

Janne Melanen

FINGERSTYLE KITARANSOITON ILMIÖNÄ

Diskurssianalyttinen tyylintutkimus

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta
Pro Gradu -tutkielma
Toukokuu 2019

TIIVISTELMÄ

Janne Melanen: Fingerstyle kitaransoiton ilmiönä – diskurssianalyttinen tyyliintutkimus
Pro Gradu - tutkielma
Tampereen yliopisto
Musiikintutkimus
Toukokuu 2019

Kyseinen pro gradu -tutkielma tarkastelee diskurssianalyttisesti kitaransoiton tyyliä nimeltä fingerstyle. Tutkielma perustuu yhden aineiston, *20th Century Masters of Finger-Style Guitar (1982)*, tietoihin kyseisestä ilmiöstä. Aineiston rajallisuus johtuu aiheeseen liittyvien julkaisujen vähäisyydestä – valikoituneessa nuottikirjassa pyritään ensimmäistä kertaa määrittelemään fingerstylea ilmiönä. Tästä suppeudesta johtuen työ vaatii analyysimenetelmän, jolla on mahdollista tarkastella aineistoa mahdollisimman yksityiskohtaisesti. Toisaalta menetelmältä vaaditaan myös sovellettavuutta diskurssianalyysiin. Työn tarkoituksena on tarkastella sitä, miten fingerstyle kielellistyy tyylinä.

Ennen varsinaista analyysia ilmiötä tarkastellaan yhdysvaltalaisen akustisen kitara- sekä populaarimusiikin historian avulla. Tästä jatketaan teoriaan, joka pohjautuu strukturalistiseen näkemykseen kielestä, mutta jota tarkennetaan diskurssin- sekä musiikintutkimuksen kirjallisuudella. Työhön on valikoitunut metodiksi Teun A. van Dijkin mikrostruktuuri - käsitteeseen pohjautuva lausuma-analyysi. Yksityiskohtaisimmalla lähiluvun tasolla tarkastelua ohjaavat *tyyli-* ja *musiikki-*ilmaukset, jotka on listattu analyysia ohjaaviin ilmausluetteloihin.

Ilmausten pohjalta muodostetaan yleistettävä käsitteistö, jonka perusteella tuotetaan aineiston luentaa täydentäviä teemoja. Nämä teemat ovat luonteeltaan sekä musiikkia yleisesti että ilmiötä yksityiskohtaisesti luotaavia kielellistymiä. Lopulta teemojen avulla muodostetaan diskurssianalyttinen näkökulma, jossa aineistoa tarkastellaan laajempien lainalaisuuksien perusteella. Päätelmässä tuodaan yhteen tyyliintutkimuksellinen sekä diskurssianalyttinen tarkastelu analyysitulosten avulla.

Avainsanat: Fingerstyle, kitaransoitto, diskurssianalyysi, lausuma-analyysi.

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLLYSLUETTELO

1.	JOHDANTO	1
2.	YHDYSVALTOJEN KITARA- JA POPULAARIMUSIIKIN HISTORIASTA	4
3.	KIELI, DISKURSSIT JA TYYLI	16
4.	ANALYYSIMENETELMÄ	22
4.1.	FINGERSTYLE ILMAUKSENA	24
4.2.	ILMAUSANALYYSI	26
4.2.1.	MUSIIKKI-ILMAUKSET	27
4.2.2.	TYYLI-ILMAUKSET	33
4.2.3.	LAUSUMAT	37
5.	DISKURSSIANALYYSI	39
5.1.	LAUSUMA-ANALYYSIN TEEMAT	39
5.1.1.	NUOTINVARAISUUS	39
5.1.2.	POSITIOT	41
5.1.3.	MUSIIKILLISUUS	43
5.1.4.	KÄYTÄNTEISYYS	44
5.2.	FINGERSTYLE-ILMIÖN DISKURSSIT	45
5.2.1.	MUSIIKIN KATEGORISUUS	45
5.2.2.	ILMIÖN OMINAISUUDET	47
5.2.3.	TRANSITIOT	49
5.2.4.	KÄYTÄNTEET	51
6.	PÄÄTELMÄT	55
	LÄHDELUETTELO	61
	LIITTEET	

1. JOHDANTO

Kitaramusiikista tai sen kulttuurisesta merkityksestä on 1900-luvun vaihteesta niukalti aineistoa ja tämän ajanjakson historiallinen kuvaus perustuukin laajempaan musiikin murrokseen perinteisistä musiikin muodoista populaareihin sävelmiin. Ensisijaisena tarkastelukohteena kyseisissä tutkimuksissa ovat olleet laulut ja niiden lyriikat. Kitaramusiikin tietous onkin säilynyt pitkälti soitonoppaissa sekä joissain yksittäisissä tutkimusmaininnoissa. Tämän tutkimuksen aineiston valinta perustuu sekä *fingerstyle*sta tehtyjen julkaisujen vähyteen ja toisaalta sen kotimaiseen saatavuuteen. Joitakin aiheeseen liittyviä soitonoppaita ja nuottijulkaisuja on saatavilla, mutta näiden pääpainon ollessa nuoteissa, *20th Century Masters of Finger-Style Guitar* on osoittautunut merkittäväksi kirjalliseksi aineistoksi. Tämän aineiston tekstin yksityiskohtainen tarkastelu tarjoaa ensi kertaa tieteellisen katsannon *fingerstyle*en kielellisenä ilmiönä.

On syytä tuoda esille, että tämän tutkielman kirjoittaja on kitaristi ja tämän huomion myötä on myös todettava, ettei tämä ole ainoa aiheita käsittelevä työ. Allekirjoittaneen kandidaatintutkielman lisäksi vuonna 2013 on ilmestynyt Pauli Halmeen *Finger Pickin' Good – Fingerstyle-kitaransoiton opettaminen*. Käsillä oleva työ on tietävästi ensimmäinen diskurssianalyttinen tyyliintutkimus *fingerstyle*sta. Myös muita aihealueeseen liitettäviä töitä on löydettävissä. Vastaavasti esimerkiksi englantilainen David Marquiss on kirjoittanut aiheesta sekä pro gradu -tutkielman että väitöskirjan.

Sanaa *fingerstyle* on käytetty melko monimuotoisissa yhteyksissä. Esimerkiksi Guy Van Duserin *Finger-Style Guitar Solos* vuoden 1977 tai Chet Atkinsin *Finger Style Guitar* vuoden 1956 äänitteiden nimet sisältävät kyseisen sanan sen erilaisissa kirjoitusasuissa. Vuoden 1982 kitarapop eli työn pääaineisto *20th Century Masters of Finger-Style Guitar* on ensimmäinen kirjallinen julkaisu, jossa pyritään määrittelemään tätä käsitettä ja samalla ottamaan myös kantaa siihen, että kyseessä on vakiintunut kulttuurinen sekä musiikillinen ilmiö. Aihetta laaja-alaisesti käsitellyt David Marquiss on vuoden 2016 väitöskirjassaan *The Fingerpicking Guitar Tradition* tuonut esille ilmiön olevan kansainvälinen ja elinvoimainen 1960–70-luvun Yhdysvalloissa sekä Iso-Britanniassa.

Yhdysvaltalaisen populaarimusiikin historian kannalta käsillä oleva tutkielma keskittyy niin kutsutun salonkimusiikin ja ragtimen lisäksi kansanomaisen musiikin osalta bluesiin. Tämä rajaus johtuu kitaran roolin merkittävydestä sekä sen saamasta jokseenkin laajemmasta huomiosta bluesia koskevissa tutkimuksissa tai aineistoissa. Populaarimusiikin kasvavan kaupallistumisen vaiheet ja kansanomaisten musiikillisten muotojen rinnastettavuus sekä toisaalta näiden kahden rajanvedon haastavuus ovat tutkimuskohteen puitteissa ohjanneet myös teoreettista ja metodologista näkökulmaa.

Samalla on huomioitava tuon ajan populaarimusiikissa käytettyjen soittimien, erityisesti pianon ja banjon, repertuaarin sekä tekniikoiden välistä vaihtuvuutta eli millä tavoin ne ovat olleet vuorovaikutuksessa toisiinsa. On myös huomioitava näihin liittyviä sosiokulttuurisia, teknologisia ja yhteiskunnallisia tekijöitä siinä määrin, kun ne ovat vaikuttaneet tarkasteltavaan ilmiöön tai sen historiaan. Tarkoituksena on ilmiön sijoittaminen laajempaan kulttuurihistorialliseen kontekstiin, jonka jälkeen on mahdollista tarkastella, mitä teksti ja konteksti tuottavat ilmiön sekä tyylin kannalta.

Tämän työn kirjoittajalle fingerstylen tuottamat päänvaivat ovat siivittäneet tätä työtä. Alunperin kyseisen käsitteen määrittelyä pyrkimys omakohtaisesti eri lähteitä käyttäen ei tuottanut tulosta, mutta nämä etsinnät ovat mahdollistaneet eräänlaisen metodologisen katsannan aiheen puitteissa. Tutkielma onkin käsitteellis–diskursiivinen analyysi musiikillisesta ilmiöstä, fingerstylesta. Varsinainen musiikin sisällöllinen tyylianalyysi vaatisi laajempaa otantaa esimerkiksi kitarainstrumentaalien nuoteista tai äänitteistä. Tämän sijaan on oleellista selvittää diskursiivisesti se mitä kyseinen ilmiö tarkoittaa ja minkälaiseksi tutkielmaan valikoitunut aineisto sen muodostaa.

Se, että tutkimuksessa ei tehdä musiikki-, nuotti- tai ääniteanalyysia, tarkoittaa ettei ole mahdollista tehdä suoraan musiikillisia tulkintoja, lukuun ottamatta toisen käden tietoihin perustuen. Näin ollen kyse on ennemmin musiikin kuvailujen tai teknisten piirteiden lausumakohtaisesta analyysistä ja yksilöihin liitettävien tyyli- tai genrenimikkeiden sovittamisesta näihin. Näin ollen työn tutkimuskohteena ovat diskursiiviset ilmentymät, ei niinkään musiikki sinällään. Tutkimuksen kannalta aineisto on sekundäärinen eli se ei ole ensikäden tietoa, jolloin tulkinnallisuus saa tutkielmassa keskeisen roolin. Tyyliintutkimuksellinen näkökulma on selitettävissä aineiston sille itselleen antamassa tehtävässä, jossa ilmiöön viitataan nimenomaisesti tyylinä.

Ensimmäinen analyysivaihe käsittelee yksittäiset asiasanat: musiikki- ja tyyli-ilmaukset. Tämän jälkeen tulokset laajennetaan diskursiivisiksi ohjenuoriksi, joista johdetaan temaattisia yleistyksiä. Tämä prosessi paljastaa käsitteistöjä eli eräänlaisen merkitysjärjestelmän, jonka pohjalta fingerstyle aineistossa määrittyy musiikillisenä ilmiönä. Analyysiosio päätetään teoreettisen liitettävyyden pohdinnalla. Näin ollen ilmiötä koskevat lausumat sekä niiden analyysi tuottavat ilmiötä koskevan käsitteistön, tyylintutkimukselliseen metodiseen katsantoon liitettäviä pohdintoja sekä laajempaan diskurssiin liitettäviä tuloksia.

Tutkielmaan valikoituneesta yhdestä pääaineistosta tehtävän tekstianalyysin avulla ei ole mahdollista paikantaa laajempaa diskursiivista kontekstia, joka onkin tämän tutkielman puitteissa rajallinen ja vaatisi mahdollista jatkotutkimusta. Jossakin määrin soitinmusiikkia käsittelevä pääaineisto muistuttaa institutionaalisen soitonopetuksen suuntaa. Akateemisen prosessin myötä tapahtuvat musiikillisen ilmiön purkaminen osiksi saattaakin vaikuttaa tarkasteltavan kohteen liialliselta yksinkertaistamiselta teknisten termien osalta. Nämä uhkakuvilta vaikuttavat skenaariot eivät suinkaan ole tutkielman tarkoituksena ja onkin syytä todeta työn olevan suhteellisen kapea kaistale tarkasteltavasta kohteesta. Toivonkin työn näyttäytyvän pikemminkin avauksena keskusteluun fingerstyle-ilmioistä, joka on määritelmän puitteissa häilyvä, mutta sitäkin mielenkiintoisempi.

2. YHDYSVALTOJEN POPULAARI- JA KITARAMUSIIKIN HISTORIASTA

"As Americans worked to identify their musical culture in the early years of the twentieth century, a significant distinction between "good" popular music and its less savory counterpart resided in the fact that the "good" music was notated and performed by trained, literate musicians." Noonan 2008, 90

Kitara on läpi historian näyttäytynyt vastakohtaisuuksien soittimena johtuen sen rakenteellisista ominaisuuksista, jotka ovat olleet taustavaikuttimina musiikin muodoista riippumatta. Soitin on eri olomuodoissaan löytänyt useita musiikillisia sijainteja esimerkiksi vihkiytyneiden soittajien tai säveltäjien myötä. Kitaran kulttuurihistoria 1800-luvun lopun yhdysvaltalaisessa kontekstissa nivoutuu sivistyksen sekä valistuksen ajatuksiin eritoten musiikin ylevöittämissä roolista yhteiskunnallisena tehtävänä. Toisaalta 1900-luvun vaihteen kaupungistuminen ja populaarimusiikin monipuolistuminen sekä kitaran yhteys näihin ovat osoittaneet sen olevan ympäristöön ja olosuhteisiin sopeutuva soitin.

Kansanomaisen kitaramusiikin muotoja koskevan kirjallisuuden tai aineiston puute johtaa näiden muotojen näyttäytymiseen vähemmän varteenotettavina, vaikka perinteenkerääjät ovatkin Yhdysvaltoja kiertäessään pyrkineet tallentamaan mahdollisimman kattavasti paikallisia perinteitä ja musiikkia. He huomioivat erityisesti laulettua perinnettä, vaikka joitain huomioita on annettu myös niille soittimille, joita laulujen yhteydessä on käytetty. Aineistollisesti soittimia on kattavimmin käsitelty kuitenkin soitonoppaissa, musiikin aikakauslehdissä sekä soitinvalmistajien usein mainosmielisissä julkaisuissa.

Tietynlainen ongelmallisuus on havaittavissa riippuen siitä, minkälaisesta tarkastelun lähtökohdasta soitinta pyritään selvittämään soittimena historiallisesti. Kyse on siitä rajanvedosta, mikä tehdään ammattimaisen ja harrastelevan soittajan suhteen. Toisaalta tähän rajanvetoon on liitettävissä myös ajatus yleisestä hyväksyttävyydestä tai vakiintuneisuudesta. Todennäköisesti ristiriitaisin tätä ongelmallisuutta lisäävä tekijä on kitaran typistäminen yhdeksi ilmiöksi, josta käsin historiallisessa kontekstissa jokin soittimeen olennaisesti liitettävä näkökulma jää paitsioon. Kyse on toisaalta siitä, että kirjallisuudessa on perusteltavasta syystä pyritty esittämään tämä soitin kulttuurisesti merkittävänä, yhtenäisenä tekijänä. Soittimen musiikillinen sovellettavuus ja sen

kulttuuriset ilmentymät kielivät tulkintojen monimuotoisuudesta suhteessa sen yhteiskunnalliseen tai kulttuuriseen varteenotettavuuteen.

Toisin kuin pianolla, jonka asema oli vakiintunut kulttuurisena keskiluokan symbolina, kitaran ja banjon välillä vallitsi kilpailuasetelma 1800-luvun lopun yhdysvaltalaisen yleisön suosioista sekä kansallisesta varteenotettavuudesta. Kitaran sijaa varhaisemman yhdysvaltalaisen populaarimusiikin historiassa on jäljitetty ja hahmoteltu varsin niukasti. Se on saanut osakseen monenlaisia kulttuurisia mielikuvia yhdessä banjon kanssa esimerkiksi bluesia edeltävistä musiikin muodoista, kiertävistä muusikoista ja ryhmittymistä, keskiluokkaisen salongin seurustelumusiikista sekä ammattilaiskitaristeista. Soittimen varhaisessa yhdysvaltalaisuudessa on kyse korkean ja matalan musiikkikulttuureista sekä näitä yhdistävistä populaareista kappaleista.

1900-luvun lopulla kitaran roolia on kuvattu kulttuuriseksi ja sosiaalisesti tasoittajaksi, mielikuva joka on suurelta osin 1960-luvun folk-liikkeen myötä vakiintunut.

Perinnemusiikin yhteydessä soittimen historia on ollut nuottikirjoituksen tavoittamattomissa, vaikka sille on joitain julkaisuja ennen 1900-lukua paikannettavissa, sen ensisijaisena mediana ollessa äänitteet. Erottelu akustisen ja sähköisen kitaran välillä on aiheellista siinä määrin kuin edellinen saatetaan mieltää kansanomaisena ja jälkimmäinen kaupunkimaisena soittimena. Vaikka populaarimusiikki on kielisoittimia pohtiessa valtavasti velkaa sähkökitaran läsnäololle, akustinen kitara on osaltaan ollut merkittävässä asemassa muovaamassa 1900-luvun musiikillista kenttää ja vaatii osakseen tarkempaa tarkastelua. Populaarimusiikin määritelmä jätettäkään seuraavaan laveaan kuvaukseen:

”In a broad sense, popular music may be defined, as its name implies, as that of the populace [--] that is, of people who have made no special study of the art of music. It must be of a kind that can be easily learned and readily recalled. This music need not be trifling or trivial, but it must be simple. If it be a song the words must contain some sentiment common in appeal to all, [--] or the theme may be some subject which at the time is agitating the public mind. The melody must be singable and the rhythm ”catchy”. If the composition be purely instrumental, [--] the same musical characteristics must be in evidence.” (Kent 1921, 2–3.)

Yhdysvaltojen sisällissodan jälkeiset vuosikymmenet

Jälleenrakentamisen ajan laulut kuvastivat yhdysvaltalaisten sodanjälkeisiä tunteja ja toisaalta ohjasivat yleisöä huvitusten ja kevyemmän ajanvietteen pariin.

Esiintymislavoilta oli kuultavissa ajankohtaisiin aiheisiin pohjautuvia tekstejä lauluissa, jotka olivat suosittujen balladien sentimentaalisuuden sijaan tarkoitettu viihdyttämään yleisöä. 1860-luvun rautatieverkoston rakentaminen vaikutti vahvasti populaarimusiikin aiheisiin sekä toi yhteen valta- ja vähemmistöväestön kansanomaisia musiikin muotoja muiden työllistävien hankkeiden ohella. Kaupunkeja ja osavaltioita yhteen tuovana tekijänä rautatiet mahdollistivat ihmisten ja hyödykkeiden liikkuvuuden lisääntymisen. Suosituimpia aihetta käsitteleviä lauluja oli niin työlauluksi kuin bluesiksi muuntunut balladi *John Henry*, joka kuvasti afroamerikkalaisen väestön kansansankaria. (Ks. Ewen 1977; Southern 1971; Kingman 1979.)

Amerikan musiikillinen maailma ei enää sodanjälkeisenä aikana ollut yhtä vahvasti britannialaisvaikutteista laulujen nuottijulkaisujen osalta. Tämä muutos johtui osittain kotoperäisten yhdysvaltalaisten säveltäjien laulujen määrän kasvusta. Vielä tuolloin eroa eurooppalaisen muodollisen koulutuksen saaneiden säveltäjien ja yhdysvaltalaisten epämuodollisempien säveltäjien suosittujen laulujen välillä ei tehty. Nämä kaksi esiintyivät usein samoissa joko kotikutoisesti nuottijulkaisuista tehdyissä nidoksissa tai julkaisijoiden kokoamissa nuottiantologioissa. Nämä olivat useasti pianolla säestettäviä lauluja, tosin kitara, banjo ja mandoliini keräsivät jatkuvasti laajempaa kiinnostusta. Samalla tavoin silloiset musiikkikaupat tarjosivat niin salonki- ja minstrelilauluja kuin muodollisemman sävellyksperinteen lauluja. Julkaisijat, yleisö tai säveltäjät eivät vielä tuolloin tehneet näiden välillä voimakasta erottelua. (Ks. Hamm 1979, 282–3.)

Kitaran ja banjon välinen rinnastus oli aikakaudelle leimallinen piirre. Siinä missä kitara edusti banjoa muodollisempaa ja toisaalta yhteiskunnallisesti vakiintuneempaa soitinta, banjo kuitenkin saavutti nopeasti aseman Amerikan omana soittimena. Tätä prosessia kuvasi banjon rakenteelliset muutokset, esimerkiksi kitaran otelaudan sovellutukset ja oikean käden tekniikan omaksuminen sekä toisaalta esiintymisympäristöt. Toisaalta nämä soittimet esiintyivät useissa tapauksissa rinnakkain monimuotoisissa yhteyksissä. (Ks. Noonan 2008.)

Aikalaisten mieltymys torvisoittokuntien ja yhtyekokoonpanojen musiikkiin lisäsi taidokkaiden, ammattimaisten soitinmuusikkojen kysyntää. Tämä myös ilmensi yhdysvaltalaisien musiikkikoulujen ja konservatorioiden suhteellista vähäisyyttä. Vakiintuneen orkesteri- ja yhtyemusiikin opetusta verrattiin vakiintumattomana näyttäytyvien salonkisoittimien uusimpien musiikin muoti-ilmiöitä mukailevaan opetukseen. (Kenney 1999, 66; Noonan 2008, 56.) Tällaista soittimia koskevaa keskustelua käytiin usein aikakauslehdissä soitonopettajien ja soitinvalmistajien keskuudessa. Nämä toisinaan käsittelivät soittimia sen mukaisesti kuin ne soveltuivat kuvaamaan yhdysvaltalaista henkeä tai keskiluokkaisen väestön suosimaa musiikkia.

Ajanjaksona ilmestyi yhä enemmän soitonoppaita, jotka soveltuivat niin itseopiskeluun kuin opettajan kanssa käytettäväksi materiaaliksi. Nuottikirjoituksesta johtuen useimmat julkaisuista kuitenkin vaativat aiempaa musiikin teoreettista tuntemusta tai nuotinlukutaitoa. Eräs esimerkki yksinkertaistetusta nuotinnoksesta on vuoden 1874 George Dobsonin *Simplified method for banjo*, jonka kaltaiset julkaisut saivat osakseen vastarintaa aikalaiskirjoituksissa: ”Wherever you find a ’simple method’ player, you find an ignorant gawk, incapable of playing anything correctly, and incapable of making any advancement” (Stewart 1884, 2–3).

