

ABSTRAKTISET JA KONKREETTISET MALLIT THE BEATLES -YHTYEEN MUSIIKISSA

*Motto: Something old, something new,
 something borrowed, something blue*

1960-luvun epäilemättä merkittävin rock-yhtye The Beatles yhdisteli musiikissaan tunnetusti aineksia useasta toisistaan etäälläkin olevasta musiikillisesta traditiosta. Esimerkkinä voi mainita rock'n'rollin, teinirockin, country & western -musiikin, viihdemusiikin (elokuva- ja musikaalisävelmät), folk-rockin, itämaisen (erityisesti intialaisen) musiikin sekä vanhan ja uuden konserttimusiikin. On myös tunnettua, että yhtyeen jäsenet kertoivat avoimesti esikuvistaan ja niin musiikillisista kuin – lähinnä laulujen sanoitusten osalta – muistakin mahdollisista lähtökohdistaan (malleistaan).

Artikkelissa tarkastellaan, kuinka yhtye sulatti näitä eri traditioista peräisin olevia aineksia suhteellisen yhtenäiseksi ja tunnistettavaksi tyylliseksi kokonaisuudeksi. Tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana on kognitiivinen psykologia, erityisesti muistintutkimus, jonka pohjalta artikkelissa luonnostellaan myös mallien tai esikuvien analyysiin soveliaista menetelmää. Artikkelisiin sisältyy tapauselostuksena yksityiskohtainen analyysi Lennon-McCartney -sävelmästä *Michelle* (1965), joka suhteutetaan analyysissä niihin musiikillisiin traditioihin, joiden voi olettaa toimineen sävellyksen lähtökohtina ja joista sen säveltäjien tiedetään olleen tuolloin kiinnostuneita. Analyysissä selvitetään laajan tyylihistoriallisen aineiston perusteella, millaisiin ja mistä traditioista peräisin oleviin malleihin *Mic-*

helle perustuu. Lisäksi arvioidaan myös, missä määrin kysymys on yleisistä tyyllillisistä vaikutteista ja missä määrin mahdollisista yksittäisistä esikuvista.¹

Teoreettinen osa

Määrittelen seuraavassa lyhyesti, mitä tarkoitan käsiteparilla 'abstraktinen' ja 'konkreettinen' sekä käsitteellä 'malli'. Käsite 'abstraktinen' viittaa tavallisesti johonkin yleistämällä (abstrahoinnalla), muodostettuun ja käsitteelliseen, kun taas 'konkreettinen' tarkoittaa jotakin (varsinaisesti) aistein havaittavaa ja siten kokemusperäistä, esineellistä tai aineellista. *Abstraktinen malli* on näin ollen yleistämällä (abstrahoinnalla) muodostettu käsitteellinen malli, kun taas *konkreettinen malli* on aistein havaittavissa oleva, kokemusperäinen, esineellinen tai aineellinen malli. Termi 'malli' voi puolestaan viitata

- (1) fyysiseen tai fysikaaliseen *objektiin*, joka voi olla joko aineellinen esine tai jokin fysikaalinen ilmiö (ja siten niin ikään "havaittavissa oleva, kokemusperäinen"),
- (2) tällaisen objektin mentaaliseen *representaatioon*, johon liittyy *aina* abstraktista eli käsitteellistä tulkintaa, taikka
- (3) siihen *prosessiin*, jossa jotakin fyysistä tai fysikaalista objektia tai sen mentaalista representaatiota *käytetään* mallina (tällainen prosessi on periaatteessa aina konkreettinen – "havaittavissa oleva, kokemusperäinen" –, vaikka siitä voidaanakin muodostaa abstraktinen representaatio).

Täsmällisemmin määriteltynä tarkoitan konkreettisilla malleilla seuraavassa viime kädessä aistein havaittavia fyysisiä, aineellisia esineitä – esimer-

¹ Artikkelin on huomattavasti laajennettu versio Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen järjestämässä etnomusikologian analyysimenetelmäseminaarissa 5.4.1991 pitämästäni esitelmästä. Tutkimus on osa Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen suojissa toimivaa ja Suomen akatemian kognitiotieteen tutkimusohjelmaan sisältyvää *Musiikin vastaanottaminen, oppiminen ja tuottaminen kognitiivisena prosessina* -projektia. Artikkelin perustuu tutkimusaineiston alustavaan analyysiin ja on siten luonteeltaan alustava tiedonanto. Haluan tässä yhteydessä myös kiittää kollegoitani FL Riitta Rautiota ja FK Jouni Koskimäkeä, jotka paitsi lukivat artikkelin käsikirjoituksen ja tekivät tärkeitä parannusehdotuksia myös muuten edesauttoivat merkittävästi tutkimusprosessin tämän vaiheen valmista.

kiksi sanomalehteä paperina ja painomusteena – tai fysikaalisia objekteja – esimerkiksi jotakin sävelmää akustisena äänitapahtumana. Abstraktisilla malleilla tarkoitaa puolestaan (ihmisen) pitkäkestoiseen muistiin² tallentuneita opittuja, abstrakteja, elementtien vakioisille suhteille perustuvia tietorakenteita, *skeemoja* (ympäristön säännönmukaisuuksia koskevia mentaalaisia representaatioita), joiden avulla ihminen organisoii ja tulkitsee aistien havaittavaa maailmaa. Abstraktien mallien osalta tämän artikkelin tärkein teoreettinen lähtökohta onkin kognitiivinen skeemateoria.³

Ihmisen (pitkäkestoiseen) muistisysteemiin tallentunut informaatio voidaan tältä pohjalta jakaa periaatteessa kahteen tyyppiin: tiettyjä *koettuja tapahtumia* koskevaan informaatioon ja objekti-, tapahtuma- ja tapahtumasarjaluokkia koskevaan yleistettyyn informaatioon. Muistintutkimuksessa postuloidaan kummallekin informaatiotyypille oma systeeminsä, jolloin ensinmainitun tyyppin prosessoinnista vastaa episodinen muisti ja jälkimmäisen prosessoinnista semanttinen muisti. Jaottelu on peräisin Endel Tulvingilta (1972, 1983). *Episodinen muisti* viittaa tietylle yksilölle henkilökohtaisesti tapahtuneiden ajallisesti ja paikallisesti selkeästi rajattujen tapahtumien representaatioihin, kun taas *semanttinen muisti* viittaa sellaisiin erilaisiin maailman ilmiöitä koskeviin representaatioihin, jotka eivät ole sidoksissa tiettyyn yksilöön, objektiin (esineeseen tms.) tai ajallisesti ja paikallisesti rajattuun tapahtumaan.⁴ Episodiseen muistiin tallennettu in-

² Ihmisen muisti jaetaan yleisesti informaation säilymisen perusteella kolmeen muistisysteemiin. Sensorinen muisti eli aistimuisti kykenee säilyttämään informaatiota noin 2-4 sekuntia, jonka jälkeen informaatio koodautuu lyhytkestoiseen muistiin. Lyhytkestoinen muisti kykenee puolestaan tallentamaan informaatiota 15-30 sekuntia, jonka jälkeen informaatio koodautuu pitkäkestoiseen muistiin. Informaatio ei – periaatteessa – katoa pitkäkestoisesta muistista lainkaan vaan säilyy muistissa koko eliniän, joskin monet seikat saattavat estää mieleenpalauttamista ja aiheuttaa unohtamista. Tämän artikkelin ymmärtäminen ei edellytä kuin pitkäkestoisen muistisysteemin tiettyjen periaatteiden tuntemusta.

³ Tarkoitaa skeemateorialla tässä sitä skeeman käsitteeseen perustuvaa kognitiivisen psykologian suuntausta, joka perustuu lähinnä sir Frederic C. Bartlettin muistia koskeviin tutkimuksiin (katso Bartlett 1932), ja josta on 1960-luvun lopulta alkaen tullut yksi kognitiivisen psykologian tärkeimmistä suuntauksista mm. Ulric Neisserin (esim. 1976), David E. Rumelhartin (esim. 1980) sekä George Mandlerin (esim. 1975, 1980 ja 1984 sekä Gaver & Mandler 1987) ja Jean M. Mandlerin (esim. 1979 ja 1984) kautta.

Todettakoon, että Gaver ja Mandler esittävät kyseisessä artikkelissaan itse asiassa skeemateoreettisen tulkinnan Leonard B. Meyerin musiikin havaitsemista ja arvottamista kuvaavasta "esikognitivistisesta" mallista, joka alun alkaen perustui lähinnä hahmoteoriaan (Meyer 1956), hieman myöhemmin informaatioteoriaan (1970) ja melodisen arkkityypin käsitteeseen (1973 ja 1980). Äskettäin Meyer on – korvaamalla arkkityypin käsitteen skeeman käsitteellä – nojautunut eksplisiittisesti kognitiiviseen skeemateoriaan (Meyer 1988). Meyer on muutenkin vaikuttanut merkittävästi Mandlerin ajatteluun (katso Mandler 1980, s.15 sekä 1984, s.44-46, 199).

⁴ Nämä kaksi systeemiä eivät ole toisistaan riippumattomia. Ensiksikin, semanttisen muistisysteemin yleistetyt käsitteet ovat alun perin johdettu koetuista objekteista, tapahtumista ja tapahtumasarjoista *abstrahointi*- eli yleistämisprosessin kautta. Tässä mielessä semanttinen muisti on yksinkertaisesti episodisten muistojen johdannainen. Toiseksi, semanttisen muistisysteemin luonne määrää, mitä episodiseen muistisysteemiin tallentuu, ts.

formaatio säilyttää semanttista tulkintaa sisältävänä representaationakin identiteettinsä (ne karakteristiset piirteet, jotka erottavat sen kaikista muista tapahtumista, joilla on tai ei ole yhteisiä piirteitä sen kanssa), kun taas semanttiseen muistiin tallennettu informaatio säilyttää (vain) nuo abstrahimalla yleistetyt yhteiset piirteet.

Tarkoitan seuraavassa *episodisilla malleilla* sellaisia sävelmiä tai – lähinnä tekstin osalta – ulkomusiikillisia esineitä ja objekteja (sanomalehdet, mainokset jne.), joiden kuulemis- tai näkemistapahtuman, *kontaktin*, voi olettaa suoranaisesti toimineen tietyn sävelmän syntyprosessiin vaikuttavana impulssina ja siten myös esikuvana tuon sävelmän syntyprosessissa. Käsitteessä 'episodinen malli' paino on sanalla *episodinen* – se viittaa pikemmin siihen *episodiin* (tapahtumaan), jossa jokin fyysinen esine tai fyysikaalinen objekti *toimii* – toisin sanoen, sitä *käytetään* – mallina, kuin itse malliin (esikuvaan). *Semanttisilla malleilla* tarkoitan taas sellaisia yleisiä tyylillisiä vaikutteita (syntaksisääntöjä), joiden osuutta sävelmän syntyprosessissa ei ole perusteltua suoranaisesti liittää mihinkään yksittäiseen "esikuvana" toimineeseen sävelmään. Käsitteessä 'semanttinen malli' paino on sanalla *malli* – se viittaa pikemmin siihen mentaaliseen *representaatioon*, jota prosessoidaan, *joka* toimii ja *jota* käytetään esikuvana kuin tapahtumaan, jossa mallia käytetään.⁵

Toisaalta mallit (skeemat) jaotellaan *abstraktioasteensa* perusteella usein skripteiksi (script) ja suunnitelmiksi (plan). Jaottelu on peräisin Schankilta ja Abelsonilta (1977). *Skripti* on ennalta määräytynyt, stereotyyppinen sarja toimintoja, joka määrittelee suhteellisen yksityiskohtaisesti jonkin varsin hyvin tunnetun tilanteen (Schank & Abelson 1977, 41). Se sisältää useista tavalla tai toisella toisiaan vastaavista *tapahtumista* eli *episodeista* yleistettyä, näille kaikille episodeille yhteistä, *semanttista* informaatiota *Suunnitelma* puolestaan yhdistää sellaisia tapahtumia, joita ei voi kytkeä toisiinsa saatavilla olevan skriptin tai standardinomaisen kausaaliketjun (esimerkiksi sekvenssin) jatkamisen avulla (Schank & Abelson 1977, 70). *Suunnitelma* sisältää siten eräänlaista metatason informaatiota siitä, kuinka *yhdistää* eli liittää toisiinsa *erilaisia skriptejä* (tapahtumia eli

me ymmärrämme maailman kategorioiden, käsitteiden ja näiden keskinäisten suhteiden kautta. Episodiseen muistiin onkin näin ollen tallentuneena havaittua tai koettua tapahtumaa koskeva (semanttinen) *tulkinta* – ei itse tapahtuma. Tässä mielessä episodiseen muistisysteemiin tallentunut informaatio määräytyy semanttisessa systeemissä saatavilla olevien kategorioiden ja käsitteiden kautta. (Rumelhart 1977, 235-236.)

⁵ Edellä esitetystä lienee myös käynyt selväksi se, että käyttääkseen jotakin yksittäistä kappaletta episodisesti (konkreettisesti) esikuvana säveltäjän on ensin muodostettava siitä semanttinen malli, *tulkinta*, jonka pohjalta hän vasta voi toimia. Nähdäkseni vain jokaista yksityiskohtaa myöten tarkan kopion eli replikaatin tuottaminen olisi semanttisesta tulkinasta vapaata episodisen mallin pohjalta toimimista.

episodeja koskevaa semanttista informaatiota) jonkin tavoitteen saavuttamiseksi (Schank & Abelson 1977, 72). Skriptit operoivat tapahtumilla eli episodeilla ja suunnitelmat skripteillä – suunnitelmien suhde skripteihin on analoginen skriptien ja episodien väliselle suhteelle.

Skriptin ja suunnitelman käsitteiden soveltaminen musiikkiin edellyttää ajatusta, jonka mukaan musiikki voidaan pelkistää eri abstraktioasteita edustaviksi (hierarkkisiksi) tasoiksi – tonaalisen rakenteen osalta periaatteessa Schenker-analyysissa ja muotorakenteen osalta (riemannilaisessa) fraasi- ja periodistruktuurin analyysissa esitetyllä tavalla. Sävelteoksen tonaalinen rakenne muodostuu Heinrich Schenkerin (1979) mukaan kolmen rakenteellisen päätason, pintatason (*Vordergrund, foreground*), välittävän tason (*Mittelgrund, middleground*) ja syvätason (*Hintergrund, background*) jatkuvan keskinäisen vuorovaikutuksen tuloksena. *Pintataso* tai *-rakenne* käsittää ne musiikilliset tapahtumat ja ominaispiirteet, jotka yleensä ovat välittömimmin kuultavissa. Kuitenkin myös pintarakenteen kuvaus on jo sinänsä jonkinasteinen reduktio, sillä se ei sisällä kaikkia kuultuja säveliä tai kirjoitettuja nuottimerkkejä. *Välittävä taso* käsittää sarjan osatasoilla tapahtuvia pelkistyskäsitteitä ja siinä ovat enää vain perustavimmat tonaaliset tapahtumat jäljellä. *Syvätaso* käsittää koko teoksen muotoutumista ohjaavan ja kontrolloivan rakenteen. Sävellyksen kulku onkin Schenkerin mukaan syvätason levittämistä (*Auskomponierung, composing out*) välittävälle tasolle ja pintatasolle. Ne menetelmät, joilla säveltäjä operoi – säveltää syvätason "ulos" – ovat *diminuutio* ja *keskeytys*. Välittävä taso on näin ollen syvätason diminuointia ja keskeyttämistä ja pintataso puolestaan välittävän tason diminuointia ja keskeyttämistä. Kaikki tasot noudattavat Schenkerin mukaan (fuxilaisessa) kontrapunktissa määritellyjä äänenkuljetussääntöjä.

