

Kuvia musiikista

Olen kohdannut Pierre Boulezin¹ teoksen Mémoriale² kaksi kertaa. Ensimmäisellä kerralla kuuntelin teoksen neljä kertaa, toisella kerran. Ensimmäisestä kohtaamisesta on kulunut jo lähes vuosi, toisestakin neljä kuukautta. Jsb joku kysyisi tunnenko teoksen, vastaisin epäroimättä myöntävästi.

Mietin teosta mielessäni. Mielikuva on pilven kaltainen. Kun yritän tarkastella sitä lähemmin, huomaan etten saa siitä otetta. Kokemukseni on sulanut kokonaisuudeksi. Tunnen sen itsessäni fyysisenä jännitteenä, joka saa sydämeni lyömään hiukan nopeammin. Mielikuva ei herätä ilon ja surun kaltaisia tunteita, ainoastaan "Mémoriale-tunteen". Mielessäni on kuva tavasta, jolla teos on olemassa ja uskoisin tunteistavani teoksen heti kun sen kuulisin.

Muistikuva

Kun yritän pakottaa teoksen yksittäisiä piirteitä esiin, muistan sanat, joita käytin kirjoittaessani huomioita teosta kuunnellessani. Muistan myös toisten kuuntelijoiden sanoja, keskustelun jota kävimme kuunneltuamme teoksen. Sanat palauttavat mieleeni joitakin teoksen yksityiskohdista. Sanojen tuomat yksityiskohdat pysyvät kuitenkin irrallisina, ne eivät tunnu asettuvan mielikuvaani teoksen tavasta olla olemassa. Olemassaolon tapa on selvästikin mielikuvana kokonaisvaltainen, siinä ei ole aikaa, paikkaa jonne yksityiskohdan voisi sijoittaa. Irrallisista yksityiskohdista pystyisin ehkä kuitenkin sanomaan, sopivatko ne olemassaolon tapaan.

Ajattelen vertailun vuoksi joitakin toisia tuntemiani teoksia ja totean, että tutuimpia teoksia voin tarkastella mielessäni. Niillä on vastaava ajallinen aspekti kuin esityksellä, mutta tempoa voi säädellä tarpeen mukaan ja voin myös pysähtyä miettimään jotain yksityiskohtaa.

Vaikuttaa siltä, että tutuimmatkin teokset ovat tallessa myös kokonaisvaltaisina mielikuvina. Mahdollisuus tarkastella mielikuvaa edellyttää ehkä, että joskus on ollut aktiivinen suhde teokseen - soittamista, laulamista, tutkimista tai lukuisia tietoisia kuuntelukertoja?

Kielikuvia

Olen valinnut seuraavat Boulezin teokseen Mémoriale liittyvät luonnehdinnat viiden musiikin ammattilaisen kuuntelukokemuksista. (Olin itse yksi kuuntelijoista.) Teos kuunneltiin yhdessä neljä kertaa, muistiinpanoja sai tehdä vapaasti. Kukaan kuulijoista ei tiennyt, mikä teos oli kysymyksessä ja huomioista keskusteltiin vasta jälkikäteen. Eri kuulijoiden huomioiden erotettu / -merkillä.

Jousia, huilu, muuta? / Soitinryhmä. / Kamariryhtye. / Käyrätorvi. / Pizzicatoja, sordinoitu sul ponticello-tremolo, trilli. / Trrr-soitto. / Flatterzunge. / Lempeät hurisevat janat, hurisevat janat päällekkäin. Otan pelkän sointivärin, hyrinän. Kuuntelen sitä, miten repetitio tai trilli kuulostaa erilaiselta eri soitinryhmissä. / Värejä ja äänten varjoja, pehmeitä sävyjä. / Valoja ja varjoja. Häivähdyksiä. / Lämpimiä ja viiltäviä, kylmiä sointivärejä. Kipu-sointi voi olla myös henkeäsalpaavan kaunis: pitkä, hengittävä lähes särkyvä sävel. / Atmosphères-sointi. / Messiaen-värejä. / Sointiväri ja sen kontrastit jäsentävät vahvasti muotoa: erilaiset soinnit ovat aluksi vastakkain, mutta kylmä sointiväri alkaa vähitellen saada piirteitä lämpimästä ja lopuksi lämmin sointiväri on muuttunut sameammaksi. / Rauhallinen, johdattelleva lämminsointinen alku, jonka tapahtumatiheys vähitellen vilkastuu trillein ja kuvioinnein. Yleistapahtumana tuntuu olevan jatkuvana ketjuna ryöpsähdyksiä - suvantoa. / Pyrähdyksiä - hengitykset. / Liikkuva - oleva. / Kitka - liike. / Toistuva pitkä sävel, ainako sama vai millaisissa suhteissa toisiinsa? / Melodia nokkii alas-päin, palaa ylöspäin. / Melodia vapaato-naalista? /

Huilu hallitsee, muut myötäilevät. / Huilu on lintu, henkilö ja jouset maisema, metsä, tila, kaiku. / Kaiku, kaanon, milloin alkoi? Imitaatioita soitinryhmien välillä. / Kuoroaaria kommentoi tunnelmaa. / Onko huilu aina uuden aloittaja? Alussa säestys aktivoituu yhtä aikaa soolon kanssa. Keskellä säestys itsenäistyy. / Jousista ym. myös henkilöitä, individejä. / Välillä melkein tanssillinen pulssi ilmestyy sykkeeltään muuten hämärytettyyn ympäristöön. / Huipentuu pitkään yhtenäiseen jaksoon, silti staattisempi, ei taukoja. / Tunnistan pitkän äänen keskeltä kappaletta: se viittaa lopun pitkään ääneen. / Loppu: paluu alun materiaaliin - jousisointi muuttunut, kuin prisman läpi. Loppu = varjo. / Ääni häipyä vähitellen.

Käsityksiä, kielikuvia

Musiikista keskusteleminen on osa musiikkikulttuuriamme, musiikkiteokset elävät ihmisten puheissa. On musiikkia ja on puhetta musiikista.

