitän, että loppujen lopuksi eräänlaisia kulttuurisia ”perusmuotoja” on kuitenkin vain kourallinen.

Psykologi Carl Jungin mukaan ihmisen alitajunnassa piilee kollektiivisia, kaikille yhteisiä kantamuotoja, joita Jung nimitti *arkkityypeiksi*. Nämä tiedostamattomat ja ylyksilölliset ”perushahmot” ovat apriorisia tajunnansisältöjä, joita ihmiset ovat käsitelleet myyteissä, uskonnoissa ja taruissa jo vuosituhansien ajan.²⁸ Arkkityypit ovat peräisin lajitajunnasta eikä rationaalinen ajattelu voi korvata tai selittää niitä, sillä ne eivät ole tietoisien ihmismielen sisältöjä.

²⁷ Tietynlaista ”tiedesurrealismia” harjoittamalla voi tietysti ajatella, että länsimaisen sävelasteikon 12 säveltä tai ihmisen kuuloalueen taajuudelliset rajat sanolisivat jonkinlaisen ”matemaattisesti” laskettavissa olevan maksimimäärän yksilöllisten teosten suhteen. Jopa tällä samalla numeerisella ”kielellä” on kuitenkin mahdollista esittää huomautus siitä, että aikataiteessa teosta voidaan aina jatkaa pidempään, joka puolestaan luo aina edellytyksen uusien äänien lisäämiselle.

²⁸ Jungin kuuluisimpia arkkityyppejä ovat *itse* (minuus), *varjo* (tietoisien minän torjumien ajatukset, joita ei katsota itselleen kuuluviksi), *anima* (miehen alitajuinen kuva naisesta) ja *animus* (naisen alitajuinen kuva miehestä).

Arkkityyppien ideaa voidaan mielestäni soveltaa myös musiikkiin, vaikkei musiikki sinänsä välttämättä "symboloikaan" tai viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen. Musiikin kohdalla voidaan pikemminkin puhua eräänlaisista "painovoimakeskuksesta"²⁹, joita eri kulttuureissa käsitellään niille ominaisilla musiikillisilla elementeillä. Jo musiikin levinneisyys ilmiönä tuntuu kielivän sen asemasta jonkinlaisena henkisen energian "jättiläisenä", jonka kautta ihminen lujittaa suhdettaan maailmaan.

Eri genret on mahdollista mieltää kulttuurisesti vakiintuneiksi esitystavoiksi näistä "arkkityypeistä". Tarkoitin kuitenkin arkkityypeillä enemmänkin eräänlaisia "metagenrejä" tai yleistä draamasäännöstöä, joka aina vuotaa myös genrestä (ja taiteenlajista) toiseen. Genererajat perustuvat nähdäkseni puolestaan sellaisiin eri teosten välillä samaksi hahmotettuihin elementteihin, joiden varaan on jo muodostettu käsitteistöä.

Genrekäsitteistöllä operoimalla on helppo luonnehtia toisteiseksi havaittuja muotoja eri teosten sisällä, mutta kyseisen "genrebongailun" jossain määrin pinnallisen viehätyksen vaarana on sen alituinen tapa pyrkiä muuntumaan kommunikatiivisesta apuvälineestä itse teoksen fenomenaalista voimaa määrittäväksi tekijäksi.³⁰ Genrejen merkityssuhde "samaan vanhaan" on niin vahva, että niiden mahdollistamalla diskurssilla koko yksittäisten teosten muodostama rikas kulttuurikenttä voidaan helposti banalisoida pelkiksi "lukituiksi" viitekehyyksiksi ja niiden mekaaniseksi yhdistelyksi. Tällöin hidastempoiset ja "tunteikkaaksi" koetut rakkausaiheiset laulut ovat vaarassa automaattisesti muuttua yksiselitteisiksi "balladeiksi", ja kaikki särökitarraestetiikkaa hyödyntävät kappaleet puolestaan "rockiksi" tai "metalliksi". Samaan tapaan vaikkapa "synkäksi" koetut elokuvat on helppoa niputtaa "film noiriksi". Tällaisten nimilappujen käytössä on toki hyvät puolensa, mutta tietystä mielestä ne saattavat myös vaimentaa teosten persoonallisten aspektien merkityksellistä relevanssia "todellista" pienemmäksi. Vaikka joku väittäisi inhoavansa balladeja, en usko, että hän koskaan inhoaa muuta kuin itse liian "imeliksi" kokemiaan hidastempoisia rakkauslauluja.

²⁹ Termin olen omaksunut Stravinskilta (ks. Stravinski 1968, 42), mutta muu ajatus on omaani.

³⁰ Sama kritiikki voidaan toki kohdistaa mihin tahansa taidekokemusten kirjalliseen käsittelyyn – myös käsilläolevaan työhön ja eritoten kirjoituksessa esitettyyn ajatukseen "samuuden ja eron leikkistä" kaikkea mielenkiintoa ylläpitävänä tekijänä. Loppukädessä kyse on mielestäni lähinnä eräänlaisesta asenne-erosta tai elämysten "kunnioituksen" säilyttämisestä käsittelyssä.

Arkkityyppejä voidaan sanallistaa vain välillisesti. Genrekäsitteistö on ”käytännönläheisempi” tapa jäsenellä ”samaa”, jota käytettäessä kielen kategorisoiva ja määrittelevä luonne saattaa korostua liikaa.³¹ Tästä huolimatta ajatus genrejen ”olemassaolosta” kytkeytyy mielestäni samaan ”saman” näkemisen pohjalta muovattuun käsitteistöön kuin esimerkiksi sanat tyyliuunta, laji, tapa, malli, konventio, hahmo, arkkityyppi, ja niin edelleen. Näillä kaikilla käsitellään samaa asiaa hieman eri näkökulmasta.

Puhutaan esimerkiksi maalaustyyleistä, urheilulajeista ja elokuvagenreistä, mutta loppukädessä on kyse samankaltaisesta tavasta ”hahmottaa” erillisiä kokonaisuuksia. Ne ovat jo tarkentuneita hahmoja. Jalkapallo, kubismi ja science fiction edustavat kaikki oman saransa ”genrejä”. Musiikillisilla arkkityypeillä tarkoitan tarkentumattomia *perusmuotoja*, jotka ilmenevät eri teoksissa määriteltyjä genrejä syvemmin, joskin ollen genreihin aina selvästi sidoksissa.³²

Musiikilliset arkkityypit tai perusmuodot ovat tässä mielessä ”aitoja” paradigmoja³³, genret ja käsitteellistetyt tyyliuunnat puolestaan ”ulkopuolisena” tarkastelijana nimettyjä rationaalisia, helppokäyttöisiä lokeroita.

Arkkityypit – so. perusmuodot, ”metagenret” – ovat luonnollisesti kulttuurisidonnaisia. Kiihnalainen musiikki on erilaista kuin länsimainen. Olennaista on kuitenkin ymmärtää, että mitään muita perusmuotoja *ei ole*. Voimme toki puhua edellämainituista musiikillisista ”painovoimakeskuksista” ja ajatella niitä abstraktissa mielessä. Ne kuitenkin ilmenevät aina vain tietyssä kulttuurissa käytössä olevien toteutustapojen kautta.

Jokainen oppii nämä perusmuodot melko varhain elämänsä aikana, altistuessaan oman kulttuurinsa hedelmille, vaikka kaikki eivät ehkä tiedosta niitä. Uskoakseni jokainen tekijä haluaa ainakin alitajuisesti tehdä ”täydellimmän version” jostakin kulttuurimuodosta, es-

³¹ Kaikki genret ovat käsitteellisiä; genrejä primaarimpana voidaan nähdä itse genrejen muodostamisen ja niiden sanallistamisen tarve sinällään.

³² Voimme ajatella esimerkiksi laulukilpailuksi käsitettyjä televisioformaatteja eräänlaisena genrenä, mutta toisaalta voimme mieltää myös vaikkapa kaikki urheilulajit, tosi-tv –kilpailut ja visailuohjelmat yhden ja saman ”viihteellisen kilpailun” tyyliuuntaan kuuluvaksi. Jääkiekko suhteutuu lajina viihteellisen kilpailun ideaan eräässä mielessä samalla tavalla kuin tietty genre suhteutuu tarkoitamiini ”perusmuotoihin”, so. arkkityyppeihin.

³³ so. pitkälti tiedostamattomia tai ainakin esteettisesti ehdottomia ”skeemoja”.

teettisestä "arkkityypistä". Nämä arkkityypit ovat – taideteoksen kontekstissa – ikäänkuin emotionaalisen mielekkyyden mahdollistavia aihiota, runkoja, "pohjapiirustuksia". Taitelijat jahtaavat näiden piilevien perusmuotojen ikuistamista, ja nämä yritykset puolestaan *määrittävät* itse perusmuotojen "näkyvän" osan luonnetta. Genreen sidoksissa olevat konventiot voidaan mieltää jähmetetyksi näkökulmaksi arkkityypistä. Genre suhteutuu arkkityyppiin hieman samalla tavalla kuin yksittäinen teos tiettyyn käsitteellistettyyn genreen. Tämänkaltaiset vakiintuneet muodot *mahdollistavat* ihmisen luovien kykyjen esiintuloa – ne ovat eräitä teoksen tärkeimmistä "konteksteista".

Vaikka nämä ovat tietyssä mielessä kaikkein tärkein sisältö, mitä lajimme vanhempi sukupolvi siirtää uudelle, ne ovat kuitenkin aina pikemminkin yksittäisille teoksille altistumisen yhteydessä assimiloituja, abstrakteja ja yleistason mentaalisia "sivutuotteita". Tällaisia implisiittisesti siirrettyjä ajatuskokonaisuuksia voisi kutsua metamallistoksi. Metamallisto on se kokonaisuus, jonka pohjalta mallit luodaan. Metamallistoa ei suoraan voi opettaa, mutta se mahdollistaa itse opetuksen.

Väitän, että teosten suosiollisella kerrostuneisuudella on *aina* korrelaatio niiden laadun kanssa. En usko, että yhdenkään taiteenlajin "hitit" ovat lunastaneet paikkaansa perusteetta tai puhtaasti epäesteettisin keinoin. Suosittuja teoksia ja klassikoita monet pitävät aidosti hyvänä, koska niissä on ymmärretty ihmisen henkisistä hahmotustavoista jotain olennaista. Ne "läpäisevät" usean yksilön oman "historiallis-geneettisen" kontekstin asettamat ehdot mielekkäälle leikille. Tottakai voidaan tehdä räätälöityjä teoksia "lapsille", "nuorille", "vanhemmille", "ikäihmisille". Olennaista on kuitenkin, että suositut teokset luovat useimmiten paremman "kytköksen" ihmisiin lajitasolla ajateltuna. *Minkä tahansa* genren kanonisoidut teokset – klassikot, hitit – ovat aina keskimäärin muuta tarjontaa parempia. Olisi typerää kiistää tämä vain siksi, ettei hyvyyttä tai kauneutta voida käsitellä "matemaattisen" eksaktisti.

Mikä olennaisinta, myös itse marginaalien kanonisoimat, klassiset tai muutoin hyvänä pitämät teoksetkin ovat *aina* niiden omassa alakulttuurissaan "mainstreamia". Garagebändien aateli koostuu kovimmista garagebändeistä, samoin goottimetallin. Oman position peilaaminen on ikuinen prosessi.

Olen nyt käsitellyt valtaosan populaariteosta ympäröivästä ja sen luonnetta määrittävästä muodollisesta kontekstista. Seuraavassa käsittelen pop-kappaleen sisäisiä konteksteja ja niiden kytköstä hahmomekanismiin.

5 POP-KAPPALEEN ANATOMIA

Pop-kappaleen ainekset voidaan rinnastaa ihmiskehon tarvitsemiin ravinteisiin. Aivan kuten keho tarvitsee proteiineja, vitamiineja ja sekä pitkä- että lyhytketjuisia hiilihydraatteja, pitää aikataiteissakin olla erityyppisiä, yhteennivoutuvia elementtejä, joiden toisistaan eroavat "vaikutusalueet" ja vaikutuksen teho rytmittävät teosta. Kehon tarvitsee sokereita hetkellisiin tehopurskeisiin samaan tapaan kuin kappaleet usein kaipaavat "iskeviksi" koettuja hetkittäisiä elementtejä pitkäkestoisempien hahmojensa lomaan.

Popmusiikin harmoniset juuret ovat keskiajan jälkeisessä *tonaalisessa harmoniassa*, jossa harmonisten jännitteiden luonti nähdään soinnutuksen ja melodian välisenä prosessina (Roinila 2009, 53). Nämä traditionaalisen notaatiojärjestelmän puitteissa havaittavat musiikin "kvantitatiiviset" aspektit ovat kuitenkin vain osa pop/rockin fenomenaalista viehätysvoimaa. Tietyssä mielessä kaikki tehot ovat vain "ääntä", ja Salo (2006, 39-40) on nähdäkseni oikeassa siinä, ettei musiikin muotoa ja sisältöä voida erottaa toisistaan. Jos käännämme jonkin "rajuksi" koetun rock-klassikon – kuten esimerkiksi Rolling Stonesin *Paint it Blackin* – sävelkorkeudellisen ja rytmisen "sisällön" MIDI-nuoteiksi, ja soitamme sen uudelleen täysin uudenkaltaisilla äänillä, muuttuu itse kappaleen luonnekin.

Länsimainen tapa tarkastella musiikkia on kuitenkin pitkälti kiinnittynyt helposti mitattavissa oleviin, kvantifioituihin parametreihin. Tämän ylikorostumisen vaarana on itse musiikin ilmenevän *kvaliteetin* häivyttäminen vakiintuneen "teoretisoidun" kartaston vaatimusten mukaiseksi. Popkappale, joka sisältää vain muutamia säveliä ja sointuja voi perinteisen teoreettisessa mielessä olla "mielenkiinnoton", mutta sen tunnevaikutus ja "fenomenologinen" imuvoimaisuus puolestaan hyvinkin voimallista.

Salmenhaara (1997) huomauttaa kaiken musiikkianalyysin olevan loppukädessä tyylianalyysia (Salmenhaara 1997, 10). Duuri- ja mollitonaalisuus ja konsonanssi–dissonanssi – dikotomian kaltaiset perusmielteet ovat länsimaisen kulttuurin tietyn aikakauden tuotteita. Osa tästä ”klassisen” musiikin välineistöstä on myös vasta jälkikäteen kehitetty kuvailemaan tietyn säveltäjän tai ”samaksi” havaitun teosryhmän sisäisten mekanismien luonnetta.

Popmusiikin harmonisten juurien takia kyseisen aikakauden termejä toki perustellusti *voidaan* soveltaa moderniin maisemaan, mutta loppukädessä tämä on välineistön ”siirtämistä” sille vieraaseen maastoon. Nähdäkseni klassinen termistö ei yksinään tarjoa riittävää ymmärryksellistä pohjaa nykyajan musiikillisen ilmaston käsittämiseen, mutta sillä on silti tärkeä osansa tämän ymmärtämiseen tähtäävässä prosessissa.

Pyriinkin analyysissani myös purkamaan muutamien vakiintuneiden musiikkianalyysin välineiden luonnetta. Tarkoitukseni on palauttaa tällaiset elementit eräänlaiseen analyysia edeltävään ”samuuteen”, ja analysoida ne vasta tästä ”epäanalyttisestä” käsin. Tämänkaltaisen analyysipoluilla palaaminen auttaa mielestäni näkemään sekä uusia mahdollisuuksia reittien suhteen, että ymmärtämään paremmin jo valitun reitin luonnetta.

Jaan seuraavassa pop-kappaleen elementit melodiaan ja sointuihin, rytmiin, rakenteeseen sekä äänenväreihin, so. ”soundeihin”.

Yleinen käsitys on, että pop/rockissa operoidaan niinsanotuilla koukuilla. Koukulla viitataan musiikillisiin elementteihin, joiden kuuleminen on jollain tavalla palkitsevaa. Usein niihin liitetään myös ajatus toisteisuudesta ja muistettavuudesta. Pop/rockin koukut voidaan periaatteessa jakaa kahteen päähaaraan; vokaalisiin koukkuihin ja instrumentaalikoukkuihin. Koukku voi olla laulettu fraasi, toisaalta se voi olla tietty kitarariffikin. Jopa rumpukomppi voi olla koukku; olennaista on, että koukku on sellainen, mikä ilmenee tarttuvana. Koukku ”nappaa” kuuntelijan huomion ja lunastaa lupauksensa.

5.1 Melodia ja soinnut

Melos-säkeen laulava osa.

Jos populaarimusiikin elementeistä olisi pakko valita jokin eriytetty osa muiden yläpuolelle, olisi se ehdottomasti melodia. Igor Stravinskyn (1968) mukaan se on kaikista musiikin elementeistä helpoiten tajuttavissa oleva, mutta hyvän melodian luominen taas kaikkein vaikein tehtävä, minkä eteen säveltäjä voi joutua (Stravinski 1968, 45). Mikä sitten tekee melodiasta niin helposti tajuttavan, ja voidaanko hyvälle melodialle asettaa minkäänlaisia kvaliteetteja edes abstraktisti?

Melodian ilmeisen helppo tajuttavuus voidaan hahmopsykologian käsitteistöä hyödyntäen ilmaista toisin siten, että sillä on äärimmäisen vahva ja välittömästi kuulijalle ilmenevä *hahmo*. Se on helpoiten taustasta erottuva *kuvio*.

Tämä johtaa myös siihen, että muut käynnissäolevat kuviot asettuvat luontaisesti sille ikäänkuin alisteisiksi. Näitä melodian taustaksi asettuvia kuvioita voidaan nimittää osuvasti *taustakuvioiksi*, sillä niiden merkitys määräytyy kontekstuaalisesti suhteessa melodiaan.³⁴

Useimmiten popkappaleessa melodia on erotettavissa selkeänä kuviona muun selkeän "sävelistön" omaavan äänimateriaalin päällä. Yleisesti ottaen nämä taustakuviot ovat sointuja.³⁵ Soinnut asettavat tällöin eräänlaisen peruskanvaasin, so. (sävelellisen) kehikon, minkä puitteissa melodia – ja ylipäänsä itse kappale – sävelellisesti "tapahtuu" tai liikkuu.