Ne operaatiot, joiden avulla välittävän tason diminuointi pintatasoksi tapahtuu, vastannevat paljolti sitä mitä Rudolph Réti (1961 ja 1967) nimitää *temaattiseksi prosessiksi*. Rétin lähtökohtana on, että säveltäjä ei aloita sävellysprosessia minkään teoreettisen kaavan tai mallin vaan mieleensä juolahtaneen motiivin pohjalta, jonka hän antaa kasvaa ja muotoutua jatkuvan *temaattisen transformaation* – inversion, toiston, lainaamisen, variaation (jne) – kautta. Teoksen motiivisen materiaalin muodostavat "ydinsolut", "-motiivit" tai "-aiheet" ("prime cells"), jotka koostuvat kaksi tai kolme intervallia käsittävistä, alkuperältään ei-rytmisistä pintatason (schenkeriläisessä merkityksessä) melodisista ääriiviivoista. Tällaisten motiivien ("solujen") liittäminen peräkkäin toisiinsa muodostaa sävellyksen *temaattisen suunnitelman* tai mallin (thematic pattern), joka ohjaa koko teoksen yleisen arkkitehtuurin muodostumista. Laajankin teoksen temaattinen

suunnitelma rakentuu Retin mukaan usein suppean ydinsolun pohjalta.⁶

Riemannilaisessa fraasistrukturin analysissa sävellyksen käsitetään koostuvan periaatteessa kahdeksan (tasa- tai kolmijakoisen) tahdin mittaisista yksiköistä (periodeista), joista voidaan edelleen muodostaa 16, 32, 64 (jne.) tahdin mittaisia laajempia yksiköitä (katso Bent 1987, 90-93). Kukin periodi rakentuu kahdesta fraasista (säkeestä), jotka puolestaan voivat jakautua osafraaseihin. Pienimpänä rakenneyksikkönä on heikon ja vahvan tahdinosan muodostama, yleensä kahden tahdin mittainen kaava tai malli (Riemannin *Zweitaktsgruppe*), jossa heikon tahdinosan sisältämän energian ajatellaan purkautuvan vahvalle hieman vastaavalla tavalla kuin dominantti tai johtosävel purkautuu toonikaan. Tällainen morfologinen fraasi- ja periodistrukturi muodostaa hierarkkisen verkoston (mallin), joka on käsitteellinen siinä mielessä, että varsin harvat teokset käytännössä rakentuvat yhtä pitkistä fraaseista ja tasaisena pysyvistä temposta. Musiikki sisältää aina tiettyjä "symmetriaa rikkovia prosesseja", joista Riemannin mukaan tärkeimpiä ovat (1) elisio, (2) kadensaalinen repetitio, (3) ellipsi, (4) yleinen kohotahti (*Generalauftakt*) sekä (5) lisätty motiivi (*Anschlussmotiv*). Nämä prosessit vastannevat metrisen ja rytmisen strukturin tasolla paljolti sitä, mitä Réti nimittää temaattiseksi prosessiksi, ja ne määräävät osaltaan välittävän tason generoitumista pintatasoksi.

Tonaalisen rakenteen, fraasi- ja periodirakenteen ja temaattisen prosessin lisäksi on syytä erottaa vielä (ainakin) yksi sellainen musiikin muoto-rakenteen aspekti, joka on tapana pelkistää eri abstraktioasteita edustaviksi (hierarkkisiksi) tasoiksi. Tarkoitin sellaisia muotoa luovia prosesseja kuin toisto, kontrasti ja muuntelu, joiden toteutumista välittävällä tasolla kuvataan vakiintuneen käytännön mukaisesti isoilla kirjaimilla AA, AB(C jne.) ja AA', ja pintatason osalta pienillä kirjaimilla (esimerkiksi aa, ab, aa' tai xx, xy, xx'). Nämä prosessit jäsentyvät (tonaalisessa musiikissa) yleensä joko parillisiksi (AB) tai kehysmuotoisiksi (ABA), toisinaan jonomaisiksi (ABC) kokonaisuusiksi. Samanlaisuuden asteen perusteella päätellään, onko kysymyksessä toisto, kontrasti vai variaatio, jolloin identtisyys mää-

⁶ Voisikin sanoa, että kaikkia rakenteellisia tasoja generoiva periaate sisältyy Rétin mukaan jo teoksen aloittavaan ydinsoluun: säveltäjä ikään kuin abstrahoi teoksen syvätasoa kontrolloivan rakenteen pintatason motiivista käsin. Ja koska teokset eroavat toisistaan pintatasonsa osalta, ei tule olettaa sellaista yleistä mallia (*Ursatz*), johon kaikki (tonaalinen) musiikki olisi viime kädessä palautettavissa. Tässä suhteessa Rétin käsitys musiikillisestä rakenteesta on täysin vastakkainen Schenkerin käsitykseen nähden. Rétin kuvaama temaattinen prosessi (teoksen rakentuminen pintatason motiivista käsin) vastaakin lähinnä sitä, mitä kognitiivisessa psykologiassa nimitetään *pintasuauntuneeksi* ("bottom-up") prosessoinniksi, kun taas Schenkerin kuvaama syvätason levittäminen pintatasoksi (*Auskomponierung*) vastaa kognitiivisessa psykologiassa *syväsuuntautuneeksi* ("top-down") nimitettyä prosessoinnin muotoa.

räytyy temaattisen prosessin, tonaalisen rakenteen, yksiköiden pituuden tai kaikkien mainittujen aspektien perusteella.

Skripti- ja suunnitelmaskeema voidaan tältä pohjalta määritellä tämän tutkimuksen tarkoituksia varten seuraavasti. Tarkoitan skriptillä lähinnä sellaista mallia, joka määrittelee suhteellisen yksityiskohtaisesti (yleensä periodin tai sitä suppeamman) musiikillisen kokonaisuuden *pintatason* muotorakenteen (fraasirakenteen ja temaattisen prosessin), tonaalisen rakenteen tai molemmat.⁷ Suunnitelmalla tarkoitan puolestaan lähinnä sellaista yksityiskohtien osalta edellistä väljempää mallia, joka määrittelee periodin tai sitä laajemman kokonaisuuden *välittävän tason* muotorakenteen (fraasi- tai periodirakenteen ja temaattisen prosessin) ja tonaalisen rakenteen tai molemmat.⁸ Periaatteessa skripti siis liittyy pintatasoon ja suunnitelma välittävään tasoon. Musiikin hierarkkisesta luonteesta johtuen kuitenkin se, mikä pintatason ja välittävän tason suhdetta tarkastellessa on tulkittava (väljäksi) suunnitelmaksi, saattaaakin osoittautua välittävän tason ja syvätason suhdetta tarkasteltaessa suhteellisen yksityiskohtaiseksi skriptiksi. Toisin sanoen, sellainen välittävän tason malli, joka pintatasoon nähden toimii suunnitelman tavoin saattaa syvätasoon nähden toimia skriptin funktiossa.

⁷ Jokin paljon käytetty harmoninen progressio (esimerkiksi teinirock-standardi I-vi-ii-V7 tai Tin Pan Alley -tyyppinen kvinttikierro ii7-V7-I7 jne.) artikuloituna norminmittaiseksi säkeeksi tai periodiksi (2, 4 tai 8 tahtia) voi toimia tällaisena skriptiskeemana – etenkin, jos siihen samalla liittyy tietty karakteristinen melodinen prosessi.

⁸ Kokonaisuudon tasolla tällainen suunnitelma saattaisi olla juuri esimerkiksi 32 tahdin mittaiseen AABA -muotoon artikuloitu tonaalinen rakenne II: I-V :II: x-I :II, periodin tasolla taas esimerkiksi harmonistonaalinen kulku I-V artikuloituna 2 x 4 tahdin fraaseiksi. Vrt. Murtomäki 1983, 120:

"Tuon ajan [1700-luvun lopun] useat sävellysovit todistavat, että 16-tahtisesta menuetista aina satoja tahteja käsittävään sinfonian tai sonaatin osaan asti yleisenä tonaalisena perusmallina toimi binaari, kaksiosainen kokonaisuus I-V://x-I:/ (mollissa V:n tilalla saattaa olla myös III). Tämä on tietysti niin väljä kaava, että se voi sisältää soivan musiikin tasolla melkein mitä vain. Mutta se onkin tämän mallin ydin: se antaa säveltäjälle liikkumavaraa kylliksi, mutta säätelee kuitenkin tonaalisen liikkeen suuntaa siten, että se on yksiselitteisesti määritelty."

Olen tietoinen siitä, että tapa jolla kytken skriptin schenkeriläiseen pintatasoon ja suunnitelman välittävään tasoon poikkeaa esimerkiksi Leonard B. Meyerin kyseisten käsitteiden musiikkiin soveltamista koskevasta tulkinnasta. Meyerillehan esimerkiksi niinkin väljä malli kuin sonaattimuoto on skriptinomainen skeema, koska "niin pian kuin mallin ensimmäinen osa on tajuttu, sen seuraavat osat ovat pitkälti ennustettavissa" (Meyer 1989, 245). En myöskään tarkoita esittämiäni määrittelyjä yleispäteviksi skriptin ja suunnitelman musiikillisiksi määritelmiksi vaan olen määritellyt kyseiset käsitteet lähinnä tämän tutkimuksen tarpeita varten.

Menetelmäosa

Nykyisen tietämyksen mukaan ei liene perusteltua olettaa, että kyettäisiin aina osoittamaan, miksi säveltäjä sävellysprosessin eri vaiheissa keksii juuri tietyt mahdollisuudet ja tekee niiden pohjalta juuri tietyt ratkaisut. Yllä hahmoteltuun teoreettiseen viitekehykseen perustuen näyttäisi kuitenkin olevan mahdollista kehittää metodiikkaa, joka kykenisi paljastamaan paitsi sävellysprosessin taustalla vaikuttavat skeemat (semanttiset mallit) sekä niiden transformoitumisen ja transformaatioilla operoimisen muodot myös merkittävän osan mahdollisista yksittäisistä esikuvista (episodisista malleista).

Metodologiset lähtökohdat

Mallina toimineen ja mallin pohjalta luodun objektin suhdetta voidaan arvioida niiden samankaltaisuuden asteen perusteella. Samankaltaisuuksien ja muistumien jäljittäminen (ns. *Reminiszenzjakt, tone detecting*) on perinnäisesti kuulunut osana musiikkitieteelliseen – erityisesti biografiseen ja tyylihistorialliseen tai -analyttiseen – tutkimukseen. Ongelmana on kuitenkin ollut se, että (edes) rakenteellista samankaltaisuutta ei usein ole riittävän vakuuttavasti kyetty osoittamaan. Jan LaRue (1961, 226-227) edellyttää, että ollakseen merkittävä samankaltaisuuden tulee käsittää ainakin seuraavat kolme aspektia:

- (1) *Melodinen äärioviiva*: kahden säveljoukon samankaltaisuutta ei tule arvioida vain sellaisenaan vaan myös suhteessa melodiseen kontekstiin. Jos samankaltaisuus koskee vain osaa melodiakokonaisuudesta, vähenee samankaltaisuuden vaikutelma tai häviää kokonaan.
- (2) *Rytminen funktio*: jotta samankaltaisuus olisi vakuuttava, toisiaan vastaavilla sävelillä tulisi molemmissa teemoissa olla myös yhteiset rytmiset ominaisuudet.
- (3) *Tonaalinen ja harmoninen tausta*: sointukulkujen tulisi vahvistaa samankaltaisten teemojen yhteisiä melodisia ja rytmisiä piirteitä. Tällainen usean eri parametrin tasolla rinnakkain esiintyvä samankaltaisuus on kuulohavainnon kannalta erityisen merkittävää.

Rakenteellisen samankaltaisuuden lisäksi LaRue edellyttää, että ollakseen merkittävä yhtäläisyyden tulee täyttää myös tilastollisen taustan vaatimus: "Mikäli teemat B, C, D ja E muistuttavat suunnilleen yhtä paljon teemaa A, tilastollinen tausta tuskin oikeuttaa pitämään A/B -suhdetta erityisen

merkittävänä.⁹ Tilastollisen taustan vaatimukseen näyttää LaRuella implisiittisesti sisältyvän myös oletus, että merkittävä samankaltaisuus voi esiintyä vain kahden – ei useamman – teeman välillä.

Minkä tahansa sävellyksen taustalla olevien semanttisten mallien (yleisten tyyllillisten lähtökohtien) ja mahdollisten episodisten mallien (yksittäisten "esikuvien") selvittelyminen edellyttää siten laajan tyylihistoriallisesti relevantin aineiston analyysia. Tällaisen "tilastollisen" analyysin tarkoituksena on paljastaa tutkittavan sävellyksen ominaispiirteiden (muotokenteen, fraasien, melodia- ja sointukulkujen jne.) esiintyminen mainituissa traditioissa. Vasta tämän selvitystyön jälkeen on mielekästä arvioida, perustuvatko analyysin paljastamat huomiota herättävimmät rakenteelliset samankaltaisuudet tyylin syntaksiin vai onko perusteltua olettaa "vaikutussuhde" jonkin tietyn kappaleen ja tutkittavan teoksen sävellysprosessin välille.¹⁰

Vaikutussuhteen tulee täyttää (ainakin) seuraavat, Göran Hermerénin (1975) muotoilemat ehdot: (1) oletetun mallin tulee olla sävelletty ennen kappaletta, jonka mallina se toimii (temporaaliehto); (2) uuden kappaleen säveltäjän tulee tuntea malli (kontaktiehto); (3) mallissa ja uudessa kappaleessa tulee olla huomattavaa samankaltaisuutta (samankaltaisuuden ehto) sekä (4) mallin tulee muuttaa uuden kappaleen tekijän tuotantoa laajemminkin (muuttumisen ehto). Näennäisestä triviaalisuudestaan huolimatta Hermerénin kriteerit muodostavat välttämättömän pohjan minkä tahansa musiikillisen vaikutussuhteen tieteelliselle tarkastelulle (moni musiikkitehteellisessä kirjallisuudessa esitetty "vaikutussuhde" voidaan kiistää yhden tai useamman kriteerin perusteella).

Jos tutkija olettaa samankaltaisuudet havaittuaan kahden teoksen välille vaikutussuhteen, niin hänen on testattava vielä täyttyykö temporaali- ja kontaktiehto sekä muuttumisen ehto. Jos teoksia on useampia, niiden väli-

⁹ Strukturaalisen samankaltaisuuden ja tilastollisen taustan vaatimukset esiintyvät myös seuraavassa Leonard B. Meyerin (1973, 73-74) muotoilemassa määrittelyssä:

"Intentionaalisuus on tyyllillisen epätodennäköisyyden funktio: mitä epätodennäköisempää on, että yhtäläisyys olisi voinut syntyä pelkästään tyyllillisten seikkojen pohjalta, sitä enemmän voimme lukea säveltäjän tietoisuuden tiliin. Tällä perusteella, mitä pitemmälle tapahtumat ovat vertailukelpoisia, sitä varmemmin päättelemme, että yhtäläisyys oli tietoisesti tarkoitettu." (Meyer 1973, 73-74.)

¹⁰ Puhuessani kahden teoksen välisestä (episodisesta) vaikutussuhteesta viittaan aina siihen tapahtumaan, prosessiin, jossa tutkittavan teoksen säveltäjä joutuu kontaktiin jonkin sävelmän (tai muun objektin) kanssa, ja tämä kontakti tavalla tai toisella muuttaa hänen mentaalaisia representaatioitaan (skeemojaan). Tällainen muutos voi olla joko tilapäinen tai pysyvä. Tilapäinen muutos koskee vain tekeillä olevaan sävelmään liittyviä skeemoja ja voi "unohtua" sävelmän valmistumisen jälkeen, kun taas pysyvä muutos muuttaa yleisemmällä ja perustavammalla tavalla henkilön musiikillisia representaatioita. Vaikutussuhteessa on siten aina kysymys siitä, että säveltäjän kontakti tiettyyn sävellykseen muuttaa hänen representaatioitaan ja sitä kautta myös itse sävellysprosessin suuntaa.

sen vaikutuksen arviointikriteerit voidaan määritellä seuraavasti: Mikäli voidaan perustellusti olettaa, että kahdesta teoksesta molemmat ovat vaikuttaneet tietyn sävelmän syntyyn ja

- (1) samankaltaisuudet (niiden laajuus, yksityiskohtaisuus ja eksklusiivisuus) tietyn ominaispiirteen osalta,
- (2) kontaktin todennäköisyys ennen tutkittavan sävelmän luomista sekä
- (3) vaikutuksen aiheuttaman muutoksen laajuus, merkitys ja kesto tutkittavan sävelmän luoneen henkilön tuotannossa tämän ominaispiirteen osalta

ovat huomattavammat toisen esikuvan kohdalla, voidaan tämän sävelmän olettaa vaikuttaneen tutkittavaan sävelmään mainitun ominaispiirteen osalta enemmän kuin toisen mahdolliseksi esikuvaksi oletetun sävelmän. Toisen sävelmistä on saattanut silti vaikuttaa tutkittavan sävelmän syntyyn enemmän jonkin muun ominaispiirteen osalta.¹¹

Tutkimusmenetelmät, -aineisto ja tutkimuksen suorittaminen

Musiikillisen vaikutussuhteen tutkimisen lähtökohtana on lähes aina rakenteellisten samankaltaisuuksien havaitseminen kahden tai useamman teoksen välillä. Myös muuttumisen ehdon täyttymisen osoittaminen edellyttää rakenteellisten samankaltaisuuksien selvittelyä. Nämä ehdot edellyttävät siten musiikkianalyttista lähestymistapaa, jollaisena samankaltaisuuden ehdon osalta toimii (vertaileva) teosanalyysi ja muuttumisen ehdon osalta tyyli-analyysi. Kuten edellä on todettu, tällainen selvittely edellyttää laajan tyylihistoriallisesti relevantin aineiston käsittelyä.

