

IMPROVISAATIO, ÄÄNITE, SÄVELMÄ, NUOTINNO:

Tekstin neljä olomuotoa kuulonvaraisessa musiikissa

Teksti • diskurssi • langue/parole • idiolekti • performanssi • paradigma • orgaaniset ja instrumentaaliset sanomat • autokommunikaatio • improvisaatio • kuulonvarainen perinne • ideaalimuoto • muuntelu

Semiotiikassa on otettu käyttöön *tekstin* käsite viittaamaan laajempiin yksiköihin kuin merkki. Tässä mielessä teksti ymmärretään makroyksiköksi, jota ohjaavat tietyt generatiiviset ja grammatikaaliset säännöt. Tekstin sisältö muodostuu eritasoisesta diskurssista; diskurssi taas viittaa niihin erilaisiin yksiköihin, suhteisiin ja operaatioihin, joita tekstissä sen syntagmaattisella tasolla esiintyy (Greimas & Courtes 1979, 389-390). Kuten Umberto Eco (1976, 12) huomauttaa, teksti monessa tapauksessa korvaa perinteisen sanoman käsitteen; toisin sanoen se mitä aiemmin on kutsuttu *sanomaksi* onkin tosiasiaassa "teksti".

Musiikin yhteyteen tekstin käsite soveltuukin paremmin kuin luonteeltaan epämääräinen "sanoma". Ovathan esim. taidemusiikin sävellykset kiinteitä kokonaisuuksia, joilla on alku ja loppu ja joita esitetään kerrasta kertaan enemmän tai vähemmän samassa muodossa. Sen lisäksi sävellykset muodostavat yhdessä keskinäisen tekstien verkoston, jonka sisällä tekstien kesken vallitsevat tietynlaiset suhteet. Sama pätee tietyn varauksin myös kansanmusiikkiin.

Kansanmusiikissa teksti on kuitenkin moniselitteisempi kuin nuottikirjoitukselle pohjautuvassa musiikissa. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että kuulonvarainen musiikki välittyy ilman nuottikirjoituksen apua, ja näin missään vaiheessa musiikillista kommunikaatioketjua ei synny partituurin kaltaista dokumenttia, kiinteässä graafisessa muodossa olevaa alkutekstiä. Toisaalta kansanmusiikissa - juuri kuulonvaraisen välittymisen takia - esiintyy paljon variointia, joka omalta osaltaan tekee alkutekstin määrittämisen pulmalliseksi. Kun sävelmä esiintyy useana eri versiona, on usein mahdoton sanoa mikä näistä versioista on alkuperäisin tai ensisijaisin. Sävelmien tallentaminen äänittämällä

tai niiden nuotintaminen ovat tietysti keinoja "jäädyttää" kansanmusiikin teksti kiinteään muotoon, mutta nämäkin herättävät omia teoreettisia kysymyksiään. Näitä ongelmia aion seuraavassa käsitellä yksityiskohtaisemmin, ja asioita havainnollistaakseni aloitan erään esimerkkitapauksen kuvauksella.

Kansanmusiikintutkija A. O. Väisänen tapasi vuonna 1936 ensi kertaa Teppo Revon ja äänitti tässä yhteydessä joitakin hänen sävelmiään. Repo, joka oli emigroitunut Suomeen Inkeristä, oli taitava kansansoittaja. Hän oli toiminut nuoruudessaan paimenena ja oppinut tässä yhteydessä sekä valmistamaan erilaisia paimenhuiluja että myös soittamaan paimensävelmiä. Ensikohtaamisestaan Revon kanssa Väisänen (1970, 24) kertoo:

Kehotin häntä soittamaan jonkin "omasta piästä" sävelmän, niinkuin Inkerissä sanotaan. Panin koneen käyntiin ja Repo ryhtyi soittamaan. Kun soitto oli loppunut, niin ihan vilpittömästi kehuin, että jopa oli kaunis sävelmä. Pyysin häntä soittamaan sen toisen kerran. "En mie muista", sanoi Repo. Hän oli todellinen improvisaattori. Tämä on mielenkiintoinen tapaus, jollaista ei ole sattunut minun pitkän urani varrella. Ajattelin, että tämä sävelmä täytyy pelastaa. Soitin sen monta kertaa ja sanoin hänelle: "Kuunnelkaa nyt tarkalleen ja oppikaa oma sävelmänne." En muista toistinko neljä viisi kertaa sen hänen sävelmänsä, ennenkuin se tarttui hänen mieleensä, niin että hän osasi soittaa sen täsmälleen samalla tavalla.

Repo siis esitti melodian, joka ei ole olemassa kiinteänä sävelmänä vaan joka improvisoidaan ja joka esiintyy joka kerran uudessa muodossa. Väisäsen kehotuksesta Repo kuitenkin opettelee improvisaationsa ulkoa, ja siitä muodostuu kiinteä sävelmä. Kiinnostavaa tapauksessa on vielä se, että tämän tapauksen jälkeen Repo alkaa esittää improvisaatiotaan juuri tässä nimenomaisessa kiteytyneessä muodossa. Kun esimerkiksi Suomeen saapui jonkin ajan kuluttua vierailulle italialainen Paolo Emilio Pavolini, joka oli kääntänyt *Kalevalan* italiankielelle, järjestettiin hänen kunniakseen kutsut Väisäsen naapurissa. Väisästä pyydettiin hankkimaan tilaisuuteen kansanomaista ohjelmaa, ja hän kutsui paikalle tuttavansa Teppo Revon paimenhuiluineen. Tästä Väisänen kertoo muistelmissaan (ibid., 24):

... Repo ilmestyi sinne esiintyjäksi. Pyysin häntä soittamaan sen meidän ensimmäisen sävelmämme. Repo soitti ja Pavolini tuli aivan liikuttuneeksi ja sanoi, saksaksi tietenkin, että se oli hänen kaunein muistonsa Suomesta. Pavolini oli musikaalinen mies niinkuin yleensä italialaiset. Siitä lähtien sävelmää ruvettiin nimittämään "Pavolinin säveleksi". Näin sanoi Repo itse.

"Pavolinin sävel" on säilynyt nykypäivään sekä alkuperäisäänityksenä¹ että nuotinnoksena, jonka Väisänen (1938, 144) teki äänitteen pohjalta ja julkaisi vuonna 1938 erään artikkelinsa yhteydessä (Esim. 1).