Melodia on tämän sointujen asettaman "tilan" tietyn elementin tai sen eri elementtien hetkittäistä korostamista, so. "fokusointia" tai vahvistamista. Melodialinja ikäänkuin "matkaa"

³⁴ Esimerkiksi arpeggiota soittava (so. sointujen säveliä yksitellen näppäilevä) kitara- tai pianokuvio voi toimia laulumelodian korvikkeena sellaisen puuttuessa. Laulumelodian alkaessa arpeggio kuitenkin asettuu luontaisesti taustalle. Riffit ja muut instrumenttikoukut on usein sovitettu vuorotteleviksi laulumelodian kanssa jaetulle "melodiapaikalle".

³⁵ Kuten lauseessa jo implikoidaan, eivät tietenkään aivan kaikki pop-kappaleet taivu melodia-soinnutus –jäsennyksen puitteisiin. Jäsennyksellä on silti nähdäkseni eräs relevanteimmista tavoista ymmärtää popkappaleiden sävelellistä koostumusta. Valtaosa kaikkien sävellettyjen popkappaleiden sävelellisestä ytimestä on melko helposti omaksuttavissa soinnut–melodia –akselin kautta.

halki sointujen asettaman maiseman ja nostaa sieltä huomion kohteeksi tärkeiksi katsottuja elementtejä.

Itse melodian kehitysprosessia eri säveltäjät ovat usein kuvanneet tavalla, jonka itsekin allekirjoitan ja tunnen todeksi musiikintekijänä. Tämä yleinen runollinen ilmaisu kuuluu, että melodia tavallaan "löytää" säveltäjän, se vain tulee jostain. "Oikea" melodia on jo kät-kettynä esimerkiksi tapaillussa sävelkulussa – se pitää vain kaivaa esiin jo olemassaolevas-ta.³⁶

Astetta "naturalistisempi" tapa valottaa samaa asiaa olisi ilmaista asia siten, että kitaralla tai pianolla soitetut soinnut koostuvat aina tietyistä sävelistä, joiden kautta syntyy potenti-aalisia "polkuja" melodian luomiselle – so. "kävelyttämiselle". Soinnut siis tavallaan jo asettavat puitteet tai eräänlaisen maiseman melodialle.

Kaunis tai hyvä melodialinja on aina sellainen, joka "puikkelehtii" ketterästi sointujen aset-tamassa maisemassa. Kaunis melodia kääntyy, kiihtyy tai hidastuu aina tilanteen vaati-malla tavalla, ja on täten luonnollinen osa maisemaa. Se on ikäänkuin kauniisti elävä osa jo itsessäänkin elävää maisemaa.

Soinnutkin elävät, mutta ne noudattavat usein melodiaa hitaampaa ja eräällä tapaa ennus-tettavampaa sisäistä aikasykliä. Pääsääntöisesti muutoksia tapahtuu melodialinjassa use-ammin kuin "sointumaisemassa".

Toisaalta tämänkin asettelun "kääntäminen" hetkellisesti päinvastaiseksi on yksi popmusii-kissa yleisesti käytetty dramaturginen tehokeino. Melodia voi pysyä staattisesti yhdessä sävelessä – kuten toonikassa – jolloin nopea sointukadenssi lainaa sen valokeilan ja pyyhältää nopeasti sen "yli". Kyseessä on tällöin eräänlainen nopea "maisemanvaihdos" sa-man päähenkilön ympärillä.

³⁶ Ajatus on vahvasti kytköksissä romantiikan aikakauden ajatukseen inspirationalismista, jossa tekijä on meditatiivisessa yhteydessä luontoon tai "alkuvoimaan", ja toimii eräänlaisena mediumina, so. välittäjänä, "tulkkina" luonnon sisällön kanavoinnissa "jumalalliselta" tasolta ihmisyyden tasolle.

Metaforana voidaan myös ajatella sointujen ja ylipäänsä kaikkien yleisesti vakiintuneiden³⁷ ”taustakuvioryhmien” samastamista floraan ja melodian samastamista faunaan.

Soinnut ovat kuin hitaasti huojuvia puita tai kasveja, jotka tarjoavat elinympäristön melodian selvärajaiselle liikkumiselle. Melodia voi tätä taustaa vasten ilmetä eräänlaisena ”olentona” –petona, poikasena, hiipivänä, isokokoisena, ja niin edelleen.

Melodia on usein sekä nopeampi kuin soinnut tai muut taustakuviot, että rytmiltään monitasoisempi ja arvaamattomampi. Pelkästään nopeuden turvin on jo helppo ymmärtää melodian tärkeys. Nopeat visuaaliset liikkeetkin havaitaan ja ikäänkuin erikseen rekisteröidään useimmiten hitaita liikkeitä todennäköisemmin ja luontevammin. Sen lisäksi, että melodia on nopeampi, se myös liikkuu epäsäännöllisemmin kuin (esim. soinnulliset) taustakuviot ja on siten myös rytmisesti huomiotaherättävämpi.

Muita syitä melodian tärkeydelle ja sen eräällä tapaa luonnolliselle asemalle yleisen huomion kohteena on epäilemättä myös se, että melodia on tonaalisesti ajateltuna aina ”yksi”. Ihmisen on aina helpompi seurata selkeästi rajattua tai erottuvaa kuviota – ”persoonaa” – ja tarkkailla sitä.

Kolmas ja tärkein syy popmusiikin melodian tärkeydelle on se, että se on useimmiten esitetty ihmislaulun muodossa. Popmusiikista puhuttaessa melodia lähestulkoon aina samastetaan *laulumelodiaan* –niin yleistä on, että melodialinja esittäytyy laulun kautta.

Ihmisiäni on maailman luonnollisin instrumentti. Jokainen syntyy luonnollisilla edellytyksillä oman äänensä käyttöön – onhan äänenkäyttö on aina ollut erittäin tärkeä osa kulttuuria ja ylipäänsä hyvin olennainen osa ihmisyyttä. Tässä valossa jokainen yksilö on jo lähtökohteisesti eräänlainen ekspertti sen käytössä.³⁸

Kaiken yllämainitun johdosta kuulijan huomio kiinnittyy popmusiikkia kuunneltaessa luonnollisesti lauluun. Tasa-arvoisessa tilanteessa ihmisääni erotetaan muista käynnissä olevis-

³⁷ ”Yleinen vakiintuneisuus” voi ilmetä kappaleen sisällä; ”vakion” ei tietenkään tarvitse olla kulttuurisesti yleinen.

³⁸ Näin siitä huolimatta, ettei jokaista lajimme edustajaa ole siunattu sävelkorvalla.

ta äänellisistä kuvioista kaikkein helpoiten, samaan tapaan kuin ihmiskasvotkin on hyvin helppo erottaa lähes mistä tahansa niitä ympäröivästä visuaalisesta taustasta.³⁹

Lauluun on myös helppo samastua. Ihmiset ovat synnynnäisiä matkijoita.⁴⁰ Kopioiminen, imitointi tai mallin ottaminen lajitovereilta – unohtamatta näihin kytköksissä olevaa samastumiskykyä – ovat epäilemättä eräitä ihmislajin tärkeimpiä evolutiivisesti muotoutuneita peruskykyjä. Laulun voidaan tämän johdosta ajatella synnyttävän eräänlaisen luontaisen reagoinnin tarpeen tai alitajuisen ”matkimisreaktion” kuuntelijassa. Laulu aiheuttaa ikään kuin pienen tasapainotilan ”heilahduksen”, so. ”kaoottisen” reaktion tai järkytyksen kuulijan sisällä. Helpoin tapa palauttaa tasapainotila on liittyä mukaan lauluun ja tällä tavalla ikäänkuin ”palauttaa hallinta” kuulijalle itselleen. Vaikka kuulija ei konkreettisesti laulaisikaan, uskoakseni hän useimmiten kuitenkin laulaa kappaletta ainakin jollain asteella ”sisäisesti”, hyräillen sitä ikäänkuin päässään.⁴¹

Moderni populaarimusiikki on laululliselta ilmaisultaan painottunut muutama formalisoiduissa olevaan ”kulttuurihahmoon”. Ensimmäisenä voidaan pitää poplaulun ja sen melodian taipumusta ”pakkautua” osuuskohtaisten koukkujen muotoon.

Toinen trendi on differentioida eri osuuksien keskinäistä dramaturgiaa liikuttamalla laulumelodian sävelkorkeutta osuudellisesti määrittyviin ”peruskorkeuksiin”. Tämä on melko yleinen – joskaan ei ainoa – tapa luoda ”lauluhahmon” sisäistä muutosta. Säkeistö–kertosaie -rakennetta hyödyntävissä kappaleissa kertosaiekeen melodian ”keskiö” nostetaan usein säkeistöä korkeammalle. Hard rockissa lauletaan kovaa ja korkealta. Heavyyssa kertosaieket voidaan vaihtoehtoisesti myös karjua – grungessa ne voidaan puolestaan rääkyä.

³⁹ Tämän takia äänitteissä laulun ei välttämättä tarvitse olla miksattu äänikuvaa dominoivaksi elementiksi; ihmismieli kykenee kyllä ”poimimaan” lajitoverinsa kutsuhuudon mitä kummallisimmista sitä ympäröivistä äänimaisemista.

⁴⁰ Modernin tieteen tapa mikrotasolla ”selittää” matkimista on puhua aivoissa sijaitsevista peilneuroneista.

⁴¹ Tämä on toki vain yksi aspekti laulun luonteesta. Laulun tärkeyden ilmiönä liittyy monia muitakin sosiaalisia ja yksilöllisiä aspekteja, aina yhteisöllisyyden tunteen vahvistamisesta ja uskonnollisesta rituaalista eräänlaiseen yksilöllisesti koetun älyllis-fyysisen ”urheilusuorituksen” läpikäyntiin. Konkreettisesti laulaminen vaatii mm. lihasten säätelyä, itsereflektiota (oman laulun kuulemista tarkkaillaan ja ulosantia muokataan tämän perusteella), sekä muistia (melodia ja sanat pitää joko muistaa tai osata lukea nuoteista).

2000-luvun ilmiöksi erotettavissa olevan "emo rockin" eräs tunnusomainen piirre on tietynlainen kuulas ja pitkään samassa sävelessä pysyvä kertosäkeen "huutolaulu".

Popin puolella sama perusidea ilmenee rakkauslaulujen riipaisevissa ulvontakoukuissa⁴² ja erinäisten "bilebiisien" ilosanomaa levittävässä kohokohdissa. Olennaista on laulumelodian sävelellisen "korotuksen" merkitys kertosäettä vahvistavana (ja tätä kautta myös määrittävänä) tekijänä.

Kertosäekappaleiden perusmuodon taustalla on ajatus *korotetusta* kertosäkeestä, jossa kappaleen dramaturgia "kohoaa" uusiin sfääreihin. Säkeistöt toimivat tämän taivaassaliitelyn maallisenä vastakappaleena, jolloin kuulijan "referenssitaso" tämän viitekehyyksen suhteen pysyy melko helposti oikeassa kontekstissa.

En näe mitään syytä vähätellä kyseistä ilmiötä. Kyseinen perusmuoto on kulttuurisesti niin tiukasti kiinnittynyt, että sitä voidaan pitää jo luonnollisena. Kuten todettua, tämänkaltaiset perusmuodot pikemminkin *mahdollistavat* kuin kahlitsevat säveltäjien ilmaisullisia kykyjä. Hyvä säveltäjä ei jää päivittelemään kertosäkeen formaaleja vaatimuksia, vaan tekee hyvän kertosäkeen. Useimmiten hyvä kertosäe on juuri persoonallinen siksi, että se on perinnettä jollain tapaa "edistävä". Perusmuodot toimivat kommunikaation ja kontekstuaalisen "kytkennän" yleistajuisina diplomaatteina, jotka mahdollistavat sen, että musiikkia *kuunnellaan*.

5.2 Rytmi

Musiikinteoriassa rytmiä käsitellään *tahtilajien* kautta. Tahtilaji jakaa kappaleen rytmisen poljennon vakiomittaisiin osiin, jotka koostuvat tasaisin väliajoin toistuvista iskuista.

Kappaleen määrämittaiset korostukset, iskutukset, määrittävät tahtilajin.⁴³ Näiden perusteella kappale jaetaan samankokoisiin osiin, jotka erotetaan nuotinnuksessa toisistaan tah-

⁴² mm. Whitney Houston, Celine Dion.

⁴³ Luonnollisesti teoksen rytmin voidaan ajatella "koostuvan" myös lukuisista eri tahtilajeista.

tiviivoilla. (Elmgren–Heinonen 1959, 760.) Tahtiviivat tulivat käyttöön 1400-luvulla ja ovat olleet yleisesti käytössä 1600-luvulta lähtien (Elmgren–Heinonen 1959, 1016).

Tahtilajien luonnetta abstrakteina, vakiomittaisina ”lokeroina” harvemmin nykypäivänä tarvitsee erikseen pohtia – niin yleistä on, että eri kappaleiden rytmien olemus palautetaan niihin. Valssin rytmikka ”perustuu” 3/4 tahtilajiin, suurin osa popmusiikista taas noudattaa tahtilajia 4/4.

Itseäni kiinnostaa kuitenkin rytmien perusta itse tahtilajijattelua mahdollistavana ja niitä dominoivana elementtinä. Musiikin oppikirjat ovat täynnä esimerkkejä eri tahtilajeista, mutta niissä harvemmin keskitytään pohtimaan itse rytmien olemusta. Yleisesti ottaen tahtilajeja tunnutaan muusikoiden keskuudessa käsittelevän jollain tapaa valmiiksi annettuina, ”erillisinä” olioina, jolloin niiden (sinänsä yksinkertainen) alkuperä saattaa hämärtyä.

Tietystä mielessä kaikkien tahtilajien taustanahan on vain ”sama” tasainen rytmi, ja tahtilajit riippuvat puhtaasti siitä, mihin ”eron viiva” päätetään ajassa piirtää. Periaatteessa on ihmisen hahmotustavasta kiinni, miten tämä havaittujen ”sykäysten” loputon virta jaetaan. Mikä on ensimmäinen isku, mikä viimeinen? Mistä itse pulssi oikeastaan alkaa, mihin se loppuu?

Rytmihahmo täytyy ensin olla käsitettävissä. Samuuden ja eron metakategoriolla ”eroteetaan” ensin jokin, eli rytmi, jostakin siihen kuulumattomasta. Seuraava analyysi on jaottaa rytmisen pulssi siten, että sillä on jokin alku tai loppu. Ensimmäinen viilto on siis jakoviivan luonti (millä keinoin tahansa) *johonkin*. Vasta nyt rytmihahmo on sekä erilliseksi että ajallisesti rajatuksi koettu kokonaisuus.

Kuten edellä sivuttiin, tahtilajijattelun ”samankokoiset lokerot” syntyvät vasta musiikissa esiintyvien kohotettujen aksenttien, so. iskutusten avittamina. Tällöin rytmisen ”pulssivirran” tiettyjä sykäyksiä korostetaan tavalla tai toisella sellaiseen pisteeseen, jossa ihminen alkaa hahmottaa niitä ”eroavaksi” suhteessa muuhun pulssivirtaan. Tämä hahmopsykolo-

ginen "apusignaali" luodaan usein hetkittäisellä äänenvoimakkuuden korotuksella tai sointiväriin muutoksella.⁴⁴

Hahmon raamit ovat kuitenkin periaatteessa rajattavissa vapaasti. Mikäli ihminen kykenee vastustamaan kyseisiä akustisia korostuksia – hieman samaan tapaan kuin hahmopsykologian esittämien visuaalisten kuvioiden aiheuttamia "luonnollisia" ensireaktioita –, voi kappaleen rytmikka ilmetä hänelle eri tavoin.⁴⁵

Rumpali voi soittaa "4/4 -tahtilajin" puitteisiin miellettyä rumpukuviota minkä tahansa muun tahtilajin päälle samassa tempossa, ja lopputulos voi ilmetä hyvinkin luonnollisena. Teoreetikot voivat kyseisessä tilanteessa ihastella kappaleen nerokkaita polyrytmisiä ulottuvuuksia, mutta rumpali itse saattaa myös olla autuaan tietämätön tästä "eri lajien" yhdistämisestä. Ehkä hän vain soitti kappaleeseen rytmikuvion, joka tuntui sopivan siihen. En pidä kovin todennäköisenä sitäkään, että afrikkalaisten heimojen "polyrytmiset" kuviot olisi alunperin luotu "matemaattisesti", so. erillisiksi lajeiksi miellettyjä "palasia" yhdistäen.

Rytmissen pulssin tiettyjen osien korostukset luovat uuden viitekehysten tai akselin teokseen rakentamalla yhden fundamentaalisen, kappaleen sisäisen arvoasteikon. Tämän puitteissa musiikin eri elementeillä voidaan välittömästi alkaa "pelaamaan", jonka seurauksena kuulija toivon mukaan innostuu leikistä ja aloittaa elementtien keskinäisen suhteuttamisen.

Ihmisen omien askelten ja sydämenlyöntien voidaan ajatella määrittävän vahvan peruskanvaasin sille, mitä ihminen ylipäänsä mieltää rytminä. Kun ihminen juoksee tai kävelee, askelilla on silloin luonnostaan tasainen rytm.⁴⁶ Myös hengitys on eräänlaista jatkuvaa

⁴⁴ Voimme korostaa esim. tahdin ensimmäistä ja kolmatta iskuja. "Ensimmäinen", "kolmas" ja "tahti" kuitenkin määrittyvät vasta juuri ko. korostuksen kautta. Ne eivät ole mitenkään erotettavissa muista iskuista, ennenkuin niistä tehdään erotettavia; voimme toki kielellisesti ilmaista, että niitä "korostetaan" – todellisuudessa itse korostus kuitenkin vasta määrittää ne.

⁴⁵ Se, missä määrin eri "tahtilajihahmot" ovat luonnollisia tai kulttuurisia, on mielenkiintoinen kysymys. Tietynlaisen yleistason näkökulman tähänkin kysymykseen liittyen olen pyrkinyt antamaan muualla tekstissä.

⁴⁶ Askeliin akustisen rytmin lisäksi jalkojen liikkeellä on myös visuaalisesti säännönmukainen rytm.