Michellen taustalla toimineiden mallien selvittelyn kannalta relevantin aineiston tulee nähdäkseni käsittää edustava otos ainakin (1) Tin Pan Alley -sävelmistä, (2) 1950-luvun rock'n'roll-, teinirock- ja rhythm'n'blues -sävelmistä sekä (3) The Beatles -yhtyeen omasta varhaisemmasta tuotannosta.¹² Tältä pohjalta valitsin tutkimusaineistoksi (systemaattisen käsittelyn

¹¹ Kriteerit on määritelty vapaasti Hermerénin (1975, 263-302) mukaan. Hermerén erottaa kaikkiaan 13 erillistä kriteeriä, joiden perusteella vaikutusta voidaan arvioida. Eksklusiivisuudella Hermerén tarkoittaa jotakuinkin samaa kuin LaRue tilastollisen taustan vaatimuksella.

¹² Tin Pan Alley -käsitteellä tarkoitetaan varsinaisesti New Yorkin tiettyihin kortteleihin keskittynyttä 1900-luvun alun yhdysvaltalaisista iskelmä- ja musiikinkustannusteollisuutta. Käsite on myöhemmin laajentunut merkitsemään yleisesti koko vuosisadan alun ameri-

kohteiksi) seuraavat kokoelmat:

- (1) Tin Pan Alley -sävelmien osalta *Encyclopedia of Jazz'n'Blues*, käsittää 100 Tin Pan Alley (jazz/blues) -sävelmää sheet music -versioina; *1002 Jumbo Jazz / The All-American Jazz Album*, käsittää 1002 Tin Pan Alley (jazz/blues) -sävelmää fake page -versioina; *The New Real Book: Jazz Classics, Choice Standards, Pop Fusion Classics*, käsittää 236 sävelmää fake page -versioina; *The Real Book*, käsittää 444 sävelmää fake page -versioina;¹³
- (2) rock'n'roll, teinirock ja rhythm'n'blues -tradition osalta *American Rock & Roll Volume I-V*, alustavan käsittelyn jälkeen valitsin yksityiskohtaisen tarkastelun kohteena volyymin I, joka käsittää 63 1950-60 -luvun rocksävelmää sheet music -versioina;
- (3) The Beatles -yhtyeen oman tuotannon osalta *The Compleat Beatles, Volume I & II*, käsittää kaikki yhtyeen julkaisemat kappaleet sheet music -versioina.

Aineiston käsittelyssä käyttämäni musiikkianalyttinen metodiikka perustuu – teoreettisessa osassa esiteltyjen lähtökohtien mukaisesti – lähinnä (1)

kalaista elokuva- ja viihdemusiikin traditiota. Merkittäviä Tin Pan Alley -säveltäjiä olivat – vain joitakin mainitakseni – George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter ja Richard Rodgers. Puhuessani seuraavassa Tin Pan Alley -iskelmästä,-traditiosta,-standardista, -säveltäjistä tms. viittaan siis yllä kuvattuun amerikkalaisen elokuva- ja viihdemusiikin traditiioon.

Teinirockilla tarkoitan puolestaan lähinnä mustan rock'n'rollin vastareaktionä syntynyttä, tätä pehmeämpää, melodisempaa ja soinnullisesti vaihtelevampaa suuntausta, jonka suosituin muotokaava oli (usein sointukaavaan I-vi-ii-V-I perustuva) rockballadi. Viittaan tässä erityisesti sellaisiin laulajiin ja yhtyeisiin kuin Buddy Holly, The Everly Brothers, Del Shannon, Roy Orbison, The Drifters, The Shirelles ja The Coasters – en niinkään sellaisiin varsinaisiin teini-idoleihin kuin Paul Anka, Ricky Nelson tai Frankie Avalon.

¹³ Fake page -versiolla tarkoitetaan sellaista transkriptiota, joka sisältää vain melodian (säveltasot ja rytmin) kirjoitettuna yhdelle viivastolle sekä sointumerkit (ns. reaali- tai kitarasointumerkit – C7, Am, F#m7b5 jne.). Sheet music (tai short score) -versiolla tarkoitetaan puolestaan yleensä kolmelle viivastolle kirjoitettua transkriptiota tai sovitusta, jonka ylin viivasto käsittää laulustemman ja kaksi alemmaa jollekin kosketinsoittimelle kirjoitetun säestyksen.

Kuten tunnettua, nuottimateriaalin kirjavuus ja epäluotettavuus on yksi populaarimusiikin tutkimuksen ongelmakohdista. Nähdäkseni kirjavan ja osin myös epäluotettavan nuottimateriaalin käyttö ei kuitenkaan vie pohjaa edellä kuvatulta "tilastolliselta" tyylihistoriallisesta analyysiltä. Konkreettisten vaikutusyhteyksien osoittamisen suhteen tilanne on tietenkin täysin toinen. Koska yllä kuvaamani Tin Pan Alley -traditiota koskeva ("tilastollinen") aineisto on lähinnä fake page -versioiden muodossa, olenkin hankkinut kaikista "vaikutussuhteen" kannalta relevantteina pitämistäni kappaleista myös suhteellisen luotettavina pitämäni sheet music -versiot. Näiden lähdetiedot mainitsen aina erikseen kyseisten esimerkkien kohdalla.

fraasi- ja periodirakenteen, (2) temaattisen prosessin, (3) tonaalisten rakenteiden ja -tasojen analyysimenetelmiin sekä (4) distributiiviseen (paradigmaattiseen) analyysimenetelmään, jota sovelletaan tavanomaisesta soveltamistavasta poiketen laajan tyylillisen korpuksen – en yksittäisen teoksen – analyysiin.¹⁴ Oletan, että tällaiseen kompleksiseen metodiikkaan perustuva analyysi paljastaa tutkimuskohteesta enemmän kuin minkään yksittäisen analyysimenetelmän ankara soveltaminen.

Temporaaliehton ja kontaktiehton täyttymisen osoittaminen edellyttää puolestaan musiikinhistoriallista ja biografista selvittelyä. Rockmusiikin ja yleisemminkin 1900-luvun populaarimusiikin historiallisen kontekstin osalta tärkeimmät käyttämäni lähteet ovat Jim Millerin toimittama *The Rolling Stone. Illustrated History of Rock & Roll* (1976/1981), Edward Leen *Music and People* (1970) sekä Andrew Lambin ja Charles Hammin ansiokas populaarimusiikkia käsittelevä artikkeli Stanley Sadien toimittamassa musiikkitietosanakirjassa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1981). Biografisen aineisto voidaan jakaa (1) varsinaisiin biografioihin, (2) haastattelu- ja lehdistökonferenssilausuntoihin sekä (3) spesifisti lauluja ja laulun tekemistä käsittelevään aineistoon. Käytetty aineisto rakentuu seuraavasti

- (1) Biografiat: Hunter Daviesin *The Beatles. The Authorised Biography* (1968/74), Philip Normanin *Shout! The True Story of the Beatles* (1981), Howard Elsonin *McCartney – Songwriter* (1986) ja Ray Colemanin *John Lennon* (1984/85).
- (2) Haastattelut, lehdistökonferenssilausunnot (jne.): David Sheffin John Lennonin kanssa käymät ns. Playboy-haastattelut (1980a ja 1980b), Vic Garbarinin Paul McCartney -haastattelu (Okun 1981b), Mark Lewinsohnin Paul McCartney -haastattelu (1988) sekä Barry Milesin kokoama *Beatles in Their Own Words* (1978/82, lyhyesti *Miles*), joka koostuu yhtyeen jäsenten haastatteluissa, lehdistötilaisuuksissa ja muissa vastaavissa tilanteissa esittämistä lausunnoista.

¹⁴ Tässä yhteydessä ei ole mahdollista esitellä metodiikkaa yksityiskohtaisesti. Viittaaan tältä osin seuraavaan kirjallisuuteen, joka on vaikuttanut metodiikkani muotoutumiseen: fraasi- ja periodistruktuurin analyysin osalta Bent (1987, 90-93) ja Meyer (1973, 1980), temaattisen prosessin analyysin osalta Réti (1961 ja 1967), tonaalisten tasojen analyysin osalta Schenker (1956 ja 1979), Salzer (1982) ja Meyer (1973, 1980 ja 1989) sekä distributiivisen analyysin osalta Ruwet (1987) ja Nattiez (1982). Erinomaisina musiikkianalyysimenetelmien yleisesityksinä on syytä mainita erikseen Cook (1987) ja Bent (1987). Schenker-analyysin ja distributiivisen analyysin populaarimusiikkiin sovellettavuuden osalta katso lisäksi Middleton (1990) ja Schenker-analyysin The Beatles -yhtyeen musiikkiin sovellettavuuden osalta Porter (1979) ja Everett (1986).

- (3) Lauluja ja lauluntekemistä koskeva aineisto: Mark Lewisohnin *The Complete Beatles Recording Sessions* (1988, kattaa kaikki yhtyeen levytysessiot EMI:n Abbey Roadin studioissa vuodesta 1962 vuoteen 1970) ja William J. Dowldingin toimittama *Beatlesongs* (BS, 1989) sisältää runsaasti yksityiskohtaista tietoa yhtyeen kaikkien sävellysten syntyvaiheista.¹⁵

Esitän seuraavassa yllä esitellyn aineiston pohjalta suppean katsauksen niihin musiikillisiin lähtökohtiin (malleihin), joihin The Beatles -yhtyeen musiikki erityisesti varhaistuotannon (1962-65) osalta perustui.

Analyysiosa

The Beatles -yhtyeen musiikilliset lähtökohdat (mallit)

The Beatles -yhtyeen musiikillisia lähtökohtia (malleja) on etsittävä ennen muuta 1950-luvun rockmusiikista, jossa kappaleen muotoa ohjaavana mallina käytettiin periaatteessa joko Tin Pan Alley -iskelmän 32 (harvemmin 16) tahdin mittaista rakennetta tai 12 tahdin blueskaavaa. Yhtyeen ohjelmistoon sisältyi molempia muototyyppjä edustavia kappaleita, mutta heidän omat sävellyksensä noudattivat yleensä Tin Pan Alley -iskelmän rakennetta. Tämä muototyyppi käsittää tavallisesti neljä kahdeksan tahdin jaksoa (periodia) siten, että kokonaisuus noudattaa kaavaa AABA, ABAB tai AABC. AABA-muodon B-jaksosta käytetään nimitystä "middle eight" tai "bridge" ja sen A-jaksolle muodostama kontrasti on paitsi melo-

¹⁵ Sanomattakin on selvää, että tällainen materiaali on lähdekriittiseltä kannalta epäluotettava – paitsi siksi, että yhtyeen jäsenillä oli tapana antaa "nokkelia" ja tahallisesti harhaanjohtavia vastauksia erityisesti lehdistötilaisuuksissa myös siksi, että näistä tilaisuuksista koottu materiaali ei useinkaan ole lähdekriittisesti toimitettua. Norman (1981) on valinnutkin biografiansa lähtökohdaksi haastattelujen sijaan "tutkivan journalistin, historioitsijan ja kriitikon" näkökulman, sillä "Beatleseillä itsellään ei etenkin myöhäisvaiheessa yksinkertaisesti ollut käsitystä siitä, mitä heille tapahtui", he itse olivat "yhtä lailla Beatlesmyytilä uhreja kuin kuka tahansa" (399). Miles (1978/82) toteaa puolestaan, että hänen käyttämänsä "aineisto on liian laaja ja hajallaan, jotta se olisi mielekäs luetella erillisenä lähdeluettelona – siinäkin tapauksessa, että kaikki lähteet tunnettaisiin [!]". Dowldingin *Beatlesongs* (1989) on kunnianhimoinen yritys poistaa tätä puutetta.

Yhtä kaikki, aineistoon tutustuminen on selkiyttänyt käsitystäni siitä, kuinka yhtyeen jäsenet itse käsittivät ja käsitteellistivät musiikkinsa. Vaikka tämä etnomusikologiselta kannalta sinänsä kiinnostava käsitteistö jääkin tässä pääosin eksplisiittisesti esittelemättä, se on osaltaan vaikuttanut käyttämieni musiikkianalyysimenetelmien valintaan ja niiden relevanssin arvioimiseen – joissakin tapauksissa myös yksittäisiin musiikkianalyysiin ratkaisuihin.

dinen ja soinnullinen myös tonaalinen, sillä se moduloi usein subdominantille, dominantille, submediantille tai mediantille.

Lennon-McCartney -sävelmien tonaalinen suunnitelma palautuu ennen muuta 1950-luvun teinirockin (soft-rockin) jossain määrin yksinkertaistaamaan versioon Tin Pan Alley -standardista. Nuottiesimerkissä I on kuvattu "tyypillisen" medianttisäveleltä alkavan teinirocksävelmän tonaalinen struktuuri artikuloituna Tin Pan Alley -sävelmistä lainattuun AABA-muotoon, jota teinirocksävelmät miltei poikkeuksetta noudattivat:¹⁶

Nuottiesimerkki 1. Medianttisäveleltä alkavan teinirocksävelmän säkeistön tonaalisen rakenteen ja periodirakenteen malli.

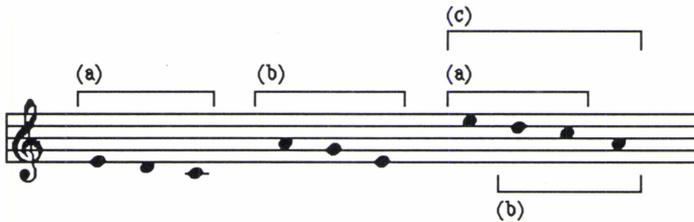
Sana 'tyypillinen' on yllä tarkoituksellisesti sitaateissa: ei ehkä löydy koviinkaan monta sellaista kappaletta, jotka täyttäisivät *kaikki* mallin asettamat ehdot. Se, *kuinka paljon* ja *minkä aspektien kohdalla* mallista poikettiin, perustui ilmeisestikin siihen, olivatko kyseisen kappaleen mallit ensisijaisesti peräisin teinirock-, rhythm'n'blues- vai Tin Pan Alley -balladeista (12 tahdin blueskaavaan perustuva suoraviivainen rock'n'roll ei sopinut tähän muottiin). Nuottiesimerkissä kuvattua mallia voi pitää myös The

¹⁶ AR&R I:een sisältyy seuraavat kappaleet, joiden muotorakenne ja tonaalinen rakenne (muunnellin) noudattavat mainittua kaavaa (ja josta se on johdettu): *Earth Angel*, The Penguins (Williams, Hodge & Belvin, 1954); *The Night Has a Thousand Eyes*, Bobby Vee (Weisman, Wayne & Garret, 1962); *Lollipop*, The Chordettes (Ross & Dixon, 1958); *Let's Twist Again*, Chubby Checker (Mann & Appell, 1961); *Susie Darlin'*, Robin Luke (Luke, 1958); *All I Have To Do Is Dream*, The Everly Brothers (Bryant, 1958); *There's a Moon Out Tonight*, The Capris (Striano, Luccissano & Gentile, 1958); *Since I Don't Have You*, The Skyliners (Rock & Martin, 1958); *Eddie My Love*, The Teen Queens (Collins, David & Ling, 1955); *Guess Who*, Jess Belvin (Belvin, 1959); *The Great Pretender*, The Platters (Ram, 1955).

trumentaalisoolon (The Beatles -yhtyeellä yleensä kitarasoolo) ja codan siten, että soolo sijoittui säkeistöjen väliin (se saattoi myös korvata jonkun säkeistön A- tai B-osan). Intro, soolo tai coda saattoi toisinaan jäädä pois.