Tuolloin jo vakiintuneiden eurooppalaisten säveltäjä–kitaristien (Carulli, Sor, Giuliani, Aguado, Carcassi ja Mertz) soitonoppaat olivat keskeisiä teoksia kitaran myös yhdysvaltalaisissa opetustilanteissa. Vuosisadan lopulla on kuitenkin havaittavissa muutos yleisessä keskustelussa, jossa ilmeni aiempaa enemmän kiinnostusta yhdysvaltalaisien Justin Hollandin, William Fodenin ja Charles de Janonin kaltaisia säveltäjiä kohtaan. Keskustelu oli jossain määrin jakautunut kahteen leiriin: konservatiivismielisiin eurosentrisiin sekä progressiivisiin banjo, mandoliini ja kitara eli BMG-liikkeen edustajiin. (ks. Noonan 2008.)

Suhtautuminen kitaraan ja sen asema näiden kahden ääripään välillä näyttäytyi ristiriitaisena. Ainoana yhdistävänä tekijänä vaikuttaa olleen teräskielien epäsuotuisat vaikutukset soittimelle. Samalla kritisoiitiin nuottijulkaisujen kitaralle osoittamaa roolia säestyksellisenä soittimena ja toisaalta niiden painotusta sävelasteikkojen mahdollisimman nopeaan toteutukseen ilmaisullisen soittamisen varjolla. (Noonan 2008, 55.)

Soitinvalmistajien toisistaan eronneet tavoitteet ja mieltymykset eri instrumenttien suosimisessa vaikuttivat niihin keinoihin, joilla he tuotteitaan esittelivät silloisissa julkaisuissa. Nämä saattoivat suoranaisten mainosten ohella sisältää kantaaottavia kirjoituksia soittimien nykytilasta tai kulttuurisesta asemasta, arvioita konserttiesityksistä sekä nuotteja. Erityisen aktiivinen banjoa toisinaan kitaran varjolla puoltava Samuel Swain Stewart oli voimakas vaikuttaja banjon, mandoliinin ja kitaran asemaa edistävän BMG-liikkeen loistokautena 1880–1900 välisenä aikana. Philadelphiaan vuonna 1878 perustamansa banjokoulun lisäksi hän laajensi toimintaansa soitinrakennukseen sekä nuotti- ja aikakausjulkaisuihin, joista *S.S. Stewart's Banjo and Guitar Journal* johti maanlaajuiseen liikehdintään erityisesti soitinrakentajien ja -myyjien keskuudessa. (Noonan 2008, 27; 41.)

Tuona ajanjaksona kitara usein rinnastettiin banjoon ja nämä saivatkin osakseen monenlaisia luonnehdintoja. Kitaraa saatettiin kuvata äänenväriältään hillityksi, pehmeäksi tai rauhoittavaksi. Kenties näiden kuvausten perusteella sen asemaa konserttisoittimena kyseenalaistettiin ja siihen liitettävä musiikki oli mietiskelevyyden sävyttämää. Soittimella oli myös jossain määrin vakiintunut kulttuurinen kuva aistikkaana tai tunteikkaana, piirteitä jotka yhdistettiin feminiinisiksi. Usein soitonoppaissa esitetyt esimerkit kitaraoppilaista olivatkin keskiluokkaisia nuoria naisia viktoriaanisen ajankuvan mukaisesti. Joitakin julkisia naispuolisten kitaristien resitaaleja on paikannettavissa aikakaudelta. Esimerkiksi chicagolainen Meta Bischoff esitti teknisesti haastavien kitarateosten lisäksi omia sävellyksiään kiertäessään konsertoimassa miehensä (näissä esityksissä banjoa soittaneen) John Henningin kanssa. Stewartin lailla heillä oli oma soitinkoulunsa *Banjo, Guitar and Mandolin Conservatory*. (Noonan 2008, 64–5.)

Tällaiset kuvaukset ovat jossain määrin tarkoituksenmukaisia provokaatioita ja niissä on havaittavissa yhteiskuntaluokkaan liitettäviä, jopa konservatiivisia puhetapoja. Näiden luonnehdintojen taustalla on osittain myös suolikielisen kitaran pehmeä sointisuus, tosin yhtäläillä banjossa käytettiin saman materiaalin kieliä. Tätä soitinta sen sijaan dramatisoitiin vähemmän feminiinisenä ja joka yhdistettiin voimakassointisuuteen ja elävöittävyys. Toisaalta kitaran hento sointi, hienovaraisuus ja intiimiys saatettiin mieltää ihannoitaviksi ominaisuuksiksi, erityisesti sellaisissa tapauksissa, joissa pohdittiin teräskielten epäsuotavaa roolia BMG-liikkeen yhteydessä. (Noonan 2008, 53; 64–5.) Vuosisadan vaihteessa kitaran luonnehdinnat muuttuivat sillä

soitettavien musiikillisten idiomien sekä harrastajien ja ammattimaisten soittajien määrän kasvaessa. Uudenlaisten soitinten ja populaarien trendien vastaanotto laajemmassa yhteiskunnallisessa keskustelussa sai monenlaisia kasvoja ja erityisesti rytmimusiikin tyylien kasvava suosio monimuotoisesti musiikillista kenttää.

1890-luvun aikana BMG:n yhteisöllisyys koki murroksen liiketoiminnan sekä aikakausjulkaisujen kannalta kaupallisten ja musiikillisten intressien muuttuessa (Noonan 2008, 77). Tähän vaikuttivat osaltaan jatkuvaa suosiota saavuttaneet fonografit, jotka kilpailivat samankaltaisen kohdeyleisön huomiosta. Toisaalta myös postimyynnin ja edullisempien soitinten massavalmistuksen yleistymisen mahdollisti hyödykkeiden paremman saatavuuden syrjäisemmälläkin seuduilla. Tämä korostui etenkin eteläisissä osavaltioissa, joissa ennen vuosisadan vaihdetta rautatieverkostoa ei oltu vielä kehitetty täyteen mittaansa. (Bastin 1995, 14–5.)

1900-luvun vaihde

”To some, even the guitar itself was taboo. When young W. C. Handy proudly brought one home, his father forced him to swap it for a dictionary. Even in high society, the blues had its detractors.” Obrecht 2015, 3

Yhdysvaltalaisen kansanomaisten soittajien ja laulajien tie ammattimaisuuteen oli näyttämöesitysten sekä kiertävien ryhmittymien, kuten minstrel-, medisiini- ja teltaesitysten, siivittämä 1800-luvun lopulla alkaneen voimakkaan kaupungistumisen aikana. Tämä muutos oli nähtävissä esimerkiksi musiikkikappaleiden nimissä, kuten *Dallas Blues* ja *Memphis Blues*. Nämä vuoden 1912 nuottijulkaisut taipuivat ajan yhden suosituimman musiikin muodon, ragtimen, suuntaan ja olivat pianosävellyksiä. (Kingman 1979, 199–200.) Laajaa yleisöä tavoittaneiden 1910-luvun nuottijulkaisujen blueskappaleet olivat menneen ja tulevan populaarimusiikin ilmentäjiä, niissä yhdistyivät muodollinen sävellysrakenne, ragtimen myötä yleistynyt rytmikka, kansanomaisen bluesin melodioiden sovitukset sekä varhaisten jazzkokoospanojen esitykset.

Memphis Blues oli alunperin Memphisin pormestariehdokkaan, Edward H. Crumpin, vuoden 1909 kampanjaan tehty kappale, jonka kirjaillut säveltäjä–orkesterijohtaja William C. Handy oli aikansa merkittävimmistä bluesin puolestapuhujista. Hän ammensi vaikutteita kansanomaisesta musiikista, erityisesti bluesista, kiertäessään osavaltioita muun muassa orkesterinsa kanssa. Vuoden 1892 muisteluissa hän kertoo kuulleensa St. Louisissa nuhruisten kitaristien soittavan ja laulavan läpi yön samaa sävelmää, *East St. Louis*. Todennäköisesti kokemuksen innoittamana Handy sävelsi vuonna 1914 julkaistun *Saint Louis Bluesin*, joka saavutti maanlaajuisen suosion. (Southern 1971, 337; Evans 1982, 33.)

Saint Louisin vaikutus musiikkiympäristönä erityisesti varhaisen ragtimen osalta on ollut huomattava. Kaupungin sijainti Mississippi-joen kupeessa on ollut merkittävät tekijä musiikillisten vaikutteiden vaihtuvuudessa satamien ja jokilaivojen mahdollistamana. Vuonna 1885 nuori Scott Joplin asettui tähän kiertävien muusikoiden suosimaan kaupunkiin, jossa taitaville viihdyttäjille oli kysyntää. Joplin sai pianistin paikan Silver Dollar -kapakasta, jonka omisti ”Honest” John Turpin, paikallinen ragtimen ja muusikoiden kannattaja. Vuoteen 1895 mennessä ragtimepianistit olivat jo olennainen osa alueen kulttuurista ympäristöä, jolloin kyseisen musiikin keskiöksi muodostui Thomas Turpinin johtama Rosebud Café, jossa kokeneemmat ja aloittelevat pianistit kohtasivat. (Southern 1971, 319; Gammond 1975, 30; 46; ks myös Blesh 1971.)

Rag-Time Instructor -julkaisussa vuodelta 1897 Benjamin Harney kuvailee ragtimea musiikin muodon sijasta soittamisen tapana. Esimerkkinä hän käytti niin kutsuttujen kevyempien klassisten kappaleiden soittamista ragtime-tapaan. (Ewen 1977, 71; Hamm 1979, 317–8.) Tämä näkökulma saattoi osittain johtua ragtimen uutuudesta, joka vuosien saatossa useampien sävellysten myötä tulisi näyttäytymään vakiintuneemmalta musiikin muodolta. Toisaalta tällainen lähestymistapa on saattanut vedota laajempaan soittajakuntaan.

Ragtimen vaikutukset olivat havaittavissa myös Broadway-ohjelmistoissa, joissa oli elementtejä hiljalleen väistyvien minstreliesitysten musiikista. New Yorkiin keväällä 1896 asettunut Benjamin Harney oli yksi ragtime-säveltäjistä, joiden myötä kyseisen ilmiön piirteet vaikuttivat myös Tin Pan Alleen populaarimusiikin säveltäjien ja kustantajien keskuudessa. Siinä missä ragtime oli suurelta osin instrumentaalimusiikkia,

Tin Pan Alleen joukoista virinneet teokset olivat lähtökohtaisesti laulajavetoisia. Harneyn vuonna 1895 julkaistu *You've Been a Good Old Wagon, but You've Done Broke Down* oli kansanomaisten musiikillisten vaikutteiden osalta merkityksenkäs teos ja poikkesi ajan populaarien kappaleiden yleisestä musiikillisesta muodosta. (Blesh 1971, 213; Hamm 1979 317; Kingman 1979, 248; 270.)

New Yorkiin 1890-luvun taitteessa voimistuneen julkaisutoiminnan muotoutuminen Tin Pan Alleen kaltaiseksi keskittymäksi oli ilmeinen. Union Squaren läheisyydessä sijaitsi musiikillisten ja esiintyvien alojen toimintaa ylläpitäviä tahoja, kuten oopperatalo The Academy of Music, Tony Pastor's Music Hall sekä Union Square Theater. (Ewen 1961, 50.) Erityisesti Antonio Pastorin vuonna 1881 perustama osaltaan vaudevillen ja kaupungin teatteriyhteisön nousukauteen vaikuttanut Music Hall oli Tin Pan Alleen kappaleille ihanteellinen ympäristö. Minstreltien ohelle kivunnut vaudeville erosi viihdemuotona edellisestä etenkin sen pääpainon ollessa yksittäisissä ohjelmanumeroissa ja esiintyjissä sekä toisaalta sen tavoitteissa vedota kaupunkilaiseen perheelliseen yleisöön. Tin Pan Alleen lauluntekijät tavoittelivat usein vaudevillelaulajia ottamaan uusia sävelmiä esityksiinsä saadakseen niitä laajemman yleisön tietoisuuteen (Hamm 1979, 287–8). Tällä tavoin ennen muita julkisen levityksen tai mainostamisen teknologisia keinoja nuottijulkaisut saattoivat ylittää mittaviin myyntilukuihin saavuttaen maanlaajuista suosiota.

Vaudeville-esitykset tai Tin Pan Alleen populaarit kappaleet eivät olleet ainoastaan suurkaupunkien asukkaiden viihdettä. Tällaisia ohjelmanumeroita sisältäviä esityksiä veivät kaupunkeihin ja kyliin kiertävät ryhmittymät. Esimerkiksi medicine showt erinäisten tinktuurien ja muiden hyödykkeiden kaupustelun ohella tarjosivat huomiota herättäviä viihdyttäjiä, jotka esittivät laulu-, huumori- tai soitto-osuuksia. Näitä kattavampia viihdekokonaisuuksia olivat niin kutsutut tent repertoire -esitykset, joissa oli muun muassa taikureita, akrobaatteja, laulajia ja tanssijoita. Tällaiset kiertävät esitykset ovat osittain vaikuttaneet syrjäisempien seutujen musiikillisiin perinteisiin, joissa esimerkiksi laulujen modaalisuus ja rakenne olivat erilaisia suhteessa populaareihin kappaleisiin. (Malone 1968, 14; 19–20.)

Tin Pan Alley hallitsi yhä enemmän nuottimyyntejä vuosisadan vaihteessa näiden keskittyessä totuttuihin ja yleisöä tunnetusti miellyttäviin sävelmiin. Nämä lauluntekijät olivat tarkoin selvillä yleisön mieltymyksistä, mikä on johtanut eräänlaiseen ajanjakson

sävellyksien tyylliseen yhtenäisyyteen. (Hamm 1979, 290.) Näiden laulujen rinnalle nousi suosiossa ragtime, johon liitettävä julkaisutoiminta kiihtyi 1800-luvun viimeisinä vuosina.

Scott Joplinin asettauduttua Sedaliaan, Missourin osavaltioon, vuonna 1896 hänen vakituiseksi soittopaikakseen muodostui Maple Leaf Club, minkä lisäksi hän oli aktiivinen paikallisessa musiikillisessa toiminnassa oman sävellystyöskentelynsä ohella (Southern 1971, 319). Thomas Turpinin vuoden 1897 *Harlem Rag* oli ensimmäinen afroamerikkalaisen säveltäjän ragtimejulkaisu (Hamm 1979, 318), mutta vasta Joplinin *Maple Leaf Rag* -kappaleen myötä vuonna 1899 kyseisen musiikin suosio näyttäytyi laajalla levikillään, joka seuraavan vuosikymmenen aikana ylsi satoihin tuhansiin kopioihin. Kappale oli eräänlainen koetinkivi aikalaisille pianisteille sen instrumentaalisesti teknisessä haastavuudessa sekä mittapuuna tuleville ragtimesävellyksille. (Southern 1971, 321.)

Minstreltien hiipumisesta huolimatta 1900-luvun alussa joitain tällaisia esityksiä vielä kiersi kaupunkeja. Esimerkiksi Mississippilainen Mott Willis oli osallisena tuolloin vielä aktiivisessa kokoonpanossa, joka esitti enimmäkseen valkoisen yleisön suosiossa olleita lauluja viulun, kitaroiden, kontrabasson, mandoliinin, pasuunan ja tamburiinin voimin Tennesseeen ja Texasin osavaltioissa. Myöhemmin Willis otti haltuunsa bluesohjelmistoa Drew'n kaupunkiin muuttamisen myötä. (Evans 1982, 184–5.) Alue oli tunnettu bluesin perinteen, kokoneempien ja aloittelevien soittajien kohtaupaikkana. Mott Willis ja hänen kanssaan yhteisiä soittohetkiä jakanut Charlie Patton olivat molemmat aktiivisia jakamaan soittotaitojensa saloja. Kaupungin asema laulajia ja soittajia houkuttelevana paikkana hiipui vuokraviljelmäjärjestelmän ongelmien ja tätä seuranneiden kiistojen sekä väkivaltaisuustapauksien johdosta. Yhä useampi mississippiläinen muutti 1920-luvulla pohjoisempien osavaltioiden kaupunkeihin. (Evans 1982, 190; 193.)

Populaarien kappaleiden vaikutus oli havaittavissa myös Drew'n perinteisten bluesmuusikkojen repertuaareissa. Esimerkiksi Charlie Pattonin tulkinta Sophie Tuckerin laulamana tunnetuksi tulleesta kappaleesta *Some Of These Days I'll Be Gone* on eräs esimerkki tällaisesta sävelmämateriaalien vaihtuvuudesta perinteisen ja uudemman musiikin välillä. Tämä myös osoittaa eräänä esimerkkinä sen, etteivät bluesmuusikot olleet yhden musiikin muodon rajoittamia, vaan osa heistä omasi laajan

repertuaarin erilaisia sävelmiä ja eri tilanteisiin soveltuvia kappaleita. (Evans 1982, 108; 252.) Populaareja sävelmiä hyödynnettiin myös uusissa yhteyksissä, joissa sanoitukset sekä sovitukset saattoivat olla teokseen verrattuna poikkeavia. Esitystilanteiden ja -tapojen moninaisuudet ovat johtaneet joissakin tapauksissa askarruttaviin tulkintoihin kappaleista ja niiden rakenteellisista ominaisuuksista. Erään Floyd Canadan vuoden 1915 esitys *Dallas Blues* -sävelmään laulamana on saanut historioitsija Walter Webbin kirjoituksissa yhtenäisen, kahdeksankymmensäkeisen laulun muodon. Yhtä todennäköisesti kyseessä on ollut tauottoman yhtenevänä useiden laulujen kollaasina esitetty kokonaisuus, mikä ei perinteisten bluesmuusikoiden kohdalla ollut tavatonta. (Evans 1982, 37–8.)

1900-luvun vaihteen jälkeen populaarin ja kansanomaisen musiikin välinen ero lähentyi aiempaa monimuotoisemmilla tavoilla, eikä jälkimmäinen esimerkiksi bluesin osalta säilynyt vuosisadan vaihteen yli yksinomaan suullisena perinteenä. Muodolliset sävelmät, kuten WC Handyn nuottijulkaisut, saivat osakseen huomiota bluesin alkuperänä ja joissakin tapauksissa kansanomaisen sävelmateriaalin erottaminen populaarista on osoittautunut haastavaksi. Esimerkiksi Handyn säveltämä *The Hesitating Blues* vuodelta 1915 pohjautuu traditionaaliseen bluesiin ja tähän rinnastettavia elementtejä on paikannettavissa perinnekerääjä Newman Whiten Alabamasta keräämistä viidestä laulusta ajalta 1916–9. On mahdollista, että julkaisua seuranneet tallennetut laulut ovat ammentaneet samasta traditiosta, vaikka julkaisun vaikutus myöhempään tuotokseen on todennäköistä. Samalla on tosin huomioitava, että sävelmien samankaltaisuuksien ohella erottavana tekijänä oli säveltäjien tarve tuottaa rakenteeltaan selkeitä kappaleita laulajia ja säestäjiä huomioiden, sen sijaan kansanomaisen materiaalin improvisoivuutta ei ollut mahdollista sisällyttää nuotteihin. (Evans 1982, 4–5; 59–61.)

Äänitteiden yleistymisen myötä musiikin hyväksyttävyydessä ei ollut kyse ainoastaan esiintyjien muodollisen koulutuksen suomasta ammattimaisuudesta, kuten 1800-luvun lopulla. Suurin osa äänittäneistä esiintyjistä oli vuosien esiintymisten saatossa saavuttaneet eri tavoilla ilmentyvää ammattitaitoa, jolle tämä teknologia mahdollisti uudenlaisen kanavan. Ääniteyhtiöiden osalta kyse oli pitkälti mahdollisen kuulijakunnan paikantamisesta ja kaupallisesta hyödynnettävyydestä, mistä esimerkkinä siirtolaisille kohdennetut etniset äänitteet sekä afroamerikkalaiselle yleisölle tarkoitettut ”race recordsit”. Vastaavasti kasvava mielenkiinto yhdysvaltalaisuutta kuvaavaa

musiikin kulttuurista perinnettä kohtaan johti useisiin materiaalinkeruuretkiin. Tällaisten muutosten myötä musiikilliset vaikutteet ja toisaalta erilaiset musiikin muodot saavuttivat laajempaa tietoisuutta. (Ks. Kenney 1999.)

Ennen 1920-lukua levy-yhtiöt olivat vastahakoisia äänittämään afroamerikkalaisia esityksiä tai laulajia. Suurin osa tallenteista oli jo nuottijulkaisuina hyvin menestyneiden vaudevillen ja Tin Pan Alleyn lauluntekijöiden tuotoksia, vaikka samanaikaisesti bluesia oli niin kaupunkimaisessa kuin kansanomaisessakin muodossa. Vuotta 1920 edeltäneet blueslevyt olivat lähes yksinomaan valkoisten laulajien tekemiä, kunnes Okeh Records myöntyi äänittämään kabaree-esiintyjä Mamie Smithin laulamia Perry Bradfordin sävellyksiä. (Evans 1982, 62.)

1920-luvun alun äänitteiden teknologiset ominaisuudet ohjasivat soitinvalintaa banjosta kitaraan, jälkimmäisen ollessa hillitympi äänenvoimakkuuden dynaamisessa vaihtelevuudessa. Ensimmäisiä kitarainstrumentaaleja, kuten *Pickin' the Strings* tai *Teasin' the Frets*, äänittänyt Nick Lucas muistelee ensimmäisten äänitysten olleen haastavia tuolloin vielä käytössä olleen vahalieriön vuoksi. Tuolloin usein säästyssoittimeksi mielletty ja yhtyesoitamisessa taka-alalle sijoitettu kitara tuotiin äänitystilanteessa Lucasin aloitteesta yhtyeen eteen. (Obrecht 2015, 10.) Tästä levyllä soittamisen estetiikasta huolimatta solististen kielisoitinten välinen kilpailuhenkisyys ei laantunut. Sen sijaan levyteollisuuden myötä hiljalleen vakiintuneet musiikin ilmiöiden nimikkeet, kuten blues tai hillbilly, ja niihin yhdistettävät soittimet olivat osallisena uudenlaisen kulttuurisen kuvaston muotoutumisessa.

