

---

Antti-Ville Kärjä

---

## Musiikkivideo intertekstinä – tapausanalyysi Havana Black -yhtyeen kappaleesta *East Is Red*

Populaarimusiikki on kokonainen kulttuurinen muodostuma. Se ei ole itseoikeutettua, autonomista taidetta, vaan se toimii ja vaikuttaa kaikkien populaarikulttuurin kentässä olevien ilmiöiden kautta. (Grossberg 1993, 198, 200.)

Rock-kulttuuri on aina ollut intiimisti yhteydessä kuviin ja mielikuviin – tyyleistä, tähdistä ja asenteista (Grossberg 1993, 188). Tärkeää ei ole se miltä esiintyjä kuulostaa, vaan mikä on hänen "lookinsa": miltä hän näyttää, kuka hän on ja mitä hän edustaa (ks. Fiske 1991, 95). Kuva kilpailee yhä enemmän äänen kanssa asemastaan merkinä, joka sitoo musiikin yleisön kokemuksiin ja haluihin (Grossberg 1993, 205).

Tällä hetkellä populaarimusiikin ja visuaalisen kulttuurin selkein yhdistelmä on musiikkivideo (ks. Kallioniemi 1994, 30). Edistyneen tietokonetekniikan myötä musiikkivideoiden ilmaisulliset mahdollisuudet lisääntyvät entisestään (ks. Kallioniemi 1994, 31-32), ja nähdäkseni musiikkivideot hyödyntävätkin ensimmäisenä audiovisuaalisen teknologian uusimpia piirteitä globaalisti. Music Televisionin kaltaisen maailmanlaajuisen jakeluverkoston olemassaolo tekee musiikkivideoista varsin hallitsevan populaari- ja nuorisokulttuurin ilmiön.

Tarkoitukseni on tässä artikkelissa osaltaan pohtia, kuinka musiikkivideoiden kolmen eri osa-alueen – musiikin, sanoituksen ja kuvallisen kerronnan – väliset vuorovaikutussuhteet ilmenevät. Havainnollistan asiaa analysoimalla yhden suomalaisen musiikkivideon. Erityinen painoarvo analyysissäni on osa-alueista yleensä vähimmälle huomiolle jääneellä, musiikilla.

Suomalaisuus on toinen artikkelini keskeinen teema. Suomalainen musiikkivideotuotanto on vielä lapsenkengissä, eikä sitä ole juurikaan tutkittu. Maailmanlaajuisesta perspektiivistä katsottuna Suomi edustaakin musiikkivideoiden tuotannossa kansallista marginaaliryhmää. Tämä marginaalisuus ei voi olla heijastumatta suoraan musiikkivideoiden tuotantoon ja sitä kautta myös itse videoihin. Näin ollen tutkimustuloksia voidaan ainakin jossain määrin pitää suomalaisen musiikkivideon tason mittarina ja niiden perusteella voidaan pohtia suomalaisten musiikkivideoiden asemaa ja merkitystä.

Tutkimukseni taustatekijöihin voi vielä lukea kuuluvaksi jatkuvan keskustelun suomalaisen populaarimusiikin huonosta kansainvälisestä menestymisestä. Tämä näkökulma on olennainen, koska musiikkivideo on nykyaikana tärkeä

suomalaisten artistien markkinointiväline ulkomailla. Itse asiassa vaatimus musiikkivideon olemassaolosta ei koske pelkästään suomalaisten muusikoiden kaltaista marginaaliryhmittymää, vaan kansainvälisen menestyksen saavuttamiseksi artistin kuin artistin on tehtävä video (ks. Berland 1993, 31).

Suomalaisiin musiikkivideoihin liittyy läheisesti vielä kysymys niissä käytettävästä kielestä – eli esitetäänkö kappaleet suomen vai englannin kielellä. Englannin kielellä esiintyviä artisteja pidetään potentiaalisempina ulkomailla menestyjinä, ja näin ollen videoiden valmistukseen myönnettävä tuki keskittyy niihin (ks. Lehtonen 1996, C5). Vieras kieli voi myös aiheuttaa tiettyä sisällöllistä tyhjyyttä kerronnassa.

## Musiikkivideo kontekstissaan

Visuaaliset tiedotusvälineet ovat aina olleet musiikin markkinoinnin keskeisiä elementtejä. Varsinkin 1900-luvun alkupuolen mykkäelokuvat ja musikaalit olivat tässä suhteessa merkittäviä, mutta myös esiintymisen näkeminen on kautta aikojen ollut tärkeä osa musiikin kulutusta. Tietyllä tavalla musiikkivideo onkin vain viimeisin yritys yhdistää kuva ääneen. (Shuker 1994, 169.)

1950-luku rock-kulttuurin syntymisen ja television globaalin leviämisen vuosikymmenenä merkitsee tärkeää rajapyykkiä musiikkivideon historiassa. Televisiolla on kuitenkin mielenkiintoinen ambivalentti suhde musiikkivideoihin ja rock-kulttuuriin. Televisio on aina ollut implisiittisesti rock-musiikin keskeinen osa, ja rock on aina ollut voimakkaasti esillä televisiossa. Silti useissa tapauksissa televisio on nähty osana sitä valtakulttuuria, jota vastaan perinteinen rock-kulttuuri on määritellyt itsensä. (Grossberg 1993, 189; ks. myös Shuker 1994, 171 ja Kallioniemi 1994, 28-29.)

Ensimmäiset musiikkivideomaiset tuotokset valmistuivat 1960-luvun puolivälin jälkeen The Beatles -elokuvien *A Hard Day's Night* ja *Help!* jälkeen. Yhtye itse teki vuonna 1967 kappaleesta *Strawberry Fields Forever* klassikon asemaan nousseen videon. Ensimmäinen varsinainen musiikkivideon titteli kuitenkin langetetaan usein Queen-yhtyeen *Bohemian Rhapsody* -filmatisoinnille vuodelta 1975, koska sen katsotaan merkinneen musiikkivideon kaupallista läpimurtoa. Varsinainen musiikkivideoteollisuus käynnistyi 1970-luvun loppupuoliskolla. Todelliset kauaskantoiset musiikkivideoiden vaikutukset populaarimusiikin myyntiin antoivat kuitenkin odottaa itseään seuraavan vuosikymmenen alkupuolelle. (Alanen – Pohjola 1992, 51, 109-111; Goodwin 1993a, 30-31.)