Lennon-McCartney -melodiat rakentuvat yleensä kahden tai neljän tahdin mittaisista fraaseista, ne ovat pohjimmiltaan symmetrisiä ja diatonisia ja niitä säestävät tavallisesti duuriasteikon juurisävelille perustuvat kääntämättömät kolmi- tai septimisoinnut. Melodioiden diatonisuutta hämärretään usein pentatoniikalla (tai sitten pentatoniikkaa hämärretään diatonisuudella), bluesista peräisin olevilla "sinisillä sävelillä" (blue notes) ja toisinaan kromatiikalla. Nuottiesimerkki 3 kuvaa joitakin sellaisia Tin Pan Alley-, teinirock- ja rock'n'roll-melodioissa usein toistuvia pentatonisia formuloita (motiiveja, "soluja"),¹⁸ joihin myös Lennon-McCartney -melodioiden temaattinen prosessi paljolti perustui.

Nuottiesimerkki 3. The Beatles -yhtyeen käyttämiä pentatonisia melodisia formuloita ("soluja").



"Sinisillä" sävelillä (blue notes) tarkoitetaan (duuri)asteikon kolmannen, seitsemännen ja (vähemmässä määrin) viidennen asteen mikrotonaalista alentamista. Seuraavassa on kuvattu tyypillisiä blue note -formuloita. Esimerkissä on annettu tavanomaisimmat soinnutusvaihtoehdot (alennettu kolmas aste soinnutetaan usein myös ylinousevalla V asteen soinnulla, merkitään yleensä G+, E+ jne.).

Nuottiesimerkki 4. "Sinisiä" säveliä (blue notes) sisältäviä melodisia formuloita ("soluja") tavanomaisimpine soinnutusvaihtoehtoineen.

¹⁸ Kaikki esimerkin formulat löytyvät esimerkiksi sellaisesta Tin Pan Alley -sävelmästä kuin *Moonlight in Vermont* (katso Lee 1970, 221) tai teinirock-standardista *All I Have To Do Is Dream* (ARR I).

(a) (b) (c)

C (h)
Am(5h)
F7

C7

C (h)
Am(5h)
F7

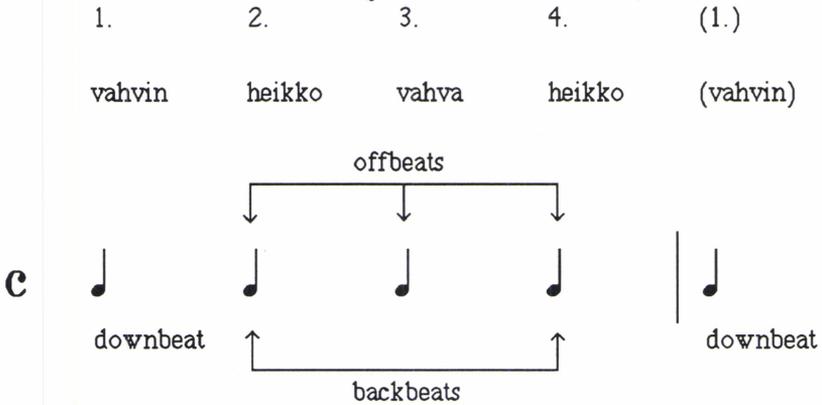
Nuottiesimerkissä 3 kuvatut (duuri)pentatoniset formulat ja nuottiesimerkissä 4 kuvatut blue note -formulat saattoivat The Beatles -yhtyeen musiikissa esiintyä rinnan samassa kappaleessa (esim. *From Me To You*).

Lennon-McCartney -kappaleiden harmonioista on sanottu, että ne eivät ole yhtä yksinkertaisia kuin bluespohjaisessa rock'n'rollissa, mutta eivät toisaalta yhtä sofistikoituneitakaan kuin Tin Pan Alley -säveltäjien kvintti-suhteiset septimi/noonisointuketjut – pikemminkin on kysymys yksinkertaisten sointujen käytöstä odottamattomina sarjoina (Lamb & Hamm 1981, 114.) Tyypillisiä progressioita ovat teinirockissa paljon käytetty I-VI-II-V-I -kulku, blueskaava eli I-I, IV-I, V-IV-I, countrymusiikkiin viittaavat I-V-I ja I-IV-V-I sekä tiettyjen mustien rhythm & blues -artistien suosima, dominanttifunktiota karttava I-VI.

Yhtye käytti enimmäkseen suhteellisen nopeita 4/4-tempoja, joissa metrisen perustan muodosti rumpujen sekä basso- ja rytmikitara soittama perussyke (*beat*), ja joissa korko oli rock'n'rollille tyypillisesti toisella ja neljännellä tahdinosalla (*backbeat*). Bassorumpu ja -kitara korostivat "vahvoja" iskuja (ensimmäistä ja kolmatta, joista ensimmäinen – *downbeat* – sai vahvimman korostuksen), kun taas "heikkoja" iskuja (toinen ja neljäs) korostettiin rumpujen hi-hat -symbaaleilla, virvelirummulla ja usein myös rytmikitaralla. Rock'n'roll-rytmiikan karakteristisimpia piirteitä on se, että rytmiset tai melodisrytmiset kuviot sattuvat toisinaan yhteen perussykkeen (*beat*) kanssa, toisinaan taas sen viereen (*off-beat*). Erityisesti laulajalla on taipumus pysytellä aavistuksen verran rytmisektion ylläpitämän tasaisen pulssin edellä tai jäljessä. The Beatles-yhtyeen rytmiikan – kuten koko rock'n'roll-rytmiikan yleisemminkin – viehäytys perustuu pohjimmiltaan juuri tähän (alun perin jazzmusiikista peräisin olevaan) *beatin* ja *off-beatin* vaihteluun.

Yllä esiteltyjen metristä ja rytmistä perustaa kuvaavien käsitteiden sijoittumista yhden 4/4-tahdin kontekstiin voidaan yksinkertaistetussa muodossa havainnollistaa seuraavan kuvion avulla (*off-beat* sattuu erittäin usein myös minkä tahansa tahdinosan toiselle kahdeksasosalle muodostaen siten tahdinsisäisiä tai kahden tahdin välisiä synkooppeja).

Kuvio 1. Rock'n'roll -musiikin metristä ja rytmistä perustaa kuvaava malli (yhden 4/4-tahdin osalta).



Yhtyeen soitinkokoonpano käsitti (varhaisvaiheessa) soolo- ja rytmikitaran, bassokitaran ja rummut – toisinaan pianon, sähköurut tai huuliharpuun. Sähköisesti vahvistetusta kitarasta ja bassokitaraista oli tullut ns. rautalankayhtyeiden myötä osa 1960-luvun kevyen musiikin sointikuvaa. Näiltä yhtyeiltä puuttui kuitenkin laulu (vastaavasti 1950-luvun rock-tähdet olivat ensisijaisesti soololaulajia, joilla kitara toimi lähinnä esiintymisrekvisiittana). Vasta The Beatles yhdisti kitarat, rummut ja laulun sellaiseksi kokonaisuudeksi, jota voi oikeutetusti nimittää laulu- ja soitin-yhtyeeksi.

Kappaleisiin sisältyi soololauluosuuksia, mutta karakteristisin tunnuspiirre oli silti pehmeästi soiva yhtyelaulu. Esikuvina tässä suhteessa olivat erityisesti teinirock-duo The Everly Brothers sekä rhythm'n'blues-muusikko Smokey Robinson. Toinen lähtökohta oli aito musta rock'n'roll-laulutyyli, jossa lauluääni oli karkea, käheä kurkkuääni, ja jossa laulusolistilla oli tapana lisätä merkityksettä vokaaleja tai huudahduksia (ah!, oh!, woo!, yeah!) tekstin lomaan. Esikuvia tässä suhteessa olivat erityisesti Little Richard, Elvis Presley ja The Isley Brothers.

Analysoin seuraavassa Lennon-McCartney -sävelmän *Michelle* taustalla olevia semanttisia (tietyissä tyylillisissä konteksteissa esiintyviä syntaktisia) malleja käyttäen näitä malleja havainnollistaessani sellaisia esimerkkejä, joiden voisi ajatella myös suoranaisesti vaikuttaneen *Michellen* sävellysprosessiin. Analyysi painottuu tonaalisen rakenteen ja muotorakenteen selvittelyyn pintatasolla ja välittävällä tasolla. Arvioin lopuksi Hermerénin muotoilemien kriteerien perusteella, missä määrin näiden esimerkkisävelmien voi todella olettaa toimineen *Michellen* episodisina malleina.

Kokonaismuoto rakentuu nuottiesimerkissä 6 kuvatun muotorakenteen pohjalta seuraavasti (A* tarkoittaa A-taitteen sointupohjalle ja motiiveille rakennettua kitarasooloa):

Kuvio 2. *Michellen* kokonaismuoto.

1	5	11	17	27	33	43	49	59	65	69-75(6)
intro	A	A'	B	A'		B	A*	B	A'	Coda
							(soolo)			(B)
										A*(soolo)

Edellisen perusteella *Michelle* ei näyttäisi sopivan kahdeksan tahdin periodeista koostuvaan 32-tahdin mittaiseen Tin Pan Alley -standardiin sen enempää periodirakenteensa (6+10 tahtia) kuin kokonaismuotonsakaan osalta. Kuitenkin kappaleen kokonaismuodon taustalla on kuin onkin tuo 32 tahdin malli: intro (tahdit 1-4) ja AA'BA'-muoto (tahdit 5-32) yhdessä muodostavat juuri 32 tahtia ja sitä seuraava BA*BA'-kokonaisuus (tahdit 33-64) – joka voidaan tulkita sellaiseksi AA'BA'-muodon muunnelmaksi, jossa B korvaa ensimmäisen A:n ja A* korvaa A':n – muodostavat toiset 32 tahtia. A- ja B-taite yhdessä käsittävät 16 (6+10) tahtia ja intro yhdessä A-taitteen ja sen kertauksen kanssa niin ikään 16 (4+6+6) tahtia. Näin ollen koko kappale noudattaa normatiivista 32 tahdin periodirakennetta, joka jakautuu edelleen (normatiivisesti) kahdeksi kuudentoista tahdin mittaiseksi periodiksi.

Koska myös fraasit noudattavat totuttuja malleja (ovat kahden tai neljän tahdin mittaisia), norminmukaisesta poikkeaminen onkin poikkeamista ennen muuta kahdeksan tahdin mittaisesta periodirakenteesta. Yhdistelmällä kahden ja neljän tahdin mittaisia säkeitä epäsymmetrisesti rikotaan säännöllinen kahdeksan tahdin periodirakenne, mutta koska periodi rakentuu aina joko kuudesta (8-2) tai kymmeestä (8+2) tahdistä, niin elisio ja additio tasapainottavat toisiaan ja syvätaaso (makrorytmin – hypertahdin – taso) säilyy normin- eli skeemanmukaisena. Tällainen makrorytmin käsittely merkitsee itse asiassa pintatasolla tapahtuvan perussykkeen ja *off-beatin* vaihtelun siirtämistä syvätasolle (makrorytmin tai hypertahdin tasolle): kyseessä on ikään kuin syvätasolla tapahtuva synkopointi.²⁰

²⁰ Tämä ei sinänsä ole Lennon-McCartney -sävelmien kohdalla mitenkään poikkeuksellista. [Not A Second Time, Yesterday]

Leen mukaan (1970, 220) lukemattomat poikkeukset normatiivisesta kahdeksan tahdin periodista osoittavatkin, että populaarimusiikissa perusyksikkö on kahdeksan tahdin periodin asemesta kahden tahdin mittainen fraasi. Niinpä *Moonlight In Vermont* noudattaa AABA-mallia, joka pitää sisällään 6+6+8+8 tahtia (B:n jälkeinen A:n kertaus sisältää

Michellen A-osa (ensimmäinen periodi)

Michellen A-osan mallina toimii välittävällä tasolla supertoonikalle keskeytetty muunnelmä kaikessa tonaalisessa mollimusiikissa erittäin yleisestä 5-4-3-2-1 -kulusta, josta olen valinnut esimerkiksi George Gershwinin *Summertime* alun (nuottiesimerkki 6). Poikkeavaksi *Michellessä* esiintyvän version tekee aloittava muunnosduurisointu (I#) ja ylennetty neljäs aste, joka viittaa ns. mustalaismolliasteikkoon.

Nuottiesimerkki 6. *Summertime* (Gershwin), tahdit 1-8 (lähde: P&B).

Mustalaismolliasteikkoon perustuvia versioita yllä kuvatussa mallista tavaataan kyllä viihde- ja iskelmämusiikissa, vaikka ne ovatkin harvinaisia rockmusiikissa. Esimerkkinä on 1950-luvun puolivälin amerikkalainen iskelmä *The Snake Charmer*.

kaksi "ylimääräistä" tahtia), *Stormy Weather*in periodirakenne on 8+10+8+10 tahtia ja *I Got Rhythm*in 8+8+8+12 tahtia.

Nuottiesimerkki 7. *The Snake Charmer* (Powell), tahdit 1-4 (lähde: STK 8).

5 ——— 4# — 3 ——— 2 — 1

TEDDY POWELL
Sov. M. J.

Brightly
1. On pii - los - sa vii - da - kon. suo - jas - sa

C: i v⁷ / v⁷ i

Mallien ja *Michellen* A-osan suunnitelmaskeeman väliset erot ja yhtäläisyydet käyvät ilmi seuraavasta kuviosta.²¹

Kuvio 3. *Michellen* A-osan suunnitelmaskeema ja sen mallit.

<i>Summertime</i>	5 -----	4	3	2 (1)
-skeema	i	vii7 / V		(i)
<i>The Snake Charmer</i>	5 -----	4#	3	2 1
-skeema	i	V / V	i	
<i>Michelle</i>	5 -----	4#	3	2 (1)
	I#	vii7 / V		(I#)

Pintatasolla *Michellen* A-osa noudattaa Tin Pan Alley -traditiossa varsin yleistä mallia (skriptiä), joka rakentuu kvinttisuhteiselle (septimi)sointusarjalle siten, että sarjan viimeinen sointu, joka sijoittuu selkeästi rajatun muotokokonaisuuden loppuun, on ensimmäisen dominantti.²²

²¹ Käytän jatkossa mollin supertoonikalle keskeytetystä 5-4-3-2|| (i --- vii7/V) -kulusta nimitystä *Summertime*-(suunnitelma)skeema ja tämän skeeman (toonikalle saakka viedyttä) mustalaismolliversiosta nimitystä *The Snake Charmer* -(suunnitelma)skeema kyseisiä kulkuja havainnollistamaan valitsemieni esimerkkien mukaisesti. Noudatan tätä käytäntöä lähinnä mukavuussyistä – välttääkseni pitkiä numerosarjoja –, eikä sen taustalla ole sen enempää implisiittistä kuin eksplisiittistäkään oletusta mainittujen sävelmien ja *Michellen* välisestä episodisesta vaikutussuhteesta.

²² Tyypillisiä esimerkkejä tästä sointusarjasta ovat 1930-40 -luvun Tin Pan Alley -sävelmistön osalta *The Thrill Is Gone* (Leo Brown & Ray Henderson, 1931; 1002 Jumbo

Kuvio 4. Kvinttisuhteisen Tin Pan Alley -sointusarjan muodostama skripti tavanomaisimpine muunnelmineen

i7 iv7 VII7 III7 VI7 ii7 V7
 V7 / VII7 V7 / V7
 vii7 / V7

Varsin usein sävelmä alkaa duurin toisen asteen sävellajissa, jolloin sointujen tonaaliset suhteet pääsävellajiin nähden ovat ii7, V7, I7, IV7, VII7, V7/vi, V7/ii. Melodia rakentuu yleensä asteittain laskevasta sekvenssistä. Tyypillinen esimerkki on Jerome Kernin *All The Things You Are*.²³

Jazz), *Yesterdays* (Jerome Kern & Otto Harbach, 1933; NRB), *All The Things You Are* (Jerome Kern & Oscar Hammerstein II, 1939; NRB), *Tis Autumn* (Henry Nemo, 1941; 1002 Jumbo Jazz), *Tangerine* (Johnny Mercer & Victor Schertzinger, 1942; 1002 Jumbo Jazz), *Les Feuilles Mortes* (*Autumn Leaves*; Joseph Kosma, 1947; NRB), *Here's That Rainy Day* (Jim van Heusen, RB), *How High The Moon* (Morgan Lewis, RB), *Long Ago And Far Away* (Jerome Kern & Ira Greshwin, RB).