Esimerkki 1

Adagio. Tempo rubato. *Teppo Repo.*

Nuotinnoksen ja alkuperäisäänitteen perusteella huomaamme, että "Pavolinin sävel" rakentuu fanfaarinomaiselle molliaiheelle, joka A-osassa ensin kertautuu samanlaisena ja jatkuu sitten hieman varioituna. B-osassa (2. rivi) sama aihe esiintyy käännoksenä ja oktaavia ylempää aloitettuna, kertautuu ja jatkuu sitten kehittelynä, jossa samalla tapahtuu melodian huipennus. Viimeinen jakso (3. rivi) on B:n muunnos. Se alkaa B-aiheen transpositiona viidennelle asteelle, ja aihe kertautuu. Loppuosa jatkuu sitten täysin samanlaisena B-osan loppuosan kanssa paitsi että melodia soitetaan siinä oktaavia alemmaa. Improvisaatioksi sävelmä on hämmästyttävän kiinteä ja johdonmukainen kokonaisuus.

Jos vertaamme Väisäsen nuotinnosta äänitteellä olevaan Revon alkuperäisesitykseen, huomaamme että nuotinnos on melodian osalta hyvin tarkka; sen sijaan rytmin osalta se ei anna esityksestä täysin oikeaa kuvaa. Metri on nimittäin esityksessä huomattavasti epäsäännöllisempi kuin mitä pelkän nuotinnoksen perusteella voisi kuvitella. Säännöllisen pulssin katkaisevat epäsäännöllisen mittaiset hengitystauot melodiasäkeiden välillä. Lisäksi melodia etenee varsinkin esityksen alkupuolella lähes *parlando rubatossa*, mikä tekee tahtiviivojen sijoittelun hankalaksi. Tulkinnanvaraista esimerkiksi on se, että sävelmän pääaiheet on merkitty 2/4-tahtilajiin vaikka rytmi äänitteellä yhtä hyvin voitaisiin tulkita 3/4:ksi. Niinpä nuotinnos ainakin rytmin osalta kuvastaa enemmän sitä, miten Väisänen on kyseisen sävelmän hahmottanut kuin sitä, miltä esitys todellisuudessa kuulostaa.

Teppo Revon "Pavolinin sävel" on esimerkkitapaus siitä, miten kansansävelmä voi esiintyä eri olomuodoissa. Tässä tapauksessa "Pavolinin sävel" esiintyy neljänä erilaisena tuotteena: alkuperäisenä improvisaationa, jota Repo ei toista kahta kertaa samassa muodossa, fonografiiäänitteenä, nuotinnoksena sekä kiinteämuotoisena sävelmänä, jonka Repo oppi äänitteeltä ikäänkuin olisi kuullut sävelmän toiselta kansansoittajalta ja jonka hän sitten toistaa kerrasta kertaan samassa muodossa. Voimmekin esittää kysymyksen, mikä näistä sävelmän eri olomuodoista olisi käsitettävä tekstiksi.

Yleensä semiotiikassa katsotaan, että paitsi että tekstin on oltava ymmärrettävä ja sen toimittava kommunikaatiovälineenä, sen on myös oltava tietyllä tavalla "kiinteä", fiksoitunut kokonaisuus. Näin tekstin määrittelee esimerkiksi Pjatigorskij (Lucidin 1976, 13 mukaan). Hänen mukaansa

1. A text must be bounded or "fixed", framed apart as a distinct from the nontext;
2. A text must be a means for the conscious transmission of a message, rather than an accidental occurrence;
3. A text must be understandable, permitting interpretation and an adequate reception of the message.

Mikä tahansa kuulonvaraisesti välittyvä perinnetuote täyttääkin yleensä määritelmän kaksi viimeistä kohtaa: vaatimuksen ymmärrettävyydestä ja vaatimuksen siitä, että kyseessä on tietoinen kommunikaatio. Kansansoittaja soittaa sävelmiä yleisölle, kommunikoi musiikin avulla yleisön kanssa. Joissakin tapauksissa kansansoittaja soittaa yksikseen, ilman yleisöä, mutta nämäkin tilanteet voidaan ymmärtää autokommunikaatioksi. Mitä tulee sanomien ymmärrettävyyteen, ymmärrettävyyden kriteerinä voidaan pitää esimerkiksi yleisön reaktioita: jos ihmiset kykenevät tanssimaan sen musiikin tahdissa, jota pelimanni soittaa, on musiikki yleisön kannalta ymmärrettävää. Toinen ymmärrettävyyden kriteeri on sävelmien oppiminen: jos joku kansanmusikko kykenee oppimaan kuulonvaraisesti toisen soittajan esittämän sävelmän, soittajat epäilemättä jakavat saman koodin ja esitetty sanoma on mennyt perille. Ainut hankala kriteeri Pjatigorskijin määritelmässä on kiinteyden vaatimus, jonka - jos asia ymmärretään aivan kirjaimellisesti - kansanmusiikki harvoin jos koskaan täyttää. Kuulonvarainen musiikki, joka ei ole sidottu mihinkään kirjalliseen esikuvaan, on aina täynnä eriasteista muuntelua. Näin se ei voi koskaan olla kiinteä samassa mielessä kuin taidemusiikin sävellys, jonka kiinteys johtuu siitä että musiikki on tallennettu graafisesti, kirjoitettu muistiin nuottikirjoituksen avulla.

Joissakin tekstin määritelmässä teksti käsitetäänkin nimenomaan graafiseksi, kirjalliseksi ilmiöksi. Esimerkiksi Greimas ja Courtes (1979, 389-390) erottavat toisistaan tekstin ja diskurssin; näiden perusero on heidän mukaansa se, että kun edellinen on graafisessa, on jälkimmäinen soonisessa muodossa. Jos hyväksymme tämän näkökannan, musiikkitekstejä olisivat vain nuottikirjoitukselle merkityt sävelmät (siis käytännössä taidemusiikin sävellykset), ja kuulonvaraisesti välittyvät ja nuottikirjoituksettomat sävelmät kuuluisivat pelkästään diskurssin piiriin. Tämä tulkinta on kuitenkin hieman liian jyrkkä, kuten myöhemmin tulemme huomaamaan.

Taidemusiikissa, jossa nuottikirjoituksella on tärkeä asema musiikin kommunikaatioketjussa, sävellys on esimerkkitapaus puhtaasta tekstistä: se on säveltäjän kommunikaatiota esittäjälle, se on ymmärrettävä nuotinlukutaitoiselle ja se on muodoltaan kiinteä. Koko musiikkiteoksen käsite perustuukin ajatukselle, että on olemassa säveltäjä ja hänen itsensä tekemä partituuri, joka samalla on kirjallinen dokumentti, alkuteksti ja säveltäjän testamentti jälkipolville (vrt. Goodman 1976, 127-). Kiinteän partituurin merkityksen taidemusiikissa huomaa esi-

merkiksi Lewis Rowellin (1983, 43; vrt. myös Beardsley 1981) määritelmästä, jolla hän luotaa musiikkiteoksen ominaisuuksia. Hänen mukaansa

1. The musical work is a perceptual object; that is, it can have presentations.
2. Presentations of the same musical work may occur at different times and to different people.
3. Two presentations of the same musical work may differ from each other.
4. The characteristics of a musical work may not be exhaustively revealed in any particular presentation of it.
5. A presentation may be truthful; that is, the characteristics of the presentation may correspond to the characteristics of the actual work.
6. A presentation may be illusory; that is, some of the characteristics of the presentation may fail to correspond to the characteristics of the musical work itself.