Musiikkivideon kontekstualisoinnissa on painotettu 1980-luvun alussa angloamerikkalaisessa rock-musiikissa ja kulttuurissa tapahtuneita muutoksia. Näistä tärkein oli populaarimusiikin uuden valtavirtasuuntauksen, ns. New Popin syntyminen. Samalla menestyskappaleista tuli 1960-lukumaisesti tyyllisesti yhdenmukaisia. Lisäksi rock-musiikin ja kulttuurin kulutuksen vauhti kiihtyi, singlelevy palasi markkinoinnin perusyksiköksi sekä tähteyden ja esittäjän identi-

teetin funktioissa tapahtui muutoksia. (Straw 1993, 4-7.) Myös elokuvasta kehittyi tärkeä rock-musiikin alkuperän, levityksen sekä tuoton lähde 1980-luvun aikana, ja elokuva onkin tarjonnut yhden mahdollisuuden musiikkivideoiden ilmestymiselle (Grossberg 1993, 192).

Musiikkivideoteollisuuden edistymisen taustalla vaikuttivat myös kaapelitelevisioverkostojen – erityisesti Music Televisionin, MTV:n – ilmaantuminen sekä televisio- ja videoteknologian voimakas kehittyminen 1980-luvun alussa (ks. Shuker 1994, 170). Musiikkivideot olivat halpaa ohjelmamateriaalia kaapelikanaville (Kallioniemi 1994, 30) ja videonauhuriin yleistyminen lisäsi vaihtoehdoisen televisio-ohjelmiston kysyntää (Eerikäinen 1989, 52).

### *Music Television*

MTV aloitti toimintansa Yhdysvalloissa elokuussa 1981 (Alanen – Pohjola 1992, 41). Alussa kanavan videotarjonnassa korostui brittiläinen New Pop -musiikkisuuntaus, joka tyyliä, muotia ja keinotekoisuutta korostavana sopi täydellisesti videomarkkinoinnin kohteeksi. (Goodwin 1993b, 49.)

Ensimmäisinä vuosinaan MTV:n tarkoituksena oli erottua perinteisistä televisiokanavista, joten kanavalla esitettiin vain harvoja itsenäisiä ohjelmia. Lisäksi New Popin vaikutuksesta esitetyt videot olivat suurelta osin ei-narratiivisia ja ei-performatiivisia. Näistä syistä MTV:n alkuvaihe on edustanut kanavaan kohdistuneiden postmodernististen väitteiden huippua. (Goodwin 1993b, 50-51.)

Vuosikymmenen ensimmäisen puoliskon lopulla New Popin suosio laski ja kanavan kohdeyleisön laajenemisen myötä heavy metal -musiikin osuus korostui. Myös itsenäisten ohjelmaosioiden määrä lisääntyi. Heavy metal osaltaan vaikutti edelleen kustannuksiltaan alhaisten esitystilannetta kuvaavien videoiden valta-aseman syntyyn. (Goodwin 1993b, 51-52; ks. myös Walser 1993, 114.)

Leimaavaa MTV:n kehitykselle on 1980-luvun puolivälin jälkeen ollut musiikillisen aineiston laajeneminen sekä jatkuva siirtyminen kohti perinteistä television ohjelmajärjestelyä. Tarjontaan on ilmestynyt ei-musiikillisia ohjelmia kuten komedioita, elokuvamakasiineja ja haastatteluita. Tähän ajanjaksoon on liittynyt lisäksi kanavan globaali laajentuminen. (Goodwin 1993b, 52-53; ks. myös Alanen – Pohjola 1992, 41.)

### *Michael Jackson, Madonna ja Suomi*

Musiikkivideosta tuli kuitenkin 1980-luvun lopulla olennainen osa musiikkiteollisuuden markkinointistrategioita. Käytännöllisesti katsoen jokaisen singlelevyn julkaisun yhteydessä esiteltiin myös uusi video, olipa kyseessä sitten minkä kokoinen levy-yhtiö tahansa. (Shuker 1994, 170.)

Merkittävimmät viimeisten viidentoista vuoden aikana valmistuneet musiik-

kivideot kulminoituvat kahteen populaarimusiikin supertähteen: Michael Jacksoniin ja Madonnaan. Edellinen on herättänyt huomiota megalomaanisilla projekteillaan, joista keskeisimmät ovat pienoiselokuvan ja musiikkivideon yhdistelmä *Thriller* (1983) ja *Bad* (1987). Madonna puolestaan on aiheuttanut keskustelua lähinnä videoidensa sisällön kautta: *Like A Prayer* (1989) sivusi kristinuskoa ja rotueroja kyseenalaisella tavalla, ja seksuaalifantasioilla herkutteleva *Justify My Love* (1990) törmäsi USA:ssa sensuurimuriin. (Alanen – Pohjola 1992, 135-136, 248-249, 314; Shuker 1994, 192-193.)

Suomalaisen musiikkivideon historia on nähdäkseni seurannut pääpiirteissään kansainvälistä kehitystä. Varsinaisten markkinointimielessä tehtyjen videoiden edeltäjiä olivat 60- ja 70-luvun television suuren maailman mukaisia kansallisia pop-ohjelmia (esim. *Ohimennen*) varten tehdyt nauhoitteet, ja 70-luvulla kuvatalenteiden käyttöä rupesi käyttämään myös *Levyraati*. 1980-luvulla suomalaisten artistien videoita saattoi nähdä lisäksi *Hittimittarissa* ja *Soitellaan, soitellaan*-ohjelmassa. Varsinaiset vakavalla mielellä tehdyt suomalaiset musiikkivideot ovat ilmestyneet julkisuuteen vasta 1990-luvulla osan päästyä MTV:n kautta kansainväliseen kierrätykseen, ja nykyisin niitä nähdään myös kotimaisissa *Lista-* ja *Jyrki*-ohjelmissa (ks. Lehtonen 1996, C5).

## Pinnan alta poimittua

Alkuvaiheissaan musiikkivideoita käsittelevä kirjallisuus tarkasteli musiikkivideoiden vaikutusta musiikkiin. Kaksi yleisintä näkökantaa olivat, että musiikkivideo oli tehnyt (mieli)kuvasta itse musiikin kokemista tärkeämmän, ja että musiikkivideo tulisi rajoittamaan kuulijan tulkintoja, koska hänellä olisi nyt edessään visuaalinen tulkinta laulun sanoista. Myöhempi kirjoittelu on puolestaan keskittynyt musiikkivideon ja television välisiin yhteyksiin (Straw 1993, 3-4).

Musiikkivideoiden visuaalinen ulkoasu on edelleen johtanut lukuisiin postmodernismia sivuaviin mielipiteisiin. "Musiikkivideot ovat postmodernin tietoisuuden ylettömin ilmaus", kirjoittaa Antti Alanen (Alanen – Pohjola 1992, 37). Kari Kallioniemen (1994, 30) mielestä taas musiikkivideo on "merkinnyt 80-luvulla postmodernin pinnan, kulutuksen ja kulttuurin pirstoutumisen symbolia". Mutta musiikkivideot toteuttavat postmodernismin periaatteita pääasiassa vain visuaalisen ulottuvuutensa osalta, eivätkä rock-sanoitukset tai musiikki itsessään asetu tähän viitekehykseen kovinkaan helposti. Ainoastaan erityisesti studio- ja tietokoneteknologialle perustuvaa disko- ja teknomusiikkia voinee pitää niin sanoitustensa kuin musiikkinsakin osalta postmodernina. (Kärjä 1996, 41-43; ks. myös Longhurst 1995, 114.)