Bluesin kasvava suosio aiheutti joissakin aikalaisissa soittajissa vastustusta. Eräs Sid Hemphillin kielisoitinyhtyeessä reelejä sekä bluesballadeja soittanut Lucius Smith muistelee musiikin muutosta tempon hidastumisena ja tanssimisen sattumanvaraistumisena. Bluesmuusikko Sylvester Weaver näyttäytyy vastakohtaisena esimerkkinä suhteessa konservatiivisempiin bluesia ja sitä kuuntelevaa yleisöä kritisoivien tanssimuusikoiden mielipiteisiin, joista on erotettavissa ajatuksia bluesista yleistä järjestystä rikkovana tai metakkaa aiheuttavana musiikin muotona. Blueslaulujen aiheiden henkilökohtaisuus tai suorasukaisuus ovat mahdollisesti vaikuttaneet tämänkaltaisiin kriittisiin mielipiteisiin. (Evans 1982, 47.) Louisvilläläinen Sylvester Weaver oli ensimmäinen bluesinstrumentaalin äänittänyt kitaristi vuonna 1923 ilmestyneillä kappaleilla *Guitar Blues* ja *Guitar Rag*. Kitara- ja banjoinstrumentaalien

lisäksi Weaverin repertuaari koostui hänen vakiopariksi muodostuneen vaudevillaulaja Sara Martinin kanssa tehdyistä äänitteistä; Martin oli vuosikymmenen alussa levyttänyt useiden yhtyeiden ja instrumentalistien, kuten W.C. Handy's Orchestra tai Fats Wallerin, kanssa. Monialaisena työläisenä Weaver oli muusikko iltaisin kiertäen saluunoita sekä salakapakoita niin solistina kuin säestäjänä jug-bändien kanssa. (Obrecht 2015, 11–12.)

3. KIELI, DISKURSSIT JA TYYLI

Aineiston pyrkimys määritellä tarkasteltavaa ilmiötä kielenkäytön puitteissa on aiheellinen lähtökohta myös tälle työlle sekä analyyttisesti että teoreettisesti. Jälkimmäisen kannalta ensisijaiseksi asetelmaksi näyttäytyy musiikkia koskeva tekstuaalisuus tai diskurssit. Tämänkaltaisesta tutkimuksesta esimerkkinä mainittakoon Olli Heikkisen väitöskirjan (2010) *Genre ja rekisteri populaarimusiikissa* -luku, jonka hän aloittaa käsittelemällä erilaisten musiikkimuotojen käyttäytymistä kielenkäytössä aine- ja kappalesanoina. Vastaava hienojakoinen tarkastelu on osoittautunut tarpeelliseksi myös tämän työn yhteydessä, tosin sillä varauksella ettei genre ole ensisijainen tarkastelun kohde. Sen sijaan genre tarjoaa lähtökohdan tarkempaan tyyliä koskevien seikkojen käsittelemiseen tutkielman myöhempiä osioita silmällä pitäen.

Tyylin ja genren välistä ongelmaa, niiden keskinäisen määrittelyn suhteen, käsitellyt Allan F. Moore (2001) on huomionnut, että näiden kahden käsitteleminen teoreettisessa kehyksessä vaatii usein poikkitieteellisiä selvityksiä; eritoten näiden kahden käsitteen päällekkäisyyksistä ja ristiriitaisuuksista johtuen. Näin ollen kyse on laajemmista tutkimuksellisista diskursseista sekä musiikkia koskevasta puheesta. Onkin syytä tarkentaa teoreettista viitekehystä näiden kahden käsitteen sijaan. Tämä on ratkaistavissa siirtämällä tarkastelua yksityiskohtaisemmalle tasolle, tässä tapauksessa teksteihin ja toisaalta laajempiin kokonaisuuksiin eli teksteistä paikannettaviin rakenteisiin sekä diskursseihin.

3.1. KIELEN STRUKTURALISMISTA

Tutkielmaa viitoittaa kielenkäytön tai tekstien strukturalistinen kehys, tosin diskurssit ovat ensisijainen tarkastelun kohde. Tämän kehyksen aloittajana tunnettu Ferdinand de Saussure asetti uudenlaisia ajatuksia rakenteiden tarkastelulle. Ainoastaan historiallisen tai diakronisen näkemyksen mukaisesti ei olisi mahdollista saavuttaa kattavaa kuvaa siitä mitä kieli on tai miten se nykyhetkessä on havaittavissa. Diakronian lisäksi

vaaditaankin keino tarkastella kieltä omana systeeminään, jolloin se mielletään rakenteiseksi eli synkroniseksi. (Hawkes 1977, 19-20; ks. myös Monelle 1992.)

Jotta kyseessä oleva teoreettinen kehys ei jäisi ainoastaan kielitieteelliselle tasolle, on syytä ottaa huomioon kielen sosiaalinen luonne. Kulttuuriset käytännöt tuovat itsessään, toiminnan myötä esille sen systeemisyiden, joka ylläpitää kyseisiä sosiaalisuuden käytäntöjä. Harland (1987, 52–65) väittää merkityksillä olevan sosiaalisesti yhtenäistävä vaikutus, sillä asioiden itseys on rakenteinen. Ilmiön tai objektin erityismerkitys on se tekijä, joka sekä kehämäisesti mahdollistaa että edellyttää sosiaalisuutta. Osallistumattomuus sosiaaliseen erityismerkitykseen sen sijaan johtaa lopputulokseen, jossa toimija päätyy kehän ulkopuolelle ja näin ollen tilanteeseen, jossa merkitykset eivät ole jaettavia tai ne eivät ole ymmärrettäviä. Tällöin se, miten suhtaudumme esimerkiksi musiikkiin, on ensisijaisesti kulttuurista.

Kielen luonne strukturalistisessa näkemyksessä on kahtiajakoinen. Se näyttäytyy puhujan aktiivisuudessa eli itse puheessa toimintana, mutta puhuja ei voi tuottaa lausumia tuntematta käytettävän kielen abstraktia järjestelmää tai systeemiä. Kyseinen tutkielma kiinnittää huomioita erityisesti kielen syntagmaattiseen tasoon yksityiskohtaisessa lausuma-analyysissä. Syntagmaattinen taso ilmentyy sanojen suhteessa toisiinsa esimerkiksi lauseissa tai lausumissa. Tällöin sanojen suhde on havaittavissa konkreettisesti niiden käyttöyhteydessä. (Monelle 1992, 33.)

Kielen suhde systeemisyteen ilmenee saussurelaisessa ajattelussa siten, ettei objektiivista todellisuutta ole mahdollista heijastaa tai representoida kielen avulla sellaisenaan. Näin ollen se toimii ainoastaan suhteessa itseensä kielijärjestelmänä, systeeminä sekä sosiaalisena sopimuksenvaraisuutena. Semiologisen systeemipainotuksen sijaan on kuitenkin huomattava diskurssitutkimuksessa painopisteen olevan enemmän sosiaalisissa käytännöissä eli niissä kielenkäytön tilanteissa, joissa merkitykset sekä eronteot muotoutuvat. (Jokinen & Juhila 1991, 7–10.)

3.2. DISKURSSINTUTKIMUKSESTA

Ajatus synkronisuudesta on olennainen osa diskurssianalyyttistä käsittelyä. Näiden olettamusten perusteella on syytä todeta aineistossa olevan kielenkäytöllisiä rakenteita, jotka tuottavat merkityksiä tarkasteltavalle ilmiölle. Samalla tavoin nämä rakenteet vaikuttavat aineistosta tehtäviin tulkintoihin. Tällöin strukturalistinen tarkastelu vaatii osakseen kielellisten erontekojen sekä yhdenmukaistusten paikantamista (Jokinen & Juhila 1991, 6). Ilmiötä määrittelevät keinot ovat nähtävissä eräänlaisena merkitysten kenttänä, jossa ne sanakirjamaisen määrittelyn sijaan saavat useita määreitä.

Metodologiaksi valikoitunut diskurssintutkimus vaatii osaltaan myös selvitystä. Tavallisesti diskursseja tarkastellaan useamman aineiston valossa, jolloin on mahdollista muodostaa niin kutsuttuja globaaleja rakenteita (ks. Dijk 1980). Käsillä oleva tutkielma sen sijaan käsittelee yhden aineiston puitteissa siitä viriäviä diskursseja. Vaikka diskurssintutkimus ei ole yhtenäinen teoreettinen malli, jonka puitteissa aineistoa voisi tarkastella, on siihen liittyvää metodiikkaa mahdollista soveltaa moninaisilla tavoilla. Varsinaisena kiintopisteenä toimii Teun A. van Dijkin muodostama mikro- ja makrostruktuurin malli.

Diskurssianalyysin tarkoitus on tarkastella kieltä sen puhutun tai kirjoitetun käytön sekä niiden keskeisten käsitteiden perusteella, tekstijoukkojen kokonaisuutena (van Dijk 1997, 1–2). Tekstit sinällään eivät sisällä merkityksiä, joiden perusteella niistä olisi mahdollista todeta lopullisia tarkoituksia. Sen sijaan tekstit kommunikoivat eri tilanteissa ja erilaisten tulkitsijoiden toimesta toisinaan jopa toisistaan poikkeavia merkityksiä ja ovat myös ajanjaksoihin sidonnaisia. Tällöin ei ole mielekästä asettaa niitä yhtenäiseksi, tulkinnoista riippumattomiksi itsenäisiksi tai yksittäisen identiteetin omaaviksi kokonaisuuksiksi. Tutkielman osalta kulttuuri tai sen tuotteet on mielletävä prosessuaalisina, toistensa suhteen vuorovaikutuksellisina, jolloin tulkitsija ja tulkittava muodostavat eräänlaisen eronteon kentän, jossa merkitykset muodostuvat. (Grossberg 1992, 39–40.)

Tarkempi diskurssianalyysin määritelmä (Jokinen & Juhila 11–2) selventää myös tämän työn paradigmaa: ”[--] tarkasteltaessa kulttuuria merkitysjärjestelmänä on sitä mahdollista lähestyä joko merkkijärjestelmien ja niiden tulkintasääntöihin perustuvan

keskinäisen ymmärrettävyyden (koodinäkökulma) tai merkitysten yksilöllisten tarkoitusten ja mielen kautta (kulturalismi)”. Musiikkia koskeva puhe on siis nähtävissä sellaisena yleisenä tasona, jonka taustalla toimivat siihen vaikuttavat diskurssiset varannot. Mikäli käsitteistö on tällaisen tarkastelun tuotoksena muotoiltavissa, se saattaa olla hajanainen suhteessa kulttuurisiin merkityksiin ja tästä syystä diskurssianalyttinen käsittely on tarpeellista sikäli kuin aineiston rajallisuudesta johtuen sen avulla näitä merkityksiä on mahdollista avata.

Tällöin tekstit ovat merkitysvälitteisiä ja näin ollen diskursiivisia, aktiivisia ja vuorovaikutuksellisia. Näiden tekstien ominaisuuksien ilmeneminen työn puitteissa on riippuvainen siitä, miten analyysi aineistolähtöisyydestä käsin muodostuu. Tällaista tulkinnallisen tarkastelun keinoa tarkentavat Tia DeNoran (1986, 89) kritiikki lausumien merkitysvälitteisyydestä, jota ei tulisi nähdä ainoastaan rakenteisen vakiintuneisuuden suorana kommunikaationa. Vastaavaa ennalta annettujen merkitysten mallia vastaan kritisoi Teun van Dijk (ks. 1997 64–5) näkemys diskursseista niin sanottuina konseptuaalisina sinikopioina, joissa puhutut tai kirjalliset tekstiartefaktit ovat tulkitsijalle ikään kuin ohjenuoria muodostaa oletettuja merkityssuhteita.

3.3. MUSIIKISTA JA TYYLISTÄ

Musiikin, kielen ja kulttuurin välisyyttä Pekkilä (1988, 59–60) muotoilee seuraavasti: ”Musiikkikulttuurin päätehtävänä on tuottaa nimenomaan musiikillista eikä verbaalista informaatiota. Puhe musiikista on tällöin eräänlainen metakieli, pyritäänhän siinä yhden systeemin eli luonnollisen kielen avulla kuvaamaan toista ’kieltä’ eli musiikkia”. Musiikkia koskeva puhe on tällöin sidonnainen musiikin ensisijaisuuteen. Samalla tavalla kielellinen ilmaisu ei järjestelmällisesti toimi musiikin ehdoilla ja tästä syystä Pekkilä (mt.) toteaa kielen olevan toissijainen informaation luotettavuuden lähteenä verrattuna itse musiikkiin. Kyse on myös kielen keinojen rajallisuuksista, jotka kohdataan kun musiikkia tai musisointia pyritään kuvaamaan.

Blackingin (1973, 10) mukaan yhteisöillä on toisistaan poikkeavia käsityksiä siitä, mikä on musiikkia. Yhteisesti hyväksytyt määritelmät koskevat musiikillisten äänten

järjestelemisen periaatteita. Myös Merriam (1964, 64) ottaa aiheeseen kantaa toteamalla, että tietynlaisten äänten hyväksyttävyyden musiikkina on sidonnainen sekä ajankuvaan, yksilöihin että yhteisöllisyyteen. Esimerkiksi tietynä ajankohtana pianoa ei nähty musiikillisena soittimena, Beethovenin musiikki on ollut kritiikin kohteena ja viimeisin musiikkia sekä musiikillisuuden käsityksiä ravistellut muutos on ollut sen elektroniset muodot. Nämä esimerkit osoittavat musiikkia koskevan puheen tai keskustelun olevan merkityksellinen osa myös itse musiikin osalta.

On tosin huomioitava, että musiikista puhuttaessa tai kirjoitettaessa ei aina suoraan viitata musiikin sisältöön ja tällöin on mahdollista kyseenalaistaa kielen toissijaisuus suhteessa musiikkiin. Esimerkiksi Merriam (1964, 34) toteaa musiikin luonteen olevan kulttuurisidonnainen sen käsitteistyessä osana ihmisten välistä vuorovaikutusta. Onkin siis kyse siitä millä tavoin musiikillista tietoa tuotetaan ja näin ollen tuodaan osaksi kielellistä toimintaa sekä tarkasteltavaa kenttää. Pekkilän (1988, 46–7) mainitsema kielen toissijaisuus vaikuttaa musiikin sisällön tai musiikillisten äänten tuottamiseen ja kielen suhteeseen. On todettava musiikin ensisijaisuuden olevan tutkimuksellisesti oleellinen seikka, vaikei musiikillinen sisältö tai soiva musiikki ole varsinainen analyysikohde tässä työssä.

Musiikilliset käsitteistöt ovat osa kulttuurista merkitysympäristöä ja tällöin ne saattavat saada myös sellaisia merkitysyhteyksiä yksittäisellä tasolla, joita yleistettävyydestä käsin ei pystytä paikantamaan. On tosin todettava, että länsimaisessa vaikutuspiirissä musiikin terminologia on vakiintunut, mutta musiikkia koskeva puhe ja sen käsitteistöt ovat harvoin yhtä yksiselitteisesti tai yleispätevästi määriteltävissä. Samankaltaisesti aihetta käsittelee Alan Merriam (1964, 63) muotoillessaan musiikillisten systeemien olevan osa sosiaalista todellisuutta niiden käsitteistöjen välityksellä. Merriamin (mt.) mukaan nämä käsitteistöt vaikuttavat siihen mitä musiikki on ja mitä sen tulisi olla. Eroavaisuus suhteessa musiikilliseen terminologiaan tai teoriaan onkin se, että käsitteistöt eivät suoraan ole kosketuksissa musiikin rakenteisiin. Tällöin Merriamin muotoilu lähentyy ajatukseen diskursseista eli puheeseen musiikista. Erotteluna näiden kahden musiikkia koskevan tekstin välillä onkin se, mitä käsitteistöt kertovat musiikin ominaisuuksista.

Samalla tavoin tyyli on musiikkia koskeva käsite, jonka määritelmät ovat monimuotoisia. Hannu Saha (1996, 37–38) erittelee keinoja, joiden perusteella tyyliä on

pyrityt kategorisoimaan musiikin puitteissa. Näissä esiintyy esimerkiksi sanakirjamaisia määritelmiä, joissa useimmiten todetaan inhimillisissä tuotteissa olevan joukko tunnusomaisia piirteitä. Toisaalta tyyli on mahdollista jaotella tarkemmin kuvaamaan myös soittamisen tapahtumaa. Tästä lähtökohdasta määritelmä näyttää hieman erilaisena. Esimerkiksi Tuuli Talvitie-Kellan (2010, 55) tarjoamassa katsannossa kyse on musiikillisesta toiminnasta, joka koostuu samanlaisina toistuvista tavoista, tekniikoista, asennoista ja piirteistä.

Genren ja tyylin keskinäisestä ongelmallisuudesta Allan F. Moore (2001, 432) esittelee kolme vaihtoehtoa, joiden mukaisesti nämä kaksi ovat suhteessa toisiinsa. Ensinnäkin jokin musiikkimuoto saattaa omata ominaisuuksia, joista osa on havaittavissa tyyliksi ja osa genreksi. Toiseksi on mahdollista, että toinen käsitteistä on väistämättömästi alisteinen toiselle. Kolmanneksi vaihtoehdoksi hän esittää näiden kahden käsitteen olevan yhtäläisiä tai samankaltaisia suhteessa toisiinsa.

Vastaavaa ongelmallisuutta ei esitetä Olli Heikkisen (2010) väitöskirjassa, jossa genre saa keskeisen tutkimusaseman. Sen sijaan tutkimuksessa todetaan genreteoreettisesta näkökulmasta, että tyylin kanssa synonyymisesti samankaltainen käsite tapa vaatii osakseen jatkokäsittelyä. Tämä tutkielma lähteekin vastakkaisesta asemasta eli siitä, kuinka kielenkäyttö ilmentää tyyliä, ei niinkään genreä.

4. ANALYYSIMENETELMÄ

Ilmausanalyysin menetelmän avulla tarkasteltavaa fingerstyle-ilmiota on mahdollista analysoida niiden merkitysvälitteisyyksien perusteella, joilla sitä tuotetaan tekstuaalisesti. Ensimmäisessä työvaiheessa lähiluvun lisäksi kartoitetaan julkilausuttuja käsitteistöjä, jotka ovat oletettavasti selkeärajaisia, toisten ollessa implisiittisiä eli piileviä. Molemmissa tapauksissa kiinnostuksen kohteena ovat ne merkitysyhteydet, joita lausumat saavat tekstissä. Laajemmin kyse on koko musiikillista ilmiötä koskevasta puheesta, tosin analyysin edetessä tätä alaa rajataan tarkemmin. Toisessa työvaiheessa ilmausanalyysin tuloksia käytetään muodostamaan lausumakohtaisia tulkintoja ja lopulta näitä hyödynnetään diskurssianalyttiseen tarkasteluun. (Vrt. van Dijk 1980.)

Tällainen aineistolähtöinen tarkastelutapa ei voi perustua olettamukseen, jossa jokin musiikkimuoto olisi teoreettisesta kehyksestä lähtien ensisijainen tai tarkasti rajattu. Tällöin fingerstylea ei aluksi käsitellä genrenä tai tyylinä. Sen sijaan se mielletään nimenomaisesti ilmiönä mahdollisimman laaja-alaisesti ja analyysin edetessä tarkasteltava alue kohdentuu siitä nousevien merkitysyhteyksien myötä. Musiikillinen ilmiö tässä tapauksessa sisällyttää niin mahdollisuuden musiikillisiin kuin ulkomusiikillisiin merkityksiin. Mikäli oletetaan kielenkäytöllä olevan suhde siihen miten musiikilliset ilmiöt ovat olemassa, on syytä pohtia millä keinoilla kyseessä olevan tarkastelukohteen määrittäminen tapahtuu tekstuaalisesti. Tämän tutkielman osalta se tapahtuu diskurssianalyysin avulla, jossa ensimmäisen vaiheen myötä nousevat käsitteet ovat oletettavasti se osa-alue, missä ilmiö saa merkityksiä julki- ja piilolausumista käsin.

Ainoastaan käsitteistön tai terminologian ottaminen analyysin kohteeksi ei sellaisenaan tuota kattavaa kuvaa tarkasteltavasta ilmiöstä eräänlaisena merkitysjärjestelmänä tai sen sijoittumisesta diskursseihin. Metodisessa mielessä käsitteistö on merkitysten joukko, josta on sellaisenaan paikannettavissa esimerkiksi diskursiivisia, kulttuurisia tai historiallisia kytköksiä. Samalla tavoin käsitteistö ei ole ainoastaan ilmausuttujen tarkoitusten kokonaisuus. Sen sijaan näiden esille tuominen vaatii osakseen myös lausumista epäsuorasti johdettavia tulkintoja. (Vrt. Pekkilä 1988.)

Käsitteistöjen muodostuminen on osittain sidonnainen tarkastelijan aineistolle esittämiin kysymyksiin tai niihin lähtöolettamuksiin, joiden perusteella ilmiötä ennalta pyritään selittämään tai ymmärtämään (vrt. Merriam 1964). Tällaisissa tapauksissa esimerkiksi terminologinen selvitys on tarpeellinen malli pyrittäessä analysoimaan musiikillisia ilmiöitä kulttuurisesti. Onkin syytä eritellä analyttiset käsitteistöt musiikin käsitteistöstä tutkielman seurattavuuden helpottamiseksi. Tästä syystä kutsun jatkossa analyysistä nousevia lausumien yleistyksiä käsitteistymiksi ja analyysin kannalta oleellista musiikillista terminologiaa käsitteistöksi.

Lausumat ilmentävät yksinkertaisimmillaan sellaisia tarkasteltavan kohteen sekä eksplisiittisiä että implisiittisiä merkityksiä. Ne myös kontekstoivat ja aktivoivat merkitysten välisyyttä sekä välittyneisyyttä. Mikäli asiasanailmausten lisäksi jotkin ilmaukset ovat yhdistettävissä laajempaan samanlaisten tai -kaltaisten ilmausten joukkoon, näille on oletettavasti mahdollistaa osoittaa yhteinen määre tai kategoria, jotka yhdessä muodostavat käsitteistön. Näiden avulla on mahdollista paikantaa sellaisia lausumia, jotka eivät suoraan sisällä vastaavia ilmauksia, mutta jotka on tulkittavissa osallisiksi tähän määreeseen. Tällaisten risteävien merkitysten paikantaminen on oleellista erityisesti käsitteistöjen muodostumisessa. Tästä näkökulmasta lausumat ovat osaltaan myös diskurssien pienimpiä, erillisiä osia, eräänlaisia mikrostruktuurin osia (Vrt. van Dijk 1980; ks. myös Merriam 1964).