”vuorovetoista” toistoa. Uskoakseni kaikkein perustavanlaatuisimmin rytmi kuitenkin ilmenee sydämenlyönneissä. Sydämen lyönti on yhtä tasaista *pulssia*.⁴⁷

Musiikkiin vakiintunut *accelerando* – teoksen tempon kiihdytys – lienee tehokeinona saavan alitajuisen merkityksensä juuri sydämensykkeen kiihtymisestä. Juoksemista vaativissa vaaratilanteissa ja muissa kiihdyttävissä hetkissä on aina ilmiöinä ollut kyse samantapaisesta ”korotetusta” emotionaalaisesta tilasta, mitä *accelerandolla* musiikissakin tavoitellaan.

Vastaavasti myös kappaleen lopussa usein esiintyvä pieni, asteittainen tempon hidastus ennakoi teoksen loppua samaan tapaan kuin sydämenlyöntien hidastuminen ennakoi eräänlaista matkan jälkeistä ”rauhottumista”. Merkitykseltään ilmiössä on ääritapauksessa kyse olennon kuolemaa edeltävästä sykkeen päättymisestä; ei liene sattumaa, että hidastettua lopuketta kutsuttiin vielä muutama vuosisata sitten nimellä *terminus*.

Ylläolevan kaltaiset fysiologiset aspektit ovat eräässä mielessä rytmin luonnollisin lähtökoh- ta ja perusta. Tarkoitukseni ei ole esittää, että ihmisen biologinen olemus olisi ikäänkuin absoluuttinen tai ainoa ”syy” kulttuurimuodoille. Asioilla kuitenkin on selvästikin tekemistä toistensa kanssa.

Popkappaleen komppiryhmä

Lähes kaikki musiikilliset elementit ovat periaatteessa luonteeltaan rytmisiä. Populaarimusiikissa käytetään silti myös sellaisia perkussiivisia elementtejä, jotka sointivärinsä perusteella hahmotetaan musiikin muita elementtejä selvästi rytmikkäämmiksi. Tämän ”rytmi-ryhmän” luonne määrittyy pitkälti kyseessäolevien äänilähteiden lyhyen sointiajan tai niiden sisältämän epäharmonisen yläsävelsarjan perusteella, jolloin ne ilmenevät kuulijalle lyhytkestoisempina ja ”sävelettömämpinä” iskuääninä suhteessa esimerkiksi laulumelodiaan.

⁴⁷ Piikkua viilaten voidaan huomauttaa, ettei sydän lyö koskaan absoluuttisen tasaisesti. Toisaalta juuri tämä saattaa liittyä ihmisten ilmeiseen tapaan iloita ”orgaanisen grooven” elävöittävästä vaikutuksesta.

Useimmiten pop/rock–musiikin rytmisen taustakehys muodostetaan käyttämällä joko jo perinteiseksi muodostunutta rumpusettiä lautasineen ja kalvorumpuineen, tai rumpusetin ilmaisukeinojen kanssa jossain määrin samansukuista (synteesien tai näytteistämisen kautta muodostettua) perkussiivisten äänten kokonaisuutta.

Tämän eri elementtien muodostaman rytmisen kokonaisuuden sisäinen perusjännite luodaan suhteuttamalla kyseisten perkussiivisten elementtien iskukuvioita toisiinsa. ”Ulkoisen” perusjännite puolestaan syntyy rytmisten elementtien luoman ”biitin” suhteutuksesta teoksen melodisiin elementteihin.⁴⁸ Kaikkien iskujen samanaikaista laukaisua käytetään useimmiten vain valikoiden ja harkitusti, puhumattakaan koko kappaleen kestävästä staattisesta ”iskuhahmosta”.⁴⁹

Bassorumpu, tom-tomit ja virveli muodostavat epäharmoniseksi luokitellusta yläsävelsarjastaan huolimatta myös selvän sävelkorkeudellisen ”viuhkan”, jossa bassorummun määrittämän pohjakorkeudellisen potkun ja virvelirummun tuottaman keskikorkean pamahduksen sointia voidaan silloittaa tom-tomien tuottamilla ”keskimatalilla” kumahduksilla. Eri symbaalien⁵⁰ tuottamat erinäiset kilahdukset, sihahdukset ja kalahdukset jatkavat kuulokuvan rytmistä elävöittämistä aina ihmisen kuulokyvyn ylätaajuusalueelle asti – ja sen tuolle puolen.

Vaikka kaikkien rytmikuvioiden perusjännite kytkeytyy iskuääniin, ei itse iskuäänien tonaalisia ulottuvuuksia kannata kuitenkaan aliarvioida. Symbaalienkin ”sävelkorkeuksilla” on mahdollista luoda tietynlaista alitajuista draamaa.

Rytmiosaston jokainen erilliseksi hahmotettavissa oleva elementti voidaan mieltää omaksi hahmoksi. Toisaalta myös monen rytmisen elementin luoma rytmisen kokonaisuuskuva – itse *komppi* – on eräs kappaleen väkevimmistä perushahmoista.

⁴⁸ Luonnollisesti jännite syntyy myös kaikkeen kappaleeseen jo ajallisesti tapahtuneeseen; tämän takia esimerkiksi jo pelkän tamburiinin iskujen tempon tuplaaminen voi tuoda kertosaatteen aivan uudenlaista ”taustakuviollista” energiaa.

⁴⁹ Tämäkin on toki kontekstisidonnaista; jos kappale tuntuu ”liikkuvan” juuri sopivassa suhteessa eteenpäin – ilman erilaisten ”rytmivärien” käyttöä – niin minkäänlaisia ”ylimääräisiä sykäyksiä” ei tietenkään kannata lisätä.

⁵⁰ Symbaaleiksi kutsutaan mm. hi-hat, ride, crash ja splash –lautasia.

Kappaleiden rumpukompeissa ilmenee usein myös *fillejä*, jotka voidaan määritellä hetkelliseksi piikeiksi itse "rytmihahmon" perusvirrassa. Fillit ovat dramaturgiselta funktioltaan useimmiten joko osuudellista muutosta valmistelevia rytmikanvaasin elävöittämiskeinoja, tai eräänlaisia osuuden sisäisen intensiteetin ylläpitokeinoja.

Esimerkiksi kertosaäkeeseen siirtyminen voidaan istuttaa vain muutamalla peruskompista poikkeavaksi hahmotetulla virveliniskulla, jolloin kuulijan konteksti "asemoituu" jo alitajuisestikin jonkinlaisen laajemman muutoksen saapumiseen. Vastaavasti myös vaikkapa tietyn osuuden puoliväliä voidaan "juhlistaa" pienimuotoisella rytmisellä anomialla, jolloin kontekstuaalinen jännite ei kaadu osuuden *liialliseen* staattisuuteen, vaan kuulijan referenssitaso pysyy hahmotettua "samuutta" arvostavana.

Fillien asettaminen eroavaksi suhteessa komppiin saattaa jossain määrin ylikorostaa vaikutelmaa fillien luonteesta "autonomisina" tai erillisinä rytmin rakennuspalikoina. Improvisointiin painottuvien tyylien (kuten free jazzin) kanssa filleistä tuskin voi edes puhua samassa lauseessa. Analyysi on kuitenkin pop/rockin suhteen hyödyllistä silloin, jos muistaa myös "kävellä taaksepäin" analyysipoluilla – kohti alkuperäistä, epäanalyyttistä, ja "erottelamatonta" rytmivirtausta.

Samaan tapaan tahtilajienkin erottelusta on hyötyä, olettaen että kyky syntetisoida erotetut tahtilajit niiden *alkuperäiselle* "samuuden" tasolle säilyy kirkkaana hyppysissä. Kaikki tahtilajit ovat tämän saman – tasaisen rytmin – partikulaareja, tietynlaisia yhden iskun korostuksella luotuja erillisiä hahmoja.

Igor Stravinski on muotoillut koko musiikin rytmikan mielenkiinnon pohjana toimivan kontekstuaalisen peruseriaatteen niin osuvasti, ettei allekirjoittaneella ole siihen juuri mitään lisättävää.

Stravinski erottaa toisistaan *metrin* ja *rytmin*.

Metri antaa meille itsessään vain symmetrisiä elementtejä ja edellyttää kestoja, jotka voidaan laskea yhteen, mutta se on välttämätön edellytys rytmille,

jonka tehtävänä on järjestää ajassa tapahtuva liike jakamalla osiin tahdin sisältämät kestot. (...) Saamme kiittää metristä pulsaatiota siitä, että tiedostamme rytmistä keksintää. Nautimme tässä tietystä relaatiosta. (Stravinski 1968, 34–36.)

Metri on siis eräänlainen peruskanvaasi.⁵¹ Rytmii puolestaan on tämän kanvaasin puitteissa luotua mielenkiintoa. Nautimme rytmien relaatiosta sen *taustana* toimivaan metriin. Hyvä rytmiiikka ”puikkelehtii” aina oikein suhteessa peruskanvaasiin, ja tämän ”pulsissysteemin” sisäinen rakenne on täysin rinnastettavissa melodian ja sointujen välillä käytyyn leikkiin – niiden ”harmoniaan”.

5.3 Sanoitus

Populaarimusiikin lyriikkaa kohtaan reagoidaan monin eri tavoin. Sanoituksia voidaan pitää absurdeina, ”järjettöminä” ja merkityksettöminä. Sanoituksiin ja sanoittajaan toisaalta yhdistetään usein myös samankaltaisia ominaisuuksia kuin runoihin ja runoilijaan.

Poplyriikan merkityksettömyyden osoittamisella on myös perusteltu koko populaarikulttuurin (mielestäni näennäistä) idiotismia (Taira, 2009, 61). ”Nonsense”–sanoittamisella on toki pitkät perinteet popmusiikissa, ja onomatopoeettisia vokaalikoukkuja sisältäviä kappaleita on paljon.

Toisaalta lyriikoiden assosiointi runouteen toimii tehokkaasti ”literaatin” ja pohdiskeluvan taiteilijakuvan mahdollistajana. Sanoituksissa voidaan käsitellä yhteiskunnallisia teemoja tai niillä voidaan avata henkilökohtaista sielunmaisemaa kovin syvällisestäkin näkökulmasta.

Nämä poplyriikan kahdet kasvot ovat toisiaan tasapainottavia vastaliikkeitä. Ne luovat tiettyssä mielessä koko popmusiikille taas eräänlaisen kulttuurisen ”taustakuvion”, abstraktin viitekehyksen, jonka sisällä tapahtuva liike vastakkaisten voimien välillä luo uudenlaisen mielenkiintoa herättävän jännitteen.

⁵¹ Palauttaisin tämän itse vielä sydämenlyönteihin asti, jota voitaneen kutsua vahvimaksi ”metarytmiksi”.

On huomioitava myös sanoitusten tulkinnanvaraisuus. Kuulija tulkitsee sanojen merkitystä aina omien skeemojensa kautta. Tällöin tilanne voi johtaa siihen, että tekijän kannalta syvälliseksi tarkoitettu "metaforallinen" teksti käsitetäänkin täysin mitäänsanomattomana rällinä, ja toisaalta täydelliset nonsense-tekstit taas vaikkapa filosofisina pohdintoina tai yhteiskuntakriittisinä audiopamfletteina. Jälkimmäinen on nähdäkseni yleisempää.

Tässä merkitysten muunnoksessa ei kuitenkaan ilmiönä ole mielestäni *minkäänlaista* "ongelmaa". Päinvastoin, suuri tulkinnanvaraisuus ja popin loputon leikki kielellis-loogisella "arvoasteikolla" on eräs sen suurimmista rikkauksista.

Moni kappale, jonka jotkut kuulijat ovat kokeneet erittäin tärkeänä ja henkilökohtaisena, kenties jopa "tämä biisi pelasti elämäni" –tyylisenä voimaannuttavana kokemuksena on syntynyt tajunnanvirtatekstittämisen ja assosiativisen riimittelyn tuloksena.

Omaehtaisena esimerkkinä kerrottakoon, että eräällä vuonna 1998 tekemälläni kappaleella on tänä päivänä minulle *itselleni* aivan eri merkitys kuin se, minkä ilmaisemiseen tähtäsin sitä kirjoittaessani. Kymmenen vuotta sitten kyseinen sanoitus merkitsi itselleni kristinuskon pohdintaa. Nykyään käsitan tekstin viattomana kapitalismin kritiikkinä. Jos jo yksi ihminen voi aaltoilla näin suuresti omassa tulkinnassaan, ei liene ihme, että kuulijakunta kokonaisuutena reagoi popkappaleiden sanalliseen sisältöön melko värikkäästi.

Satunnaisen kuulijan kannalta ei ole mitään *merkitystä*, vaikka tekijä ei edes *yrittäisi* viitata mihinkään. Pelin henkeen kuuluu, että kokijan kokonaiskonteksti, so. skeema, määrittää teoksen kontekstin. Analyyttissävytteinen "rajanveto" sen suhteen, missä on milloinkin kyse "tekijän" tai "kokijan" merkityksestä on sinällään mielenkiintoista, muttei mielestäni tavoita ilmiön olennaisinta ydintä.

Sanoittaja voi toki rakentaa kappaleen sanallista muotoa selkeästi ja määrätietoisesti, eikä kaikki sanottu tietenkään huku merkitysten virtaan. Periaatteessahan poplyriikkaan pätevät aivat samat ymmärryksen ehdot kuin muuhunkin puheilmaisuun.

Sanoilla voidaan luoda selvää tarinamuotoista kertomusta tai rakentaa muutoin vahvaksi koettua "narratiivia". Suomalaisista uuden polven sanoittajista mm. Anssi Kela on kunnostautunut "selkeän" narratiivimuodon ystävänä.

Tietoisien tulkinnanvaraiseksi tarkoitettua lyriikkaa puolestaan voidaan yhdistää muutoin "selvälinjaiseen" tekstiin, jolloin puhtaaseen lyriikkaan upotetut epämääräiset "roskat" laajentavat tekstin merkitystä – ja muistuttavat kuulijaa siitä, ettei selkeys sinällään ole itseisarvo, eikä siinä olisi välttämättä mitään mielenkiintoista ilman suoraa vertailukohtaa.

Eräs lyyrinen "syvyyden" taso voi olla myös tekstin merkitysten asettaminen selvästi vastakkaiseksi itse musiikin vihjaaman tunnelatauksen suhteen. Tämänkaltaista, pitkälti kulttuurikontekstin alueella operoivaa tehokeinoa voidaan kutsua *lyyriseksi kontrapunktiksi*.⁵²

Poplyriikassa viljellään usein myös paljon metaforia. Niillä voidaan maalata eräänlaista lisätason visuaalista ja tapahtumallista maisemaa musiikkikokemuksen laajentamiseksi. Samalla metafora voi toimia tietyn monisyisen merkityksen tehokkaana yhteenkokoajana, joka jättää myös sopivasti "punomistyötä" kuulijalle.

Uskoakseni poplyriikoiden eräs voima piilee yleistasolla siinä, että ne laajentavat popmusiikin tarttumapintaa tarjoamalla kokonaisuutena eräissä mielessä läpileikkauksen *ihmisistä itsestään*. Poplyriikka tarjoaa kokonaisilmionä melko kattavan esityksen jokaisen ihmisen "perustuntemuksista". Moni kuuntelee sanoja aktiivisesti, etsien ja löytäen syviä merkityksiä eri elämänalueilta. Usein kuulijat samastuvat tuntemuksiin, joita kokevat sanoituksissa kuvailtavan.

Rakkaus on popmusiikin yleisin teema ja se on kaikille ihmisille tärkeää. Jos mieli on maassa ja ihmistä surettaa, kappaleet kuolleen muistolle tai ihmissuhteiden sydänsuruja käsitte-

⁵² Tämä kappaleen sanallisen ja ei-sanallisen sisällön merkityksellisen "ero" voidaan rinnastaa elokuvaäänien tehokeinona pidettyyn kontrapunktiseen äänen, jossa ääniraidan sisältö on merkityksellään "vastakkainen" suhteessa kuvaan. Jossain määrin se voidaan myös samastaa *epäempaattisen* musiikin käyttöön, jossa elokuvan kuvallinen sisältö on niinikään eräänlaisessa ristiriidassa musiikin implikoiman tunnelatauksen kanssa (ks. Chion 1994, 8–9).

levät teokset voivat tarjota hyvän heijastepinnan omalle emotionaaliselle tilalle.⁵³ Joskus ihmiset taas haluavat tanssia, jolloin väkevällä rytmikällä varustettu aurinkoinen sävellys voi kutsua liikkumaan, ja niin edelleen. Luonnollisesti kuulijan olotilan ei lähtökohtaisesti tarvitse "vastata" kappaleen tunnelmaa tai lyyristä sisältöä. Riittää, että kappale onnistuu *herättämään* näitä tuntemuksia kuulijassa ajallisesti avautuessaan.⁵⁴

Uskon, että ihmisen inhotessa tiettyä popkappaletta, hän oikeastaan hyljeksii sillä hetkellä jotain osaa itsestään. Miksi niin moni provosoituu "banaalista" sanoituksesta, joka esitetään (kenties naiviinkin) leikkiin kutsuvalla biisillä? Luulen, että se johtuu eräänlaisesta turhautumisesta "älyllisten kasvojen" ylläpitoon kulttuurissamme. Jossain mielenkolkassa tanssijalkaa voi vipattaa tai nan-nan-naa -kappale käskee pistämään hymyä huuleen, mutta nämä sinänsä harmittomat ja usein nautintoa lupaavat impulssit "sullotaan" takaisin jonnekin kuoren alle ja reagoidaan niitä vastaan.

Ajatus musiikin jonkinlaisesta "turmiollisuudesta" on toki hyvin vanha. Jo antiikin filosofi Platon piti musiikkia ja ylipäänsä *mimesistä* poliittisesti vaarallisena – musiikki turmeli nuorison jo silloin.⁵⁵

Sanoitusten metafunktiona voidaan ajatella eräänlaista "sillanrakennusta" ei-käsitteellisen musiikkimaailman ja kulttuurisen, sanoilla kyllästetyn todellisuuden välille.⁵⁶ Sanoitus on "mystisen" ja "arkisen", eräänlainen mythoksen ja logoksen välinen liima.

Riimit

Eräs huomionarvoinen poplyriikan aspekti on poplauluissa ilmenevä taipumus sanojen riittelyyn. Riimi-sana polveutuu latinan termistä *rhythmus*, rytmi. Suomessa riimejä on joskus kutsuttu myös loppusoinnuiksi (Salo 2006, 163).

⁵³ Se, "mistä teoksessa lauletaan", on tietenkin pitkälti kiinni kuulijan mielteistä – eikä musiikin herättämiä tunteitakaan ole välttämättä mahdollista käsitteellistää kovin tarkasti.

