

”Tajuamisyrietyksemme kilpistyvät aina johonkin.”

Max Paddison

Mitä musiikki on? Mitä se merkitsee? Musiikki määritellään toisinaan ”kokemukseksi ajassa auki kehityvästä jäsenytneestä äänestä”¹. Näin laajasta yleistyksestä ei ole paljon mihinkään, semminkään kun se tuntuu käyvän vasten tosiasiallista musiikin kokemistamme, joka on aina jotain perin yksilöllistä ja yksittäistä. Luultavasti olisi yleisen ’musiikin’ sijaan parempi puhua erilaisista musiikeista eri merkitysyhteyksissä. Musiikki kuin musiikki näyttää kuitenkin eittämättä muovaavan aikakokemustamme tavalla tai toisella: se mahdollistaa erityislaatuisen aistikokemuslajin, joka on sekä ei-käsitteellistä että koherenttia. Tässä piilee sen arvokkuus. Meille osoitetaan jotain uutta, erityistä ja tavallisilla käsitteellisillä luokituksilla vaivoin yleistettävää. Ehkäpä juuri tästä syystä kokemus voi tuntua vapauttavalta. Meille näyttäytyy vähäksi aikaa jotakin erilaista maailmasta. Tässä mielessä voi sanoa, että se on ei-käsitteellinen tiedostamisen muoto: tietämistä musiikkikappaleen suhteellisen suljetussa maailmassa vallitsevien äänisuhteiden jäsentymisenä. On kuitenkin samalla tärkeää todeta, että ’mielekäs ajallinen jatkumo’ musiikin ilmeisenä hallitsevana laatupiirteenä ei oikeastaan ole jonkin musiikkiteoksen ominaisuus vaan oma tuomisemme siihen. Tässä olen samaa mieltä kuin Gaston Bachelard, joka *La dialectique de la duréessään* perustelee, että musiikin rakentuaessa sitä värjää syysuhde, mutta kokemus jatkuvasta ’kestosta’ ei noin vain synny, vaan se rakentuu psykologisesti: se opitaan². Lisäksi jatkuvuuden ja keston tuntu rakentuu kokemuksena käänteisesti. Se on tuloista muistin ja odotuksen yhdistymisestä. Itse asiassa tuntu musiikkikappaleen muodosta seuraa yhtä paljon

psykologisesta uudelleen muovaamisen tapahtumakulusta kuin tuon kappaleen tosideikasta rakenteena itessään.

Mitä musiikki nyt sitten kaiken tämän valossa merkitsee? Voi hyvin olla, että se ei merkitse yhtään mitään. Ei ainakaan yleisesti ottaen eikä normaalissa sanakirjamerkityksessä. Tähän tapaan on todistellut Peter Kivy³. Jos ’merkitys’ tarkoittaa, että tietty musiikkikappale suoraan vastaisi jotain sen ulkopuolista, tämä johtaa umpikujaan. Väittäisimme esimerkiksi, että Schönbergin *6 kleine Klavierstücke*, op. 19, selittyy täysin siitä, miten hän sävelsi sen pian palattuaan Mahlerin maahanpanijaisista keväällä 1911, ja että tämän pikkuruisen teoksen hitaat *pianissimo*-riitasoinnut pyrkivät tekemään tietäväksi hautajaiskellojen kumun⁴. Minusta tällainen tapa ilmoittaa sävellyksen merkitys on täysin epäsoveltuva, vaikka sitä jollain semiotiikasta ja semiologiasta ammentavilla musikologian alueilla harrastetaan toopiteorian muodossa⁵. ’Merkitys’ on kuitenkin itsessään hyvin löyhä käsite, ja sitä käytetään kovin monilla tavoilla. Kuten laajalti tunnustetaan, musiikki voi olla meille merkityksellistä, koska se synnyttää meissä mielleyhtymiä sen mukaan, missä, milloin ja kenen kanssa olemme ensi kerran kuulleet tuota taikka tätä. Musiikki saattaa myös vaikuttaa itsessään mielekkäältä, kun havaitsemme jossakin kappaleessa tiettyjen rakenteellisen tason musiikkilisten ’ajatusten’ vastaavuuksia, yhteyksiä, toistumisia ja kehittymisiä. Musiikki voi myös olla tähdellistä rituaaleissa, seremonioissa, juhlatilaisuuksissa tai uskonnollisissa yhteyksissä, joissa se merkitsee jotakin meille osana ryhmää: irtoamme itsestämme yksilöinä.