Sanat, joita kuulija käyttää puhuessaan kuulemastaan teoksesta heijastavat hänen kokemustaan. Sanat kertovat myös, mitä kuulija on oppinut tai tottunut sanomaan, tai mitä hän luulee, että hänen odotetaan sanovan. Sanat siis ilmentävät kuulijan maailmaa, hänen asenteitaan, tottumuksiaan, ennakkokäsityksiään. Millaista tietoa hänellä oli teoksesta, mikä on musiikkityylin ja säveltäjän asema kyseisessä kulttuuripiirissä, millaista musiikkia kuulija yleensä kuuntelee. Ihminen oppii oman kielensä äänneet, mutta ei kykene erottamaan toisen kielen äänneiden vivahteita. Musiikkiin siirrettynä tämä merkitsee sitä, että se musiikki, mitä kukin kuulee ja kuuntelee, muokkaa vastaanottokykyä. Kuulija ei ilman vaivannäköä kykene kuulemaan vivahteita musiikissa, joka poikkeaa totutusta. Vivahteettomuus tai merkityksettömyys siirretään kuitenkin lähes poikkeuksetta teoksen ominaisuudeksi.

Sanat todentavat ajatusmaailmaa. Kun ajatus on kiinnitetty sanoihin, se on sanojalleen ikäänkuin enemmän tosi kuin pelkkä mielensisäinen ajatus.

Teoksesta keskustellaan aina sosiaalisessa tilanteessa, jossa keskustelijoiden sosiaalinen asema on yleensä hierarkisesti järjestynyt ja keskustelu noudattaa sosiaalisen pelin kirjoittamattomia sääntöjä. Jo konserttityleisön käyttäytyminen konserttitilanteessa antaa suunnan kuulijalle. Ääneen lausutut sanat ovat musiikkipoliittinen kannanotto, joka ilmentää sanojansa suhdetta yhteisöön. Suomessa on arvostetumpaa arvostaa Sibeliuksen kuin Boulezin musiikkia. Moni muotoilee oman käsityksensä, usein tiedostamatta, kriitikon tai muun arvovaltaisen kuulijan mielipiteen mukaan. Keskustelussa ja varsinkin keskustelun jälkeen omien sanojen ja toisten sanojen välinen raja hämärtyy. Mielikuva omasta kokemuksesta saa piirteitä toisten sanojen välittämästä kokemuksesta. Mielikuva saattaa kirkastua ja rikastua, mutta se voi myös vääristyä, latistua, mitätoityä. Konsertin jälkeen voi päästä seuraamaan mielenkiintoista mielipiteiden muuttumisprosessia kuulijoiden testatessa tunnustelevin keskusteluin oman käsityksensä pätevyyttä.

Helsingin Sanomissa 11.12.1997 oli Hely Tuorilan pieni artikkeli maistamisesta. Tähän asti on puhuttu neljästä perusmausta ja makupalettiin ollaan lisäämässä viidettä perusmakua, umamia. Kirjoittajan mukaan monet tutkijat sanovat kuitenkin, että perusmaun käsite on aikansa elänyt kehityksen jarru, joka pakottaa maut tiettyyn kaavaan ja ihmiset hahmottamaan aistimuksiin rajoittuneella tavalla. Vastaavasti musiikin hahmottamista ohjaavat kielen avulla opitut käsitteet. Musiikkikäsitteistö on muotoutunut etupäässä menneiden vuosisatojen musiikin perusteella, käsitteistö ei sovi tämän vuosisadan musiikin ilmiöihin kuin osittain. Boulezin musiikissa on erilaisia ilmiöitä ja vivahteita kuin Beethovenin musiikissa.

Puhutaanpa sitten Beethovenin tai Boulezin musiikista, musiikilliset ilmiöt ovat aina paljon vivahteikkaampia ja monimerkityksellisempiä kuin mitä niihin viittaavista sanallisista ilmaisuista voisi päätellä. Musiikkia ei voi muuttaa sanoiksi, vain joistakin musiikkiteoksen ominaisuuksista voidaan keskustella. Nämä ominaisuudet ovat usein teoksen tavanomaisimpia ja tutuimpia piirteitä, sellaisia, joita on totuttu havaitsemaan, tai erityisen huomiota herättäviä piirteitä, jotka suorastaan pakottavat havaitsemaan. Syntyvään teoskäsitykseen vaikuttavat ne teoksen piirteet, jotka useampi kuulija on huomionnut ja tuonut julki, ja erityisesti ne piirteet, jotka on kirjattu musiikkiarvosteluihin ja musiikkikirjallisuuteen, jos sellaista on olemassa. Aluksi yhteisölliseksi muodostuva teoskäsitys on vain varjo, jonka jokainen teoksen kuullut täydentää omasta kokemuksestaan, mutta vähitellen käsitys teoksesta jää elämään itsenäisesti yhä enemmän sanojen

varassa. On mahdollista, että sanoihin sidottua käsitystä ei koskaan päivitetä, vaikka teos kuultaisiinkin uudestaan.

Käsitys teoksesta on aina olemassa kahdella tasolla. Toisaalta on niiden ihmisten joukko, jotka ovat kuulleet teoksen itse, ja toisaalta ne, jotka ovat vain kuulleet puhuttavan teoksesta tai lukee ne siitä ja muodostaneet käsityksensä ja arvostuksensa yksinomaan sen pohjalta. Molemmat joukot välittävät teoskäsitystään eteenpäin, mutta sanojen mukana ei siirry sanojen merkitys eikä merkitystä antava tietoisuus alkuperäisestä kokemuksesta. Jokaisella teoksella on oma kollektiivinen joukko, jolla on yhteisöllinen käsitys teoksesta. Joukko on rajallinen, mutta lukumäärältään, identiteetiltään ja käsitykseltään muuttuva ja määrittelemätön. Yhteisöllinen käsitys syntyy yksittäisistä mielipiteistä ja leviää ja muuttuu tavalla, jota ei yleensä kyetä ennustamaan eikä jäljitämään.

