

THEODOR ADORNO

Radion kuvaluonne ja kuuloraita

Käsitellessämme radion kaikkiaallisuutta sen peruspiirteenä, mainitsimme, että ääni-ilmiönä radio vaikuttaa ”tulevan jostain muualta”. Puhuimme radion kaikuvaikutuksesta ja mainitsimme, että tunnetta läheisyydestä, jonka lähetyksen ja elävän musiikin ajallinen samanaikaisuus tuottaa, horjuttaa osaltaan tunne siitä, että alkuperäisestä kuullaan vain kaiku. Tämä huomio on ainoastaan oire radiota laajemmin luonnehtivasta ominaispiirteestä, jonka uskomme olevan niin tärkeä, että aiomme omistaa sille yksityiskohtaisen käsittelyn, vaikka kyseessä onkin yksi radion fysiognomian hämärimmistä ja vaikeimmista kysymyksistä. Se koskee radion ”kuvaluonetta”. Tässä meidän on tyydyttävä ongelman ääriviivojen hahmoteluun ja ongelmaan johtavien ilmiöiden kuvaukseen. Meidän on asetettava useita ehtoja käsittelylle, erityisesti pohdittaessa kuvaluonteiden vaikutusta radiolähetykseen. Emme kuitenkaan halua peittää kuvauksen mahdollisia ristiriitaisuuksia, sillä ne saattavat liittyä ilmiöiden varsinaiseen merkitykseen.

Kun neula asetetaan pyörivälle äänilevyille, ilmenee ensimmäiseksi häiriöääni. Kun musiikki alkaa, ääni siirtyy taustalle, mutta on jatkuvasti läsnä musiikki-ilmiön aikana. Epämusikaaliset ihmiset, jotka eivät kykene selkeästi käsittämään musiikillista päätapahtumaa, valittavat aina tästä äänestä. Vähäisenä ja jatkuvana se muodostaa eräänlaisen akustisen raidan. Ilmiö muistuttaa sitä, mitä tapahtuu elokuvissa, kun ääniraita ilmestyy tyhjälle valkokankaalle ja vaikuttaa liikkuvan kuvan mukana, vaikka se itse asiassa pysyy paikallaan.¹ Radiossa tapahtuu jotain hyvin samankaltaista. Kun laitteeseen kytketään sähkövirta, sen voi kuulla silloinkin kun vastaanotin toimii ongelmitta. Sähkövirta tuottaa ”kuuloraidan”, jota voi ylimalkaisesti verrata ääneen, jonka aiheuttaa pitkän kaistaleen vetäminen altaasta aukosta tai yhden esineen hierominen toista, paikallaan pysyvää esinettä vasten.² Radiossa kuuloraita katoaa pintatasolta heti, kun musiikki pääsee ääneen, mutta sen voi yhä erottaa musiikin alla. Kuuntelija ei ehkä kiinnitä kuuloraitaan mitään huomiota tai edes havaitse sen olemassaoloa, mutta ilmiön objektiivisena piirteensä sillä on kuitenkin rooli kokonaisuuden havaitsemisessa, johon se vaikuttaa tiedostamattomalla tavalla. Vastajat tuovat usein esiin tämän epäsuoran kokemuksen sanoessaan radiomusiikin olevan heistä vähemmän ilmaisuvoimaista kuin elävä musiikki sen tähden, että he eivät



näe musiikin tekemiseen käytettyjä soittimia. Selitys ei kuitenkaan ole riittävä. Kuunnellessaan isoa orkesteria maallikko pystyy vain ajoittain tunnistamaan näkemiensä muusikoiden tuottamat äänet. Modernin jälkiwagnerilaisen orkesterin tapauksessa ei asiaan vihkiytymättömän itse asiassa ole edes helppo identifioida ääntä, joka kuuluu tietylle soittimelle tai soitinryhmälle. Tunne ”epätodellisuudesta”, jonka niin monet radion kuuntelijat mainitsevat, johtuu luultavasti perustavammista syistä. Tavallaan ”musiikki itse”, eivät ainoastaan soittimet, joilla se tuotetaan, on näkymätöntä. Jos osumme oikeaan, kokemukseen varsinaisesti vaikuttavista syistä yksi on kuuloraita.