Musiikkivideoihin kohdistuneiden tutkimusten näkökulmat ovat olleet hyvin vaihtelevia. Videoita on tutkittu mm. elokuvan genrenä, mainostamisen muotona, uniteorioiden avulla sekä kulutuskulttuurin kannalta. Musiikin tutkimus musiikkivideoiden yhteydessä on jäänyt puolestaan varsin vähäiseksi. (Ks. Goodwin

1993a, 3.)

Musiikkivideon ymmärtämiseksi on kuitenkin tunnistettava äänen ja kuvan välinen korrelaatio, joka ilmenee selvimmin kameraliikkeissä ja leikkauksessa, mutta myös esimerkiksi valaistuksessa sekä eleissä. "Postmodernin" analyysin vikana usein onkin tämän aspektin unohtaminen ja musiikkivideoiden tarkastelu puhtaasti visuaalisena muotona – joka tietenkin on hallitseva *motiivi* ilmiössä. (Goodwin 1993b, 48.)

Musiikin analyysi on keskeistä musiikkivideoiden analyysissa siitäkin syystä, että auditiiviset tekstit ovat kiistämättä ensisijaisia: ne ovat olemassa itsenäisesti jo ennen videoita. Lisäksi musiikkivideoiden elementeistä juuri musiikki kantaa suurimman affektiivisen latauksen. Musiikkivideoiden analyysin haaste onkin eri tavoin artikuloituneiden musiikillisten ja visuaalisten diskurssien tulkinnassa. (Walser 1993, 113.) Musiikkivideoita onkin syytä tutkia auditiivisten ja visuaalisten tekstien hybridimuotona (ks. Shuker 1994, 167-168).

## Onko populaarimusiikki musiikkia?

Musiikin väheksyntä musiikkivideoiden analyyseissa ei ole sinänsä yllätyksellistä, sillä onhan populaarimusiikin (sic) analyysin vaikeudet tunnustettu jo kauan. Yksi musiikkitieteen suurimmista ongelmista liittyneekin populaarimusiikin tutkimuksen lähtökohtiin.

Populaarimusiikin tutkimusta nimenomaan musiikkina vaikeuttaa ensisijaisesti se, että tarkoitusta varten ei ole olemassa juurikaan käyttökelpoisia menetelmiä. Täten alan tutkijoiden on usein kehitettävä menetelmänsä itse. (McClary – Walser 1990, 280.) Länsimaisen taidemusiikin analyysimenetelmistä saattaa olla apua varsinkin vanhempaa, 1800-luvun populaarimusiikkia tutkittaessa (Kurkela 1991, 91), mutta yleisesti ottaen ne eivät sovellu sellaisinaan populaarimusiikin tutkimukseen (ks. Lindberg 1995, 21). Perinteisen musiikkitieteen menetelmät ovat niin terminologiansa ja notaatiokeskeisyytensä kuin tieteenlajin perustana olevan ideologiankin osalta ongelmallisia populaarimusiikkia tutkittaessa (ks. Middleton 1990, 104-107), eikä niiden käyttäminen väen väkisin voi tuottaa mielekkäitä tuloksia. Rock-musiikin tutkimuksen – ja yleensäkin etnomusikologian – kannalta ajateltuna musiikkianalyysi on vain "väline, jonka avulla pyritään saamaan vastauksia musiikkia koskeviin kysymyksiin" (Pekkilä 1991, 155).

Populaarimusiikki on laulugenre. Musiikin itsessään voi katsoa toimivan pelkästään taustana tähtiesiintyjien ja sanoitusten muodostamalle valtakurssille, jonka mukaan laulujen oma erityinen merkitys syntyy (Frith 1989, 142; ks. myös Fiske 1991, 95). Musiikki tuottaa kuitenkin "emotionaalisen intensiteetin" eli affektin, jota ilman mikään muu ei merkittäisi faneille mitään (ks. Fiske 1991, 95). Populaarimusiikin kulutuksen suunnan – esim. tietyn äänilevyn ostamisen – määrääväänä tekijänä onkin ensisijaisesti musiikki, sitten vasta esittäjä ja sanoitus.

Silti populaarimusiikista tehdyt analyysit keskittyvät liian usein sanoitukseen

(McClary – Walser 1990, 285). Sanat eivät kuitenkaan määrää populaarimusiikin merkityksiä yksin. Toinen erittäin tärkeä ulottuvuus on visuaalisuus. Mutta kuvat sanoitusten rinnallakaan eivät riitä kaikkien populaarimusiikkiin liittyvien merkitysten tuottamiseen. Rock-musiikin merkitysten syntyyn vaikuttavat myös rockin oletettu ylenpalttisuus sekä erilaiset makusysteemit (Grossberg 1993, 200-201). Lisäksi mielihyvän, autenttisuuden ja tähteyden käsitteet ovat varsin keskeisiä populaarimusiikkiin liittyviä aspekteja (ks. McClary – Walser 1990, 287, Fiske 1991, 103 ja Grossberg 1993, 202-203).

Yksi musiikkivideoiden keskeisimmistä tehtävistä on esiintyjän tekeminen tunnetuksi (Frith 1989, 217), ja musiikkivideo onkin havaittu varsin tehokkaaksi keinoksi supertähteyden saavuttamiseksi (Alanen – Pohjola 1992, 127). Useimmille katsojille esiintyjän auktoriteetti on merkitsevin tekijä (Frith 1989, 216; ks. myös Straw 1993, 16). Video yhdistetäänkin nimenomaan sen kuvaamaan artistiin, olipa tämän osuus videon suunnittelussa ja kuvaamisessa mikä tahansa. Videoiden tekijät tietävät tämän, ja useat videot suunnitellaankin tietyn tarkasti varjellun imagon ylläpitämiseksi ja vahvistamiseksi. (Riordan 1991, 311.) Tähtiesiintyjien ollessa kyseessä heidän videoitaan ei olekaan syytä tulkita yksittäisinä teksteinä, sillä ne ovat läheisesti sidoksissa tähtien vakiintuneeseen julkiseen persoonaan (Shuker 1994, 192).

## Musiikkivideo intertekstinä

Kaikenkattavan musiikkivideoiden analyysimenetelmän kehittäminen ja soveltaminen olisi tuskin mahdollista. Se vaatisi joko valtavia yleistyksiä tai tekisi menetelmästä kohtuuttoman laajan. Lisäksi mitä tahansa videota ei ole mielekästä tutkia millä tahansa menetelmällä, vaan videon on edes jollakin tasolla osoitettava menetelmän kannalta hedelmälliseksi ja päinvastoin.

