

MUISTINVARAISEN MUSIIKIN KULTTUURI- SENSITIIVIINEN ANALYYSIMETODI

Etnomusikologisen musiikintutkimuksen tavallinen perusasetelma on, että tutkimuksen kohteena on kuulonvaraisesti siirtyvä ja muistinvaraisesti säilyvä musiikki, kun taas tutkija on enkulturoitunut ja koulutettu kirjalliseen musiikkikulttuuriin. Tavanomaisimmin tutkimus eteneekin siten, että äänitettyään musiikkiesityksen tutkija ensin nuotintaa musiikin ja tekee sen jälkeen nuotinnoksistaan musiikkianalyysin (ks. esimerkiksi kaksi viimeaikaista suomalaista etnomusikologista väitöskirjaa, Louhivuori 1988 ja Pekkilä 1988). Tutkija, joka on saanut länsimaisen kirjallisen kulttuurin musiikin koulutuksen ja jolta odotetaan työstään kirjallista tutkimusraporttia, pyrkii omalle kulttuuritaustalleen uskollisena luomaan muistinvaraisesta musiikkiesityksestä tehdystä talenteesta kirjallisen kuvan, johon perustaa analyysinsä.

Tässä artikkelissa esittelen toisenlaisen, itse asiassa edellä kuvatulle analyysiprosessille vastakkaisen metodin muistinvaraisen musiikin analyysiä varten. Esiteltävä analyysimetodi lähtee liikkeelle tutkittavalle musiikille (musiikkitraditiolle, musiikkikulttuurille tai musiikinlajille) ominaisista sisäisistä painotuksista. Tarkoitukseni on myös perustella, miksi tällainen kulttuurisensitiivinen analyysi on tarpeellinen muistinvaraisen musiikin tutkimuksessa. Havainnollistan metodin kuvaamalla ta-

pa, jolla olen lähestynyt analyytisesti Nepalin gurungien musiikkia.¹

Teoreettiset lähtökohdat

Lähes kolme vuosikymmentä sitten Alan P. Merriam asetti etnomusiikologian pyrkimykseksi tutkia musiikkia kulttuurissa (1964). Omassa flathead-intiaanien musiikkikulttuurin tutkimuksessa hän analysoi musiikin ja kulttuurin erillisesti osoittaen vain harvoja yhdistäviä tekijöitä (1967). Merriamin kehittämä alustava tutkimusmalli (käsitteet-käyttäytyminen-musiikkituote, 1964, 32-34) ei myöskään osoittanut sitä, miten musiikin ja kulttuurin analyysi yhdistetään "musiikin tutkimiseksi kulttuurina" (Herndon ja McLeod 1981). Perin harvoissa myöhemmissäkään etnomusiikologisissa tutkimuksissa kulttuurin tulkinta on kyetty onnistuneesti nivomaan musiikin laadun selittämiseen. Tämä tavoite on kuitenkin säilynyt yhtenä etnomusiikologian teorian ja metodologian kehittämistä motivoivana teemana. Musiikin kulttuurisidonnainen luonne on siis pikemminkin ymmärrettävä etnomusiikologisen tutkimuksen haasteena kuin sen lopullisesti ratkaisemana teoria.

Etnomusiikologian tavoitteesta "tutkia musiikkia kulttuurina" johdetun musiikkianalyysin tulisi olla kulttuurisensitiivinen. Sen tulisi yhdistää musiikkillisen äänen analyysiin ja selittämiseen kontekstuaaliset aspektit ja musiikintekijöiden omaama käsitys musiikista. Käytän tässä käsitettä kulttuuri viittaamaan laajasti niihin yhteisöllisiin ja traditionaalisiin tekijöihin, jotka ovat muokkaamassa musiikkia tietynlaiseksi. Kulttuuriset tekijät, jotka vaikuttavat musiikkiin, voivat olla yhtä hyvin

1) Analyysimetodi on syntynyt kehitellessäni mielekästä tapaa analysoida Nepalin gurungien musiikkia. Olen saanut tehdä gurungitutkimustani vuorovaikutuksessa Marcia Herndonin kanssa, joka tunnetaan kansainvälisesti yhtenä etnomusiikologian teorian kriittisistä kehittäjistä. Olen kiitollinen hänen työlleni antamista virikkeistä.

Gurungimusiikin analyysiä kehitellessäni olen samanaikaisesti ohjannut Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opiskelijoiden tutkielmia, jotka myös ovat kohdistuneet kuulonvaraisen musiikin analyysiin. Tämän artikkelin kirjoittamisen motivaationa onkin ollut Sibelius-Akatemian kansanmusiikin opintolinjalla hahmotuva erityinen esitysläheinen tutkimusote. Koska opiskelijat ovat aktiivimusiikoita, heidän mielenkiintonsa useimmiten kohdistuu musiikin tekemisen prosesseihin: musiikin esittämisen ja luomisen, improvisoinnin, melodiamuodostuksen ja säveltämisen tapahtumien tutkimukseen. Toivon, että kirjoitukseni tarjoaa metodista ja teoreettista tukea tälle esittävän ja kuulonvaraisen kansanmusiikkitaiteen tutkimukselle.

tiedollisia, materiaalisia, sosiaalisia kuin historiallisiakin.

Kulttuuristen tekijöiden nivominen musiikin analyysiin tapahtuu parhaiten siten, että analyysimetodi rakennetaan musiikkikulttuurin omista painotuksista ja sille ominaisista piirteistä käsin. Analyysimetodin tulisi siis pohjautua tutkittavan musiikin ja sen kulttuurisen kontekstin ominaisuuksiin. Ensimmäisiä tämän lähestymistavan advokaatteja etnomusikologiassa olivat Alan Danielou (1966) ja John Blacking (1970). Kun analyysi kehitetään musiikin sisänäkemyksistä, se kohdistuu niihin seikkoihin, jotka ovat musiikin kannalta mielekkäitä. Esimerkiksi tutkittavien käsitys siitä, mikä on musiikkia, määrittää sen, minkälaista "inhimillisesti järjestettyä ääntä" (Blacking 1973, 10) tutkitaan musiikkina.

Jos musiikkiin sovelletaan analyyttinen lähestymistapa, joka on kyseiselle musiikille ulkokohtainen ja vieras, voi analyysin olettaa myös johtavan tutkittavalle musiikille vieraisiin lopputuloksiin. Ajatellaanpa esimerkiksi suomalaisen musiikin tutkimusta, jossa pyrittäisiin määrittämään melodiamuodostuksen pohjana oleva *rāga* ja rytmin toistuvat peruskuviot, *tālat*, intialaisen taidemusiikin tradition mukaisesti.