⁵⁴ Viittaamani ilmiö ei tietenkään palaudu vain pelkkään sanoitukseen, vaan koko kappaleeseen.

⁵⁵ Platon kuitenkin arvosti musiikkia – hän katsoi musiikin haitallisuuden johtuvan juuri sen voimasta.

⁵⁶ Samankaltainen "rajallaolon" ajatus on helppo yhdistää myös runoihin, vaikka runot ovatkin puhtaasti sanallisia esityksiä; so. "myyttisyyden" tai "magian" suhde totuttuun ja järjellisesti käsitettävään.

Ensi kerran riimittelyä esiintyi 400-luvun latinankielisissä kirkkolauluissa. Kristillinen hyminirunous muovautui silloin omaksi runoudenlajikseen ja sitä alettiin kutsua nimellä *carmina rhythmica*, so. rytmilliset laulut. 1800-luvun lopusta lähtien, romantiikan aikakautta seuranneen modernismin myötä, riimittelyä alettiin kuitenkin pitää kuluneena ja ilmaisua kahlitsevana tyylikeinona. Modernin runouden hyljeksinnästä huolimatta riimi pitää oikeutetusti pintansa eräänä laulumusiikin tehokeinona. (Salo 2006, 163–164.)

Miksi riimien käyttö sitten on niin yleistä popmusiikissa? Mitä ”hyötyä” riimeistä on? Ajatellaamme riimin olevan riimi yksinkertaisesti silloin, kun se havaitaan riimiksi, eli ”samaksi”.⁵⁷

Riimittely tuo kappaleen muotoon tällöin koherenttiutta – so. ryhtiä – samalla suoden kuulijalle ”harmonista” nautintoa riimien *sointuessa* yhteen. Riimien käyttö on yksi tapa identifioida musiikkikappaletta ”maailmasta” erottamalla sen lyyriinen muoto arjen soinnillis-riimillisesti päämäärättömästä puheesta. Kuulija voi siten nauttia tästä samuuden erään muodon havaitsemisesta ja sanojen ”yhteisestä kohtalosta”, so. riimiparien mahdollisesta (alitajuisesta) ennakoinnista.

Riimit ovat siis tapa vahvistaa popkappaleen hahmoa – ja siitä edelleen erotettavissa olevaa lauluhahmoa luomalla jälleen uusi lisäulottuvuus kappaleeseen. Täten se on myös yksi kappaleen sisäinen mikrotason ”arvosysteemi” tai säännöstö. Riimit luovat siten alaviitekehysten, jonka sisällä luodaan mielekästä liikettä kaaoksen ja järjestyksen välillä.

Laulun *fonetiikka* on sen piilevästä tärkeydestä huolimatta yksi useimmiten sivuutettu laulun aspekti. Iskevien äänteiden, so. konsonanttien (erityisesti klusiilien) täytyy osua niille sopiviin paikkoihin. Sama pätee soinnillisiin vokaaleihin. On tärkeää, että vokaalien ja konsonanttien yhteispeli toimii saumattomasti.

⁵⁷ Tarkemmasta riimin alalajien organisoinnista kiinnostuneelle suosittelen Heikki Salon kirjaa *Kahlekuningaslaji* (Like 2006) sekä Inka Vilénin aiheessaan harvinaislaatuista pro gradu -tutkielmaa ”Riimittyminen ja riimittäminen iskelmä- ja rocksanoituksissa” (Jyväskylän yliopisto 1997).

Iskuäänteitä voidaan esimerkiksi käyttää kontrastina ”tasaisen” tai soinnillisen instrumentaatiokohdan päällä, jotta teoksen ”liekki” – ja liekki – pysyy yllä. Vastaavasti soinnilliset vokaalit voivat ”silloittaa” – tai siloittaa – tietyn instrumentatiivisia iskuja täynnä olevan osuuden luonnetta, tasapainottamalla sitä suhteessa johonkin, jotta jännite pysyy yllä eikä viitekehys veny tarpeettomasti toisen ääripään suuntaan. Toisin sanoen laulussa tulee olla iskuääniä ja niitä pehmeämpiä sointiääniä juuri sopivassa, tarkoituksen vaatimassa suhteessa.

Suurin osa ammattimaisista musiikintuottajista kiinnittää laulajan fraseeraukseen ja ylipäänsä kaikkiin itse laulusoundiin liittyviin aspekteihin suunnattomasti enemmän huomiota kuin useimmat muusikot tai kuuntelijat, sillä se on popkappaleen tärkeimmän elementin tärkein ”se”.

Otan loppuun esimerkiksi täydellisten popmelodioidensa lisäksi myös melko ”intuitiivisista” lyriikoistaan tutun Oasis-yhtyeen D’you know what I mean -kappaleen B-osan sanat.

*I met my maker / I made him cry
And on my shoulder / He asked me why
His people won't fly through the storm
I said listen up man,
they don't even know you're born*

5.4 Rakenne

Muun musiikin tapaan myös populaarimusiikin rakenne koostuu toistuvien ja uudenlaisten elementtien yhteisvaikutuksesta.⁵⁸

⁵⁸ En tarkoita tällä ainoastaan ”näkyvää” makrorakennetta, vaan kaikkea ”samaksi” hahmotettua toisteisuutta, vaikka tässä kontekstissa keskitynkin lähinnä osuudelliseen rakenteeseen.

Miksi musiikissa ylipäänsä on toisteinen rakenne?⁵⁹ Todennäköisesti toisteisuuden vaatimuksen sanelee ihmisen staattisuutta kaipaava puoli, joka saa siten kaipaamaansa ennustettavuutta ja järjestystä. On hyvin palkitsevaa ja rauhoittavaa kokea jonkin asian menevän juuri niin kuin etukäteen on olettanutkin. Tilanteen hallinnasta saatu miellyttävyyttä voidaan samastaa oman elämän kulun tietynlaiseen profetiaan, tulevan havainnon "ennustamiseen".

Täydellinen ennusteellisuus ei kuitenkaan pidä mielenkiintoa yllä – oikeastaan siinä ei ole mitään mielenkiintoista – eikä se kutsu "ymmärtämään" teoksen sisäistä organisaatiota. Vaihteluksi koetut musiikilliset elementit varmistavat, että ihmisen kiintopisteistä "laajeneva" puoli saa myös kaipaamaansa arvaamattomuutta ja uudenlaista "sotkua", jota kuulijan on pian kiusaus alkaa järjestelemään.

Toisteinen rakenne siis lisää teoksen koherenttiutta ja ymmärrettävyyttä. Hahmopsykologian huomio ihmismielen ikuisesta pyrkimyksestä valiomuotoisuuteen pätee tässäkin. Asian voi muotoilla myös siten, että muodon hahmottaminen pitää ihmisen mielenkiintoa yllä hänen erottaessaan mielekkääksi ja konstruoiduksi koetun hahmon sen ääriviivojen taustaksi jäävästä maailman kohinasta. Ympyrä sulkeutuu vasta muodon täydellistyttyä.

Pop/rock –kappaleen makrorakenteelliset periaatteet noudattavat kontekstuaalisuuden perusteita. Jokainen osuus luo omat sisäiset viitekehyksensä joiden sisällä tapahtuu mielekästä "liikehdintää". Eri osuudet puolestaan suhteutuvat vastaavasti toisiinsa, joskin eri aikaskaalalla.

Mitään toisteisuutta ei ole, ennen kuin sellaista havaitaan. Vasta teoksen avatessa itseään ajallisesti, voidaan alkaa hahmottamaan "toisteisia" rakenteita. Kymmenen eri nuotin ja aika-arvon johtoteemasta tulee yhtenäinen, samaa sisältävä "pala" vasta, kun se toiston kautta on käsitetty (tässä tapauksessa) melodiseksi hahmoksi.

Makrorakenteellinen toisteisuuskaan ei yleensä ole pop/rockissa täysin absoluuttista; samaksi hahmotetun säkeistön eri toistot sisältävät usein keskinäisesti toisistaan poikkeavia

elementtejä. Esimerkiksi 1. ja 2. säkeistön instrumentaatio voi olla toisistaan poikkeava tai melodialinja melko vahvastikin varioitu – kyse on suhteellisista aste-eroista, ei absolutioista.⁶⁰

Yleensä osuuksien toisteisuudella tarkoitetaan sitä, että osat nähdään ”päähahmollisesti” samoina, vaikka differentioivia tekijöitä voisi tarkemmin analysoituna ilmetä useitakin. Päähahmon muunnelmät varmistavat, että mielekkyyden ja ennustettavuuden vaatimus täyttyy – toisaalta niiden ”uusina” tai jossain määrin ehkä yllättävinäkin koetut elementit pitävät yllä jo herätettyä mielenkiintoa esittämällä variaation samasta perushahmosta. Saman osuuden variaatioiksi hahmotetut toistot voidaan visualisoida hahmoksi, joka muistuttaa omasta ”elämisestään” ja olemassaolostaan pienellä sisäisellä sykkimisellä, liikkumisella, eli *muuttuvuudella* – kuitenkin kutsumatta fokusta itseensä liiaksi tai syyttä, ikäänkuin toisten elementtien käsittelyyn vaaditun energian kustannuksella.

Pop/rockin osuudellisen rakenteen voidaan mieltää perustuvan kahteen hieman erityylyiseen lähestymistapaan. Toinen on ajatus säkeistöjen ja kertosäkeiden vuorottelusta, toinen taas A- ja B-osan vuorottelusta.

Kertosäemallin taustalla on jo aiemmin mainitsemani idea kertosäkeen korottuneisuudesta. A- ja B-osa -mallissa osuudet puolestaan poikkeavat toisistaan tavalla, jossa kumpikaan osuus ei välttämättä ilmene toista ”kohotetumpana”; osat sisältävät vain erityylyisiä tehoja. B-osa voi esimerkiksi ilmetä merkitykseltään ”kohtalokkaampana” suhteessa A-osaan.

Popin historian alkutaipaleella A-B -pohjainen malli oli kertosäemallia käytetympi (Salo 2006, 87). Nähdäkseni kertosäemalli – tai ainakin sen implikoima musiikinfilosofinen ajatus jyrkkien kontrastien, so. ”maskuliinisten” tehohyppyjen hyödyntämisestä – on kuitenkin nykyisin selvästi suosituimpi. Suomalaisista A-sarjan pop/rock -yhtyeistä ainakin Egotrippi tuntuu kunnostautuneen A-B-ajattelun vaalijana. Kertosäemallin nykyinen suosio on nähdäkseni kytköksissä myös modernin äänitekniikan mahdollistamaan ”raitasinfoniamuo-

⁶⁰ Ankanan teoreettisessa mielessä kaksi täysin ”identtistäkin” palasta ovat aina erilaisia, sillä niiden temporaalinen konteksti on erilainen, ts. ne koetaan eri aikaan. Ei ole kahta ”eri” samaa.

toon”, jonka jonkinlaisena pioneerina voidaan pitää Phil Spectorin ja hänen kuuluisa *wall of sound* -tuotantotapaansa.⁶¹

Formaalisti kertosäemalliakin käsitellään usein kutsumalla sitä ”B-osaksi”. Yleisimpiä muo-
dollisia rakenteita ovat mm. ABACB(B), jossa A viittaa säkeistöön, B kertosäkeeseen ja C
väliosaa. Toinen yleinen rakenne on ABCABC(D)CC, jossa A on säkeistö, B niinkutsuttu
kertosäkeeseen johdatteleva *bridge*, C itse kertosäe ja D englanniksi *middle eightiksi* kut-
suttu toisen kertosäkeen jälkeinen väliosaa. Väliosaa voi olla luonteeltaan mm. kitarasoolo tai
soinnillinen ”tyhjiö”, jossa esimerkiksi komppi poistetaan hetkellisen yleistason hengähdys-
tauon suomiseksi.

Pop/rockin ilmiö ei kuitenkaan ole välttämättä niin vahvasti kytköksissä tämänkaltaisiin
formaalisiin ”paketteihin” kuin niiden suuren esiintymistiheyden perusteella saattaisi olet-
taa. Esimerkiksi Sugababes-popyhtyeen suurhitti ”Round round” oli makrorakenteeltaan
formaalia muotoa ABACAD – ainoa toisteinen osa kappaleessa oli kertosäe.⁶² Kappale il-
menee silti melko vastaavana ”traditionaalisen” makrorakenteen omaaviin popkappaleisiin.

5.5 Soundit

Populaarimusiikin kenttä on äänellisiltä ratkaisuiltaan hyvin monipuolinen. Äänenvärien ja
sovituksellisten-tuotannollisten tyylien moninaisuus antaa vaikutelman jättimäisestä äänika-
rusellista, jossa ”huomisen soundin” jahtaaminen tuntuu olevan yhtä olennainen osa ”pe-
rinnettä” kuin itse perinteiset sovitusratkaisutkin. Vakiintuneet popmuodot kutsuvat tekijöi-
tä niiden yhdistelyyn ja äänenkäsittelyn teknologiset edellytykset rohkaisevat värien loput-
tomaan sekoitteluun.

⁶¹Toisaalta kertosäemalli on myös eräällä tapaa linjassa ”postmodernin” aikakauden kasvottomuu-
teen ja modernin ajatustavan ”yleisdarwinistisiin” aspekteihin, jossa oletuksena on, että kohinasta
voidaan erottautua vain muita kovaäänisemmällä ”huutamisella”. Myös niinkutsutun ylikompres-
soinnin kaltaiset tekniset aspektit liittyvät asiaan – ehkäpä jossain määrin myös itse esittämäni aja-
tus ”kulttuurihahmosta erottautumisestakin”.

⁶² Tarkennettakoon, että kyseisen kappaleen B- ja C-osat ovat kuitenkin instrumentaatioltaan hyvin
samankaltaisia, vaikka ko. osuuksien laulumelodiat poikkeavatkin melko vahvasti toisistaan.

Kombinatorinen eli vanhoja kokonaisuuksia uusiksi yhdistelmiksi tuottava luovuus on alalla melko yleistä, mutta sen teho jää ”taitelijakeskeisesti” ajateltuna vajavaiseksi, ellei tekijä osaa yhdistää sitä laajempaan kulttuuriseen viitekehykseen. Kuka tahansa voi periaatteessa näyttää kaksi ”erillisiksi” miellettyä kokonaisuutta yhteen ja tuntea tällöin omakohtaisesti luoneensa ainutlaatuisen teoksen. ”Yllättävän” ja ainutlaatuisen yhdistelmän luomiseksi ei kuitenkaan edes loppukädessä tarvita kovin aktiivista ajatustoimintaa – lajityypilliset hahmotustavat ja ajallisen kontekstuaalisuuden luonne pitävät huolen siitä, että jokainen kokemus on aina sekä ainutlaatuinen että mahdollisimman koherentiksi käsitetty ”yksi”.

Siksi jokaisen hyvään pyrkivän tekijän kuuluu olla perillä ”kontekstisiirtojen” todellisesta luonteesta. Niiden synnyttämisen helppous kätkee alleen sen tosiasian, että klassikoiksi muodostuneet teokset ovat aina kiinnittyneet ensisijaisesti perinteeseen ja vasta toissijaisesti ”uudenlaiseen”. Tämä pätee myös moderniin populaarimusiikkiin, huolimatta sille ominaisesta ”tuoreuden” jahtaamisesta. Ydinpiiret ovat olemassa, mutta jokaisen taitelijan täytyy sisäistää ne itse.

Pop/rockin soundien suhteen voidaan hyödyntää lukuisia eri viitekehyksiä. Seuraavassa listassa ovat niistä olennaisimmat – toivon mukaan käsittelytavastani on jo selvinnyt, ”miten” kyseisiä akseleita voidaan hyödyntää.⁶³

1. Korkeat taajuudet – matalat taajuudet
2. Hiljaa – kovaa
3. Pistemäinen – levittynyt (tai stereo – mono)
4. kuiva tila – kaikuisa tila (tai ahdas tilavaikutelma – laaja tilavaikutelma)

Eräs huomionarvoinen kontekstitaso, jota on syytä käsitellä erikseen, on kaikista luonnollisista soittimista havaittu taipumus hahmottua äänilähteen ominaisväriä määrittävän ”syttykkeen” ja sitä seuraavan pidempikestoisen soinnin yhdistelmäksi. Suomalainen pitkän linjan äänittäjä Jyrki ”Tipi” Tuovinen korosti tätä *atakin* ja *soinnin* summaksi kutsumansa äänen ominaisvärin ymmärtämistä opettaessaan vuosikurssimme ääniopiskelijoille musiik-

⁶³ Akselit ovat kuitenkin aina osin päällekkäisiä ja ne voidaan jyrkästi erottaa vain käsitteellisessä mielessä.

kimiksausta. Tämä kaikkialta luonnosta hahmotettu iskuäänien ja soinnin yhteenkuuluvuus ilmenee jo ihmisen puheessa. Konsonantit rikkovat vokaalien sointia ja rytmittävät puheen virtausta – tai laulun.

Atakin ja soinnin tasapaino voidaan mieltää myös laajemmassa mielessä kaikenlaisten ”purskeiden” ja ”tasasointisten” elementtien balanssiksi. Makrorakenteellisessa mielessä esimerkiksi rockin perusestetiikka voidaan nähdä purskemaisen kertosaheen ja kertosaettä rauhallisemman säkeistön vuorotteluna. Iskun ja soinnin viitekehyksiä ja niiden synnyttämää rytmistä ”leikkiä” ilmenee pop/rockissa kuitenkin aina paralleelista; osuuksien välisen leikittelyn lisäksi myös tietyn osuuden sisäistä dynamiikkaa jaksotetaan hetkittäisten räis-keiden ja niitä rauhallisemmiksi koettujen ”suvantojen” vuoropuhelulla.

Luonnollisesti myös iskun ja soinnin viitekehykset tarvitsevat jonkinlaista epämääräistä ”rosoisuutta” sopiviin väleihin, uuden kontekstuaalisen pinnan luomiseksi – mikäli se tuntuu kulttuurisesti sopivalta.

Pop/rock -äänitteen kuulokuvan sävelellinen vireisyys ja yleisrytmisen groove tuntuvat useimmissa tapauksissa hyötyvän eräänlaisesta inhimillisestä epätarkkuudesta. Ilman sen vaikutusta musiikki ei täysin hengitä.