Tiettyihin ominaisuuksiin primaaristi huomionsa kiinnittävät menetelmät saattavatkin usein tarjota varsin hedelmällisiä tuloksia. Ei pidä kuitenkaan unohtaa sitä, että kyseiset menetelmät voivat aivan yhtä helposti jäädä vajavaisiksi – ainakin siltä osin, että ne tarkastelevat videoita todellakin vain yhdestä näkökulmasta. Esimerkiksi Alf Björnbergin (1994) tutkimus kuvan ja musiikin rakenteellisista suhteista musiikkivideoissa esittää joitakin oivallisia ajatuksia erityisesti musiikin analyysin osalta, mutta jättää sanoituksen täysin huomiotta.

Musiikkivideoita käsittelevässä kirjallisuudessa on usein viitattu niiden luonteeseen hyödyntää intertekstuaalisuutta äärimmilleen (ks. esim. Shuker 1994, 189). Mielestäni intertekstuaalinen lähestymistapa musiikkivideoita tutkittaessa onkin varsin käyttökelpoinen. Osaltaan se tarjoaa myös tutkijalle vapauksia, sillä enää hänen ei tarvitse olla kahlehdittuna pelkästään tekstin yksityiskohtiin, vaan hän voi kiinnittää huomionsa myös videoiden kontekstiin. Intertekstuaalisuus helpottaa myös itse musiikin tulkitsemista, sillä enää sen rakenteelliset ja sisällölliset ominaisuudet *per se* eivät ole keskeisiä, vaan sen merkitys syntyy tekstienvä-

listen kytkentöjen kautta.

### *Tekstit ja niiden välit*

Intertekstuaalisuudella viitataan tekstien välisiin suhteisiin. Intertekstuaalisen tutkimuksen perusajatus on se, että tekstien merkitys syntyy vasta nähtäessä niiden suhde toisiin teksteihin ja merkkijärjestelmiin (Lyytikäinen 1991, 145).

Intertekstuaalinen tutkimus ei ole komparatiivista tutkimusta, vaan se tarkastelee tekstien välisiä yhteyksiä uusien merkitysten muodostajina. Lähtökohtana kuitenkin ovat vastaanottajien tekemät havainnot, eivätkä tekijän intentiot. (Makkonen 1991, 13, 16.) "Emme yleensä voi -- tietää tekijän tarkoituksia. Sen sijaan, jos käyttämämme lukemiskonvention puitteissa kykenemme keksimään havaitulle kytkennälle uskottavan motivaation, se siirtyy oletuksesta todelliseksi" (Tammi 1991, 91). Lukijoiden yksilöllisiin lähtökohtiin perustuvat mielivaltaiset eli aleatoriset intertekstuaaliset kytkennät on kuitenkin muistettava erottaa yleisemmistä, selkeästi osoitetuista tai rajoitetuista eli obligatorisista kytkennöistä (Makkonen 1991, 23).

Keskeistä intertekstuaalisuudessa on vielä jako tekstin ja subtekstin välillä. Subtekstit ovat niitä tekstejä, joihin tutkittava teksti viittaa. Termillä voidaan tarkoittaa myös mitä tahansa tekstin ensisijaisen merkityksen alla olevaa merkitystä (Tammi 1991, 60).

Intertekstuaalisia suhteita voidaan nähdäkseni lähteä tarkastelemaan periaatteessa kahdella eri tavalla. Varsinaisen tutkimuksen kohteena olevalle tekstile voidaan nimetä yksi selkeästi rajattu subteksti ja tutkia näiden välisiä kytkentöjä, tai tarkastelun näkökulma voidaan pitää tietyllä tavalla avoimena tutkimalla tekstiä suhteessa moninaiseen viittausten verkostoon. Yhden rajatun subtekstin valitseminen pitää analyysin jokseenkin kompaktina ja tiiviinä, mutta se esittää vain yhden aspektin tutkimuksen kohteesta. Intertekstuaalisten suhteiden tarkasteleminen avoimena ja laajana viittausten verkostona puolestaan mahdollistaa kokonaisvaltaisemmat tulkinnat, vaikka kaikkien yhteyksien selvittäminen onkin viime kädessä mahdotonta.

### **Havana Black: *East Is Red***

Intertekstuaalisen analyysin kohteena oleva video on Havana Black -yhtyeen *East Is Red* vuodelta 1994. Pelkistetty esitys videon kuva-aiheista, musiikillisista erikoispiirteistä sekä sanoituksesta on nähtävissä taulukossa 1. Analyysissani tulen tarkastelemaan videota avoimelta kannalta, kuitenkin vain obligatorisiin subteksteihin keskittyen.

osa	sanoitus	musiikki	kuvallinen kerronta
Intro (8 tahtia)	(Puhe:) <i>Blessed of earth boundmen is he who has seen these things But he who is without a share of them has no claim ever on such blessings Even when departed down to the moldy darkness</i>	Aaltojen kohinaa. Intron itämaisvai- kutteinen melodia soitetaan synte- tisaattorilla (ks. nuottiesimerkki 4 sivulla 197). Akus- tinen kitara säes- tää.	Kuvia rauhallisesta punerta- vasta rannasta sekä ihmisen kasvoja esittävästä mosaii- kista. Kuvaan ilmestyvät myös tekstit "HAVANA BLACK" ja "East is red".
Säkeistö (16 tahtia)	(Laulu:) <i>Take me back to where I was on the other day I was flying two thousand miles over old Bombay East is red or so they say I'm climbing a mountain side, there ain't no easy way</i>	Akustinen kitara sekä tambura säestävät.	Yhtyeen jäsenet esitellään: laulaja akustinen kitara sy- lissään, rumpali tamburaa soittamassa, basisti kal- lioseinämällä sekä kitaristi rantakalliota nousemassa. Seassa on myös otos aalto- jen keskeltä nousevasta miehestä sekä kuvia pilven- harsoista sinitaivaalla.
Säkeistö (16 tahtia)	<i>Hundreds of years, thousands of days have all passed away Millions of people still loo- king for a place to stay If you see the faces you can feel the pain The struggle for love, is it all in vain</i>	Jouset liittyvät säestykseen soittamalla <i>Within You Without You</i> plagiaattia.	Otoksia yhtyeen jäsenistä, välissä myös kuva mosaii- kista sekä keltamustavalkoi- sesta kissasta. Kuvaan il- mestyvät sanat "LOVE", "HATE", "STRUGGLE" ja "WAR".
Ker- tosäkeistö (12 tahtia)	<i>Take me back, Show me the road Show me the reason, I can carry the load I will follow your footsteps on and on</i>	Säestyssoittimet säilyvät ennallaan. Laulu on osin mo- niäänistä.	Kuvia mandoliinia soit- tavasta kitaristista, basistis- ta akustinen bassokitara kaulassaan sekä rumpalista koiraa silittämässä. Kuvan ilmestyy teksti "show me the road". Kertosäkeistön lopussa kuva portaita nou- sevista jaloista, joissa mok- kasiinit.