valitus, ettei hän ei voi nähdä soitettavaa musiikkia, on järkeilyä, joka hämärästi artikuloi tunteen siitä, että hän ei voi ”nähdä itse asiaa”. Tässä ”näkeminen” tulee ymmärtää akustisessa merkityksessä. Kuulija ei kohtaa musiikin todellisuutta, vaan ainoastaan sen peilikuvan tai

”Radiomusiikki vaikuttaa tavallaan jäävän kiinni aikaan. Siltä on evätty musiikin integroiva, ajan ylittävä voima.”

heijastuksen kuuloraidalla. Kompensaationa hän toivoi näkevänsä, miten musiikkia soitetaan, mutta toive on turha. Äänielokuvassa kuuloraidan vaikutus on erittäin tuntuva ja luultavasti vahvempi kuin radiossa. Elokuva-revyssä musiikkitapahtumaan lisätään usein kuvitusta näyttämällä kaikkien soitinten toimintaa. Mutta kuka tahansa tarkkaavainen katsoja todennäköisesti huomaa, että instrumenttien visuaalinen esittely ei perustavasti muuta musiikin kuvaluonnetta.³

Kun musiikkia kuullaan kuuloraidan kanssa, kuten kirjaimellisesti tapahtuu elokuvissa, miten tämä vaikuttaa ilmiöön? Liikkuuko raita musiikin kanssa, vai pysyykö se paikallaan? Kysymys voi vaikuttaa absurdilta, sillä musiikki liikkuu aina ajassa. Mutta kysymys on laajempi. Ensinnäkin on käsiteltävä ongelmaa, jonka aiheuttaa se, että musiikki ilmenee projisoituna nauhaa vasten, ikään kuin kuva, joka heijastetaan sen pinnalle. Tämä saattaa selittää suuren osan niistä muutoksista ja siitä neutralisaatiosta, jota musiikille tapahtuu radiossa, kuten laajempien harmonisten suhteiden katoaminen. Tätä radioteknikot usein käsittelevät. Kato tapahtuu vain suhteessa elävään musiikkiin, jonka esitystilanne on voitava kuvitella enemmän tai vähemmän tarkasti, havaitakseen puutteen. Musiikin heijastuminen nauhalle kuvan kaltaisesti koetaan kuitenkin ilmiössä itsessään, ja tunne siitä ei sisällä viittausta tuntemattomaan alkuperäisesitykseen, eikä se edellytä kuulijalta musiikillista oppineisuutta. *Hän kuulee ilmiön ”kuin kuvan”.* Tämä on ratkaiseva tekijä, eikä jokin puute suhteessa alkuperäiseen. Hämmästyttäen voidaan päätellä kuuloraitailmiöstä seuraavan, että keskittyneelle kuulijalle syntyy vaikutelma varsinaisesti

liikkeessä olevasta kuulokuvasta, kun taas musiikki joko pysyy paikallaan tai raita kuljettaa sen pois. (Mainitsemme tämän pääasiassa siksi, että asialla voi olla merkittävä vaikutus ongelmille, joita sinfonian esittäminen radiolle asettaa.) Samaan tapaan elokuvissa valkokangas kuljettaa kuvan pois.

