

Olli Heikkinen

SEMIOOTTISET MOODIT POPULAARIMUSIIKIN TUOTANNOSSA

"Mihin se musiikki menee sitten kun se on soitettu?", kysyy viisivuotias Tuomas Helsingin kaupunginkirjaston (2007) kyselypalstalla internetissä, ja asettaa näin oivallisesti kyseenalaiseksi erään musiikkia koskevan perusolettamuksemme. Musiikillinen kommunikaatio on perinteisesti nähty kolmen osapuolen – musiikin, esittäjän ja kuulijan – välisenä suhteena. Nämä kolme, jotka kaikki ovat olemassa ennen konserttia, saapuvat konserttiin, muodostavat keskenään vuorovaikutussuhteen, poistuvat konsertista, ja jatkavat olemistaan konsertin jälkeen. Musiikin olemassaolon ennen ja jälkeen konsertin varmistaa se, että joku on sen säveltänyt, antanut sille elämän. Säveltäjän rooli tässä kolmikantaisessa kommunikaatiomallissa on siis varmistaa, että kuten esittäjä ja kuulija, myös musiikki on olemassa konsertin ulkopuolella.¹ Jos siis konserttisali sytty tuleen kesken konsertin ja sali evakuoidaan, "me emme ajattele, että [Beethovenin] seitsemäs sinfonia on loppunut", kuten Jean-Paul Sartre asian ilmaisee, "vaan että ainoastaan sen esitys on päättynyt" (siteerattu Cook 1990: 36).² Musiikki jatkaa olemassaoloaan, vaikka konserttisali tuhoutuisikin. Mutta selvää on, että musiikin olemassaolo ei ole samankaltaista kuin esittäjän ja kuulijan olemassaolo. Kun esittäjä ja kuulija saapuvat konserttiin autoillaan, millä kulkuneuvolla musiikki saapuu? Ja kun konsertin päätyttyä esittäjä ja kuulija menevät koteihinsa nukkumaan, "mihin se musiikki menee"?

Koska emme tiedä, missä musiikki konserttien välillä lymyää, ehdotan ontologisesti taloudellisempaa ratkaisua. Musiikillista kommunikaatiota ei tule pitää kolmen vaan kahden – musiikin tuottajan ja käyttäjän – välisenä kauppana. Musiikki on olemassa vain siinä tapahtumassa, jossa musiikin tuottaja ja käyttäjä kommunikoivat musiikillisesti, joko kasvokkain tapahtuvassa tai välittyneessä kommunikaatiotapahtumassa. Musiikki ikään kuin lihallistuu siinä – muun ajan se on olemassa pelkkänä abstraktiona. Musiikillisessa kommunikaatiossa musiikin tuottajalla, jonka näkökulmasta kommunikaatiota jatkossa yksinomaan tarkastelen, on käytettävissään laaja valikoima erilaisia musiikillisia ja ei-musiikillisia merkityksen muodostamisen tapoja ja välineitä. Tutkimuskirjallisuudessa näitä on kutsuttu mm. symbolisiksi moodeiksi (Fornäs 1995: 158), kommunikatiivisiksi moodeiksi (Norris 2004: 11–12), viestinnän ja kommunikaation keinoiksi (Thompson 1995: 16) semioottisiksi systeemeiksi (Muntigl 2004: 31) ja semioottisiksi resursseiksi (Lim 2004: 51–52). Yleisin käytössä

1 Musiikkia tuotetaan, välitetään ja vastaanotetaan monin erinäisin tavoin. Niinpä termit "esittäjä", "kuulija", "konsertti" ja "säveltäjä" tulee tässä yhteydessä ymmärtää mahdollisimman laaja-alaisesti.

2 Kaikki sitaattien käännökset OH, ellei toisin mainittu.

oleva termi, ja se, jota artikkelissani jatkossa käytän, on *semioottinen moodi* (Kress & van Leeuwen 2001: 22).

Ne merkityksen muodostamisen tavat, jotka musiikin tuottajalla on käytettävissään, on mahdollista jaotella moodeihin usean eri periaatteen mukaan. Artikkelissani keskeinen jaottelun periaate ovat erilaiset tallennus-, tuotanto- ja jakelumediumit. Näillä mediuumeilla, joiden alkuperäinen tarkoitus on ollut muilla tavoin muodostettujen merkitysten välittäminen, on taipumus kehittyä itsenäisiksi ja abstrakteiksi, tallennusalus- tasta riippumattomiksi moodeiksi. Tässä prosessissa niiden teknologiaan kiinnittynyt semioottinen potentiaali aktualisoituu. Mediumin ominaisuudet abstrahoituvat ja ovat käytettävissä myös muissa mediuumeissa. (Kress & van Leeuwen 2001: 5–8, 21–22)

Perinteisesti musiikin on ajateltu olevan yksi yhtenäinen merkityksen muodostamisen tapa. Näin on, yllättävää kyllä, ollut myös sen tutkimuksen parissa, jossa kohteena on kommunikaation multimodaalisuus (esim. Norris 2004: 41–44; Fornäs 1997; 2003). Artikkelissani haluan osoittaa, että se, mitä perinteisesti on pidetty yhtenäisenä semioottisena moodina, musiikkina, koostuu ainakin kolmesta itsenäisestä moodista: sävelmoodista, esitysmoodista ja äänitemoodista. Lisäksi, jokainen, joka on ollut (etenkin populaarimusiikin) konsertissa, tietää, että kommunikaatio musiikillisessa tapahtumassa ei ole pelkkää soittamista ja laulamista. Se on myös elehtimistä, ilmeilyä, ilveilyä, pukeutumista, liikkumista, tanssimista, lavastamista, kuvien näyttämistä ja ilotulitteiden ampumista. Kommunikaatio hyödyntää aina useita erilaisia moodeja ja on näin ollen aina multimodaalista. Artikkelini perusajatus onkin, että kaiken musiikin tutkimuksen, ei pelkästään videotutkimuksen, tulisi aina lähestyä kohdettaan multimodaalisena tapahtumana. Tutkimuksen ohjelmallisen julistuksen voisi muotoilla vaikkapa seuraavan multimodaalisen kielentutkimuksen ohjelmanjulistuksen pohjalta:

Multimodaalisuus-projektin tarkoituksena on avoimesti ja selkeästi tehdä selväksi, että kiinnostus muihin representationaaliisiin moodeihin kuin puheeseen ja kirjoitukseen on olennaista eikä ainoastaan sattumanvaraisesti kiinnostavaa; että se on keskeistä todellisille kommunikaation muodoille kaikkialla, eikä pelkästään sekundaarinen tai marginaalinen asia, johon voi halutessaan ryhtyä tai olla ryhtymättä, ja joka aina jättää kielen kommunikaation keskiöön. Ehdotus tukeutuu hypoteesiin, että kaikki käytännöt ovat aina multimodaalisia, ja että on kehitettävä teoria, jossa tämä tosiasia on keskeinen, sekä luotava metodologia, jolla kaikkia moodeja voidaan kuvailla – myös yhdessä. Satunnaisesta kiinnostuksesta muita semioottisia moodeja kohtaan tämä projekti siirtyy näkemykseen, että kaikki tekstit ovat multimodaalisia ja myös multimodaalisina kuvailtavissa. Kieli tulee olemaan osa näitä semioottisia objekteja...mutta useinkaan se ei ole määräävä tai tärkein moodi. (Kress & Ogborn 1998, siteerattu Iedema 2003: 39)

Mutta mikä tekee tietystä multimodaalisesta tapahtumasta nimenomaan musiikillisen tapahtuman? Mihail Bakhtinille kielellisen kommunikaation perusyksikkö oli *lausuma*. Lausuma on muiden lausumien rajoittama yksittäinen puheenvuoro kielellisessä kommunikaatiossa, ja sen laajuus vaihtelee yksisanaisesta kommentista

jokapäiväisessä keskustelussa kokonaiseen romaaniin tai tieteelliseen tutkielmaan (Bakhtin 1987: 71). Musiikillisen kommunikaation perusyksiköstä voisi vastaavasti käyttää termiä *soittama*. Soittama on se, kun joku soittaa tai laulaa jotain³, kirjoittaa nuoteille sävellyksen, äänittää demon tai laittaa levyn soimaan. Näin ollen musiikillinen tapahtuma on sellainen tapahtuma, joka sisältää ainakin yhden soittaman.

Jos pidämme yllä olevasta musiikillisen tapahtuman määritelmästä kiinni, asettuu musiikin tutkimuksen kohteeksi luontevasti myös sellaiset tapahtumat, joissa kommunikaatio tapahtuu pääasiassa muita kuin musiikillisia viestintätapoja käyttäen.⁴ Monissa rituaaleissa, seremonioissa, urheilutapahtumissa, juhlatilaisuuksissa jne., joissa hyödynnetään musiikkia (eli ne sisältävät soittamia), ja jotka määritelmän mukaan näin ollen ovat musiikillisia tapahtumia, musiikin asema ei ole ensisijainen. Esimerkiksi Kenneth L. Pike (1967: 73–78) kuvaa protestanttista jumalanpalvelusta kommunikatiivisena toimintana, jossa kielellisellä kommunikaatiolla (Raamatun luku, saarna jne.) on keskeinen asema. Mutta hänen kuvauksessaan tärkeässä asemassa ovat myös useat ei-kielelliset kommunikaatiotavat, joista ehkäpä merkittävin on soitto ja laulu. Jumalanpalvelus, jossa kielellinen ja ei-kielellinen symboliikka on yleensä hyvin voimakkaasti koodattu, antaakin mielestäni erinomaisen lähtö- ja vertailukohdan pyrkiessämme selvittämään, mitä erilaisia keinoja populaarimusiikin tekijöillä on käytettävissään kommunikointiin yleisön kanssa. Niinpä käsitellenkin aluksi rinnan tapahtumia, joista toisessa musiikki on pääasia (konsertti) ja toisessa ei (jumalanpalvelus).