Kaikki nämä mainitut seikat kertovat hyvinkin musiikin niistä puolista, joissa se tarkoittaa jotakin meille. Mutta minkään niistä ei voi sanoa muodostavan yh-

”Kaikkea taidetta määrittää vastarinta tulkinnoille.”

denkään musiikkikappaleen merkitystä missään kerta-kaikkisessa ja ehdottomassa mielessä. Kokemustamme musiikista, kuten mistä hyvänsä taideteoksesta, vaikuttaa minusta luonnehtivan perinpohjainen ja sisäkohtainen monimielisyys, joka kohtaa meidät aina uudelleen, kun alamme kuunnella.

Miksi yhä kuuntelemme musiikkia?

Olettavasti siksi, että se on ensinnäkin miellyttävää. Tosin ajan oloon tämä ei ehkä enää olekaan pääasiallinen vaikutin. Äidymme kokeilevammiksi ja kiinnostumme antamaan mahdollisuuden uudennaisille musiikeille ja kokemuksille. Tästä syystä saatamme myös päättää kuunnella musiikkia, joka ei tunnu välittömästi vetovoimaiselta. Toivomme kenties löytävämme uutta ja pääsevämme toisaalle.

Toiseksi: kuulemme musiikin joka kerta eri lailla. Tämä pätee erityisesti tiettyihin monimutkaisiin kappaleisiin, kuten Beethovenin *Hammerklavier*-sonaattiin tai johonkin Coltranen myöhäisteokseen⁶. Vastaavasti saatamme lukea uudelleen jotakin romaania ja tutustua siihen aina eri tavoin.

Kolmanneksi: kuunnellessamme musiikkia koemme myös itsemme sen avulla. Kohtaaminen musiikin – niin kuin minkä tahansa muunkin taidemuodon – kanssa on eräänlaista mykkää sisäistä vuoropuhelua. Tässä tavoitetaan paradoksi: vaikka musiikki on itsestään selvästi ääni-ilmiö, kokemuksemme siitä voi olla myös hiljaista ja kukaties käsitteetöntä suhdetta johonkin meistä tyystin riippumattomaan mutta yhtä kaikki sisällämme olevaan.

Mikä on jäänyt ymmärtämättä musiikissa?

Vaikeimmin käsitettävää musiikissa (ja taideluomissa ylisummaan) on kokonaisvaltaisten tajuamisyritystemme kilpistyminen aina johonkin. Ainakin jos ymmärtämisellä tarkoitetaan jonkinlaista oikeaan vastaukseen osu-

mista tai ongelmanratkaisua. Saatamme varsinkin musiikintutkijoina tai musiikkifilosofoina ajatella, mutta miksei myös musiikin esittäjinä tai tulkitsijoina, että olemme ymmärtäneet jostain kappaleesta kaiken, mitä siitä ikinä riittää ymmärrettäväksi. Vaan kun taas käännyimme sen puoleen, saatamme hätkähtää, että emme olekaan todella ymmärtäneet tai selittäneet siitä mitään merkittävää. Kappale vaikuttaakin meistä lähes ennenkuulumattomalta.

Toisekseen ihmiset kokevat musiikin perin erilaisin tavoin. Joillakin näyttää olevan vaistomainen kyky käsitellä se ajassa avautuvina rakenteina, siinä missä toiset eivät älyä moisesta mitään vaan kuulevat ikään kuin avaruudellisemmin: heille se kiertää jotakin tilassa olevaa pistettä.

Ja vielä: nähdäkseni musiikillinen ymmärrys (erotuksena musiikin ymmärtämisestä) on (kulttuurisen ja henkilökohtaisen) kokemuksen karttuessa alituisesti laajentuva prosessi. Sen tähden me toden teolla opimme kuuntelemaan musiikkia avoimessa ja jatkuvassa tapahtumakulussa. Jos kokemuksemme pysyy muuttuvaisena, miten meistä voisi koskaan tuntua siltä, että olemme saaneet täysin haltuumme jonkin musiikkikappaleen?