Väliosa (16 tahtia)	<i>...to the dawn I'll keep on movin' on to the dawn</i>	Bassokitara yhtyy säestykseen. Laulu osin moniäänistä.	Kuvia puun alla soittavasta basistista sekä rantakallion huipulla soittavasta kitaristista. Tekstit "moving on and on..." ja "...and on..." näkyvät kuvassa. Osan lopussa kuva puiden taakse laskeutuvasta auringosta.
Säkeistö (16 tahtia)	<i>On the mountains of Kashmir the sun is goin' down Old monks are praying that peace will come somehow East is red or so did they say Still follow the mountain side, there ain't no easy way</i>	Bassosäestys taukoaa. Jouset soittavat jälleen <i>Within You Without You</i> plagiaattia. Laulu on kaksiäänistä.	Kuvia laulajasta jyrkällä rantatörmällä, rumpalista vehreän laakson edustalla sekä valkoisella kalliolla istuvasta kitaristista. Laulaja esiintyy myös kirkontornin edustalla. Kuvaan ilmestyy teksti "Hardly 300 years without war on earth." Otokset myös punertavasta merestä sekä kallionviertä ajavasta autosta.
Kertosäkeistö (12 tahtia)	<i>Take me back, Show me the road Show me the reason, I can carry the load I will follow your footsteps on and on ...to the dawn</i>	Bassosäestys jatkuu. Laulu on osin moniäänistä.	Otokset puun alla soittavasta basististasekä mandoliinia ryhdikkäästi soittavasta kitaristista. Kuvia yhtyeen jäsenistä yhdessä pylväsrivin reunustamalla sisäpihalla. Otos mosaiikista ja tekstistä "out of the darkness" sekä mereen laskevasta auringosta, jonka yhteyteen ilmestyy teksti "into the light". Kuva jalanjäljistä hiekkarannalla.
Väliosa (14 tahtia)	<i>I will keep on going on I'll keep on movin' on to the</i>	Laulu moniäänistä. Rummut yhtyvät säestykseen.	Yhtye on ryhmittynyt jyrkän rantakallion uppoumiin, kitaristi on vaihtanut mandoliininsa kitaran. Oikealta liukuu esiin teksti "GOING ON AND ON...". Yhtye asetuneena raunioituneeseen amfiteatteriin. Lomassa sekalaisia otoksia mm. kukista, vuohilaumasta, kitaran oteleudasta sekä märkätukkaisista yhtyeen jäsenistä.

Soolo (32 tahtia)	<i>dawn</i>	Sähkökitarasoolo, jota jouset säestävät. Puolivälissä <i>Within You Without You</i> tyyppinen jousisäestyskuvio tulee mukaan. Loppupuolella laulaja intoutuu melismaattiseen "revitykseen".	Kuvia sooloa soittavasta kitaristista pylväsraunioissa, rannalla ja amfiteatterissa. Kuvaa ilmestyvät tekstit "CRY FOR A DREAM", "WE ARE THUNDER PEOPLE" ja "WE WILL NEVER GO". Amfiteatterissa esiintyvät myös basisti, laulaja ja kissa. Kuva punertavasta rannasta, jossa neljä miestä seisoo rivissä kasvot kohti merta. Lopuksi otos rantaan aaltoilevasta merestä.
Väliosa (20 tahtia)	<i>Movin' on to the dawn</i> <i>Movin' on to the dawn</i> <i>Movin' on to the dawn</i>	Kitarasoolo jatkuu syntetisaattorin säestämänä. Laulu on moniäänistä. Osan loppusa kaikki soittimet vaikenevat.	Kuvia yhtyeen jäsenistä amfiteatterissa sekä punertavalla rannalla, jossa he vähitellen etenevät veteen. Myöhemmin veteenmeno toistuu, mutta miehet ovat nyt alasti. Teksti "East is red" ilmestyy. Mies-ten päät painuvat veteen.
Lopuke (8 tahtia)		Intro toistuu, jonka jälkeen kuuluu vielä kiven iskeytyminen ja uppoaminen veteen.	Kuvia rantakallioiden reunustamasta merestä, horisontista sekä rantaan lyöivistä aalloista. Teksti "NEW DAY WILL COME" ilmestyy. Rannalle tulee alaston poikalapsi, joka ottaa kiven ja heittää sen mereen. Ilmakuplia vedessä. Kuvaa ilmestyy teksti "...well, hope never dies."

**Taulukko 1.** Pelkistetty esitys Havana Black -yhtyeen videosta *East Is Red*.

Videon kuvallisen kerronnan rakenne on löyhä. Ainoiksi kuvallisen kerronnan taitekohtiksi voidaan henkilöiden ja miljöön perusteella nimetä intro, coda ja soolo-osuus. Videon alkupuolella kuvaus keskittyykin yksilöihin, kun taas loppua lähestyttäessä yhtyeen kollektiivisuuden merkitys kasvaa. Sooloa voidaan pitää taitekohtana myös siitä syystä, että sen alkaessa katsojalle esitellään tavallaan täysin uusi yhtyeen jäsen, sähkökitaraa soittava kitaristi.

*East Is Red* ei ole siinä mielessä tyyppinen heavy metal -video, että se ei kuvaa speaktaakkelimaista "elävää" konserttiesitystä. Mutta kuvaamalla pelkästään miehiä video noudattelee perinteistä heavy metal -kaavaa. Sillä heavy-videoiden ainoat tärkeät sosiaaliset suhteet ovat ns. sankariryhmän sisällä vallitsevat miehi-  
set siteet. (Ks. Walser 1993, 114-115.)

Heavy metalin patriarkaalista diskurssia murentavien latentin homoerotiikan

ja androgynian piirteet (ks. Walser 1993, 109, 115-116, 130) jäävät *East Is Red* videossa vähäisiksi. Muutamaa satunnaista otosta lukuunottamatta videossa esiintyvät miehet ovat ylväitä sankareita, joiden suhde toisiinsa on lähinnä veljellinen.

Musiikillisesti *East Is Red* edustaa rauhallista, melodista heavy metal -suuntausta. Vasta sähkökitarasooloon tultaessa musiikinlajille tyypilliset voimakas rumpurytmi ja soundiltaan säröisen kitaran virtuoosimainen soittaminen nousevat esiin. Kitarasoolon aikana laulaja esittää lisäksi muutaman karjuntaa lähentelevän melismaattisen vokaalikuviota. (Vrt. Walser 1993, 41-51.)