Kulttuurisensitiivisen analyysin pyrkimyksenä ei kuitenkaan ole luoda kulttuurin sisäisen näkemyksen kanssa identtistä kuvausta musiikista. On hyvä tiedostaa, että vaikka musiikkianalyysin lähtökohtana ovat tutkittavan musiikkikulttuurin omat painotukset, analyysin lopputulos tulee kuitenkin olemaan tutkijan valitsemista metateoreettisista, teoreettisista ja metodologisista analyysitavoista käsin tehty tulkinta kyseisestä musiikista. Tutkimuksellisesti tehty tulkinta musiikista, vaikka tutkija tutkisi omaa kulttuuriaan, on aina erilainen kuin musiikin tekijän näkökulma siinäkin tapauksessa, että tutkija ja tekijä/muusikko ovat yksi ja sama henkilö.

Musiikkianalyysi on tieteellisen tradition ja tutkijan tekemien valintojen rajoittama ja ohjaama. Musiikintekijän tietous musiikista määräytyy puolestaan erilaisten ehtojen mukaan. Eräällä tavalla se on käsityöläisen tietoa siitä, miten hän toimii ja minkälainen on hänen toimintansa tavoite. Musiikintekijän tieto ei välttämättä ole ainoastaan oraalista, hän voi myös kirjoittaa tietonsa musiikista. Sellainen kuvaus ei välttämättä aukea musiikitradition ulkopuoliselle tutkijalle, koska tiedon muodostumisen perusteet eivät tule eksplikoituiksi. Tekijän kirjoittamaa tietoa voi olla vaikea suhteuttaa muuhun tietoon (kontra tutkimuksellisen tiedon kumuloitumiseen pyrkivä luonne).

Tutkijan ja muusikon tieto musiikista on siis laadullisesti erilaista ei

kuitenkaan eri arvoista. Siksi tutkimuksen saama tieto musiikista poikkeaa sisällöllisesti muusikon tiedosta. Tutkija saa ehkä selville asioita, jotka eivät ole musiikintekijän tiedostamia, vaan osa hänen tiedostamattomaa kognitiotaan.

Tutkijan ja musiikintekijän näkökulman erilaisuus ei kuitenkaan estä sitä, etteikö analyysi voi ja sen pitäisi olla tekijän näkökulmaa ymmärtämään pyrkivästi suuntautunut (*actor-oriented* eli tekijäorientoitunut) ja sensitiivinen tutkittavan musiikkikulttuurin sisäisille piirteille. Tärkeätä on aloittaa analyysi musiikin sisäisten käsitysten selvittämisestä. Merriam kutsuu tätä käsitteellä *folk evaluation* (1964, 32). Hänen mukaansa tutkittavien oman musiikkiarvion selvittäminen ei ole analyysin päämäärä, vaan sen välttämätön edellytys. Tutkijan ja tekijän näkökulman erilaisuus ei myöskään tarkoita, etteikö osallistuminen musiikin tekemiseen *tiedonkeruumenetelmänä* olisi tutkijalle lähes välttämätöntä ja rikastaisi tutkimusaineistoa merkittäväällä tavalla.

Esiteltävän analyysimetodin perusoletus on, että kaikki musiikin tekijät, sekä muistinvaraisen että kirjoitetun musiikkitradition muusikot tietävät, minkälaista musiikin tulisi olla ja miten sitä pitäisi esittää. Muutenhan he eivät kykenisi sitä tuottamaan. Musiikintekijä ei kuitenkaan välttämättä tiedosta sitä, mitä hän tietää musiikista. Vielä vähemmän hän voi olla halukas tai kykenevä verbalisoimaan, ts. kertoamaan tiedostaan. Tavalla tai toisella musiikki kuitenkin "elää" tietona musiikintekijän mielessä. Tieto voi ilmetä muillakin tavoilla kuin sanallisesti: symbolisena käyttäytymisenä, eleinä tai liikkeinä.

Tutkijan tehtävä on kartoittaa analysoitavaan musiikkiin liittyvä tieto ja laatia tutkimusstrategiansa siitä käsin. Koska tieto musiikista voi olla myös nonverbaalia, sen identifioiminen voi tapahtua paitsi analysoimalla musiikkiin liittyvää puhetta, myös tulkitsemisella musiikkikäyttäytymistä ja musiikin kontekstien analyysin avulla.

Missä määrin tieto musiikista on muusikoiden tiedostamaa ja lisäksi myös verbalisoimaa, vaihtelee traditiosta ja henkilöstä toiseen. Taidemusiikkitraditioilla on yleensä sangen pitkälle verbalisoitu musiikkitietous - tosin jokaisessa taidemusiikkitraditiossa ilmenee myös suuret määrät oraalista ja tiedostamatonta tietoa. Puolestaan jokainen kansanmusiikin parissa työskennellyt on tavannut muusikoita, jotka ovat kehittäneet oman musiikinteoriaansa, jonka kykenevät myös verbalisoimaan.

Verbalisoitua musiikkitietoa analysoitaessa on huomioitava ero ideaalin ja aktuaalin välillä. Muusikot voivat verbalisoida sellaista tietoa musiikista, mikä on ihanteellista. Käytännössä musiikkia ei kuitenkaan

syystä tai toisesta toteuteta ideaalin kaltaisena. Aktuaalinen musiikki, musiikin esitys (*performance*) ilmenee toisenlaisena kuin minkäläinen on tekijöiden ideaalikäsitys (*competence*) siitä (Herndon ja McLeod 1980, 185-192). Analysoijan tulee tehdä valinta, tavoitteleeko hän analyysissä musiikin ideaalimallia vai käytännön standardoimaa mallia. Tämä valinta vaikuttaa siihen, missä määrin tekijöiden puhetta musiikista pidetään "totuutena" musiikista. Jos analyysin tavoitteena on ideaalimalli, on painopiste musiikin verbalisoidussa ideaalimallissa. Jos taas pyritään etsimään musiikin standardimalli, on painopiste musiikin esityksen analyysissä.