Artikkelini liittyy valmisteilla olevaan väitöskirjaan suomalaisen populaarimusiikin tuotannosta ja sen sisältämä teoria toimii väitöstutkimuksessani analyysin apuvälineenä.

Lyriikkamoodi ja sävelmoodi

Viestintä jumalanpalveluksessa hyödyntää useita eri aisteja. Seurakunta näkee papin eleet ja puvun, alttaritaulun ja muut maalaukset, kuulee papin saarnan ja kanttorin soiton, maistaa ehtoollisviiniä ja -leipää. Suitsukkeiden tuoksu on olennainen osa ortodoksista ja katolista jumalanpalvelusta. Hurmosliikkeissä kosketus saa ihmiset menettämään tasapainonsa. Jumalanpalvelus on merkitysten kudος (lat. *textum*), joka on kudottu kokoon eri aistimodalityetteja hyödyntävistä langoista. Jumalanpalvelusta, kuten esityksiä yleensäkin, voidaan näin ollen pitää multimodaalisena tekstinä:

³ Laulama on soittaman alalaji.

⁴ Musiikin käyttö tapahtumissa, joissa musiikki ei ole pääasia, onkin saanut lisääntyvää huomiota musiikin tutkimuksessa (ks. esim. DeNora 2000 ja North & Hargreaves 2005). Etnomusikologiassa ja musiikkisosiologiassa muutenkaan tutkimuskohteita ei yleensä jaotella sen mukaan, onko musiikki siinä pääasia vai ei (Pohlmann 2000: 293).

Rituaalit, draamat ja muut performatiiviset genret ovat usein mediaorkestraatioita, eikä niinkään ilmaisua yhdessä mediumissa. [--] Seremoniamestari, pappi, tuottaja tai ohjaaja luo taidetta medioiden ja koodien orkesterista, kuten klassisen musiikin kapellimestari sekoittaa ja asettaa vastakkain eri soittimien äänet ja luo usein ainutkertaisen efektin. (Turner 1988: 23.)

Mutta kun tutkimme musiikillista kommunikaatiota jumalanpalveluksessa, mitä aistimodaliteetteja tulee ottaa huomioon? Musiikin on perinteisesti ajateltu olevan johtain, mitä korvilla kuulemme: strukturoitunutta ääntä, soivaa muotoa. Tästä huolimatta musiikin tutkiminen on tapahtunut pääasiassa näköaistia hyödyntäen. Tämä johtuu siitä, että osa musiikillisista merkityksistä on tallennettu kirjoitukseksi: virsien sanat on tallennettu virsikirjaan kirjoitetuksi kieleksi ja melodiat kirjoitetuksi musiikiksi. Tallennetuilla merkityksillä on pysyvyyttä, jota ilmaan haihtuvalla laululla ja soitolla ei ole. Tallennettujen merkitysten pysyvyys on luonut mielikuvan musiikista kokoelmana erillisiä objekteja, jotka ovat subjektista riippumattomia objektiivisen tieteen kohteita. Ne ovat siis sitä musiikkia, joka alun esimerkin mukaisesti lymyilee konserttien välillä jossakin. Äärimmillään tämä on johtanut näkemykseen, jonka mukaan nämä objektit ovat ikuisia ja muuttumattomia, ja säveltäjä ei tarkalleen ottaen sävellä niitä, vaan "löytää" niitä (Kivy 1993).

Jos haluamme selvittää erilaisia tapoja viestittää, täytyy meidän ottaa huomioon biologisperäisten aistimodaliteettien lisäksi myös erilaiset tallennustekniikat ja instituutiot: "Symboliset moodit ovat kaikenkattavia inhimillisiä viestintätapoja – erityisiä aistimodaliteettien, mediamuotojen ja taiteenalojen kulttuurisia koosteita, joilla on tiettyä historiallista pysyvyyttä." (Fornäs 1995: 158)

Niinpä virren sanat ja melodia on mahdollista viestittää ainakin kahdella eri tavalla: suullisesti laulamalla tai kirjallisesti kirjoittamalla. Kun pappi laulaa kirkossa seurakunnalle, on se suullista, välitöntä, kasvokkain tapahtuvaa viestintää, mutta kun sanoittaja kirjoittaa virren sanat paperille ja säveltäjä melodian nuoteiksi, on se kirjallista, välittyntä, medioitunutta viestintää. Kukin näistä viestintätavoista hyödyntää eri tavoin biologisia, materiaalisia ja historiallisia semioottisia resursseja.

Huomionarvoista tässä on se, että saavutettuaan tietyn vakiintuneen aseman, mediumin erityisominaisuuksilla on taipumus muuttua omiksi semioottisiksi resursseiksi, joita myös muut mediumit voivat hyödyntää: "...medieista tulee moodeja, kun niiden merkityksenmuodostamisen periaatteet aletaan ymmärtää abstraktimmin (eräänlaisena 'kielioppina'). Tämä puolestaan mahdollistaa niiden käytön muissa medieissa. Ne menettävät yhteytensä kunkin mediumin erityiseen materiaaliseen perustaan." (Kress & van Leeuwen 2001: 22) Niinpä esimerkiksi elokuvan visuaalista kieltä (kuvakulma, kamera-ajo, tarkennus, leikkaus jne.) voidaan hyödyntää sarjakuvissa ja sarjakuvien konventioita (esim. puhekuplat) elokuvissa.

Mediumin muuttuminen moodiksi käy ilmi jo siinä tavassa, miten kirjoitus, joka alun perin kehittyi muistin apuvälineeksi, on vaikuttanut suulliseen esitykseen: "Ihmi-

set, jotka ovat sisäistäneet kirjoituksen, eivät ainoastaan kirjoita, vaan myös puhuvat kirjallisesti" (Ong 1988: 56). Sama pätee musiikkiin ja nuottikirjoitukseen. Vielä 1920-luvulla sinfoniaorkestereiden jousisektiot yleisesti liukuivat sävelestä toiseen, mutta tämä *glissandoksi* tai *portamentoksi* nimetty soittotapa katosi 1930-luvulle tultaessa lähes kokonaan (Gronow & Saunio 1990: 75). Kun aiemmin viulistit ikään kuin "kantoivat" tai "kuljettivat"⁵ melodiankaaren diskreettien tasavireisten sävelta-sojen yli, mielletään melodian nykyisin (nuottikirjoituksesta johtuen) muodostuvan perättäisistä erillisistä sävelistä, joilla kullakin on diskreetti tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen sävelkorkeus. Musiikkiestetiikassa tätä esityskäytännön muutosta vastaa samanaikainen näkemys, jonka mukaan musiikin vastaanotossa olennaista ei ole aistikvaliteetti, vaan erillisten sävelien muodostaman rakenteen kontemplatiivinen kuuntelu. Korostetuimman muotoilun tämä sai Schönbergin ja Adornon strukturaalisen kuuntelun käsitteessä (ks. Subotnik 1988).

Tasavireisen ajattelun viimeisin tekninen sovellus populaarimusiikin tuotannossa ovat tietokoneen äänitysohjelmiin saatavat vireenkorjausohjelmat (esim. Melodyne, Autotuner, V-Vocal). Niiden tehtävä on pilkkoa audioraidan äänellinen jatkumo erillisiksi perättäisiksi säveliksi, analysoida näin saatujen sävelten sävelkorkeus ja verrata sitä ideaaliin, joka on tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen sävelkorkeus. Äänitteen tuottaja määrittelee, miten paljon sävelkorkeuden tulee vastata ideaalia ja suorittaa korjaukset. Se on tämänhetkinen vaihe prosessissa, jonka alku oli nuottikirjoituksen synty 800-luvulla ja jonka tärkeä välietappi oli tasavireisen kaksitoistajakaisen viritysjärjestelmän kehittäminen 1700-luvun alussa.

Jumalanpalvelusmusiikissa hyödynnetään siis kahta semioottista moodia, joiden alkuperä on tallennusmediumissa: *lyriikkamoodia* (kirjoitettu kieli, kirjoitus) ja *sävelmoodia* (kirjoitettu musiikki, nuottikirjoitus). Molempia voidaan viestiä joko suullisesti, kasvokkain, välittömästi kuuloaistia hyödyntäen tai kirjallisesti, medioituneena, näköaistia hyödyntäen. Kuten tekniset keksinnöt yleensäkin, myös lyriikka- ja sävelmoodin tallennusmediumit ovat luoneet omat erikoistuneet ammattiryhmänsä. Laululyyrikko (sanoittaja, tekstittäjä) on lyriikkamoodin ja säveltäjä sävelmoodin ammattilainen. On syytä kuitenkin muistaa, että säveltäjän ja sanoittajan ammatit mesenaateista vapaina itsenäisinä ammatteina syntyivät vasta sitten, kun oli kehittynyt järjestelmä, joka mahdollisti symbolisten muotojen (esim. sävellysten) kiinnittämisen alustaan ja näin saatujen tekstien laajamittaisen monistamisen ja jakamisen. On myös syytä huomata, että sävelmoodi ei rajoitu pelkästään sävellettyyn musiikkiin, vaan muovaa yhtä lailla improvisaatiota. Jazzimprovisaatio perustuu tasavireiseen järjestelmään, jonka 12 sävelestä valitaan kutakin sointua kohti (yleensä) seitsemän säveltä improvisoinnin pohjaksi (Nettles & Graf 1997: 25). Tästä johtuen improvisoidun soolon melodia on jälkikäteen mahdollista nuotintaa ja toistaa. Muiden soittamien

5 *Portamento* tulee italiankielen verbistä *portare*, joka tarkoittaa kantamista tai kuljettamista.

soolojen melodian toistaminen onkin keskeinen osa jazzimprovisaation opiskelussa. Tosin sävelmoodin osuus jazzsoolossa vaihtelee tyyleittäin. Freejazzissa tärkeintä ei useinkaan ole soitetut sävelkorkeudet vaan äänenväri, saundi.

