



Tiellä teokseen



ANNELI ARHO



Tiellä teokseen

Fenomenologinen tutkimus muusikon
ja musiikin suhteesta länsimaisessa
taidemusiikkikulttuurissa

ANNELI ARHO

**STUDIA MUSICA 21
SIBELIUS-AKATEMIA**

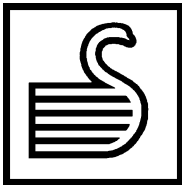
Tiellä teokseen

Tiellä teokseen

Fenomenologinen tutkimus muusikon
ja musiikin suhteesta länsimaisessa
taidemusiikkikulttuurissa

ANNELI ARHO

**STUDIA MUSICA 21
SIBELIUS-AKATEMIA**



Sibelius-Akatemia

DocMus–Esittäväsäveltaiteenjatutkimuksentohtorinkoulutusyksikkö

StudiaMusica21

©AnneliArho,2004

Taitto:SampoTiensuu

Kannensuunnittelu:SeppoLaine

Kannenvalkuvat:MaaritKytöharju

Paino: Edita, Helsinki 2003

ISBN 978-952-329-201-7 (PDF)

ISSN 2489-8155 (PDF)

Omistan väitöskirjan vanhemmilleni
ja kaikille niille, jotka kukin omalla tavallaan osallistuivat
väitöskirjani valmiiksi saattamiseen

Kiitän Naisten tiedesäätiötä, Sibelius-Akatemian tukisäätiötä
ja DocMus-yksikköä saamistani apurahoista.

Tiivistelmä

Anneli Arho 2004. Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Väitöskirja.

Sibelius-Akatemia. DocMus-yksikkö. Studia Musica 21.

Tarkastelen väitöskirjassani muusikon ja musiikin suhdetta ilmiönä, joka muotoutuu sekä kulttuurisesti että henkilökohtaisesti. Kuvaukseni musiikillisesta maailmasta perustuu ensisijaisesti omiin kokemuksiini. Tutkimusprojektin aikana sekä vähitellen muotoutuva kuvaus laadullisine erotteluineen että tuon kuvauksen kirjoittaminen – oman esiyymmärryksen aukikeriminen – rakensivat käsitystäni muusikon ja musiikin suhteesta. Lähtökohtani on Martin Heideggerin näkemyksiä vastaava käsitys siitä, että ymmärrys on aina jo rakentunut elämisessä. Muusikon ja musiikin väliset merkityssuhteet ovat siis aina jo muotoutuneet siinä, kuinka musiikki on maailmassa, kuinka kukin musiikillisessa maailmassa elää ja toimii ja kuinka musiikista on tapana puhua.

Kuvaan musiikillista maailmaa kahdesta suunnasta. Ensin kuvaan, kuinka musiikki on kulttuurisesti läsnä. Musiikin kulttuuriset erityispiirteet otetaan annettuina ja oletetaan suurin piirtein oman kokemuksen mukaisiksi. Olen tutkimuksessani pyrkinyt erittelemään niitä olennaisia tekijöitä, jotka rakentavat käsitystä musiikin tietynlaisuudesta: musiikillisen tilanteen erityispiirteitä, soivia puitteita ja kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutumista. Olen erityisesti pyrkinyt tuomaan esille variaatioita, historiallista moninaisuutta ja monenlaisuutta. Musiikki artikuloituu kulttuurissamme ”teoksiksi”, yksittäisiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi. Teokset kuitenkin vain artikuloivat monenlaisten muuntuvien merkityssuhteiden verkostoa, ja henkilökohtainen käsitys yksittäisistä teoksista rakentuu näissä merkityssuhteissa. Musiikki ei minään aikana ole läsnä yhdenlaisena ja muuttumattomana.