Jos kaikki instrumentit ovat ”tiukimmassa” mahdollisessa vireessä, äänite kuulostaa usein melko ohuelta ja yksiulotteiselta. ”Virekuva” paranee usein sillä, että eri sävelelliset elementit luovat hiuksenhienoa huojuntaa suhteessa kuulokuvan muihin instrumentteihin. Useimmiten tämänkaltainen ”huojuva” vire vain laajentaa sitä ohutta punaista lankaa, joka on virekeskus. Ihmismieli kykenee kyllä yhdistämään pisteet – tiettyyn pisteeseen asti. Kyse on (tässäkin asiassa) tasapainoilusta miellyttävän eli sointia laajentavan vireen ”venymisen” ja epämiellyttävän, sointia rikkovan vireen ”repeämisen” suhteen.

En tietenkään siis tarkoita tällä huojuvuudella selvästi epävireistä äänitettä, vaan sitä hyvin yksinkertaista elävyyttä, joka käy ilmeiseksi laadukkaista äänitteistä. Ilmiö on myös sovellettavissa niin äänitteen rytmipuoleen kuin äänen vaiheistuksenkin rooliin stereomaisen

kuulokuvan osana. Stereovaikutelma koostuu pitkälti ”vaihevirheestä”, mutta toisaalta liiallista vaihevirhettä tulee välttää. Myös komppiosaston pitää ”groovata”.⁶⁴

Niin sävellyksen sovittamisessa kuin lopullisen äänitteen miksausessakin ykköskriteerinä täytyy aina pitää kuulijan hahmotuskyvyn sanelemaa mielekkyyden vaatimusta. Toisin kuin saksalaisfilosofien lukukokemuksellisesti näännyttävät pääteokset, popmusiikkia tehdään pääsääntöisesti kokemuksellista nautintoa ajatellen, ei tiedon tai teoreettisen edistyksen puolesta. Äänikuvan tulisi ilmetä eheänä ja instrumentaation yhteispelin tulee olla saumattonta. Tätä soundimaailman ”orkestrointia” voi metaforallisesti ajatella eräänlaisena (ääni)meren aaltojen hetkittäisenä nosteluna, jolla pyritään vahvistamaan tunnetta kehyksen sisällä tapahtuvasta mielekkästä vaihtelusta. Aaltoilun täytyy tapahtua yhtenäiseksi koetun meren puitteissa ja samalla kuitenkin kyetä tuottamaan ”erillisiksi” havaittuja kauniita aaltoja.

Nykypäivänä ihannoidaan äänitteen erottelevuutta ja esimerkiksi efektiprosessoinnin kautta muodostettuja ”toismaailmallisia” äänimaisemia.⁶⁵ Ennen itse äänitysprosessi oli jossain määrin dokumentoivampaa – soittajat pantiin usein samaan huoneeseen ja soitto tallennettiin liveinä.

Koko populaarimusiikin historian ajan on kuitenkin ollut tärkeää pitää huolta sovituksen eloisuudesta. Hyvä sovitus *hengittää* niin taajuudellisesti, spatiaalisesti, ajallisesti kuin voimakkuudellisestikin. Siinä on otettu huomioon kuulijan havaintokontekstin tärkein aspekti – hahmoille varattu *valokeila* – ja pidetty huolta elementtien mielekkästä esittelyjärjestyksestä. Konkreettista editointi- ja miksaustyötä niin musiikki- kuin elokuvapuolella tehdessä itselleni on käynyt hyvin ilmeiseksi se, kuinka ”äänellisen näyttämön” vaatimukset pätevät aivan mikrotasollakin. Pelkkä millisekuntien eroakin voi ääritapauksissa sanella teoksen kutsun tai hahmon ”kuoleman”.

Moderni, onnistunut sovitus ja miksaus pitää eri hahmojen rajat riittävän selkeinä, helpottaen elementtien seuraamista. Samalla niillä pyritään kuitenkin myös optimoimaan ele-

⁶⁴ Kuten vuosikurssimme ääniopiskelijoita opettanut Otto Romanowski asian kerran humanisti ilmaisi, ”rumpalithan myyvät vain omia taimivirheitään”.

⁶⁵ Uusi teknologia tuo mukanaan aina uudet toteutustavat.

menttien synergia, so. niiden vuorovaikutuksen tuottamat hyödyt kokonaiselämyksen kannalta.

On myös olemassa muutamia kirjoittamattomia sääntöjä, jotka tulee sovituksellisesti ottaa huomioon. Ensimmäinen on vaatimus *valmistellusta yllätyksestä*. Ihmiset eivät pääsääntöisesti pidä oikeista yllätyksistä, vaan he pelästyvät ja vierastavat niitä. Jokainen äänikuvan laaja muutos kannattaa pohjustaa pienillä sen eteen ripotelluilla ”eroilla”.

Toinen on ajatus *yliampuvan* elementin käytöstä mielenkiinnon herättäjänä ja erottautumiskeinona. Popin logiikassa hyväksytään röyhkeys ja raflaavuus, ujoudesta sakotetaan. Aliyrittäminen ei useinkaan kieho kuulijaa, kun taas yliampuvuus eräässä mielessä kutsuu kuulijaa muodostamaan ääneen jonkinlaisen suhteen; pitääkö hän tästä vai ei?

Kirjoitushetkellä eräs asiaan liittyvä, popmusiikissa vallitseva huomionarvoinen sounditrendi on radikalisoita (viimeistään) 90-luvulla vakiintunutta ”slovarimuotoa” virittämällä diivakatalogin perusmuotojen rytmimoottorit entistä aggressiivisemmiksi. Tässä toteutustavassa olennaista on rikkoa laulun implikoimaa herkkää tunnelmaa tietoisesti yliampuvalla kompilla. Tämän hetken uraohjus, *One Republic* -yhtyeen Ryan Tedder, joka tekee kappaleita myös muille artisteille, on hyödyntänyt ja pitkälti myös omalla toiminnalla määrittänyt kyseisen trendin levinneisyyttä. Hänen kynästään lähtöisin olevia ”rujorytmisiä” herkistelyjä on kuultavissa mm. Beyoncé’n, Leona Lewisin ja Kelly Clarksonin kappaleissa. Lienee vain ajan kysymys, milloin toteutustapa muodostuu matkimisesta aiheutuvan ylisaturaation kautta uudeksi vakioksi, ja kuulijakunnan kontekstuaaliset odotukset siirtävät sen ”kulttuurisesti dissonoivasta” aineslokerosta osaksi popin konkreettista traditiota.

Musiikin henki

Barokin aikaisessa musiikifilosofiassa puhuttiin niisanotuista affekteista, joita pidettiin eräänlaisina musiikin aiheuttamina hetkellisinä mielenkuohahduksina. Niiden lyhytkestoinen luonne voitiin näkökulmasta riippuen määrittää joko niiden voimavaraksi tai heikkoudeksi. (Sarjala 2007, 55–57.)

Ei ollut selvää, pitikö affekteille kehittää omanlainen kielensä vai ei. Affektien käsitteellistäminen tuntui jollain tapaa halventavan niiden tehoa. Myöhemmin barokin aikaista ajatusta musiikin tuottamista affekteista yritettiin herättää henkiin – affekteja käsitteellistettäessä itse musiikin kokeminen oli kuitenkin jollain tapaa vaarassa vesittyä, affektilukutaitoitien kuulijoiden keskittyessä ”bongaamaan” niitä musiikin lomasta. (Sarjala 2007, 55–57.)

Affektien esimerkin kautta syntyvä ilmiselvä kysymys on yhä ajankohtainen. En tiedä, kuinka pitkälle musiikin ”magiaa” olisi syytä käsitteellistää. Uskoakseni mikään määrä ”tietoa” musiikista ei voi ylittää sitä kokemusta, joka syntyy hyvän sävellyksen ”napsahtaessa” täydellisesti kiinni omaan kuunteluhetken maailmankuvaan.

Ehkä popmusiikki on moderni, nopeasti käsitettävissä ja ”tunnettavissa” oleva affektipinta. Jostain syystä tämä akateemisesti paljon parjattu musiikin haara onnistuu kuitenkin näinä postmoderneina, melko konsensuksettomina aikoina keräämään enemmän ihmisiä fyysisesti yhteen kuin lähestulkoon mikään muu läntinen ilmiö tai instituutio. Kannatan käsitystä siitä, että musiikki on inhimillisen kulttuurin ytimessä.

6 SAMUUDEN JA ERON YHTEYDET MUSIIKIN ULKOPUOLISEEN

Jokainen käsite edellyttää aina taustalleen jonkinlaisen käsityksen, sanaa laajemman oivalluksen, jonka pohjalta itse käsite voidaan muodostaa. Mitä tulee esteettisiin ilmiöihin, uskoakseni hyvin moni omaa keskenään samankaltaisia käsityksiä ”kauneudesta”, mutta vain harvat löytävät riittävää tarttumapintaa niistä käsitteistä, joilla ihmiset tätä kauneudentajuun pyrkivät sanallistamaan.

Esitän tässä luvussa muutamia poimintoja eri kirjoittajilta, joiden ajatukset tuntuvat liittyvän hyvin kiinteästi toisiinsa, kytkeytyessään samanaikaisesti myös jollain tapaa työni taustalla vaikuttavaan perusajatukseen.

Ranskalainen elokuvaäänen tutkija Michel Chion puhuu *Audio-Vision* -kirjassaan elokuvan äänen tavasta antaa lisäarvoa⁶⁶ samanaikaisesti elokuvassa koetulle kuvalliselle sisällölle tavalla, joka antaa katsojalle vaikutelman siitä, että kyseinen lisäarvo olisi "luonnollisesti" lähtöisin itse kuvasta (Chion 1994, 5).

Lisäarvo on se, joka antaa (selvästikin virheellisen) vaikutelman äänen tarpeettomuudesta – että ääni vain toisintaa merkityksen, jonka se todellisuudessa juuri tuo esiin, joko aivan itsenään tai sen ja kuvan välisen epäsuhdan kautta (Chion 1994, 5).⁶⁷

Samaan *Audio-Vision* -kirjaan kirjoittamassaan esipuheessa amerikkalainen leikkaaja-äänisuunnittelija Walter Murch käsittelee tätä Chionin ajatusta lisäarvosta esittämällä siihen liittyvän mielenkiintoisen analogian ihmisen näkökyvystä. Murchin ydinajatus on, että kahdella silmällä katsottaessa ihminen joutuu eheyttämään kahden eri silmän tuottamat toisistaan hieman poikkeavat kuvat yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Mieli yhdistää nämä kaksi sinänsä erillistä kuvaa kuvittelemalla syvyysvaikutelman niiden välille – uusi ulottuvuus syntyy kahden osatekijän yhdistelmästä, jotka eivät yksinään kykenisi tuottamaan vastaavaa ilmiötä. (Chion 1994, Murch xx-xxii.)

Murchin huomauttaa, että silmien kuvien tulee kuitenkin olla "sopivasti" erilaiset, jotta mielen vaivannäkö olisi mielekäästä:

...mitä suurempia ovat erot, sitä suurempi on syvyysvaikutelma. (Jälleen, tietyn rajoituksen: jos ristit silmäsi – liiotellaksesi eroa – tuotat silloin aivoillesi kuvia jotka ovat niiden ratkaisukyvyyn ulottumattomissa (...) eli näet kahtena. Jos suljet toisen silmäsi – eliminoidaksesi eroavuudet – saat lattean kuvan ilman sekaannusta, mutta myös ilman lisäarvoa (Chion 1994, Murch xx-xxi).

Analogian tekee erittäin osuvaksi se, että se osoittaa myös "samuuden" tarpeen, vaikka "ero" sinänsä tuo näkymään syvyyden. Murch ja Chion luonnehtivat elokuvaäänen tuoman lisäarvon aiheuttamaa ilmiötä sellaisilla ilmauksilla kuin "into the vacuum" ja "into the gap"

⁶⁶ Vapaa suomennos engl. kiel. termistä *added value*.

⁶⁷ Kaikki tässä luvussa esitetyt *Audio-Vision* -kirjan suomennokset ovat omia, vapaita suomennoksiani.

(Chion 1994, Murch xx). Murch jatkaa Chionin lisäarvo-ajatuksen kehittämistä samastamalla sen metaforaan.

Jokainen onnistunut metafora (...) nähdään aluksi hetkellisesti virheenä, mutta sen jälkeen syvempänä totuutena itse asiasta ja suhteestamme siihen.

(Chion 1994, Murch xx)

Murch päättää ajatuksensa lisäarvosta jonkinlaisena metaforan kaltaisena ilmiönä toteamalla, että:

Sillä on jotain tekemistä sen kanssa, kuinka kauan katsojalla kestää "tajuta" metaforat: ei aivan välittömästi, muttei kovin suurella viiveelläkään – aivan kuten hyvä vitsikin.

Ajatus elokuvaäänien tuottamasta lisäarvosta eräänlaisena "merkityssyvänteenä" ja sen vaikutusten yhdistäminen metaforan ja vitsin tehoihin on mielenkiintoinen. Sattumoisin värikäs tutkijapersoona Edward de Bono, joka on pohtinut ajatteluun liittyvien prosessien luonnetta, kirjoittaakin hyvin samantapaisin kääntein siitä kuinka huumorilla on aivan oma logiikkaansa, joka tietyssä mielessä on myös tavallista logiikkaa edistyneempää (ks. de Bono 1973, 148–157 ja de Bono 1991, 13–14).

Heti kun huomaamme vitsin ytimen, vitsistä tulee selviö. Kenenkään ei tarvitse "todistaa" tai edes selittää sitä meille. Nauramme vitsille, koska pystymme yhtäkkiä muuttamaan asennettamme ja katsomaan asiaa uudesta näkökulmasta. (...) Oivallus edellyttää aivan samanlaista siirtymävaihetta kuin huumorikin. (De Bono 1973, 151–152)

Huumori on niin tärkeää siksi että se perustuu logiikkaan, joka hyvin paljon poikkeaa perinteisestä logiikastamme. Perinteisessä (aristoteelisessa) logiikassa on kategorioita, jotka ovat selkeitä, ääriviivoiltaan teräviä ja pysyviä (...) Vastakohtana tälle huumorin logiikka riippuu suoranaisesti malleista, virtaamisesta, odotuksista ja asiayhteydestä. (De Bono 1991, 13)

De Bono täydentää tätä ajatustaan tehden eron *kivilogiikan* ja *vesilogiikan* välille. Kivilogiikka on kovareunaista, kiinteää ja muuttumatonta – perinteisen ajattelun logiikkaa. Vesilogiikka puolestaan on asiayhteydestä kumpuavaa ja jatkuvasti "soljuvaa".

Vesi poikkeaa hyvin paljon kivistä mutta on aivan yhtä todellinen. Se virtaa. Paino on pikemminkin "tulemisessa" kuin "olemisessa". (...) Runous perustuu vesilogiikkaan. Runous kasaa kerroksen toisensa jälkeen sanoja, kuvia, metaforia ja muita havainnon välineitä. Tästä kaikesta koostuu havainnolle yksi kokonaisuus. (...) Kivilogiikka on perinteisen käsittelylogiikkamme perusta: siinä on pysyvät kategoriat, identtisydet ja kontradiktiot. Vesilogiikka on havaitsemisen logiikan perusta. (De Bono 1991, 13–14.)

Luulen ymmärtäväni, mihin tällä pyritään. DeBono, Chion ja Murch tuntuvat kaikki käsittelevän jonkinlaisen abstraktin, "kemiallisesti reagoivan" hahmon merkitystä ihmisen syvimpien pohjavirtojen esilletuojana. Jollain tapaa tämän reaktion tuottama välähdysmäinen näkymä "siitä jostain" tuntuu pakenevan jokaista siitä kirjoittavaa. Kyseessä ei mielestäni ole mikään tyhjä idea, eikä sen ymmärtämiseen tähtäävässä prosessissa ole kyse mistään tarkoituksettomasta sanapallottelusta. Kyseessä on aito kokemus, jota on hyvin vaikea sanallistaa. Itseäni on kiehtonut musiikissa aina nimenomaan jonkinlainen "tönäisyvoima", joka syntyy hyvissä sävellyksissä kuin luonnostaan. Aistin muiden taiteenmuotojen tuottamat "sykäykset" pitkälti musiikille samansukuisiksi, ja uskon monen muunkin aistivan samalla tavoin.

Haluaisin mainita vielä yhden esimerkin elokuvataiteen saralta. Käsikirjoitusopas *Storyn* takana vaikuttava Robert McKee on jostain syystä viehtynyt "gapin" vaikutukseen elokuvan tarinallisia tapahtumia määrittävänä tekijänä:

The substance of story is the gap that splits open between what a human being expects to happen when he takes an action and what really does happen: the rift between expectation and result, probability and necessity. To build a scene, we constantly break open these breaches in reality (McKee 1999, 179).

Perusajatus jonkinlaisesta "kuilusta" mielenkiinnon synnyttäjänä tuntuu siis olevan vahvasti esillä tässäkin yhteydessä.

Kuilu on olemassa. Taiteilijan täytyy vain nähdä sen syvyys.

7 LOPUKSI

Olen työssäni käsitellyt (fenomenologisesta tutkimusperinteestä vaikutteita saaneen) hahmopsykologisen koulukunnan muotoilemien hahmolakien yhteyttä ihmiselle lajityypilliseen kauneudentajuun, joka näkemykseni mukaan toimii loppukädessä myös pop/rock – musiikin dramaturgisten tehokeinojen mahdollistajana.

Tätä lähestymistapaa soveltaen olen analysoinut pop/rock -musiikin sisäisiä ja kulttuurisia viitekehyksiä, käsitellen mm. popkappaleiden kulttuurista kontekstia sekä hyvän melodian ja rytmin formaaleja edellytyksiä. Olen esittänyt läpileikkauksen pop/rockille tyypillisistä sanoituksellisista tyylikeinoista, esittänyt pop/rockin rakenteellisen ajattelutavan periaatteita ja konventioita, sekä käsitellyt populaarimusiikin soundiratkaisuja.

Pyrkimyksenäni tutkimuksessa oli tavallaan löytää – tai jäädä – jonkinlaiselle ”optimaaliseksi” kokemalleni rajalle niiden henkisten prosessien välitilaan, joissa ilmiötä aletaan käsitteellisesti paloitteluun ja muodostamaan tämän pohjalta uudenlaisia käsityksiä, mutta joissa toisaalta ollaan vielä myös herkistyneitä teokselle ”itsenään”.