Esitysmoodi

Kirjoitettu musiikki ja kirjoitettu laululyriikka virsikirjassa kertovat sen, mitä lauletaan, mutta myös sillä, miten laulu esitetään, on merkitystä. Saman laulun eri esitykset sisältävät saman melodian ja lyriikan, mutta esitykset saattavat poiketa toisistaan suurestikin. Urkujen äänikerrat poikkeavat toisistaan ja eri kanttorit käyttävät samoissa uruissa äänikertoja eri tavoin. Papin tulisi laulaa juhlavalla ja ylevällä intonaatiolla, mutta laulutaito saattaa asettaa rajoituksia. Pappi voi korostaa eleillä (esim. siunaus, ristinmerkki) laululyriikan merkitystä tai olla korostamatta. Osalla näistä esityksen elementeistä on semioottinen luonne: ne ovat merkkejä syntaktisessa ja semanttisessa järjestelmässä. Näitä semioottisia elementtejä, jotka luovat merkitystä esitykseen sävelmoodin ja lyriikkamoodin ohella, kutsun *esitysmoodiksi*. Esitysmoodiin kuuluvia merkityksellistämisen tapoja ovat ainakin äänenväri, intonaatio, artikulaatio, fraseeraus, sävelmoodiin kuulumattomat äänet, eleet ja ulkoasu (pukeutuminen, maskeeraus). Esitysmoodin voikin ajatella koostuvan lukuisista alamoodeista ja mahdollisesti alamoodien alamoodeista.⁶

Vaikka säveltäjät ovatkin klassisen musiikin traditiossa pyrkineet yhä tarkemmin määrittelemään äänenväriä, jolla melodia pitää soittaa, voidaan sama melodia soittaa eri soittimilla ja eri äänenväreillä melodian identiteetin siitä kärsimättä. Niinpä alun melodia Modest Mussorskyyn Näyttelykuviissa pysyy samana, soitetaan se pianolla, kuten säveltäjä sen alun perin tarkoitti, tai trumpetilla, kuten Maurice Ravelin orkesterisovituksessa, tai syntetisaattorilla, kuten Emerson, Lake & Palmerin versiossa. Samoin saman soittimen eri äänenvärit luovat merkityksiä. Yksi tärkeimpiä populaarimusiikin eri tyylejä erottava tekijä onkin sähkökitaran saundi: soulissa "puhdas", rock-a-billyssä "näkkileipä", rockissa "crunch" ja heavyssä "heavy".

Intonaatio, artikulaatio ja fraseeraus ovat merkitykseltään osittain päällekkäisiä termejä, joilla tarkoitetaan sitä erityistä tapaa, jolla sävelmoodiin kuuluvat sävelet esitetään. Näistä intonaatio on selkeimmin sävelkorkeuteen liittyvä. Intonaatiolla on ainakin kaksi merkitystä. Toisaalta sillä tarkoitetaan sävelpuhtautta. Tässä merkityksessä "hyvä intonaatio" tarkoittaa sitä, että esittäjä saa sävelen soimaan "oikealla" sävelkorkeudella mahdollisimman nopeasti sävelen sytyttyä – oikean sävelkorkeuden ollessa tasavireisen viritysjärjestelmän mukainen. Hyvä intonaatio on ongelma ennen kaikkea jousisoittimille, joiden otelaudalla ei ole nauhoja sävelpuhtautta helpottamassa.

6 Moodien hierarkkisesta järjestyksestä ks. Stöckl 2004: 11–16.

Toisessa merkityksessään intonaatio tarkoittaa sävelkorkeuden tulkinnallista hallintaa (Leedy & Haynes 2007). Tässä merkityksessä "hyvä intonaatio" tarkoittaa "oikeanlaista" poikkeamista tasavireisen viritysjärjestelmän sävelkorkeudesta. Poikkeamien ekspressiivinen aspekti syntyy jännitteestä, jonka poikkeama aiheuttaa suhteessa ideaaliin ja jännitteen purkautumisesta, kun poikkeama sulautuu ideaaliin. Esimerkiksi laulajan alavireinen sävel luo jännitteen, joka purkautuu, kun laulaja glissandonomaisesti venyttää sävelen oikeaan sävelkorkeuteen. Tämänkaltaisen jännitteen luominen ja purkaminen on keskeinen osa afroamerikkalaisen musiikin estetiikkaa.

Artikulaatio tarkoittaa sitä tapaa, jolla yksittäiset sävelet liitetään toisiinsa. Fraseeraus tarkoitti alun perin melodian jakamista fraseerausmerkeillä ja hengitystauoilla kokonaisiksi fraaseiksi (sää, periodi), mutta vastalauseista huolimatta (esim. Harnoncourt 1986: 53) käytetään sitä nykyisin artikulaation synonyymina etenkin populaarimusiikissa. Artikulaatiota ja fraseerausta voidaankin pitää laajemmassa merkityksessä niinä erilaisina tapoina, joilla melodian yksittäiset sävelet ja sävelkokonaisuudet liitetään toisiinsa tai erotetaan toisistaan. Keinoina voi käyttää esimerkiksi sävelten selkeää liittämistä toisiinsa (*legato*), sävelten selkeää erottelua toisistaan (*staccato*), sävelten asettelua rytmiseen ruudukkoon (myöhässä, aikaisessa), dynamiikan vaihtelua ja äänenvärin vaihtelua (Chew 2007). Musiikillisen esityksen tutkimuksessa intonaation, artikulaation ja fraseerauksen variaabeleiden mittaaminen on keskeisin osa (Gabrielsson 2003: 225–226).

Kaikki äänet, jotka esittäjä tuottaa, eivät ole sävelmoodiin kuuluvia. Esimerkiksi Spike Jones yhtyeineen kuvitti laulujen tapahtumia erilaisilla ääniefekteillä: *My Old Flame* sai taustakseen palokellon, paloauton sireenin ja autontorven ja *You Always Hurt The One You Love* erilaisia ampumiseen ja särkemiseen liittyviä ääniefektejä. Sävelmoodiin kuulumattomilla äänillä ei tavoitella kuitenkaan pelkästään koomista vaikutusta. Esimerkiksi Ottorino Respighin *Pini di Roman* esityksessä säveltäjän ohjeiden mukaisesti soitetaan lintujen ääniä äänitteeltä. Afroamerikkalaisen musiikin perinteessä erilaiset syvää tunnetilaa ilmaisevat äännähtelyt ovat keskeinen osa esitystä. Niinpä esimerkiksi Screamin' Jay Hawkinsin (2004) esityksissä merkittäviä ovat erilaiset huudahdukset ja naurunpyrskähdykset.

Yleisin sävelmoodiin kuulumaton äänellinen tapa viestiä esityksessä on kuitenkin puhe. Osan jumalanpalveluksen liturgiasta papin on mahdollista esittää joko lausuen tai laulaen (esim. alkusiunaus jumalanpalveluksen alussa ja Herran siunaus jumalanpalveluksen lopussa) (*Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja I–II* 2003: 18, 36). Populaarimusiikin konserteissa puhe voi liittyä jompaankumpaan niistä rooleista, jotka laulajalla on konsertissa esitettävänä: tähden rooli ja laulun kertojan rooli. Laulajalla on useita keinoja antaa merkki yleisölle roolin vaihtumisesta, eikä yleisöllä normaalisti ole vaikeuksia seurata tätä leikkiä (Frith 1998: 211–212). Esimerkiksi kun laulun *I'm Gonna Love You Just A Little More Babe* esityksessä (White 2005) Barry White lausuu rakkauden sanoja ensimmäisen kertosaäkeistön jälkeen, on

selvää, etteivät sanat ole osoitettu yleisölle vaan laulussa puhutellulle henkilölle "you". Kun hän laulun päätteeksi esittää kiitoksen, on yhtä selvää, ettei hän kiitä laulussa puhuteltua henkilöä "you" vaan yleisöä. Sen sijaan, kun White puhejakson jälkeen ryhtyy laulaen esittämään tekstiä "*clap your hands!*", syntyy yleisössä hetkellinen hämmennys. Tähdien yleisölle esittämät kehotukset käsien taputtamiseksi tai yhdessä laulamiseksi eivät yleensä tapahdu laulaen, mutta toisaalta arkiymmärryksen nojalla ja genresäännöt huomioon ottaen ei myöskään tunnu uskottavalta, että laulun kertoja kehottaisi rakastettuaan taputtamaan käsiään kesken intiimin kohtauksen. Alkuhämmennyksen jälkeen yleisö ymmärtää kehotuksen koskevan itseään ja noudattaa käskyä. Joskus tähden rooli ja laulun kertojan rooli voivat myös hetkittäin yhtyä, kun tähti omistaa laulamansa laulun jollekin todellisuuden henkilölle. Kun Barry White omistaa laulun *I've Found Someone* vaimolleen, hän esittää (tähdien) tunteensa ikään kuin laulun kautta, kuin keskiajan trubaduuri kauniille linnanneidolle. Niinpä, vaikkei White sitä eksplisiittisesti ilmaisekaan, myös esityksen sisältämän puheosuuden voisi kuvitella olevan osoitettu hänen taustakuorossa laulavalle vaimolleen Glodianille. Tämä siitä huolimatta, että laulu ja sen puheisuus ovat osa hyvin harjoiteltua ja orkestroitua kokonaisvaltaista viihdepakettia.