Sama sointukulku on yleinen edelleen 1940-luvun bebopissa ja 1950- ja 60-luvun uudemmassa jazzmusiikissa, esimerkeiksi tästä sopivat *Ultra Blue* (Jimmy Hamilton, 1945; 1002 Jumbo Jazz), *In Walked Bud* (Thelonius Monk, 1948; NRB), *Halema* (Phil Urso, 1956; 1002 Jumbo Jazz), *Shouting Out* (Horace Silver, 1956; 1002 Jumbo Jazz), *Sweet Juice* (Horace Silver 1956; 1002 Jumbo Jazz), *Afternoon In Paris* (John Lewis; RB), *Weep No More* (Dave Brubeck, 1961; 1002 Jumbo Jazz), *Somara* (Carmel Jones, 1961; 1002 Jumbo Jazz), *Solar* (Miles Davis, 1963; NRB), *Gostoso* (Clare Fischer, 1963; 1002 Jumbo Jazz), *Marguerite* (Clare Fischer, 1965; 1002 Jumbo Jazz).

Luetellut sävelmät soveltavat kyseisen skriptin siten, että ne käsittävät soinnut I(7)-IV(7)-VII(7) --- vii(7)/V(7)-V(7), ja V sijoittuu muotokokonaisuuden loppuun (yleensä viimeisen tahdin alkuun). Katkoviiva tarkoittaa, että tässä kohdassa on useampia etene-misvaihtoehtoja, joista tavallisin on III-VI tai vain toinen näistä. VII:sta voidaan edetä myös suoraan vii7/V7:een (jonka tilalla on usein myös ii7). Lueteltujen sävelmien lisäksi löytyy lisäksi useita sellaisia sävelmiä, jotka kyllä noudattavat mainittua sointusarjaa, mutta V asteen sointu ei sijoitu selkeästi rajatun muotokokonaisuuden (yleensä kahdeksan tahdin periodin tai neljän tahdin fraasin) loppuun. Toisaalta löytyy lukemattomia sellaisia sävelmiä, jotka soveltavat osan mainitusta skriptistä, mutta eivät sen kaikkia elementtejä. Tavallisimmin tämä toteutuu joko siten, että sävelmä käsittää kolme ensimmäistä sointua ja näiden lisäksi usein III, VI ja ehkä vielä II asteen soinnun – mutta ei V asteen sointua –, tai sitten skriptin alku ja loppu toteutuvat, mutta karakteristinen VII jää puuttumaan, jolloin sointusarja noudattaa mallia I7-IV7 --- vii7/V-V (vrt. *Summertime*-skeema edellä, josta kyseinen malli näyttäisi olevan spesifimpi tapaus). Näistä ei ole tarpeen luetella tässä esimerkkejä.

²³ Käytän tästä pintatason (skripti)skeemasta jatkossa nimitystä *All The Things You Are* -skeema (vrt. mitä *Summertime*- ja *The Snake Charmer* -skeemoista on sanottu edellä). Muun muassa sävelmät *Les Feuilles Mortes* (Kosma) ja *Fly Me To The Moon* (ASB 2) noudattavat samaa sointurakennetta ja saman motiivin asteittain laskevaan sekvenssiin perustuvaa melodista skeemaa 3-2-1-7(#)) kuin *All The Things You Are*.

Nuottiesimerkki 8.

All The Things You Are (Kern), tahtit 1-8
(lähde: Kern).

The musical score consists of three systems of piano and vocal staves. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piano accompaniment features a variety of chords and textures, including triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line is marked 'much slower' and includes lyrics in Finnish and English. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major / D minor).

Michellen A-osa näyttäisikin syntyneen mainittujen suunnitelma- ja skriptiskeemojen yhteensulautumana kuviossa 5 ja nuottiesimerkissä 9 esitetyllä tavalla. Ensimmäisen ja kolmen viimeisen tahdin osalta *Michellen* A-osa noudattaa *Summertime* -skeemaa ja (supertonikalle keskeytettyä) *Snake Charmer* -skeemaa, joita siis voi pitää lähinnä suunnitelmaskeemoina, ja tahtien 3-5 osalta varsin yksityiskohtaisesti *All The Things You Are* -skeemaa, joka puolestaan on luokiteltava lähinnä skriptiksi.

Kuvio 5. *Michellen* A-osa *Summertime*- ja *The Snake Charmer* -suunnitelmaskeemojen sekä *All The Things You Are* -skriptin yhteensulautumana.

Summertime 5 4 3 2 ||
-skeema i6 vii7 / V

The Snake 5 4# 3 2 1
Charmer i V / V i
-skeema

All The Things 3 (6) 2 (5) 1 (4#) 7#
You Are i7 iv7 VII7 III7 VI7 V7 / V
-skeema

Michelle 5 (3 2 1) 4# 3 2 ||
I# iv7 VII #vi7b vii7 / V

Michellen A-osassa tapahtuvaa siirtymää *Summertime* -skeemasta *All The Things You Are* -skeemaan (tahti 6) ja takaisin (tahti 8) on nuottiesimerkissä 9 havainnollistettu vertikaalisen katkoviivan avulla: jos periodin alku ja loppu (katkoviivoin erotettu osa) transponoitaisiin terssiä matalammaksi, *Michellen* pintatason melodinen skripti yhtenisi *All The Things You Are* -skriptin kanssa (tällöin myös koko periodi rakentuisi saman motiivin *n* sekvenssille, kuten tapahtuu *All The Things You Aressa*).

Nuottiesimerkki 9: *Michellen* A-osan muotorakenne ja tonaalinen rakenne.

a (2 tahtia) b (4 tahtia)

m n o

5 4# 3 2 || (1)

A Dm7 G F#o7 D#o7 E F#o7 E

I V || (I)

tahti 5 6 7 8 9 10

Todettakoon lopuksi, että *Michellen* A-osa muistuttaa niin melodisrytmisen kuin harmonisenkin aineksensa osalta *All The Things You Aren* A-osaa siinä määrin, että tämän voi (alustavasti) olettaa toimineen *Michellen* episodisena mallina.

Vastaavaksi esimerkiksi duurikappaleesta, jossa 6-7-6 -skeeman aloittava sävel on soinnutettu IV asteen soinnulla, sopii The Everly Brothersin levyttämä, Bryant & Bryantin säveltämä *All I Have To Do Is Dream*.

The musical score consists of two systems. The first system shows a guitar part with chords Bb, Am, Gm, C7, F, and F7, and a piano accompaniment. The lyrics are: "I can make you mine, taste your lips of wine an-y-time, night or day;". The second system shows guitar chords Bb, Am, G7, and C7, and a piano accompaniment. The lyrics are: "On-ly trou-ble is, gee whiz, I'm dream-ing my life a-way. I".

Nuottiesimerkki 12. *All I Have To Do Is Dream* (Bryant & Bryant), tahdit 17-24 (erityisesti 21-24; lähde AR&R I).

Ja esimerkiksi duurikappaleesta, jossa 6-7-6 -skeeman ensimmäinen sävel on soinnutettu VI asteen soinnulla, olen valinnut Weisman & Wayne & Garretin kappaleen *The Night Has A Thousand Eyes* (nuottiesimerkki 13).

6 ————— 7 ————— 6

Chorus

1. 2. 'Cause the night _____ has a thou - sand eyes _____ And a thou - sand
 3. 'Cause the night _____ has a thou - sand eyes _____ And a thou - sand

eyes _____ can't help but see _____ If
 eyes _____ will see me too. _____ And

ii7 V7 I

Nuottiesimerkki 13. *The Night Has A Thousand Eyes* (Weisman, Wayne & Garrett), tahdit 17-24 (erityisesti 17-20; lähde AR&R I).

Seuraavat neljä tahtia (tahdit 19-22) ovat koko sävelmän epävakain ja epäskemaattisin jakso. Tonaalisesti sen tehtävänä on prolongoida (pitää yllä) B-osan aloitettavaa a-molli -harmoniaa itse asiassa tahdin 23 alkuun saakka, josta alkaa B-osan päättävä neljän tahdin mittainen fraasi. Katkelman tonaalinen rakenne on välittävällä tasolla 5-4-3 (V7/VI-V-I), joka artikuloituu pintatasoksi vapaasti A-osan neljän ensimmäisen tahdin motiivien ("solujen") *m* ja *n* pohjalta (vrt. nuottiesimerkit 9 ja 10).

Tämä käsillä oleva neljän tahdin jakso käy melodisrytmisen aineksensa pohjalta niin huomiota herättävästi yksiin Bryant & Bryantin *All I Have To Do Is Dream* A-osan melodian (tahdit 3-6) kanssa, että on jälleen perusteltua (alustavasti) olettaa viimemainitun toimineen *Michellen* episodisena mallina (vrt. nuottiesimerkki 14 ja *Michellen* tahdit 19-22):

The musical score consists of two systems. The first system features guitar chords (F, Dm, Gm, C7) above a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "When I want you in my arms, when I want you and all your charms, When-". The second system continues with chords (F, Dm, Bb, C7) and lyrics: "ev-er I want you, All I Have To Do Is Dream, Dream, dream, dream. When".

Nuottiesimerkki 14. *All I Have To Do Is Dream* (Bryant & Bryant),
tahdit 1-8 (erityisesti 3-6; lähde AR&R I).

Michellen tahdit 23-26 (katso liite 1) käsittävät A-osan melodian tavoin supertoonikalle keskeytetyn 5-4-3-2 -kulun (neljäs aste nyt ylentämätön), joka on soinnutettu Tin Pan Alley- ja jazzmusiikissa varsin yleisellä laskevaan kromaattiseen kulkuun perustuvalla sointusarjalla, f-mollissa Fm, C+, Fm7, Fm6, Db ja C (kromaattinen kulku on usein sijoitettu bassostemmaan tai johonkin muuten karakteristisella tavalla erottuvaan säestysääneen, toisinaan myös melodiaan).²⁴

²⁴ Tutkimusaineistoon sisältyy ainakin seuraavat tämän mallin sovittevat sävelmät: *Diga Diga Doo* (Jimmy McHugh & Dorothy Fields, 1928; EJB), *Brother, Can You Spare A Dime?* (Jay Corney, 1932; STK 6), *Yesterdays* (Jerome Kern & Otto Harbach, 1933; NRB), *My Funny Valentine* (Richard Rodgers & Lorenz Hart, 1937; 1002 Jumbo Jazz), *How High The Moon* (Morgan Lewis & Nancy Hamilton, 1940; 1002 Jumbo Jazz), *I Could Write A Book* (Richard Rodgers & Lorenz Hart, 1940; RB – vrt. kuitenkin 1002 Jumbo Jazz) *In Walked Bud* (Thelonius Monk, 1948; NRB), *A Taste Of Honey* (Ric

Kuvio 6. Melodinen 5-4-3-2|| -kulku soinnutettuna laskevaan kromaattiseen (basso)kulkuun perustuvalla sointusarjalla.

melodia	5 -----	4	3	2	1		
sointu- aste	i	III5#	i7	IV#	iv	V7	(i)
					VI7		
basso	8	7#	7	6#	6	5	8

Esimerkiksi tämän mallin (skriptin) sisältävästä sävelmästä sopii jälleen Sherman & Shermanin *Chim Chim Cheree* (nuottiesimerkki 15).

5 ----- 4 ----- (4) -----

CHORUS

mf *ARRT* *Cm* *G.* *Cm7* *F* *Fin*

Chim chim - In - ey, chim chim - In - ey, chim chim cher - ee! A sweep is as

mf

α. i *ii* *ii* *i+(b)* *iv* *(4)* *iv* *(b)*

3 ----- 2 ----- ||

Cm *D* *D7-9* *G7* *Cm* *G.*

luck - y; as luck - y can be. Chim chim - In - ey, chim chim - In - ey,

i *v/v* *v^{Ab}* *v7*

Nuottiesimerkki 15. *Chim Chim Cher-ee* (Sherman & Sherman), tahdit 1-8 (lähde: MP).

Marlow & Bobby Scott, 1960; 1002 Jumbo Jazz), *Solar* (Miles Davis, 1963; NRB) *Chim Chim Cher-ee* (Richard M. Sherman & Robert B. Sherman, 1963; Okun 1983). The Real Book (RB) antaa vielä seuraavat esimerkit, joista puuttuvat copyright-vuodet (julkaisu on laiton, ts. tekijänoikeuslain vastainen): *Afternoon In Paris* (John Lewis; RB), *Here's That Rainy Day* (Jim van Heusen; RB), *In A Sentimental Mood* (Duke Ellington; RB), *It Don't Mean A Thing* (Duke Ellington; RB), *April In Paris* (Vernon Duke; RB). Kuten voidaan nähdä, enin osa mainituista sävelmistä on varsin tunnettuja ja paljon soitettuja kappaleita, eikä ole syytä epäillä, etteikö Paul McCartney olisi kuullut ja tuntenut useimpia niistä (vähemmän soitettuja ja tunnettuja ovat lähinnä Thelonius Monkin *In Walked Bud*, John Lewisin – The Modern Jazz Quartetin – *Afternoon In Paris* sekä Miles Davisin *Solar*).

Todettakoon vielä, että seuraavat edellä mainituista sävelmistä sisältävät sekä *All The Things You Are* että yllä kuvatun alaspäiseen kromaattiseen astekulkuun perustuvan sointusarjan, jota tässä nimitän *Chim Chim Cher-ee* -skriptiksi: *Yesterdays*, *In Walked Bud*, *Solar*, *Afternoon In Paris* ja *Here's That Rainy Day*. Tin Pan Alley -sävelmissä nämä skriptit esiintyvät selkeästi peräkkäin (*Yesterdays*, *Here's That Rainy Day*), uudemmassa jazzissa taas sisäkkäin (*In Walked Bud*, *Solar*, *Afternoon In Paris*). Näyttääkin ilmeiseltä, että näillä kahdella skriptillä on taipumus esiintyä yhdessä – ts. toisen esiintyminen implikoi toista. *Michelle* ei tässä suhteessa voi pitää poikkeuksena.

Toinen tähän katkelmaan liittyvä kiinnostava piirre on dominanttisävelen toisto, johon edellinen sointukulku Tin Pan Alley -traditiossa usein liittyy (vrt. *Chim Chim Cher-ee* edellä). Seuraavassa on vielä kaksi esimerkkiä tämäntyyppisestä kokonaan tai lähes kokonaan yhden sävelen – ei tosin dominanttisävelen – toistoon perustuvasta melodiasta. Ensimmäinen, Johnson & Penniman & Blackwellin *Long Tall Sally* (erityisesti tahdit 1-4) edustaa puhtaasti mustaa rock'n'roll -traditiota *blue note* -repetitioineen:

1. Gon - na tell Aunt Ma - ry 'bout Un - cle John, He
 2. (Well,) Long Tall Sal - ly has a lot on the ball, And
 3. (Well, I) saw Un - cle John with Long Tall Sal - ly, He

says he has the blues, But he has a lot of fun, } Oh, ba - by,
 no - bod - y cares if she's long — and — tall,
 saw Aunt Ma - ry com-in' And he ducked back in the al - ley.

yes — ba - by woo — ba - by.

Nuottiesimerkki 16. *Long Tall Sally* (Johnson, Penniman & Blackwell), tahdit 1-9 (erityisesti 1-4; lähde AR & R I).

Antonio Carlos Jobimin kappaleessa *Samba De Uma Nota So* vastaava säveltoisto on soinnutettu kromaattisesti laskevin septimisoinnuin, joskaan tämä kromaattisesti laskeva kulku ei ole kvartin mittainen kuten on laita Michellen ja *Chim Chim Cher-ee* kohdalla.

Refrain

This is just a lit - - tle sam - - ba built up - on a sin - gle note. - - - O - ther

notes are bound to fol - - low but the root is still that note. Now this new one is the con -

8 ————— 8b (= 7#) — 7(h) ————— 6h

8 ————— 8b (= 7#) - 7(h) ————— 6h

Nuottiesimerkki 17. *Samba De Uma Nota So* (Jobim), tahdit 1-9 (lähde: ACJ).