Nämä ovat peruskivet, teoreettinen perusta, jolle muistinvaraisen musiikin kulttuurisensitiivinen analyysimetodi rakentuu. Ilman teoreettisen pohjan eksplikointia ei voitaisikaan puhua metodista, vaan analyysimenetelmästä. Esiteltävän analyysimetodin teoreettisen lähtökohdan tarjoavat antropologisesti suuntautuneen etnomusikologian tavoite "tutkia musiikkia kulttuurina" ja etnotieteestä omaksuttu vaatimus analyysimetodin rakentamisesta musiikkitradition sisäisten painotusten tarjoamalle perustalle. Kulttuurisensitiivinen tutkimus on tutkijan kannalta oppimisprosessi, jossa tutkija asettaa kyseenalaiseksi oman tietonsa musiikista ja tapansa hahmottaa musiikkia. Tästä asenteesta käsin hän kykenee paremmin ymmärtämään toisenlaisille periaatteille perustuvaa musiikkia.

Muistinvaraisen musiikin erityispiirteistä

Esitellyn teoreettisen pohjan mukaisesti kulttuurisensitiivisen analyysimetodin ja -prosessin tulisi olla mahdollisimman uskollinen musiikin muistinvaraisuuden ominaispiirteelle. Muistinvaraisuuden vaikutus musiikkiin oli jo varhain etnomusikologien pohdiskelun aihe, onhan se kansanmusiikin olennaisimpia piirteitä (aihetta käsittelevän tieteellisen keskustelun oppihistoriasta ja lähdeviitteistä ks. Nettle, 1983:197-189). Yleisesti muistinvaraisuus viittaa musiikkiin, jonka tallentuminen, säilyminen ja siirtyminen ovat riippuvaisia ihmisen muistista. Muistinvaraisen musiikin tallentamiseen ei käytetä muita apuvälineitä, nuottikuvaa tai äänentallennuslaitteita. Muistinvaraisuuden yksityiskohtaisemmassa erittelyssä voidaan painottaa eri tekijöitä. Toisaalta musiikin muistinvaraisuudessa voidaan tarkastella erityisesti *kuulonvaraisuutta* eli musiikin hahmottamista ja oppimista pelkästään kuuloaistin varassa.

Musiikin oraalisuuden korostaminen puolestaan viittaa *suullisesti tapah-
tuvaan* musiikin esittämiseen ja siirtämiseen.

Kirjallisesti säilyvään musiikkiperinteeseen verrattuna muistinva-
raisen musiikin väitetään olevan herkemmin varioituvaa ja muuttuvaa.
Varioitumisen ja muutoksen aste on kuitenkin riippuvainen siitä, miten
esittäjät tutkittavassa kulttuurissa käsitteellistävät musiikin: mitä nor-
meja, ehtoja ja odotuksia musiikille asetetaan. Johonkin musiikinlajiin,
kuten esimerkiksi jatsiin, kuuluu olennaisena tyylipiirteenä improvisa-
atio. Musiikinlajille on voitu asettaa myös odotus alituisesta uudis-
tumisesta, uusien musiikillisten välineiden ja keinojen esittelystä. Tämän
vuosisadan länsimainen populaarimusiikki käynee esimerkkinä tällai-
sesta musiikista. Vastakkainen esimerkki improvisaatiomusiikille ja uu-
distuville musiikinlajeille puolestaan on rituaalimusiikki, jolta tavalli-
sesti vaaditaan tarkkaa, muuttumatonta toistoa esityskerrasta toiseen.
Musiikin ajassa muuttumisen aste on siis enemmän riippuvainen kysei-
selle musiikinlajille asetetuista normeista kuin sen muistinvaraisesta
luonteesta.

Improvisointi, variointi, toistoisuus, muutos ja muuttumattomuus
ovat teemoja, jotka ovat saaneet runsaasti huomiota kansanmusiikin
tutkimuksen kirjallisuudessa. Näiden käsitteiden määrittelystä ei suin-
kaan olla yksimielisiä. Onkin huomattava, että nämä termit ovat aino-
astaan musiikintutkijan teknisiä apukäsitteitä. Sen sijaan, että analysoija
yrittäisi soveltaa jotakin kirjallisuudesta löydettävää käsitelmää
omaan aineistoonsa, olisikin hedelmällisempää, jos hän asettaisi näitä
teemoja koskettelevan avoimen kysymyksen omalle tutkimusmateria-
alilleen. Hänen tulisi tutkia aineistossaan seuraavia kysymyksiä: Miten
tässä kulttuurissa/musiikkitraditiossa ajatellaan muutoksesta? Mitä nor-
meja, ehtoja tai odotuksia on asetettu tälle musiikille improvisaation ja
toistoisuuden suhteen? Variointia, improvisointia ja muuttumista määrit-
tävä käsitteellistäminen tulisi tapahtua tutkittavan musiikin omista eh-
doista käsin.

Kirjallisissa kulttuureissa musiikki on olemassa myös visuaalisena
nuottikuvana. Nuottikuva on silloin yksi musiikin ilmenemismuoto ja
siten se kulttuurisensitiivisessäkin tutkimuksessa voi olla analyysin
kohteena. Sen lisäksi voidaan tutkia, miten musiikkia tulkitaan nuotista;
esitys on kirjallisen musiikin toinen ilmenemismuoto. Muistinvaraisessa
musiikkitraditiossa musiikilla ei kuitenkaan ole olemassa esityksestä
irrallaan olevaa ilmenemismuotoa. Sitä ei ole olemassa ilman esitystä.
Muistinvarainen musiikki on siis *esityskeskeistä*. Tästä seuraa, että

esitystapa on ymmärrettävä erottamattomaksi osaksi muistinvaraista musiikkia. Musiikki luonnollisesti voi säilyä ja siirtyä kuulonvaraisesti myös äänitteiden avulla. Tämä ei kuitenkaan muuta muistinvaraisen musiikin olennaisesti esityskeskeistä luonnetta. Esityksen korostuminen ja erityisesti esitystavan erottamattomuus musiikin rakenteesta tulee ottaa keskeisesti huomioon muistinvaraisen musiikin analyysimetodin kehittämissä.

Vaikka ymmärrämme, että muistinvaraisessa musiikkitraditiossa esitystapa ja esitettävä sisältö ovat erottamattomia, analyysissä musiikin *ekspressiivinen dimensio* eli esitys voidaan erottaa teknisesti sen *struktuurallisesta dimensiosta* eli rakenteellisista tekijöistä. Tärkeää on, että molemmat ulottuvuudet huomioidaan analyysissä.

Auditiivinen analyysi

Länsimainen nuottikuva, johon muistinvaraisen musiikin analyysi tavallisimmin pohjataan, ei tunnetusti yllä musiikin ekspressiiviseen dimensioon kuuluvien piirteiden, musiikin esitystavan, -tekniikan ja -tyylin visuaaliseen välittämiseen. Nuottikuvan rajoittuneisuus muistinvaraisen musiikkiperinteiden kuvaamisessa on aina ollut eräs etnomusiologisen tutkimuksen suurimpia ongelmakenttiä. Aiheesta on käyty myös laajaa kirjallista keskustelua (ks. Netti 1983, 61-85).