Jokainen Rowellin esittämistä musiikkiteoksen määreistä olisi mahdoton, ellei sävelteos olisi esityksen lisäksi olemassa myös partituurina. Ellei jonkun musiikkiesityksen vastapoolina ole kiinteää "musiikkitekstiä", emme pysty arvioimaan esimerkiksi sitä, onko esitys vajavainen, totuudenmukainen tai todenvastainen. Esimerkiksi Sibeliuksen neljännen sinfonian tiettyä esitystä voimme sanoa totuudenmukaiseksi vain jos meillä on partituuri, johon voimme verrata esitystä. Vastaavasti musiikkiteoksen kriteerien soveltaminen johonkin kansansävelmään on mahdotonta, koska kirjallinen vertailukohta puuttuu. Kun kansanmusiikissa kappaleet sävelletään, opitaan ja esitetään kuulonvaraisesti ilman nuottikirjoituksen apua, kommunikaatioketjuun ei missään vaiheessa tule taidemusiikin "partituurin" kaltaista graafista dokumenttia, jota voisimme käyttää vertailu- ja todistusaineistona. Musiikkiteoksen kriteerien soveltaminen kansanmusiikkiin ei siis käy päinsä, koska kuulijalla - tai tutkijalla - ei missään vaiheessa ole mahdollisuutta verrata keskenään esitystä ja sävellystä, diskurssia ja tekstiä.

Ongelmaa on yritetty ratkaista tekemällä kansansävelmistä nuotinnoksia ja käsittelemällä näitä ikäänkuin niiden kohdalla olisi kyse taidemusiikin partituurin kaltaisesta alkutekstistä. Esimerkiksi vuosisadan alussa Ilmari Krohn, A. O. Väisänen ja Armas Launis toimittivat viitenä volyyminä kokoelman *Suomen kansan sävelmiä*, joihin oli kerääjien nuotinnoksista toimitettu ja painettu nuotinnoksia kansansävelmistä eri puolilta Suomea (Krohn & al., 1898-1928). Jonkinlaisena esikuvana tälle oli epäilemättä Kalevala, johon Elias Lönnrot oli muutamaa vuosikymmentä aiemmin vastaavalla tavalla koonnut vanhoja runoja ja niistä yhdistelemällä rakentanut kansalliseepoksen. "Suomen kansan sävelmiä" oli yritys rakentaa musiikillinen Kalevala, jossa kansansävelmät ovat painetussa muodossa kansanmusiikin tekstikokoelmana, taidemusiikin sävellysten kaltaisina kiinteinä teksteinä.

Tällaisella kansanmusiikin tekstillä ei kuitenkaan ole samaa merkitystä kuin itse säveltäjän kirjoittamalla partituurilla, koska se ei ole sanoman lähettäjän oma aikaansaannos vaan ulkopuolisten tekemä. Tämän huomaa kun tarkastelee nuotinnoksen asemaa musiikin kommunikaatioketjussa: kun se taidemusiikissa noudattaa kaavaa *säveltäjä-partituuri-esitys*, noudattaa se kansanmusiikissa kaavaa

esittäjä/säveltäjä-esitys-vastaanottaja-nuotinnos. Esimerkiksi "Suomen kansan sävelmiä" -kokoelmassa nuotinnokset olivat kerääjien ja kirjan toimittajien tekemiä eivätkä kansansävelmien tekijöiden omakätisiä dokumentteja. Näin ollen kyseessä ei ollut alkutekstin muistinmerkintä vaan pelkästään sen tulkitseminen, dekooodaus ja muuntaminen soivasta muodosta graafiseen muotoon.

Koska kuulonvarainen perinne ei tunne alkutekstin käsitettä, kansansävelmät eivät juuri koskaan ole muodoltaan täysin kiinteitä vaan jokaiselle sävelmälle on tyypillistä tietty "kumimaisuus", vaihteleva ulkoasu. Kansanmusiikin teksti, kansansävelmä, esiintyy eri alueilla ja eri soittajilla hieman eri muodoissa, ja jopa saman soittajan esityksissä on variaatiota. Tällaista variointia pidetään nimenomaan kansanmusiikin tyypillisenä piirteenä, ja sitä painottaa kahden muun seikan - perinnesidonnanisuuden ja yhteisöllisyyden - ohella esim. *International Folk Music Council* kansanmusiikin määritelmässään, johon se päättyi kokouksessaan vuonna 1954 (Karpeles 1955, 23) :

Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: (i) continuity which links the present with the past, (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives.

Määritelmä puhuu jatkuvuudesta, yksilön tai yhteisön luovasta panoksesta sekä yhteisöllisestä suodattamisesta. Semioottisessa mielessä voimme nähdä saman asian *kielisysteemin ja puhunnan* (langue/parole) sekä *idiolektin ja dialektin* suhteina (vrt. Barthes 1967, 82-83). Ensinnäkin kansanmusiikki on oma kielisysteeminsä. Ihminen omaksuu tämän systeemin periaatteet enkulturaation kautta, eikä voi omalla panoksellaan tähän systeemiin vaikuttaa; kansansävelmien *langue* on ollut olemassa ennen häntä ja jää myös hänen jälkeensä. Yksilö ilmaisee tätä kielisysteemiä oman puhuntansa kautta, ja tässä mielessä kansanmusiikki ilmenee yksilöllisinä ilmaisukaavoina, idiolekteina. Juuri idiolektin tasolla tulee esille yksilöllinen luovuus, joka ilmenee sävelmien variointina. Idiolekti, yksilöllinen puhunta, on aina alisteinen alueelliselle tyylielle tai kansanmusiikin dialekteille eli murteille. Tästä johtuu, että soittajat samalla paikkakunnalla esittävät samaa sävelmää samassa muodossa mutta yksilöllisesti varioiden kun taas toisen paikkakunnan tai alueen soittajat ovat omaksuneet sävelmän hieman eri muodoissa. Kansanmusiikin dialektit siis ilmenevät siten, että sama teksti esiintyy eri seuduilla eri versioina; toisaalta idiolektit eli yksilölliset tyyliä ilmenevät siinä, että sama kansanmusiikin teksti esiintyy samankin dialektin sisällä hieman erilaisina "tulkintoina" tai muotoina. Ilmiö on sama kuin luonnollisessa kielessäkin, jossa ihmisten puheessa on sekä alueellisia eroja (murteet) että yksilöllisiä eroja (yksilön persoonallinen puhetapa).