Tämän jälkeen kuvaan musiikillista maailmaa omaa elämäänsä elävän muusikon näkökulmasta. Musiikillinen esiyymmärrys ja sen mukainen näkökulma rakentuvat vuosien ja vuosikymmenten aikana elämisessä, niissä musiikillisissa toimintoissa, joita harjoittamalla kukin musiikkisuhdettaan rakentaa. Musiikilliset välineet – kuten nuottikuvat – asettuvat toiminnallisen kokonaisuuden osiksi. Tällöin esimerkiksi nuotit säveltäjän työn lopputuloksena merkityksellistyvät eri tavoin kuin sama nuottikuva muusikon työskentelyprosessin lähtökohtana. Kulloinkin koetut ilmiöt vaikuttavat kuitenkin aina niin ilmeisiltä, että on vaikea nähdä konstituovien merkityssuhteiden henkilökohtaisuutta.

Rakennan tutkimuksessani sellaista tutkimustraditiota, jossa muusikon kokemuksellinen tieto maailmasta otetaan vakavasti. Yksittäisen muusikon taiteellisen toiminnan kannalta olennaista on monenlainen itsessä tietäminen, joka perustuu ensisijaisesti omaan kokemukseen musiikillisessa maailmassa toimimisesta. Kokemukseni musiikillisen maailman kuvaamisesta paljastivat, minkälaista tuo itsessä tietäminen on. Tutkimusprojektini johti ymmärtämään, kuinka erilaisia ovat kysymys tiedosta ja kysymys tietämisestä: abstraktilla, uskottavaksi tarjotulla toisten tiedolla ei ole juurikaan merkitystä omassa taiteellisessa toiminnassa ennen kuin tieto on tullut kokonaisvaltaisesti itsessä ymmärretyksi, rakentunut – hitaasti – osaksi musiikillista itseä.

Avainsanat: fenomenologia, länsimainen taidemusiikkikulttuuri, musiikillinen tilanne, kokemus, merkityssuhteet, itsessä tietäminen.

Abstract

Anneli Arho 2004. On the way to a musical work. A phenomenological study of the relationship between music and a musician. Dissertation.

Sibelius Academy. DocMus department. Studia Musica 21.

In this study I explore how music is constituted through the factual situation of a musician making music. The phenomenological description of the constitutive features was primarily based on my own experiences as a musician. One's own experiences are not simply available: my understanding of the relationship between music and a musician evolved over a span of several years. I began, like Martin Heidegger, with the notion that living in the world means that one has always already understood, somehow, the phenomena faced in a lived situation. So, the meaningfulness of the music depends on how music is present in the musical world, how a musician lives and acts musically, and how one conventionally speaks about music.

I described the musical world from two points of view. I began from the general perspective of how music is present in our culture, using differences in musical practices and ways of thinking about music to trace essential cultural features that are conventionally taken as given. I identified three types of cultural features, which I then explored separately: those emerging from changing musical situations, those arising within the shared sonic framework of music (the historicity of musical instruments and acceptable tones) and those stemming from the ways in which written music and sounding music are intertwined in the history of the Western culture. Music is culturally articulated as "works" in the Western art music tradition, and as such, typically framed as a static collection of things to be repeated. Music, however, is constantly changing. Works, consequently, are continually constituted anew through complex interpretative networks that as fields of interconnected features render the work meaningful and are themselves subject to change and variation.

My second point of view was that of a musician deeply involved in the musical world. A diversity of constitutive cultural features reveals the contingency of how music and the musical work exist for a musician. The cultural and situational ways of making music constitute the musical pre-understanding, the primary way of looking at the musical world. So, the musical understanding is embodied through years and decades of acting musically. Musical tools – like scores – are understood as an integral part of the lived world. A score does not have an abstract (or neutral) meaning. An instrumentalist understands the score through her/his habits of reading music and making music. A composer understands the score as a result of her/his compositional process – sometimes within the context of the written tradition, sometimes by listening to the sonic qualities of the evolving music as sounds, and sometimes in terms of the practices of the performing tradition, depending on the composer and her/his actual situation. The evidence of the embodied meaningfulness of the experienced phenomena hides all the contingency of the lived situations and their musical significance. The chiasm – which I understand like Maurice Merleau-Ponty – of divergent musical standpoints is an essential part of the Western tradition.

But knowing the hidden constitutive features was not enough. As I described the musical world and explicated parts of my own musical pre-understanding, the writing process also revealed what it actually means to have a pre-understanding. The sense of music is embodied; for a musician it is essential to be able to learn by doing. Abstract knowledge (or the knowledge of an other) has meaning in artistic activities only when it is realized to be already known in oneself, known through one's own experiences.