Nuottikuvan rajoittuneisuuden ongelmaa on pyritty ratkaisemaan monella eri tavalla. Helpoin tapa on muistinvaraisen musiikin esityskeskeiselle luonteelle uskottomin: tutkija voi rajata analyysinsä siten, että se käsittelee vain nuottikuvan välittämää informaatiota musiikista, jolloin monimuotoiset musiikin ekspressiiviseen dimensioon liittyvät tekijät jäävät analyysin ulkopuolelle. Monet ovat yrittäneet ratkaista nuottikuvan riittämättömyyden ongelmaa myös kehittämällä nuottikuvaan lisättäviä merkkejä (esimerkiksi kirjoittamalla pilkun rytmisen viiveen ja nuolen nuotin yläpuolelle mikrointervallin merkiksi) tai kokonaan uudenlaisia graafisia menetelmiä musiikin kuvaamiseksi. Mikään kehitetyistä uusista graafisista musiikin kuvista ei kuitenkaan ole saavuttanut laajempaa suosiota.

Edelleen yritetään kehittää myös tietokoneohjelmia ja äänianalysointilaitteita musiikin visuaaliseksi kuvaamiseksi. Valitettavasti uusimpienkin teknisten laitteiden antama kuva musiikista on puutteellinen. Niiden rajallisuus tulee ilmi etenkin kompleksisten musiikkiesitysten

analyysissä. Moniäänisen tai tapahtumarikkaan esityksen graafinen kuvaus ei ole niillä mahdollista.

Toisin sanoen, mikään graafinen yritys ei toistaiseksi ole kyennyt korvaamaan ihmisen kuulohavaintoa. Tekniset laitteet eivät vastaa ihmisen kuulohavainnon kykyä kiinnittää huomiota tiettyihin seikkoihin ja samanaikaisesti eliminoida muut kuultavissa tai äänitteessä olevat seikat pois huomion ulkopuolelle. Niiltä puuttuu ihmisen kuulohavainnon suuntautumis- ja erittelykyky.

Muistinvaraisen musiikin esityskeskeisestä luonteesta ja länsimaisen nuottikuvan rajoituksista seuraa, että muistinvaraisen musiikin analyysin ei tulisi perustua tutkijan tekemään transkriptioon musiikista. Analyysimetodin tulee olla sellainen, joka mahdollistaa musiikin nuottinnettavien piirteiden analyysin lisäksi myös musiikin esitystavan tutkimisen. Tämä on mahdollista ainoastaan silloin, jos analyysi kohdistuu visuaalisen nuottikuvan sijasta alkuperäiseen musiikkiesitykseen ja siitä tehtyihin tallennoksiin. Toistaiseksi ainoastaan auditiivinen analyysimenetelmä antaa mahdollisuudet musiikkiesityksen kokonaisvaltaiseen analyysiin. Siksi auditiivisen analyysin, ts. musiikin analyttisen kuuntelun tulisi muodostaa huomattava osa muistinvaraisen musiikin analyysissä. Transkriptio ja muut graafiset menetelmät voivat kylläkin antaa lisätukea ja lopulta illustroida analyysin tuloksia.

Alan Lomaxin tutkimusryhmänsä kanssa kehittämä cantometrinen analyysi on varmasti etnomusikologian tunnetuin auditiivinen analyysimetodi (1968). Lomaxin auditiivinen analyysi perustuu kolmenkymmenen seitsemän määritellyn musiikillisen muuttujan kuunteluun analysoitavassa näytteessä. Koska muuttujat ovat ennalta määritellyt, ne suuntaavat analysoijan kuulohavainnon tiettyihin piirteisiin ja siten rajaavat analyysin tulokset tiettyyn kaavaan. Tosin muuttujat ovat hyvin yleisluontoisia eli ylikulttuurisia ja niiden runsaus antaa suhteellisen monipuolisen kuvan musiikista.

Marcia Herndon on myös esittänyt auditiivisen analyysin yhdistämistä musiikin kulttuurisensitiiviseen analyysiin (Herndon 1974). Hänen mukaansa analyysin tulisi alkaa musiikin kulttuurisensitiivisestä määrittelystä. Sen jälkeen määritellään musiikille asetettu estetiikka, johon Adriadne Kaepplerin mukaan sisältyvät kaikki musiikille asetetut kriteerit ja rajat (1971). Kolmanneksi tulee tutkia musiikin oppimisprosessi. Herndonin analyysimetodissa auditiivisen analyysin avulla hahmotetaan musiikin yleispiirteet. Analyysiä vahvistetaan osittaisilla transkriptioilla. Lopuksi analyysin tulokset esitetään lingvistiikasta lai-

natulla, modifioidulla transformaatioanalyysillä.

Vaikka Herndon painottaa analyysimetodissaan sitä, että ei-länsimaisen musiikin analyysiä ei tulisi tehdä länsimaisesta analyysikäsitteistöstä käsin, hän ei kuitenkaan huomio auditiivisen analyysin problemaattisuutta. Nuottikuva puristaa minkälaisen musiikin tahansa länsimaisen musiikin muotoon, mutta auditiivisessa analyysissä piilee myös tiettyjä ongelmia. Analysoijan tapa kuulla ja hahmottaa musiikkia - samoin kuin nuottikuva - on etnosentrinen. Analysoija ei mahdollisesti pysty kuulemaan ja havaitsemaan tutkittavan musiikin kannalta olennaisia piirteitä. Kuten Marcia Herndon ja Norma McLeod ovat kirjoittaneet, meille kaikille on kertynyt omassa kulttuuriympäristössämme ja henkilöhistoriamme aikana oma "musiikkivarastomme", josta käsin suhtaudumme musiikkiin ja kuulemme sen (1981, 8).

Otan esimerkiksi tutkijan, jonka musiikkivarasto on kertynyt suomalaisessa kulttuurissa ja musiikkioppilaitosten muodostamassa "putkessa". Hänen korvansa ovat harjaantuneet kuulemaan musiikin germaanisesta taidemusiikkikäsitteyksestä käsin. Suurella todennäköisyydellä hän kuulee harmoniaa siinäkin, missä harmoniaa ei ole tarkoitusta olla ja tasaiskuiseksi sen, mikä ei ole tasaiskuista. Tällaisia musiikin ominaisuuksille vieraita arvioita olen saanut usein kuulla opettaessani Sibelius-Akatemian oppilaille meille vieraita musiikkikulttuureita. Vastaavasti nepalilaiset rummunsoittajaystäväni hahmottavat suomalaisen jenkän rytmisen pohjan pitempinä rytmisinä jaksoina (vrt. täl) kuin tahtilajeina.