Työssä kehittäessäni perusajatus samuudesta ja erosta voidaan mieltää eräänlaiseksi formaaliksi malliksi, jota soveltan työni läpi – toisaalta voi myös sanoa, ettei se suoranaisesti ole mikään systematisoitu malli. Ajatus on formaali siinä mielessä, ettei se erottele kohteensa tai merkityksensä konkreettista sisältöä – mitään ”pysyviä” samuuden ja eron sisäisiä kriteerejä ei voida antaa – ja ei-formaalinen taas siinä mielessä, ettei se pyri asettamaan itseään formalisoiduksi ”teoriaksi” tai kaikenkattavaksi kauneudentajun malliksi.

Olen pyrkinyt myös tuomaan jotain sellaista musiikin traditionaalisen notaatiojärjestelmän rinnalle, jonka ”pehmeäreunaisuus” toimisi sekä monilla taiteen alueilla, että kykenisi hahmottamaan fragmentoituneesta ja joskus kaoottisestakin populaarikulttuurin kentästä popmusiikin olennaisen ytimen. Tässä olennaisessa ytimessä ei musiikin suhteen ole siinänsä minusta ollut koskaan kyse sävelistä, muodollisesta rakenteesta tai loppukädessä edes tietystä kvantifioituihin parametreihin lukittavasta ”sisällöstä”.

”Klassinen musiikki” ansaitsee sille sopivan kielen, joka täydellistää sen profiilia – ja jonka profiilia itse musiikki puolestaan täydellistää. Nykyinen musiikillinen ilmasto edellyttää niin ikään kielellisessä mielessä kommunikatiivista ”täydellistäjää” nykyajan fenomenalisesti voimakkaalle, mutta klassisen järjestelmän puitteissa ikäänkuin ”arvottomaksi” mielletylle musiikille. Modernin musiikin kuvauksen tulee mielestäni tukea käsitystä siitä, että *tärkeiksi koetut* musiikilliset elämykset myös *ovat* tärkeitä.

Perusajatukseni kytkeytyy hahmopsykologian ajatukseen valiomuotoisuudesta ja eräänlaiseen taiteessa koettavaan ”taipumisen magiaan”, jonka tunnen liittyvän puhtaasti erilaisiin konteksteihin. Samuudella ja erolla kyseiset kontekstit nähdäkseni luodaan. ”Nyt” mielenkiintoisena koettu teos ei kuitenkaan välttämättä toimi pian enää kulttuurisessa kontekstissa.

Jonkinlaisia kauneuden ja mielenkiintoisuuden ”arkkityyppejä” on olemassa – ja periaatteessa ne olivatkin tutkimuskohteenani, huolimatta niiden ”pimeästä” luonteesta. Joitain sisällöllisiä elementtejä voidaan käsittää niihin kuuluviksi, joskin kyseinen ”varmuuden” tie muuttuu hyvin arvaamatta melko kapeaksi.

Kaunis teos on nimenomaan sellainen, jonka ”sisältö” on muodollisesti kaunista; se herättää mielenkiinnon ja on kokemuksellisesti antoisa leikki, joka stimuloi lajityypillisiä organisointivaistoja juuri (tietylle yksilölle) sopivalla tavalla.

Monet eri alojen tekijät ja tutkijat tuntuvat minusta pyörivän saman perusmekanismin ympärillä, puhuen ”samasta” asiasta hiukan erityyillisessä kontekstissa. Käsissäoleva kirjoitus on oma näkökulmani, kontekstini tähän ”samaa” – en aio vähätellä sen merkitystä itselleni vain siksi, että näen selvät yhteydet muiden esittämiin ajatuksiin.

Kuten alkupuolella kirjoitustani totesin, käsilläoleva teksti on ensisijaisesti oman, sisäsynnyisesti kokemani tuntemuksen kielellistämistä – eräässä mielessä se on ollut sanattoman ihmetyksen pukemista kielelliseksi kysymykseksi.

Se, jos tutkimus muistuttaa jossain määrin tieteellistä tutkielmaa – tai ainakin viittaa sellaisiksi laskettaviin – on itsestäni lähinnä vain herkullisen yhteensattuman tulosta. Se on osoitus siitä, että akateeminen diskurssi kykenee joiltain osin todella tavoittamaan jotain olennaista myös siitä ”hiljaisesta tiedosta”, joka hyvän teoksen *tekemiseen* liittyy.

Olin ja olen siis aidosti sitä mieltä, että havaintopsykologisten periaatteiden käsittäminen ja sen ymmärtäminen, kuinka ne ilmenevät taiteessa voi auttaa jokaista taiteilijaa omassa konkreettisessa käytännön työssään – tämän ”hiljaisempaa” tietoa saa etsiä ja tämän olen myös pyrkinyt tuomaan työssäni selkeästi esiin.

Samuuden ja eron käsitteille antamani syvä merkitys ja hahmopsykologian hahmolait ovat molemmat itselleni eräänlaisia kielellisiä välähdyksiä siitä intuitiivisesta ajattelutavasta, jota itse musiikkia tehdessäni olen (teini-ikäisestä lähtien) soveltanut jatkuvasti käyttöön. En tarkoita tällä, että olisin omannut jonkinlaista erityistä ”salatietoa”. Pikemminkin otaksun monien taiteilijoiden soveltavan työssään samankaltaisia intuitiivisia ajattelumalleja.

Ihmisen hahmotustavat ovat muotoutuneet sellaisiksi kuin ovat, koska se on ollut hyödyllistä. Mitä kaikkea nämä ”lajin kontekstit” ovatkaan mahdollistaneet?

Vuonna 1960 ihmiskunta pani vireille ensimmäinen yrityksensä kommunikoida ulkoavaruuden olentojen kanssa. Projekti Ozmaxi kutsutun hankkeen tarkoituksena oli napata mahdollisia avaruudesta maahan saapuvia tietoisien olennon lähettämiä radioaaltoja.

Samalla kuitenkin huolestuttiin siitä, miten ulkoavaruuden olentojen kanssa olisi mahdollista ylipäänsä kommunikoida (Himanka 2002, 54). Fenomenologien peräänkuuluttamaa *epokhea*, kulttuuristen mallien redusointia, jouduttiin siis harjoittamaan toden teolla. Kulttuurivaatteiden riisumisen lisäksi piti kuvitella myös alastoman ihmismielen tuolle puolen, ja löytää jokin avaruusolioiden kanssa yhteinen kommunikoinnin konteksti.

Ratkaisuksi valittiin arvostetun matemaatikko Hans Freudenthalin kehittämä Lincos-kieli. Mistä kyseinen koodijärjestelmä lähti sitten avaamaan itseään muukalaisille?

Lincos, *lingua cosmica*, alkoi eron tekemisellä samuuden ja eron välille (Himanka 2002, 58).

Mutta ei pop-musiikki sentään nyt ihan rakettitiedettä ole.

LÄHTEET

Chion, Michel 1994. Audio-Vision – Sound On Screen. New York, Yhdysvallat: Columbia University Press.

DeBono, Edward 1991. Minä olen oikeassa, sinä väärässä. Juva: WSOY.

DeBono, Edward 1973. Uusi tapa ajatella. Helsinki: WSOY.

Elmgren–Heinonen, Tuomi 1959. Suuri Musiikkikirja. Helsinki: Otava.

Heidegger, Martin 2007. Oleminen ja Aika. Kolmas painos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Himanka, Juha 2002. Se ei sittenkään pyöri. Helsinki: Tammi.

Kant, Immanuel 1997. Prolegomena. Toinen painos. Helsinki: Gaudeamus.

Katz, David 1948. Hahmopsykologia. Helsinki: Otava.

Koffka, Kurt 1935. Principles of gestalt psychology. Toinen painos. New York, Yhdysvallat: Harcourt, Brace and Company Inc.

McKee, Robert 1999. Story. Lontoo, Englanti. Methuen Publishing Limited.

Roinila, Markku 2009. Harmoninen ristiriita. Niin & Näin – Filosofinen Aikakauslehti, 2009/1, 53–56.

Saarinen, Esa 2005. Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle, Sokrateesta Marxiin. Helsinki: WSOY.

Salmenhaara, Erkki 1997. Sointuanalyysi. Kahdeksas painos. Helsinki: Otava.

Salo, Heikki 2006. Kahlekuningaslaji. Neljäs painos. Helsinki: Like.

Sarjala, Jukka 2007. Kielen ja tietoisuuden tuolla puolen: toiminnallisuus ja musiikki. Niin & Näin – Filosofinen Aikakauslehti, 2007/2, 55–57.

Stravinski, Igor 1968. Musiikin Poetiikka. Helsinki: Otava.

Taira, Teemu 2009. Poplyriikan vieras kieli. Niin & Näin – Filosofinen Aikakauslehti, 2009/1, 61–63.

LIITTEET

Liite 1. Teosanalyysi: *Hunting Bears*.

RADIOHEAD: HUNTING BEARS

Hunting Bears on tyylipuhdas esimerkki elementaarisen estetiikan voimasta. Kappaleessa on käytännössä vain kaksi elementtiä: sähkökitara ja kesken kappaleen mukaan tuleva "basso". Kappaleen osuudellisen rakenteen voidaan hahmottaa koostuvan kahdesta peruskierrosta, A- ja B-osasta.

Kappaleen aloittava kitara petaa biisille vankan paikan maailmaan. Se luo vahvan hahmon, jonka ihminen erottaa selkeästi kohinasta ja täten herättää mielenkiinnon. Kitarahahmon lähtökohtainen vahvuus luodaan pääosin delay-efektillä; delay on niin selkeä ja voimakas, että sen luoma tilavaikutelma tavallaan "ottaa haltuun" lähes minkä tahansa akustisen tilan, jossa kappaletta mahdollisesti kuunnellaan. Delayn luoma laaja tila ikään kuin selättää sen alustan, jossa kuuntelija kuunteluhetkellä on, ja luo uuden akustisen peruskanvaasin sen tilalle.

Tämän jälkeen uudella "tilan" viitekehysellä on heti mahdollista alkaa leikkiä; kun kuulija on omaksunut laajan tilavaikutelman osaksi kokonaiskontekstiaan, tarjoutuu mahdollisuus sen vastapoolin hyödyntämiseen. Laaja tila luo automaattisen väylän "kapean" tilavaikutelman dramaturgiselle käytölle.

Laajaa tilaa tasapainotetaan sormien kosketuksesta otelautaan aiheutuvien äänien selkeällä kuuluvuudella, mikä tuo muutoin avaraan sointiin vahvaa intimiteetin ja läsnäolon tuntoa. Kappaleessa ajoittain esiintyvät ramppimaiset, radikaalisti leikatut pätkät hiljaisuutta puolestaan pitävät huolen siitä, ettei kuulija totu liiaksi laajaan tilavaikutelmaan. Mikäli tila olisi jatkuvasti läsnä, kokonaiskonteksti saattaisi taipua suhteettoman tilaisaksi. Tällöin kuulija turtuisi delay-efektiin, eikä kokonaisvaikutelma olisi yhtä iskevä.

B-osassa mukaan tuleva basso on delay-kitaran soinnillinen peilikuva, vastapooli. Siinä missä efektoitu kitara on tilaltaan avara, säröttynyt ja virraltaan katkeileva, mukaan tullut basso puolestaan on särötön (pehmeä), lähes täysin tilaton (ahdas) ja sointivirraltaan täy-

sin katkeamaton ("liukuva" tai "jatkuva"). Nämä kaksi hahmoa täydentävät toistensa merkityksen ja asettavat lukuisia sisäisiä viitekehyksiä kappaleeseen, "akseleita", jotka mahdollistavat dynaamisen kokonaisuuden ja mielenkiinnon ylläpidon.

Sävelellisesti kappaleessa operoidaan perinteisen tonaalisuuden alueella. Kitaran perussävelkulku on tietynlainen vapaamuotoinen näppäilyleikki tonaalisen keskuksen ja sen kvintti-intervallin välillä. B-osassa tonaalisuuden muoto verifioituu molliksi; mukaan tullut molli-terssi vahvistaa kappaleen "suunnan" jossain määrin surumieliseksi ja pohdiskeleväksi.

Basso toimii aluksi toonikaan pidättyneenä urkupisteenä, jolloin sen hahmollinen luonne pysyy mahdollisimman ekonomisena. Tällöin kuulijan kokemushorisontissa on enemmän tilaa kitaran B-osan uudelle mollikululle, joka periaatteessa syttyy samanaikaisesti bassoäänien kanssa. (basso myös esitellään hetkeä aikaisemmin kahden uuden hahmon samanaikaisesta esittelystä tapahtuvan sekavuuden välttämiseksi.) Urkupisteen staattisen tehon vaimentuessa basson ja kitaran merkityksellinen suhde käännetään päinvastaiseksi. Kun kitara palaa A-osaan, basso "lähtee mukaan" ja laajentaakin oman hahmonsa urkupisteestä selväksi sävelkuluksi. Näin se antaa mahdollisuuden tulkita jo omaksutun kitaran "kvinttileikin" uudesta näkökulmasta, ja asettuu sille tasavertaiseksi kontrapunktiseksi hahmoksi.

Pelkistetty ilmaisu toimii tässä yhteydessä eräänlaisena musiikillisena aforismina, joka onnistuu vakuuttamaan kuulijan samanaikaisesti sekä rockestetiikan perusdramaturgian toimivuudesta että sen sisäisten "antimuotojen" kulttuurisesta tehokkuudesta. Hunting Bearsin kaltaiset minimalistiset ja vokaalittomat kappaleet ovat rockin saralla selvässä vähemmistössä, mutta kappaleen peruselementit ja niiden keskinäiset suhteet sinänsä ovat rockestetiikan peruskalustoa.

YHTEENVETO

Hunting Bearsin kitara on soinnillisesti yläsävelrikas, särötetty ja "ärhäkänkuuloinen". Se on myös editoitu pätkiväksi. Kyseessä on katkonainen, rikas ja "aggressiivinen" hahmo. Se on upotettu täyteen selkeää avaraa tilaa ja on täten voimallisesti "näytillä".

Tämän hahmon päälle luodaan toinen hahmo, basso, joka on pehmeä, tilaton ja "jatkuva". Se toimii näiltä osin vastakkaisena hahmona kitaralle.

Elementit liittyvät yhteen siten, että ne soivat saman laajemman hahmon sisällä ja mukailvat toistensa sävelkulkuja. "Perinteisessä" tonaalisessa mielessä ne ovat samansukuisia kontrapunktisia elementtejä. Soinnillisesti ne ovat kuitenkin aidosti toistensa vastakohtia, johon iso osa kappaleen vetovoimasta mielestäni perustuukin. Länsimaisen notaatiojärjestelmän puitteissa sävellyksestä kuvattavat ominaisuudet eivät kerro juuri mitään "itse kappaleen" aktuaalisesti ilmenevästä voimasta. Antimuodon kaapuun puettu musiikillinen aforismi on hyvin tehokas.

Liite 2. Teosanalyysi: *Right in two*.

TOOL: RIGHT IN TWO

Right in two on amerikkalaisen Tool-yhtyeen luoma lähes yhdeksänminuuttinen musiikillinen matka. Kappaleen pituuden vuoksi olen keskittynyt analysoimaan vain sen alkuminuuttit, joita voidaan pitää eräänlaisena teoksen "esittelyjaksona". Olen kuitenkin pyrkinyt alkuminuuttien suhteen melko tarkkaan analyysiin. Tarkoitukseni on tällä liitteellä havainnollistaa, että itse opinnäytteeni kirjallisessa osassa käsittelemiäni ydinajatuksia on mahdollista hyödyntää hyvin yksityiskohtaista analyysiäkin tehdessä – samuus ja ero, sekä niiden mahdollistama musiikin kontekstuaalinen "hahmopeli" on skaalattavissa aina yksittäisestä solusta makrorakenteeseen ja teoksen kulttuuriseen viitekehykseen asti. Tämä teosanalyysi keskittyy musiikin mikroskooppiselle tasolle. Kappaleen alussakin riittäisi enemmän analysoitavaa – erityisesti lyriikoiden ja rytmiiikan saralla – mutta tässä esitetyt havainnot riittänevät ajatukseni tyyliä selventävinä. Olen erotellut aikakoodilla sen, mistä teoksen hetkestä puhun missäkin kohtaa.

1. (0:00) Kappale alkaa. Delay-kitara, neljän soinnun murrettu peruskierto. Pohjasävel "lähettää" korkeammat sävelet matkaan. Delay-efekti "toisintaa" joka sävelen, joka tuo tunnelmaan keinuvuutta. 4. "sointu" on oktaavi, joka on vaikutukseltaan "pysäyttävä"; muut soinnut soivat kolmeen, oktaavi vain kahteen. Joka toisen kierroksen oktaavissa on myös legato puolissävelaskeleen ylemmäs, jotta kitarahahmon tietynlainen "vinous" pysyy selkeästi rajattuna elementtinä (variaatio pitää yllä "samaa" tarkoitusta, so. "pysäyttävää" tehoa, joka on poikkeama säännöstä, "ei kuulu joukkoon")
2. (0:12) Toinen hahmo astuu esiin. Kun kitarahahmo on kertaalleen esitelty kokonaisuudessaan – so. variaationsa kanssa – esitellään tämän päälle "iskevä" ja soinnillaan sykkivä elementti. Uusi elementti on luonteeltaan "purskemainen" ja piste-

mäinen, jolloin se venyttää kontekstia suuntaan, jossa alkuperäinen kitarahahmo asettuukin sitä ympäröiväksi ”pehmeäreunaiseksi” vastakappaleeksi. Myös alkuperäisen kitaran tonaalisen liikkeen *teho* säilyy vakiona, uuden elementin tarjotessa sille uuden sävelellisesti staattisen vastineen. Samalla sen tremolomainen sointi kuitenkin vahvistaa jo rakennettua ”keinuvuuden” tunnetta. Pursketta ja sitä seuraavaa tremoloa toistetaan kaksi kertaa, jonka jälkeen kyseisen uuden hahmon muotoa täydennetään vielä soinnillisilla liu’uilla. Näillä luodaan uusi viitekehys itse hahmon sisälle; ne toimivat sisäisesti kontrapunktisina elementteinä suhteessa sen ”katkeavaan” ja purskemaiseen lähtökohtaan. Purskeet ajoittuvat alkuperäisen kitarakierron ensimmäisen tahdin paikkeille, jolloin ne toimivat koko kierron ”lähtöviivaa” korostavina elementteinä. Ne on kuitenkin asetettu ”jälkijättöisesti” kohotahdille, joka tässä tapauksessa toimii rytmiä rikastavana ja lähtöviivaa ”laajentavana” elementtinä.⁶⁸ Liu’ut puolestaan ”johdattelevat” korvan uuteen ykkösiskuun.