Idiolektin tasolla ilmenevä yksilöllinen muuntelunhalu on leimaaantava piirre kansanmusiikille ja yleensä kaikelle kuulonvaraisesti välittyvälle musiikille. Tämän on pannut merkille jo Béla Bartók (1976,10), joka kirjoittaa kansanlauluista:

It also became gradually evident that the slight alterations occurring verse by verse - especially in the ornamental notes of the melody - are not the result of unsureness on the part of the singer, or that he is "poorly" acquainted with the melody, but that this variability is one of the most characteristic, integral peculiarities of folk melodies; indeed, a folk melody is like a living creature: it changes minute by minute, moment by moment. One should never state, therefore, that a certain melody is as notated on the spot, but rather was such during the time it was notated...

Erityisen kiinnostava on Bartókin huomio, jonka mukaan muuntelu ei johdu siitä että laulaja osaisi huonosti sävelmän vaan että muuntelu kuuluu asiaan ja on olennainen osa hyvien esittäjien esitystä. Bartók menee jopa niin pitkälle, että vertaa tämänkaltaista muuntelua suuten artistien tulkintaan taidemusiikissa. Myös Helen Roberts (1925), joka tutki variaatiota Jamakalla, pani merkille että muuntelu ei johtunut puutteellisesta osaamisesta: variointia harrastivat hänen havaintojensa mukaan nimenomaan lahjakkaimmat esittäjät, kun taas vähemmän kyvykkäät pidättäytyivät muuntelusta ja esittivät sävelmän aina enemmän tai vähemmän samalla tavalla. Tämä oikeuttaisi siis puhumaan myös kansansävelmien kohdalla toisaalta tekstistä - jonka keskinkertaiset esittäjät toistavat sellaisenaan - ja toisaalta tekstin tulkinnasta, joka ilmenee eriasteisena variointina. On tietysti vaikea määritellä, mikä tällaisen tekstin perusmuoto on. Asiaa helpottaa kuitenkin se, että muuntelun takaa näyttää aina löytyvän jonkinlainen sävelmän *ideaalimuoto*. Tästä huomauttaa esimerkiksi Roberts (ibid., 167) seuraavaa:

... individual players and singers follow in the main a rather fixed form, each of his own, which might be called an individual habit-form, which, however, is modified slightly, either to suit a whim, to vary monotony, or unconsciously, in countless little ways, especially melodically, although rhythmic changes are also favored.

Ideaalimuodosta tai *habit-formista* oikeuttaa myös puhumaan se, että kansansävelmän muuntelu näyttää usein tapahtuvan paradigmaattisesti: muuntelussa ei kajota sävelmän syntagmaattiseen rakenteeseen, vaan variointi tapahtuu vaihtamalla tietty lyhyt jakso johonkin toiseen vastavaan assosiaatioperiaatteella. Variointi kohdistuu vain tiettyihin kohtiin sävelmässä, jolloin osa sävelmästä pysyy kaikissa sen muunnoksissa ennallaan ja muodostaa näin sävelmän rungon. Tämän pani merkille jo varhaisessa vaiheessa Constantin Brailoiu (1973), joka sovelsi paradigmaattista nuotintamistapaa romanialaisiin kansansävelmiin. Brailoiu nuotinsi sävelmiä siten, että merkitsi nuotein vain ensimmäisen laulusäkeistön. Muista säkeistöistä hän kirjoitti pelkästään laulun sanat vastaavalle kohdalle alemmille nuottiriveille; nuotteja hän käytti vain silloin kun kyseisen säkeistön melodia poikkesi ensimmäisen säkeistön melodiasta. Brailoiun (ibid., 27) nuotintamissa sävelmissä on aina koskemattomia kohtia - esimerkiksi lopukkeet - jotka poikkeuksetta säästyivät melodian muuntelulta (Esim. 2).

Kansansävelmän tekstin eristäminen on kuitenkin ongelmallista, koska sävelmän ideaalimuoto on olemassa vain soittajan mielessä; havaintoja voidaan

Bocet

1. 192

(1.1)

̣ Lus-ee dra-gă și mai dra-gă, ̣ Lus-ee dra-gă, ̣ Lus-ee noșt, haa-ni-ee noșt-ee,

̣ Jo m'am dus-și nase am vint-ee, ̣ Jo m'am dus și iase am vint-ee, — Da tu ăca mai so-co-til-ee?

̣ Șu-te-ai so-co-til mai fi-ne, ̣ Șu-te-ai so-co-til mai fi-ne, — Să mugg, cus-ee pân la mi-ne,

̣ Ca să scum-un ră-vă-șe-lu, ̣ Ca să scum-un ră-vă-șe-lu, — Ră-vă-șel eu slo-ve dule-ee,

̣ Pân la so-ful meu să-l duc-ee, ̣ Pân la so-ful meu să-l duc-ee, — Lus-ee dra-gă și mai dra-gă

̣ Și so-tu te vîn-te-be, ̣ Și mai fe-âm pe-a-t-ăca, — ̣ Și mai fe-âm pe-a-t-ăca.

̣ Da noi fe-âm ta-ee bogi-ne, ̣ Da noi fe-âm ta-ee bogi-ne, — Da ca so-tu tu ee și mi-ne.

̣ Lus-ee dra-gă și mai dra-gă, ̣ Lă so, Lus-ee, de și-am, — Sug ha mur-te te și-am-ee.

̣ Și te și am sug ha mur-te, ̣ Și te-a-du-ăcam iac în cur-te, — Și te-a-du-ăcam iac în cur-te;

̣ Și te și-am sug pe coas-tă, ̣ Și te și-am sug pe coas-tă, — Și te-a-du-ăcam iac a-ca-se.

tehdä vain esityksistä, joissa teksti ei esiinny enää puhtaassa muodossa vaan *transformaatioina*, variaatioina. Kielitieteen termein voisimme sanoa, että soittajalla on musiikkiaan koskeva *kompetenssi* ja että esitykset ovat *performanssia*. Siksi jokainen esitys on "tulkintaa" - esittäjä tulkitsee alkumuotoa joka ei ole näkyvässä. Toisaalta jokainen esitys on myös vajavainen, puutteellinen, vääristynyt: performanssiin vaikuttavat ulkoiset tekijät kuten väsymys, harjoittelun puute, soittimen ominaisuudet, esiintymiskuume, jne. Siksi musiikkiteksti on abstraktio, joka on olemassa pelkästään soittajan kompetenssissa, ja tietoa siitä voimme saada ainoastaan esityksen, performanssin kautta. Ainut tapa eristää musiikkiteksti on koota yhteen useita eri esityksiä samasta tekstistä, karsia niistä pois satunnainen vaihtelu ja rekonstruoida sitten tämän perusteella jonkinlainen keskivertoversio sävelmästä.