Asiasanailmauksien pohjalta tehtävän lausumien analyttisen lähiluvun tarkoituksena on tarkastella niitä risteymiä, joissa tyylin sekä musiikin lausumat kohtaavat eli paikantaa sellaisia yhtymäkohtia, joissa ne ovat suhteessa toisiinsa. Pyrkimyksenä on tuoda esille ilmausten jaottelusta huolimatta niiden välisiä yhteneviä sekä eriäviä merkityksiä sekä selvittää tyylin aineistosidonnaista ja mahdollisesti tästä yleistettävää olemusta. Oletettavasti osa ilmiötä koskevista lausumien merkityksistä eivät ole risteäviä suhteessa asiasanailmauksia sisältäviin lausumiin. Tällöin niitä on syytä tarkastella laajemmassa merkitysvälitteisyyden kontekstissa eli diskurssissa.

On myös todennäköistä, että lausumista johdettavat yleistyksen on tulkittavissa ilmiötä käsitteellistäviksi keinoiksi. Tällöin nämä yleistyksen määrittävät ilmiöön viittaavia tai sitä koskevia lausumia ja näin ollen konstituivat tarkasteltavaa ilmiötä:

- a) vähemmän aineistosidonnaisina ja enemmän aineistolähtöisinä uudenlaisina merkityksinä ja toisaalta lausumia järjestävinä määreinä. Toisin sanoen kyse on käsitteistön suuntaviivoista tai rajauksista; ja
- b) diskurssisiin jatkumoihin osallistuvina tai niistä poikkeavina määreinä.

Kyse on aineiston sisäisten merkitysrakenteiden ilmennettävyydestä ja musiikillisen ilmiön tekstuaalisesta konstituoiuudesta. Näistä merkityksistä on mahdollista johtaa aineistosta käsin tehtyjä perusteltuja tulkintoja lausumayhteyksissä määrittyvistä käsitteistöistä, niiden osallistuneisuudesta tai osallistumattomuudesta diskurssiin. Juuri tästä syystä lausuma-analyysia on tuettava diskurssianalyysilla, jotta ilmiö olisi mahdollista asettaa laajempaan kontekstiin sekä tarkastella sitä kriittisemmin.

4.1 FINGERSTYLE ILMAUKSENA

Tekstissä mainitaan useaan otteeseen *fingerstyle* ilmauksena, joka saa lausumasta riippuen erilaisia merkityksiä. Näin ollen on syytä tarkastella yksityiskohtaisemmin niitä yhteyksiä, joissa kyseinen ilmaus määrittyy. Lähtökohtainen aineistossa annettava määritelmä on *fingerstyle* soittotekniikkana vastakohtana plektrasoitamiselle, toisin sanoen kyse on kitaran soittamisesta sormin. Samassa lausumassa alustavasti erotellaan tekniikan ja tyylin olevan kaksi erillistä seikkaa. Tällöin ilmaus *fingerstyle* ei vielä itsessään viittaa kyseiseen ilmiöön tyylinä. Sen sijaan ilmaus *fingerstyle guitar* viittaa siihen tyyli-ilmiöön, jota jatkossa tarkastellaan. Toisaalta ilmauksen tarkkuus itse aineistossa on vaihteleva ja esimerkiksi eräässä lausumassa *klassisen kitaran* määritellään olevan eräänlainen *fingerstyle*-kitaran muoto, *flamencon* ja *bossa novan* ohella.

Pekkilä (1988, 44) erottelee musiikilliset termit ja käsitteet toisistaan niin, että termit ovat vakiintuneita sanallistettuja ilmaisuja ja käsitteet saattavat olla joko sanallistettuja tai sanallistamattomia. *Fingerstylen* tapauksessa on kyse käsitteen selvittämisestä aineistosta selvitettävien käsitteistöjen kautta, mutta ennen tätä laajempaa tarkastelua on pureuduttava syvemmin kyseistä ilmausta määritteleviin lausumiin. Esimerkiksi

kyseistä *fingerstyle guitar* -ilmiötä on aineiston mukaan aiemmin kutsuttu ilmauksella *American Primitive*. Aineiston mukaan kitaristi John Faheyn antamaa nimeä ei kuitenkaan ole omaksuttu yleiseen kielenkäyttöön. Se, millä tavalla nämä nämä kaksi ovat yhteismitallisia keskenään suhteessa kyseiseen ilmiöön tai sen käsitteeseen, on haastava todeta ainoastaan kyseisen aineiston välityksellä.

Näiden kahden ilmauksen vertaaminen tuottaa mielenkiintoisia pohdintoja, jos otetaan huomioon *American Primitiven* määritelmä: Faheyn antaman haastattelun (Fahey nd) yhteydessä se on määritelty kouluttamattomaksi soittamiseksi, joka kieli nuotinvaraisuuden puutetta. Sen sijaan *fingerstyle* näyttäytyy melko eksplisiittisesti nuotinvaraisena. Tällöin nämä kaksi ovat suhteessa toisiinsa paradoksaalisia, silloin kun aineiston lausumaa molempien viittaavuudesta samaan ilmiöön pidetään todenmukaisena väittämänä. Tämä ristiriitaisuus – sen sijaan, että se vähentäisi aineiston uskottavuutta – todentaa käsitteellisten rajausten tarpeellisuuden sillä oletuksella, että molemmat nimikkeet todella vastaavat osaltaan samaa ilmiötä. *American Primitiven* ja *fingerstylen* vertailu osoittaa sen, että kyse ei ole ainoastaan käsitteen ja termin yksiselitteisistä rajanvedoista, vaan kyse on diskursseista ja niissä esiintyvistä merkitysjärjestelmistä (Jokinen & Juhila 1991, 18). On siis selvitettävä se suhde, mikä kyseisellä merkitysjärjestelmällä on aineistosta kumpuaviin käsitteistöihin, jotta tarkasteltava ilmiö näyttäytyisi mahdollisimman kokonaisvaltaisesti.

Fingerstyle guitar määrittäyty selkeästi nuotinvaraisuudesta käsin. Tällä tarkoitetaan musiikin olevan kuulon- tai muistinvaraisuuden sijaan nuotinnettua. Tätä perustellaan yksityiskohtaisen tarkkuuden tai eksaktiuden lisäksi ymmärryksen mahdollistamisella. Näin ollen kyseisen ilmiön musiikki on jossakin määrin ennen kyseisen aineiston julkaisua ollut vaikeaselkoista sitä aiemmin käsitellyissä julkaisuissa. Kyseinen aineisto vaikuttaisi olevan ikään kuin murroskohta *fingerstyle guitar* -ilmiön puitteissa, sillä yksittäisten kitaristien luvuissa kuulonvaraisuus sekä soittamisen varioivuus ovat ilmiöön vaikuttavia piirteitä erityisesti yksilötasolla.

Kutakin soittajaa käsittelevät luvut ovat toisistaan poikkeavia niiden käsitellessä jokaisen soittajan suhdetta *fingerstyle guitar* -ilmiöön ja toisaalta heidän omaan yksilölliseen tyyliinsä. Jälkimmäisen ollessa melko yksiselitteinen, on syytä huomata jokaisen kitaristin suhteen itse tyyliin olevan moniulotteisempi, sillä ilmiö vaatii

tarkempaa määrittelyä kokonaisuudessaan. Samaan tapaan soittotekniikat määritellään sekä ilmiöstä että kitaristeista käsin.

Ongelmallista ei ole ainoastaan *fingerstyle guitar* -ilmiön ilmauksen idiomisuus ja siihen liittyvät pohdinnat. Aiheellista on myös käsitellä aihetta musiikillisesta käsin ja tästä hyvän esimerkin antaa aineistossa mainittu *fingerstylen* ja *folk*-genren läheinen assosiaatio. Se, että *fingerstyle* pyritään esittämään itsenäisenä omana ilmiönään suhteessa esimerkiksi klassiseen kitaraan tai folkiin, on eräs tapa erotella ilmiötä suhteessa sen läheisiin musiikillisiin kategorioihin. Edellä mainittujen esimerkkien valossa on perusteltua laajentaa tarkastelua tyylin ja genren käsitteisiin analyysin myöhemmässä vaiheessa.

4.2. ILMAUS-ANALYYSI

Kielelliset ilmaukset ovat ikään kuin kielenkäytön kiinnekohtia, jotka jäsentävät niitä ympäröivää kielellistä yhteyttä. Näiden ilmausten yhteydet ovat yksityiskohtaisin alue paikantaa merkityksiä, joita ne saavat tekstuaalisesti erityisesti silloin kun pyritään selvittämään niiden käsitteellisyttä aineiston mikrostruktuurin tasolla. (Ks. van Dijk 1980, 29.)

Analyttisen tarkastelun lähtökohdaksi ovat valikoituneet asiasanat 'tyyli' ja 'musiikki', johtuen niiden näyttäytymisestä kyseistä aineistoa jäsentävinä ilmauksina. Nämä kaksi asiasanaa esiintyvät aineistossa useissa eri lausumayhteyksissä, joista ne paikannetaan ilmenemisjärjestyksessä, jotka vuorostaan on luetteloitu ilmauksittain työn lopusta löytyvästä liiteluetteleosta. Oletettavasti näiden lähiluku niiden lausumayhteydessä sekä niille asetettavat kysymykset paljastavat tarkemmin aineiston sisäisiä säännönmukaisuuksia, joiden perusteella ja pohjalle analyysin kehittelyä on jatkettavissa.

Ensimmäisenä analyysikohteena ovat musiikin asiasanat sekä näiden lausumayhteydet, jonka jälkeen tyyli on vastaavan lähiluvun kohteena. Järjestys on muotoutunut yleisen ja yksittäisen ajatuksen pohjalta. Näiden kahden lähtökohtaisesta erittelystä huolimatta on

syystä tarkastella niiden suhdetta toisiinsa, niin ilmauksellisina, lausumallisina, käsitteellisinä kuin ilmiötä kuvaavina asiasanoina sekä näiden lausumayhteyksinä. Ne ovat itsenäisiä kokonaisuuksia, mutta toisaalta näyttäisivät vaativan toisensa ikään kuin vastinpareina.

Eräs huomioitava seikka on se, miten merkitysten tai lausumallisten ominaisuuksien nähdään liittyvän asiasanaan. Toisin sanoen siirtyvätkö analyysin myötä esimerkiksi attribuutit osaksi asiasanoja sinällään ja näin ollen attribuoimaan kaikkia niitä ilmauksia, joissa kyseinen asiasana ilmenee. Näin ollen ensimmäisen analyysivaiheen keskiössä ei niinkään ole sosiaalinen, kulttuurinen tai yhteiskunnallinen, vaan kielellinen.

4.2.1. MUSIIKKI-ILMAUKSET

Musiikin asiasanailmausten 64:sta kohdasta 7 on määräisiä ('the music'), 10 määräisenkaltaisia demonstratiivipronominisia ('this music') ja 18 yleisiä ('music', 'musical') ilmauksia. Persoonamuotoisia toimijuuden kohtia on 29 ('John's music', 'his music'). Vastaavasti jotkin asiasanailmaukset on jätettävä luetteloinnin ulkopuolelle johtuen niiden vertauskuvallisuudesta tai narratiivisuudesta. Esimerkiksi "the American musical root system" (Stropes & Lang 1982, 58) on eräs tapaus, jossa ilmaisullisuus on ilmausta määrittävä tekijä. Vastaavasti vakiintuneita ilmauksia, kuten 'sheet music' tai 'ethnomusicological', ei luetteloita asiasanasta huolimatta.

Jotkin musiikkia koskevista ilmauksista ovat nimikkeellisiä, kuten 'blues', eivätkä näin ollen sisällä asiasanailmausta. Tällaisten lisäksi on vakiintuneita nimikeilmauksia, joissa asiasana esiintyy ('classical music'). Vaikka nämä ilmaukset viittaavat tiettyihin musiikkimuotoihin, ne saattavat tekstissä määrittyä tyyliksi. Tästä syystä nämä nimikeilmaukset on syytä käsitellä myöhemmässä yhteydessä, jossa niiden monitulkintaisuutta on mahdollista tarkastella yksityiskohtaisemmin.

Kaksi ensimmäistä 'this music' -asiasanailmausta (A1 & A2) ovat referentiaalisia kyseisen ilmiön musiikkiin, joka vaatii lausuman mukaan osakseen transkribointia eli kirjallistamista. Tällöin on pääteltävissä, että se ei alunperin ole nuotinvaraista.

Olettamus varmistuu lausumassa, jossa todetaan aineiston nuottien olevan transkriboitu tallenteilta. Näin ollen nuotinvaraisuus on jotakin, minkä aineisto pyrkii liittämään kyseiseen ilmiöön. Seuraavassa pronominisessa ilmausparissa (A9 & A10) ilmiön musiikillisuus on rinnasteinen toimijuuteen eli artisteihin sekä soittamiseen. Ilmaus perustelee nuotinvaraisuuden tarpeellisuutta lukijan näkökulmasta, jolloin artistien musiikin tarkka toisintaminen mahdollistaa ilmiöön liittyvän ymmärryksen karttumisen.

Kohta A12 osoittaa ilmauksen olevan referentiaalinen ilmiön lisäksi myös muihin kohteisiin. Tässä yhteydessä ilmaus nivoo yhteen kaksi historiallista musiikkimuotoa, kitaramusiikin ja klassisen musiikin. Ensi kerran soitinkohtaisuus on ilmilausuttuna musiikkia määrittävänä tekijänä. Lausuma osoittaa soittamisen tekniikan ja kitaran olevan yhtenäinen, huolimatta siitä, onko kyse soittimelle sävelletystä musiikista tai klassisesta musiikista. Kyseisen ilmiön musiikille ensimmäisen attribuutin antava lausumayhteys (A18) määrittää sitä sointuorientaation perusteella. Attribuuttisuuden lisäksi lausuma toimii soittamisen esteettistä ja käytännöllistä puolta selittävänä huomiona, sillä sointuorientaatiota perustellaan epätoivottujen sointien ehkäisemisellä. Tällä tarkoitetaan kielten resonanssien poistamista sointuotteiden avulla.

Demonstratiivipronominisen ilmauksen referentiaalisuuden vaikeaselkoisuuden esimerkkinä toimii kohta A19, jonka asiayhteydestä ei ole pääteltävissä tarkoitetaanko tällä musiikkiyksikköä (*The Spanish Fandango, 1860*) vai yleisesti tämänkaltaista musiikkia. Lausuma on tästä huolimatta tulkittavissa tarkoittamaan ilmiön musiikkia yleisesti, sillä se pyrkii huomioimaan sointuasemien eli positioiden oleellisuuden kitaransoitossa. Samalla lausuma pyrkii osoittamaan vaihtoehtoisten viritysten olevan merkittävä syy tabulatuurien sisällyttämiselle standardinuotinnosten ohella.

Vastaava tapaus referentiaalisuuden häilyväisyydestä on seuraava pronominin ilmaus (A37), joka on ilmaisullisuudesta johtuen haastavasti paikannettavissa.

Lausumayhteyden sanamuotojen yleisyydestä päätellen ilmaus koskee kyseistä ilmiötä, toimijuudesta käsin. Tässä yhteydessä on pohdittava ilmauksen synonyymisyyttä genren kanssa, sillä 'this music' pyrkii yhtä lailla kategorisesti rajaamaan tietyn musiikin osa-alueen olevan yhtenäinen kokonaisuus, eroteltavissa muista musiikin muodoista.

Samalla lausumassa osoitetaan sovittajan roolin kyseisessä ilmiössä olevan musiikkiyksikön faktuaalinen ymmärtäminen sekä kappaleen soitinkohtaisen, tai instrumentaalisen, tekniikan hallitseminen.

Kohta A42 on risteymä, jossa musiikillinen vaikuttavuus on keskiössä. Ilmauksen referentiaalisuus on ei ole niinkään ilmiössä, vaan aiemmin tekstissä mainituissa folk revivalisaation artisteissa, jotka ovat vaikuttaneet Peter Langin musiikilliseen suuntaan. Diskursiivisuudesta johtuen lausuman merkityksiä on haastava paikantaa, joten esimerkiksi aihetta musiikillinen suunta tulee käsitellä laajemmassa asiayhteydessä analyysin myöhemmässä vaiheessa. Kohta A55 sen sijaan on selkeästi kyseisen ilmiön musiikkia koskeva ilmaus. Lausumassa pohditaan *fingerstyle guitar* -ilmiön tulevaisuutta ja tämän edellytyksiä. Ensi kerran tähän viitataan eksplisiittisesti tyylinä, jonka jatkuvuuden mahdollisuus on saada yleisö tietoiseksi kyseisen ilmiön historiasta ja traditiosta.

Pronoministen ilmausten lailla määräiset asiansanailmaukset ('the music') hahmottelevat lausumia yleisestä käsin. Ensimmäinen kohta (A4) asettaa raamit ilmiötä koskevan musiikin ymmärtämiselle, joka mahdollistuu aineiston tarjoaman artistikohtaisen tiedon myötä. Tällöin ainoastaan musiikki sinällään ei tarjoa sen ymmärtämiseen tarvittavaa tietoa, vaan tätä tulee täydentää niin kutsutulla ulkomusiikillisella näkökulmalla nuotinvaraisuuden lisäksi.

Kohdat A7 ja A8 huomioivat kyseisen musiikin tallentuneisuutta, joka on äänitteiden varassa. Tähän nähden nuotinvaraisuus perustellaan siten, että kyseisen musiikin soittamisen tekniikka on mahdollista tallentaa ainoastaan tarkoilla nuotinnoksilla sekä editoriaalisilla huomioilla. Tässä tapauksessa tekniikka näyttäytyy musiikin toteuttamisen mahdollistavana tekijänä eli toimintaa säätelevät tietyt määreet, jolloin soittaminen on tulkittavissa käytänteenä. Samalla tavoin, nuotinvaraisuuden huomioiden, kohdassa A16 ilmenee ensimmäinen julkilausuttu attribuuttinen lausumayhteys, jossa todetaan kyseisen musiikin rakenteisuuden olevan sektionaalinen tai osiollinen.

Seuraava ilmaus (A36) sen sijaan on ilmaisullinen sekä referentiaalinen kyseiseen musiikkiin yleisesti. Lausumaan liitetään autenttisuuden käsite, joka vaikuttaisi olevan suhteellinen siihen, miten musiikkia uudelleen tulkitaan tai sovitetaan. Autenttisuus on näin ollen attribuutti, joka ei taitavan musiikillisen toimijan, kuten sovittajan, toimesta muutu. Kaksi viimeistä määräistä asiansanailmausta (A63 & A64) ovat molemmat referentiaalisia musiikin yksikköön (*Easter and the Sargasso Sea*). Näistä ensimmäinen on soittamisen käytänteisyyteen liittyvä asiayhteys. Tässä tietty tekniikka mielletään toimivaksi tehokeinoksi musiikissa. Jälkimmäinen ilmentää kyseisen musiikin olevan

soitinkohtaista, jolloin instrumentin ominaisuudet ohjaavat sille tehdyn musiikin toteuttamista.

Seuraavaksi käsitellään tekstin kaksikymmentä musiikin yleisyyden ilmausta ('music'). Näistä ensimmäinen on kohta A11, jossa musiikkia sen laajassa kokonaisuudessa rajataan nimikkeen ja aikakauden, *klassisen musiikin periodi*, määreiden perusteella. Seuraavassa ilmauksessa (A13) sen sijaan yleisyys saa määreen musiikin potentiaalisuudesta, jota vasten soitinkohtainen musiikki ikään kuin arvottuu. Toisin sanoen kitaramusiikin potentiaalia on rajannut sen rinnasteisuus ainoastaan laulua säästävänä musiikin muotona, jolla on negatiivinen vaikutus sen vartenotettavuuteen. Samalla rajautuu tarkemmin kyseisen musiikin olevan säästyksellisen muodon lisäksi instrumentaalista eli soitinmusiikkia.

Kohdan A15 yhteyden perusteella on johdettavissa kirjallistetun ja kirjallistamattoman musiikin erottelu sekä toisaalta nuotinvaraisen soittamisen suhde kitaran soitinkohtaiseen ominaisuuteen, joka tässä tapauksessa on vaihtoehtoiset vireet. Tällä perustellaan viiden aineiston sävelmien olevan ainoastaan tabulatuureissa standardinotaation sijaan. Vastaavasti seuraava ilmausyhteys (A17) perustuu soitinkohtaiseen ominaisuuteen, joka vaikuttaa suorasti soittimen musiikin ja soittotekniikan kehitysvaiheisiin.

Kohta A25 asettaa toimijan, artistin, ympäröivien musiikillisten olosuhteiden aktiiviseksi hyödyntäjäksi, itseoppineeksi soittajaksi. Vastaavasti kohta A29 osoittaa paikallisten musiikillisten vaikutteiden olevan huomionarvoinen seikka etenkin sävelmärepertuaarin suhteen. Samainen olosuhteisuus määrittyy kohdissa A30 ja A31 toimijan ammennettavaksi, jolloin ympäristön vaikutteiden perusta on yksilön hyödynnettävissä soitinkohtaisen käytänteen, persoonatyylin, kehittäessä.

Kohta A37 osoittaa musiikkikappaleen vaativan sovittajalta sen tosiasiallista ymmärtämistä. Seuraava kohta A39 on ilmaisullisuudesta huolimatta toimijuuden ja musiikin yleisyyden suhdetta tarkentava lausumayhteys, jossa musiikki sellaisenaan on toimijan tulkinnan kohteena. Ilmaus A42 sen sijaan osoittaa, että musiikin teokset saattavat olla tunnustettuja klassikoita ja kuulua tiettyyn kategoriseen joukkoon tai genreen. Kohdassa A46 musiikin genrelle tyypillinen soittokäytännö tai tyyli on sovellettavissa myös muihin musiikillisiin muotoihin. Tällöin soittotyyli ei välttämättä ole sidonnainen musiikin muotoon, vaan on itsenäinen.

Kohdassa A52 ilmenee toimijoiden välinen vuorovaikutussuhde musiikillisten ideoiden tai ominaisuuksien mahdollisuuksien vaihtuvuudessa. Kohdissa (A54 & A55) nämä mahdollisuudet tarkentuvat deskriptiivisiin määreisiin, kuten dissonanssi, tila ja rytmi. Ilmauksessa A56 musiikin yksiköiden yhteen nivominen on mahdollista toimijan musiikillisen ajanjakson perusteella. Yhtäaikaisesti A57 perusteella on hahmotettavissa edellä mainittujen musiikillisten ideoiden tai ominaisuuksien vaikutus musiikkiyksikköjen tekoprosessiin.