Intro, kitarasoolo ja coda rakentuvat *Michellen* A- ja B-osien pohjalta seuraavasti. Intro (tahdit 1-4) perustuu B-osan päättävän katkelman (tahdit 23-26) sointusarjaan ja kitarasoolo (tahdit 43-48, päättää myös codan) A-osan sointukulkuihin ja motiiveihin. Codan ensimmäiset neljä tahtia (65-68) perustuvat jälleen B-osan päättävään sointusarjaan, melodia alkaa nyt kuitenkin terssiä matalammalta, ja vie sekä A-osassa että B-osassa puolilopukkeelle keskeytetyn 5-4-3-2-1 -kulun toonikapäätökseen tahdissa 69. Codan – ja siten myös koko kappaleen – päättää kitarasoolon kertaus.

Michelle: semanttiset vai episodiset mallit?

Arvioin lopuksi kaikkien analyysin yhteydessä esille tulleiden kappaleiden (niiden, joista on nuottiesimerkit) osalta, täyttävätkö ne Hermerénin vaikutussuhteelle asettamat ehdot. Mainittujen esimerkissävelmien lisäksi arvioin vielä *Michellen* ja *A Taste Of Honey*n (Scott & Marlow) sekä *Michellen* ja *Habaneran* (George Bizet, oopperasta *Carmen*) mahdollista episodista vaikutussuhdetta. Arviointi perustuu biografisen aineiston alustavaan analyysiin. Koska kaikki esimerkit on tietoisesti valittu siten, että temporaaliehto täyttyy – ne ovat siis sävelletty ennen vuotta 1965 – tarkas-

telen seuraavassa lähemmin vain kontaktiehdon, samankaltaisuuden ehdon ja muuttumisen ehdon täyttymistä.

Summertime (nuottiesimerkki 6) kuului *Besame Muchon* ja *A Taste Of Honey*n tyyppisenä balladina yhtyeen kiertueohjelmistoon 1950-60 -luvun vaihteessa. Yhtye myös levytti kappaaleen vuonna 1960, joskaan levyä ei koskaan julkaistu (Dowling 1989, 305). Kontakti on siis kiistaton. Samankaltaisuuden osalta lienee paikallaan todeta, että *Summertime*n ja *Michellen* välinen samankaltaisuus koskee pikemmin välittävää tasoa kuin pintatasoa ja on sikäli suhteellisen abstraktia eikä siten välittömästi kuultavissa.²⁵ Aineiston alustavan analyysin perusteella ei ole mahdollista osoittaa, että *Summertime* olisi myöskään olennaisesti muuttanut yhtyeen tuotantoa – tiedetään kyllä, että yhtye soitti kappaletta myöhemminkin.²⁶ Tältä pohjalta on perusteltua olettaa, että *Summertime* on näytellyt tärkeää (episodista) roolia siinä prosessissa, jonka kautta mollin 5 --- 4-3-2|| (I --- vii7/V) -skeema on koodautunut yhdeksi yhtyeen semanttisista malleista,²⁷ mutta aineiston perusteella ei ole syytä olettaa, että *Summertime* olisi varsinaisesti toiminut *Michellen* (välittömänä) episodisena mallina edellä määritellyssä merkityksessä.

*The Snake Charmer*in osalta ei ole mahdollista osoittaa muuta kuin että se on sävelletty ennen Michelleä (1950-luvulla), ja että sen ja *Michellen* A-osassa on välittävällä tasolla huomattavaa samankaltaisuutta (nuottiesimerkki 7). Ei siis ole mahdollista osoittaa, että Paul McCartney olisi tuntenut *The Snake Charmer*in tai että tämä olisi muuttanut yhtyeen tuotantoa olennaisella tavoin. Näin ollen ei – aineiston tarjoaman evidenssin pohjalta – ole myöskään perusteltua olettaa, että *The Snake Charmer* olisi toiminut *Michellen* A-osan episodisena mallina.

Aineiston alustava analyysi ei myöskään suoranaisesti (sitovasti) viittaa

²⁵ On kuitenkin syytä todeta, että edellä *Summertime*-skeemaksi kutsuttu mollin supertoonikalle keskeytetty 5-4-3-2|| (i --- vii7/V) -suunnitelmaskeema ohjaa sekä koko *Michellen* A-osan että B-osan neljän viimeisen tahdin pintatason muotoutumista (tässä mielessä sekä *All The Things You Are* -skripti että *Chim Chim Cheree* -skripti – molemmat edustavat pintatasoa – ovat "alisteisia" tälle välittävän tason suunnitelmaskeemalle).

²⁶ Lewisohn mainitsee, että yhtye soitti The Beatles -albuminsa (ns. "White Album") levytyssessioiden yhteydessä perjantaina 19 heinäkuuta 1968 noin kuuden minuutin mittaisen instrumentaaliversion (improvisaation) *Summertime*stä – epäilemättä Gene Vincencin vuonna 1958 tekemän rock-version inspiroimana" (Lewisohn 1989, 144).

²⁷ Elson toteaa (1986, 36), että Paul McCartney oli 1950-60 -luvun vaihteessa kiinnostunut populaarimusiikkistandardeista ja esimerkiksi sellaiset kappaleet kuin *Till There was You*, *Besame Mucho*, *The Honeymoon Song*, *Red Sails In The Sunset* ja *September In The Rain* kuuluivat yhtyeen kiertueohjelmistoon (ensinmainitun sävelmän yhtye myös levytti ensimmäiselle LP-levylleen), ja että McCartney yritti jo varhaisessa vaiheessa myös itse kirjoittaa lauluja tähän tyyliin. Yllä esitetyin perustein myös *Summertime*n ja *A Taste Of Honey*n (joka sekä sisältyy yhtyeen ensimmäiseen LP-levyyn) voi lisätä Elsonin mainitsemaan Paul McCartney -balladien esikuvien listaan.

siihen, että Paul McCartney olisi tuntenut Jerome Kernin ja Oscar Hammersteinin *All The Things You Aren* (nuottiesimerkki 8) – sen enempiä kuin siihenkään, että *All The Things You Are* olisi muuttanut yhtyeen tuotantoa olennaisella tavoin. Tiedetään kuitenkin, että McCartneyn jazzmuusikkoisä James McCartney vaikutti Paulin musiikkimaun muotoutumiseen,²⁸ ja koska *All The Things You Are* oli 1930-1950 -luvulla (ja on edelleenkin) varsin suosittu Tin Pan Alley -balladi, tämän voi olettaa kuunnelleen ja soittaneen kyseistä kappaletta McCartneyn lapsuudessa ja nuoruudessa. Kontaktia voi nähdäkseni pitää ilmeisenä. Kappaleiden A-osien välinen (pintatason) rakenteellinen yhdenmukaisuus on (melodian, rytmin ja sointutaustan yhdessä muodostaman kokonaisuuden) osalta kiistattomasti läheisempi kuin *Michellen* ja minkään toisen sävelmän A-osan välinen yhdenmukaisuus koko tutkimassani yli 2000 sävelmän aineistossa – jota voi nähdäkseni pitää edustavana jos kohta ei tietenkään aukottomana. Nähdäkseni on perusteltua olettaa episodinen vaikutussuhde näiden kahden sävelmän välille.

Sen sijaan aineiston alustava analyysi ei tarjoa perusteita olettaa, että Paul McCartney olisi tuntenut kappaleen *The Night Has A Thousand Eyes* (nuottiesimerkki 13) tai että kyseinen sävelmä olisi olennaisesti vaikuttanut yhtyeen muuhun tuotantoon. Koska samankaltaisuudet rajoittuvat B-osan aloittavaan kahden tahdin mittaiseen aiheeseen (ja B-osan tonaaliseen rakenteeseen laajemminkin) – tältä osin rakenteellinen samankaltaisuus on kyllä kiistaton, ei nähdäkseni ole syytä olettaa episodista vaikutussuhdetta näiden kahden sävelmän välille.

Aineiston alustavan analyysin perusteella ei myöskään ole mahdollista suoranaisesti (sitovasti) osoittaa, että Paul McCartney olisi tuntenut *All I Have To Do Is Dreamin* (nuottiesimerkit 12 ja 14) – epäsuorien viitteiden perusteella tätä voi kuitenkin pitää täysin varmana.²⁹ Mainittakoon, että

²⁸ Elson mainitsee, että Paul McCartney oli varsin ylpeä isänsä sinänsä suhteellisen vaatimattomista musiikillisista saavutuksista, ja "Jim Mac's Band [James McCartneyn yhtye] jätti syvän ja kestävän vaikutuksen" Paul McCartneyn omaan musiikilliseen uraan. Tiedetään, että Paul McCartney kirjoitti vuonna 1959 yhtyeestä kiinnostuneelle lehtimiehelle, että sen "soundi muistuttaa läheisesti traditionaalisen jazzin neljää-iskua-tahdissa" ja että tämä "voidaan mahdollisesti panna Mr McCartneyn vaikutuksen tiliin, joka 1920-luvulla johti yhtä paikallisista huippujazz-yhtyeistä (Jim Mac's Jazz Band)". Kirje paljastaa edelleen Paul McCartneyn omia musiikillisia vaikutteita – hän kirjoittaa siinä nimittäin, että "yhtye on saanut paljon hupia sovittaessaan uudelleen vanhoja suosikkeja (*Ain't She Sweet, You Were Meant For Me, Home, Moonglow, You Are My Sunshine* ja niin edelleen." (Davies 1974, 67-68.)

²⁹ Elson mainitsee, että Paul McCartney oli varsin inspiroitunut The Everly Brothersien musiikista ja osti jokaisen heidän levynsä, joka vain tuotiin maahan. Hänellä oli tapana jäljitellä Everlyjä koulutoverinsa Ian Jamesin kanssa: he pukeutuivat kuin Everlyt, kampsivat hiuksensa heidän tavallaan ja kuljeskelivat ympäriinsä kutet Everlyt kitaroidensa kanssa (Elson 1986, 14.). Koski huomauttaa, että Paul McCartney innostui Everlyistä jo

All I Have To Do Is Dream The Everly Brothersin esittämänä oli vuoden 1958 eniten myyty levy Englannissa (Jasper 1983, 43). Nähdäkseni ei ole epäilystäkään siitä, etteikö McCartney olisi tuntenut kyseisen kappaleen varsin hyvin.

Samankaltaisuuden osalta on syytä todeta, että *All I Have To Do Is Dream*issa ja *Michelllessä* on huomattavaa samankaltaisuutta useassakin suhteessa: (1) molempien kappaleiden B-osan aloittava skeema (*Michelllessä* 8-9-8, *All I Have To Do Is Dream*issa 6-7-6), (2) *Michellen* B-osan tahtien 19-22 (katso liite 1) ja *All I Have To Do Is Dreamin* A-osan tahtien 3-6 (nuottiesimerkki 14) melodisrytmisen aines ja melodinen skeema, (3) tonaalinen suunnitelma (nuottiesimerkit 1, 2 ja 5, *Michelle* on molli-versio, *All I Have To Do Is Dream* duuriversio), (4) sointikuva – *Michellen* sointi on soitinkokoonpanoa ja moniäänistä stemmalaulua myöten lähempänä Everlyjen sointia kuin ehkä yhdessäkään toisessa Beatles-sävelmässä – sekä (5) sanoitus (erityisesti "I love you, I need you, I want you" -formulan käyttö).³⁰

Paitsi että The Everly Brothersien tiedetään olleen yksi Paul McCartneyn tärkeimmistä esikuvista ja vaikuttaneen erityisesti yhtyeen stemmalauluun näyttää myös siltä, että Michelle ei ole ainoa The Beatles -yhtyeen kappale, jossa on nähtävissä *All I Have To Do Is Dreamin* välitöntä (episodista) vaikutusta – viitataan tässä erityisesti Lennon–McCartney -sävelmän *From Me To You* (1963) A-osan ja edellä mainitun The Everly Brothers -sävelmän A-osan väliseen rakenteelliseen samankaltaisuuteen. Näin myös Hérmereenin muotoilema muuttumisen ehto täyttyy. Edellä esittämäni nojalla katson, että on perusteltua olettaa *All I Have To Do Is Dreamin* toimineen *Michellen* episodisena mallina edellä määritellyssä merkityksessä – voisi jopa sanoa Paul McCartneyn *assimiloineen* kyseisen sävelmän *Michellen* esikuvaksi.

Myöskään *Chim Chim Cher-eeen* (nuottiesimerkit 11 ja 15) osalta ei ole mahdollista *suoranaisesti* (sitovasti) osoittaa, että Paul McCartney olisi tuntenut tämän *Michelleä* säveltäessään, mutta käytännössä tätäkin voi pitää täysin varmana. Yhtye oli tehnyt vuosina 1964-65 kaksi elokuvaa, joten he olivat epäilemättä kiinnostuneita siitä mitä elokuva-alalla tapahtui,

heidän ensimmäisestä levystään lähtien ja "kopioi iltaisin radiosta kuulemiensa levyjen tekstin, painoi sävelmät mieleensä ja muunsi ne aamulla soinnuiksi kitaralleen" (1986, 32).

³⁰ Koska tähän tutkimusraporttiin ei sisälly systemaattista sanoitusten analyysia, riittänee todeta, että kyseinen formula oli erittäin yleinen 1950-60 -luvun rockmusiikissa – Elvis Presley muun muassa levytti vuonna 1956 kappaleen, jonka nimi oli *I Want You, I Need You, I Love You*, mutta tämän formulan esiintyminen sekä *Michelllessä* että *All I Want To Do Is Dream*issa lisää osaltaan muiden mainittujen yhtymäkohtien merkitystä.

ja Disney-elokuva *Mary Poppins* – johon *Chim Chim Cher-ee* sisältyy – oli vuoden 1964-65 katsotuimpia elokuvia maailmassa. *Mary Poppins* -elokuvan soundtrack-LP oli vuoden 1965 – siis *Michellen* sävellysvuoden – toiseksi myydyin LP-levy Englannissa (myydyin oli The Beatles yhtyeen oma elokuva-LP *Help!*). (Jasper 1983, 114.)

Edelleen, *Chim Chim Cher-ee*ssä ja *Michellessä* on huomattavaa samankaltaisuutta useassakin suhteessa: (1) A-osan tonaalinen rakenne: myös *Chim Chim Cher-ee* A-osa noudattaa puolilopukkeelle keskeytettyä 5-4-3-2|| (i --- V7/V) -skeemaa (katso nuottiesimerkki 15), (2) koko AABA-kokonaisuuden muotorakenne ja tonaalinen suunnitelma (nuottiesimerkissä 2 kuvattu molli-iskelmän malli), (3) B-osan aloitusfraasi (8-9-8, nuottiesimerkki 11) sekä (4) B-osan päätösfraasi (nuottiesimerkki). Aineiston alustavan analyysin perusteella ei kuitenkaan ole mahdollista osoittaa, että *Chim Chim Cher-ee* olisi muuttanut yhtyeen tuotantoa laajemmin. Sävellysvuonna tapahtuneeseen ilmeiseen kontaktiin ja usealla tasolla ilmenevään rakenteelliseen samankaltaisuuteen – myös tässä yhteydessä voisi puhua *assimilaatiosta* – nojaten pidän kuitenkin perusteltuna olettaa, että *Chim Chim Cher-ee* toimi osaltaan *Michellen* episodisena mallina.

A Taste Of Honey (ei nuottiesimerkkiä edellä, katso 1002 Jumbo Jazz ja CB) kuului yhtyeen kiertueohjelmistoon vuosina 1962-63 ja yhtye myös levytti sen ensimmäiselle LP-levylleen (*Please Please Me*) vuonna 1963. Paul McCartney lauloi itse kappaleen soolo-osuuden. *A Taste Of Honey* ja *Michellen* ilmeisin (rakenteellinen) samankaltaisuus rajoittuu lähinnä edellisen A-osan aloittavaan ja jälkimmäisen B-osan päättävään sointusarjaan laskevine kromaattisinene kulkuineen (*A Taste Of Honey*ssa kromaattinen kulku on vain neljän sävelen – pienen terssin – mittainen). Lisäksi kappaleiden muotorakenteiden ja tonaalisten rakenteiden välillä on yhtäläisyyksiä (myös *A Taste of Honey* on – selkeästi doorisesta sävellajistaan huolimatta – palautettavissa nuottiesimerkissä 2 kuvattuun mollisävelmäskeemaan).