Näitä virhepäätelmiä emme tee vain meille maantieteellisesti kaukaisista musiikeista. Kotoperäinenkin muistinvarainen musiikki on meille, joiden musiikkikorva on harjaantunut musiikkioppilaitoksissa, vieras kulttuuri. Menneiden aikojen suomalaisessa kansanmusiikin tutkimuksessa tämä ilmenee selvimmin (Laitinen, esitelmä).

Auditiivisen analyysimetodin toteuttamisessa on siis ensisijaisen tärkeätä, että analysoija ensin selvittää tutkittavan musiikkitradition sisäiset piirteet: mikä on olennaista tutkittavassa musiikissa. Musiikkitradition sisäisen kompetenssin, musiikintekijän tiedon tuntemus mahdollistaa sen, että toisenlaisen musiikkivaraston omaava tutkija osaa kiinnittää auditiivisessa analyysissä huomionsa musiikin kannalta olennaisiin seikkoihin.

Vaikka tutkija selvittäisi itselleen tutkittavan musiikkitradition musiikkikäsitteyksen, hän ei kuitenkaan välttämättä kykene kuulemaan musiikkia sen omista lähtökohdista käsin. Analysoijan tulisi myös oma-

kohtaisesti perehtyä musiikin tuottamisen tapoihin. Kyetäkseen kuulemalla havainnoimaan musiikkia samankaltaisesti kuin musiikintekijät itse, hänen tulee opiskella analysoitavan musiikin tuottamisen periaatteet ja tekniikat. Käytännössä tämä tarkoittaa soiton, laulun ja ryhmäesiintymisen opiskelua. Tutkimuksellisen tiedon kyseessä ollessa musiikin opiskelun tulee olla tietoista: systemaattisesti ja eksaktisti havainnoivaa. Musiikinopiskelu tutkimusaineiston hankkimisen tarkoituksessa on erilaista kuin opiskelu pelkän oppimisen vuoksi. Sen ei myöskään tarvitse johtaa muusikkouteen.

Tutkijalla ei kuitenkaan ole aina mahdollisuuksia opiskella musiikkia *havainnoivan osallistumisen* (Pelto ja Pelto 1987, 67-75) menetelmällä, osallistumalla musiikin tekemiseen autenttisissa tilanteissa. Kulttuurin normit voivat estää ulkopuolisen osallistumisen musiikkiesitykseen. Tutkimuksen kohteena voi olla myös arkistonauhoite musiikista, jonka esitystilanteita ei enää ole. Näissä tapauksissa tutkija voi opiskella musiikintekemisen tekniikoita imitoimalla nauhoitettua esitystä ja testaamalla oppimisensa tuloksia suhteessa alkuperäis-nauhoitukseen.

Nepalin gurungien musiikin analyysiprosessi

Havainnollistaakseni edellä esittelemäni muistinvaraisen musiikin analyysimetodin lähtökohtia ja menetelmiä, kuvaan seuraavassa lyhyesti analyysiprosessin, jonka avulla olen perehtynyt Nepalin gurungien perinnemusiikkiin. Tarkoitukseni ei ole kuvata analyysin tuloksia eli sitä, minkälaista gurungien musiikki on. Vain muutamit gurungien musiikin ja kulttuurin piirteet tulevat esitellyiksi. Koska käytän gurungiaineistoani ainoastaan analyysimetodia havainnollistavana esimerkkinä, kirjoitus ei tee oikeutta gurungien kulttuurille eikä heidän musiikilleen.

Analyysiprosessin luonteeseen on vaikuttanut suuresti se, että se on tapahtunut enimmäkseen Suomessa. Interaktiivinen analyysi eli jatkuva vuorovaikutus gurungimuusikoiden kanssa musiikin analyysin menetelmänä (Blacking 1985, 19; *dialektinen analyysiprosessi*), ei ole ollut tässä tapauksessa mahdollista. Suomessa käytettävissäni olevaa aineistoa ovat gurungeista tehdyt antropologiset tutkimukset ja itse kerätty tutkimusaineisto: gurungimusiikista tehdyt äänitteet, videotallenteet, haastattelut, valokuvat, havainnot ja muistiinpanot sekä Nepalissa hankkimani rumunsoittotaito.

Aloin analyysin gurungien kulttuurin tutkimisella. Pyrkimyksenäni oli selvittää, minkälaiset ovat gurungikulttuurin ominaispiirteet: minkälaisille premisseille perustuu gurungikulttuurin säilyminen ja siirtyminen, mitä on gurungius ja miten se eroaa muista. Koska kulttuurin tutkimuksen menetelmät ovat kokonaisen tieteenalan, antropologian alaa, ei tässä yhteydessä ole mielekästä yrittääkään paneutua kulttuurin tutkimuksen menetelmiin sen syvemmin. Kulttuurisensitiivisen analyysin tekemisen edellytys on se, että analysoija on perehtynyt antropologiseen teoriaan ja metodiikkaan.

Gurungikulttuurin ymmärtäminen musiikin kontekstina suuntasi gurungimusiikkiin kohdistuvaa mielenkiintoani tietyillä tavoilla. Muutamat kulttuurin ominaispiirteet tuntuivat erityisen merkityksellisiltä musiikin kannalta: Gurungien perinnekulttuuri on suullisesti periytyvää, muistinvaraista. Kaikki gurungien seremoniat ja rituaalit sisältävät vastavuoroisia käytäntöjä. Gurungit korostavat vastavuoroisuuden lisäksi yhteisöllisyyttä. Yksilön päätöksenteossa yhteisölliset tekijät vaikuttavat useimmiten enemmän kuin henkilökohtainen hyöty.

Seuraavaksi paneuduin selvittämään, minkälainen on gurungien musiikkikäsite. Musiikkikäsitteen identifioiminen tapahtui paitsi haastattelujen ja epäformaalimpien keskustelujen analysoinnin, myös musiikkiin liittyvän käyttäytymisen ja esitystilanteiden tulkitsemisen avulla.