Kollektiivinen, yhteisöllisen käsityksen omaava joukko jakautuu lukuisiin osajoukkoihin mm. kansallisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden vaikutuksesta.³ Tutkija voi hankkia itselleen laajan tietämyksen tietyn ajan ja tietyn ryhmän yhteisöllisestä käsityksestä vaikkapa Beethovenin V sinfoniasta. Tällainen ns. reseptiotutkimus kohdistuu luonteavasti menneiden aikojen tunnetuimpiin teoksiin. Saatavilla oleva tutkimusmateriaali on yleensä ammattilaisten, musiikkikriitikkojen, musiikkitieteilijöiden, säveltäjien ja muusikoiden musiikkipoliittisesti värittyneitä kirjoituksia, maallikoiden käsityksistä on paljon vaikeampi saada tietoa. Välittyvä yhteisöllinen käsitys on vain suodate alkuperäisestä käsityksestä.

Yhteys yhteisölliseen käsitykseen syntyy suppeimmillaan yksilön yhteydestä toiseen yksilöön, joko henkilökohtaisesti tai kirjoitetun tekstin välityksellä, jolloin toisen yksilön kautta välittyvä yhteisöllinen käsitys on vertailukohde tai auktoriteetti. Henkilökohtaisissa kontakteissa yhteisöllinen käsitys on yleensä piilovaikuttaja, jonka olemassaoloa ei välttämättä edes tiedosteta. Tietokirjojen välityksellä tehokkaasti leviävä avoimesti yhteisöllinen käsitys on puolestaan kirjoitettu anonymiksi, näennäisen objektiiviseksi tiedoksi, joka kuitenkin perustuu yhden tai muutaman henkilön näkemysksiin.

Yksittäinen henkilö on yleensä osa yhtä, hänen omaan elämänpiiriinsä kuuluvaa yhteisöllistä käsitystä, eikä hän ole tietoinen käsityksen laajuudesta eikä muiden yhteisöllisten käsitysten olemassaolosta. Törmätessään toisenlaiseen käsitykseen hän usein torjuu sen

vääränä, mutta saattaa myös muuttaa käsitystään, mikäli sen takana oleva auktoriteetti vaikuttaa vahvemmalta kuin entinen.

Laajempi tietoisuus syntyy oman aikansa kulttuuripiireissä sukkuloivalle tarkkailijalle, joka saattaa pystyä tiedostamaan ja kyseenalaistamaan yhteisölliset käsitykset ja luomaan itsenäisen suhteen musiikkiteokseen. Löytyy myös ihmisiä, jotka tutustuvat musiikkeihin ja musiikkiteoksiin itsenäisesti radion kautta tai kirjaston levykokoelman avulla, tietämättä mitään yhteisöllisestä käsityksestä, tuntematta toista ihmistä, joka kuuntelisi samanlaista musiikkia.

Suurimmasta osasta oman aikamme musiikkia ei vielä ole olemassa laajoja, yhteisöllisiä teoskäsityksiä, koska teokset on kuullut vain pieni joukko kerran tai muutaman kerran ja käsitykset ovat varsinaisesti vasta muotoutumassa. 1955 Boulez kirjoitti uuden teoksen vastaanotosta, todeten uutuuden aiheuttavan shokkivaikutuksen, joka lamaannuttaa muistin, estää välittömän arvostuksen ja hämmentää kuulijan sanastolla, jota tämä tuntee huonosti (Boulez 1986: 428). Yhden kuuntelukerran jälkeen uudesta teoksesta on vain hämärä mielikuva. Tiedotusvälineet levittävät kuitenkin tehokkaasti ensimmäisiä vaikutelmia ja vaikuttavat siten teosten saamaan vastaanottoon ja sitä kautta syntyvään käsitykseen jo etukäteen. Yhteisöllinen teoskäsitys ja mielikuva säveltäjän merkityksestä syntyvät nykyään nopeammin kuin aiemmin, mutta entistä heikommin perusteiden. Kun joukkotiedotusvälineet tuovat esille säveltäjän, muodostuu laaja yhteisöllisen säveltäjäkuva, mutta vain pieni osa säveltäjäkuvan omaksuvista ihmisistä on kuullut jonkun säveltäjän teoksista itse.

Ranskassa jokainen Boulezin uusi teos on parin viime vuosikymmenen aikana ollut tapaus. Teoksia saatetaan esittää useana iltana peräkkäin. Toisaalta kyseessä on

aito kiinnostus uutuutta kohtaan, toisaalta kulttuuriyhteisön sosiaalinen paine synnyttää tarpeen olla läsnä kantaesityksessä. Suomessa ei juuri tunneta Boulezin musiikkia, eikä todennäköisesti ole olemassa yhteisöllistä käsitystä Boulezin teoksesta *Mémoriale*. Sen sijaan joissakin piireissä vaikuttaa yhteisöllinen käsitys Boulezin musiikista, jonka huomaa hyvin seuraavassa kuulijan omaa ennakkokäsitystä korjaavassa huomiossa⁴:

“Boulezin teos ei suinkaan ollut “vaikeaa paperimusiikkia”, vaan puhutteleva, inhimillinen kertomus.”

Keskusteluissa syntyvien, elävien ja muuttuvien yhteisöllisten teoskäsitysten olemassaolo, laajuus ja luonne ovat siis sidoksissa teoksen ja säveltäjän sosiaaliseen asemaan. Käsitysten syvyys on vaihteleva. Käsitykset ovat olemassa epäselvinä, sameina ilmiöinä ja elävät omaa elämäänsä itsenäisesti. Niitä voi tutkia, mutta niistä tavoittaa vain rajallisen osan, eikä tavoitettu osa vastaa kenenkään yksityisen kuulijan käsitystä. Se on aina omaa käsitystä muokkaava joidenkin muiden käsitys. Se, mikä näissä yhteisöllisissä teoskäsityksissä on kaikille yhteistä, on yleensä musiikkiteoksen ja yksilön kokemuksen kannalta epäoleellista ja merkityksetöntä. Yhteisöllinen teoskäsitys ohentaa teoksen, jopa tunnistamattomaksi.

Metsiä, musiikkia

On monenlaisia musiikkeja ja monenlaisia tapoja kuulla, kuunnella, kuluttaa, elää, kokea ja tehdä musiikkia. Selventäkseni ajatuksiani musiikista kirjoitan metsästä.