Mikä on valitettavin väärinkäsitys musiikista? Mikä on musiikkitieteen tai musiikin filosofian tärkein tavoite?

Minusta surkuteltavinta kaikissa yrityksissä tutkia järjestelmällisesti ja kurinalaisesti taidetta (ja erityisesti musiikkia) on se, ettei käsitetä, kuinka kaiken taiteen totisesti määrittävä piirre on siihen sisäänrakennettu vastarinta tulkinnoille. Enkä puhu mistään haahuilusta. Viittaa taiteen rakenteellisiin, aineellisiin, esineenkaltaisiin ominaisuuksiin, musiikkikappaleen ”fysiognomian”.

Emme kumminkaan voi jättää koettamatta taide-
teosten tulkintaa. Ne vaativat, että yritämme yhä uu-
destaan ymmärtää kokemustamme niistä. Boulez tokaisi
kokemuksesta, että sävellystyön sisimpään jää ”yön sär-
kymätön ydin” (*un noyau infracassable de nuit*)⁷. Minusta
tämä kuvaa myös kokemustamme kuulijoina. Ehkä
Adorno tarkoitti samaa sanoessaan, että taiteen teke-
minen on sellaisten ”asioitten tekemistä, joista emme
tiedä, mitä ne ovat” (*Dinge machen, von denen wir nicht
wissen, was sie sind*)⁸. Musikologian ja musiikin filosofian
tärkeimpänä päämääränä on ottaa huomioon tämä sis-
säänrakennetun ’vastustuksen momentti’ yrittämättä
noin vain selittää sitä pois.

Miksi meidän tulee yhä kuunnella Mozartia? Miksi olisi suositeltavaa tutkiskella Stockhausenin teoksia?

Tähän en taidakaan osata vastata suoraan. Voin
vain sanoa, että Mozartin musiikin hämäävä pinta-
tason tuttuus ja soljuvuus saattaa myös tehdä meille
nykyihmisille vaikeaksi havaita sen pohjimmaista mut-
kikkuutta ja suoranaista kummallisuutta. (Outoudesta
käy esimerkiksi pianolle sävelletty c-molli *Phantasie*, K.
475, vaikka koetaankin kiusausta selittää se pois mu-
siikintutkimuksellisen keinoin viittaamalla fantasialaji-
tyypin mielikuvituksellisiin ja improvisatorisiin perus-
piirteisiin.)

Toisaalta Stockhausenin äänimaailman selviömäinen
omituisuus ja päällekkävyä moninaisuus voivat estää meitä
käsittämästä järin pitkälle sen elähdyttävää ja ilahdut-
tavaa rakenteellista yhtenäisyyttä, säveltäjän tapaa luoda
toisensa lävistäviä sisäkkäisiä maailmoja ja liikkua pie-
nestä suureen. (Näin tapahtuu vaikkapa kahdelle pia-
nolle, siniaaltogeneraattorille ja kehämodulaattorille sä-
velletyissä *Mantrassa* (1970).)

Vieläkö absoluuttisen tai autonomisen ja ei- absoluuttisen tai ei-autonomisen musiikin välinen erottelu on käypä väline musiikin ymmärtämisessä?

Nyt menee vaikeaksi! ’Autonomisen musiikin’ ja
monien musiikillista heteronomiaa merkitsevien termien
välinen kahtiajako ei suoranaisesti auta yhtään mitään,
ennen kuin nämä käsitteet on purettu kriittisesti. ’Auto-
nomisen musiikin’ käsite on taajaan ymmärretty väärin,
ja siitä on tullut kiistakapula, jolla mätkitään (länsi-
maista) klassista musiikkia. Yksi puoli tätä väärinymmär-
rystä piilee siinä, ettei koskaan oikein käy selväksi, mitä
mahdetaan pitää sen vastakohtana (populaarimusiikkia?
ei-länsimaista musiikkia? sosiaalista tehtävää toimit-
tavaa musiikkia? uusilla teknologioilla luotuja mahdolli-
suuksia?).