Musiikillisen äänen tuottamiseen tarvitaan tiettyjä liikkeitä (käden siirtäminen koskettimistolla, kielen näppäily, kalvon lyöminen). Tarvitaan myös liikkeitä, jotta soittaja pääsee lavalle soittimensa ääreen ääntä tuottamaan. Mutta kaikki soittajan liikkeet eivät tapahdu äänen tuottamista varten, vaan osa on eleitä, esityksen ei-verbaalista kommunikaatiota. Anderson (2001) ja Kurosawa & Anderson (2005) tutkivat esitystä populaarimusiikissa ja luovat monitahaisen jaottelun niistä eleistä, joita muusikot esityksen aikana lavalla käyttävät. Yksinkertaistettuna nämä eleet voidaan jakaa kolmeen osaan: tulkintaan liittyvät eleet, yhteissoiton ja -laulun koordinointiin liittyvät eleet sekä symboliset eleet. Kaikki eleet ovat kuitenkin tietyssä määrin kulttuurisidonnaisia, joten selkeää rajaa näiden välille on vaikea vetää. Populaarimusiikissa, missä yhtyeet useimmiten esittävät perättäisinä iltoina saman ohjelmiston ja kiertueet voivat pisimmillään olla kahdenkin vuoden mittaisia, ohjelmisto on useimmiten hyvin harjoiteltu. Niinpä näennäisesti yhteissoiton koordinointiin liittyvät eleet ovat puhtaasti symbolisia. Kun swingkaudella orkesterin kapellimestari heilutti tahtipuikkoa, eleen tarkoitus ei ollut tempon ylläpitäminen vaan statuksen osoittaminen: se, joka heiluttaa tahtipuikkoa oikeasti, heiluttaa sitä myös symbolisesti.

Eleiden ohella kehon kieltä on se tapa, jolla esittäjä kehonsa koristelee. Populaarimusiikissa ulkoasu saa merkityksensä useimmiten siitä genrestä, johon se viittaa. Kaikki eivät osaa soittaa tai laulaa, mutta kaikki osaavat pukeutua. Niinpä 1990-luvun alkupuolella Kriss Kross -fanin tunnisti siitä, että hänellä oli vaatteet päällä väärin päin. Mutta tuleeko ulkoasun olla musiikintutkimuksen kohteena? Musiikintutkija kehystää kohteen useimmiten eri tavalla kuin tutkimuksen kohteena olevat ihmiset. Kanttori säestää virsiä uruilla nuoteista soittaen. Nuotit, jotka ohjaavat kanttorin musiikillista

esitystä sekä kanttorin käyttämät urkujen äänikerrat ovat epäilemättä keskeisiä musiikintutkimuksen kohteita. Mutta tuleeko kanttorin elekieli ottaa huomioon? Kanttorihan on yleensä seurakunnan selän takana itse selin seurakuntaan päin. Kanttoria ei seurakunta siis näe, eikä kanttorin eleet näin ollen ole osa viestintää.⁷ Entä papin eleet? Vaikka barokkimusiikissa ristinmerkillä oli melodinen vastine, on tämän päivän jumalanpalveluksessa ristinmerkki puhtaasti visuaalinen symboli. Kuitenkin se usein liittyy olennaisesti papin musiikilliseen esitykseen. Entä ehtoollisviinin maku? Sen maistavat kaikki, mutta onko se musiikillista viestintää?

Konsertti ja jumalanpalvelus muistuttavat multimodaalisuudessaan monessa suhteessa toisiaan. Sävelmoodin ja lyriikkamoodin lisäksi merkitystä luodaan esitysmoodilla: äänensävyllä, intonaatiolla, eleillä, puvuilla, maskeilla jne. Suurin ero on työnjaossa. Jumalanpalveluksessa pappi ja seurakunta yhdessä osallistuvat uskonnollisen rituaalin esittämiseen, joskin papin osuus esittämisessä on suurempi kuin seurakuntalaisten. Vaikka populaarimusiikin konserteissa ja huvitilaisuuksissa yleisöllä on mahdollisuus osallistua tapahtumaan aktiivisesti laulamalla ja tanssimalla, ovat roolit jakautuneet selvästi: on niitä, jotka esittävät, ja niitä, jotka vastaanottavat esityksen. Klassisen musiikin konserteissa työnjako on lähes täydellinen. Lied-konsertissa tai oopperassa esittäjän ja yleisön yhteislaulu on poissuljettu mahdollisuus.

Äänitemoodi

Vielä pidemmälle työnjako menee silloin kun musiikin tuotanto ja vastaanotto eriytyvät ajallisesti ja paikallisesti toisistaan. Kirjoitus ja nuottikirjoitus olivat jo eriyttäneet osan esityksen valmistelusta säveltäjälle ja sanoittajalle. Heidän osuutensa, joka määritteli esityksen säveltekstuurin ja laululyriikan, välittyi nuottien kautta. Äänentallennustekniikan kehittyminen 1800-luvun lopulla eriytti esityksen vastaanotosta. Jos kirjoitus medioi laululyriikan ja nuottikirjoitus säveltekstuurin, medioi äänentallennustekniikka esityksen.

John B. Thompson (1995: 82–87) jakaa sosiaalisen kanssakäymisen muodot kolmeen osaan. Kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä (*face-to-face interaction*) osanottajat ovat samassa tilassa ja ajassa, kanssakäyminen on luonteeltaan molemminpuolista ja osanottajilla on käytössään lukuisia erilaisia tapoja viestiä (puhe, eleet, kosketus jne.). Medioituneessa kanssakäymisessä (*mediated interaction*) osanottajat ovat toisiinsa yhteydessä jonkin mediumin (esim. puhelin, sähköposti) välityksellä eri paikoissa ja mahdollisesti myös eri ajassa, mutta kanssakäyminen on luonteeltaan edelleen molemminpuolista. Mediasta riippuen viestinnän keinot ovat kuitenkin kaventu- neet. Esimerkiksi puhelinkeskustelussa on mahdollista antaa merkitystä äänenpainolla

⁷ Kanttorin samoin kuin kuoron sijoittaminen seurakunnalta näkymättömiin saattaa itsessään olla symbolinen teko: kun seurakunta ei näe musiikin esittäjää, tuntuu musiikki tulevan taivaasta (ks. Katz 2004, 21).

mutta ei kasvojen eleillä. Kirjallisessa viestinnässä keinot ovat vielä kapeammat. Medioitunut kvasi-kanssakäyminen (*mediated quasi-interaction*) on yksisuuntaista. Viesti on suunnattu mediatekstin tuottajilta vastaanottajille, joita ei ole ennalta yksilöity ja joilla ei ole (merkittävää) mahdollisuutta vastata viestiin. Viestintä ei ole siis suunnattu yksilöille vaan joukoille – siitä termi joukkoviestintä. Kuten medioituneessa kanssakäymisessä, myös medioituneessa kvasi-kanssakäymisessä käytetty tekniikka rajoittaa viestintäkeinoja.

Vaikka ääntä tallennustekniikkaa voidaan käyttää myös kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä ja medioituneessa kanssakäymisessä (kuten myöhemmin tulen esittämään), olivat äänitteet alun perin medioitunutta kvasi-kanssakäymistä. Ääntä tallennustekniikka rajoitti viestinnän keinoja: esittäjän kehon katoamisen myötä katosivat esityksestä kuva, haju, maku ja kosketus. Niille, jotka puolustivat musiikin autonomiaa, kuuloaistin ja muiden aistien erkaneminen toisistaan oli tekniikan mukanaan tuoma tervetullut uudistus. Adorno (1990: 64) riemuitsi LP-levyille tallennetuista oopperoista, koska musiikki oli se todellinen objekti, johon oopperassa tuli hänen mukaansa keskittyä. Se, ettei musiikin kuulija enää nähnyt äänen tuottajaa, muusikkoa, sai jotkut myös ajattelemaan, ettei äänilevyn tuottamisessa muusikkoa välttämättä edes tarvita: ääni voidaan tuottaa kaivertamalla tarvittavat urat suoraan levyyn, joka lisäksi mahdollistaa sellaisten äänien tuottamisen, joilla ei ole luonnollista äänilähdettä (Katz 2004: 104–106). Osalle säveltäjistä äänilevyn (ja myöhemmin magneettinauhan) suurin etu oli siinä, että se mahdollisti esittäjistä eroon pääsemisen. Säveltäjä pystyi kommunikoidaan yleisönsä kanssa suoraan ilman välittäjiä.