On vaikea ennakoida, kuinka tämän erittäin monimutkaisen ilmiön kuvaus voisi kehittyä. Mahdollisesti radiossa käykin juuri päinvastoin kuin elokuvassa, jossa yksittäiset, liikkumattomat kuvat muuttuvat liikkeen ”dynaamiseksi” jatkumoksi, yksittäisten kuvien vähäistä eroa hyödyntäen. Radiossa jatkuvasti liikkuva kuuloraita tuottaa vaikutelman, että musiikki pysyy paikallaan. Kuuloraitaa vasten musiikki erkaantuu itsestään ”kuviksi”. Tämä saattaa selittää sinfonian dynaamisen yhteyden erkaantumisen pelkiksi toisiaan seuraaviksi ”detaljeiksi”, mitä käsitelimme ensimmäisessä osassa. On erittäin vaikeaa sanallistaa tämä kokemus. Se on samanaikaisesti erittäin selvärajainen ja erittäin epäselvä, paljon helpommin toistettavissa todellisen radiolähetyksen yhteydessä, kuin muutettavissa käsitteelliseksi kieleksi. Kenties voimme sanoa, että musiikki, joka normaalisti pysyy etäällä todellisen maailman melusta, ja joka tämän etäisyytensä takia vaikuttaa ”todelliselta”, menettää tämän ”todellisuuden”, kun se joka hetki kohtaa kuuloraidan, joka niin selvästi viittaa empiriseen maailmaan. Radiomusiikki vaikuttaa tavallaan jäävän kiinni aikaan. Siltä on evätty musiikin integroiva, ajan ylittävä voima. Ensimmäisessä osassa yritimme selittää tämän voiman sinfonisen musiikin olennaiseksi osatekijäksi, mutta se voidaan myös ymmärtää laajemmassa mielessä minkä

tahansa musiikillisen ”muodon” peruseriaatteeksi, kun kyseessä on jotain enemmän kuin pelkkä erillisten ja eroteltujen piirteiden symmetrinen seuraanto. Tässä kohtaa radio todella koskee sen ytimeen, mitä merkittävällä musiikilla on ymmärretty, alkaen viimeistään Haydnista ja jatkuen omaan aikaamme. Tämä ei kuitenkaan ole oikea paikka keskustella siitä, onko radio tuhoava vai ”luova” voima, eikä siitä, onko radioilmiötä vastaavia uusia musiikillisia muotoja näköpiirissä.

On tietenkin tunnettu seikka, että tekninen kehitys pyrkii hävittämään kuuloraidan. On kuitenkin epäiltävä, että mitään varsinaista menestystä ei tähän mennessä ole saavutettu. Kirjoittaja uskoo voivansa turvallisesti olettaa, että kuuloraita on edelleen olemassa valtaosassa käytössä olevissa radiovastaanottimissa. Teknikkojen on ratkaistava, aiheuttaako kuuloraidan sama seikka, joka tässä tutkimuksessa on usein mainittu ”radioäänen” ongelmien perustaksi, siis se, että elävä musiikki on ”uusinnettu” mikrofonin avulla. Voidaan kuitenkin todeta, että tähän asti elektroniset soittimet eivät vaikuta tuottavan kuuloraitaa. Jos olisi mahdollista ”soittaa sähkövirtaa”, johon radio kytketään, samassa merkityksessä kuin viulua tai pianoa soitetään, niin kenties kuuloraita katoaisi. Nykyisten olosuhteiden vallitessa tiedämme kuitenkin, että tällainen ehdotus kuulostaa utooppiselta.