Toinen tavallisesti huomiotta jäävä puoli on se, että
jako ei ole lukkoon löyty eikä lopullinen. On päivän-
selvää, ettei mikään ole kertakaikkisen omalakisista siinä
merkityksessä, että sen vapaaseen itsellisyyteen ei vaikut-
taisi mikään muu. ’Autonomisen musiikin’ tapauksessa
asiassa ei ole auttanut tietyillä musiikintutkimuksen ja
analyttisen filosofian alueilla vaikuttanut suuntaus, jossa
ei piitata taiteen historiallisista, yhteiskunnallisista ja poliittisista
asiayhteyksistä tai sen vaihtelevista sosiaalisista

tehtävistä, kaupallisesta tuotteistumisesta ja historialli-
sesta välittymisestä.

Mielestäni on syytä tiedostaa niin sanottu ’autono-
minen musiikki’ tietyn eurooppalaisen historiallisen ai-
kakauden tuotteeksi. Se on erottamattomissa työnjaosta,
joka virisi 1700-luvun ja seuraavan vuosisadan alun
teollisesta vallankumouksesta. Nämä ehdot vaikuttivat
vääjäämättä taiteisiin nopeasti teollistuneissa osissa maa-
ilmaa, niin että ne irtosivat erillisiksi ja pitkälti erikoistu-
neiksi toimintapiireiksi.

Ei ole paluuta minkäänlaiseen kuvitteelliseen yhe-
teisöön. Jaan tämän Adornon kannan. Ei päästä takaisin
minkäänmoiseen esiteolliseen musisoimiseen, jota ei to-
dennäköisesti ole koskaan ollut olemassakaan. Vaikka
sellaista näyttäisikin nykyään esiintyvän tuossa tai tässä
muodossa, se pannaan joutuin mukautumaan maapal-
loistuneen kapitalismin tarpeisiin.

’Taidemusiikissa’ näytämme ikävä kyllä toistai-
seksi juuttuneen tähän erotteluun. Siksi minusta
onkin tärkeää selvittää sitä. Nähdäkseni ainoa tapa
saada asiasta tolkkua on tunkeutua läpi niin sa-
notun autonomisen tai absoluuttisen musiikin histo-
riallisesti ja sosiaalisesti välittyneen luonteen ja
jäljittää tapoja, joilla sen ainekset, muodot ja tek-
niset keinot juontuvat historiallisen ajanjaksonsa
laajemmista yhteiskunnallis-taloudellisista virtauk-
sista ja näihin myös suhteutuvat. Tämä lähestymistapa
voi paljastaa, että klassisen perinteen ’autonominen
musiikki’ ei todellisuudessa ole lainkaan autonomista,
koska se on oman aikakautensa hallitsevien tuotanto-
muotojen välittämää erittäin tuntuvin tavoin (esimer-
kiksi teknisissä keinoissaan). Samalla kuitenkin katson,
että on suuri virhe ajatella ’autonomisen musiikin’ yk-
sinkertaisesti noudattavan tietyn vaiheen hallitsevia
normeja ja hierarkioita. Vihjaamani ’vastustuksen vään-
tövaikutus’, joka voidaan kohdata tietyissä musiikki-
kappaleissa, kertoo myös tavallaan sekä herruutuksen
että käsitteellistymisen vastustamisesta.

Mitä tutkitte parhaillaan?

Paraikaa työstäni musiikillisen merkityksen käsitteitä.

Mitä kuuntelette juuri nyt?

Tätä nykyä kuuntelen monenmoista. Muiden muassa
jazzia: altosaksofonisti-klarinetisti Art Pepperin nau-
hoituksia Ronnie Scottin klubilta Lontoosta 80-luvun
alussa. Nämä taltioinnit ovat valistaneet minua kum-
masti. Kun Pepper soittaa yhdessä bulgarialaisen pia-
nistin Milcho Levievin kanssa, hänen kekseliäisyytensä
jaksaa hämmästyttää. Tulos kuuluu luovimpaan jazziin,
mitä olen ikinä kuullut.⁹ Kuuntelen myös esimerkiksi
saksalaisen nykysäveltäjän Helmut Lachenmannin mu-
siikkia, erityisesti hänen orkesteriteostaan *Schwankungen
am Rand*. Lachenmannin aivan omintakeinen ote ta-
vanomaisiin orkesterisoittimiin tuottaa kokonaan uuden
äänimaailman, johon kiinnyn joka kuuntelukerralla yhä
tiukemmin.¹⁰