Gramofonimusiikin ja nauhamusiikin kannattajilta jäi ehkä huomaamatta, että jokainen mediateksti, joka representoi jotakin, on joka tapauksessa aina keinoitekoinen. Mediateksti esittää kohteensa aina tietystä näkökulmasta, kuvakulmasta tai äänikulmasta. Niinpä myös äänitteen sisältämä esitys on aina representoitu esitys. Ääntä tallennustekniikan alkuvaiheita on kuvattu termillä *High Fidelity*, joka ”merkitsee korkeata uskollisuutta luonnolliselle äänelle: kaiun tulee laulaa alkuperäisestä (ääni) lähteestä, akustisen peilin kuvastaa puhujan auditiivisia kasvoja” (Keskinen 1995: 39). Akustinen peili ei kuitenkaan ole paikallaan luonnostaan, vaan äänitteen tuottaja valitsee peilin ja sijoittaa sen haluamalleen paikalleen. Äänitteen sisältämä esitys on nimenomaan äänitettä varten harjoiteltu, esitetty ja äänitetty. Äänite ei ole elävän esityksen salakuuntelua vaan pohjimmiltaan studiotaidetta (Sterne 2003: 237).

Studiassa tuottaja luo äänitteeseen position, josta käsin esitystä kuunnellaan. Tämä positio on *sisäiskuuntelija*, sisäislukijan⁸ auditiivinen serkku, jonka kuultavaksi esityksen merkitykset tarjotaan. Esityksen merkitykset ovat vähentyneet. Sisäiskuuntelija on sokea: hän ei näe muusikon kasvoja, eleitä eikä pukeutumista. Mutta samalla tilalle on tullut uusi merkityksen luomisen tapa: *äänitemoodi*. Äänitteen esityksessä laulaja

8 Sisäislukijasta kirjallisuuden tutkimuksessa ks. Tammi 1992, luku 5.

on lähes poikkeuksetta keskellä ja erittäin lähellä sisäiskuuntelijaa. Joskus laulaja suorastaan kuiskailee sisäiskuuntelijan korvaan, kuten esimerkiksi Regina Spektor äänitteillään. Basisti soittaa keskellä mutta laulajaa kauempana. Myös rumpali on keskellä mutta muut (kitarat ja kosketinsoittimet) on sijoitettu stereokuvassa yleensä enemmän laitoihin. Äänitteen esityksen ei kuitenkaan tarvitse olla uskollinen elävälle esitykselle eikä edes tavoitella uskottavuutta. Les Paulin ja Mary Fordin äänitteellä *How High The Moon* lavalla kuusi Les Paulia soittaa kitaroita samalla kun kolme Mary Fordia laulaa melodiaa harmonioissa. Itsensä kanssa stemmojen laulaminen on myöhemmin ollut keskeinen elementti esimerkiksi Michael Jacksonin levyillä. Myöskään tilan, jossa esitys tapahtuu, ei tarvitse olla luonnollinen eikä yhtenäinen. Tila saattaa hetkessä vaihtua isosta salista pieneen huoneeseen, kuten esimerkiksi Murray Headin äänitteellä *One Night In Bangkok*. Soittimet ja niiden fiktiiviset soittajat saattavat olla lisäksi kukin eri tilassa (Moylan 2002: 200–202). Äänitemoodin erilaiset merkityksellistämistavat ovat moninaiset, ja olen käsitellyt niitä sekä niiden kehitystä laajemmin muissa artikkeleissani (Heikkinen 2005a, 2005b). Äänentallennustekniikan myötä musiikin tekijöiden joukkoon liittyi uusia ammattilaisia, äänittäjiä ja äänitetuottajia, joiden tehtävä oli luoda merkityksiä äänitemoodia hyväksi käyttäen.

1920-luvulla äänitteet tekivät tuloaan myös klassisen musiikin konsertteihin, mistä esimerkkinä edellä mainittu Ottorino Respighin *Pini di Roma*. Kokeellisimpia olivat Paul Hindemithin ja Ernst Tochin *Grammophonmusik* -esitykset Berliinissä 1930 (Katz 2001). Taustanauhat ja sämplerit ovat keskeisessä osassa monessa Steve Reichin teoksen esityksessä. Äänitteiden käyttö klassisen musiikin konserteissa ei kuitenkaan ole muodostunut yleiseksi käytännöksi. Sen sijaan populaarimusiikin konserteissa äänitemoodia hyödynnetään nykyään laajalti, mikä on omalta osaltaan hämärtänyt rajaa "elävän" esityksen ja äänitteen välillä. Whitney Houstonin esittäessä Yhdysvaltain kansallislaulun amerikkalaisen jalkapallon loppuottelussa 1991 Houstonissa, lauluosuus, jonka stadionyleisö äänentoistojärjestelmästä kuuli, oli äänitetty muutama päivä aiemmin (Wurtzler 1992: 87). Ennen Madonnan *Drowned World* -maailmankiertuetta vuonna 2001 ohjelmoija Mike McKnight kävi läpi kaikki Madonnan studioäänitteet, valikoi ne osat, jotka olivat äänitteen kannalta olennaisia, mutta mahdollisia esittää "livenä", sämpläsi ne ja ohjelmoi tietokoneen niitä toistamaan (Rule 2002: 34–38). Kun aiemmin äänitteen tehtävä oli olla uskollinen esitykselle (*hi-fi*), on nykyisin esityksen tehtävä useimmiten olla uskollinen äänitteelle. Etenkin rockmusiikissa äänitteestä on tullut ensisijainen teksti (Gracyk 1996: 43). Käännös tähän tapahtui 1960-luvulla, kun toisaalta studioteknologian kehitys antoi entistä suuremmat mahdollisuudet irtautua luonnollisesta esityksestä äänitteen teossa ja toisaalta konserttien yleisömäärät kasvoivat ja yleisö kuuli esityksen enimmäkseen esiintymislavan molemmin puolin asetettujen kovaäänispinojen kautta. Konsertin kuuntelutapahtuma alkoi muistuttaa äänitteen kuuntelua kotistereoista. Kuten sävel- ja lyriikkamoodilla, myös äänitemoodilla voikin nykyään katsoa olevan kaksi erillistä viestintätapaa: suullinen,

välitön, konsertissa kasvokkain tapahtuva (*face-to-face interaction*), sekä "kirjallinen", medioitunut, äänitteen kautta tapahtuva (*mediated quasi-interaction*). Erona sävel- ja lyriikkamoodiin on kuitenkin se, että molemmissa viestintätavoissa äänitemoodi hyödyntää kuuloaistia.

Kuvamoodi

Äänilevyn ja myöhemmin radion myötä esittäjä ja kuulija erkaantuivat visuaalisesti toisistaan, ja vuonna 1924 eräs kirjoittaja pelkäsikin, että luonnon herkkä biologinen tasapaino järkkyy ja syntyy "silmien nälkä" (siteerattu Douglas 1987: 312). Tämä nälkä sai lievennystä, kun kuvantallennustekniikan myötä visuaalisuus teki paluun medioituneeseen esitykseen. Jo 1905 oli kehitetty laitteita, jotka gramofoniin synkronoituina pyörittivät kuvia ja tekstiä (Katz 2004: 19). Samoin elokuvateollisuudessa kuvan ja äänen synkronoimista tutkittiin elokuvan syntyhetkistä lähtien ja useita keksintöjä tehtiin sekä Euroopassa että Amerikassa. Kuitenkin vasta sähköinen äänentallennus ja -toisto sekä äänen kuvaaminen ja kuvan liittäminen filmiin 1920-luvun lopulla ratkaisivat aiemmat synkronointi- ja äänentoisto-ongelmat (Gomery 1985: 231–235). Äänielokuvan myötä esittäjä palasi medioituneeseen esitykseen, mutta itsekin medioituneena, kuvana. Ensimmäisessä äänielokuvassa *The Jazzsinger* vuodelta 1927 Al Jolson laulaa laulunumeronsa "livenä", mutta jo vuonna 1929 kuva ja ääni voitiin tallentaa eri aikaan (Gorbman 1987: 52), mikä vapautti esittäjän mikrofonista ja mahdollisti visuaalisesti näyttävämmän esityksen. Amerikkalainen elokuvamusikaali pyrki 1930-luvun myötä musiikkinumeroissaan yhä suurempaan näyttävyyteen, mikä vastaavasti vähensi esitysten uskottavuutta aitoina esityksinä. Ääni ja kuva muodostivat yleisön mielessä yhtenäisen kokonaisuuden vain, koska se teki elokuvan kanssa audiovisuaalisen sopimuksen siitä, että ääni ja kuva ovat peräisin samasta lähteestä.⁹ Kuvallista ilmaisua musiikissa kutsun *kuvamoodiksi*.

Audiovisuaaliseen sopimukseen perustuu musiikkivideoidenkin mielekkyys. Juuri tällä sopimuksella leikittelee video *Call Me Al*, missä näyttelijä Chavy Chase aukoo suutaan laulun kanssa synkronissa samaan aikaan kun äänitteen todellinen laulaja Paul Simon istuu vieressä ja pitää suunsa kiinni. Harva myöskään uskoo, että Robert Palmerin videolla *Addicted To Love* soittavat kauniit valokuvamallit soittavat videolla kuultavalla ääniraidalla. Aina yleisö ei audiovisuaalista leikkiä ymmärrä. Kun kävi ilmi, että Milli Vanilli -nimellä videoilla ja julkisuudessa esiintyneet näyttelijät eivät olleet samoja henkilöitä, jotka laulavat äänitteellä, vaadittiin duolle myönnetty Grammy-palkinto takaisin, ja duon ura päättyi. Huulisynkronissa laulamisen (*lip-synch*) ja taustanauhan kanssa soittamisen (*playback*) perinne juontaa juurensa 1930-luvun alkuun ja se oli ja on edelleen pääasiallinen esittämistapa television popu-

⁹ Audiovisuaalisesta sopimuksesta ks. Chion 1994, 222.

laarimusiikkiohjelmassa (Mundy 1999: 172). Milli Vanilli -duon tuottajat kuitenkin tekivät virheen siinä, että he toivoivat yleisön tekevän audiovisuaalisen sopimuksen myös musiikkivideoformaatin ulkopuolella, muissa medioissa. Mutta tähän ei yleisö eivätkä etenkin Grammy-viranomaiset suostuneet.