Tonaalisesti kappale on keskittynyt D-sointuun. Muut kappaleessa käytettävät soinnut ovat G, C, F, Gsus4 sekä Bb. Sointujensa sekä C-sävelen yleisyyden perusteella kappaleen voisi katsoa edustavan d-miksolyydistä moodia. D-miksolyydinen sävelasteikko toimii kuitenkin pelkästään sointujen pohjana olevana asteikkona (ks. Walser 1993, 46), eikä suinkaan koko sävellystä ohjaavana tekijänä.

### *Korkeita kliseitä*

Kappaleen sanoituksen keskeisimmät intertekstuaaliset kytkennät syntyvät itämaisyyteen ja uskonnollisuuteen. Kappaleen nimi sekä ensimmäisessä ja kolmannessa säkeistöissä nimifraasiin liitetyt lausahdukset "or so they say" ja "or so did they say" antavat aiheen ajatella myös kommunismin suurelta osin murentunutta valtaa. Muita yhteyksiä kommunismiin ei kuitenkaan ole, joten sen merkitys on toissijainen.

Yleisesti ottaen sanoituksen keskeisiksi aiheiksi nousevatkin itämaisten filosofioiden tapaiset ajatukset rakkaudesta, rauhasta ja paremmasta huomisesta. Itämaisyyteen ja erityisesti intialaisuuteen sanoitus viittaa vielä paikannimiensä Kashmir ja Bombay kautta.

Rauhanaatteet liittyvät edelleen uskonnollisuuteen. Sanoituksen keskeisissä motiiveissa voidaankin nähdä erityisesti kristinuskon piirteitä: alun puheosuudessa on erittäin vahva profetiaallinen ja apokalyptinen sävy, kolmannessa säkeistössä mainitaan rukoilevat munkit, ja kertosäkeistö voisi olla kristusmaisen sijaiskärsijän puhetta jumalolenolle.

*East Is Red* -kappaleen sanoituksen yhtymäkohdat itämaisiin filosofioihin tai kristinuskoon jäävät silti varsin pinnallisiksi ja satunnaisen tuntuiseksi. Sanoituksen pinnallisuus korostuu vielä sen kliseevaltaisuuden myötä: kertosäkeistö koostuu kokonaisuudessaan kuluneista lausahduksista, ja säkeistöissäkin niiden valta-asema on vahva. Tokihan nämä lausahdukset ovat yleviä ja hienostuneita, mutta niiden kuluneisuus tyhjentää niiden merkityssisältöä.

Tätä kliseiden vyöryä voidaan selittää osaltaan sillä, että se on yksi rock-sanoitusten tavanomaisimmista piirteistä (ks. Lindberg 1995, 66-67). Toinen syy on hyvinkin todennäköisesti äidinkieleltään suomalaisen ihmisen englanninkielinen

ilmaisu.

### *Kuvallista kosmetiikkaa*

Visuaalisesti kommunismi jää täysin vaille huomiota. Rauhan ja rakkauden kaltaisia ylevien filosofioiden ilmentymiä sen sijaan kuvallisestakin kerronnasta löytyy. Osaltaan tähän suuntaan viittaa jo liikkuminen antiikin raunioilla, myyttiset olympolaiset maisemat ja ajoittaiset näyttävät kuvakompositiot. Nämä taiteelliset otokset ovat kuitenkin niin irrallisia toisistaan, että niiden vaikutus jää lähinnä kosmeettiseksi.

Kristilliset kuva-aiheetkaan eivät nouse pääosaan videon kuvallisessa kerronnassa. Selvin niistä kuitenkin lienee viittaus uudestisyntymiseen lopun alastonkohtauksissa. Lisäksi kitaristin astelu rinnettä ylös rinnastuu sanoihin vuorenrinteen kiipeämisestä, ja vesirajan hiekkaan painuneet paljaiden jalkojen jäljet yhdistyvät fraasiin jalanjalkien seuraamisesta. Jälkimmäisissä siis myös kuvan ja sanoituksen suhde korostuu.

Erityinen osuus videon kuvallisessa kerronnassa on kuvateksteillä. Videon alussa niillä eksplikoidaan niin kappaleen kuin yhtyeenkin nimi, ja lopussa vielä kertaalleen kappaleen nimi. Muuten niillä tuetaan etupäässä kappaleen sanoitusta, mutta niitä käytetään myös täysin itsenäisesti. Sillä kolme niistä sisältyy toiseen yhtyeen kappaleeseen Thunder People, jonka sanoitus käsittelee intiaanimytologiaa (*East Is Red* -videossa esiintyvät osiot on lihavoitu):

***You're crying for a dream***  
*Stayin' awake on top of the Black Hill*  
*Dreaming of Wakinyan Heyoka power's what you crave*  
*Let the thunder roll*  
*Let the lightning flash*  
*Let the world know*  
*That you say no*

***Thunder People***  
***We will never go***  
***Thunder People***  
***We will never go***

*O Great Thunderbird*  
*Freedom image, rebel dream*  
*Guardian of truth*  
*All wild spirits know what I mean*  
*Let the thunder roll*  
*Let the lightning flash*  
*Let the world know*  
*That you say no*

*Cry for a dream* (x4)  
Fly!

Perinteikkään ja ylevän intiaanimytologian voisi kaikesti rinnastaa *East Is Red* -kappaleen rauhanaatteeseen, mutta yhdistys jää auttamatta varsin pinnalliseksi ja perusteettoman tuntuiseksi. Tämä kolumbusmainen kytkentä lieneekin mukana vain kappaleen kulttuuritaustan laajentamiseksi.

*Modaaliset Beatles-jouset*

Musiikkinsa osalta *East Is Red* -kappaleen voi katsoa viittaavan itämaisyyteen ja eritoten intialaiseen taidemusiikkiin jo modaalisuutensa kautta. Mutta suuremmin kuin modaalisuus intialaiseen taidemusiikkiin viittaa jousisäestyksen kuvio (ks. nuottiesimerkki 1). Se on ikään kuin kaksinkertaisesti intertekstuaalinen, sillä se sisältää lainauksia The Beatles -yhtyeen kappaleesta *Within You Without You*, joka taas noudattelee varsin täydellisesti intialaisen taidemusiikin perinteitä (ks. Reck 1985, 108-109). Kyseisen kappaleen laulumelodian alku (ks. nuottiesimerkki 2) on siirretty lähes sellaisenaan Havana Blackin kappaleen jousisäestykseen. Jousisäestyskuvioon on päätynyt myös katkelma The Beatles -kappaleen jousisäestyksestä (ks. nuottiesimerkki 3).