Luultavasti meitä syytetään taipumuksesta antaa liian suuri merkitys aihekokonaisuudelle, jota olemme kvanneet termillä kuuloraita. Luultavasti meille kerrotaan, että kuuloraidan voi havaita ainoastaan harjaantunut muusikko tai ammattiteknikko, kun taas keskiverto kuuntelija havaitsee sen vain harvoin, jos silloinkaan. Meille sanotaan, että on typerää keskittyä tällaiseen yksityiskohtaan ja että käytämme radion fysiognomiaa ainoastaan tekosyynä käsitelläksemme taiteellisia hienouksia, kun taas todella tärkeä ongelma, joka koskee radiomusiikin kuuntelijaa, on saada hyviä lähetyksiä kaikenlaisten musiikkityylien hyvistä esityksistä. Tarkoituksemme ei suinkaan ole painottaa nyanseja perusasioiden kustannuksella. Kysymys kuitenkin kuuluu: mitä ovat perusasiat? Varmastikin keskustellessamme kuuntelijan tietoisuudesta, ohjelman ”mitä”-aspekti merkitsee enemmän kuin sen ”miten”-aspekti. Mutta meillä on kaikki syyt uskoa, että kun kyseessä on radion syvempi vaikutus kuuntelijaan, toisin sanoen sen vaikutus hänen psyykkisen elämänsä syvempiin kerroksiin, niin hänen tietoisilla reaktioillaan on ainoastaan suhteellisen pieni rooli. Esimerkiksi kapellimestarilla on suuri merkitys kuuntelijan tietoisuuteen, vaikkakin useissa tapauksissa kapellimestarin persoonallisuudella on akustiseen ilmiöön huomattavasti pienempi vaikutus kuin kuuloraidalla. Vertaileva tutkimus luultavasti todistaisi, että useammat ihmiset pystyvät erottamaan lähetyksen, jolla on voimakas kuuloraita, sellaisesta, jolla on heikko kuuloraita, kuin erottamaan Toscaninin johtaman radiomusiikkilähetyksen Barbirollin johtamasta. Silti nämä samat ihmiset luultavasti valitsisivat mieluummin Toscaninin johtaman lähetyksen kuin sellaisen, jota häiritsee ainoastaan vähäinen kuuloraita. Ei varmasti ole erimielisyyttä siitä,

että kuulija tietää, milloin hän kuuntelee Beethovenin sinfoniaa ja milloin Kidoodlersia. Mutta hänen käytöksensä näitä molempia kohtaan voi riippua hänen tiedostamattomista tunteistaan ”todellista musiikkia” kohtaan, verrattuna vain musiikin heijastukseen. Voimme olettaa, että tiedostamattomilla reaktioilla on etulyöntiasema tiedostettuihin nähden, sillä tiedostamattoman toiminnan ehdot voidaan selkeämmin palauttaa ilmiön objektiiviseen puoleen. Kuuntelijan todellisen asenteen määrittämisessä tiedostamaton tunne voi hyvinkin painaa enemmän kuin kuuntelijan ”maun” pinnallinen periaate. Lisäksi radioilmiötä kuvailtaessa ”perustavan” tekijän ongelma hahmottuu eri tavalla johtuen siitä, että ohjelma ei vaikuta ”radioäänen” ”miten”-aspektiin (esimerkiksi kuuloraitaan), minkä sijaan ”radioäänen” ”miten”-aspekti kylläkin vaikuttaa ohjelmaan. Kuuloraidalla on osansa tapahtumiin silloin, kun Kidoodlers esittää musiikillisia vitsejään, ja silloin, kun Toscanini johtaa Beethovenin seitsemättä sinfoniaa. Kuitenkin jos osa kuuloraitaa koskevista olettamuksistamme osuu oikeaan, silloin radiossa lähetetty seitsemäs sinfonia vähintäänkin eroaa seitsemännen sinfonian elävästä esityksestä sekä siitä, mitä kadunmies ajattelee sinfonisen radiolähetyksen olevan. Koko tämä tutkielma perustuu oletukselle, että viime kädessä radion vaikutus kuuntelijaan perustuu radioilmiöön itseensä. Mikäli tämä pitää paikkansa, ei suinkaan ole mahdollisen rajojen ulkopuolella, etteikö kysymys kuuloraidasta olisi merkittävämpi kuin kysymys ohjelmasta, juuri *siksi*, että ohjelma ei vaikuta kuuloraitaan, kun taas kuuloraita vaikuttaa kaikkiin ohjelmiin. On erittäin mahdollista, että se, mitä teoreettisessa katsannossa pidetään ”yksityiskohtana”, onkin itse asiassa ilmiöön liittyvä ”itsepäinen tosiasia”, joka minkä tahansa teoreettisen tulkinnan tulisi ottaa ensimmäisenä huomioon.