Vaikka musiikkivideoiden asema artistien kuvallisessa esittämisessä nykyisin on merkittävä, ehkä merkittävämpi edelleenkin ovat viralliset PR-valokuvat, joiden välityksellä artistia tuodaan esille lehtimainonnassa ja -haastatteluissa, nuoteissa, julisteissa, konserttimainoksissa, levynkansissa sekä erilaisissa artistiin liittyvissä vaatteissa ja tavaroissa. Kuten äänite, musiikkivideo ja muut mediatekstit, myös valokuva esittää kohteensa tietyllä tavalla representoituna, tietystä kuva- ja näkökulmasta esitettyinä. Tutkimuksessaan 1960-luvun alun tyttöbändien kuvallisesta ilmaisusta Cynthia Cyrus (2003: 187–188) erottaa kolme kuva-aihetta PR-valokuvissa: esitys, poseeraus ja "salaotos". Esityskuvissa artisti jäljittelee lavaesiintymistä siihen liittyvine eleineen ja asuineen. Poseerauskuvien esikuva oli elokuvatähtien "glamour"-kuvat (Hamilton 1987: 16), joskin tyttöbändiaikakaudella poseerauksen paikka saattoi olla valokuva-studiota arkipäiväisempi. "Salaotoksessa" artisti esiteltiin näennäisesti vapaa-aikaa viettämässä, esimerkiksi esityksen jälkeen takahuoneessa tai kahvitauolla äänitysten lomassa.

Mutta levynkansien ja musiikkivideoiden visuaalinen ilmaisu koostuu toki muustakin kuin artistien kuvista. Varsin merkittävää visuaalinen ilme on musiikillisen tyylin tai genren tunnistamiselle. Kun popmusiikissa levynkansien keskeinen esittämisen kohde on artisti, jolla pyritään korostamaan artistia kuluttamisen kohteena, oli esimerkiksi progressiivisessa rockmusiikissa aiheena usein fantasiamaailma, johon myös laulujen lyriikka viittasi. Punkideologiaan kuului omaehtoisuus, mikä heijastui kansien kotikutoisessa ilmeessä. Musiikkivideoiden kuvallinen ilmaisu on osittain peräisin televisio- ja elokuvatuotannon konventioista, mitä useat musiikkivideotutkimukset korostavat, mutta on myös hyvin perusteltua pitää musiikkivideota levynkannen jatkeena, mitä musiikkivideon asema äänitteen promootiovälineenä edelleenkin korostaa (Corbett 1990: 88). Tärkeää on huomata myös musiikkivideon suhde äänitemoodiin. Koska populaarimusiikissa äänitteen sisältämä esitys on fiktiivinen, pyrkii musiikkivideokin harvoin representoimaan esitystä realistisesti. Esittäjät vaihtavat paikkaa ja aikaa yhtä katkelmallisesti kuin äänitteen esitys vaihtaa fiktiivistä tilaa. Kuvallinen ilmaisu musiikissa ei ole varsinaisesti synnyttänyt uusia ammattikuntia, vaan pääasiassa hyödyntänyt vanhoja valokuvaamiseen sekä televisio- ja elokuvatuotantoon liittyviä ammatteja: valokuvaaja, ohjaaja, kameramies, valaisija jne.

Kuten äänitemoodi, myös kuvamoodi on nykyään olennainen osa "elävää" esitystä. Stadionkonserteissa esiintyjän visuaalinen läsnäolo välittyy useimmiten kameroiden ja videotaulujen välityksellä. Kuten Andrew Goodwin (1990: 269) toteaa, "pop-megatähden konserttiin osallistuminen on nykyisin etukäteen tallennetun musiikin (nauhoitettu tai sekvensoitu) kuuntelemista ja pienen kohinaisen TV:n katselua väkeä

täynnä olevalla isolla kentällä". Äärimmäisen harvoin kaikki konsertissa kuultava musiikki on ennalta tallennettua ja kuvantoistotekniikkakin on huomasti parantunut, mutta olennaista on se, miten vähän konserttikokemus poikkeaa siitä kokemuksesta, jonka kukin saa kotonaan äänitteiden ja musiikkivideoiden seurassa. Jos äänite on esikuvana konsertin auditiiviselle ilmeelle, on musiikkivideo yhä enenevässä määrin esikuvana konsertin visuaaliselle ilmeelle.

Tähtimoodi

Sillä, mitä lauluja lauletaan (sävel- ja lyriikkamoodi), on merkitystä, kuten myös sillä, miten ne lauletaan (esitysmoodi). Mutta myös sillä, kuka laulaa, on merkitystä. Esimerkiksi sillä, esittääkö laulun *My Way* Frank Sinatra vai Sid Vicious on merkitystä. Kyse ei ole siitä, että Frank Sinatran ja Sid Viciousin äänenväri, kehonkieli ja tapa fraseerata poikkeavat toisistaan, vaan siitä, että heillä on erilainen tähti-imago. Kyse ei ole siis varsinaisesta konkreettisesta (välittömästä tai medioituneesta) esityksestä, vaan siitä, mitä merkityksiä pelkkä ajatus tietystä tähdestä laulamassa tiettyä laulua luo. Tieto siitä, kuka laulaa, vaikuttaa siihen, miten esitystä arvioimme (Frith 1998: 70). Tähti kantaa esitykseen ja mediatekstiin mukanaan merkityksiä, jotka ovat kasautuneet aiemmista teksteistä (konsertit, äänitteet, videot, elokuvat), tuotepromootiosta, julkisuudesta (haastattelut, visailut ym.) sekä kritiikistä ja kommentaareista (Dyer 1982: 68–72). Tähten imago, joka on samalla hänen tähti-identiteettinsä, muodostuu näistä intertekstuaalisista diskursiivisista käytännöistä – niiden perusteella yleisö hänet tuntee (deCordova 2001: 12). Tähti on tähti ja kuuluisuus vain median välityksellä ja avustuksella. Merkityksen luomista tähti-imagoa hyödyntäen kutsun *tähtimoodiksi*.

Tähtisysteemin syntyemiselle elokuvassa 1909–1925 on varmaankin useita syitä, joista osa periytyy aikaisemmasta teatteri-, music hall ja vaudevilleperinteestä. Yksimielisyys tuntuu vallitsevan kuitenkin siitä, että tähteys ja kuuluisuus ovat riippuvaisia joukkoviestinnästä, jonka voimakas kasvu ja uudet muodot (elokuva, radio, äänite) ajoittuvat 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun kahdelle ensimmäiselle vuosikymmenelle (Turner 2004: 10). Kuuluisuus on luonteeltaan multimedialista. Merkittävää on myös se läsnäolon ja poissaolon dialektiikka, jolla mediateksti aina operoi (Mäkelä 2002: 37). Samoin kuin elokuvat elokuvateattereihin, lehdet, valokuvat, äänitteet, radio ja televisio tuovat olohuoneisiimme (ääni)maisemia, ihmisiä ja esineitä, jotka todellisuudessa sijaitsevat toisessa ajassa ja paikassa.

[...] kaikki objektit ovat elokuvassa yhtä lailla poissaolevia. Tähti ilmaantui ensisijaisena paikkana, missä tästä läsnäolon ja poissaolon suhteesta voitiin neuvotella ja missä se voitiin kääntää nautinnoksi ja lumoukseksi. Tähtisysteemi on "täyttänyt" puutteen, joka syntyy elokuvan tavasta merkityksellistää, ja näin se on saanut esiin täyteläisyyden ja läsnäolon tunteen (vaikkakin kuvitteellisen ja haihtuvan) sen poissaolon tilalle, jonka elokuvalaitteisto väistämättömästi luo. Jos mekaaninen uusintaminen on johtanut todelli-

sen objektin auran katoamiseen, kuten Walter Benjamin väitti, niin tähtisysteemi voidaan nähdä mielenkiintoisena yrityksenä korvata se. (deCordova 2001: 146.)

Mykkäelokuvassa "täyteläisyyden ja läsnäolon tunteen" toi tähden representoitu keho, äänitteellä ja radiossa tähden representoitu ääni.