Musiikkianalyysin parametrit, analyysissä testattavat oletukset ja tutkimuskysymykset laadin gurungien kulttuurin ominaispiirteiden ja heidän musiikkiin liittyvien käsitteensä perusteella. Analyysiä ei kuitenkaan pidä rajoittaa ainoastaan niihin tekijöihin, jotka on saatu selville kulttuurin ominaispiirteistä ja musiikkiin liittyvistä käsitteistä. Jos musiikki on yksi "ihmisten primaarisista mallitussysteemeistä" (Blacking 1979, 7), musiikki sisältää tekijöitä ja elementtejä, jotka eivät muotoudu kulttuurin kautta vaan ovat primaarisempia tekijöitä inhimillisessä kognitiossa. Tästä syystä musiikin analyysille täytyy esittää myös avoin kysymys: Mitä musiikissa on löydettävissä sellaista, mikä ei ole muusikoiden itsensä tiedostamaa. Mikäli analyysi antaa tällaisia tuloksia, pitäisi ne testata musiikin tekijöiden kanssa interaktiomenetelmää käyttäen.

Gurungien musiikkikäsite osoittautui olevan yhteydessä heidän kulttuurinsa ominaispiirteisiin. Yhteisöllisyyden korostaminen heidän kulttuurissaan heijastuu heidän musiikkikäsitteessään siten, että gurungeille musiikkia (N. ja G. saṅgît) on ainoastaan sellainen melodinen

tai rytmisen ääni, joka on tehty ryhmässä ja jolla on yleisö.² Yksin ja ilman yleisöä tehty musiikki ei ole gurungien mukaan musiikkia.

Tästä syystä aloin tutkia gurungien musiikkia ensisijaisesti ryhmäesityksenä. Yhdeksi auditiiiviselle analyysille asetetuksi tehtäväksi tuli selvittää, miten ryhmäesitys toimii: mitkä ovat ryhmäesityksen säännöt, miten ryhmän keskinäinen dynamiikka ja synkronointi tapahtuu.

Tämä osoittautui lähtökohdaksi, joka mahdollisti gurungien musiikin mielekkään analyysin. Kaikki gurungien perinnesäestämisen esitykset tapahtuvat heterofonisena ryhmälauluna. Laulamassa on useimmiten kymmenisen henkilöä, joista jokainen tuottaa heterofoniseen kudokseen individuaalisti polveilevan, rytmisesti viipyilevän ja katkeilevan sekä melodisesti varioivan osuutensa. Heterofonista laulua säestää kolme, neljä *mâdal*-rummunsoittajaa, jotka synkronisoivat soittonsa rytmiä tanssin liikkeiden mukaan. Kukaan ei varsinaisesti johda esitystä, vaan keskinäinen synkronointi tapahtuu jokaisen ryhmän jäsenen sijoittaessa oman musiikillisen osuutensa sensitiivisesti suhteessa muihin. Gurungien kulttuurille ominainen piirre, vastavuoroisuus, ilmenee tällä tavalla itse musiikissa.

Kenttätyön eli tutkimuksen tiedonkeruun aikana ilmeni kaksi kulttuurista tekijää, jotka rajoittivat mahdollisuuksiani perehtyä ryhmäesityksen tapahtumaan musiikin tekemisen tilanteissa. Toinen niistä johtui sukupuolestani, toinen oppimisen tavasta gurungikulttuurissa.

Gurungien perinnesäestämisen esittäjät, laulajat ja soittajat, ovat miehiä. Vaikka gurungit eivät verbalisoi naisten osallistumista estävää sääntöä, se on tehty mahdottomaksi esteettisillä normeilla: naisen lauluääni ei sovellu laulamiseen yhdessä miesten kanssa. Naimisissa olevien naisten julkista esiintymistä ei myöskään pidetä soveliaana. Tästä johtuen kahdessa perinnetanssissa naisten roolin tanssivat naisiksi pukeutuneet miehet. Ainoastaan yhdessä tanssissa tanssijat ovat naispuolisia. Heidät valitaan tähän tehtävään ennenkuin he ovat sukukypsässä iässä.

Musiikin opettamista esityksen ulkopuolella ei tunneta gurungien perinnesäestämisen traditiota. Tästä syystä en voinut saada opetusta gurungimusiikissa esityksien ulkopuolella. Gurungit oppivat musiikin esityksiä seuraamalla ja niihin liittymällä. Musiikkiryhmään mukaan haluava gurungi oppii esityksen ensin kuulonvaraisesti. Sen jälkeen hän alkaa suoraan imitoida laulua ja soittoa esitystilanteissa.

Imitoimalla oppimista saatoin soveltaa opiskellessani itse *mâdal*-

2) Käytetyt lyhenteet: N. nepalinkielinen ja G. gurunginkielinen

rummun soittotekniikkaa. Koska *mâdal* on Nepalín yleisin soitin, saatoín opiskella sen soittoa myös kaupungissa, jossa soitonopetus tunnetaan. Näin hankkimani soittotekninen taito oli myöhemmin sovellettavissa gurungien musiikin rytmisäestyksen analyysiin.

Myöhemmin Suomessa olen etsinyt tukea auditiivisesti tekemälleni analyysille kokeilemalla yksin ja ryhmässä gurungimusiikin tekemistä. Monet gurungilaulajien käyttämät laulutekniset seikat ja äänenmuodostus ovat valjenneet minulle vasta, kun olen pyrkinyt itse imitoimaan laulua. Alustava melodiarunkojen hahmottaminen on myös tapahtunut parhaiten laulamalla.

Selvitettyäni näin yksittäisen laulajan käyttämän laulutekniikan, saatoín ryhtyä seuraamaan äänitteestä yhtä laulajaa kerrallaan. Seuraamalla analyyttisen kuuntelun avulla useampia laulajia äänitetyssä ryhmäesityksessä, aloin erottaa tapoja, joiden mukaan ryhmälaulu tapahtuu. Auditiiviselle analyysille asettamani tutkimuskysymys oli tällöin, miten gurungilaulajat laulavat yhdessä saaden aikaan kuullun heterofonisen kudoksen? Muodostin löytämistäni ryhmälaulun tavoista hypoteettisia sääntöjä, joita testasin koko musiikkiaineistossa. Kun ryhmäesityksen pohjana oleva säännöstö jäsenyi, saatoín eriyttää ja nuotintaa laulun pohjalla olevat melodiset formulat, melodiset rungot, joihin rytminen, melodinen ja yksilöllinen variointi tehdään. Käytännössä kukaan laulajista ei laula melodiaa formulan kaltaisena. Jokaisen täytyy kuitenkin tietää se, samoin kuin laulun sanat, ryhmälaulun säännöt sekä sallitun variaation ja koristelun säännöt voidakseen osallistua esitykseen. Analyysin tuloksena oli siis seuraavien tekijöiden eksplikointi: gurungimusiikin melodiset ja rytmiset peruskomponentit, esitysten rakenne ja esitystapa, äänenmuodostus sekä ryhmälaulun ja variaation säännöt.