**Nuottiesimerkki 1.** Jousisäestys *East Is Red* -kappaleen toisessa ja kolmannessa säkeistössä. Nuotinnos tekijän.

*(Sitar & voice)*

We were talk - ing a -  
bout the space be - tween us all

**Nuottiesimerkki 2.** *Within You Without You* -kappaleen laulumelodian alku (Reck 1985, 143).

*(Strings)*

**Nuottiesimerkki 3.** *Within You Without You* -kappaleen jousisäestystä (Reck 1985, 146).

Edellisten lainausten lisäksi intialaisuuteen viittaa intro, jossa *Within You Without You* -kappaleen sävelkulkua on myös sovellettu (ks. nuottiesimerkki 4). Myös instrumentaatio voidaan osin yhdistää itämaisyyteen.



**Nuottiesimerkki 4.** Intron syntetisaattorimelodia. Nuotinnos tekijän.

*Voimaa, voimaa, enemmän voimaa*

*East Is Red* -videossa on hyödynnetty useita kulttuurisesti merkittäviä ilmiöitä. Siinä on viittauksia niin yleismaailmallisiin ajatussuuntiin kuten kristinuskoon kuin myös yksittäisempiinkin ilmiöihin, joista selkeimpänä esimerkkinä mainittakoon The Beatles. Mutta on pidettävä mielessä, että heavy metal -musiikissa on aina kysymys ylenmääräisestä voimasta ja sen kontrolloinnista, ja heavy metal tukeutuakin moniin eri voimanlähteisiin (Walser 1993, 108-109).

Kokonaisuudesta on kuitenkin muodostunut aika sekalainen yhdistelmä eri ajatussuuntia. Sanoitus on pääpiirteissään yhdistettävissä kristusmytologiaan, vaikkakin jotkut ilmaukset edellyttävät tapahtumien sijoittamista Intiaan. Kuvatekstien viittaukset toiseen kappaleeseen tuovat puolestaan intiaanimytologian mukaan. Musiikissa esiintyy viittaussuhteita niin intialaiseen taidemusiikkiin kuin The Beatlesiinkin.

Visuaalisen ulottuvuutensa osalta *East Is Red* sisältää kuitenkin joitakin sellaisia piirteitä, joiden perusteella sen voi katsoa toteuttavan musiikkivideoiden alkuperäistä funktiota eli tehtävää yhtyeen markkinointivälineenä (ks. Eerikäinen 1989, 53). Näistä piirteistä näkyvin on heti videon alussa ilmaantuva kuvateksti "Havana Black". Samoin kuvatekstien kautta syntyvät intertekstuaaliset kytkennät yhtyeen toiseen kappaleeseen vahvistavat käsitystä siitä, että videon avulla pyritään esittämään kokonaisvaltainen kuva yhtyeestä. Käsittämällä video yhtyeen promootiovälineenä voidaan puolustella myös videon sekasortoista tilaa: yhtye yritetään saada ylevään valoon moninaiseen myyttiseen aineistoon ja voimakkaisiin kuvakompositioihin tukeutumalla. Monimuotoisen aineiston yhdistelyn johdosta yksityiskohdat kuitenkin hukkuvat toistensa lomaan, eikä selkeää kokonaisuutta muodostu.

Ottaen huomioon yhtyeen ja videon edustaman musiikillisen lajityypin voidaan todeta, että kyseessä ei ole erityisen poikkeuksellinen heavy metal -genren edustaja. Video pyrkii luomaan kuvan kultivoituneesta yhtyeestä, mutta samalla mukana on lukuisia lajityypille ominaisia piirteitä kuten esimerkiksi yltiömaskuliinisuus sekä useat mytologiset elämän tarkoituksen lähteet. Vaikka kokonaisuus näin jääkin väkisinkin hajanaiseksi, video toteuttaa oman intertekstuaalisen kontekstinsa keskeisiä periaatteita.

*East Is Red* -videon kuvallisessa kerronnassa on havaittavissa myös muutamia humoristisia otoksia. Esimerkiksi yhtyeen laulaja näyttää yhdessä vaiheessa kieltään ja basisti makaa ennen esi-ilmaantumistaan piilossa kiviseinämän takana. Tällaiset humoristiset piirteet ilmentävät itseironiaa, jota vielä vahvistetaan aivan videon lopussa olevan kuvatekstin "well, hope never dies" avulla. Aivan kuin yhtye haluaisi vähätellä juuri esittämänsä mahtipontista elämänfilosofiaansa. Humoristiset piirteet nostavat esiin myös kysymyksen nimenomaan videon kuvallisen kerronnan hiomattomuudesta. Sillä huumorin varjolla on helppoa hyväksyä mukaan myös muussa tapauksessa epäonnistuneiksi katsottavia otoksia.

Kielikysymys on ainakin tämän videon perusteella varsin oleellinen. Englanninkielinen *East Is Red* perustuu sanoituksensa osalta joko monimerkityksisten avainfraasien hokemiseen tai mahtipontisten kliseekimppujen yhdistämiseen, ja näin ollen sen sisällöllinen sanoma jää varsin moniselitteiseksi ja hajanaiseksi.

## Lopuksi

Intertekstuaalinen analyysi johtaa oman kokemukseni perusteella hyvinkin hedelmälliseen lopputulokseen. Olipa analyysimenetelmä sitten minkäläinen tahansa, on aina pidettävä mielessä, että tutkittavaa tekstiä ja erityisesti sen tutkijaa ympäröivä kulttuuri vaikuttaa merkitysten syntyyn voimakkaasti. Tietyissä mielessä pelkkään tekstiin tukeutuvaa analyysia ei olekaan, vaan tavallaan kaikki on intertekstuaalista.

Kuvallisen kerronnan, sanoituksen ja musiikin välistä vuorovaikutusta tutkittaessa on syytä pitää mielessä, että musiikkivideoiden hallitsevat osa-alueet ovat kuvallinen kerronta ja sanoitus – ja nimenomaan tässä järjestyksessä. Toiseksi populaarimusiikille ominainen säkeistö-kertosäkeistö vuorottelulle perustuva rakenne heijastuu usein myös kuvalliseen kerrontaan. Muilta osin musiikillisten ominaisuuksien voi katsoa etupäässä mukailevan kerrontaa ja korostavan sen yksityiskohtia. Kolmanneksi on muistettava, että musiikkivideoiden lopullinen merkitys syntyy niiden sijoittumisesta kulttuuriseen kenttään, ja näin ollen itse musiikin edustama tyyliuuntaus voi olla useinkin merkittävämpää kuin musiikilliset erikoispiirteet.

Musiikkivideoiden – kuten minkä tahansa muunkin taideteoksen – tarkastelua ei ole mielekäästä erottaa sitä ympäröivästä kulttuurista. Musiikkivideo on yhtäaikaan sekä teollinen, kaupallinen tuote että kulttuurinen muoto. Musiikkivideon lopullinen merkitys syntyy itse videon, sitä ympäröivän kontekstin sekä sen kulutuksen keskinäisen vuorovaikutuksen toimesta. (Shuker 1994, 166.)