Mutta mikä mediatekstissä tuon nautinnon ja lumouksen (ja halun) synnyttää? Mitä erityistä tekstin läsnäolossa on, joka saa meidät tähdestä lumoutumaan? Kuten edellä on mainittu, mediateksti kuvaa kohteensa aina tietystä näkö-, kuva- ja kuulokulmasta. Elokuva- ja televisiotuotannossa kuvan koko on määriteltä suhteessa ihmisvartaloon: lähikuva näyttää kasvot, puolikuva vartalon vyötäröstä ylöspäin, kokokuva koko vartalon jne. Myös äänituotannossa representoidun kohteen etäisyys sisäiskuulijasta on muokattavissa. Mikrofonit voidaan asettaa joko hyvin lähelle äänilähdettä (*close miking*), hieman kauemmaksi, jolloin myös tila, jossa äänitys tapahtuu, välittyy (*distant miking*) tai hyvin kauas, jolloin tila on pääosassa (*ambient miking*) (Huber & Runstein 1997: 113–121). Mutta äänilähteen kuvitteelliseen etäisyyteen vaikuttavat myös muut tekniset seikat. Kompresointi tasaa äänilähteen voimakkuuden vaihteluita vaimentamalla voimakkaita ääniä ja korostamalla heikkoja. Ihmisäänen kompresointi korostaa hengitys- ja muita laulamiseen ja puhumiseen liittyviä ääniä, jotka normaalisti ovat kuultavissa vain lähietäisyydellä. Lähellä oleva äänilähde kuuluu voimakkaampana kuin kauempana oleva, joten ne äänilähteet, jotka halutaan esittää lähellä olevina, laitetaan miksausessa muita kovemmalle. Koska ihmisen kuulo on herkimmillään taajuusalueella 3000–5000 Hz, lisää tämän alueen korostaminen puheen selkeyttä ja saa kohteen kuulostamaan lähempänä olevalta (Huber & Runstein 1997: 357–358). Tätä aluetta kutsutaankin yleisesti läsnäoloon viittaavalla nimellä preesensalue (*presence*).

Tällä kaikella on yhteys siihen tapaan, jolla fyysinen etäisyys ihmisten välillä korreloi heidän sosiaaliseen välimatkaansa. Mitä lyhyempi on ihmisten välinen sosiaalinen välimatka, sitä lähemmäksi toisiaan he voivat fyysisesti tulla. Edward T. Hall (1990: 116–125) jakaa ihmisten väliset etäisyydet neljään: intiimi etäisyys (*intimate distance*), henkilökohtainen etäisyys (*personal distance*), sosiaalinen etäisyys (*social distance*) ja yleinen etäisyys (*public distance*). Ääni- ja kuvatuotannossa representoidun kohteen ja sisäsvastaanottajan välisestä etäisyydestä on kehittynyt erillinen semioottinen systeemi, jolla voidaan luoda kuvitteellisia sosiaalisia suhteita (van Leeuwen 1999: 27). Intiimi etäisyys on se, jota lähikuva ja lähääni vastaavat. Se on rakastamisen ja huolenpidon etäisyys (Hall 1990: 117). Se on etäisyys, joka vallitsee vanhemman ja lapsen tai rakastavien välisessä suhteessa. Se on myös etäisyys, jossa vastapuolelta odotetaan ehdotonta rehellisyyttä ja vilpittömyyttä.

Tähden kuvakulma on lähikuva ja kuulokulma lähääni. Lähikuva elokuvan kuvallisena konventiona tuli käyttöön samoihin aikoihin kun elokuvayleisö alkoi kiinnostua todellisista henkilöistä valkokankaan hahmojen takana (Walker 1970: 21; deCordova

2001: 55–57). Vastaavasti 1920-luvulla mikrofoni mahdollisti uuden, intiimin, lähiääneen perustuvan laulutavan (*crooning*), jonka ansiosta laulajat vähitellen ohittivat huomiossa, suosiossa ja tähteydessä orkesterinjohtajat. Rudy Vallee ja Bing Crosby olivat ensimmäisiä laulajia, joiden suosio perustui pelkästään heidän mediaesityksiinsä radiossa, äänitteillä ja elokuvassa (McCracken 1999: 375, 385). Lähikuva ja lähiääni tuovat medioituneen kohteensa, tähden, yhtä lähelle sisäisvastaanottajaa kuin hyvät ystävät tai rakastavaiset ovat kasvokkain tapahtuvassa kanssakäymisessä. Mediatekstin todellisen vastaanottajan samastuessa sisäisvastaanottajan kanssa syntyy medioitunut läheisyys, josta voimme käyttää nimeä *parasosiaalinen läheisyys*.¹⁰ Tähti ja mediatekstin vastaanottaja muodostavat suhteen, joka vastaanottajan näkökulmasta muistuttaa oikeaa läheisyyttä, mutta on todellisuudessa välittyntä ja yksisuuntaista. Vastaanottajalle läheisyys on joko ystävän tai rakastetun läheisyyttä, jossa keskeisenä elementtinä on vilpittömyyden tunne, mikä käy hyvin ilmi alkuaikojen croonereille lähetetyistä fanikirjeistä (McCracken 1999: 376–378; Scannell 1996: 66–67) Käytämme edellä mainittua John B. Thompsonin jaottelua erilaisista kommunikaatiomuodoista hyväksimme, voimme kuvata mediatähden ja vastaanottajan välistä suhdetta myös termillä *medioitunut kvasiläheisyys*. Aina ei todellinen vastaanottaja kuitenkaan sisäisvastaanottajaan samastu eikä läheisyyttä näin ollen synny. Lähikuvan ja lähiäänen avulla mediatekstin tähti pyrkii viettelemään vastaanottajansa, mutta lopullinen valinta on vastaanottajan ja kaukosäätimen.

Tähden ja mediatekstin vastaanottajan välinen parasosiaalinen läheisyys on se perusta, jolle tähtimoodi mediatekstissä (esim äänite, musiikkivideo) rakentuu, ja jonka tuottamiseen "tähtiteollisuus" aktiivisesti pyrkii (Gamson 1994: 172). Tähtimoodissa merkitys rakentuu multimediaalisesti ja intertekstuaalisesti (Dyer 1986: 3), ja se aukeaa vain niille, jotka antautuvat parasosiaaliseen suhteeseen ja ryhtyvät intertekstuaaliseen leikkiin. Gamsonin (1994: 146) mukaan leikin vakavuus vaihtelee campasennetta muistuttavasta postmodernista pelistä tähden ihannointiin ja samastumiseen. Tähtien merkitys mediatekstien markkinoinnissa kasvoi 1900-luvulla niin paljon, että tähti-imagon tuottamiseen osallistuvien eri ammattialojen määrä on nykyisin mittava. Näistä Dyer (1986: 5–6) mainitsee seuraavat: meikkaaja, kampaaja, pukusuunnittelija, ravintoneuvoja, kuntovalmentaja, näyttelemisen opettaja, tanssinopettaja, julkaisija, PR-kuvaaja ja juorutoimittaja. Listaa voisi käytännössä jatkaa koskemaan kaikkia niitä, joiden toimeentulo on riippuvainen siitä, että ihmiset ovat valmiita maksamaan suhteesta, jonka toista osapuolta he eivät todennäköisesti koskaan kohtaa mediatekstin ulkopuolella.

¹⁰ Parasosiaalisen kanssakäymisen käsitteestä ks. Giles 2002.

Moodit, tuotteet ja genret

Olen käsitellyt moodeja yleisesti, siten, kuin ne populaarimusiikin tuottajalle ovat semioottisina resursseina tarjolla. Taulukko 1 kiteyttää edellä olevan diskurssin. Kukin moodi on syntynyt tietyn tallennus-, tuotanto- tai jakelumediumin semioottisten ominaisuuksien itsenäistyttyä, ja kukin moodi on synnyttänyt omat erikoisosaamista vaativat ammattinsa. Poikkeuksen muodostaa esitysmoodi, joka pohjautuu kasvokkain tapahtuvaan ei-medioituneeseen kanssakäymiseen. On myös huomattava, että tähtimoodin suhde mediuimeihin poikkeaa muista. Tähtimoodissa olennaista on intertekstuaalisuus ja multimediaalisuus. Tähteys tarvitsee tuekseen kaikkia muita moodeja, vaikka on myös itsessään merkityksen muodostamisen tapa.

MOODI	MEDIUM	AMMATTI
esitysmoodi		esittäjä
lyriikkamoodi	kirjoitus	sanoittaja
sävelmoodi	nuottikirjoitus	säveltäjä, sovittaja
äänitemoodi	äänentallennus	äänittäjä, äänitetuottaja
kuvamoodi	kuvantallennus	valokuvaaja, videokuvaaja
tähtimoodi	joukkoviestintä	tähti, tähdentekijä

Taulukko 1.

Merkitysten muodostaminen populaarimusiikissa tapahtuu tuotteiden välityksellä. Musiikkitoimialan arvoketju voidaan jakaa neljään vaiheeseen: luomisvaihe, esittämis- ja kehittämisvaihe, tuottamis- ja pakkaamisvaihe sekä markkinointi- ja jakeluvaihe (Pönni 2003: 21–22). Yksinkertaistettuna tämä arvoketju on seuraava: säveltäjä ja sanoittaja luovat laulun, jonka artisti taustavoimineen muokkaa eläväksi esitykseksi, jonka levy-yhtiö puolestaan tallentaa äänitteeksi.¹¹ Tässä arvoketjussa olevan kolmen tuotteen (laulu, esitys, äänite) jakeluun (joko suoraan kuluttajille tai välillisesti esimerkiksi elokuvaan synkronoituna) musiikkitoimialan ansaintalogiikka pääasiassa perustuu. Lisäksi on huomioitava musiikkivideon kasvanut merkitys musiikin markkinoinnissa, ja sitä voidaankin pitää populaarimusiikin neljäntenä tuotteena.

Esitys sisältää yleensä laulun, äänite sisältää yleensä esityksen ja laulun ja musiikkivideo sisältää yleensä äänitteen, esityksen ja laulun. Tuotteista musiikkivideo onkin multimodaalisin – se hyödyntää kaikkia semioottisia resursseja, joita populaarimusiikin tuottajalla on käytettävissään.