Kohdan A58 myötä eräs musiikillinen idea on mahdollista nähdä musiikin sisältöä ohjaavana sävellyksellisenä keinona sekä erotella musiikin kategorisista jaotelmista. Kohdat A60 ja A61 tuovat esille ajatuksen musiikillisesta hienotunteisuudesta tai sensibiliateetistä, joka muodostuu vastinpariksi soittamisen käytänteiden kanssa. Tällöin tekninen taituruus ei välttämättä sisällytä musiikillista sensibiliateettiä. Kohdasta A62 on johdettavissa arviointi musiikillisen ominaisuuden, tilan, käytöstä tehokkaana keinona kappaleessa.

Ensimmäinen persoonamuotoinen ilmaus A3 toteaa aineiston tarkoituksena olevan artistien ja heidän musiikin esiintuominen funktionaalisesti. Tällä tarkoitetaan soittokäytänteiden eli tekniikoiden esittelemistä kappaleiden ohella. Kohdat A5 ja A6 sen sijaan osoittaa läpikotaisen nuotintamisen tarpeellisuuden vertaamalla Leo Kottken musiikin haastavuutta Bachiin. Tämä ilmaisee epäsuorasti Kottken musiikillista merkityksellisyyttä tai toisin sanoen artistista kompetenssia. Samalla tavoin kohta A14 jatkaa hänen virtuoottisuutensa alleviivaamista, tässä yhteydessä tosin toteamalla Kottken musiikin olevan yleisessä kielenkäytössä folk-musiikkia *fingerstyle guitar* -ilmiön sijaan.

Ilmausyhteydessä A20 todetaan laajan musiikillisten vaikutteiden kirjon haastavoittavan toimijan musiikin kategorisaatiota, toisin sanoen moninaisuus tuottaa hajontaa. Seuraavassa kohdassa (A21) huomioidaan, ettei teknisyys ja musiikillisuus ole aina yhdenvertaisia suhteessa toisiinsa. Ilmaukset A22 ja A23 ovat varsinaisesti artistisidonnaisia niiden käsitellessä toimijan musiikkia deskriptiivisesti. Ensimmäinen kohta osoittaa John Faheyn musiikin vaativan perehtymistä negatiivisen ensivaikutelman välttämiseksi. Toinen kohta sen sijaan kuvaa hänen musiikkiaan yleisesti aikaa kestäväenä ja vaikuttavana teoskokoelmana. Samaten ilmaus A24 kuvaa Faheyn musiikkia kokonaisuudessaan, mutta tässä yhteydessä kyse on rytmisen vaihtelevuuden saavuttaminen soittokäytänteisesti.

Kohdassa A26 jatkuu artistisidonnainen lausumayhteys musiikin yleistyksen merkeissä. Tässä ensi kertaa tyyli nivotaan sidonnaiseksi kyseisen toimijan, Joseph Spence, musiikilliseen kokonaisuuteen. Kuten Faheyn, myös Spencen musiikkia kuvataan vaikeasti määriteltäväksi. Tosin deskriptiivisinä määreinä tälle annetaan temaattinen varioivuus sekä rytmisen monitahoisuus. Näiden määreiden myötä hänen musiikkinsa todetaan olevan haastavasti toisinnettavissa. A27 jatkaa toimijan musiikin yleistä kuvaamista soittimellisen lähtökohdan vokaalisella täydentämisellä.

Seuraava kohta A28 purkaa analyttisemmin osiin Spencen musiikkia sen moniäänisyyden perusteella. Yhteyden mukaan hänen musiikkiaan leimaa kaksiäänisyys (melodia- ja bassolinja) mutta rakenteellisten osioiden päätteeksi hän esittelee usein kolmannen äänen. Tätä verrataan Spencen musiikillisen ympäristön vaikuttamaksi musiikilliseksi kehittelytavaksi. Kohdat A32 ja A33 toistavat kyseisen artistin musiikin haastavuutta. Jälkimmäinen tarkentaa tämän olevan Spencen ansio muusikkona, mutta samalla todetaan varioinnin, tai muuntelun, aiheuttavan kitaraoppilalle haasteita.

Kohta A24 jatkaa artistisidonnaisesti vaikeasti määriteltävän musiikin lausumayhteyttä. Seuraavassa ilmauksessa (A25) yhteyttä jatketaan toteamalla toimijan, Ry Cooder, musiikilla olevan jatkuvuutta. Tällöin hänen musiikistaan on määrittelemättömyydestä huolimatta tunnistettavissa jokin yhteinen linjaus. Kohdassa A39 toimijuus asettuu musiikin sovittajan rooliin ja sovitettavan kohteen musiikin deskriptioon. Sovittajan perspektiiviksi Blind Blaken musiikkiin todetaan olevan ei niinkään nuotti nuotilta transkribointi, vaan se, miten säveliä ilmaistaan soitannollisesti. Tällöin on huomioitava, ettei alkuperäinen sovitettava musiikki mitä todennäköisimmin ole nuotinvaraista. Kohta A40 jatkaa toteamalla, että sovitettavaa musiikkia tulee pyrkiä ymmärtämään nimenomaisesti tästä sävelten ilmaisullisuudesta käsin.

Seuraava ilmausyhteys (A43) pureutuu *country bluesin* revivalisaatioon ja siihen, kuinka urbaanit valkoihoiset pyrkivät representoimaan sekä tulkitsemaan alkuperäistä afroamerikkalaista musiikkia. On myös huomioitava, että kyseinen yhteys herättää kysymyksen autenttisuudesta ja sen mahdollisesta uudelleen tulkittavuudesta. Ilmauksessa A44 artistisidonnaista musiikkia arvioidaan sen perusteella, minkälaisia vaikutteita siitä on havaittavissa. Tässä tapauksessa aiemmin bluessoittajaksi itsensä samaistaneen Peter Langin musiikkia on haastava rinnastaa bluesiin.

Kohdassa A46 muotoillaan vaikuttavuutta artistien keskinäisyydellä sekä sillä, miten artistit saattavat kuulostaa toistensa kaltaisilta. Ilmaukset A47–50 sen sijaan erittelevät artistikohtaisesti, miten samankaltaiselta kuulostavat musiikilliset toimijat erottuvat toisistaan deskriptiivisten määreiden perusteella. Kohta A52 toteaa musiikillisten vaikutteiden muuttavan toimijan musiikillista käsitystä. Ilmaus A59 toistaa artistikohtaisen musiikin olevan deskriptiivisesti määrittynyttä.

4.2.2. TYYLI-ILMAUKSET

Tyylin asiansanailmausten 82:sta kohdasta 20 on määräisiä ('the style') ja 25 määräisenkaltaisia demonstratiivipronominisia ('this style'). Omaksi ryhmäkseen ovat eriytyneet kitaransoittoon liittyvät ilmaukset ('this/the style of guitar playing'), joita on yhteensä 12. Persoonamuotoisia ilmauksia on 11 ('his style', 'Carter style') ja loput 14 ovat asiansanan yleisiä muotoja tai johdannaisia siitä ('style', 'stylings').

Ensimmäinen kitaransoiton kohta B3 toteaa aineiston olevan ensimmäinen julkaisu, joka tarjoaa aiemmin hajanaista tietoa kyseistä kitaransoittoyylistä oikeanlaisesta näkökulmasta. Seuraavat ilmaukset (B7–9) määrittelevät tätä tyyliä käsillä olevan aineiston tarkoitusperistä käsin, jolloin sen historia ja tekniikka nousevat keskeiseen asemaan. Samalla tavoin ilmauksessa B21 *fingerstyle guitar* määritellään ajallisesti, vuoteen 1920 asti ainoaksi kitaransoittoyyliksi, kunnes uusi soittotyyli plektrakitara yleisty 1930-luvulla (B22). Samalta ajanjaksolta aineisto huomioi (B23) klassisen kitaran olleen yksi kitaratyyli muiden joukossa. Kyseinen tyyli myös määritellään yhdeksi *fingerstyle guitar* -ilmiön muodoksi. Seuraavassa kohdassa (B29) tälle kitaransoittoyylin ilmiölle pohditaan soveltuvaa nimeä.

Ilmauksessa B40 pohditaan artistin teknisten valintojen vaikuttamista soittotyyliin yleisesti, etenkin silloin, kun tämän sävellykset muodostavat ilmiön musiikillisen repertuaarin osan. Vastakohtaisesti kohdassa B54 toimijakohtaista kitaratyyliä nimitetään idiosynkraattiseksi eli soittajalle ominaiseksi, ei niinkään laajempaan kokonaisuuteen kuuluvaksi. Viimeisessä kitaransoiton kohdassa B57 yksittäisen

kappaleen sovittamista rinnastetaan stilisoinniksi tai tyylittelyksi. Tällöin tyyli voi olla myös keino tulkita jotakin alkuperäisteosta.

Ensimmäisessä demonstratiivipronominisessa ilmauksessa B1 tyylillisiä vaikutteita herättäneet artistit luokitellaan harjoittajiksi. Samalla tavoin seuraavassa kohdassa (B2) toimijuus luokitellaan nimikkeiden, kuten tutkija, historioitsija tai opettaja, perusteella. Ilmauksessa B5 kyseisen tyylin soittajaa luonnehditaan teknisesti taitavaksi, mutta toimijan merkittäväksi panostukseksi mainitaan sen sijaan tämän sävellykset. Kohta B6 jatkaakin tyylin toimijan jaottelemista nimikkeisiin, kuten esiintyjä ja säveltäjä.

Seuraava ilmaus (B11) osoittaa aineiston pyrkimykseksi kyseisen tyylin nuottijulkaisujen laadun palauttamisen. Kohdissa B12–14 käsitellään samalla tavoin aiempia julkaisuja. Tässä yhteydessä tosin todetaan, että aiemmin kyseistä tyyliä ei ole käsitelty populaarina tai nykyaikaisena idiomina. Samalla kritisoidaan aiempia julkaisuja siitä, että ne ovat käsitelleet aihetta ainoastaan sen vaikeaselkoisimpien muotojen välityksellä. Tällä tarkoitetaan implisiittisesti vastakohtaa aiemmin mainituille populaarille tai nykyaikaisuudelle. Ilmaus B15 jatkaa suosittuuden jatkumoa julkaisun artistien ollessa kyseisen tyylin suosituimpia edustajia.

Seuraavat kohdat B16–19 käsittelevät ilmiön väärinkäsitettyä historiaa. Tekstin mukaan tyylin historia ulottuu 1920-lukua kauemmas menneisyyteen, eikä sille ole paikannettavissa yhtä tiettyä musiikillista tyyliä tai henkilöä, josta ilmiö olisi saanut alkunsa. Ilmauksessa B20 kitara määrittyy soittimellisesti merkittäväksi tekijäksi musiikillisen tyylin, bluesin, kannalta. Seuraavassa kohdassa B32 kyseisen ilmiön nimeä *fingerstyle guitar* perustellaan sen suosiolla yleisessä kielenkäytössä. Ilmauksissa B36–39 ilmiön muodollista nimitystä, *classic American fingerstyle guitar*, eritellään perustellen klassisuutta ilmiön varhaisella alkuperällä ja kestävillä ominaisuuksilla. Paikallisuuden ilmausta, yhdysvaltalaisuus, sen sijaan perustellaan merkittävällä osalla tyylin kehitystä tapahtuneen Amerikassa. *Fingerstyle* sen sijaan määrittelee ilmiötä soittotekniikan perusteella toimien samalla vastakohtana *plektrakitaralle*.

Kohdassa B41 tyyli mainitaan soitannollisesti mallinnettavana seikkana, jonka toteuttamiseksi on hyödynnettävä tiettyä tekniikkaa. Seuraavassa ilmauksessa (B59) kyseisen tyylin kitaristien kappaleita nimitetään instrumentaalisooloiksi. Kohdassa B60 tyylin toimijuutta jaotellaan ammattilaisuuden perusteella. Ilmauksissa B79 ja B80

todetaan ilmiön olevan konsertti- sekä populaarimusiikkia. Seuraavassa kohdassa (B81) artistin, Leo Kottken, todetaan hallitsevan tyylin tavanomaiset tekniikat sekä kehittäneen omia.

Ensimmäisessä määräisessä ilmausyhteydessä (B4) toimijan soittamiselle määritetään vahva yhteys kyseisen tyylin traditioihin. Kohdassa B25 todetaan, ettei ilmiötä ole pyritty määrittelemään eikä sitä ole tunnustettu nimeä vaativana kokonaisuutena. Ilmauksissa B26 ja B27 tyylin kokonaisuutta osoittaakseen John Fahey nimesi sen *American Primitiveksi*, joka ei kuitenkaan säilyttänyt asemaansa yleisessä kielenkäytössä. Kohdassa B28 luetteloidaan nimiä, joilla ilmiöön on viitattu, kuten folk-, ragtime- tai country blues -kitaraksi. Nämä kuitenkin huomioidaan ainoastaan musiikillisina tyyppinä, joilla on ollut vaikutusta kyseiseen ilmiöön. Ilmauksissa B30 ja B31 todetaan aineiston tavoitteena olevan kyseisen ilmiöllisen kokonaisuuden osoittaminen nimellä. Kohdat B33–35 jatkavat nimeämisen perustelua toteamalla, että *fingerstyle guitar* -ilmaus sinällään ei riitä erottautumaan muista kyseisen ilmiön muodoista, kuten klassinen, flamenco- tai bossa nova -kitara, vaan vaatii osakseen muodollisemman nimen.

Kohdassa B44 John Fahey todetaan ensimmäiseksi muusikoksi, joka on ymmärtänyt kyseisellä tyyllillä olevan historia ja tulevaisuus konserttilavalla. Seuraava ilmaus B47 toteaa sointuorientaation olevan tuttu seikka kyseisen tyylin tunteville. Samalla tuodaan esille, että klassisen kitaran soittajien tulisi kiinnittää tähän seikkaan erityistä huomiota. Kohdassa B52 sen sijaan käsitellään musiikillista kehittelyä eli teemojen variaatiota. Tässä yhteydessä tyyli muodostaa merkityksen tavasta tai keinosta. Ilmauksessa B62 kyseinen ilmiö sijoitetaan folk revivalisaation ajalliseen yhteyteen. Seuraavassa kohdassa B63 tyyli määrittyy sovellettavaksi keinoksi soittaa erilaisia musiikillisia muotoja.

Ilmausyhteys B66 tuo esille aineistossa esiteltyjen artistien olevan keskinäisesti samankaltaisia tyyliiltään. Kohta B67 jatkaa aihetta muotoilemalla kyseisen tyylin luovan tiettyjä rakenteita ja rajoja, joiden sisällä aineiston artistit toimivat. Ilmauksessa B71 korostetaan ilmiön historian ja tradition merkitystä. Kohdassa B77 tyylin muutoksisuutta määritellään erilaisten vaikutteiden nivoutumisella toisiinsa, jolloin tyyllille saattaa ilmetä uusi muoto, jossa on uudenlaisia ominaisuuksia ja tekniikoita.

Seuraava ilmausyhteys B78 kuvaa Leo Kottken olevan mahdollisesti uudenlaisen muodon edustaja, sillä hänen vaikutteensa eivät ole niinkään traditionaalisia.

Ensimmäinen persoonamuotoinen ilmaus (B43) kuvailee John Faheyn musiikkia deskriptiivisten määreiden perusteella. Seuraava kohta B45 muotoilee varhaisella yhdysvaltalaisella traditionaalisella musiikilla olleen vaikutus Faheyn omaan henkilökohtaiseen tyyliin. Tätä on mahdollista kuvailla ikään kuin transitiona musiikkimuodosta toiseen. Samalla tavoin ilmauksessa B46 on huomattavissa eräänlainen vaikutteisuus, sillä Faheyn kappaleesta tietyt osat soitetaan niin kutsutulla *Carter-tyylillä*.

Kohdissa B49 ja B50 artistin, Joseph Spence, tyyliä esitetään vaikeasti määriteltävänä. Ilmauksessa B51 bahamalaista laulutyyliä ja Spencen kitaratyyliä vertaillaan keskenään samankaltaisiksi. Vaikutteiden transitio on myös tässä kohtaa oleellista huomata. Kohdassa B55 Spencen soittoteknistä ratkaisua verrataan Carter-tyyliin. Ilmauksessa B58 sen sijaan todetaan artistin, Ry Cooder, ottaneen soitannallisia vaikutteita Joseph Spencen soittamisesta ja muodostaneen omanlaisensa tyylin. Kohdissa B64 ja B65 muiden artistien vaikuttavuutta arvioidaan teknisyydestä käsin ja oma-aloitteisen tyylin kehittelyn myötä.

Ensimmäisessä yleisessä ilmausyhteydessä B10 kyseiselle ilmiölle toivotaan tunnustusta tyylinä itsessään. Kohdassa B42 muotoillaan artistin tyylillistä monitaituruutta, erityisesti plektra- ja fingerstyle-kitaran puitteissa. Ilmauksessa B48 ilmennetään tyylillisten huomioiden olevan erityisen tärkeitä soittamisessa. Kohdassa B53 artistin kappalerepertuaarisiin vaikutteisiin nimetään musiikillisia tyylejä, kuten blues, boogie woogie, hillbilly sekä varhainen jazz. Samalla tavoin seuraava ilmausyhteys B56 ilmentää artistin repertuaarisuutta jazzin, bluesin, karibialaisen, havaijilaisen, gospelin, rockin ja countryn musiikkityylien perusteella. Kohdassa B61 ilmiötä tuodaan ensimmäistä kertaa esille nimenomaisesti musiikillisena tyylinä. Edellisten ilmausten valossa musiikillinen tyyli on mahdollista nähdä synonyymina genrelle.

Ilmausyhteys B72 esittelee musiikillisen tyylin eräänlaisena teknisen kokonaisuuden rakenteena, josta poikkeamisella on mahdollista edesauttaa soittajan perspektiivin monipuolistamista. Kohdassa B73 sen sijaan musiikkikappaleen tyylillistymiksi

kuvataan useampia musiikin muotoja, kuten klassinen, ragtime, sekä jazz. Ilmauksissa B75 ja B76 todetaan, ettei yksikään musiikillinen tyyli säily muuttumattomana, vaan on alttiina tyyllillisille vaikuttimille, jotka osaltaan muovaavat varsinaista ilmiötä. Viimeisessä kohdassa B82 eritellään ensi kertaa musiikillinen ja tekninen tyyli.

4.2.3. LAUSUMAT

Vaikuttaa siltä, että 'musiikin' ilmaukset ovat sekä referentiaalisuudessa että merkityksissä eksplisiittisempiä verrattaessa 'tyylin' ilmauksiin, jotka eivät ole yhtä ilmeisiä. On huomioitava, että tällaisessa implisiittisyydessä ei sellaisenaan ole kyse diskursseista, vaikkakin tällaisten tapausten paikantaminen vaatii lähiluvun avulla saavutettavaa aineiston sisäistä, intradiskursiivista tuntemusta.

Tyyli vaikuttaa määrittävän näiden lähilukujen myötä toiminnallisena, soittamisen käytänteisiin liitettävänä kokonaisuutena. Näiden pohjalta on muodostettavissa tyyliä käsitteistävä kuvaelma: mikäli tyyli on ilmiöllinen, eikä ainoastaan diskursiivinen, kokonaisuus, se on jotain mikä tapahtuu musiikillisten tuotteiden välissä toimijoiden soittamisen käytänteissä.

Musiikki-ilmaukset ovat lausumayhteyksissään melko neutraaleja, tosin sillä varauksella, että ne ilmausumien lisäksi ovat tietyllä tavalla myös implisiittisiä eli ne ikään kuin ovat osallisina diskursoimassa musiikin ilmiöityvyyttä tai olemusta. Niihin ei lausumayhteyksissä liitetä samalla tavalla historiallisia tai sosio-kulttuurisia painotuksia kuin tyyli-ilmauksille, joskin ne ovat piilevästi läsnä, joitakin poikkeuksia lukuunottamatta. Musiikin ilmaukset näyttäytyvät näin ollen yhdenmukaisena joukkona verrattaen tyylin ilmauksiin, jotka ovat monitulkintaisempia sekä lausumakohtaisia.

Tyyli toimii ikään kuin musiikista erillisenä, tosin ilmaisukontekstuaalisesti osittain päällekkäisenä kenttänä. Tietyllä tavalla on siis mahdollista todeta tyylin määrittävän ilmiön musiikkiutta, sen olemusta. Tällöin herääkin kysymys siitä, onko tyyli musiikillisuudesta irrallinen kokonaisuus, jolloin teoksista ei tyyliä sellaisenaan ole

palautettavissa? Näin ollen ilman musiikin toiminnallisen ulottuvuuden liittämistä analyysiin on mahdotonta tuottaa tyylin määritelmää, vaan kyse on pikemminkin teoksen kielellinen jäljentäminen.

Sellaisissa lausumayhteyksissä, joissa musiikkia on haastava kategorisoida tai liittää johonkin olemassa olevaan musiikin nimikkeeseen, näyttäisi tyyli tarjoavan vapaamman, ilmaisuvoimaisemman yhteyden luonnehtia musiikillisuutta. Näin ollen musiikin ominaisuuksia määrittelevät lausumat ovat lausumallisia, kun taas tyylilausumat ovat diskursiivisia eli muodostavat tapauskohtaisempia merkityksiä.

5. DISKURSSIANALYYSI

5.1. LAUSUMA-ANALYYSIN TEEMAT

5.1.1. NUOTINVARAISUUS

20th Century Masters of Finger-Style Guitar on osa itseopiskeluoppaiden historiallista jatkumoa. Tällaisten soitonoppaiden roolia soittamaan oppimisessa on haastava arvioida, sillä ne ovat vastanneet yksilöiden omiin tarpeisiin eivätkä näin ollen ole vaatineet institutionaalisia rakenteita, kuten kouluja tai konservatorioita. Näiden oppaiden merkitys pedagogisessa prosessissa on hämärän peitossa, mutta tutkimuksellisessa mielessä ne tarjoavat näkökulman siihen maailmaan, josta käsin ne on kirjoitettu. Koska kyse on pohjimmiltaan nuottikirjoista, on merkityksestä ottaa käsittelyyn nimenomaisesti nuottien merkitys tämän tutkielman osalta.