Ajattelen erilaisia metsiä, erilaisia ekosysteemejä. On lajistoltaan samankaltaisia metsiä, ja metsiä, joilla ei ole muuta yhteistä kuin se, että niitä voi nimittää metsiksi. Kuvittelen trooppisen sademetsän. Metsä on täynnä tuoksuja, ääniä, olioita, elämää, jota en tunne. Voin lähestyä metsää ulkopuolisena, uteliaana turistina kuvitettu sademetsäopas kainalossa ja tuntea löytäjän iloa tunnistaessani eläimiä ja kasveja sitä mukaa, kun huomaan niiden olemassaolon. Monia lajeja on varmaan vaikea tunnistaa kuvan ja kuvauksen perusteella ja saatan jopa kohdata lajeja, joita ei oppaasta löydy. Muistan lukeneeni luonnontieteilijöistä, jotka Amazonin sademetsistä löytävät jatkuvasti uusia tieteelle tuntemattomia lajeja; sademetsien lajistosta vain murto-osa on tutkittu ja nimetty. Voin lähestyä metsää myös asettautumalla osaksi metsän elämää, oppimalla vähitellen ilmiöiden ja olioiden merkityksiä, metsän lainalaisuuksia, tapahtumakulkuja, riippuvuussuhteita ja vaikutusketjuja. (Aikaisemmista kokemuksistani toisenlaisissa metsissä on yleensä hyötyä, mutta joskus

jopa haittaa. Pienen sievän myrkkyykäärmeen kohtaaminen voi osoittautua ongelmalliseksi, mikäli aikaisemmassa elämässäni olen ollut tietoinen vain kuristajakäärmeiden olemassaolosta!) Käsitys, jonka metsästä saan, on riippuvainen tavasta, jolla sitä lähestyn. Nimeäminen ja merkityssuhteiden ymmärtäminen ovat kaksi erillistä, toisistaan riippumatonta prosessia. Nimet eivät kannan mukanaan merkityksiä, ne on opittava joko omista tai toisten kokemuksista. Mahdollista yhteisöä ajatellen on kuitenkin ihanteellisinta, mikäli prosessit kietoutuvat yhteen. Kun ajattelen trooppisen sademetsän monimuotoisuutta, tuntuu itsestään selvältä, ettei metsää voi hahmottaa eikä ymmärtää kerralla, hetkessä, eikä koskaan kokonaan. Ilmiöitä ja olioita löytyy loputtomasti lisää, vähitellen. Niiden merkitys muuttuu jatkuvasti uusien paljastuvien merkitysten muuttaessa entisiä merkityksiä. Tundrassakin riittää kokemista.

Taiteentekemisen perustana on henkilökohtainen suhde taiteeseen. Myös kuulijan teoskäsitysten perustana on parhaimmillaan henkilökohtainen, itsenäinen suhde musiikkiteoksiin. Tietoisuus yhteisöllisestä käsityksestä saattaa tehokkaasti tukkia kuulijan korvat, ja etsiessään vain jotain, mitä ei aina ole, kuulijalta saattaa kokonaan jäädä huomaamatta se mikä on. Kuulija, jonka musiikkikäsitykseen kuuluvat olennaisena osana duuri- ja mollisoinnut, hyräiltävät melodiat ja svengaava rytmi, saattaa todeta, ettei Boulezin *Mémoriale* ole oikeastaan musiikkia ollenkaan. Mutta musiikki on haaste, jonka voi ottaa vastaan. Korvat auki-elämäntapa, avoin, utelias ja ennakkoluuloton suhtautuminen musiikkiin paljastaa mahdollisuuksia, joihin voi suhtautua kuin löytöretkeilijä, joka kokee jatkuvasti uusia elämyksiä uuteen alueeseen tutustuessaan. Kokemus musiikkiteoksesta on kokonaisvaltainen, siihen vaikuttaa

kaikki se, mikä todentui kuullussa esityksessä, vaikka vain osa musiikkiin sisältyvistä mahdollisuuksista, mahdollisista tavoista luoda merkityksiä havaitaan. Heittäytyminen dialogiin teoksen kanssa antaa mahdollisuuden kohtaamisiin, joissa uudet paljastuvat merkityssuhteet jatkuvasti muuttavat käsitystä teoksesta. Elämys saattaa joskus haihtua pettymykseksi, mutta yhtä hyvin elämys voi johtaa uusiin, toisenlaisiin elämyksiin. Samaa, jopa kaaottinen ensivaikutelma muuttuu joksikin, jota ei alunperin osannut kuvitellaan.

Muistikuvia, mielikuvia

Pierre Boulezin teoksessa *Mémoriale* on tunnelmia, karaktereja, eleitä, sävyjä jotka toistuvat. Musiikin virta synnyttää yhä uudelleen muistikuvia, mielikuvia jostain aikaisemmin koetusta. Jotkut muistikuvat ovat voimakkaita tämän-olen-kuullut-aikaisemminkin-tässä-teoksessa-muistikuvia, vaikka myöhemmin havaitsen, että mikään teoksessa ei toistu sellaisenaan, yhtään katkelmaa teoksesta ei kerrata. Toiset muistikuvat ovat aluksi kuin tuoksujia, aavituksia jostakin, jota en saa kiinnitettyä mielikuviini. Ajatus niistä tavoista, joilla musiikissa tapahtuu muutoksia, herättää monenlaisia mielikuvia, metaforia, jotka antavat uudenlaisia merkityksiä teokselle. Mielikuvat johtavat toisiin mielikuviin, irtaantuvat teoksesta tarttuakseen siihen taas uudelleen, uudella tavalla.