Populaarimusiikin eri genret eivät kuitenkaan kaikki käytä moodeja samalla tavalla tai samassa laajuudessa. Esimerkiksi laulaja-lauluntekijöiden levyillä vallitsevana on edelleenkin läpikuultavan äänitteen ihanne, ja pääosassa merkitysten muodosta-

¹¹ Käytännössä elävän esityksen ja tallenteen välinen suhde on usein käänteinen: laulusta tehdään ensin äänite, jonka pohjalta elävä esitys harjoitellaan.

misessa ovat ennen kaikkea sävel- ja lyriikkamoodit. Heavymusiikissa puolestaan esitysmoodin merkitys on hyvin korostunut, mikä ilmenee soittotaidon ihannoimisena ja konserttia representoivien musiikkivideoiden suurena määränä.

Selkeästi edellisistä poikkeava lähestymistapa musiikin ja merkitysten tuottamiseen vallitsee koneellisessa tanssimusiikissa, jossa äänitteen ja äänitemoodin merkitys on korostunut muiden tuotteiden ja moodien kustannuksella. Koneellisen tanssimusiikin äänite-estetiikka pyrkii häivyttämään äänitteeltä kaikki viittaukset inhimilliseen subjektiin tavalla, jota olen toisessa yhteydessä kutsunut agentinhäivyttämisstrategiaksi (Heikkinen 2005a: 112–114). Koneellista äänite-estetiikkaa vastaa se, että tekijät piiloutuvat usein nimimerkkien ja naamioiden taakse ja välttelevät tähtimoodiin olennaisesti kuuluvaa multimediaalista näkyvyyttä (Ahonen 2006). Koneellinen tanssimusiikki onkin mielenkiintoisella tavalla pyrkinyt monomodaalisuuteen näinä multimodaalisina aikoina.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. (1990) "Opera and the long-playing record". Translated by Thomas Y. Levin. *October* 55, ss. 62–66.
- Ahonen, Laura (2006) "Piilossa tähteydeltä – Daft Punk ja tekijäkuvan kasvottomuus". *Lähikuva* 3/2006, ss. 19–32.
- Anderson, Jane W. (2001) "The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox". *Musicae Scientiae* 5, ss. 235–256.
- Bakhtin, M.M. (1987) "The problem of speech genres". *Speech Genres & Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press. Ss. 60–102.
- Chew, Geoffrey (2007) "Articulation and phrasing". *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (luettu 25.4.2007).
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas (1990) *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Corbett, John (1990) "Free, single, and disengaged: listening pleasure and the popular music object". *October*, vol 54, ss. 79–101.
- Cyrus, Cynthia J. (2003) "Selling an image: girl groups of the 1960s". *Popular Music* 22, ss. 173–193.
- deCordova, Richard (2001) *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, Susan J. (1987) *Inventing American Broadcasting 1899–1922*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Dyer, Richard (1982) *Stars*. London: BFI Publishing.
- Dyer, Richard (1986) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Fornäs, Johan (1995) *Cultural Theory and Late Modernity*. London: Sage Publications.
- Fornäs, Johan (1997) "Text and music revisited". *Theory, Culture & Society* 14, ss. 109–123.
- Fornäs, Johan (2003) "The words of music". *Popular Music and Society* 26, ss. 37–51.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gabriellson, Alf (2003) "Music performance research at the millennium". *Psychology of Music* 31, ss. 221–272.
- Gamson, Joshua (1994) *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*. Berkeley: University of California Press.
- Giles, David C. (2002) "Parasocial interaction: a review of the literature and a model for future research". *Media-psychology* 4, ss. 279–305.
- Gomery, Douglas (1985) "The coming of sound: technological change in the American film industry". *The American Film Industry*. Toim. Tino Balio. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Goodwin, Andrew (1990) "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction". *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. Ss. 258–273.

- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Gracyk, Theodore (1996) *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*. London: I.B.Tauris.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo (1990) *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
- Hall, Edward T. (1990) *The Hidden Dimension*. New York: Anchor.
- Hamilton, Dominy (1987) "Introduction". *Album Cover Album 4*. Toim. Roger Dean & David Howells Limpfield: Dragon's World Ltd.
- Harnoncourt, Nikolaus (1986) *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suomentanut Hannu Taanila. Helsinki: Otava.
- Heikkinen, Olli (2005a) "Sävelteoksesta ääniteteokseen". *Ilmaisun murroksia vuosituuhannen vaiheen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Leena Kirstinä, Yrjö Heinonen & Urpo Kovala. Helsinki: SKS. Ss. 89–117.
- Heikkinen, Olli (2005b) "Dialektinen digikuva. Sämplätyn rahinan ironia ja nostalgia". *Musiikki 2/2005*, ss. 3–14.
- Helsingin kaupunginkirjasto (2007) Kysy mitä vain. <http://igs.kirjastot.fi> (Luettu 25.10.2007)
- Huber, David Miles & Runstein, Robert E. (1997) *Modern Recording Techniques*. 4. painos. Woburn, MA: Focal Press.
- Iedema, Rick (2003) "Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice". *Visual Communication 2*, ss. 29–57.
- Katz, Mark (2001) "Hindemith, Toch, and Gram mophonmusik". *Journal of Musicological Research 20*, ss. 161–180.
- Katz, Mark (2004) *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Keskinen, Mikko (1995) "Äänilevyn lumo. Fonosentrismi digitaalisen äänentoiston aikakaudella". *Kulttuuritutkimus 12*, ss. 38–53.
- Kivy, Peter (1993) "Platonism in music: a kind of defence". *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 35–58.
- Kress, Gunther & Ogborn, Jon (1998) "Modes of representation and local epistemologies: the presentation of science in education". *Subjectivity in the School Curriculum*. Working paper 2, Institute of Education. London: University of London.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001) *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kurosawa, Kaori & Jane W. Davidson (2005) "Nonverbal behaviours in popular music performance: a case study of The Corrs". *Musicae Scientiae 10*, ss. 111–136.
- Leedy, Douglas & Haynes, Bruce (2007) "Intonation II". *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (luettu 24.4.2007).
- Lim, Fei Victor (2004) "Problematising 'semiotic resource'". *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 51–63.
- McCracken, Allison (1999) "'God's gift to us girls': crooning, gender, and the re-creation of American popular song, 1928–1933". *American Music 17*, ss. 365–395.
- Moylan, William (2002) *The Art of Recording. Understanding and Crafting the Mix*. New York: Focal Press.
- Mundy, John (1999) *Popular Music on Screen. From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- Muntigl, Peter (2004) "Modelling multiple semiotic systems. The case of gesture and speech". *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 31–50.
- Mäkelä, Janne (2002) *Images in the Works. A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Turku: University of Turku.
- Nettles, Barrie & Richard Graf (1997) *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Tübingen: Advance Music.
- Norris, Sigrid (2004) *Analyzing Multimodal Interaction. A Methodological Framework*. New York: Routledge.
- North, Adrian C. & Hargreaves, David J. (2005) "Musical communication in commercial contexts". *Musical Communication*. Toim. Dorothy Miell, Raymond MacDonald & David J. Hargreaves. Oxford: Oxford University Press. Ss. 405–422.
- Ong, Walter (1988) *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Pike, Kenneth, L. (1967) *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2. painos. The Hague: Mouton & Co.
- Pohlmann, Philip V. (2000) "Ethnomusicology and music sociology". *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997. Toim. David Greer. Oxford: Oxford University Press. Ss. 288–298.
- Pönni, Veijo (2003) "Musiikkitoimialan arvoketju ja ansaintalogiikka". *Anna mulle tähtitaivas. Selvitys suomalaisen musiikkitoimialan taloudesta ja tulevaisuudesta*. Toim. Veijo Pönni & Arto Tuomola. Helsinki: Teosto. Ss. 21–28.
- Rule, Greg (2002) "The Making of Madonna's Drowned World Tour". *Keyboard 28*(1), ss. 32–42.
- Scannell, Paddy (1996) *Radio, Television & Modern Life. A Phenomenological Approach*. Oxford: Blackwell

Publishers.

- Sterne, Jonathan (2003) *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.
- Stöckl, Hartmut (2004) "In between modes: language and image in printed media". *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins. Ss. 9–30.
- Subotnik, Rose Rosengard (1988) "Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky". *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Toim. Eugene Narmour & Ruth A. Solie. Stuyvesant: Pendragon Press. Ss. 87–122.
- Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkkokäsikirja I–II* (2003) Helsinki: Raamattutalo.
- Tammi, Pekka (1992) *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Thompson, John B. (1995) *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Turner, Victor (1988) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Graeme (2004) *Understanding Celebrity*. London: Sage Publications.
- van Leeuwen, Theo (1999) *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillan.
- Walker, Alexander (1970) *Stardom. The Hollywood Phenomenon*. London: Michael Joseph Ltd.
- Wurtzler, Steve (1992) "She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the subject of representation". *Sound Theory Sound Practice*. Toim. Rick Altman. New York: Routledge.

Audiovisuaaliset lähteet

- Hawkins, Screamin' Jay (2004) *Put a Spell on Tokyo, 1990*. P-Vine, Japan. Asin-koodi: B00009WL3L
- White, Barry (2005) *Barry White featuring Love Unlimited in Concert. Can't Get Enough Of Your Love, Babe*. All Stars, AS 13235.