Lopuksi testasin laatimaani musiikin strukturaalisten ja ekspressiivisten dimensioiden kuvausta muutamien opiskelijaryhmieni kanssa. Ryhmälaulun kokeilu perustui analyyttisen kuuntelun avulla luomiini hypoteettisiin sääntöihin sekä niiden löytämisen jälkeen nuotintamiini melodisiin perusformuloihin. Kokeilut ja niiden vertaaminen alkupe- räisesitykseen tarkensivat jo tehtyjä havaintoja. Mahdollista olisi myös testata kokeiluista tehtyjä äänitteitä gurungien keskuudessa: tunnistaisivatko he kokeiluista tehdyt äänitteet omaksi musiikikseen. Testaaminen edellyttäisi kuitenkin gurungimusiikin tapauksessa sitä, että koe- lauluryhmään kuuluisi nuorten, enimmäkseen naispuolisten opiskeli- joiden sijasta keski-ikäisiä ja sitä vanhempia miehiä.

Mâdal-rummun soittotekniikan hallitseminen mahdollisti gurungi-

musiikin rytmisen säestyksen tutkimisen. Soittotekniikka ja erilaisten rummunlyöntien äänenväri vaikuttavat suuresti rytmiin. Rytmisen säestyksen kulttuurisensitiivinen analyysi edellytti myös gurungien rytmikäsitteiden tuntemusta. Päinvastoin kuin melodian ja laulun kohdalla, gurungit verbalisoivat rytmiin liittyviä asioita runsaasti. He hahmottavat rytmien vaihtelevasta määrästä lyöntejä koostuvina kuvioina, joita he kutsuvat nimellä *parka* (G.). *Parkaa* ei toisteta aina samanlaisena, vaan sitä voidaan varioida. Lyöntejä voidaan joko lisätä tai vähentää. Rytmikuvion perusluonteen, pulssin tulee kuitenkin säilyä samanlaisena. *Parkoja* ei hahmoteta tasaiskuisina - länsimaisen ihmisen korvissa ne tosin ajoittain kuulostavat sellaisilta. Päinvastoin, niiden ominaisluonne syntyy rytmisistä viiveistä.

Tunnistin rytmikuviot äänitteestä soittoa imitoimalla. Haastattelussa saatu tieto siitä, että *parkaa* voi varioida, ohjasi tunnistamaan perusrytmikuvion ja siitä tehdyt variaatiot. Gurungimusiikot olivat myös määrittäneet kunkin musiikinlajin säestyksenä soitettavien *parkojen* määrän. Ilman variaatiosäännön tuntemusta olisin mahdollisesti eritellyt jokaisen muunnoksen eri rytmikuvioiksi. Koska länsimainen nuottokuva ei kykene välittämään epäsäännölliseen pulssiin perustuvaa rummunsoittoa, johon erilaisten lyöntien äänenväri luo rytmisiä lisäpiirteitä, loin rytmien nuotinnostavan, joka osoittaa myös soittotekniset piirteet (vrt. Pantaleoni 1972).

Gurungimusiikin analyysissä nuotintaminen on siis ollut ainoastaan audittiivisen analyysin tulosten havainnollistaja ja apuväline (kuten Seeger 1987, 139). Käytin nuotinnoksia kuulonvaraisesti löydettyjen analyysiparametrien tarkentamisessa ja havainnollistamisessa. Transkriptio edisti tarkempien ja systemaattisempien huomioiden tekemistä musiikista. Määrälliset arviot ja säännöllisten piirteiden erottaminen epäsäännöllisistä tapahtui myös parhaiten nuotinnosten avulla. Nuotinnokset mahdollistivat myös melodiset vertailut eri esityskertojen kesken sekä pitkään kestävien esitysten sisällä.

Eräässä toisessa mielessä nuotintamisen hyödyllisyys tuli analyysiprosessin kuluessa myös ilmeiseksi. Pitkään aikaan Nepalista palattuani en voinut kuunnella gurungimusiikkia analyttisesti. Musiikin kuuntelu siirsi ajatukseni välittömästi Klinun kylään ja esitysten lähes meditatiiviseen tunnelmaan. Siirryin siihen mentaaliin tilaan, minkä gurungien musiikki luo aidossa esityskontekstissaan. Analyttinen musiikin erittely ei onnistunut. Nuotintaminen auttoi minut etäännyttämään itseni musiikin mentaalista atmosfääristä.

Analyysimetodien vertailua

Ne tutkimuskysymykset, joihin musiikkianalyysillä halutaan saada vastauksia, vaihtelevat tutkimuksesta toiseen. Perusmuodossaan musiikkianalyysillä halutaan selvittää, minkälaista jokin musiikki on. Musiikkianalyysin tavoite ei tietenkään ole aina yleisluontoinen kuvaus jostakin musiikista, vaan se voidaan kohdistaa myös spesifimpiin ongelmiin, esimerkiksi rytminkäsittelyyn, variointiin, muunteluun tai esitystekniikoihin.

Etnomusikologisissa tutkimuksissa tutkimusmielenkiinto kohdistuu usein musiikin selittämiseen: miksi jokin musiikki on sellaista kuin se on. Kulttuurisensitiivisessä analyysissä musiikin laadun selitystä etsitään kulttuurista ja kulttuurin omista musiikkikäsitksistä. Tarkoituksena on löytää ja selittää musiikilliset piirteet ja tekijät, jotka siinä kulttuurissa, siinä musiikkitraditiossa tai sille muusikolle ovat merkityksellisiä.