Intersubjektiivisuuden ongelma

Keskustellessamme Boulezin *Mémoriale*-teoksesta sanojen yhteys yhdessä kuunnellun musiikin ilmiöihin osoittautui ongelmalliseksi. Keskustelun kuluessa huomasimme, että täysin samat sanat saattoivat viitata eri ilmiöihin. Toisaalta paljastui, että aivan samaa ilmiötä kuvaamaan käytettiin jopa vastakkaisilta vaikuttavia ilmaisuja. Tuntuu aivan ilmeiseltä, että vain pieni osa ilmaisujen merkityseroista yleensä havaitaan keskusteluissa. Mitä oikeastaan tarkoitetaan, kun puhutaan asioiden tai ilmiöiden intersubjektiivisuudesta?⁵

Puolalainen filosofi Roman Ingarden⁶ käsittelee intersubjektiiivista teoskäsitystä teoksessaan, joka on englanniksi käännetty nimellä "The Work of Music and the Problem of Its Identity". Ingarden kirjoittaa intersubjektiiivisesta teoskäsityksestä selvästi vain ohimennen, hänen mielenkiintonsa suuntautuu varsinaisesti musiikkiteoksen ongelmaan, kuten teoksen nimikin sanoo. Hän esittää, että keskusteluissa, ammattilaisten ja maallikkojen keskuudessa, syntyy vähitellen kollektiivisesti muotoiltu ja hyväksytty käsitys teoksen luonteesta ja teos muotoutuu tietynä aikana tietystä maassa olevalle musiikkiyleisölle yhdeksi, intersubjektiiiviseksi, hallitsevaksi esteettiseksi objektiksi. Teoksesta – sosiaalisesta objektista – tulee silloin osa yhteisöä ympäröivää maailmaa, samaan tapaan kuin kaikki muutkin objektit, jotka meitä ympäröivät ja ovat intersubjektiiivisinä objekteina koko yhteisön saatavilla.

Tätä edeltävässä tekstissä Ingarden kirjoittaa niistä lukuisista seikoista, jotka vaikuttavat siihen yksilölliseen tapaan, jolla yksittäinen kuulija teoksen kuulee. Ingarden tuntuu kuitenkin oletavan, että keskusteluissa yksityiset käsitykset vähitellen muuttuvat tai väistyvät ja syntyy yksi intersubjektiiivinen objekti. (Todennäköisesti Ingarden olettaa, että teos kuullaan muuttumisprosessin aikana yhä uudelleen.) Teoksen ominaisuudet ovat suuresti riippuvaisia

siitä käsityksestä, joka meillä teoksesta on. Intersubjektiiivinen käsitys elää, muuttuu hitaasti. Esiintyjät, jotka kykenevät kyseenalaistamaan intersubjektiiivisen käsityksen ja luomaan oman, poikkeavan tulkinnan, muuttavat käsitystä vähitellen. Kun intersubjektiiivinen käsitys on muuttunut merkittävästi, se puolestaan muuttaa sitä käsitystä, mikä yksittäisellä kuulijalla on teoksesta – kuulijan mielessä teos muuttuu. Intersubjektiiivinen käsitys on siis luonteeltaan ohjaava.⁷ (Ingarden 1986: 154-155)

Ingardenin puhe musiikkiyleisöstä tietystä maassa tietynä aikana on varmaan syytä käsittää yleistävänä metaforana. Hän on tuskin ajatellut, että jokaisessa maassa olisi todellakin vain yksi, kollektiivinen musiikkiyleisö, jolle syntyi vain yksi, yhteinen käsitys teoksesta. Tähän mielestäni viittaa myös ilmaisu "hallitseva...objekti" (dominant .. object), jota hän käyttää intersubjektiiivisen objektin synnystä puhuessaan. Toisaalta, on mahdollista, että ajatus yhdestä intersubjektiiivisestä objektista tietystä maassa tietynä aikana pitää sitä paremmin paikkansa, mitä tunnetumpi teos on. Esimerkkeinä käytettyjen musiikkiteosten perusteella voi päätellä, että Ingarden on teosta kirjoittaessaan ajatellut nimenomaan suuren yleisön tuntemia Bach-Beethoven-Chopin-linjan klassikkoja, joita kuullaan usein konserteissa, erilaisina tulkintoina. (Tätä tukee myös Zofia Lissan (1975a) esittämä Ingarden-kritiikki.) Boulezin *Mémoriale* ei siten ainakaan vielä ole intersubjektiiivinen esteettinen objekti Ingardenin tarkoittamassa merkityksessä.

Ingarden toteaa, että intersubjektiiivinen teoskäsitys syntyy keskusteluissa. Yhteinen käsitys siis syntyy yhteisen puhutun kielen, sanojen avulla ja ainoastaan kielen avulla kuulijat voivat verrata käsityksiään teoksesta. (Tosin sanaton ilmaisu, esim. konserttikäyttäytyminen, välittää myös tehokkaasti tietoa teoksen yhteisöllisestä arvostuksesta.) Ingardenin "intersubjektiiivinen käsitys" tuntuu tarkoittavan yhteisöllistä käsitystä, niin että koko käsitys teoksesta on yhteinen, intersubjektiiivinen. Ingarden pohtii musiikki-teokseen liittyviä kysymyksiä osana omaa kulttuuriaan. Vaikuttaa siltä, että Ingardenilla sanalliset ilmaisut ja mielikuvat musiikista kietoutuvat yhteen käsitykseksi intersubjektiiivisesta esteettisestä objektista, joka ohjaa sekä kuuntelijan kuuntelutottumuksia sekä muusikoiden tulkintoja teoksesta.

Puolalainen musiikkifilosofi Zofia Lissa⁸ käyttää termiä intersubjektiiivisuus artikkelissaan musiikin reseptiosta. Hän erottelee yksilöllisen ja yhteisöllisen käsityksen toteamalla, että 'perseptiossa' kiinnostaa konkreettisen kuulijan musiikillinen kokemus ja 'reseptiossa' monien yksilöiden kokemusten tulos ja tarkentaa, että reseption subjekti on konsertti- ja oopperayleisö sekä radion, television ja äänilevyjen kuuntelijat. Lissa ajattelee reseption muodostavan erilaisia ryhmiä historiallisin, kansallisin ja yhteiskunnallisin perustein ja toteaa että osa reseptioiden piirteistä on intersubjektiiivisia, mikä johtuu jo teoksen objektiivisista ominaisuuksista. Intersubjektiiiviset tekijät määräävät subjektiivista kokemusta. Reseptio kuitenkin hänen mielestään vain varjostaa perseptiota, muttei muuta mitään teoksen periaatteellisessa merkityskokonaisuudessa. (Lissan käsitykset reseption ja perseption suhteesta vaikuttavat artikkelin perusteella ristiriitaisilta, millä ei kuitenkaan ole merkitystä intersubjektiiivisuuden ongelman kannalta.) Intersubjektiiivisia tunnuspiirteitä ei löydy vain musiikkiteoksen rakenteellisten laatuojen ymmärtämisprosessissa, vaan myös emotionaalisten vaikutusten kokemisessa, kuulijoissa heränneiden metamusiikillisten assosiaatioiden ja mielikuvien koko kirjossa. Hän toteaa myös, että reseptiota tutkitaan pääosin

musiikkia koskevien sanallisten ilmaisujen (Aussagen) perusteella.⁹ (Lissa 1975b)