Aineiston alustavan analyysin perusteella ei ole mahdollista osoittaa, että juuri *A Taste Of Honey* olisi välittömästi muuttanut yhtyeen tuotantoa – epäilemättä sillä on kuitenkin ollut suuri merkitys yhtyeen säveltämien balladien esikuvana³¹ (Paul McCartney -balladit *And I Love Her* ja *Eleanor Rigby* etenevät *A Taste of Honey*yn tavoin doorisessa sävellajissa). Vaikka edellisen perusteella ei ehkä näyttäisikään olevan perusteita olettaa välitöntä episodista vaikutussuhdetta *A Taste Of Honey*yn ja *Michellen* välille, näyttää perustellulta olettaa, että *A Taste Of Honey* olisi *Sum-*

³¹ Vrt. mitä on edellä sanottu *Summertimen* yhteydessä.

mertimen tavoin näytellyt epäsuoraa episodista roolia siinä prosessissa, jonka kautta Paul McCartney on omaksunut tietyt *Michellen* taustalla vaikuttavat, Tin Pan Alley -traditiosta peräisin olevat semanttiset mallit.

Entä sitten Bizet'n *Habaneran* oopperasta *Carmen* (ei nuottiesimerkkiä, katso *Carmen*)? Ensi alkuun ajatus *Habaneran Michellen* välisestä vaikutusyhteydestä (jossa siis edellinen olisi toiminut jälkimmäisen mallina) tuntuu täysin edesvastuuttomalta paralleelien haeskelulta – etenkin, kun samankaltaisuus rajoittuu laskevaan kromaattiseen kulkuun, joka ensinmainitussa sävelmässä on melodiassa ja viimeainitussa sisältyy sointutaustaan. Temporaaliehto luonnollisesti täyttyy, mutta muuttumisen ehdon täyttymistä ei aineiston perusteella ole ehkä mahdollista osoittaa – eikä tämä ole tarpeenkaan: Paul McCartney on nimittäin Mark Lewisohnille antamassaan haastattelussa *Michellen* bassolinjan kirjoittamista kuvatessaan viitanut Bizet'hen tavalla, joka varsin todennäköisesti kytkee nämä kaksi kappaletta (episodisesti) toisiinsa. Viitataan seuraavaan haastattelukatkelmiaan:

"En koskaan unohda, kuinka tein *Michellen* bassolinjan, koska se oli eräänlainen Bizet-juttu. Se todella käänsi koko laulun ympäri. [Että] voit tehdä bassolla sellaista, se oli hyvin jännittävää."
(Lewisohn 1988, 13.)

Tulkitsen Paul McCartneyn itse vahvistaneen kontaktiehdon täyttymisen ja siten myös sen, että Bizet'n *Habaneran* laskeva kromaattinen kulku toimi *Michellen* "vastaavan" kulun episodisena mallina.

Long Tall Sally (nuottiesimerkki 16) kuului yhtyeen kiertueohjelmiin koko sen ajan, kun yhtye esiintyi julkisesti (1962-1966) ja yhtye myös levytti sen (1963). Tiedetään myös, että *Long Tall Sally* oli toinen niistä kahdesta kappaleesta, jotka Paul McCartney esitti ensimmäisessä julkisessa esiintymisessään veljensä Michaelin kanssa vuonna 1958 (toinen kappale oli The Everly Brothersien *Bye Bye Love*). *Long Tall Sallyn* ja *Michellen* välinen samankaltaisuus rajoittuu nuottiesimerkissä 16 kuvattuun säveltoistoon ja siihen, että molempiin kappaleisiin sisältyy toonikan oktaavikertaukselta alkava pentatoninen kulku 8-7-5(-3), *Michellessä* B-osan alussa (tahti 17, katso liite 1) ja *Long Tall Sallyssä* tahdissa 8 (nuottiesimerkki 16). *Kappaleissa onkin todella huomattavaa erilaisuutta miltei kaikissa muissa suhteissa!*

Long Tall Sallyn esittäjä ja yksi sen säveltäjistä Little Richard (Richard Penniman) on kiistatta muuttanut yhtyeen tuotantoa olennaisella tavalla (vrt. *She's A Woman* ja *I'm Down*). *Michelleen* Little Richard ja *Long Tall Sally* liittyvät siten, että The Beatles -yhtyeellä oli *Rubber Soul* -albumia tehdessään selvästikin tendenssi suosia yhden sävelen toistoon perustuva melodiamuodostusta: *Michellen* lisäksi huomiota herättäviä esimerkkejä tästä tendenssistä ovat *Drive My Car* (A-osa), *Girl* (B-osa) sekä

Word, jonka yhteydessä Paul McCartney on itse kiinnittänyt huomiota tähän tendenssiin ja myös eksplisiittisesti liittänyt sen *Long Tall Sally*yn:

"kirjoittaa hyvä laulu – kuten *Long Tall Sally* – yhden sävelen pohjalta on todella hyvin vaikeaa. Se on sen tyyppinen juttu, jota olemme halunneet tehdä jonkin aikaa. Pääsimme lähelle sitä Wordissä."³² (Fricke 1981, 41.)

Edellä esittämäni perusteella katson, että vaikka ei ehkä olekaan perusteltua olettaa välitöntä episodista vaikutussuhdetta *Long Tall Sally*yn ja *Michellen* välille, niin aineisto viittaa kiistattomasti siihen, että *Long Tall Sally* on toiminut yhtenä episodisena mallina siinä prosessissa, joka johti *Rubber Soul* -albumilla tendenssinä olevaan säveltoistoa suosivaan melodi-anmuodostukseen. Tältä pohjalta *Long Tall Sally*yn ja *Michellen* välinen suhde näyttäisi – lähinnä *Michellen* B-osaan sisältyvän säveltoiston osalta – olevan epäsuora episodinen vaikutussuhde.

Aineiston alustavan analyysin perusteella ei ole mahdollista suoranaisesti osoittaa, että Paul McCartney olisi tuntenut *Samba De Uma Nota Son* säveltäessään *Michelle*ä. Käytännössä tätä voi kuitenkin pitää varsin ilmeisenä – siksi tunnettu ja paljon soitettu kyseinen kappale oli 1960-luvun alussa. *Samba De Uma Nota Son* ja *Michellen* rakenteellinen samankaltaisuus rajoittuu edellisen A-osan aloittavaan ja *Michellen* B-osan päättävään säveltoistoon ja sitä säestävään alaspäisen kromaattisen kulun sisältävään sointusarjaan (katso nuottiesimerkki 17).

Ei myöskään ole mahdollista suoranaisesti osoittaa, että *Samba De Uma Nota So* olisi olennaisesti muuttanut yhtyeen tuotantoa, tietyt brasilialaisen bossa nova -musiikin tärkeimmistä ominaispiirteistä käyvät kuitenkin yksiin sen tendessin kanssa, joka The Beatles -yhtyeellä oli juuri *Rubber Soul* -albumia tehtäessä, hieman ennen sitä ja vielä sen jälkeen.³³

³² John Lennon on toisessa yhteydessä todennut "yhden sävelen problematiikasta" seuraavaa: "Näettekö, yksi sävel on minusta yhtä kompleksinen kuin mikä tahansa, mutta en voi käyttää loppuelämäni sen selittämiseen musiikkikriitikoille, jotka tahtovat kompleksisia harmonioita, tonaalisia kadensseja ja kaikkea sitä roskaa. [...] Ja Paul [McCartney] sanoi, että loppujen lopuksi me päädyimme yhden sävelen pop-sävelmään. Ja minä uskon sen, ettäs tiedätte!" (Miles 1982, 75.)

³³ Tällaisia ominaispiirteitä ovat esimerkiksi (1) tekstin ja musiikin yhteensopivuus: John Lennon on todennut *Rubber Soul* -albumin toisen "tyttökappaleen" – *Girlin* – yhteydessä, että he yrittivät "vasta myöhemmin [tarkoittaa ilmeisesti tästä levystä alkaen] sovitaa sanat sävelmään" (Miles 1982, 82); (2) eri parametrien samanarvoisuus: Paul McCartney on useassa yhteydessä maininnut, että varhaisemmissa levytyksissä basso ja rummut oli miksattu kitaroiden ja laulun varjoon ja että vuosina 1965-66 tässä suhteessa tapahtui selvä muutos (Lewisohn 1988, 12-13 ja Okun 1981b, 33; Lewisohnille antamassaan haastattelussa McCartney mainitsee tämän muutoksen yhteydessä myös eksplisiittisesti *Michellen*); (3) pyrkimys tehdä yhden sävelen rock-laulu: tähän pyrkimykseen on viitattu edellä *Long Tall Sally*yn yhteydessä, vertaa kuitenkin *yhden nuotin samba* = *Samba De Uma Nota So*; (4) akustisen kitaran käyttö paitsi puhtaasti sointusäestysinstrumentina myös perkussiivisessa funktiossa, painottamaan rytmisiä iskuja soinnillisesti. (Bossa novan osalta katso Béghage 1981, 77-78.)

Nähdäkseni aineisto ei – metodiikan sisältämän kriteeristön perusteella – tue riittävästi oletusta näiden kahden sävelmän välisestä episodistesta vaikutussuhteesta, vaikka ajatus tuntuu intuitiivisesti hyvinkin uskottavalta.

Diskussio

The Beatles -yhtyeen varhaistuotannon (1962-65) semanttiset ja episodiset mallit löytyvät erityisesti 1950-luvun mustasta rhythm & blues ja rock'n'roll -traditiosta, 1950-luvun lopun ja 1960 -luvun alun valkoisesta teinirockista sekä 1930-1960 -luvun elokuva- ja musikaalisävelmistöstä (Tin Pan Alley). Rhythm & blues ja rock 'n' roll -tradition vaikutus ilmenee lähinnä synkopoidussa rytmikassa, tietyissä pentatonisissa kuluissa sekä blue note -sävelten käytössä. Kaikkia yllä mainittuja piirteitä – erityisesti kahta ensinmainittua – tavataan myös teinirockissa, joka on kuitenkin edellistä melodisempaa (diatonisempaa) ja usein myös soinnullisesti vaihtelevampaa. Teinirock-tradition vaikutus ilmenee edellisen lisäksi myös (kokonais)muodon ja tonaalisen disposition tasolla. Yhtyeen ohjelmistoon kuului alusta alkaen myös viihde- ja elokuvasävelmiä, mutta Tin Pan Alley -tradition vaikutus yhtyeen omiin sävellyksiin on varhaisimmas- sa tuotannossa (1962-63) enimmäkseen epäsuoraa. Välitöntä vaikutusta voi nähdä sellaisissa balladeissa kuin *All My Loving*, joka alkaa Tin Pan Alley -standardilla II-V-I.

Analyysiesimerkiksi valitun *Michellen* (1965) kohdalla Tin Pan Alley -vaikutteet ovat ilmeisiä ja esiintyvät läpikäyvästi monella eri tasolla: mollisävellajissa (sekä rock'n'roll että teinirock ovat leimallisesti duuri- pohjaista musiikkia) kompleksisessa jazzpohjaisessa harmoniassa, kokonaisuudessa ja tonaalisessa dispositiossa – joka osin yhtenee vastaavan teinirock-standardin kanssa, mutta (mm. mollisävellajista johtuen) myös osin eroaa siitä – sekä tiettyjen harmonistonaalisten mallien (skripti- ja suunnitelmaskeemojen) käytössä. Kokonaisuutensa, melodiikkansa ja harmonistonaalisen rakenteensa osalta *Michelle* näyttäisikin palautuvan lähinnä viihdemusiikin traditioon, rytmikkansa ja pentatoniikkansa osalta teinirockin ja vähemmässä määrin rhythm'n'bluesin ja rock'n'rollin traditioon. Yhdistävänä tekijänä toimii kummassakin tapauksessa teinirock, joka (erityisesti The Everly Brothers) on myös kappaleen sointikuvan mallina.

Michellen muotorakenne on periaatteessa 32 tahdin mittainen AABA-muoto. A-osan melodia (tahdit 5-12) noudattaa välittävällä (suunnitelmaskeeman) tasolla mustalaismolliversiota puolilopukkeelle keskeytetystä 5 --

- 4-3-2-1 -kulusta soinnutettuna skeemanmukaisesti I --- vii7/V. Pintatasolla (skriptin tasolla) A-osan melodian taustalla on asteittain laskevasta sekvenssikulku soinnutettuna kvinttisuhteisella sointusarjalla (*Michellissä* tästä sarjasta kuitenkin puuttuu III asteen sointu). Sekä välittävän tason suunnitelmaskeema että pintatason skriptiskeema ovat tutkimusaineiston perusteella varsin yleisiä semanttisia malleja Tin Pan Alley -traditiossa.

B-osan kahden ensimmäisen tahdin aihe (tahdit 17-19) noudattaa teinirock- ja molli-iskelmä -traditiossa B-osan usein aloittavaa 8-9-8 (duuris- sa 6-7-6) -skeemaa soinnutettuna I asteen soinnulla (tavanomaisimmat soinnutusvaihtoehdot ovat lähinnä IV ja VI, vaikka I astettakin esiintyy). Osan päättää jälleen puolilopukkeelle keskeytetty 5-4-3-2 -kulku soinnutettuna alaspäisen kromaattisen kulun sisältävällä sointusarjalla *Michellissä* Fm, C+, Fm7, Fm6, Db, C (tahdit 23-26), joka on varsin tavallinen Tin Pan Alley -sävelmissä. B-osan aloittavan ja päättävän fraasin väliin jää neljän tahdin jakso (tahdit 19-22), joka perustuu motiivinsa osalta *Michellen* A-osaan. Intro, kitarasoolo ja coda perustuvat A- ja B- osan aiheisiin.

Yhtyeen jäsenet ovat haastattelulauseunnoissaan viitanneet siihen, että joillekin *Michellissä* esiintyville muutamien tahdin mittaisille katkelmille olisi olemassa myös episodiset mallinsa, jotka olisivat toimineet niiden syntyyn johtaneena välittömänä impulssina. B-osan kaksi ensimmäistä tahtia tekstin ja melodian osalta on yksi tällainen esimerkki ("jokin Nina Simonen blues", mahdollisesti *I Put A Spell On You*, katso Sheff 1981, 86). B-osan neljä viimeistä tahtia taas ovat – kuten on edellä *Carmenin Habaneran* kohdalla todettu – laskevan kromaattisen kulun osalta ("a kind of Bizet thing"). Edellisten "mallien" lisäksi on perusteltua olettaa, että A-osan episodisena mallina (skriptiskeemana) olisi toiminut Jerome Kernin *All The Things You Are* – missä määrin Gershwinin *Summertime* on mahdollisesti vaikuttanut episodisesti A-osan tonaaliseen rakenteeseen suunnitelmaskeeman 5 --- 4-3-2|| (I --- vii7/V) muodossa jää avoimeksi kysymykseksi. Näyttää edelleen perustellulta olettaa, että Sherman & Shermanin *Chim Chim Cher-ee* olisi vaikuttanut episodisesti paitsi B-osan aloittavan kahden tahdin ja niin ikään B-osan päättävän neljän tahdin mittaisen katkelman myös koko kappaleen muotorakenteen ja tonaalisen rakenteen muotoutumiseen. Vastaavasti on perusteita ajatella, että Bryant & Bryantin *All I Have To Do Is Dream* (esittänyt The Everly Brothers) olisi toiminut paitsi B-osan tahtien 19-22 myös laajemmin koko kappaleen episodisena mallina – aina esityksen sointukuvaa myöten. Voisikin ajatella, että Paul McCartney olisi *assimiloinut* kyseiset kaksi sävelmää ja että ne olisivat tällaisessa assimiloidussa muodossa toimineet *sekä* semanttisina *että*

episodisina malleina *Michellen* sävellystyön yhteydessä. On myös muita kappaleita, joiden kohdalla on perusteltua pohdiskella mahdollista vaikutusyhteyttä. Missä määrin nämä samankaltaisuudet on lupa tulkita episodisiksi malleiksi, jää kuitenkin *Summertimen* tavoin avoimeksi kysymykseksi.