Nuottien lukeminen vaatii tietyn asteista oppineisuutta ja tästä syystä onkin syytä ottaa tabulatuurien representatorinen luonne huomioon. Kuten aineistossa on mainittu (Stropes & Lang 1982, 10) standardinotaatio on deskriptiivinen, tabulatuuri on preskriptiivinen järjestelmä. Tämä tarkoittaa tabulatuurien osoittavan tarkkaan mistä kohtaa kitaran otelautaa jokainen sävel sormitetaan. Standardinotaatio sen sijaan osoittaa nuottiviivastolla kunkin sävelen, joka on määrä soittaa, eikä sormitusta näin ollen ole luettavissa nuotinnoksesta. (Ks. myös Kvifte 1988.)

Siinä missä tabulatuuri on aloittelijalle matalamman kynnyksen keino lukea notaatiota, se tarjoaa myös toisen hyödyn erityisesti fingerstylella. Kun kitaran kieliä viritetään standardivireestä vaihtoehtoisiin vireisiin, tabulatuurissa tämä ei vaikuta nuottien luentaan toisin kuin standardinotaatiossa. Tämä johtuu edellä mainitusta deskriptiivisyydestä. Juuri tästä syystä kyseisessä nuottikirjassa vaihtoehtoisissa vireissä soitettavat kappaleet ovat edustettuina ainoastaan tabulatuureina (Stropes & Lang 1982, 10).

Aineistossa erotellaan kirjallistettu ja kirjallistamaton musiikki erityisesti soittamisen tekniikan yhteydessä. Tällöin on kyse esimerkiksi kuulonvaraisen suhteesta kirjallistettuun. Aineiston musiikkikappaleista useimmat ovat tallennettuina äänitteille

tarkoituksenmukaisesti eli ne ovat ikään kuin sävellettyjä levytettäviksi. Sen sijaan bahamalaisen Joseph Spencen kohdalla on mahdollista puhua kuulonvaraisuudesta, sillä hänen ensimmäiset levytyksensä ovat kenttätyönä tehtyjä tallenteita (Stropes & Lang 1982, 48–49).

Kaikki aineiston kappaleet ovat kuulonvaraisia, sillä ne eivät ole alunperin kirjallistettuja teoksia. Tästä syystä aineiston suurin tehtävä on transkriboida eli kirjallistaa nämä äänitteillä olevat sävellykset. Jälleen Spencen kohdalla on todettava hänen kappaleidensa olevan varioivuudessaan transkriptiota haastavia (Stropes & Lang 1982, 50). Artistien alkuperäisten kappaleiden lisäksi aineistossa on alkuperäissävellysten nuotinnoksia tai sovituksia niistä.

Ensimmäiseksi historialliseksi teokseksi aineistossa on esitetty Spanish Fandango 1860 ja tämän lisäksi In Christ There Is No East or West sekä When You Wore a Tulip ovat ilmiötä nuotinvaraiseksi liittäviä teoksia tai niiden tulkintoja. Toisin sanoen nämä yksiköt esitetään tekstissä lausumallisesti sellaisiksi kappaleiksi, jotka ovat alunperin nuotteja (ks. Stropes & Lang 1982).

Eräänlainen tulkinnallinen ongelma on havaittavissa lausumista, joissa todetaan aineiston pyrkimyksenä olevan tyylin nuottijulkaisullisen laadun palauttaminen. Tämä osoittaa, että tyylistä on aiemmin julkaistu teoksia, mutta aineisto ei erittele näitä. Samalla tämä viittaa tietynlaisen kitarametodisuuden olemassaoloon, josta esimerkkinä aineistossa annetaan lainaus Fernando Sorin kitarametodista (Stropes & Lang 1982, 7). Tässä lainauksessa keskiöön nousevat seikat, kuten kitaransoiton toteutuskeinot, sormitusten asemat sekä ymmärrettävyys.

Aineisto näyttäisi toteuttavan edellä mainittuja seikkoja, tällöin onkin syytä huomioda, että aiemmat julkaisut ovat mitä todennäköisimmin sivuuttaneet tällaiset metodiset seikat. Aineistossa nämä tavoitteet näyttäytyvät esimerkiksi siinä, että kyseinen julkaisu vaikuttaa olevan musiikin toteuttamista mahdollistava artefakti eli ikään kuin soittamisen käytänteiden tallenne. Samalla se painottaa näkemystä, jonka mukaan artistien musiikin tarkka toisintaminen mahdollistaa ilmiöön liittyvän ymmärryksen karttumisen. Toisaalta ymmärryksen tavoitteellisuutta tai syytä ei ainakaan eksplisiittisesti eritellä tarkemmin.

5.1.2. POSITIOT

Eri henkilöiden positioiden rooleja esitellään aineistossa niiden useassa muodossa. Toinen kirjoittajista, John Stropes, toimii tyylin tutkijana, historioitsijana sekä opettajana. Tällöin on huomattavissa, että tarkasteltava kohde on jossakin määrin vakiintunut ilmiönä, koska tällaiset positiot ovat mahdollisia. Nämä eivät kuitenkaan ole aktiivisia toimijuuden rooleja musiikillisessa mielessä, sillä ne eivät ole luovia positioita. Toinen nuottijulkaisun kirjoittajista, Peter Lang, sen sijaan teknisesti taitavan soittajan eli kompetenttisen artistin roolin lisäksi tuotetaan merkittävän säveltäjän positioon.

Näiden lisäksi muita positioita ovat esimerkiksi sovittaja, harjoittaja tai esiintyjä. Ensimmäisen kohdalla on syytä huomioida sovittajuuden position olevan alkuperäisteoksien tulkinta. Tällöin ilmiön sävelmateriaali ei ainoastaan koostu muiden kuin artistien alkuperäisteoksista tai nuotinvaraisista sävelmistä, vaan näiden uudelleentulkintoista. Tällöin on mahdollista puhua vaikutteiden transitiosta eli siitä, millä tavoin tietyt musiikilliset elementit siirtyvät tai eivät siirry uudelleen tulkittavaksi kappaleeksi. Samalla on kyse toimijoiden limittyneisyydestä, jossa musiikilliset vaikutteet risteävät.

Harjoittajan positio sen sijaan vaatii tarkastelukohteeksi myös kitaraoppilaan position, sillä kyseinen rooli voi ammattimaisuuden lisäksi olla harrastuneisuutta. Tällöin aineisto antaa selkeärajaisen tavoitteellisuuden siitä, miten ilmiötä tulisi lähestyä läpikotaisen ymmärryksen myötä. Tämä tavoite mahdollistuu ei ainoastaan musiikillisen tiedon kautta, vaan artistisidonnaisen tiedon myötä. Onkin siis kyse musiikillisen lisäksi ulkomusiikillisesta, joka tarkoittaa sitä, etteivät kappaleet sinällään ole ainoa ilmiötä koskevan tiedon lähde, vaan tätä tulee täydentää sanallisella tiedolla.

Samainen seikka toistuu uudelleen sovittajan roolissa, josta todetaan, että alkuperäisteos on syytä ymmärtää tosiasiallisesti. Näin ollen ennen musiikillisen teoksen uudelleentulkintaa sovittajan on tarpeen tiedostaa kappaleen lainalaisuudet sinällään, soitinkohtaiset eli instrumentaaliset käytänteet sekä kappaleeseen liittyvät faktuaaliset seikat. Tätä aineistossa tarkoitetaan musiikin läpikotaisella ymmärtämisellä.

Harjoittajan ammattimainen positio näyttäytyy aineistossa lähinnä itseoppineisuudesta käsin. Tällöin institutionaalinen pedagogiikka tai muodollinen musiikinopetus ei ole tuottanut ammattimaisuuden positiota. Tämän sijaan kyseinen toimijuus alleviivaa itseopiskeluoppaan funktiota, jolloin ammattimaisen ja harrastuneisuuden raja samalla hämärtyy. Se, miten kyseinen positio muuttuu artistiseksi toiminnaksi, on käsiteltävä myöhemmässä analyysivaiheessa.

Positioiden aktiivisuuden lisäksi merkittäväksi seikaksi mainitaan olosuhteiset musiikilliset vaikutteet. Tällä tarkoitetaan ympäristön eli kulttuurin vaikutusta niin kutsuttuun persoonatyyliin. Kyseistä näkökulmaa painotetaan erityisesti sävelmärepertuaarin suhteen, jolloin olosuhteet vaikuttavat siihen, minkälaisia kappaleita esittäjällä on kokoelmallisesti. Tässä näkökulmassa positioitunut henkilö näyttäytyy passiivisena, mutta aktiivisuuden seikkaa ei aineistossa ole unohdettu. Persoonatyylillä nimittäin kuvataan toiminnallisena kehittelynä, jolloin olosuhteet eivät suoraan määrittele minkälainen sävelmärepertuaari esittäjällä on, vaan hän on itse aktiivinen vaikutteiden valikoitsija.

Sen lisäksi, että ympäristö vaikuttaa esittäjään ja tämän musiikilliseen repertuaariin, on todettava esittäjien välisellä vuorovaikutuksella olevan vaikutus siihen, minkälaisia käsityksiä musiikista on mahdollista muodostaa tai millaisia muotoja kunkin esittäjän musiikillinen ulosanti saa. Myös tällöin on kyse vaikutteiden transitiosta eli elementtien siirtyvyydestä positioista toiseen. Esimerkiksi se, että artistit saattavat kuulostaa toistensa kaltaisilta, johtuu juuri tästä seikasta. On syytä huomioida, että juuri tällä saattaa olla tyylin kannalta ratkaiseva vaikutus.

Tämä transitio saattaa tapahtua myös musiikillisten kokonaisuuksien tai genrejen ja toimijan välillä eli tällöin musiikin muoto saattaa vaikuttaa toimijan musiikillisiin taipumuksiin. Tästä esimerkkinä toimii John Fahey, jolla todetaan olevan vahva musiikillinen yhteys tyylin traditionaalisiin muotoihin. Tällöin tärkeää on huomioida muodon transitioivuus persoonatyylissä. Toisaalta on mahdollista, että tietyn muodon edustajaksi itsensä samaistaneen toimijan musiikki ei suoranaisesti vaikuta kuulostavan kyseiseltä genreltä, kuten esimerkiksi Peter Langin tapauksessa. Kyseisessä yhteydessä on mahdollista todeta, että persoonatyylin kehittäminen on johtanut siihen, että alkuperäiset vaikuttavuuden transitiot ovat hämärtyneet. John Faheyn, Joseph Spencen sekä Ry

Cooderin kohdalla kyseinen seikka on todennettavissa, sillä heidän musiikkiaan kuvaillaan haastavasti kategorisoitavaksi.

5.1.3. MUSIIKILLISUUS

Kategorisoitavuuden haastavuudesta huolimatta esimerkiksi Ry Cooderin musiikilla todetaan olevan jatkuvuutta. Tällaisen seikan havaitsemiseksi musiikki vaatii kuitenkin tietynlaista kappaleiden keskinäistä yhteneväisyyttä ja näin ollen luokiteltavuutta. Musiikillinen määriteltävyys näyttäytyy kauttaaltaan ongelmallisena, peräti epätoivottuna seikkana artistien kohdalla. Sen sijaan yksittäisten kappaleiden tunnistaminen genresidonnaisiksi on kahtiajakoinen. Toisaalta niiden on mahdollista olla niin kutsuttuja klassikoita, jotka edustavat tiettyä luokittelua tai niiden musiikilliset ideat ovat niin moninaiset, ettei niitä ole mahdollista sijoittaa yhteen tiettyyn luokkaan, vaan niistä on havaittavissa useita erilaisia genreille tyypillisiä ominaisuuksia.

Suurilta osin musiikilliset lausumat ovat yksittäisiä kappaleita tai niiden artistisidonnaista kokonaisuutta käsitteleviä deskriptiivisiä määreitä. Esimerkiksi haastavasti kategorisoitavuutta kuvaillaan Joseph Spencen kohdalla tämän temaattisilla varioinneilla sekä rytmisellä monitahoisuudella. Määreinä toimivat Spencen kohdalla myös moniäänisyyden seikka, hänen musiikkiaan luonnehditaan perustavanlaatuisesti kaksiääniseksi, tosin sillä poikkeuksella, että osioiden päätteeksi hän esittelee kolmannen äänen. Näiden kahden esimerkin valossa kyse on kahdenlaisesta deskriptiosta, ensimmäinen koskee musiikillisia ominaisuuksia, toinen musiikin toteutusta eli käytänteitä.

Musiikillisen transition puitteissa on huomioitava musiikilliset revivalisaatiot, joissa entisajan repertuaareja tuotiin uudelleen käsiteltäviksi. Alkuperäistekijöistä poiketen näitä kappaleita uudelleentulkittiin, sovitettiin tai pyrittiin esittämään mahdollisimman totuudenmukaisesti kunnioittaen alkuperäistä teosta. Kyseisessä ilmiössä eräänä esimerkkinä tästä tulkinnallisuudesta on huomio siitä, ettei alkuperäisteosta ole ollut mahdollista toisintaa sellaisenaan, vaan kyse on pikemminkin ollut siitä, miten säveliä ilmaistaan ja pyrkimys ymmärtää tätä ilmaisullisuutta (Stropes & Lang 1982, 58).

Samalla tavoin aineistossa todetaan, ettei yksikään musiikillinen tyyli ole muuttumaton kokonaisuus, vaan elää ajassa ja paikassa alttiina vaikutteille tai transitoille.

Soitinkohtaisessa musiikissa, kuten tarkasteltava ilmiö, merkityksestä on musiikin itsensä lisäksi se miten soitetaan eli tekniset seikat. Tämä kahtiajako musiikillisuuden ja käytänteisyyden välillä on havaittavissa aineistossa useassa lausumakohdassa. Siinä missä musiikillisessa saattaa olla kyse autenttisuudesta tai sitä käsittelevistä deskriptiivisistä määreistä, käytänteisyydessä on kyse tavoista tai keinoista toteuttaa toivottu lopputulos. Näitä kahta kuitenkin yhdistää transitoivuus, mutta kummassakin tämä ilmentyy eri tavoilla. Nämä kaksi saattavat myös olla limittäisiä lausumiltaan.

5.1.4. KÄYTÄNTEISYYS

Soittokäytänteissä on kyse ei ainoastaan teknisistä keinoista, vaan myös niin kutsutuista tavoitteellisista soinneista eli sellaisista soittamiseen liittyvistä ominaisuuksista, joita ei suoraan nuoteista ole tavoitettavissa. Tästä syystä aineistossa todetaan, että editoriaaliset huomiot ovat tärkeitä läpikotaisen ymmärtämisen tavoittamiseksi (Stropes & Lang 1982, 6–7). Tällaiset sointi-ihanteisiin liittyvät seikat näyttäytyvät kyseisen ilmiön kannalta ratkaisevina tekijöinä. Esimerkiksi tyyliin olennaisesti liitettävää sointuorientaatiota perustellaan sillä, että tämä ehkäisee epätoivottujen resonanssien eli vapaiden kielten myötävärähtelyä soitettaessa.

Edellä mainittu seikka ei suoranaisesti ole luettavissa soittamisen tekniseksi ratkaisuksi, vaikka se on osa ilmiön käytänteitä. On myös huomioitava, että kaikki tekniikat eivät ole keinoja toteuttaa musiikkia, vaan osa niistä on nähtävissä niin kutsuttuina tehokeinoina eli ikään kuin musiikillisuutta korostavina lisäarvoina. Näitä kaikkia seikkoja ohjaa nimenomaisesti soittimellisuus eli kitaran fyysiset ominaisuudet sekä se, miten soittoa on mahdollista toteuttaa kyseisellä soittimella.

Käytänteistä transitiota voi luonnehtia esimerkiksi siten, että tietylle genrelle tyypillinen tekniikka tai soittotapa ei suoranaisesti ole sidonnainen kyseiseen kategoriaan, vaan se on sovellettavissa myös muihin musiikin muotoihin. Tällöin käytänteisyys ei sinällään

ole sidonnainen musiikilliseen. Samalla tavoin tyyli on jaoteltavissa kahtaalle, käytänteiseen sekä musiikilliseen.

Transitio näyttäytyy myös persoonasoittamisen piirissä, erityisesti silloin, kun kahden samankaltaisen soittajan käyttämät tekniikat ovat yhteneviä.

Soittamisen käytänteissä on tärkeä huomioida vaihtelevuus, erityisesti silloin kun tietyllä tekniikalla pyritään muodostamaan musiikillista variaatiota. Tekninen variaatio sen sijaan näyttäytyy epätoivottuna seikkana, sillä kyseiselle tyyliin vaikuttaa olevan vakiintuneita soitannollisia käytänteitä, jotka ovat muuttumattomia. Toisaalta aineistossa myös todetaan, että persoonasoittamisessa on mahdollista syntyä uudenlaisia, tyylin konventionaalisista tekniikoista poikkeavia käytänteitä (Stropes & Lang 1982, 80).

5.2. FINGERSTYLE-ILMIÖN DISKURSSIT

Kun tutkimuskysymyksenä on miten fingerstyle eli musiikillinen ilmiö määrittyy tyylinä, on syytä huomioida perspektiivinen siirtymä. Analyysin tässä vaiheessa vaikuttaa siltä, että aineiston perspektiivi painottaa erityisesti kitaraa instrumenttina sekä sen musiikkia. Tällöin keskeiseksi kysymykseksi tuleekin, mikä tyylin rooli tässä perspektiivissä on, silloin kun keskiössä on kitara ja kitaramusiikki. Toisaalta tätä perspektiivin pelkistystä ja siihen liitettävää hajontaa korostaa kahden ilmauksen välinen vaikuttavuuden suuntaisuus, jossa musiikkimuodot – folk ja blues – ovat tietyssä mielessä määrittävinä tekijöinä suhteessa kyseiseen soittotyyliin. Vastaavasti näyttää siltä, että soittotyyliä määrittävinä tekijöinä ovat myös käytänteiset seikat.

5.2.1. MUSIIKIN KATEGORISUUS

Aineisto sulkee omasta diskurssistaan ulkopuolelle niin bluesin kuin folkinkin, mutta tämä ei vielä määrittele fingerstyle-diskurssia tai kerro ilmiön ominaisuuksista.

Ristiriitaisesti aineistossa tosin todetaan, että kyseiset musiikkimuodot ovat vaikuttaneet ilmiön kehitykseen. Avataksemme käsitystä folkista sen perusteella mitä aineisto siitä lausuu, on mahdollista tehdä tulkintoja kyseisestä diskurssista. Folkin ja bluesin suhde toisiinsa ovat poikkeavia folkin ollessa nimenomaisesti vastakkainen elementti fingerstylelle, blues sen sijaan näyttäytyy yhdistelmänä, jossa diskurssi nivoo tämän musiikin muodon instrumentin välityksellä itseensä.

Folk näyttäytyy erityisesti kitaralla suoritettavana säestyksellisenä musiikkimuotona. Fingerstylessa sen sijaan kitara on ensisijainen musiikillinen kohde. Tästä syystä näiden kahden välinen suhde on jännitteinen. Juuri tämä säestyksellisyys on ikään kuin kompetentista musisointia estävä seikka, jolloin aineistossa viitataan musiikilliseen potentiaaliin. Sen sijaan, että folk-musiikista olisi edustettuna artisti, se näyttäytyy yleisenä muotona, jota verrataan virtuoottisena näyttäytyvään fingerstyle-kitaristiin Leo Kottkeen.

Samaan revivalisaation jaksoon kuuluvan bluesin rooli aineistossa sen sijaan on ikään kuin myönteisempi. Kyseinen musiikkimuoto näyttäytyy persoonasidonnaisena eli artistien musiikillisena tarinana. Näissä yhteyksissä se saa roolin vaikutteita tarjoavana ja käytänteisesti ammennettavana muotona. Useat aineiston artistit ovat myös samaistuneet bluesin soittajiksi tai siitä vaikuttuneiksi toimijoiksi, joskin diskurssissa he edustuvat pikemminkin fingerstyle-kitaristeina. Näin ollen on syytä tarkastella fingerstylen ilmiöllistä muotoa siinä määrin kuin se on mahdollista.

Aineisto esittää vaikeasti kategorisoitavan musiikin, joksi fingerstylen historia näyttäytyy, liittämisen vaikeaselkoisuuden diskurssiin, josta aineisto pyrkii erottautumaan ymmärtämisen mahdollistamisella. Tietyissä mielessä ilmiö määrittyy eristyneisyydestä käsin, ei kuitenkaan muuttumattomuuden pohjalta, vaan pikemminkin tietynlaisen rajautuneisuuden ajatuksen puitteissa. Ikään kuin ilmiö sellaisenaan olisi vaikeasti ymmärrettävissä ja näin ollen vaatii näkemyksellisyyttä osakseen. Tästä esimerkkinä aineiston pyrkimys osoittaa, että kyseinen ilmiö on saavutettavissa suurelle yleisölle äänitteiden sekä kyseisen nuottikirjan avulla.

Vastakohtaisesti tyylin esoteeristen, vaikeaselkoisten, muotojen eräänä määrittävänä tekijänä on artistien tuntemattomuus, jonka johdosta heidän musiikkiaan ei ole ollut saatavilla suurelle yleisölle. Aineiston aikalaisista artisteista kertominen näin ollen

tuottaa tunnettuutta ja samalla ymmärrys kyseisestä musiikista mahdollistuu. Tällöin on kyse ulkomusiikillisuuden seikoista, jotka ovat osallisina kyseisen ilmiön ymmärrettävyyden diskurssiin. Samalla tämä on diskursiivinen perspektiivi, jossa tiettyjen ehtojen täyttyminen tuottaa merkitysjärjestelmälle ominaisia kielenkäytöllisiä piirteitä.

Ilmiön kategorisaation haastavuutta lisää aineiston huomio siitä, että kaikki kitaransoitto, joka tapahtuu näppäävän käden sormilla, on fingerstylea. Tällöin fingerstylen muotoja ovat tietyssä mielessä klassinen, bossa nova ja flamenco-kitara. Se, miten ilmiö määrittyy tyylinä tai yleisesti, vaatii laajempaa diskursiivista tarkastelua. Kyseinen ilmiö näyttyy tähän mennessä tyylinä kolmijakoisena: aikaisempien julkaisujen esoteerisuutena, tekstin diskurssina sekä positioon liitettävänä muodon muutosisuutena.