Tutkijalla on periaatteessa valittavanaan kolme tapaa analysoida muistinvaraista musiikkia:

1. "Otamme sen, mitä musiikintekijät sanovat, yhdistämme sen esityksestä tehtyihin havaintoihin ja testaamme sen heidän musiikissaan." Hän voi rakentaa analyysinsä sille pohjalle, mikä tutkittavassa musiikkitraditiossa tai -kulttuurissa on olennaista. Tällöin hän perustaa analyysinsä sille, mitä tutkittavat kertovat musiikistaan sekä omalle tulkinalleen heidän musiikkikulttuuristaan.
2. "Otamme sen, mitä musiikintekijät sanovat ja heidän esityksensä ja tarkastelemme sitä etnomusikologisen musiikkikategorisoinnin kautta." Tutkija yhdistää musiikin ja kulttuurin analyysin etnomusikologian musiikkianalyyttiseen traditioon.
3. "Teemme musiikista etnomusikologisen kategorisoinnin ja unohdamme sen, mitä he haluavat sanoa musiikillaan." Tämä vastaa alussa kuvaamaani analyysiä, jossa tutkija tekee muistinvaraisesta musiikista nuotinnoksen. Analyysin hän tekee sen jälkeen suoraan nuotinnoksesta tavanomaiseen länsimaiseen tapaan.

Tässä artikkelissa olen esitellyt ja havainnollistanut oraalisen tradition ylläpitämän muistinvaraisen musiikin analyysimetodin, jonka lähtökohtana on kulttuurin tai tradition omaama käsitys analysoitavasta musiikista. Kulttuurin musiikille asettamat vaatimukset ohjaavat analyysin suuntautumista. Analyysi rakennetaan kulttuurin ja musiikkiin liittyvän ajattelun ja käsitteellistämisen antamalle tiedolle siitä, mikä ko. traditiiossa on olennaista.

Koska muistinvaraisen musiikin ominaispiirre on esityskeskeisyys, musiikin analyysin ensisijainen kohde on musiikkiesitys kokonaisuutena. Musiikkiesityksessä analysoidaan sekä musiikin strukturaalinen että ekspressiivinen dimensio.

Kulttuurisensitiivisen analyysin menetelmät ovat kulttuurin tulkinta, musiikkia koskevan puheen analyysi, musiikkiesityksen analyttinen kuuntelu, musiikin opiskelu ja imitointi, musiikin osittainen transkriptio ja joidenkin erityispiirteiden mahdollinen tarkempi testaaminen äänianalyysaattorien avulla. Analyysiprosessin olennaisena osana tutkijan tulee hankkia itselleen ne musiikilliset taidot, jotka auttavat häntä ymmärtämään musiikin esittämisen, äänenmuodostuksen, soittotekniikan ja ryhmäesityksen periaatteet. Nämä valmiudet mahdollistavat auditiivisen analyysin musiikkiesityksen, erityisesti sen ekspressiivisen dimension tutkimuksessa.

Kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi lähtee liikkeelle kulttuurista ja päättyy musiikin esityksen ja rakenteen ymmärtämiseen. Analyysiprosessissa on eriteltävissä seuraavat vaiheet:

1. Musiikin kulttuurisidonnaisuuden tutkimus: Miten musiikki käsitteellistetään tässä traditiossa? Mitkä asiat ovat merkityksellisiä tässä kulttuurissa tai vaihtoehtoisesti musiikkitraditiossa?
2. Analyysiparametrien asettaminen kulttuurin tai musiikkitradition korostusten ja musiikkikäsitteiden perusteella.
3. Tutkija hankkii valmiuksia musiikin auditiivista analyysiä varten. Hän opiskelee musiikkia eri menetelmillä omaksuakseen musiikkikulttuurin sisäisen tavan hahmottaa ja kuulla musiikkia: (a) musiikin esitystä havainnoimalla, (b) osallistuvan havainnoinnin menetelmällä joko asettumalla analysoitavan musiikin opiskelijaksi tai (c) osallistumalla aktiivisesti musiikin esitystilanteisiin, d) tiiviissä vuorovaikutuksessa tutkittavan musiikin perinteenkannattajien kanssa.
4. Musiikin ekspressiivisen dimension auditiivinen analyysi: musiikin esitystekniikkojen ja sääntöjen auditiivinen erittely ja niiden kokeileva testaaminen aineistossa. Musiikkiesitystä imitoiva generointi ja sen mahdollinen testaaminen tutkittavassa kulttuurissa.
5. Musiikin strukturaalisen dimension auditiivisvisuaalinen analyysi: musiikin peruskomponenttien kartoittaminen ja analyysi. Melodisten ja rytmisten formuloitten nuotintaminen, joka mahdollistaa määrälliset mitaukset ja epäsäännöllisten ilmiöiden erottamisen säännöllisistä.
6. Analyysin tulosten mahdollinen edelleen testaaminen teknisten äänianalyysaattorien avulla.

7. Tutkimuskysymyksiin vastaaminen analyysin perusteella. Analyysin tulosten raportointi ja illustroiminen nuotinnoksia ja graafisia kuvia apuna käyttäen.

Lähteet

Blacking, John

- 1970 Tonal Organization in the Music of Two the Venda Initiation Schools. *Ethnomusicology* 14:1-56.
- 1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- 1979 The Study of Man as Music-Maker. *The Performing Arts*, toim. John Blacking ja Joan Kealliinohomoku. The Hague: Mouton Publishers.
- 1985 Universal Validity of Musical Analysis. *International Council for Traditional Music UK Chapter Bulletin* No 12, December: 13-22.

Danielou, Alan

- 1966 The Use of the Indian Traditional Method in the Classification of Melodies. *Journal of the International Folk Music Council* 18:51-56.

Herndon, Marcia

- 1974 Analysis: Herding of Sacred Cows. *Ethnomusicology* (2):219-262.

Herndon, Marcia ja Norma McLeod

- 1981 *Music as Culture*. Darby: Norwood Editions.

Kaeppler, Adrienne L.

- 1971 Aesthetics of Tongan Dance. *Ethnomusicology* 15(2):175-185.

Laitinen, Heikki

- n.d. *Oma perinne vieraana kulttuurina*. Esitelmä "Kansanmusiikin tutkimuksen metodologia" -seminaarissa helmikuussa 1987.

Lomax, Alan

- 1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

- Louhivuori, Jukka
 1988 *Veisuun vaihtoehdot*. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistus -keskus.
- McLeod, Norma ja Marcia Herndon (toim.)
 1980 *The Ethnography of Musical Performance*. Darby: Norwood Editions.
- Merriam, Alan
 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
 1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Press.
- Nettl, Bruno
 1983 *The Study of Ethnomusicology*. Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press.
- Pantaleoni, Hewitt
 1972 *Toward Understanding the Play of Sogo in Atsîa*. *Ethnomusicology* 16(1):1-30.
- Pekkilä, Erkki
 1988 *Musiikki tekstinä*. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Pelto, Pertti J ja Gretel H. Pelto
 1978 *Anthropological Research*. The Structure of Inquiry. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seeger, Anthony
 1987 *Why Suyá Sing*. A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press.