Tällaista menettelytapaa on esittänyt esimerkiksi Boilés (1973). Hän ehdottaa paradigmaattista analyysimenetelmää keinoksi seuloa useasta toisiaan muistuttavasta sävelmästä niiden takana oleva perusmuoto. Tämä tapahtuu asettamalla sävelmän variantit päällekkäin ja etsimällä ne syntagmaattisen ketjun kohdat, jotka useimmissa varianteissa ovat samanlaiset; näistä yhteisistä paloista rekonstruoitu sävelmä edustaa kuvitteellista alkutekstiä. Tosin Boilés ei puhu musiikkitekstistä vaan sävelmän historiallisesta alkumuodosta. Boilésin ajattelun taustalla on vanha kansansävelmien tutkimuksesta tuttu käsitys, että "sävelmäperheen" - siis toisiaan muistuttavien sävelmien - taustalta löytyy joku kiinteä alkumuoto, ja se on sitten aikojen kuluessa versonut erilaisia alueellisia varianteja; näkemyksen perusoletukset käyvät selvästi ilmi esimerkiksi Bayard'in (1950, 31) sävelmäperheen määritelmästä:

A tune family is a group of melodies showing basic interrelation by means of constant melodic correspondence, and presumably owing their mutual likeness to descent from a single air that has assumed multiple forms through processes of variation, imitation, and assimilation.

Sävelmäperheen ajatus samoin kuin paradigmaattisen menetelmän käyttö alkumuotojen etsimiseen herättävät kyllä vastaväitteitä. Tietysti kansanmusiikista löytyy tapauksia, joissa sävelmävarianteille on löydettävissä kirjallinen alkumuoto, mutta nämä ovat poikkeustapauksia. Sen sijaan alkumuodon löytäminen puhtaasti kuulonvaraisessa perinteessä eläneelle sävelmälle tuntuu epätodennäköiseltä. Jos kerran muuntelu on kansanmusiikissa niin yleistä kuin mitä esim. Bartók on esittänyt, ei ole mitään syytä sille, miksi joku suullisessa perinteessä elänyt sävelmä olisi joskus historian hämärässä ollut yhtään sen kiinteämuotoisempi kuin mitä se on nytkään. Niinpä jos paradigmaattista menetelmää käytetään sävelmien rekonstruointiin, kyseeseen tulee vain musiikkitekstin rekonstruointi, ei alkumuodon. Ero alkumuodon ja tekstin välillä on lähinnä siinä, että edellinen viittaa historialliseen, hypoteettiseen kiinteään kanta-muotoon; teksti taas viittaa sävelmään sellaisena kuin se on nykyhetkenä yhden soittajan kompetenssissa. Toinen ero on analyysikorpuksen valinnassa: jos haemme sävelmän kuvitteellista alkumuotoa, käytämme heterogeenista lähdemateriaalia eli sävelmän versioita eri soittajilla, eri aikoina, eri paikkakunnilla. Mutta jos haemme kompetenssin tasolla olevaa musiikkitekstiä, meidän on

pakko sulkea dialektin ja idiolektin tasolla esiintyvä vaihtelu ja keskittyä yhteen soittajaan kerrallaan ja rekonstruoida tämän esitysten perusteella sävelmiä sellaisena kuin ne oletettavasti ovat hänen kompetenssissaan.

Ongelmana performanssin ja soittajan kompetenssin tasolla olevan tekstin jäljittämässä kuitenkin on, että esittäjä saattaa mieltää kaksi ulkoasultaan täysin erilaista esitystä samaksi tekstiksi. Esimerkiksi Bruno Nettel (1974, 8) kertoo persialaisesta muusikosta, jonka kaksi saman *dastgahin* esitystä poikkesivat huomattavasti toisistaan. Soittaja itse katsoi, että kyseessä on sama sävelmä. Kun hänelle osoitettiin erot, hän taipui myöntämään, että esitykset ovat hieman erilaisia; silti hän piti eroja merkityksettöminä, koska *dastgahin* tunnelma säilyi koko ajan samanlaisena. Nettelin tapauksessa voi tietysti olla kyse siitäkin, että eri kulttuurit asettavat erilaisen ihanteen tekstile: toiset asettavat etusijalle kiinteät tekstit (esim. länsimainen taidemusiikki), jotkut taas ei-kiinteät, improvisoidut tekstit (esim. persialainen klassinen musiikki).


Vastaavanlaisia tapauksia löytyy kuitenkin myös länsisuomalaisesta kansanmusiikista, jossa soittoihanteena on kiinteä teksti. Tällainen on esimerkiksi jalasjärveläinen Aapeli Hautanen. Hän soittaa kansanmusiikkia 1- ja 2-rivisellä hanurilla, ja useissa tapauksissa hän osaa sävelmän sekä lauluna että hanurilla soitettuna versiona. Kiinnostavaa on, että vaikka Hautanen mieltää sekä soitettun että laulettun version samaksi kappaleeksi, versiot kuitenkin poikkeavat hieman toisistaan. Tyypillinen esimerkki tästä on esimerkiksi Hautasen soittama ja laulama *Pappilan pellolla*². Seuraavassa nuotinnoksessa laulu on merkitty ensimmäiselle riville, hanuriversio toiselle ja hanuriversion eri säkeistöissä esiintyvät variantit kolmannelle (Esim. 3).

Kuten nuotinnoksesta huomataan, laulettu versio liikkuu hitaammassa aika-arvoissa kuin soitettu, ja on tätä rytmiltään vaihtelevampi. Kun laulu muodostuu neljäsosista ja kahdeksasosista, on soitettu versio jatkuvaa kuudestoistaosakulkua, jonka vain lopukkeet katkaisevat. Lauluversion melodia on myös soittoversiota pelkistetympi; kun Hautanen soittaa hanurilla kulun g-e-f-c, korvaa hän saman kohdan laulussa kululla g-f-d (tahti 3); vastaavasti tahdissa 11 on laulussa hyppy h:stä a:han ja hanuriversiossa taas samalla kohtaa kulku d-h-d-f. Joissakin kohdissa laulun sanat ovat selvästi vaikuttaneet melodiaan. Esimerkiksi laulun ensimmäisen tahti jää kahdeksasosaa vajaaksi, mikä aivan ilmeisesti johtuu tekstin tavarakenteesta (tyt-tö ja poi-ka). Laulettu ja soitettu version suhde on siis kaksitahoinen: toisaalta ne ovat niin lähellä toisiaan, että ne tunnistaa samaksi sävelmäksi mutta toisaalta eroja on kuitenkin niin paljon, että sävelmän "ideaalimuodon" valitseminen esimerkiksi taksonomista analyysiä varten on hankalaa. Koska laulettu versio on pelkistetympi ja soitettu versio taas koristeellisempi, vaikuttaa siltä että laulettu versio on lähempänä alkutekstiä ja siten primaarimpi kuin soitettu.