Finally, the writing process also allowed me to reflect on the possibilities of doing research based on the experiential reality of a musician making music.

Keywords: Phenomenology, Western art music, musical situation, experience, knowing in oneself.

Sisällysluettelo

Lukijalle, joka haluaa heti virittäytyä siihen, mitä teksti tuo tullessaan	15
Tutkimuksen teemat	15
Tutkimusmateriaali	16
Tutkimustraditio	16
Tutkimuksen rakenne	17
Tutkimustekstin tasot	20
 <i>Pierre Boulez: Mémoriale</i>	 23
 Tutkimuspolku	 29
Keveyden ja raskauden yhtäaikaaisuudesta	29
Tutkijuuden henkilökohtaisista lähtökohdista	30
Tutkimussuunnitelmista	31
Tutkivan ajattelun aluista	35
Tutkimussituaatiosta	37
Näkemisen tavoista ja muodoista	39
Puheesta ja teksteistä	41
Omat sanat, toisten sanat	46
Toisten kanssa kirjoittaminen	50
Kirjoittaminen tutkimusmenetelmänä	55
Kuvaamisen kirkkaus, sanojen sameus ja läpikuultavuus	57
Tutkimusraportista ja sen suhteista maailmaan	61
Tutkimustehtävän muotoutuminen	64
Tutkimusasetelma	65
Tutkimuksen asemointia	68
Tutkimus vastuun ottamisena	69

Kuinka musiikki on kulttuurisesti läsnä: musiikillisen kulttuurimme omalaatuisuudesta.....	73
Musiikillisista tilanteista	81
Musiikillisten tilanteiden liuentumisesta	85
Musiikillisen murtumisesta	87
Kuuntelemisen hetki.....	89
Soinnillisista puitteista	91
Soittimista	92
Sallituista sävelistä.....	95
Kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutumisesta	99
Pyhän laulun kirjoittaminen	101
Tradition tallentaminen ja uuden musiikin kirjoittamisen taito	105
<i>Le nuove Musiche</i>	110
Läpinäkyvä nuottikuva	116
Musiikillisten merkkien taide	120
Soivan musiikin itsenäistyminen	123
Tradition historiallistamisesta.....	125
Yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla: musiikin artikuloituminen yhä uudelleen	131
Annetusta ja ottamisesta.....	132
Musiikillisista välineistä	133
Musiikin esineellistämisestä.....	134
Nuottikuvan monista muodoista.....	135
Editiot.....	135
Urtextit	136
Lähdemateriaalin monenlaisuus ja moninaisuus	136
Kopioiden kyseenalaisuus	137
Kirjoitetun kanonisoiminen.....	138
Urtext-editioiden käyttämisen vaikeuksista	139
Faksimilet.....	139
Annetun nuottikuvan auktoriteettiasema.....	139
Musiikillisen maailman vastus ja tapahtuminen	140
Musiikin artikuloitumisesta yhä uudelleen.....	145
Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä.....	149
Käsillä- ja esilläoleminen.....	150

Kolme näkökulmaa musiikkiin: kuinka musiikki tulee annetuksi kuuntelemisessa, soittamisessa ja säveltämisessä	155
Toiminnallinen suhde musiikkiin	157
Kuinka musiikki tulee annetuksi kuuntelemisessa	159
Kuuntelemisen kehollisuudesta	162
Kuinka musiikki tulee annetuksi soittamisessa	163
Soittaminen musiikillisena tilanteena	164
<i>Ways of the Hand</i>	165
Soitettavasta ja soittamisen tavoista	167
Muusikon kehollinen suhde musiikkiin	171
Soinnillisissa puitteissa eläminen	172
Kuinka musiikki tulee annetuksi säveltämisessä	174
Alkujen valitsemisesta	174
Säveltämisestä ja improvisoimisesta	176
Säveltämisessä eläminen	179
Kokemusten kiasmaattisuus ja kiasmaattiset kokemukset	180
Nuotit kulttuurisena välineenä	182
Virittävä nuottikuva	185
Musiikin kirjoittaminen esille ja käsille saattamisena	189
Notaatiosysteemi kirjoittajan ilmaisuvälineenä	195
Tavalla tai toisella nuotintaminen	196
Systeemin puitteissa kirjoittaminen	198
Näkymättömän muuttaminen, olemattoman esille saattaminen	205
Nuotit muusikon työkaluna	208
Nuottien käyttötarkoituksista	208
Nuottimateriaalin käyttökelpoisuudesta	209
Merkkien toimivuudesta	209
Merkkien kulttuurisidonnaisuudesta	211
Tarpeen mukaisista käyttötavoista	212
Lukemistapojen monenlaisuudesta	213
Kirjoitetun mukauttamisesta	215
 Merkityssuhteista puhuminen on puhumalla merkityksellistämistä	219
 <i>Olivier Messiaen: HARAWI. Chant d'amour et de mort.</i>	224
 Jonkinlaiseksi puhuminen	240
Musiikilliseen maailmankuvaan kasvattaminen	244