Radion kaikkiaallisuus synnyttää kaikuefektin, joka saa musiikin kuulostamaan jostain toisaalta tulevalta. Tämä kattaa vain osan radion laajemmasta taipumuksesta kuvallisuuteen. Akustisen neutralisaation osatekijät – etäisempien harmonisten suhteiden katoaminen sekä eri sointivärien samankaltaistuminen – johtavat kuvallaiseen artikulaation häviämiseen radiossa. Arkikokemuksessa termi ”purkitettu”, jota käytetään levy- ja radiomusiikista, ilmaisee tätä kuvaluonnetta. Eroa kuvallisen äänen ja todellisen äänen välillä voi hyvin verrata tuoreen ja säilötyn ruuan väliseen eroon. Lopulta ääniraita vaikuttaa toimivan mediumina, jossa kuva ilmenee, ja erotuksena kuuloraidan ”luonnollisuudelle”, musiikin kuvaluonne säilyy jatkuvasti ilmaisuvoimaisena. Pidämme kuvaluonnetta ”radioäänen” kaikkein keskeisimpänä määreenä, sillä se koskettaa perustavanlaatuista eroa musiikin ja kaikkien muiden taiteenlajien välillä. Ennen mekaanisen reproduktion välineiden keksimistä musiikki erosi muista taiteista (paitsi näyttämötaiteista ja vastaavista), sillä siihen ei liittynyt juuri mitään fiktiivistä. Yleensä ottaen musiikki ei imitoi mitään, ei maalauksen tapaan ulkoista maailmaa, eikä myöskään psyykkistä maailmaa. Musiikillisten tapahtumien autonominen



logiikka kapinoi jatkuvasti sellaisia yrityksiä vastaan, joissa ne yritettiin ulkoapäin väkisin valjastaa ilmaisemaan tunteja ja tunteita. Musiikki on ainoa taide, joka koostuu pitkälti omasta olemassaolostaan, ilman että se loisi kuvan mistään. Vastakkaisia pyrkimyksiä on tosin ollut olemassa uuden ajan alusta asti, nimittäin alkaen firenzeläisen *musica fictan* keksimisestä myöhäiskeskiajalla. Nämä suuntauksukset ovat kuitenkin olleet enemmänkin lainehdintaa kuin pysyvä trendi. Vaikka ne ajoittain olivat menestyksellisiä (kuten Firenzen oopperassa ja myöhemmin Gluckin oopperassa sekä romantiikassa), toisina aikoina ne jäivät täysin taka-alalle. Silloinkin kun ne menestyivät, perustava ero vallitsi musiikin ”fiktiivisyyden” ja romaanin tai maalauksen ”fiktiivisyyden” välillä. Jos tarkastelemme yhtä ekspressiivisen musiikin ensimmäistä merkittävää esimerkkitapausta, Monteverdin *Lamento d’Ariannaa*, tässä musiikissa fiktiivisen henkilöhahmon

itseilmaisun voidaan ”olettaa” muodostavan osatekijän teoksen tekstuurista. Mutta tarkkaan ottaen tätäkään ilmaisua ei voida ymmärtää ekspressiivistä sävelmää laulavan dramaattisen hahmon psyykkisen käytöksen imitaatioksi. Sävelmän suhde tähän hahmoon on pikemminkin samantapainen kuin huudon tai naurun suhde psyykkiseen elämään. Nauraminen, itkeminen ja huutaminen ilmaisevat jotain siitä, mitä tapahtuu sisällämme, ne eivät luo kuvaa siitä. Kohteen ja kuvan välinen kaltaisuus ei ole oikeutetusti verrattavissa siihen, mitä on psyykkisen tilan ja itkemisen ilmiön välinen kaltaisuus. Jopa myöhäisromantiikan *Tristan*, jota yleisesti pidetään esimerkkitapauksena psyyken ilmaisemisessa korkealle kehittyneestä musiikista, ei missään mielessä jäljittele henkilöhahmojensa tunteita. Se pyrkii pakottamaan kuulijansa reagoimaan tietyllä tavalla *dramatis personae*n kohtaloon ja käytökseen.⁴ Jopa kaikkein tunteellisin musiikki