Musiikin reseptiossa, niinkuin Lissa sitä kuvailee, tutkitaan selvästi yhteisöllistä käsitystä musiikista ja myös yhteisöllistä suhtautumista musiikkiin. “Intersubjektii-
vinen” Lissan käyttämä terminä tuntuu myös tarkoittavan kaikille yhteistä, mutta hänellä on eri käsitys kuin Ingardenilla siitä, mikä on intersubjektii-
vistä. Hänen mielestään teoksen reseptio jakautuu moniin osiin (vrt. Ingardenin musiikkiyleisö tietystä maassa tiettyä aikana) ja vain osa reseption tunnuspiirteistä on intersubjektii-
visia (Ingardenilla koko käsitys teoksesta). Lissa pohtii reseptiota ulkopuolisena tarkkailijana ja on tietoisesti pyrkinyt tutkimaan erilaisten reseptioryhmien muotoutumisperusteita. Ingarden sen sijaan käyttää kirjoittaessaan usein me-muotoa ja siten ilmaisee olevansa osa sitä kulttuuria, jota tutkii. Ulkopuoliseksi asettautuva tutkijakaan ei kuitenkaan tiedä niistä yhteisöllisistä käsityksistä, joiden kanssa hän ei ole joutunut kosketuksiin.

Lissan ja ilmeisesti osin myös Ingardenin intersubjektii-
visuus on ilmiö, jonka tutkija havaitsee kielellisten ilmaisujen kautta, eli kysymys on varsinaisesti kielellisten ilmaisujen intersubjektii-
visuudesta. Intersubjektii-
viset kielelliset ilmaisut ovat kaikille yhteisiä, sanan “kaikki” tarkoittaessa rajallista joukkoa tai ryhmää. Ne voivat olla myös yksilöiden välisiä, mutta yksilön ei tarvitse olla tietoinen ilmaisun intersubjektii-
visuudesta. Ilmaisut ovat samankaltaisia, samankaltaisuus toimii intersubjektii-
visuuden kriteerinä. Intersubjektii-
visuuden toteajaksi tarvitaan tutkija, joka ei koskaan voi tutkia kaikkien käsityksiä, vaan joutuu tekemään oletuksia, yleistyksiä ja tulkintoja. Kielelliset ilmaisut omaksutaan yhteisöissä nopeasti, mutta ilmaisun samankaltaisuus ei kuitenkaan ole todiste yhteisestä merkityksen kohteesta. Lissa ja Ingarden olettavat kuitenkin, että samankaltaiset kielelliset ilmaisut osoittavat intersubjektii-
visen käsityksen olemassaoloa. Tällöin intersubjektii-
visuus muuttuu luonteeltaan epämääräiseksi yhteisöllisyydeksi. Ingardenin mielestä intersubjektii-
vinen käsitys näkyy myös muusikoiden tulkintoissa, jolloin intersubjektii-
visuus on tarkasteltavissa aidossa musiikillisessa tilanteessa.

Husserl on itse kirjoittanut intersubjektii-
visuudesta (Husserl 1973), minkä lisäksi on kirjoitettu kirjoja ja artikkeleita Husserlista ja intersubjektii-
visuudesta. Teoksessa *Encyclopedia of Phenomenology* (hakusana Intersubjectivity) Iso Kern yrittää välittää yhteenvedoa siitä, miten Husserl näkee intersubjektii-
visuuden ja sen ongelmat: Oman ja toisen tietoisuuden tai oman tietoisesta maailman ja toisen tietoisesta maailman erottaminen on intersubjektii-
vinen ongelma, erilaisten objektien konstituutumisesta tietoisuuteen niitä on useita. On kysymys toisen kehon kokemuksesta, toisen psyykkisistä kokemuksista ja sosiaalisesta kommunikatiosta. Intersubjektii-
visuudella on perustava rooli kysymyksissä, jotka nousevat tieteen teoriasta, kuten luonnontieteiden ja humanististen tieteiden erottamisessa. Kern toteaa, että intersubjektii-
visuus on niin keskeinen aihe fenomenologiassa, että täydellinen intersubjektii-
visuuden fenomenologia olisi täydellinen fenomenologia.

Husserl pohtii siis yksilöiden välisen intersubjektii-
visuuden ongelmia ja mahdollisuuksia. Kuinka on mahdollista ymmärtää toisen kokemus, jota ei voi koskaan havaita välittömästi. Husserlin ajatusten pohtiminen muuttaa kuitenkin intersubjektii-
visuuden ongelman todelliseksi. Ingarden ja Lissa vain olettavat tai edellyttävät intersubjektii-
visuuden olemassaolon Husserlin tarttuessa perimmäisiin kysymyksiin. Husserlin esittämiin intersubjektii-
visuuden ongelmiin ei ole lopullisia ratkaisuja, mutta ratkaisujen etsi-

minen tuo esiin mahdollisuuksia.