Musiikkivideoiden analyysia pelkinä teksteinä vaikeuttaa erityisesti se, että yhtyeeseen liittyvät konnotaatiot tulevat äänitettä voimakkaammin esille: yhtye on näkyvä, "tekijä" saa konkreettisen hahmon. Visuaalisen hahmon ulkoiset ominaisuudet antavat katsojalle mahdollisuuksia uusiin ääniraidan ulkopuolisiin konnotaatioihin. Konkreettisen visuaalisen hahmon myötä esittäjä on helpompi sijoittaa



sosiaalis-ideologiseen kontekstiinsa.

En ole tässä työssä juurikaan pohtinut musiikkivideoiden tähtidiskurssia, ja tämä valinta on ollut täysin tietoinen. Valintaani voitaneen pitää kyseenalaisena siitä syystä, että usein juuri videoissa esiintyvä tähti – yhtye tai yksittäinen artisti – määrittää kulttuurista kontekstia kaikkein voimakkaimmin. Mutta kuvan, sanan ja musiikin vuorovaikutuksen selvittämisen kannalta tähteyden merkitys ei ole keskeistä. En kuitenkaan väitä, etteikö Havana Black -yhtyeen tähteyttä pyrittäisi videon avulla korostamaan.

Kansainväliseen tuotantoon verrattuna suomalaiset musiikkivideot ovatkin yleisesti ottaen selvästi kehnompia, ja nimenomaan visuaalisen ulottuvuutensa osalta – musiikillisesti suomalainen populaarimusiikki ei nähdäkseni eroa kansainvälisestä juurikaan, ja kielimuuri taas on aivan toisen tason ongelma. Varmaankin suuri syy tähän tasoeroon on videoiden tuotantoon saatava taloudellinen tuki, jonka niukkuus johtaa helposti juonettomiin esitystilanteen kuvauksiin. Toki joukkoon sopii muutama poikkeuskin.

Suomalainen musiikkivideo tarjoaakin oivat mahdollisuudet uusille tutkimushankkeille. Tilanne on sinänsä mielestäni kiinnostavan paradoksaalinen, että suomalaisen tuotantokoneiston heikkoudet ovat julkisesti tunnustettuja, mutta silti kotimaisia musiikkivideoita pidetään jo lähes tulkoon kansainväliseen tasoon verrattavina itsestäänselvyyksinä. Jo viiden vuoden ajan "parhaille" kotimaisille videoille on jaettu Muuvi-palkintoja, mutta silti yhtäkään varteenotettavaa esitysoforumia ei Suomesta niille löydy – vain aika näyttää, miten eritoten *Jyrki* kykenee täyttämään tämän tyhjiön. Suomalaisten musiikkivideoiden tutkimuksen mielenkiintoisimmat ongelmakohdat ovat juuri niiden tuotantoon sekä funktioon liittyvät aspektit.

Suomalainen musiikkivideo on kuitenkin suhteellisen nuori taiteenlaji. Kehityksen suuntaa on vaikea ennakoida, varsinkin kun nykyaikainen yhteiskunta on jatkuvasti nopeiden muutosten kourissa – ainakin mitä tulee audiovisuaaliseen tiedonvälitykseen. Yhteistyössä suomalaisen huipputeknologian kanssa musiikin ammattilaisille kuitenkin tarjoutuu erinomaiset mahdollisuudet kehittää omaa taiteenlajiaan – esimerkki tästä olkoon Telen StreamWorks-tekniikalla toteutettu CMX-yhtyeen suora konserttiesiintyminen Internetissä 30.5.1996.

## Lähteet

- Alanen, Antti – Pohjola, Ippo 1992. *Sähköiset unet. Musiikkivideot – miten taiteesta tuli pop*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Berland, Jody. 1993. Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. Teoksessa *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. London and New York: Routledge.
- Björnberg, Alf 1994. Structural relationships between music and image in mu-

- sic video. *Popular Music* 13/1.
- Eerikäinen, Hannu 1989. Musiikkivideo akatemiassa: elokuvatutkimuksen aluevaltaus vai ilmaisumuoto vailla teoriaa? *Lähikuva* 4/89-1/90.
- Fiske, John 1991. *Reading the Popular*. London and New York: Routledge.
- Frith, Simon 1989. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- Goodwin, Andrew 1993a. *Dancing in the Distraction Factory – Music Television and Popular Culture*. London: Routledge.
- Goodwin, Andrew 1993b. Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory. Teoksessa *Sound And Vision: The Music Video Reader*. Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. London and New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence 1993. The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Postmodernity and Authenticity. Teoksessa *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. London and New York: Routledge.
- Kallioniemi, Kari 1994. Tavara, näyttämö ja tajunnanlaajentaja. Musiikkivideo ja popmusiikin totaalinen kokemus. *Lähikuva* 1/1994.
- Kurkela, Vesa 1991. Etnomusiikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-akatemian julkaisuja 4. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Kärjä, Antti-Ville 1996. *Suomalaisen populaarimusiikin kuva*. Kuvallisen kerroksen, sanoituksen ja musiikin vuorovaikutus suomalaisissa musiikkivideoissa. Painamaton pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Lehtonen, Veli-Pekka 1996. Astonin Rinneradio-työ paras Oulussa. *Helsingin Sanomat* 2.9.1996.
- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Longhurst, Brian 1995. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Makkonen, Anna 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- McClary, Susan – Walser, Robert 1990. Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. Teoksessa *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Edited by Simon Frith and Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press.
- Pekkilä, Erkki 1991. Musiikkianalyysi. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*.

- Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-akatemia julkaisuja 4. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Reck, David R 1985. Beatles Orientalis: Influences from Asia in a Popular Song Tradition. *Asian Music* vol. XVI-1.
- Riordan, J. 1991. *Making It In The New Music Business*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Shuker, Roy 1994. *Understanding Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Straw, Will 1993. Popular Music and Postmodernism in the 1980s. Teoksessa *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Edited by Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. London and New York: Routledge.
- Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover/London: Wesleyan University Press.

### Video- ja filmografia

- A Hard Day's Night*. 1964. Ohj. Richard Lester. United Artists.
- Beatles, The. 1967. *Strawberry Fields Forever*. EMI.
- Havana Black. 1994. *East Is Red*. Also Starring.
- Help!*. 1965. Ohj. Richard Lester. Subafilms Ltd.
- Jackson, Michael. 1983. *Thriller*. Vestron Music.
- Jackson, Michael. 1987. *Bad*. Optimum Productions.
- Madonna. 1989. *Like A Prayer*. O. Pictures.
- Madonna. 1990. *Justify My Love*. Warner.
- Queen. 1975. *Bohemian Rhapsody*. Lexi Godfrey/Jon Roseman Productions.

### Diskografia

- Beatles, The. 1967. "Within You Without You": *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. EMI PCS 7027.
- Havana Black. 1993. "Thunder People": *Growing Wings*. Oy EMI Finland Ab 7243-8 27601 2 Parlophone.