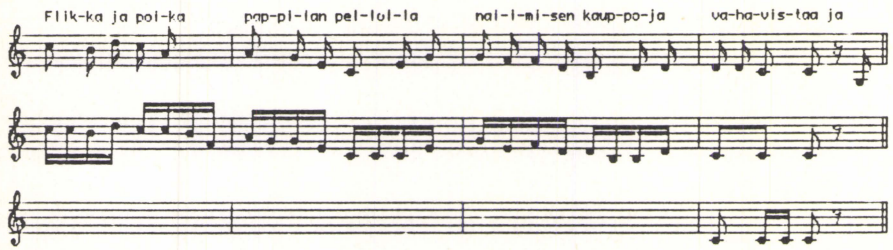
Tätä tukee sekin, mitä Roman Jakobson (1971) sanoo *orgaanisista* ja *instrumentaalisista* sanomista. Hän nimittäin erottaa keholla ilman apuvälineitä tuotettavat orgaaniset sanomat ja apuvälineiden avulla tuotettavat eli instrumentaaliset sanomat. Tyypillisiä orgaanisia sanomia ovat eleet, ilmeet, tanssi, puhe samoin kuin myös laulu; instrumentaalisia ovat esimerkiksi maalaustaide (välineinä sivellin ja kangas) tai instrumentaalimusiikki (välineenä soitin). Orgaanista kommunikaatiota Jakobson pitää instrumentaalista vanhempana ja

Esimerkki 3

Flik-ka ja poi-ka pap-pi-lan pel-lol-la pap-pi-lan pel-lol-la pap-pi-lan pel-lol-la



Flik-ka ja poi-ka pap-pi-lan pel-lol-la nai-i-mi-sen kaup-po-ja va-ha-vis-taa ja



poi-ka se sa-nol jot-ta tyk-kääk-sä mus-ta ja tyk-kääk-sä mus-ta ja mi-nä tyk-kään sus-ta ja



poi-ka se sa-nol jot-ta tyk-kääk-sä mus-ta ja ei-kö me men-täi-si nai-mi-siin



primaarisempänä. Sama pätee aivan ilmeisesti Hautasen tapaukseen ja myös yleensä kansanlaulujen ja soitinkappaleiden suhteisiin: edelliset ovat hyödyllisempiä alkutekstin rekonstruointia ajatellen.

Oman lukunsa musiikillisten sanomien joukossa muodostavat kuitenkin improvisoidut sävelmät, jotka ovat kyllä diskurssia mutta eivät ole lainkaan kiteytyneet kiinteiksi teksteiksi. Tästä ilmiöstä on kyse alussa esitetyssä Teppo Revon esimerkissä. Hänen tapauksessaan voimmekin puhua improvisoinnista oikeastaan kahdessa mielessä: hän on ilmeisesti alunperin improvisoinut sävelmiä omaksi huvikseen, paimenessa ollessaan, mutta "Pavolinin sävelen" tapauksessa hän improvisoiikin yleisölle (jota edustavat Väisänen ja fonografi). Jälkimmäisessä tilanteessa on kyse normaalista "ulkoisesta kommunikaatiosta", jossa soittaja musiikkinsa avulla kommunikoi muille ihmisille. Mutta edellisessä tapauksessa - silloin kun soittaja improvisoi itselleen - on taas kyse autokommunikaatiosta tai "sisäisestä kommunikaatiosta", kuten Lotman asiaa kutsuu.

Lotman (1977) onkin erottanut autokommunikaatiosta kaksi eri lajia, jotka ovat kiinnostavia myös musiikkia ajatellen: mnemonisen ja inventiivisen autokommunikaation. Näiden erona on se että kun sanoman lähettäjä mnemonisessa tyyppissä pyrkii vahvistamaan koodia, hän inventiivisessä tyyppissä pyrkii luomaan uusia tekstejä. Molempia lajeja tavataan myös musiikissa. Tyypillinen esimerkki mnemonisesta tyyppistä on suomalaisten kansansoitajien tapa harjoitella: harjoittelu on yleensä sitä, että pelimanni soittaa pari sävelmää itsekseen pitääkseen sormensa kunnossa ja sävelmien koodin mielessään. Toisaalta musiikissa tavataan myös inventiivistä autokommunikaatiota, ja sillä on usein tärkeä merkitys uusien sävellyksiä luotaessa. Esimerkiksi Sibeliuksen tiedetään improvisoineen pianolla säveltäessään, ja samantyyppistä sävellystekniikkaa käyttävät myös jotkut jazzmuusikot. Josef Zawinul, Weather Report -fuusiojazz-yhtyeen johtaja ja pianisti esimerkiksi on haastattelussa kertonut säveltämisestään seuraavaa (Silvert 1978): "I rarely sit down and compose. I just turn on the tape recorder and play my instrument, and when a moment of inspiration comes I keep playing, and transcribe from the tape later on."

Zawinulin sävellystekniikka (ibid.) on, että hän improvisoi ensin nauhalle ja nuotintaa sitten improvisaationsa; tässä vaiheessa hän myös lyhentää ja editoi improvisaatiotaan ja sovittaa sen lopuksi yhtyeelle. Kun sävellys on studiossa soitettu yhtyeen kanssa, Zawinul lisää vielä lopuksi masternauhalle väli-soittoja ja taustoja. Valmis musiikkiteos tai teksti on lopullisessa muodossaan olemassa vasta äänilevyllä; silti kaiken lähtökohtana on ensimmäisessä vaiheessa tapahtunut improvisointi.

Kiinnostavaa jaottelussa sisäiseen ja ulkoiseen kommunikaatioon on ero niiden funktioissa: kun ulkoinen kommunikaatio on keino välittää sanomia tai tekstejä, sisäinen kommunikaatio on usein ajattelun väline. Tähän pätee siis sama ajatus kuin mitä J. Bronowski on esittänyt luonnollisesta kielestä: "Human language is remarkable because it is not only a means of communication. It also serves as a means of reflection, during which different lines of action are played through and tested" (Bronowski 1967, 380-381).

Sama ajatus pätee paitsi luonnolliseen kieleen myös musiikkiin: soittaminen ei ole pelkästään kommunikaatiota, jossa välitetään sanomia tai tekstejä toisille, vaan se on myös ajattelun väline silloin kun tehdään uusia sävellyksiä. Taide-

musiikissa säveltäjä lähettää itselleen sanoman joko improvisoimalla tai piirtämällä ajatuksensa nuottikirjoituksen muotoon. Tämän jälkeen hän editoi ja muuntelee ideoita siihen asti, kunnes ne ovat saaneet lopullisen muotonsa. Lopullisen muodon esitys saa kun se esitetään ensi kerran tai painetaan. Kansanmusiikissa ja luonteeltaan kuulonvaraisessa musiikissa kuten esimerkiksi jazzissa ensiesityksen tai partituurin painamisen korvaa usein äänittäminen tai levytys. Otan tästä esimerkin. Vuonna 1948 amerikkalainen alttosaksofonisti Charlie Parker levytti eräässä New Yorkin studiossa hitaan bluesin, joka tunnetaan nimellä *Parker's Mood* (ks. Owens 1974). Kappale on merkkiteoksia jazzin historiassa ja sitä pidetään yhtenä Parkerin parhaimmista levytyksistä. Samassa äänityssessiossa Moodista otettiin nauhalle kolme eri ottoa, jotka kaikki ovat hienokseltaan erilaisia. Aloitussaihe on sama, mutta sitä seuraavat improvisaatiot erilaisia. Jälkeenpäin nämä versiot on julkaistu kaikki äänilevyllä. Nyt jokainen näistä äänitetystä versiosta on jazzinharrastajalle teksti, vieläpä eräänlainen kulttiteksti, vaikka se onkin olemassa pelkästään akustisessa muodossa.