3. (0:34) Laulu. Kun edellinen hahmo on esitelty kokonaisuutena kaksi kertaa – ja sen suhde ensimmäiseen kitarahahmoon on asetettu tarpeelliseen kontekstiin – tuodaan mukaan laulu. Ensimmäiset kaksi fraasia ovat melodisesti samankaltaisia ja rytmisesti samansukuisia, jolloin ne hahmotetaan ”samaksi”. Kolmas fraasi on semanttiselta merkitykseltään paljastavin, ja erottuu selvästi kahdesta edellisestä myös rytmisesti; sen ensimmäiset sanat lauletaan ennakkona, edellisen tahdin viimeisellä neljänneksellä, jolloin ne myös pitävät yllä mielikuvaa kierron loppupuolen ”anomaliasta”. Laulun neljäs fraasi on jälleen samankaltainen suhteessa ensimmäiseen ja toiseen, jolloin laulufraasin ”poikkeama” on porrastettu eri tahdille kitarakuvion poikkeaman kanssa. Lyriikat avaavat sanoituksen teemaa joka fraasilla, jättäen sopivasti merkityksellistä ”punomistyötä” kuulijalle. Laulun tullessa mukaan jo aiemmin esitelty ”purskehahmo” typistää muotonsa uuteen kontekstiin sopivaksi; purskeen toisto jätetään pois – nyt ”liu’ut” johdattelevat sopivasti aina seuraavaan laulufraasiin.

⁶⁸ Riippuu aina kontekstista, toimivatko tällaiset lähekkäin asetetut, selvät ”painotukset” toistensa luonnetta vahvistavina, vai niitä vaimentavina; iskun teho voi levitessään joko ”hajota” tai ”laajentua”.

(0:57) Laulun melodinen keskus nousee korkeammalle, jotta kappaleeseen saadaan vaadittava "tönäisy" uudelle tasolle. Itse kappaleen hahmo "herää" uuteen kierrokseen.

Juuri korkeampaa laululinjaa ennen mukaan on pehmeästi tuotu myös uusi perkussiivinen, "kuulas" elementti, joka toimii eräänlaisena tyylyteltyinä koristehahmona. Pienieleisyydestään huolimatta sen merkitys ei kuitenkaan ole missään määrin vähäinen. Se asettaa äänenväriensä kirkkauden johdosta muut hahmot jossain määrin "etäisemmiksi" tai soinniltaan alkuperäistä kontekstia tunkkaisemmaksi. Perkussiivisen luonteensa lisäksi sen iskuista on erotettavissa myös selkeitä ja toistuvia sävelkorkeuksia ⁶⁹, jolloin se voidaan mieltää hienovaraiseksi ostinatoksi. Hahmon erilleen panoroidut iskut elävöittävät "viuhkamaisuudellaan" myös kappaleen kokonaisstereokuvaa. Samalla panoroinnilla luodaan mikrotasolle itse hahmon sisäistä "liikettä". Muut hahmot pysyvät pääpiirteittäin samana, mutta delay-kitarasta jätetään tässä vaiheessa jo muutama isku pois. ⁷⁰

4. (1:19) Uusi osuus. Kappaleen nimi kuullaan ensimmäistä kertaa. Fraasi toimii eräänlaisena loppukaneettina kaikelle laulussa jo sanotulle. Tämän "summauksen" lisäksi se myös silloittaa siirtymistä nyt alkavaan seuraavaan osuuteen, viimeisen sanan vokaalin "liimatessa" äänikuvaa yhtenäiseksi uuden osuuden alkutahtien aikana. Delay-kitara on nyt vaihtunut tonaalisesti staattisempaan ja soinniltaan tilattomampaan kitaranäppäilyyn. Nämä uudet viitekehukset luovat vaikutelman pysähtyneisyydestä; kappaleen kokonaishahmo "pienenee". Jotta muutos ei olisi luonnottoman radikaali, pysähtyneisyyttä tasapainotetaan pienillä hahmonsäisillä liikkeillä; mm. näppäilyyn neljäs kierto eroaa kolmesta muusta, ja jo tehtyä tilavaikutelman poistoa balansoidaan pitämällä uusikin kitarahahmo yhä stereokuvaan levitettyinä. Uuden osuuden luonnetta täydennetään "itämaisilla" kalahduksilla, jotka luovat taustaan eloa. Ne toimivat nähdäkseni samalla myös eräänlaisena "kulttuurisena"

⁶⁹ Käytännössä I-V-III; toonika-kvintti-molliterssi.

⁷⁰ Kuulija on omaksunut kitarakierron ydinolemuksen, jolloin eksaktit "toistot" eivät ole lainkaan välttämättömiä. Jokainen karsittu sävel antaa aina uutta tilaa toisille elementeille; tässä tapauksessa "eden"-sanalle on tehty pieni alitajuinen "jalusta".

istutuksena seuraavassa käänteessä mukaan tulevalle tablalle, jonka rooli korostuu kappaleen edetessä.

5. (1:42) Tablat astuvat mukaan uutena rytmisenä elementtinä, elävöittääkseen jo kertaalleen käydyn laulumelodia- ja kitarakierron uutta toistoa. Tablat esittäytyvät ennen uuden kierron ykkösiskua pienellä "fillillä", jolloin korvalla on hieman aikaa asennoitua niihin ennen uutta kierrosta. Alun delay-kitara uudistaa kuvionsa pelkistetyimmäksi ⁷¹, sillä tarvetta vanhan kuvion suoraan toisintamiseen ei ole. Näin saatu "lisätila" kokemushorisontissa varataan juuri mukaan tulleele uudelle hahmolle, taustalla rätisevälle sointukitaralle. Soinnillisesti hahmo ilmenee melko epämääräisenä taustakuviona, mutta se täyttää sopivasti juuri vapautunutta tilaa kuulokuvassa, luo uudenlaista täyteläisyyden tuntua ja sen rytmiset painotukset tuovat lisävihtahteen kappaleen kokonaispulssiin.
6. (2:04) Tablaiskujen intensiteetti (rytmi ja volyyymi) kiihtyy hetkellisesti, ikäänkuin korostamaan laulussa laulettua "monkey killing monkey killing monkey over pieces of the ground" –fraasin alakuloista tunteikkautta ja toisteisuutta. Orastava kaottisuus – tai "kiihkomielisuus" – tasapainotetaan kuitenkin oitis selvärajaisella ja uudenaikaisella kitarakuviolla. Tämä varioi sävelellisesti jo alusta asti tuttua kitarakierrtoa, ja palautuu pian sitä edeltäneeseen riisuttuun peruskuvioon.
7. (2:28) Ajassa 1:19 ensi kertaa esitelty osuus kuullaan nyt toisen kerran. Tablat ja taustalla suhissut sointukitara poistuvat molemmat samanaikaisesti näyttämöltä, jotta nyt alkavaan vanhan osuuden toistoon saataisiin samankaltainen dramaturginen mielenkiinto kuin ensimmäiselläkin kerralla. Elementtien "synkronoitu" poistaminen tekee osuudesta selvärajaisemman, ja – mikä olennaisinta – tukee myös osuuden alkuperäistä funktiota kappaleen kokonaishahmon selkeästä "kutistumisesta".

⁷¹ Delay-kitaran kuvio riisutaan tässä kohdin pelkiksi pohjasäveliksi ja niihin liitetyiksi yksittäisiksi huiluääniksi, lukuunottamatta kuvion lopun "anomaliaa", joka säilyy samana kuin ennenkin. Kitarkuvio on jo uponnut osaksi kuulijan skeemaa, jolloin sen hahmon pelkistäminen tuottaa eräällä tapaa alitajuisen "ekstrapolaation" tarpeen ja elävyyden tunteen muutoin jo "suodatettuun" ja jäähmetettyyn hahmoon.

8. (2:39) Neljä koristeellista kuviota esitetään porrastetusti. Hienoisella flanger-efektillä ja tremololla kyllästetty hetkellinen "outo poikkeama" varmistaa senhetkisen kuulokokemuksen tarpeeksi "erilaiseksi" jo koettuun, ja johdattaa kuulijan "right in two"-laulufraasin uudenlaiseen lopetukseen. Laulufraasin lopussa esiintyvän melisman⁷² melodialinja muuntaa kappaleen perustonaalisuuden hetkeksi duurisävytteiseksi. Melisma "ohjaa" valokeilan kohti voimistuvaa ja levotonliikkeistä hahmoa, joka paljastuu bassokitaran tavaksi esitellä itsensä. Tämän jälkeen rumpu-putomeilla soitettu filli nappaa fokuksen rauhattomalta bassokuviolta itselleen. Nyt vaaditut "järjestelyt" on tehty, ja kappale voi siirtyä uuteen vaiheeseen.

Yhdessä kaikki neljä pientä koristetta valmistelevat seuraavan käänteen vahvaa poljentoa – näin pienillä keinoilla rumpujen ja basson mukaantulo onnistutaan "leimaamaan" ikäänkuin lupaukseksi jostain suuremmasta, vasta tulevasta muutoksesta. Vasta nyt kappale on virallisesti "käynnissä" ja tätä ennen kuullut osuudet kontekstualisoituvat eräänlaiseksi pitkäksi yhtenäiseksi johdatukseksi, "introksi" tulevaan. Koristeiden porrastaminen auttoi kuulijaa hahmottamaan nyt tärkeinä koettut hahmot selvärajaisina elementteinä.

Aloitusjakso on päättynyt. Esitän vielä kaksi kappaleen myöhempää ydinpistettä, joista analysoin toisen. Kuten alussa totesin, samuus–ero –analyysillä koko kappaleen voi kuitenkin halutessaan purkaa atomeihin.

5:45: Tässä kohtaa voidaan kontekstuaalisesti ajatellen hahmottaa jonkinasteinen "kaoottinen" osuus.

6:44: Esityksen eräänlainen "verho" avataan. Kaikki hahmot ovat aggressiivisesti esillä. Hahmot "paljastavat" itsensä synergoituneena yhdeksi ja samaksi. Näyttämö esittää suoran hyökkäyksensä kuulijalle. Mitään ei salata, eikä minkäänlaista "käännöstä" tehdä. Kun kaikki on paljastettu, kokonaishahmoon ei ole enää tehollisesti mahdollista "lisätä" mitään. Ainoa oikea suunta on siirtää ilmaisua minimaalisemmaksi. Liekkiä säädetään as-

⁷² Melismalla tarkoitetaan ilmiötä, jossa laulun sävelkorkeus vaihtuu, laulettuun tavun pysyessä samana.

teittain pienemmäksi, jolloin aggression teho nimenomaan korostuu. Synergoituneesta kokonaishahmosta karsitaan elementtejä pois yksi kerrallaan, mutta itse perushahmo pysyy silti "samana" niin muodoltaan kuin teholtaankin. Jokainen kuvion poislähtö luo uuden tyhjän tilan, jonka kuulija alitajuisesti paikkaa "noutamalla" muistijäljistäään kadonneet elementit takaisin "hyökkäykseen". Lopulta näyttämölle jäävät vain rumputomin ja bassokitaran yhteispurskeen muodostama peruskehikko, jota vasten kitarariffi jatkuu siihen saakka, kunnes sen teho on käytetty maksimiin. Tämän jälkeen kitara palaa aiemmin esiteltyyn kahden sävelen "naiviin" leikkiin (toonika ja pieni seksti). Mikäli kaikkien elementtien olisi annettua jatkaa soimistaan, kohdan dramaturginen teho olisi vähitellen kadonnut kuulijan kontekstualisoidessa alati tasaisesti jatkuvan äänivirran eräässä mielessä "samaksi". Toolin tässä kohtaa tekemä ratkaisu on täysin oikea, ja aivan varmasti puhtaan intuitiivinen.

Kulttuurisessa mielessä kappale varmasti innostaa niin raskaan rockin ystäviä, progeillijoita, instrumenttivirtuoseja ihannoivia "muusikkoja" kuin allekirjoittaneen kaltaisia "myyttisyyden" ystäviäkin. Jokaisen arvoskeemat on jo lähtökohtaisesti viritetty tämäntapaisten matkojen vastaanottoon – aivan mainstreamiksi ei Right in two kuitenkaan taivu. Kappaleen tonaalinen keskus on hyvin vahvasti kiinni d:ssä –kappaleen instrumentaalinen dramaturgia perustuu pitkälti eräänlaiseen d-sävelen ympärillä pyörivään loputtomaan rytmiseen leikkiin, jossa soittimilla "sahataan" aina uudenlainen polku tonaalisen keskukseen yhteyteen.

Lopussa draaman akselit on käsitelty ja asia on sanottu. Peto pysyy kuitenkin turvallisesti kehysten sisällä, jolloin sen olemassaolo on järjellisesti selitettävissä. Tällä kertaa siihen, mitä yhtyeellä oli sanottavanaan, meni noin yhdeksän minuuttia – eli juuri sopivasti.

Liite 3. Teosanalyysi: *Poker Face*.

LADY GAGA: POKER FACE

Poker Face on Lady Gagan vuonna 2008 julkaistun, huikkeen suosituksen *The Fame* -debyyttialbumin toinen single. Kappale on myynyt kirjoitushetkellä n. 5 miljoona kappaletta digitaalisena lataussinglenä, mikä on nykyajan ilmastossa erittäin merkittävä saavutus. Lady Gagan postmoderni tapa sekoittaa muodin ja musiikin elementtejä itseironisesti täyttää mielestäni Madonnan (ainakin jo puolittain) jättämää tyhjiötä popkentän naisartistien ykköspallin suhteen. Gaga adoptoi New Yorkin "elektroskenen" perusvireen ja yhdisti sen perinteisiin melodisiin linjoihin. Yksittäisten naisartistien yltärojonasta huolimatta Lady Gaga porskuttaa kärjessä, koska Gagalla ja hänen taustajoukoillaan on ilmeisen hyvä "taju" siitä, miten popkenttä loppukädessä toimii.

Tarkoitukseni ei tässä teosanalyysissä ole tehdä kaikenkattavaa syväanalyysia *Poker Face*sta, vaan luonnehtia tiettyjä kappaleen ydinelementtejä. Aiheesta kiinnostunut osaa halutessaan uskoakseni luovia samankaltaisella metodilla aivan kappaleen pohjamutiin asti, mikäli sellainen katsotaan tarpeelliseksi.

Kappale alkaa enteilevällä, "anthem" -tyylisellä syntetisaattoriraidalla, joka on soinniltaan melko pehmeä ja kaiutettu. Rytmiseltä pulsaatioltaan se on melko tasainen. Kun elementti on esitellyt itsensä ja sen kautta myös itse kappaleen, tuodaan sen soinnilliseksi kontrapunktiksi huomattavasti aggressiivisempi ja yläsävelsarjaltaan rikkaampi syntetisaattoriääni. Nämä elementit jännitteistävät toisensa soinnillisessa mielessä. Rytmisesti ne ovat kuitenkin käytännössä identtisiä, ja tekevät tämän "samuuden" kautta selväksi teoksen tulevan rytmisen maiseman peruspohjennon.

Seuraavaksi esitellään ensimmäinen vokaalikoukku – "ma-ma-ma-ma" – joka on samplattu Boney M:n *Ma Baker* -kappaleesta. Samplen ylätaajuuksia on leikattu; kyseessä ei ole

vielä kappaleen ”oikea” vokaalihahmo. Yksi kierto riittää tämän tietoisien kummallisen ja huomiotaherättävän muminan esittelyksi. Sen jälkeen sample saa jäädä taustalle mumi-semaan. Mukaan voidaankin oitis tuoda uusi harmoninen elementti. Syntetisaattori(ohjelma)sta on tällä kertaa painettu nappulaa, jolla tuodaan mukaan astetta ”atakkimaisempi”, yläsävelsarjaltaan rikas tonaalinen harmonia. Sen äänenvoimakkuudellista rampimaisuutta ja äänen jossain määrin iskevää luonnetta tasapainotetaan sävelellisellä staattisuudella, joka nivoo melko mukavasti myös edellä esiteltyä sävelinformaatiota yhtenäiseksi kudelmaksi. Luonnollisesti rytmi on sama kuin edellisissäkin ”syntikkapulputuksissa”. Elementti on sinänsä melko tärkeä, sillä seuraavaksi mukaan tuleva varsinainen komppi on tietoisesti luotu tunkkaisen kuuloiseksi, ja yksinäisenä elementtinä se olisi todella keho. Kompin bassorumpu (tai pikemmin bassosynteesi) on miksattu tarkoituksellisesti sellaiseksi, että vaadittava ”peruspotku” kuulostaa halvoista pikkustereoista ja -kuulokkeista sopivan jytkemäisenä. Ihmismieli lisää puuttuvan basson. Kompin ”virvelinisku” on kuitenkin standardimaisen ylätaajuusrikas ja ”raapaiseva”, jolloin se hieman tasapainottaa löyhää bassorumpua.

Kappaleen rytmien ja sävelellinen perusviitekehys on nyt esitelty, ja popille ominaisia raflaavia elementtejä on kasattu enemmän kuin tarpeeksi. On aika esitellä itse laulu. Lady Gaga astuu estradille, latoen heti alkuun muutaman lyyrisen, metaforallisen ”pokeriviittauksen”. Gagan laulusoundi on filteröity (so. suodatettu) ja osin särötynyt, jolloin se myös sopii kappaleen rosoiseen yleisilmeeseen senhetkisessä kontekstissa varsin hyvin. Laulua voisi joku ehkä kutsua rapiksi – kyseessä on kuitenkin sävelellisesti staattinen, rytmien ”jankutus”. Heti kun kuulija on käsittänyt laulun perushahmon, melodia alkaakin avautumaan ja perushahmo ”muuntuu”. Samalla laulun sointia avataan myös soundimiellessä, paremmin popkulttuurin soinnillisia ennakkokäsityksiä vastaavaksi. Tämän jälkeen siirrytään kertosaetta alustavaan ”whoa-whoa-ou” – stemmapistokseen ja sitä ryhdittäviin rytmisiin taustapulpanhduksiin. Muutaman toiston jälkeen luodaan pieni sointityhjiö, jossa komppi poistuu hetkeksi, ja pieni delay-efektillä höystetty ”anomalia” johdattaa kappaleen kertosaakeeseen. Tyhjyyden tarkoituksena on tietenkin luoda hetkellinen odotuksen tunne ja korostaa tulevan kertosaakeen suuruutta⁷³. Nyt koko kappaleen luonne ”kääntyykin” melko perinteiseksi popesitykseksi. Saavumme kertosaakeeseen juuri alle minuutin kohdalla –

⁷³ Ks. myös hahmopsykologiassa käsitelty kontrasti-ilmio, sivut 8–9.

so. radiosoittokehoisesti. Gaga laulaa kertosäkeen molliterssikoukun nyt "tosissaan", vailla suurempaa ironiaa, ja koko kertosäkeen tausta noudattaa popin perinteisiä konventiota monin tavoin.