5.2.2. ILMIÖN OMINAISUUDET

Eräässä tekstin tapauksessa lausumalle on haastava asettaa viittaussuhdetta: ”[- -] this is not folk guitar” (Stropes & Lang 1982, 7). Kyseisen demonstratiivipronominin referentiaalisuus on tosin tulkittavissa koko tarkasteltavan ilmiön kattavaksi. Tällainen yksittäinen seikka osoittaa, että kyseinen ilmiö on tuotavissa esille myös ilman asiasanailmauksia. Tähän on liitettävissä aineiston sille itselleen asettama tehtävä: ”[- -] gain recognition for it as a style in itself” (Stropes & Lang 1982, 6). Näiden kahden lausuman perusteella on mahdollista todeta kaksi analyttistä lähilukua ohjaavaa näkökulmaa. Toisaalta kyseinen ilmiö voi määrittyä muista ilmiöistä eroavana, itsenäisenä asiana. Tällöin ongelmana tosin on sekä tyylin käsite, joka ei tällaisessa asiayhteydessä saa sitä selventäviä lausumia, että musiikillisen ilmiön rajautuminen poissulkemisen perusteella (‘this is not folk’). Kyseinen tyyli on mahdollista määritellä, mikäli sille on paikannettavissa oleellisesti kuuluvia ominaisuuksia eli attribuuttien perusteella, mikäli sellaisia on paikannettavissa.

Ilmiön kannalta erotellaan se, miten esimerkiksi klassisen kitaran henkilöitymä Andres Segovia näyttyy ikään kuin tämän perustajana. Fingerstyle-kitaran alkuperää sen

sijaan ei ole mahdollista paikantaa yhden tekijän keinoin. (Stropes & Lang 1982, 7; 9) Sen sijaan ilmiön määrittelemiseksi on mahdollista sisällyttää esimerkiksi teoksisuus tai näiden muodostama sävelmärepertuaari. Tämän lisäksi soittamisen käytänteisyys näyttäytyy asianmukaisena keinona.

Tyylin määrittelypyrkimystä selventävässä 'through its history and technique' - lausumassa tekniikka on yksikössä. Tällöin ilmiötä määrittää yksittäinen tekniikka, jolle tosin ei tekstissä ilmene ilmilausuttua attribuuttista yhteyttä. Sen sijaan kyseinen tekniikka määrittyy ilmauksen, fingerstyle, perusteella. Toisaalta aineistossa todetaan kyseisellä tyylillä olevan konventionaalisia tekniikoita, jolloin ilmiön tyyliä määrittää useampi soittamisen käytänte. Tällöin aineistosta kumpuavan käsityksen mukaan tyylin määrittämisen tarkastelu vaatii sekä diskursiivisten että toiminnallisten lausumien tarkastelua. Diskursiivisessa yhteydessä korostuu esimerkiksi tyylin historiallinen palauttamattomuus yksittäiseen tapahtumaan tai henkilöön. Tällaista alkuperän paikantamisen tai kuvaamisen yhteyttä leimaa myös, tosin kuin musiikkilausumia, lähes poikkeuksetta lausumien attribuutittomuus. Tyyliin liitettävien ominaisuuksien sijaan lausumat ilmentävät poissulkemisen tai vastakohtaisuuden deskriptioita.

Kaikilla musiikkimuodoilla on traditio ja ne ovat sidonnaisia alueisiin sekä toimijoihin. Näin ollen aineiston pyrkimys irrottautua näistä sidonnaisuuksista tarjoaa mielenkiintoisen asetelman ilmiön lähtökohtien tarkastelulle (Stropes & Lang 1982, 7). Aineisto vaikuttaa sisällyttävän kaiken kitaransoiton historian osaksi fingerstylen ilmiötä, lähtien itseopiskeluoppaista sekä niiden tarjoamista metodisista seikoista. Eräänlainen vedenjakaja tapahtuu populaarimusiikin suosion kasvujaksolla 1900-luvun vaihteesta lähtien, jota ennen aineisto toteaa kaikessa kitaramusiikissa vaihtobassokuvion ja vaihtoehtoisten vireiden olleen tavanomaisia ominaisuuksia. Nämä kaksi seikkaa ovat selkeästi ilmiötä määrittävässä asemassa, jolloin ne ilmentävät kyseisen tyylin perustavanlaatuisia ominaisuuksia.

Musiikkimuotojen moninaistuminen edellä mainitun ajanjakson myötä ei suoranaisesti tarjoa enempää attribuuttisia ominaisuuksia ilmiön tyylilliselle historialle, sillä esimerkiksi havaijilaiset vaihtoehtoiset vireet sisältyvät aiemmin mainittuun, lukuunottamatta slidekitaraa. Näin ollen ilmiön olemus näyttäätyy kaiken sormin tapahtuvan kitaransoiton ominaisuutena, eikä niinkään tyylinä itsessään, joka vaatisi erottautumista. Tästä syystä aineiston itselleen asettama tavoite, saattaa kyseinen ilmiö

itsenäiseksi kokonaisuudeksi, vaikuttaa ristiriitaiselta suhteessa siihen diskurssiin, jota se tuottaa.

Tyylin eri tasot on eroteltava 'style'-ilmaukseen lausumayhteyksistä paikannettavista ja siihen liitettävistä merkityksistä. Tosin ilmauksen lausumayhteyksien analyysi on keino tarkemmin määritellä, minkälainen käsitteistö tyylin ympärille on muodostettavissa. On tosin todettava, että

kyseisen ilmiön musiikilliset sekä tyylilliset julkilausutut attribuutit ovat vähäisiä, jolloin yksityiskohtainen lausuma-analyysi ei ole riittävä tarkastelukeino. Tämä perustelee lähiluvun lisäksi diskursiivisemmän tarkastelun tarpeellisuuden.

On myös huomioitava, että genreteorialle tyypillinen ilmiön substanssisuus eli perustavanlaatuiset ominaisuudet eivät ole paikannettavissa suoraan eksplisiittisistä lausumista, vaan vaatii nimenomaisesti diskurssianalyysia paikantamaan tätä essentiaa. Erityisesti silloin kun analyysi ei koostu useiden aineistojen vertailuista, tällainen yksityiskohtainen ilmiökohtainen tarkastelu on tarpeen. (Ks. Heikkinen 2010, 37–8.) Koska ilmiön määrittelemine ei tapahdu ilmilausutusti, on syytä tarkastella sitä muiden käsitteistöjen välityksellä.

5.2.3. TRANSITIOT

Tyylin ilmiöllinen ristiriitaisuus vaikuttaa esimerkiksi siihen, miten vaikutteiden siirtyvyyttä on mahdollista tarkastella. Tässä kohtaa on syytä erotella ilmiön teoksisuus sekä käytänteisyys, sillä ensimmäinen vaikuttaa olevan diskursiivisesti ristiriitainen, kun taas jälkimmäinen vaatii vielä tarkempaa käsittelyä. Sellaisissa tapauksissa, joissa ennen tyylin kokonaisvaltaista olemassaoloa teknisten ja vaikutteiden siirtyminen on tapahtunut esimerkiksi yksilövalinnan perusteella, monimuotoisuus ohjaa yksilöä sellaisiin jo kartoitettujen tyyliksi sisällettyjen soittamisen keinojen valikoimaan. Tällöin informaatio ulkoistuu soittajien keskinäisestä vuorovaikutustilanteesta käytänteiden käsitteelliselle alueelle.

Tyyli vaikuttaisi olevan eräänlainen musiikkimuodon äänentuotannollinen ilmentymä. Jos tähän liitetään musiikillisten vaikutteiden transitio, on mahdollista tehdä tulkinta, jossa musiikkimuodon perustavanlaatuiset rakenteelliset ominaisuudet tai teosmuotoisuus ovat vaikuttaneet toimijan, Joseph Spencen, persoonatyylisiin. On tosin huomioitava, että tällöin on kyse nimenomaisesti sekä teoksisuudesta että käytänteisyydestä, sillä vaikutteiden transition vuorovaikutustilannetta on haastava paikantaa ainoastaan diskurssianalyysin keinoin.

Eräässä aineiston esittämässä lausumayhteydessä musiikkimuoto, blues, sen sijaan käsitetään käytänteisenä keinona, jota on mahdollista soveltaa muihin musiikkimuotoihin (Stropes & Lang 1982, 69). Tällöin teoksisuus ikään kuin sivuttuu vaikutteiden prosessissa ja näin ollen kyse on teknisestä siirtyvyydestä musiikkimuotojen välillä. Vastaavasti aineistossa todetaan folkin, ragtimen ja country blues -kitaran vaikuttaneen fingerstyleen ilmiönä (Stropes & Lang 1982, 10). Tämä näyttäytyy erityisesti käytänteisen transition valossa. On kuitenkin syytä todeta, ettei kummassakaan tapauksessa eritellä niitä teknisiä seikkoja, jotka ovat siirtyneet musiikkimuodosta toiseen. On myös syytä pohtia, missä määrin käytänteisyys on nimenomaisesti sidonnainen musiikkimuotoon.

Aineistossa todetaan The Spanish Fandangolla olleen vaikutusta ilmiökokonaisuuden kehittymiseen (Stropes & Lang 1982, 16). Kyse on teoksisuuden vaikuttavuudesta abstraktin tason tyylin määrittymiseen. Tässä yhteydessä toimijuus on eriytetty teoksen ja ilmiön välisestä vuorovaikutuksesta. Kappale nivotaan osaksi ilmiön teosrepertuaaria ja sen vaikuttavuutta määritellään soittamisen käytänteiden kautta sointuorientaation osalta. Kyseinen seikka näyttäytyy transitiona ilmiötä määrittävään perustavanlaatuisen ominaisuuteen sointi-ihanteesta.

Tyylilliset elementit näyttäisivät siirtyvän instrumenttisidonnaisista kappaleista sekä tällaisista tekniikoista. Kappalekohtaisissa teksteissä tekniikka sen sijaan määräytyy yksityiskohtaisemmin verrattuna aiempaan yleistykseen. Nämä ovat myös sidoksissa omaksuttavuuteen henkilösoittamisen välisenä siirtyvyytenä eli tekniikka saattaa myös määrittyä soittajan soittamista kuvaavana tekijänä sekä siinä, miten soittajakohtaisten teknisten piirteiden transitio mahdollistuu, kuten esimerkiksi Ry Cooderin ottaessa vaikutteita Joseph Spencen soitosta.

5.2.4. KÄYTÄNTEET

Aineisto pyrkii tietyllä tavalla yhdenmukaistamaan kaiken sormin tapahtuvan kitaransoiton yhdeksi historialliseksi jatkumoksi. Tästä huolimatta se myös tavoittelee fingerstyle-ilmioille muista kitaramusiikin muodoista erottautuvaa määritelmää, jonka paikantaminen vaatii erityistä huomiota käytänteisyyden diskursseihin. Ongelmana on se, missä määrin kyseinen ilmiö määrittyy tyylinä erityisesti käytänteisyydestä käsin silloin kun kaikkea kitaransoittoa yhdistää yksi teknisyys.

Tekstissä tekniset seikat abstrahoituvat ikään kuin ilmiön ehdoilla, tosin nämä eivät ole erillisinä artisteista. Toisin sanoen soittamisen tekniikat näyttäytyvät persoonasidonnaisina, josta yksinkertaistamisella johdetaan laajempaa kokonaisuutta määrittäviä väittämiä. Yleisesti ottaen tekniikka on siis abstraktin ja käytännön välinen risteymä. Tällöin on lausumien sekä diskursiivisuuden kannalta kyse siitä, minkälainen rajanveto on mahdollista osoittaa teknisyiden ja tyyllisyyden välillä.

Esimerkiksi vaihtobassokuvio osoitetaan merkittäväksi tekijäksi ilmiön kannalta. Kuvio on mahdollista pelkistää kielellisesti tekniseen suoritukseen tai kuvaukseen siitä, miten se on toteutettavissa. Toisaalta teknisyys myös määrittää musiikin sisältöä, jolloin se on mahdollista irrottaa soittamisen tapahtumasta musiikillisen ominaisuuden deskriptioon. Juuri nämä näkökulmasidonnaiset tarkastelutavat ohjaavat tyylin määrittymistä ilmiönä.

Aineistossa ei ilmaista suoraan minkälaiset sointi-ihanteet liittyvät kyseiseen ilmiöön. Tästä syystä sekä diskursiivinen että lausumakohtainen lähiluku toimivat perusteltuina keinoina tarkastella näin yksityiskohtaista tietoa. Esimerkiksi Norman Blakea käsittelevässä luvussa kyseinen toimija luokitellaan sekä plektrasoittajaksi että fingerstylistiksi (Stropes & Lang 1982, 14). Vaikka aineisto lähtökohtaisesti pyrkii erottelemaan nämä kaksi vastakohtaisiksi kitaransoiton ilmentymiksi, tässä yhteydessä ne saavat aikaan diskursiivisen muodostelman, jonka perusteella on huomattavissa, että fingerstylea tyyjitellään hienovaraiseksi suhteessa plektrasoiton hektisyyteen. Tämä ei kuitenkaan suorasti ilmaise sitä, että kyseinen ilmiö olisi yksinomaan hienovaraista musiikkia tai soittamista.

Tietyt soittamiseen liittyvät lausumat eivät ole suoranaisesti palautettavissa musiikin ilmauksiin, vaan ovat rakenteellisia musiikin ilmauksia, joita käytetään paikantamaan kappaleista soitannallisia seikkoja erityisesti soitonohjauksellisessa mielessä. Nämä rakenteisuudet siis ilmentävät soittamisen käytänteitä. Teoksista johdettavista soiton käytänteistä osa ei määräydy tekniikoiksi. Tästä näkökulmasta kyseiselle tyyliille esiintyy myös esteettisiä, sointi-ihanteellisia määreitä. Esimerkiksi ”[- -] attention to be paid to projecting the sound of your instrument” (Stropes & Lang 1982, 31). Nämä ovat seikkoja, jotka eivät sellaisenaan välity äänitteistä tai nuoteista, vaan vaativat osakseen aineiston mainitsemia editoriaalisia huomioita.

Eurooppalaisten klassisen musiikin mestareiden ja yhdysvaltalaisten populaarien kitarasävellysten soittamisessa ei ollut eroja kitaratyypillä eikä tekniikalla (Stropes & Lang 1982, 8). Miten sen sijaan nämä kaksi vertautuvat repertuaarin ajatuksessa? Suoraa tehtävää aineisto ei aseta itselleen vastaavan repertuaarin asettamiseksi, mutta tällainen pyrkimys sille on epäsuorasti nähtävissä. Kun aineistossa puhutaan populaareista fingerstyle-kappaleista tässä historian yhteydessä, ne rinnastetaan ikään kuin kevyeen klassiseen musiikkiin.

Ilmaus 'the guitar' viestii määräisyydessään tyylin historian määrittelyssä pyrkimystä nähdä soitin yhtenäisen kitaran muodossa, tosin tätä näkemystä hieman lievennetään luvussa, jossa sivutaan kitaran monimuotoisuutta klassisen nylonkielisen sekä akustisen teräskielisen välillä. Aineisto ei myöskään klassisen kitaran ohella taustoita akustisen kitaran historiaa.

Puhe kitarasta yksikkömuotoisena kokonaisuutena muodostaa olettamuksen siitä, että kyseisellä soittimella olisi useita olomuotoja, jotka eivät poikkea toisistaan. Tästä diskurssista poiketen aineisto kuitenkin osoittaa, että kaikki tekniikat eivät ole mahdollisia kaikilla akustisilla kitaroilla. Tästä esimerkkinä voi mainita erityisesti sormittavan käden peukalolla tehtävät sormitukset, jotka eivät ole toteuttamiskelpoisia leveäkaulaisemmilla klassisilla kitaroilla. Tämän tekniikan kohdalla mainitaankin, että tämän tyylin mallintamiseksi kyseistä tekniikkaa olisi syytä hyödyntää soittamisessa.

Kitarassa soittimena on erikoisuutena eri tyyppisten kitaroiden soinnilliset ihanteet ja tavoitteet musiikillisten tyylien puitteissa. Kyse ei siis ole ainoastaan soittamisen traditiosta, vaikka sointi-ihanteet ovat palautettavissa myös niihin. Esimerkiksi Tellef

Kvifte (1989, 79) on huomauttanut viulun eri statuksista tekniikoista riippuen: ”A violin, however is considered to be different from the fiddle because its repertoire of playing techniques differs from art music to local traditional music, even if the physical objects used to make the music are identical”. Tämä on havainnoitavissa tekniikoiden soitinkohtaisuudella eli kaikki tekniikat eivät ole toisinnettavissa eri tyyppisillä kitaroilla ja ehkä juuri tästä syystä tekstissä puhutaan tyylin emuloinnista. Tämä voi tarkoittaa sitä, että tyyliä itseään ei ole mahdollista toteuttaa sellaisenaan, kyse on sen mallintamisesta käytännössä.

’The technique of playing the music’ -lausumayhteydestä on johdettavissa pohdintoja soittamisen ja musiikkiesityksen välisestä suhteesta. Tekstissä todetaan musiikin olevan tallennettuna äänitteille, mutta musiikin soittamisen tekniikan olevan mahdollista tallentaa ainoastaan kirjallisesti. Jos oletetaan, että molemmissa tapauksissa musiikki on sama, se myös tarkoittaa sitä, että tekniikka on tallennettuna myös äänitteille, tosin implisiittisesti. Tutkijan ja artistin välisen tiedon tuottamisen suhde näyttäytyy tässä yhteydessä erikoisella tavalla, sillä vaikka artisti ei tuota tietoa, hänen esityksensä – tallennettu tai elävä – on kyllästettynä tiedolla. Soittaminen ja sen tekniikat ovat tästä hyvä esimerkki.

Tietyissä määrin kyse on persoonatyylien ja tyylikokonaisuuden vastakkainasettelusta eli henkilökohtainen käytänteisyys saattaa olla sidoksissa teknisyiden yleisyyteen tai sen poikkeamana. Esimerkiksi Easter and the Sargasso Sea -kappaleen tekniikasta todetaan sen olevan erikoistunut tai kappalesidonnainen, eikä näin ollen sovellettavissa tai yleistettävissä sellaisenaan. On siis kyse myös siitä, missä määrin jokin tekniikka on enemmän tehokeinona jossakin kappaleessa, suhteessa tyyliä yleisemmin määrittäviin tekniikoihin.

Skordatuuriin eri standardivireestä poikkeavat viritykset mahdollistavat niin kutsuttuja jatkettuja tai epätavanomaisia tekniikoita. Aineisto vaikuttaa pyrkivän hahmottelemaan jonkinlaista tekniikoiden standardoitumista, jolloin käsitteellisesti mahdollistuvat diskursiiviset muodostelmat, joissa tietyt tekniikat eivät enää lukeudu ilmiölle tavanomaisiin soittamisen keinoihin. Tällaiset epätavalliset tekniikat ovat näin ollen luokiteltavissa soittajakohtaisina vastakohtina tyylikohtaisuuteen. Samalla on mahdollista pohtia musiikillisen ilmiön teknistä kehittyneisyyttä tai monimuotoisuutta tyylin tunnustamista ja varteenotettavuutta lisäävänä tekijänä, sillä teksti on tuottanut

tietoa joukosta tekniikoita, jotka muodostavat konventionaalisten tekniikoiden joukon, vaikka näitä tekniikoita ei eksplisiittisesti eritellä.

Tyylin käsitys vaikuttaa ilmentävän eräänlaista käytänteistä kompetenssia. Tällä tarkoitetaan esimerkiksi sointi-ihanteita sisältävää tietotaitoa eli sitä, miten ilmiöön liittyvät ihanteet ovat sovellettavissa kuhunkin repertuaariseen kappaleeseen. Tällainen kompetenttisuus näyttäytyy ilmiön kannalta oikeanlaisena toiminnallisuutena eli konventionaalisen soittamisen. Toisaalta aineisto ottaa myös huomioon epäkonventionaalisen soittamisen esimerkiksi Leo Kottken kohdalla. Häntä koskeva diskurssi asettaakin kyseisen toimijan virtuoosin asemaan, jossa hänet kuvataan mahdollisimman kompetenttina ilmiön edustajana. Kottke esitetään uudenlaisten, tyylille epätavanomaisten tekniikoiden esiintuojana.

Jos tämän ajatuksen liittää tekstin sointi-ihanteita koskeviin lausumiin, nämä näyttäytyvät juuri tällaisina tyylillistä kompetenssia ohjaavina huomioina, joiden avulla oikeanlainen käytänteiden käsitteellisyys mahdollistuu. Tällöin tyyli havainnollistuu toimintaa ohjaavana diskursiivisena mallina, jolloin tästä yleistettäessä on mahdollista puhua ilmiöstä kumpuavan käsitteistön puitteissa tapahtuvista kriteereistä.

Oikeanlainen kompetenttisuus näyttäytyy myös teoksisuudessa. Toisin sanoen aineistoon valikoidut kappaleet edustavat ilmiöllistä kompetenssia eli silloin kun tietynlainen musiikillisen kompetenssin kriteerit musiikkiyksikössä täytyvät, teos on mahdollista liittää sellaiseen joukkoon, jossa se toimii esimerkkinä tästä musiikin sisällön tai soittamisen käytänteiden ominaisuudesta. Kompetenssi onkin näin ollen haastava arvioida, sillä siitä ei ole abstraktia mallia, jossa jotkin kriteerit vaatisivat täyttymistä. Sen sijaan kompetenssi näyttäisi olevan varsin diskursiivinen ja määrittävän ilmiön yhteydessä esimerkiksi tiettyjen musiikkiyksikköjen standardiksi.

6. PÄÄTELMÄT

Tyyliin kielellisesti liitettävät piirteet tai ominaisuudet eivät ole yksinään yhtä kuin ilmiö, sillä kyseinen tyyli on olemassa myös kielellisen toiminnan ulkopuolella. Tarkasteltavan ilmiön julkilausutut ominaisuudet ovat useimmiten musiikin sisällöllisiä tai teoksisia ja näin ollen ne eivät ole tyylin piirissä, mikäli oletetaan tyylin olevan nimenomaisesti käytänteinen (vrt. Pekkilä 1988, 64). Tällöin diskurssi jakautuu kahtaalle: tekniseen ja musiikilliseen. Nämä kaksi muodostavatkin vastinparit suhteessa toisiinsa. Vastaavanlaisen huomion on tehnyt myös Allan F. Moore (2001, 437) artikkelissaan, jossa todetaan tyylin olevan musiikillisen teoksen tapa tai keino, ei sen essenssi.