Samalla tavalla kansanmusiikissakin äänitteestä voi tulla teksti; toisaalta tällainen äänittäminen ei ole alunperin kuulunut kansanmusiikin luonteeseen. Voisikin ajatella, että kansansävelmästä tulee teksti, kun kappaleen tekijä alkaa soittaa sävelmää itsekseen jossakin kiteytyneessä muodossa ja ennenkaikkea sen jälkeen kun sävelmä on läpäissyt yhteisöllisen suodatuksen: kriteerinä tälle on, että sävelmää esitetään julkisesti ulkoisena kommunikaatiota, yleisö hyväksyy tekstin ja sävelmä leviää kuulonvaraisen oppimisen kautta ehkä muille soittajille. Tekstin käsite on yksilöllisen ja yhteisöllisen varioidin takia tietysti häilyvä. Toisaalta viime vuosikymmeninä jotkut kansansoittajat ovat oppineet nuottikirjoituksen ja varastoineet sävelmiään myös nuotinnoksina. Tällaisesta muusikkotyypistä on esimerkkinä Konsta Jylhä. Semioottisessa mielessä on kuitenkin samantekevää, onko teksti varastoituna lähettäjän muistissa (kuulonvarainen perinne), *graafisessa* muodossa (nuottikirjoitus) vaiko *akustisessa* muodossa (äänitteet). Ainut käytännön vaikeus liittyy muistiin varastoituihin teksteihin, joiden alkumuotoa on juuri kompetenssi/performanssi -ilmiön ja toisaalta kansanmusiikille tyyppillisen muuntelun takia vaikea määrittää tarkasti.

Palatkaamme vielä alkuperäiseen esimerkkiimme eli kansansoittaja Teppo Repoon ja siihen mikä hänen tapauksessaan on kansansävelmän teksti.

Ensimmäisessä vaiheessa Repo tuottaa improvisoimalla sävelmän, jota ei siihen mennessä vielä ole ollut olemassa. Revolla on kansanmusiikin kompetenssi, jonka avulla hän pystyy tuottamaan oman alueensa (dialekti) tyylipiirteitä noudattavia sävelmiä; ilmeisesti Revon improvisointityyli on myös persoonallinen, ja se poikkeaa muiden saman alueen kansansoittajien tyylistä (idiolekti). Kaiken taustalla on tietysti kansanmusiikin kielisysteemi, langue, jolle sekä alueen kansanmusiikin murre että Revon yksilöllinen tyyli ovat alisteisia. Revon improvisointi on kyllä diskurssia, mutta sitä ei voi vielä pitää tekstinä koska esitetyltä sävelmältä puuttuu kaikki kiinteys eikä Repo edes pysty pyydettäessä toistamaan sävelmäänsä - siitä yksinkertaisesta syystä että ei enää muista sitä. Ei ole tietenkään mitään estettä sille, etteikö Revon improvisaatiosta olisi tietyissä

olosuhteissa voinut tulla teksti. Ensimmäinen mahdollisuus on, että eri improvisaatiot olisivat aikaa myöten saaneet jonkun suosikkimuodon ja kiteytyneet sävelmäksi, jolla on tietty perusrakenne ja jossa muuntelu ei enää kohdistu sävelmän syntaktiseen rakenteeseen kuten improvisaatioissa, vaan se tapahtuu pelkästään paradigmaattisesti, joitakin osasia muuntelemalla ja vaihtamalla. Toinen mahdollisuus on, että joku ulkopuolinen kansansoittaja olisi kuullut improvisaation, pitänyt sitä tekstinä tai kiinteänä kappaleena ja alkanut soittaa sitä kiinteässä muodossa. Itse asiassa juuri näin tapahtuu Revolle itselleen, kun hän opettelee sävelmänsä fonografiäänitteestä. Semioottisessa mielessähän on samantekevää, onko sanoman lähettäjänä kone vai ihminen, ja Repo oppii sävelmän täsmälleen samalla tavalla kuin jos hän olisi kuullut sen vaikkapa Väisäsen hänelle soittamana.

Revon sävelmästä tulee siis teksti, kun hän alkaa soittaa sitä tietyssä kiteytyneessä muodossa. Jos pidämme tarkasti kiinni kansanmusiikin määritelmästä, hänen sävelmänsä ei ole teksti vielä siinä vaiheessa kun hän soittaa sitä itsekseen vaan tekstin statuksen se saa vasta, kun hän on esittänyt sitä ulkoisena kommunikaationa eli soittanut esitystilanteessa yleisölle. "Pavolinin sävel" saa tässä vaiheessa sosiaalisen hyväksymisen, se mielletään sävelmäksi tai tekstiksi eikä improvisaatioksi, ja sillä on myös tarvittava kiinteys.

Mutta myös Väisäsen nuotinnos sävelmästä on teksti. Se on graafisessa muodossa, se on kiinteä ja sillä on merkitystä esimerkiksi nykyisille kansansoittajille Suomessa, jotka jäljittelevät vanhaa ja pyrkivät uudelleen omaksumaan vanhoja, jo unohtuneita kappaleita ja sävelmiä. Tietysti Väisäsen nuotinnos ei ole alkuteksti, koska se ei ole säveltäjän kynästä lähtöisin eikä se esim. rytminsä puolesta täysin vastaa alkutekstiä (eli sitä miten Repo sävelmän soitti).

Ja lopuksi Revon esityksestä tehty äänite on myös teksti, onhan sekin kiinteämuotoinen. Lisäksi äänite on alkuteksti siinä mielessä, että säveltäjä/esittäjä on koodannut sille sävelmänsä sellaisessa muodossa kuin on halunnut. Tietysti äänityskin edustaa performanssia ja teoriassa teksti voi henkilön kompetenssissa olla erilainen. Revon tapauksessa on kuitenkin kiinnostavaa, että "Pavolin sävel" ei ollut aiemmin olemassa missään muodossa esittäjänsä mielessä vaan kyseessä on puhdas improvisaatio.