Ingardenin, Lissan ja Husserlin intersubjektii-
visuus-ajatus vertaaminen osoittaa, että intersubjektii-
visuus-käsitteen merkityksen ymmärtämisessä on olennaista, millä perusteella ilmiö oletetaan intersubjektii-
viseksi, (riittävän) samanlaiseksi. Vaikuttaa siltä, että intersubjektii-
visuutta on kahta lajia:

1. Yhteisöllinen intersubjektii-
visuus ei vaadi, mutta voi sisältää yksilöiden välistä tietoisuutta ilmiön intersubjektii-
visuudesta. Intersubjektii-
visuus on olemassa itsenäisesti ja sen olemassaolo ilmenee puheissa tai teoissa. Tutkimalla yhteisöllistä intersubjektii-
visuutta voidaan saada selville minkälaiset piirteet jostain ilmiöstä ovat yhteisiä jossakin yhteisössä. Yhteisöllinen intersubjektii-
visuus on sosiaalisesti ja historiallisesti kiinnostava tutkimuksen kohde, jossa kiinnostaa intersubjektii-
visuus itsessään, mitä intersubjektii-
viset piirteet kertovat yhteisön ja ilmiön suhteesta.

Voin tutkia, minkälaisia yhtäläisyyksiä ja eroja oli suhtautumisessa Boulezin musiikkiin 1980-luvun Suomessa ja Ranskassa. Voin myös haastatella jonkin orkesterin yleisöä kevätkaudella 1998 ja saada selville, millaisesta musiikista yleisö uskoo pitävänsä ja havaita yhteisiä piirteitä musiik-
kimausissa. (Tai paremminkin, minkälaisen vaikutelman yleisö haluaa haastattelussa antaa.) Voin myös verrata jostain teoksesta vuosisadan alkupuolella tehtyjä levytyksiä uusimpiin äänitteisiin ja havaita, kuinka yhteisöllisen käsit-
tyksen muutos näkyy tulkintoissa. On kiinnostavaa huomata oman aikansa kulttuurielämässä, kuinka jotkut asiat ja ilmiöt ovat ikäänkuin ilmassa, tekijät päätyvät samankaltaisiin ratkaisuihin toisistaan tietämättä. Yhteisöllisten käsitysten yhteiset, intersubjektii-
viset piirteet voi kuitenkin tiedostaa vasta jälkikäteen.

2. Yksilöiden välinen intersubjektii-
visuus edellyttää yksilön tietoisuutta ja tuottaa yhteisöllistä intersubjektii-
visuutta. Mitään ei voi olettaa intersubjektii-
viseksi, vaan intersubjektii-
visuus vaatii vaivannäköä, subjektii-
visien tekijöiden tiedostamista, dialogia. Yksilöiden välinen intersubjektii-
visuus on mahdollisuus, kiinnostuksen kohteena on ilmiö, joka pyritään ymmärtämään tai selittämään.

Voin pyrkiä ymmärtämään, millaisen käsityksen joku toinen on saanut Boulezin teoksesta *Mémoriale* ja kerron samalla minkälaisen käsityksen itse olen saanut. Keskustelemme, kuuntelemme ehkä teoksen yhä uudelleen, tutkimme ehkä partituuria. Vähitellen saatamme päästä yksimielisyyteen joistakin teoksen ominaisuuksista, olemme molemmat tietoisempia omista käsityksistämme, olemme tietoisia toisenlaisista tavoista hahmottaa ja saatamme kokea uudenlaisen elämyksen – ja yhteisymmärryksen tun-
teen.

Voin myös tutkia teosta, tehdä siitä analyysin, johon yritän kirjoittaa sen, mitä olen teoksesta ymmärtänyt analyysiprosessin aikana. Mikäli analyysi on intersubjektii-
vinen, ottaa huomioon kohdeyhteisön tavat käyttää termejä, periaatteet, uskomukset ja arvostukset, on mahdollista, että joku toinen ymmärtää analyysin perusteella teoksesta jotain uutta ja toisenlaista. Ongelmat ovat kuitenkin samankaltaisia kuin filosofien tekstien tulkitsemisessa. Kun joku ehkä vuosien pohdinnan jälkeen kiteyttää ajatuksensa muutamiin lauseisiin, syntyy myöhemmin aikoina lukematon määrä tulkintoja ja selitysteoksia siitä, mitä lauseilla on tarkoitettu. Kaiken ymmärtämisen perustana on kuitenkin oma kokemus.

Keskusteltuamme Mémoriale'ista, selviteltyämme eri ilmaisujen vastaavuuksia, saimme vähitellen tietoisemman käsityksen teoksesta. Toisten ilmaisuille löytyi merkitys omasta kokemuksesta. Teoskuva rakentui vähitellen kokonaisemmaksi mieleen ja sai vivahteita ja uusia ulottuvuuksia niistä merkityksistä, jotka ilmenivät toisenlaisissa tavoissa puhua teoksesta. Mémoriale oli selvästi muuttumassa intersubjektiviseksi esteettiseksi objektiksi viiden hengen "yhteisössämme".

Postludi

Musiikin fysikaaliset ominaisuudet takaavat jonkinlaisen yhteisymmärryksen teoksen ominaisuuksista. Ilmanpainevaihtelut eivät kuitenkaan ole musiikkia, musiikkiin ei voi tarttua tulkitsematta. Musiikki on kulttuurillinen ilmiö, joka saa merkityksensä niistä tulkinnoista, jotka jokainen kuulija rakentaa omalle tavalleen ymmärtää musiikkia. Kulttuuriyhteisön henkinen pääoma on se jatkuvasti muuttuva ja uusiutuva kollektiivinen tieto, mistä yhteisön sisällä voi olla tietoinen, mutta jota kukaan ei tiedä kokonaan. Kaikki ovat matkalla, eikä kukaan tarkkaan tiedä missä ja minne. Kukaan ei voi olla varma siitä, mitä ja miten muut ovat ymmärtäneet. Jos jokin musiikkiteos on tullut ingardenilaisessa mielessä sosiaalisesti objektiksi ja on siten kaikkien yhteisön jäsenten saatavilla, ei voi kuitenkaan olettaa että tuo intersubjektivinen objekti olisi poimittavissa oman tavoin. Suhde teokseen on pohjimmitaan henkilökohtainen. Mahdollisuus ymmärtää toisen merkityksiä, jotka ovat erilaisia kuin omat, avaa uusia mahdollisuuksia kokea musiikkia ja yhtä lailla uusia mahdollisuuksia ymmärtää toista ihmistä. Keskusteluissa syntyvän yhteisöllisen teoskäsityksen rinnalle asettuu keskusteluissa kielen kautta heijastuva yksilön käsitys. Yhteisöllinen intersubjektivinen käsitys syntyy ikäänkuin itsensä. Sen sijaan yksilöiden välinen tietoinen intersubjektivinen teoskuva syntyy vasta keskusteluissa, joissa pyritään ohi kielen moniselitteisyyden, ajatusten ymmärtämiseen.