Erno Enkenberg, *Vastaranotin* (2018), paperi, lepalevy, muovi, 35x45x30cm.

ei niinkään esitä kuvaa ilmaistemastaan tunteesta vaan pikemminkin sen avulla vaikuttaa kuulijaan ja ilmaisee häntä. Kuulijan käytöksessä musiikkia kohtaan voidaan havaita piirteitä, jotka vastaavat suoraan tätä rakennetta. Musiikin herttämät ”tunteet”, eivät ole tunteita, joita fiktio synnyttää. Kuulijalle, jota musiikki koskettaa, musiikki on samalla tapaa totta kuin hänen omat tunteensa, muistonsa ja surunsa. ”Emotionalisempi” ja ”irrationaalisempi” käytös musiikkia kohtaan, verratessa sitä muihin taiteenlajeihin, ei luultavasti johdu musiikin ”irrationaalisuudesta”. Musiikki, jopa emotionaalinen musiikki, on hyvin rationaalista tiettyltä kannalta katsottuna. Voimakas ja suora vaikutus, joka saa ihmiset usein unohtamaan, että se on ”vain taidetta”, johtuu luultavasti tästä musiikin todellisuudesta, siitä tosiasiasta, että musiikissa on niin vähän kuvaa ja kuvallista imitaatiota.

Riippumatta musiikkiin ripotelluista fiktiivisistä osatekijöistä, sen perustava todellisuus on ensi kertaa pyyhitty pois ”radioäänen” kuvaluonteesta vaikutuksesta, mutta hyvin paradoksaalisella tavalla. Sillä kuva, jonka radioääni tarjoaa kuultavaksi, musiikki, jota kaadetaan ulos kaiuttimesta, ei ole ulkoisen maailman kuva. Sen sijaan se kuulostaa kovalta musiikista. Se menettää oman ”todellisuutensa” siinä mielessä kuin olemme sitä käsitelleet. Uskomme, että tämä muutos vastaa läheisesti radiokuuntelijoiden asenteessa tapahtuvia muutoksia, riippumatta siitä, minkä oletamme syyksi ja minkä seuraukseksi. Se, mitä Benjamin kutsuu ”auran katoamiseksi”, voidaan luultavasti musiikissa palauttaa tämän todellisuuden katoamiseksi. Kaikki ihmisten aiemmat uskomukset musiikin maagisista vaikutuksista perustuivat käsitykseen musiikista todellisena voimana. Vaikka musiikki olisi ollut kuinka irrallaan käytännön vaatimuksista, sitä pidettiin silti jonakin itsellisenä, eikä kuvana jostakin. Se kuului rukouksen ja leikin ulottuvuuteen, ei maalauksen ja kirjoituksen. Tämän ”to-