Ensimmäisen kertosäkeen jälkeinen kappaleen kulku on hyvin helppoa käsittää tässä sanotun perusteella, joten en analysoi kappaletta tarkemmin tämän pidemmälle.

Sanottakoon kuitenkin, että makrorakenteellisesti kappale noudattaa joka tapauksessa popin perusmuotoja, joskin esim. niiden puitteissa –so. toisen kertosäkeen jälkeen – esitetty väliosa on sävyltään muusta ilmestymishetkensä "popradiotarjonnasta" monin tavoin varsin poikkeava. Hauska yksityiskohta on myös kappaleen viimeisten kertosäetoistojen aikana tapahtuva teoksen eri hahmojen suorittama "hyvästely", jossa kappaleen raflaavampia vokaalikoukkuja toistetaan kertosäkeen "kulttuurisesti konsonoivamman" poptaus-tan päällä uudessa kontekstissa. Kaikki tutut elementit ovat rannalla heiluttamassa hyvästelyä kuulijalle, joka todennäköisesti painaa mieleensä ainakin yhden äskeisen matkan pää-hahmoista.

Poker Facen yleisäänikuva leikittelee sekä konkreettisesti ilmenevän että kulttuurisessa mielessä dissonoivan "särön" idealla; ilmestymishetkellään kappale kuulosti radiossa suurelle yleisölle juuri sopivan kapinalliselta antimuodolta, vaikka rujan ja osin ehkä amatöörimaisenkin äänikuvan taakse olikin kätkeytyvä sävelellisesti täysin konventionaalinen kertosäe. Tarkoitukseni ei ole tällä mitenkään vähätellä ilmiötä. Myös sanoituksen "pokerileikki" kiinnittyy mallikkaasti 2000-luvun nettipokeri-ilmiöön, käyttäen tätä kuitenkin vain metaforallisena välikätenä "perinteisemmän" popmusiikin teeman avaamiseen.

Itselleni kappale ei jostain syystä ole koskaan täysin iskenyt – arvelen tämän johtuvan omiin mieltymyksiini liiallisesta "rosoisuuden" määrästä sen tuotannossa –, mutta teos on hyvä esimerkki siitä, mitä suosittu pop pohjimmiltaan "on". Poker Face on uuden ja vanhan sekoitusta, sopivassa suhteessa – monessakin mielessä.

Liite 4. Teosanalyysi: *Emily*. Cd:n raita 1.

Teososa: *Emily*

Tommi Mäki: Sävellys, sanoitus, sovitus, instrumentit

Toni Hiltunen: laulu

Emily on itse tekemäni kappale, jonka perusrunko syntyi vuoden 2004 tienoilla. Teos jäi joksikin aikaa telakalle, sillä sanoituksen viimeistely osoittautui itselleni ylivoimaiseksi tehtäväksi – melko yleinen kohtalo sävellyksilleni. Tarkoituksena olisi miksata kappale opinnytteen palauttamisen jälkeen loppuun, jonka jälkeen se olisi tarkoitus masteroida New Yorkin Sterling Sound –masterointitalolla. Teknisesti kappale on osin kesken. Sävellyksenä se on kuitenkin valmis, ja tuotantoon tuskin tulee enää merkittäviä muutoksia, vaikka soundillinen yleisilme tuleekin kohoamaan.

Kappaleen voidaan jossain määrin sanoa tavoittelevan rockestetiikan yhdenlaista arkki-tyyppiä. Rakenne on rock-kappaleille melko tyypillinen, ja perustaa tehonsa purskemaisen kertosäkeen sekä sitä tasasointisemmiksi koettujen säkeistöjen luomalle viitekehykselle. Toisen kertosäkeen jälkeisessä välisosassa lähestytään tonaalisessa mielessä eräänlaista "americanaa", mutta uskoakseni tuotanto syntetisaattorilinjoineen tekee tämän yhteyden hieman vaikeasti hahmotettavaksi. Tätä tunnelmaltaan melko "neutraalia" välisää tasapainotetaan sitä seuraavalla kertosäkeen variaatiolla, jossa edellisten kertosäkeiden duuri-värit poistetaan, ja tilalle tuodaan molliterassin liepeillä pyörivä uusi melodialinja. Kappale avautuu myös lyyrisesti tämän osuuden aikana. Mielestäni tämä osuus on kappaleen todellinen, joskin piilevä ja myöhäisessä vaiheessa esiin astuva "keskus"; ilman sen luomaa kontekstuaalista hyppyä "tunnelman" toiselle puolelle kappaleen sävyt eivät toimisi yhtä tehokkaasti –jännitteisyyden määrä on melko sopiva.

Säkeistöt ovat enteileviä ja ”avaavat” soinnillisesti itseään mielestäni ihan onnistuneesti. Säkeistön melodiahahmo tuntuu (ainakin oman mittapuuni mukaan) melko organiselta. Periaatteessa säkeistön kolme ensimmäistä fraasia pyrkivät laajentamaan ensimmäisen fraasin asettaman viitekehysten tehon maksimiin, neljännen fraasin katkaistessa asetettua muotoa. Alussa tapahtuvan säkeistön toiston jälkeen neljäs fraasi johdattaa kuulijan aina kertosaäkeeseen.

Kertosäe kohottaa tunnelman, mutta mielestäni myös säkeistöt pitävät laadullisesti pintansa suhteessa siihen. En ole siis lähtenyt Emilyssä pelaamaan ”tylsällä” säkeistöllä, joka tekisi kertosaäkeestä ehkä kontekstuaalisesti vielä iskevemmän. Vaikka makrorakenne on melko perinteinen, astetta harvinaisempi ratkaisu oli asettaa kappaleen aloittava säkeistö myös outoksi – tämä ei ollut tietoinen valinta, vaan kitaralla kappaletta alunperin soittaessani tuntui vain, että säkeistön pitää tulla vielä ”sulkemaan” koko kehys. Emilyn muoto on siis loppukädessä elliptinen.

Kappale on sävelletty aikana, jolloin amerikkalaisessa rockissa oli jonkinasteinen trendi duuriterassin viljelyyn laulumelodioissa.⁷⁴ Emilyn säkeistön perushahmo tuntuu tonaalisessa mielessä kiinnittyvän jollain tavalla siihen. Myös kertosaäkeen huippukohta nivoo ”tarinaa” yhtenäisemmäksi, poiketen kertosaäkeen ominaiskuluista hetkeksi säkeistöä tutun duuriterassin pariin. Sekä kertosaäe että säkeistöt asettavat ensin fraasimuotoisen teeman, jota toistetaan pari kiertoa. Kun ”mikromuoto” on asetettu kuulijalle vakioksi – kaksi kertaa toistuva elementti riittää tähän – voidaan skeemaa heti rikkoa. Oma melodiantajuni on kuitenkin sen verran vanhoillinen, että pidän lähinnä muuntelusta (radikaalin rikkomisen sijaan).

Emilyn sointukierto on hyvin yksinkertainen – muuta ei mielestäni kappaleeseen juuri tarvittu. Jokaisessa soinnussa on vähintään yksi sama sävel suhteessa kaikkiin muihin sointuihin – tällaisilla pienillä ratkaisuilla voidaan ”liimata” teoksen luonnetta enemmän yleistason

⁷⁴ Ilmiö saattaa liittyä 2000-luvulla käytetyn ”maksimikompressoidun” kitaravallisoundin ominaisluonteeseen; mitä enemmän sähkökitaran ääntä särötetään, sitä enemmän se paljastaa ja vahvistaa soittimen yläsävelsarjaa. Duuriterssi syttyy kitaran yläsävelsarjassa aivan ensimmäisten sävelten joukossa, molliterassin lymyillessä vasta paljon korkeammalla ylä-äänepatsaassa.

”samankaltaisuutta” kohti. Sointukäännösten päättäminen on mielestäni lähes yhtä tärkeää – joskus jopa tärkeämpääkin – kuin sointujen ”teoreettisen” sävelrakenteen luonne.

Kappaleen eräs onnistuneimmista osa-alueista on komppi. Vältin ”moninaisuuden houkuttuksia”⁷⁵ melko hyvin – komppi rullaa perusbiitillä ihan kelvollisesti eteenpäin – ja rumpuisut tipahtelevat juuri sopivan verkkaisesti kuulokuvaan. Itse kompin mukaantulo pohjustetaan yhdellä ainoalla avoimen hi-hatin iskulla, joka riittää tässä tapauksessa varsin hyvin kuulijan kontekstuaaliseen ”asemointiin” nurkan takana piilevän ”käännöksen” suhteen. Samoin kertosaäkeen äänellinen korotus pohjustetaan vain muutamalla sen eteen ripotellulla virveliniskulla – yhdessä samaan aikaan kuultavan säkeistön lopun ”hahmopoikkeaman” kanssa. Kappaleen loppupuolella tein kuitenkin tietoisesti valinnan siitä, että rumpuhahmo saa luvan hieman ”irrotella” jäähyväisikseen.

Rumpukompin editointivaiheessa pidin huolta siitä, että bassorummun potkaisut syttyvät laulun kanssa tietyillä fraaseilla aina samaan aikaan. Tämänkaltaiset ”ääriviivat” eheyttävät muotoa, vaikka kuuliija ei niitä tietoisesti kuulisikaan. Muutama herkullinen aksentti kappaleesta vielä paistaa läpi, mutta harmikseni taisin nakertaa ison osan bassorumpuleikkien tehosta valitsemalla lopulta melko kitarapainotteisen äänikuvan. Ykkösluokan miksaaja hoitaisi homman kyllä kotiin – ja tämä saattaa siis vielä tapahtuakin.

Kuten lähes kaikki kappaleet, myös Emily sävellettiin periaatteessa olennaisosiltaan yhden päivän aikana. Kaikki kitaran (tai muun soittimen) kanssa naanattelujaan hoilottavat biisintekijät todennäköisesti kuitenkin tietävät, kuinka paljon työtä kappaleen hiomattoman perusrungon saattaminen *oikeasti* valmiiksi teettää. Urakkaani ei Emilyn suhteen tehnyt yhtään helpommaksi se, että halusin tehdä yksin kotistudiossani ”suuren maailman” bändisoundia. Siihen on tietenkin paljon matkaa.

Olen aina ollut viehtynyt amerikkalaisen rockin tuotantotyyliin, mutta Iso-Britannia vetää usein pidemmän korren sekä melodioissa että tietynlaisessa särmikkäässä meiningissä. Aistin Emilyn kunnioittavan jollain tavalla molempien rock-perinnettä. Suomalaisuus kaikuu ehkä eniten sanoituksen ”melankolisessa” vireessä – muutenhan kappale on puhdasta

⁷⁵ Ks. sivu 31.

englanninkielisen maailman kautta suodattunutta rockausta. En kuitenkaan pidä Emilyä minään apinoinnin tuloksena syntyneenä sekundana, vaan mielestäni ihan onnistuneena kumarruksena rockin traditiolle.

Vaikka kappale ei ole vielä täysin valmis äänitteenä, on mahdollista käsitellä myös joitain aspekteja, joihin en ole täysin tyytyväinen.

Kappaleen groove ei ole minusta täysin optimaalinen. Tämä johtuu siitä, että äänitin rummut alunperin 85 bpm:n (so. iskua minuutissa) klikkiin. Editoin rumpuja hyvin kauan, sillä metsästin juuri oikeanlaista letkeyttä komppiin. Myöhemmin tulin kuitenkin siihen tulokseen, että tempo on aavistuksen liian nopea. Halusin laskea jo äänitettyjen rumpujen tempoa, ja jouduin tekemään sen kahdeksalle eri rumpuraidalle yksilöllisesti. Time-stretch – prosessi söi vaivalla koostamani rumpuraitojen ”kuningasoton” imuvoimaisuutta. Kahdesta pahasta päätin valita pienemmän, ja otin soundissa ja grooveessa takkiin saadakseni kappaleen peruspulssin sopimaan paremmin suhteessa laulufraasien pituuksiin. On tärkeää, että laululla on eräänlainen orgaaninen tila, jossa fraasit voivat ikäänkuin ”etuilla” ja ”pantata” itseään vuorotellen. Ihmismieli pitää siitä, että rytmi on selkeä, mutta aavistuksen jollain tapaa vinossa. Lisäpisteitä korjattavaksi.

Liite 5. Teosanalyysi: *Pois tulesta*. Cd:n raita 2.

Teososa: *Pois tulesta*

Säv. Tommi Mäki

San. Tommi Mäki & Tuukka Hämäläinen

Laulu: Gitta Hägg

Tämä akustinen demo on mielestäni sinänsä melko konstailematon sävellys. Siinä missä *Emilyn* voidaan sanoa eräässä mielessä kertovan nuoren miehen ulvonnasta menetetyn rakkautensa perään, *Pois tulesta* kertoo samansukuista tarinaa naisnäkökulmasta. Keskityn tässä analyysissä etenkin lyyriseen sisältöön, sillä kyseessä on suomenkielinen kappale ja sanojen "samuus-eroa" on siten hyvin luontevaa havainnollistaa.

Kappaleen lopullinen "genre" voidaan melko helposti leipoa tuotannolla esimerkiksi iskelmän tai poprockin suuntaan – riippuu täysin siitä, kuinka paljon kertosäettä halutaan koota. Särökitaroilla ja "tuoreita" soundeja sisältävällä tuotannolla teoksesta voitaisiin tehdä jopa keskiraskan rymistely, joskin raskaampi tuotanto saattaisi muuntaa sanojen kontekstia kulttuurisessa mielessä silloin liian outoon suuntaan. Luultavasti viisain ratkaisu olisi säilyttää tässä demossa olevat "iskelmälliset" sävyt, ja lisätä liekkiä vain hiukan kertosäettä varten.⁷⁶

Lyyrisesti lähes jokainen kappaleen säe päättyy a-muotoiseen tavuun, muutamaa tietoista poikkeamaa lukuunottamatta. Sanoitus on kokonaisuutena melko koherentti ja lähenee minusta etenkin fonetiikaltaan tietynlaista "runollisen laulun" perusmuotoa. Metaforiakin sanoituksessa on riittämiin, ja valtaosa niistä lienee sopivan selviä useimmille kuulijoille.

⁷⁶ Suosituin suomalainen nykyiskelmän laji on oikeastaan tietynlaista rokkia (mm. Lauri Tähkä ja Juha Tapio), joten rajat ovat muutenkin kovin häilyviä.

Muutamia "samaksi" hahmottamisen tärppipaikkoja olemme viljelleet mm. konsonanttirii-
mien ja peräkkäisten sanojen lähekkäisten äänteiden muodossa. Seuraavassa muutamia
esimerkkejä⁷⁷:

Makaan täs-sä sängyn laidalla...saa sua mun maailmasta...hetken jo hengit-
tää...taas lannistaa...poljen pyörällä paikoillaan...tai taivasta...rikki kaipuusta, kai
jatkaa...

Sävellyksellisesti kappale ei ehkä edusta aivan parhaimmistoani – eikä demoäänitteen
"rämpyttelevä" yleisilmekään ole (soitto)teknisesti aivan ensiluokkainen – mutta kokonai-
suutena se jollain tapaa puolustaa paikkaansa teososan pienimuotoisena täydentäjänä.
Jokaisessa osuudessa on oma selkeä arvojärjestelmänsä, ja ainakin säkeistöt ovat melko
hyvin kehystettyjä. Ensimmäisen säkeistön melodiahahmo on "laskeva", toisen säkeistön
taas "nouseva". Yhteispeli kuulostaa ihan mukavalta ja teos avautuu tämän symmetrisen
jännitteisyyden johdosta hyvin luonnollisesti.

Ensimmäisen säkeistön ideana on luoda alitajuinen rauhallisuuden tuntu, kuulijan tiedot-
tomasti ennakoissa säkeiden a-päätteiden "yhteistä kohtaloa". Säkeet ovat myös foneet-
tisesti melko pehmeitä.

Toisen säkeistön korkeaa koukkua puolestaan toistetaan aina kaksi kertaa, jonka jälkeen
kolmannen toiston luontevalla paikalla melodia "kääntyykin" uuteen suuntaan. Paluu jo
omaksuttuun korkeaan koukkuun odottaa kuitenkin nurkan takana – väliin on vain tehty
pienimuotoinen tasapainon heilahdus vaadittavan teoksellisen liikkeen luomiseksi. Tämän
jälkeen aiemmin kuulematon sointukadenssi "valmistelee" kuulijan kertosäkeeseen.

Kertosäkeen melodian keskiö on asemoitu säkeistöjä korkeammalle. Kertosäkeen lopun
"aikaa" –fraasi tasapainottaa staattisuudellaan kertosäkeen aikana laulumelodiaan kasau-

⁷⁷ "Samuusleikit" ovat lyriikkaotteissa lihavoituna.

tuneen orastavan "kiireellisyyden" tunnun, jonka jälkeen nollapisteestä voidaan taas jatkaa haluttuun suuntaan.

Vaikken olekaan kertosaheen väreihin aivan täysin tyytyväinen "vastapoolimielessä" – voiko kaikkeen tekemäänsä aina ollakaan –, niin jokin tässä kappaleessa vetää minua puoleensa. Kokonaisuutena pidän teosta varsin mallikkaana, ja suomalaisessa kontekstissa se toimii hyvin. Tuotannollisilla ratkaisuilla kappaleesta voidaan muuntaa harmaa mustaksi tai keltainen punaiseksi, ja pelivaraa löytyy muillakin osa-alueilla.