Viitteet

1. Pierre Boulez (1925) on ranskalainen säveltäjä, kapellimestari ja musiikkifilosofi. Hän on aikamme merkittävimpiä musiikkipersoonallisuuksia.
2. Mémoriale (1985, soolohuilulle ja kahdeksalle soittimelle) on katkelma teoksesta "...Explosante-fixe...", joka on hyvästijättö Stravinskille. Mémoriale puolestaan on omistettu ranskalaisen huilistin Laurence Beauregardin muistolle. Sävelrakenne, jota Boulez tässä teoksessa käyttää, on sama kuin teoksessa Rituel in Memoriam Maderna (1974 / 1975). (Robert Piencikowskin mukaan)
3. Zofia Lissa käsittelee monipuolisesti musiikin reseptiota artikkelissaan Zur Theorie der musikalischen Rezeption. Erityisesti reseption jakautumisen osajoukkoihin mm. mainitun perusteiden hän tuo lukuisia kertoja esille.
4. Yksi Mémoriale-teoksen viidestä kuuntelijasta kommentoi tällä tavoin kokemustaan.
5. Facta 2001: intersubjektivinen, yksilöiden välinen, kaikille yhteinen tai samanlainen (esim. havainto).
6. Roman Ingarden (1893-1970) oli puolalainen filosofi, mm. Husserlin oppilas, joka pohti taideteoksen ontologiaa.
7. In the course of debates among experts and lay listeners, there gradually emerges a single, intersubjective, dominant aesthetic object, constituting the equivalent no longer of the opinions of one listener, but the musical public in a given country at a given time.

The work - we may call it a social object - becomes an element of the world surrounding that society, like other objects that surround us and are also intersubjective objects available to a whole society. ... With regard to their properties they are ultimately dependent upon the opinions we hold on them. These opinions acquire the character of guiding ideas that not only influence listeners in their listening habits (and therefore in their concretions of a given work) but also dictate to the performers how they are to play the work. ... Outstanding performers liberate themselves to an extent from this influence when, contrary to prevailing opinion, they introduce a new interpretation of the work, and thus exposing the public to their performances, begin to affect individually the public's guiding idea of a given work. (Ingarden 1986 :154-155)

8. Zofia Lissa (1908-1980) oli puolalainen musiikkiteoreetikko, mm. Ingardenin oppilas, joka pohti erityisesti musiikin sosiologian ja estetiikan kysymyksiä.
9. (s.113) Die "Perzeption" interessiert hauptsächlich die Psychologen, während die Rezeption ein Gesichtspunkt der Musiksoziologie bzw. der soziologisch orientierten Musikgeschichtsschreibung ist. Im ersten Fall interessiert uns das musikalische Erleben eines konkreten Hörers, im zweiten die Resultate der Erlebnisse vieler Individuen, die einer bestimmten Gesellschaftsgruppe angehören. Unsere subjektiven Erlebnisse werden von intersubjektiven Faktoren bestimmt, worüber wir uns aber zumeist nicht Rechenschaft ablegen. (s.114) Die intersubjektiven Merkmale finden sich nicht nur in der Akten und Prozessen der Aufnahme konstruktiver Qualitäten von Musikwerken; sie treten gleichermaßen im Erleben ihres emotionalen Ausdrucks, in der ganzen Schicht der metamusikalischen Assoziationen und Vorstellungen auf, die im Hörer geweckt werden. (s.116) Wir differenzieren die Rezeption in historischer, territorial-ethnischer, d.h. nationaler, und gesellschaftlicher Hinsicht. (s.121) Trotz dieser Unterschiede sind gewisse Merkmale der Rezeption intersubjektiv, d.h. allen rezeptorischen Gruppen gemeinsam, was schon allein aus den objektiven Merkmalen des perzipierten Werkes folgt. Die Rezeption trägt nur gewisse Schattierungen zur Perzeption bei und ändert nichts an dem ganzen Komplex der grundsätzlichen Deutung des Werkes. (s.123) Das quantitativ dominierende Subjekt der Rezeption, gewissermaßen ihr Organ, ist das Konzert- und Opernpublikum, heute auch die Hörer von Rundfunk, Fernsehen und Schallplatten. (s.127) Die individuelle Perzeption der Musik kann auf dem Wege der Introspektion und psychologischer Tests untersucht werden, für die Rezeptions-Forschung dagegen besteht das Hauptmaterial aus Aussagen über die Musik, während die Soziologie sich durch Enqueten, Einzelbefragung und statistische Angaben Aufschluß verschafft. (Lissa 1975b)

Kirjallisuus:

- Boulez, P 1986. First and Second Hearings. Teoksessa Orientations. London: Faber and Faber
- Husserl, Edmund 1973. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905-1920; Zweiter Teil: 1921-1928; Dritter Teil: 1929-1935. Husserliana 1315. Ed. Iso Kern. The Hague: Martinus Nijhoff
- Ingarden, R 1986. *The Work of Musik and the Problem of Its Identity*. Houndmills: The Macmillan Press LTD.
- Kern, I. 1997. *Intersubjectivity*. Teoksessa Encyclopedia of Phenomenology. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers
- Lissa, Z 1975a. *Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des Musikalischen Werkes*. Teoksessa Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. S. 172-207
- Lissa, Z 1975b. *Zur Theorie der musikalischen Rezeption*. Teoksessa Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. S. 111-132
- Piencikowski, R 1995. Levyteksti Erato Disques 4509-98495-2
- Tuorila, H 1997. Umamia sovitellaan viidenneksi perusmauksi. Helsingin Sanomat 11.12.1997