Kokonaisuutena *Michelle* on siis eräänlainen teinirock-versio klassisesta Tin Pan Alley -balladista. Koska sävelmässä on kuitenkin selvästi havaittavia (kuultavia) aineksia myös muista traditioista, sen pintatason voi katsoa rakentuvan useista "topoksista" (topics) – käyttäkseni Ratnerin (1980) klassisen ajan musiikkiin soveltamaa käsitettä. *Michellen* "topiikka" rakentuu nähdäkseni seuraavalla tavalla:

intro, tahdit 1-4	"kvasiklassinen", "nyyhkyballadi" ("pop whine") ³⁴
A-osa, tahdit 5-16	Tin Pan Alley -balladi
B-osa, tahdit 17-18	rhythm'n'blues, blues
tahdit 19-22	rhythm'n'blues (melodinen), teinirock
tahdit 23-26	"kvasiklassinen", "nyyhkyballadi"
soolo, tahdit 43-48	Tin Pan Alley, country- ja teinirock
coda, tahdit 65-68	"kvasiklassinen", "nyyhkyballadi"
soolo, tahdit 69-75	Tin Pan Alley, country- ja teinirock

Näin *Michelle* antaa vaikutelman useista toisistaan etäälläkin olevasta traditioista peräisin olevien elementtien yhteensovittamisen tuloksena syntyneestä sävelmästä, jonka merkitys ilmeisestikin syntyy paljolti juuri näihin erilaisiin malleihin tapahtuvien viittausten (alluusioiden) pohjalta.

Artikkelissa esiteltyä tarkastelutapaa voinee monista avoimiksi jääneistä kysymyksistä huolimatta pitää monellakin tavalla hedelmällisenä: se yhdistää modernin käsityksen inhimillisestä musiikillisen informaation prosessoinnista ja musiikillisen muistin luonteesta kompleksiseen, musiikin eri parametrit ja hierarkkiset tasot lukuun ottavaan analyysimetodiikkaan. Samalla tarkastelutapa osoittaa tutkimuskohteen kompleksisuuden: esitellyt tulokset edustavat epäilemättä vain jäävuoren huippua koko prosessista, jolloin niiden perusteella tehtyjä johtopäätöksiä voi parhaimmillaankin pitää vain myöhempää tutkimusta varten muotoiltuina alustavina hypoteeseinä. Tässä mielessä artikkelin voi sanoa – ja toivoa – herättäneen enemmän kysymyksiä, kuin mihin analysoidun aineiston pohjalta on mahdollista vastata.

³⁴ Tarkoitan "kvasiklassisella" topoksella ("nyyhkyballadi", "pop whine") sellaista hidasta, muotonsa ja soinnutuksensa osalta keskimääräistä kompleksisempää populaaria sävelmää, jossa suositaan mollisointuja ja esimerkiksi vähennetyille septimisoinnuille, ranskalaisille sekstisoinnuille ja ylinouseville kolmisoinnuille rakentuvaa kromaattista harmoniaa (katso Lee 1970, 236-238.)

Michelle

By JOHN LENNON and PAUL McCARTNEY

Moderately

Guitar → Am (Capo up 8 frets) E+ Am7 Am6 Fmaj7/A
 Keyboard → Fm C+ Fm7 Fm6 Dbmaj7/F

1 E C A F Dm7 Bbm7 G Eb

Mi - chelle, ma belle. these are words that

4 F#dim Ddim Eb C (2) Bdim C

go to - geth - er well, my Mi - chelle.

8 F A Bbm7 Eb F#dim Ddim

11 (27) Mi - chelle, ma belle, sont des mots qui vont tres bien en -
 Mi - chelle, ma belle, sont des mots qui vont tres bien en -

Copyright © 1965 NORTHERN SONGS LIMITED
 All rights for the United States of America, Mexico and the Philippines controlled by
 MACLEN MUSIC, INC. c/o ATV MUSIC CORP., 6255 Sunset Blvd., Los Angeles, Ca. 90028
 All Rights Reserved

3 ————— 9-8

E D#dim E Am (B)
 C Bdim C Fm

semble, tres bien en - semble. I love you, I love you, I love you,
 semble, tres bien en - semble. I need to, I need to, I need to,

15 (31)

C4 Ab4 F E4 C4
 F Db C4

that's all I want to say. Un - til I find a way,
 I need to make you see. Oh, what you mean to

19 (35)

Am E+ Am7 Am6
 Fm C+ Fm7 Fm6

me I will say the on - ly words I know that
 un - til I do, I'm hop - ing you will

22 (38)

Fmaj7/A 1. E 2. E A (A*)
 Dbmaj7/F C C F

you'll un - der - stand. mean: I love you.
 know what I

25 (41)

15/16 1/2 1/4

Detailed description: This is a musical score for the song 'I Love You' by The Beatles. It is written for guitar and piano. The score is divided into four systems, each with a measure number in parentheses. The first system (measures 15-31) includes guitar chords E, D#dim, E, Am (circled in B), and Fm. The second system (measures 19-35) includes C4, Ab4, F, E4, C4, F, Db, and C4. The third system (measures 22-38) includes Am, E+, Am7, Am6, Fm, C+, Fm7, and Fm6. The fourth system (measures 25-41) includes Fmaj7/A, Dbmaj7/F, 1. E, 2. E, C, and A (circled in A*). The lyrics are written below the piano part. There are also some handwritten annotations like '3', '4-3', and '2' above the guitar part in the fourth system.

System 1: Chords: Dm7, Bbm7, G, Eb, F#dim, Ddim, E, C, D#dim, Bdim.

System 2: Chords: E, C, Am, Fm. Lyrics: I want you, I want you, I want you.

System 3: Chords: C7, Ab, F, D, E, C, Am, Fm. Lyrics: I think you know by now, I'll get to you some how. Un-

System 4: Chords: Am, Fm, E+, C-, Am7, Fm7, Am6, Fm6, Fmaj7/A, D#maj7/F, E, C. Lyrics: til I do, I'm tell ing you, so you'll un - der - stand:

Musical notation for the first system (measures 59-63). The system includes a treble and bass clef staff with piano accompaniment and vocal line. Chords are indicated above the staff: A, A¹, Dm7, Bbm7, G, Eb, F#dim, Ddim, E, D#dim, C, Bdim. The lyrics are: "Mi - chelle, ma belle, sont des mots qui vont tres bien en - semble, tres bien en -"

Musical notation for the second system (measures 64-67). The system includes a treble and bass clef staff with piano accompaniment and vocal line. Chords are indicated above the staff: E, C, Am, Fm, E-, C-, Am7, Fm7, Am6, Fmo, Fmaj7/A, Dbmaj7/F. The lyrics are: "semble. And I will say the on - ly words - I know that you'll un - der -"

Musical notation for the third system (measures 68-71). The system includes a treble and bass clef staff with piano accompaniment and vocal line. Chords are indicated above the staff: E-, C-, A, A*, Dm7, Bbm7, G, Eb. The lyrics are: "stand. my Mi - chelle."

Musical notation for the fourth system (measures 72-75). The system includes a treble and bass clef staff with piano accompaniment. Chords are indicated above the staff: F#dim, Ddim, E, C, D#dim, Bdim, E, C, A, F. The instruction "Repeat and fade" is written at the end of the system.

Kirjallisuus

Bartlett, Frederic C.

1932 *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology.* Cambridge University Press, Cambridge.

Béhague, Gerard

1981 Artikkeliki (hakusana) Bossa-nova teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 3, edited by Stanley Sadie. Macmillan : London. Printed and bound in Hong Kong.

Bent, Ian

1987 *Analysis*, with a Glossary by William Drabkin. W.W. Norton : New York.

Coleman, Ray

1984/85 *John Lennon.* Futura : London. Reproduced, printed and bound in Great Britain.

Cook, Nicholas

1987 *A Guide to Musical Analysis.* J. M. Dent & Sons : London. Printed in Great Britain.

Davies, Hunter

1968/74 *The Beatles. The Authorised Biography.* Heinemann : London. Printed in Great Britain.

Dowling, William J.

1989 *Beatlesongs.* Fireside : New York. Manufactured in the United States of America.

Elson, Howard

1986 *McCartney – Songwriter.* W. H. Allen : London. Printed and bounded in Great Britain.

Everett, Walter

1986 Fantastic Remembrance in John Lennon's "Strawberry Fields Forever" and "Julia". *Musical Quarterly* 1986/3.

Fricke, David

1981 Musical History: Volume One (1962-66). Teoksessa *The Compleat Beatles, Volume One*, toim. Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.

Garbarini, Vic

1981 Paul McCartney Interview. Teoksessa *The Compleat Beatles, Volume Two*, toim. Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.

Gaver, William W. & Mandler, George

- 1987 "Play it again Sam": On Liking Music. *Cognition and Emotion*, 1 (3), 259-282.
- Lamb, Andrew ja Hamm, Charles
1981 Popular Music. Artikkelit teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 15, edited by Stanley Sadie. Macmillan : London. Printed and bound in Hong Kong.
- Hermerén, Göran
1975 *Influence in Art and Literature*. Princeton University Press: Princeton. Printed in the USA.
- Jasper, Tony (compiled)
1983 *The Top Twenty Book. The Official British Record Charts 1955-1982* as used by BBC Radio 1 and Top of the Pops. Blandford Press : Poole, Dorset. Printed in the U.K.
- Koski, Markku
1986 *Beatles. Erään yhtyeen anatomia*. Love Kirjat : Helsinki. Painettu Vaasassa.
- LaRue, Jan
1961 Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes. *Journal of the American Musicological Society* 1961.
- Lee, Edward
1970 *Music of the People. A Study of Popular Music in Great Britain*. Barrie & Jenkins : London. Printed in Great Britain.
- Lewisohn, Mark
1988 *The Complete Beatles recording sessions*. Hamlyn : London. Printed in Hong Kong.
- Mandler, George
1975 *Mind And Emotion*. John Wiley & Sons, New York.
1982 The Structure of Value: Accounting for Taste. Teoksessa *Affect and Cognition. The Seventeenth Annual Carnegie Symposium on Cognition* (3-36). Edited by Margaret Sydnor Clark & Susan T. Fiske. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey).
1984 *Mind and Body. Psychology of Emotion and Stress*. W. W. Norton & Company. New York.
- Mandler, Jean M.
1979 Categorical and Schematic Organization in Memory. Teoksessa *Memory Organization and Structure* (259-299).

- Edited by C. R. Puff. Academic Press, New York.
- 1984 *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey).
- Meyer, Leonard B.
- 1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago University Press, Chicago.
- 1970 *Music, Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*. Third impression. Chicago University Press, Chicago.
- 1973 *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago University Press, Chicago.
- 1980 Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change. *Daedalus* 109, n:o 2, 177-205.
- 1989 *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Middleton, Richard
- 1990 *Studying Popular Music*. Open University Press : Buckingham. Printed in Great Britain.
- Miles, Barry (koonnut)
- 1978/82 *Beatles in Their Own Words*. Omnibus Press (A Division of Book Sales Limited). Printed and bound in Great Britain.
- Miller, Jim (edited, revised and updated)
- 1976/1981 *The Rolling Stone. Illustrated History of Rock & Roll*. Pan Books : London. Manufactured in the United States of America.
- Murtomäki, Veijo
- 1983 Klassismin musiikillisesta kielestä ja logiikasta: ykseydestä ja moninaisuudesta Mozartin "Jupiter"-sinfonian (K 551) ensimmäisessä osassa. *Musiikki* 2/1983.
- Nattiez, Jean-Jaques
- 1982 Taksonomisesta analyysistä tyylin kuvaukseen: Debussyn *Syrinx*. Teoksessa *Musiikin soivat muodot*, toimittanut Eero Tarasti. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos : Jyväskylä. Painettu Jyväskylässä.
- Neisser, Ulric
- 1976 *Cognition and Reality. Principles and Implications of Cognitive Psychology*. San Fransisco.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians, the*
- 1981 Edited by Stanley Sadie. Peninsula : Hong Kong. Printed and bound in Hong Kong.

Norman, Philip

- 1981 *Shout! The True Story of the Beatles*. Elm Tree Books : London. Typeset, printed and bound in Great Britain.

Okun, Milton

- 1981a *The Compleat Beatles, Volume One*. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.
1981b *The Compleat Beatles, Volume Two*. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.

Porter, Steven Clark

- 1979 *Rhythm and Harmony in the Music of the Beatles*. UMI Dissertation Services : Ann Arbor.

Réti, Rudolph

- 1961 *The Thematic Process in Music*. Faber & Faber : London. Printed in Great Britain.
1967 *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. Edited by Deryck Cooke. Faber & Faber : London. Printed in Great Britain.

Rumelhart, David E.

- 1977 *Introduction to Human Information Processing*. John Wiley & Sons : New York. Printed in the USA.
1980 Schemata: The Building Blocks of Cognition. Teoksessa *Theoretical Issues in Reading Comprehension* (33-58). Edited by R. Spiro, B. Bruce & W. Brewer. Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey).

Ruwet, Nicolas

- 1987 Methods of Analysis in Musicology. *Music Analysis* 1987, vol. 6/1-2.

Salzer, Felix

- 1982 *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. Dover : New York. Manufactured in the USA.

Schank & Abelson

- 1977 *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Lawrence Erlbaum Associates : Hillsdale, New Jersey. Printed in the United States of America.

Schenker, Heinrich

- 1979 *Free Composition (Der Freie Satz). Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Translated and edited by Ernst Oster. Longman : New York and London. Manufactured in the USA.

Sheff, David

1981a Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono. *Playboy* January/1981.

1981b John Lennon: His Final Words on the Beatles' Music. *Playboy* April/1981.

Tulving Endel & Donaldson W.

1972 *Organization of Memory*. Academic Press : New York.

1983 *Elements of Episodic Memory*. Oxford University Press : New York. Printed in Great Britain.

Nuottimateriaali

Aineisto on esitetty tekstissä käyttämiäni lyhennysten mukaisessa aakkosjärjestyksessä.

1002 Jumbo Jazz =1002 Jumbo Jazz. *The All-American Jazz Album*. edited by Billy Lee Silhouette Music : New York 1978. Printed in Miami Beach, Florida.

ACJ = *The Best of the Bossa Novas by Antonio Carlos Jobim*. MCA Music : New York 1966. Made in U.S.A.

AR&R I = *American Rock & Roll volume I. The Big Hits of the Late 50's and Early 60's*. Dover : New York (sine anno).

ASB 2 = *The All-American Song Book, vol. 2. The Big Hits of the 20's, 30's, 40's, 50's & 60's*. Dover Publications : New York (sine anno).

CB I = *The Compleat Beatles, Volume One*. Edited by Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.

CB II = *The Compleat Beatles, Volume Two*. Edited by Milton Okun. Edition Olms : Zurich. Printed in the United States of America.

EJB = *Encyclopedia of Jazz 'n' Blues*, edited & arranged by Cecil Bolton & Chris Ellis EMI : London 1988.

FFS = *Famous Fifty Songs. The World's Greatest Motion Picture Music*. Charles Hanson Music and Books : New York (sine anno).

GA = *The Grammy Awards. Song of the Year*. Hal Leonard Publishing Corporation : Millwaukee (sine anno).

Kern = *Jerome Kern. The Man and His Music in Story, Picture and Song*. Produced and written by Hugh Fordin; music ar-

- ranged and edited by Dan Fox. T.B. Harms Company :
Santa Monica, California (sine anno).
- MP = *Vocal Selections from Walt Disney's Mary Poppins*; words
and music by Richard M. Sherman and Robert B. Sherman.
Edited by Milton Okun 1983 Wonderland Music Company.
Printed in USA.
- NRB = *The New Real Book: Jazz Classics, Choice Standards,
Pop-Fusion Classics*. Edited by Chuck Sher. Sher Music :
Petaluma 1988. Made in the U.S.A.
- P&B = *Porgy and Bess. A Musical & Pictorial Journey*.
Compiled, designed and edited by Lee Snider. Chappell
Music Company : London 1978.
- RB = *The Real Book*. Fifth edition. Moniste. Ei julkaisijaa
(sine anno).
- STK 2 = *Suuri Toivelaulukirja 2*. Toimittanut Aapeli Vuoristo.
Kolmastoista painos. Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen
Kirjakerho : Helsinki 1987. Printed in Finland.
- STK 6 = *Suuri Toivelaulukirja 6*. Toimittanut Aapeli Vuoristo.
Kolmas painos. Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen
Kirjakerho : Helsinki 1987. Printed in Finland.
- STK 8 = *Suuri Toivelaulukirja 8*. Toimittanut Aapeli Vuoristo.
Fazer Musiikki Oy : Espoo ja Suuri Suomalainen Kirjakerho
: Helsinki 1990. Printed in Finland.

Äänitteet

Beatles, *The Rubber Soul* (1965) EMI Records. PCS 3075. Made and
Printed in Great Britain.