Se mikä näistä sävelmän eri olomuodoista (improvisaatio, nauhoite, nuotinnos vaiko myöhemmät esitykset kiteytyneessä muodossa) on kulloinkin katsottava tekstiksi, on lähinnä sanoman vastaanottajan asia. Teksti entiteettinä - samalla lailla kuin tekstien semanttiset merkityksetkin - on luonteeltaan *polysemanttinen*, ts. riippuu sanoman vastaanottajasta ja hänen intentioistaan, minkä sävelmän olomuodon hän milloinkin haluaa tulkita tekstiksi; ehdotonta kriteeriä sille ei kuulonvaraisen musiikin yhteydessä ole.

Vuitteet

1. Äänitettä säilytetään Suomen Yleisradion arkistossa; myöhemmin se on myös julkaistu äänilevyllä *Paimensoittaja Teppo Repo. (1886-1962)*. (LP-levy) Kansanmusiikki-instituutti. KILP 7.1979.
2. Aapeli Hautanen (1899-). "Pappilan pellolla", hanuri, SKSÄ 158/1964:1; "Pappilan pellolla", laulu, SKSÄ 158/1964:56. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kansanrunousarkiston kokoelmat. Nuotinnokset kirjoittajan.

Lähteet

- Barthes, Roland
1967 "Elements of semiology". Roland Barthes, *Writing degree zero & elements of semiology*. London: Jonathan Cape.
- Bartók, Béla
1976 "Why and how do we collect folk music?" (1936). *Béla Bartók essays*, ed. by Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, s. 9-24.
- Bayard, Samuel
1950 "Prologomena to a study of the principal melodic families of British-American folk song". *Journal of American Folklore* 63, s. 1-44.
- Beardsley, Monroe C.
1971 *Aesthetics*. Indianapolis & Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Boilés, Charles
1973 "Reconstruction of proto-melody". *Yearbook for Inter-American musical research*, vol IX, s. 45-63.
- Brailoiu, Constantin
1973 "Esquisse d'une méthode de folklore musical". Constantin Brailoiu. *Problèmes d'ethnomusicologie*. Toim. Gilbert Rouget. Genève: Minkoff Reprint.
- Bronowski, J.
1967 "Human and animal languages". *To honor Roman Jakobson*, vol. I. The Hague & Paris: Mouton, s. 374-394.
- Eco, Umberto
1976 *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Classiques Hachette.
- Goodman, Nelson
1976 *Languages of art*. An approach to the theory of symbols. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Jakobson, Roman
1971 "Language in relation to other communication systems". *Roman Jakobson, Selected writings II*. The Hague-Paris: Mouton, s. 697-708.
- Lotman, Ju.
1977 "Two models of communication". In: Daniel P. Lucid (ed.). *Soviet semiotics*, s. 99-124.
- Lucid, Daniel
1977 "Introduction". Daniel P. Lucid (ed.). *Soviet semiotics*. An anthology. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, s. 1-23.

- Nettl, Bruno
 1974 "Thoughts on improvisation: A comparative approach". *The musical quarterly*, vol. LX (No. 1), 1-19.
- Karpeles, Maud
 1955 "Definition of folk music". *Yearbook of the international folk music council* 7.
- Krohn, Ilmari, Armas Launis & A.O. Väisänen
 1898-1928 *Suomen kansan sävelmiä I-V*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Owens, Thomas
 1974 "Applying the Melograph to 'Parker's Mood'". *Selected reports in ethnomusicology* vol. II, No. 1, 167-175.
- Roberts, Helen
 1925 "A study of folk song variants based on field work in Jamaica". *The journal of American folk-lore*, vol. 38 (No. 148), 149-216.
- Rowell, Lewis
 1983 *Thinking about music*. An introduction to the philosophy of music. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Silvert, Conrad
 1978 "Joe Zawinul. Wayfaring genius". Part II. (An interview). *Down beat*, June 15, 1978.
- Väisänen, A.O.
 1938 "Omasta päästä" soittaja". *Musiikkitieto* 9-10, 144-146.
- Väisänen, A. O.
 1970 "Muistelmia". *Kalevalaseuran vuosikirja* (Helsinki) 50.

Summary

Improvisation, sound-recording, tune, and transcription: The four forms of existence of "a text" in oral musical traditions

In semiotics a concept of "text" has been introduced to designate units larger than a sign. In this sense the text is understood as a macro-unit that is guided by given generative and grammatical rules. The contents of a text is composed of *discourse* on different levels; discourse, in turn, denotes different units, interrelations and operations of a text on its syntagmatic level.

The concept of text can be used in a musical context, as well, and it applies to music better than "message", which is vaguer in nature. The text in folk music, however, is a more many-sided phenomenon than in music based on musical notation. A folk tune may appear in different forms: as an original improvisation, which is never repeated as such; as a transcription, where the message exists in graphical form; as a sound-recording, where the tune is in a "frozen" form; and as a fixed tune, which is repeated in an identical form from time to time. Which of these can be regarded as a text?

It is usually considered that a text must be understandable, a means for the conscious transmission of a message, a bounded or "fixed" entity. The first two criteria are easily fulfilled by any folk tune but the last one causes a problem. In Western classical music, the necessary fixedness is created by the fact that the message is decoded by the composer in staff notation on a score, the score being a graphic document of the composition in question, i.e. an *original text*. In the oral

tradition, no such document exists. There has been an attempt to solve the problem by making transcriptions of folk tunes and taking them as if they were a score; however, a second-hand notation cannot be regarded as the original text that is comparable to a score.

Due to the lack of original texts, folk tunes are never rigidly fixed in form, for a certain amount of variation is always present. The folk music text, a tune, is performed in each geographical area in a different form and even when performed by a single musician, there may be variation between different renditions of a tune. This kind of variation can be interpreted semiotically. Folk music can be thought of as a language of its own, which is expressed on the levels of *speech* (langue) and *idiolect*. The idiolect is an individual form of expression, and it is individuality that feeds creativity, which in turn brings out the variations. On the other hand, the language of folk music is expressed in different regional dialects, which also give rise to variations of different kind.

Both regional and individual variation seem to take place *paradigmatically*, i.e. by replacing certain passages on the principle of association. In this sense we can talk about the ideal form or "habit-form" of a folk tune. Setting apart a folk tune text, however, is difficult since the tune does not exist in its ideal form but in the minds of the musicians, that is, on the cognitive level. Thus, the original text on the cognitive level is part of the musical competence of the musician, the music being the performance and thus only an abstraction.

Special types of texts are improvised tunes that are discourse but have not yet been crystallized into fixed texts. Another is sound-recording, where the tune has been coded into an electro-acoustical form; in certain contexts even this can be conceived as a text, as well. Which of these different forms (improvised, sound-recorded, transcribed or mnemonically retained) can be regarded as a text, mainly depends on the interests of the receiver of the message; in this sense, the text as an entity - as is the case with semantic meanings, too - is *polysemantic* in character.