Ja ihan muista syistä kuuntelen paljon myös Leonard
Cohenin uusinta levyä *Popular Problems* (2014). Mutta ei
mennä siihen.¹¹

Toimittajien huomautukset

- 1 Tässä tapaillaan jonkinlaista yleismääritelmää; ks. esim. *The Guided Reader to Teaching and Learning Music*. Toim. Jonathan Savage. Routledge, New York 2013, 2: ”Epämuodollista musiikkikasvatusta tapahtuu kaiken aikaa, koska kokemus jäsenytyneestä äänestä kuuluu jokapäiväisen elämämme avainpiirteisiin.” Vrt. myös emeritaprofessori Jeanne Bamberger (s. 1924), *What Develops in Musical Development. A View of Development as Learning*. Teoksessa *The Child as Musician. Musical Development from Conception to Adolescence*. Oxford University Press, Oxford 2006, 690–692, siitä, kuinka korva kehittyä ajassa avautuvalle sävellykselle.
- 2 Ks. ranskalainen filosofi Gaston Bachelard (1884–1962), *La dialectique de la durée*. PUF, Paris 1950, 114, melodian jatkuvuuden oppimisesta.
- 3 Yhdysvaltalainen filosofi-musiikintutkija Peter Kivy (s. 1934), *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press, Cambridge, erit. 316.
- 4 Itävaltalainen säveltäjä Gustav Mahler (1860–1911) kuoli 18. ja haudattiin 22. toukokuuta Grinzingin kalmistoon Wienissä. Hänen maanmiehensä Arnold Schönberg (1874–1951) sävelsi teoksensa *6 kleine Klavierstücke* (1911) viisi ensimmäistä osaa tammi- ja kuudennen kesäkuussa 1911. Hän osallistui Mahlerin hautajaisiin tämän ystävänsä ja kollegana.
- 5 Yhdysvaltalainen tutkija, Stanfordin yliopiston musikologian professori Leonard Ratner (1916–2011), saa useimmiten kunnian tooppiteorian kehittämisestä: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. Schirmer, New York 1980. Ks. erit. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Toim. Danuta Mirka. Oxford University Press, Oxford 2014, esim. 2 & 159.
- 6 Bonnissa syntyneen Ludwig van Beethovenin (1770–1827) *Pianosonaatti nro 29 B-duuri* (op. 106) tunnetaan nimellä *Hammerklavier* eli ”Vasaraklaveeri”. Yhdysvaltalainen saksofonisti ja säveltäjä John Coltrane (1926–1967) julkaisi musiikkia 1957 alkaen kuolemaansa saakka.
- 7 Ks. ranskalainen säveltäjä Pierre Boulez (s. 1925), *Points de repère*. Seuil, Paris 1981, 73, erit. 77 & 218; vrt. esim. Célistin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Mardage, Spri-mont 2003, 288. Lause on ranskalaisen surrealistikirjailijan André Bretonin (1896–1955) 1933 laatimasta esipuheesta berliiniläisen Achim von Arnimin (1781–1831) tarinakokoomaan; ks. *André Breton ou le surréalisme, même*. Toim. Marc Saporta. L'âge d'homme, Lausanne 1988, 127.
- 8 *Vers une musique informelle* (1961). Teoksessa *Gesammalte Schriften* 16: *Musikalische Schriften I–III (Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, 1963)*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, 493–540; 540.
- 9 Kuunt. yhdysvaltalaisen Art Pepperin (1925–1982) ja bulgarialaisen Milcho Levievin (s. 1937) *Blues for the Fisherman* (1980).
- 10 Kuunt. Helmut Lachenmann (s. 1935), *Schwankungen am Rand* (1974–1975).
- 11 Kuunt. kanadalaisen laulaja-lauluntekijän Leonard Cohenin (s. 1934) uusin studioalbumi.