dellisuuden” katoaminen merkitsee väistämättä ”vakavuuden” katoamista vanhemmassa ja perinteisessä merkityksessä. Musiikilta, joka kuulostaa musiikin kovalta, sen sijaan, että se olisi eräänlainen henkinen todellisuus, ei enää voi odottaa lievittävää tai humanisoivaa vaikutusta. ”Loitsu purkautuu” todellisuuden kadotessa, sitä ei suinkaan pura ”musiikki itse”. Illusorien piirteiden lisääntyessä ”irrationaalinen” voima, jota ennen pidettiin musiikin ytimenä, uhkaa haihtua. Nykyisten emotionaalisten musiikkireaktioiden ”irrationaalisuus” kytkeytyy läheisesti tähän todellisuuden katoamiseen. Tässä suhteessa musiikin irrationaalisuus on täysin vastakkaista musiikin vanhemmalle irrationaaliselle vaikutukselle, riippumatta siitä, kuinka samankaltaisilta nämä voivatkin toisin termein esitettynä vaikuttaa. Jopa sellaiset termit kuin ”emotionaalinen”, ”irrationaalinen” ja ”maaginen” voidaan ymmärtää vain historiallisesta perspektiivistä ja niillä voi olla täysin eri merkitys eri aikoina. Vasta kun käsitetään, että ”radioäänen” kuvaluonne armottomasti tuhoaa musiikillisen magian jäänteet, voidaan todeta virheiksi kaikki yritykset säilyttää radiossa magiikan piirteitä – kuten taideteoksen pyhyys ja taiteilijan luova persoonallisuus. Väline paljastaa kaiken radiossa maagisena esiintyvän huijaukseksi, sillä se hävittää musiikin todellisena henkisenä voimana, jolle kaikki sen ”maagiset” vaikutukset perustuivat.⁵

Suomentanut Taneli Viitabuhta

(alun perin: *Radio Physiognomies. Elements of a Radio Theory, sisältyy keskeneräiseen teokseen Current of Music. Suomennos teoksesta Nachgelassene Schriften. Abteilung I, Band 3. Toim. R. Hullot-Kentor. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, 173–182.*)

Viitteet

- 1 Adornon ilmaus *sound stripe* on tässä käännetty sanalla ”ääniraita”. Hänen sitä koskeva väitteensä on epäselvä, mutta tarkoittaa ilmeisesti elokuvan äänen sijoittumista stereokuvassa ikään kuin valkokankaan eteen. – Suom. huom.
- 2 Adornon ilmaus *Hörstreifen* on tässä käännetty ”kuuloraita”. – Suom. huom.
- 3 Tietenkin instrumenttien esittelylle revyyelokuvassa on muitakin syitä, ja ne ovat luultavasti tärkeämpiä. Yksi ilmeisimmistä on löytää käyttöä visuaalisen tapahtuman esittämiselle, vaikka se ei vaadi yleisön päähuomiota. Tämä on tietenkin tilanne silloin, kun musiikillinen tapahtuma on huomion keskipisteinä, ja ohjaaja saa idean visu-

alisoida musiikkia jollain enemmän tai vähemmän lapsellisella tavalla. Halu nähdä, miten asiat tehdään, on levinnyt laajalle, mutta se toimii vain korvikkeena sille, että ymmärrettäisiin, mitä tehdään. Vaikka tässä on puhe äänielokuvan käytännöistä, on syytä mainita, että niin radion kuin filmin kohdalla nähtävästi eri syyille perustuvat trendit johtavat lopulta samaan suuntaan – tässä tapauksessa turhiin yrityksiin kompensoida äänen ”kuvaluonetta” radiossa, toisin sanoen musiikin neutralisointiin. Todellinen sosiaalinen kysymys on seuraava: kuinka ymmärtää se tosiasia, että alkuperältään niinkin erilaiset tendenssit kuin harmonisten suhteiden heikkeneminen, kotivastaanottimien

akustinen soveltumattomuus sinfoniaalle ja kuuloraita tulevat kaikki yhteen. Tässä pisteessä ”radioääni” aiheuttaa radikaalin muutoksen musiikille. Tässä voimme vain todeta ongelman, emme kuitenkaan voi edes yrittää ratkaista sitä.

- 4 Paikoin Wagner itse vaikuttaa tienneen tästä ekspressiivisen musiikkinsa luonteesta. Esimerkiksi kuuluisassa kirjeessään [8.5.1857] Lisztille hän puhuu työnsä katkeamisesta Siegfriedin parissa ja sanoo ”saattaneensa” sankarinsa lehmuspunalle. ”Saattava” musiikki eroaa selvästi imitoivasta musiikista.
- 5 Kiitän Noora Tienahoa, joka kommentoi käännöstä ja auttoi sen valmistumisessa. – Suom. huom.