Edellisten huomioiden lisäksi tyyliin liitettävät lausumat ovat aineistossa implisiittisiä luonteeltaan. Loogisesti tyylin määrittäminen itsessään vaatisi, että siihen olisi liitettävissä oleellisia kielellisiä ominaisuuksia, mutta tyylin lausumat määrittävät ilmiötä diskursiivisen monimuotoisesti, jolloin ilmausten väliset säännönmukaisuudet eivät ole tyyliä itsessään perusteltavasti määrittävä mittari. Näin ollen onkin syytä tarkastella sitä moninaisuuden kirjoa, jossa tyyli näyttäytyy.

Tyyli-ilmaus näyttäytyy yläkategoriana soittamisen tekniikoiden piirissä, mutta samalla se toimii synonyymisesti myös tapaa sekä genreä tarkoittavana ilmauksena. Nämä ilmentyvät aineistossa selkeärajausina kielenkäytön seikkoina, jolloin herää ajatus joko kyseisestä ilmiöstä tai tekstistä diskursiivisena erilaisten musiikkimuotojen merkitysjoukkojen yhtymäkohtana. Tällöin tietyn musiikkimuodon edustajilla on yhteinen jaettu merkitysjärjestelmä, joka ei välttämättä ole sovitettavissa toisten musiikkimuotojen edustajien järjestelmiin. Toisistaan poikkeavina järjestelminä ne näin ollen tuottavat hajontaa eli ne eivät mitä todennäköisimmin ole yhteneväisiä suhteessa toisiinsa, erityisesti silloin kun nämä kohtaavat vain diskursiivisiksi keinoiksi pelkistettyinä ilmauksina. (Ks. Harland 1987.)

Tämä tarkoittaa sitä, että fingerstyle ei määriy muiden diskurssien kuin sitä itseään koskevien tekstuaalisuuksien perusteella. Vaikka tätä ilmiötä koskeva diskurssi onkin laajamuotoinen kokonaisuus erilaisia diskursiivisia lausumia esimerkiksi erilaisten genrejen, historiallisten sekä soitannollisten seikkojen merkeissä, on todettava että

fingerstylea määritellään hyvin autonomisesti aineistossa. Tällöin lähtökohtaisesti on oletettavissa kyseisen tyylin olevan vakiintunut ilmiö sekä sosiaalisesti että kulttuurisesti.

Aineiston pyrkimys osoittaa fingerstyle vakiintuneena ilmiönä herättää kysymyksen siitä, onko olemassa keinoa, jolla tarkastella, millä tavoin kyseinen ilmiö on olemassa tyylinä abstraktilla tasolla niin, että siitä olisi konkreettista materiaalia. Tätä on mahdollista tarkastella lausuma-analyysin tulosten pohjalta tehdyistä yleistyksistä. On kuitenkin huomioitava, että tämä abstrakti taso nivoutuu lähtökohtaisesti konkreettiseen kielenkäyttöön. Se, miksi näkökulma on laajennettu ilmiön yleiseen käsitteeseen, johtuu sellaisesta olettamuksesta, jonka mukaan tämä tyyli ei itsessään tai sellaisenaan määrity mielekkäällä tavalla, vaan vaatii osakseen laajemman joukon musiikkia koskevia lausumia. Nämä myös toimivat ikään kuin vertailukohtana tyyllilausumille ja niihin liitettäville käsityksille.

Aineistossa esitetty teknisyyden kokonaisuuskuvaa on jokseenkin rajallinen edustamaan laajempaa määritelmää soittotyylisiä. (Ks. Kvifte 1989.) Tähän osasyynä on kappalerepertuaari, joka aineiston myötä fingerstylen ympärille muodostuu. Sen ulkopuolelle jää sellaisia aineistossa esiteltyjen kitaristien soitossa esiintyviä teknisiä piirteitä, jotka olisivat ainakin jossain määrin sisällytettävissä ilmiön rajaukseen laajemmassa mittakaavassa. Se, että soittajien henkilökohtainen repertuaari ei välttämättä kokonaisuudessaan vastaa sellaista määritelmää mihin heidät tässä tekstissä yhdistetään, kieli samankaltaisesta soittajien monialaisuudesta kappaleiden sekä tekniikoiden hallinnassa ja toisaalta traditioiden ylläpitämisessä, mikä oli ominaista useille 1900-luvun alun kiertäville bluesmuusikoille. (ks. Middleton 1990, 143.)

Vaikka kyseinen ilmiö onkin rinnastettavissa aiempiin musiikillisiin genreihin, aiheelliseksi jää pohtia, onko uusi musiikkimuoto tai genre jossakin määrin muodostunut 1980-luvun aikana tähän ilmiöön liitettävien kitaristien alkuperäisten sävellysten perusteella. Tähän aineisto ei kuitenkaan tarjoa suoraa vastausta ja kysymys tämän tutkielman osalta jääkin osittain avoimeksi, sillä poikkeuksella että aineisto selkeästi pyrkii liittämään aikalaiskitaristien alkuperäissävellykset siihen historialliseen jatkumoon, joka tekstissä muotoillaan esimerkiksi salonkikitaran puitteissa.

On kuitenkin huomioitava, että tämä jatkumo näyttäytyy pikemminkin pedagogista yhtenäisyyttä korostavana seikkana. Aineistossa todetaan, etteivät perustavanlaatuiset tekniset yksityiskohdat ole muuttuneet noin sataan vuoteen, mutta se myös korostaa, että uusia tyyliuotoja erityisesti teknisessä mielessä on mahdollista kehittyä. Tämä vastakkaisuuksien diskurssi kieli siitä, että aineisto ei suoraan tarjoa vastausta kysymykseen, voidaanko kyseistä ilmiötä puhutella esimerkiksi genrenä. Sen sijaan se osoittaa, että kyseessä on nimenomaisesti soittotyyli.

Aineiston tavoitteena on asemoitua suhteessa populaarin tai suosittuuden ajatukseen. Tämä näyttäytyy kitaramusiikkia kehystävänä määritelmänä, jolloin ilmiö saa laajemman historiallisen kontekstin suhteessa edellä mainittuun salonkimusiikin kulttuuriin. Lisäksi ilmiö saa osakseen diskursiivisen perusteen sellaiseen laajempaa yleisöä koskevaan vakavastiotettavuuteen esimerkiksi suhteessa aineistossa ilmenevään aikaisempien nuottijulkaisujen epätarkkuuteen. Tällöin aiemmat julkaisut ilmenevät epätarkkoina kuvauksina musiikista, kun taas kyseinen aineisto pyrkii näyttäytymään varteenotettavana tarkkojen nuotinnosten tarjoajana. On tosin todettava, että nämä huomiot eivät sellaisenaan ilmennä kyseisen tyylin määriteltävyyttä, joskin ne osallistuvat sitä koskevaan laajempaan itseopiskeluoppaiden diskurssiin.

Aikalaisuuden esittäminen yhtenä aineiston tärkeimpänä tavoitteena saattaa olla osoitus yhdysvaltalaisen mielenmaiseman muutoksesta 1980-luvulle tultaessa. Tämä näyttäytyy eräänlaisena menneisyyden tavoittelemisen perspektiivin vastakohtana, joka leimasi 1960-luvun folk-liikettä ja jatkui vielä seuraavana vuosikymmenenä. Erityisesti aineistoa edeltäneet kitarasoitonoppaat ilmensivät tätä menneisyyden esiintuomisen ajatusta, niiden nostaessa keskiöön 1900-luvun alun soittajia ja heidän kappaleitaan.

Tekstin diskursiiviset keinot esittävät fingerstylen olevan ikään kuin itsenäinen ilmiönsä suhteessa populaareihin tai muiden musiikin kategoriin määritelmiin. (Vrt. Horner 1999, 22.) Ilmiöön liitettävät kuvaukset, kuten populaarius ja traditio määrittävät näin ollen ilmiössä itsenäisesti, eivätkä tällöin osallistu muihin vallalla oleviin musiikin diskursseihin. Tästä näkökulmasta analyysin myötä muodostunut käsitteistön osa ottaa kantaa nimenomaisesti fingerstyleen ilmiönä, eikä niinkään abstrahoi jo olemassa olevia musiikillisia ilmiöitä, kuten bluesia tai folkia.

Lähtökohtaisesti populaariuden käsitys kyseisessä aineistossa on implisiittisesti ilmaistu eli se ei suoraan tuota fingerstylea suosituksi ilmiöksi, vaan kyse on pikemminkin

kappalerepertuaarisista valinnoista, joita aineistossa on tehty. Toisaalta tätä havaintoa korostaa myös aineistossa suoraan ilmaistu seikka suosittuuden tavoiteltavuudesta. Näin ollen onkin erikoista huomata, että yhtä lailla aineisto pyrkii osoittamaan fingerstylen olevan sekä populaaria että vakavastiotettavaa konserttimusiikkia. Nämä kaksi diskurssia ovat populaariuden ja vakavastiotettavuuden suhteissa vastakkaiset, mutta tuottavatkin tässä aineistossa yhtenäistä narratiivia.

Tästä aineiston autonomisesta diskursiivisuudesta huolimatta se on osa laajempaa ilmiötä käsittelevän keskustelun risteymää, jossa erinäiset lausumat pyrkivät vakiinnuttamaan tarkasteltavaa ilmiötä. Se siis osallistuu laajempaan fingerstylea käsittelevään diskurssiin ja pyrkii osoittamaan tiettyjä analyysissa esiin tulleita lainalaisuuksia tästä ilmiöstä. Toisaalta fingerstylea koskevat lausumat eivät ole niinkään muuttumattomia, vaikkakin niistä muodostuvan käsitteistön myötä eräänlainen vakiintuneisuus on todennettavissa. Tämä merkitsee sitä, että lainalaisuuksista huolimatta ilmiö ei muodostu kielenkäytön piirissä suljettuna järjestelmänä, vaan on osa jatkuvaa neuvottelua.

Ajankuvanaan aineisto näyttäytyy siis ilmiötä määrittävänä tekijänä, mutta tämän määritelmän myötä on ollut havaittavissa useanlaisia siirtymiä laajemmassa akustisen kitaramusiikin piirissä. Esimerkiksi salonkimusiikin perinne, joka aineistossa esitellään osana historiallista jatkumoa, näyttäytyy pikemminkin itseopiskeluoppaiden käytäntöjen muodossa kuin suoranaisesti fingerstylea musiikillisena ilmiönä määrittävänä tekijänä.

Eräs aineiston kantava ajatus musiikista yleisesti ottaen on sen teoksisuus ja tässä valossa esimerkiksi soitannallinen variaatio näyttäytyy fingerstylea opettelevalle vaativana tehtävänä. Sen sijaan kappaleet, jotka ovat länsimaisen musiikkikäsitteilyksen mukaisesti teoksisempia ovat näin ollen vakiintuneempia sekä tyyllillisten että musiikillisten lausumien osalta. Kyse ei ole ainoastaan ilmiön staattisuudesta tai dynaamisuudesta, vaan sen olemuksesta eräänlaisena kulttuurisena tai musiikillisena kohtaamispaikkana, jossa sekä toimijat että tuotteet määrittyvät suhteessa sellaisiin diskursseihin, joissa pyrkimyksenä on vakiintuneisuuden moninaiset asetelmat.

Tällaisessa näkemyksessä esimerkiksi traditiot näyttäytyvät persoonasoittamista määrittelevinä kilpailevina tahoina eli voidaankin kysyä, missä määrin historiallinen jatkumollisuus tai yhdenmukaisuus on ylipäänsä merkityksellinen tavoite

tutkimuksellisesti silloin, kun ilmiön toimijoiden monimuotoisuus on laajempi kuin yhtenäisyys. Ei siis välttämättä ole mielekästä todentaa ainoastaan toimijoiden välistä yhdenmukaisuutta, vaan sen sijaan pyrkiä osoittamaan sellaisia tilanteita tai diskursseja, joissa näennäisesti kilpailevat ominaisuudet ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa.

Tyylin ilmentymät eli kappaleet herättävät tulkintoja niiden artefaktisista tai aineellisista ominaisuuksista ja näin ollen myös historiallisuudesta. Näiden tulkintojen perusteella aineisto näyttäisi roolittuvan ikään kuin vastineena sen mainitsemalle tyylin esoteeriselle historialle, jota vastaan tekstissä käydään saatavuuden sekä kiinnostavuuden keinoin. Esoteerisuus on tällöin tulkittavissa myös vanhentuneiksi käytänteiksi, jos saatavuus ja saavutettavuus määritellään esoteerisuuden vastinpariksi. Kyseinen käsite näyttäytyy aineistossa myös eräänlaisena artistista mystisyyden verhoa kritisoivana diskurssina. Esimerkiksi bluesmuusikoihin saatettiin liittää usein kuvauksia siitä, että heidän soittotaitonsa ovat ylimaallisia eivätkä niinkään virtuoottisia, kuten ne aineiston diskurssissa esitetään.

Samankaltaiseen diskurssiin kuuluu myös se miten folk-revivalisaatiota edeltävät artistit näyttäytyvät tässä yhteydessä joko yleisöä kiinnostamattomina tai julkisuuteen uudelleen palautettuina henkilöinä. Molemmat seikat ovat yhteydessä näiden artistien äänitteiden saatavuuteen, tosin jälkimmäisen kohdalla elävä musiikki ikään kuin mahdollistaa artistin saavutettavuuden. On todettavissa, että aineisto pyrkii osoittamaan äänitteiden saavutettavuuden olevan mahdollistava tekijä ilmiön vakiintuneisuuden tai autonomisen aseman merkeissä.

Populaarien fingerstyle-kitaran muotojen esiin tuleminen näyttäytyy ongelmallisena folk-revivalisaation yhteydessä. Esimerkiksi folk-musiikin yhteydessä ajatus tämän aikakauden kappaleista lähtökohtaisesti populaareina teoksina tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman, mikäli samaan yhteyteen palautetaan esoteerisuuden käsite. Vaikka tämä käsite aineistossa asetetaan epäsuotuisaan asemaan, on todettava, että se myös herättää kysymyksen ilmiön musiikillisen historian kattavuudesta, jos sen määrittelyssä ainoastaan suosittuus on vakiintuneisuuden kriteeri. Se repertuaarisuus, jota aineistossa ilmennetään, vaikuttaa ohuelta verrattaen esimerkiksi muihin musiikin muotoihin, joille on mahdollista nimetä niin kutsutut standarditeokset. Tällöin saattaakin olla kyse siitä, missä määrin tyyli ja genre kohtaavat eli millä tavoin historiallinen repertuaarisuus on vakiintunut tietylle musiikin ilmiölle.

Edellinen kappale osittain määrittelee, mikä pyrkimys tyylin itsensä määrittelemisen tavoitteella tämän aineiston kohdalla on. Näiden pohdintojen myötä on mahdollista väittää, että aineistossa määriteltävä ilmiö ei itseasiassa tuota sellaista kokonaisuutta, joka perustellusti kuvaisi sitä kulttuurista ja historiallista kerrostuneisuutta, joka tätä kitaramusiikin ilmiötä leimaa. Aineiston analyysin tuottama käsitteistö ja tyyli itsessään eivät kohdakkain sijoiteltuna tuota sellaista ymmärrystä, joka selittäisi tätä kerrostuneisuutta. Näin ollen aihe vaatisikin laajempaa tutkimusta, jotta olisi mahdollista todentaa yksityiskohtaisempia tyyllisiä määritelmiä sekä ilmiön että teoreettisen piirissä.

Näiden huomioiden lisäksi diskurssianalyysi paljastaa ilmiön monimuotoisuuden erityisesti niiden musiikin genrejen puolesta, joita aineistossa esiintyy. Vaikka aineisto itsessään ei pyri osoittamaan fingerstylen olevan mikään tietty jo aiemmin olemassa oleva musiikin genre, vaan autonominen soittamisen tyylinä, on kuitenkin huomioitava, että tiettyjä genremäisiä ominaisuuksia ilmiölle liitettävissä ominaisuuksissa on paikannettavissa. Tämän tarkempi osoittaminen kuitenkin vaatisi jatkotutkimusta sekä laajempaa aineistollista otantaa.

LÄHDELUETTELO

AINEISTO

Stropes, John & Peter Lang 1982. *20th Century Masters of Finger-style Guitar*.
Wisconsin: Stropes Editions.

LÄHTEET

Bastin, Bruce 1995. *Red River Blues: The Blues Tradition in the Southeast*. Urbana:
University of Illinois Press.

Blacking, John 1974. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

Blesh, Rudi & Janis Harriet 1950/1971. *They all played ragtime*. New York: Oak
Publications.

DeNora, Tia 1986. *How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and
Space for "Work"*. Sociological Theory, Vol. 4, No. 1, s. 84–94. Washington,
D.C.: American Sociological Association.

Evans, David 1982. *Big Road Blues. Tradition and Creativity in the Folk Blues*. New
York: Da Capo Press.

Ewen, David 1977. *All the Years of American Popular Music. A Comprehensive
History*. London: Prentice-Hall International, Inc.

Fahey, John nd. <http://www.guitarvideos.com/interviews/john-fahey>. (Tarkistettu
3.5.2019.)

Gammond, Peter 1975. *Scott Joplin and the Ragtime Era*. London: Sphere Books Ltd.

Grossberg, Lawrence 1992. *We gotta get out of this place. Popular conservatism and
postmodern culture*. New York: Routledge.

Hamm, Charles 1979/1983. *Yesterdays, Popular Song In America*. New York: W.W.
Norton & Company.

Harland, Richard 1987. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-
Structuralism*. New York: Routledge, Chapman and Hall.

Hawkes, Terence 1977. *Structuralism & Semiotics*. London: Methuen & Co. Ltd.

Hoikkala, Tommi (toim.). 1987. *Kieli, kertomus, kulttuuri*. Helsinki: Gaudeamus.

Horner, Bruce 1999. *Discourse*. Teoksessa Horner, Bruce & Thomas Swiss (toim.) Key
Terms in Popular Music and Culture. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd.

- Jokinen, Arja & Kirsi Juhila 1991. *Diskursseja rakentamassa. Näkökulma sosiaalisten käytäntöjen tutkimiseen*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kenney, William Howland 1999. *Recorded Music in American Life: The phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press.
- Kent, Richard Eugene 1921. *The development of American popular music*. University of Illinois.
- Kingman, Daniel 1979. *American Music. A Panorama*. New York: Schirmer Books.
- Kvifte, Tellef 1988. *Instruments and the Electronic Age. Toward a Terminology for a Unified Description of Playing Technique*. London: Solum Forlag.
- Malone, Bill C. 1968. *Country Music USA. A Fifty-year History*. Austin: University of Texas Press.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge.
- Moore, Allan F. 2001. *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*. *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3, s. 432–442. Oxford: Oxford University Press.
- Noonan, Jeffrey 2008. *The Guitar in America. Victorian Era to Jazz Age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Obrecht, Jas 2015. *Early Blues. The First Stars of Blues Guitar*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyylit ja muunteleminen*. Kaustinen: Kansanmusiikki instituutti.
- Southern, Eileen 1971. *The Music of Black Americans: a History*. New York: W.W. Norton & Company.
- Stewart, Samuel Swain 1884. S.S. Stewart's Banjo and Guitar Journal Vol. II, No. 9, 4 5/1884. <http://hdl.handle.net/1802/2586>. (Tarkistettu 3.5.2019.)
- Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Häähäpölystä häitöihin. 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- van Dijk, Teun A. 1980. *Macrostructures. An interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. New Jersey: Lawrence

Erlbaum Associates, Inc.

van Dijk, Teun A. (toim.) 1997. *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction Volume 1*. London: Sage.

LIITE A

1. >this music<
2. >this music<
3. >their music<
4. >the music<
5. >the music of Bach<
6. >the music of Leo Kottke<
7. >the music<
8. >the music<
9. >this music<
10. >this music<
11. >music<
12. >this music<
13. >musical potential<
14. >the music of Leo Kottke<
15. >music<
16. >the music<
17. >instrument's music<
18. >this music<
19. >this music<
20. >his music<
21. >their music<
22. >John's music<
23. >John's music<
24. >his music<
25. >musical environment<
26. >his music<
27. >his music<
28. >his music<
29. >musical influences<
30. >musical environment<
31. >musical environment<
32. >his music<
33. >his music<
34. >Ry Cooder's music<
35. >Ry Cooder's music< (it's)
36. >the music<
37. >this music<
38. >music<
39. >Blake's music<
40. >his music<
41. >music<
42. >this music<
43. >their music<
44. >your music<
45. >musical forms<
46. >your music<
47. >his music<
48. >his music<
49. >his stuff<
50. >my music<
51. >music<
52. >John's music<
53. >musical<
54. >music<
55. >this music<
56. >musical period<
57. >music<
58. >musical ideas<
59. >Kottke's music<
60. >musical sensitivity<
61. >musical sensibility<
62. >music<
63. >the music<
64. >the music<

LIITE B

1. >this style<
2. >this style<
3. >this style of guitar playing<
4. >the style<
5. >this style<
6. >this style<
7. >this style of guitar playing<
8. >this style of guitar playing< (its)
9. >this style of guitar playing< (it)
10. >style in itself<
11. >this style<
12. >this style<
13. >this style<
14. >this style< (its)
15. >this style<
16. >this style<
17. >this style< (it)
18. >this style<
19. >this style< (its)
20. >this style<
21. >style of guitar playing<
22. >style of guitar playing<
23. >the style of guitar<
24. >this style of guitar playing<
25. >the style<
26. >the style<
27. >the style< (it)
28. >the style<
29. >this style of playing<
30. >the style<
31. >the style< (it)
32. >this style<
33. >the style<
34. >the style< (it)
35. >the style< (it)
36. >this style<
37. >this style< (its)
38. >this style<
39. >this style< (it)
40. >this style of playing<
41. >this style<
42. >styles<
43. >his style<
44. >the style<
45. >his own style<
46. >Carter style<
47. >the style<
48. >stylistic<
49. >his style<
50. >his style< (it)
51. >Spence's guitar style<
52. >the style of development<
53. >musical styles<
54. >guitar style<
55. >Carter style<
56. >styles of music<
57. >stylized on guitar<
58. >his own style<
59. >this style<
60. >this style<
61. >musical styles<
62. >the style<
63. >the style<
64. >your style<
65. >my style<
66. >the styles of everyone<
67. >the style<
68. >style of music<
69. >style<
70. >style<
71. >the style<
72. >musical style<
73. >stylings<
74. >styles<
75. >musical styles<
76. >stylistic influences<

LIITE B

77. >the style<

78. >the style<

79. >this style<

80. >this style< (its)

81. >this style<

82. >styles<