Itsen ja toisen rajalla: muusikon suhde yksittäisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin.....	251
Teoskäsityksen aukikerimistä	251
Musiikkiteos filosofisena käsitteenä	253
Käsityksiä teoskäsitteestä.....	256
Teoskäsityksen konstituoitumisesta	257
Viitekehysistä	259
Ontologisista piireistä.....	260
Musiikkiteos muusikolle käsillä (ja esillä).....	262
Teoksina ja toisin kuin teoksina artikuloituminen	263
Julkiset puitteet	264
Teos ohjelmiston osana	265
Soittimellisuus ja soitettavuus.....	266
Itsen ja toisen rajalla: tulkitsemisen ongelma.....	267
Jo jonakin ymmärtäminen	269
Ei sitä noin voi soittaa	273
Näin minä sen soittaisin.....	275
Soivan ja kirjoitetun välisen suhteen purkamisesta ja uudelleen rakentamisesta	276
Mykkien merkkien tulkitseminen	277
Kuunnellen, kuinka se valittaa ja kirkuu.....	277
Kaikki ihmisen toiminta on tulkitsevaa	278
Mittojen monenlaisuus	280
Leikiksi tunnistettu – leikkiä tunnistamatta.....	282
Omakohmainen taiteellinen ilmaisu	283
Tulkitsemisen haaste ja musiikin taito	286
 <i>Guillaume de Machaut: Agnus Dei</i>	289
 Tiellä teokseen: tietämistä rakentavat tilanteet.....	295
Tietämistä rakentavat tilanteet	295
Kokemuksia tietämisen monenlaisuudesta	296
Kokemuksesta kirjoittaminen	298
Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen	300
Maailmankuvan rakentaminen	303
Kulttuuristen käsitteiden kirkastaminen	306
Erot ja kuilut	309
Huomioita itsessä tietämisen erityisyydestä	311
Tiellä teokseen	316

Muusikon ja musiikin väliset suhteet.....	316
Teoksen tietämistä rakentavat tilanteet	319
Vastusten omalaatuisuudesta.....	320
Kokemuksellisesta kokonaisuudesta	321
Kuunteleminen kaikin aistein	322
Musiikin soivaksi saattaminen	322
Lukeminen kokemisen muotona	323
Kirjoittaminen musiikin esille ja käsille saattamisena.....	323
Soivan ja kirjoitetun musiikin suhteesta	324
Teoskäsityksen jo joksikin rakentuneisuudesta	325
Musiikillinen maailmankuva	328
Henkilökohtaisesti rakentunut musiikillinen todellisuus	328
Kiasmaattinen suhde musiikkiin.....	330
Näkymättömien kenttien verkostossa eläminen	332
Lahjan mahdollisuudesta	333
Lähteet.....	335
Nuottijulkaisut	351
Äänitteet ja DVD-levyt.....	352
Verkkoviitteet	352
Liite: Huomioita Pierre Boulezin teoksesta <i>Mémoriale</i>	353

Lukijalle, joka haluaa heti virittäytyä siihen, mitä teksti tuo tullessaan

*Toivoisin, että tekstiäni luettaisiin kuunnellen
kuin sävellystä, jossa materiaali määrää muodon,
joka ei ole ennalta arvattavissa,
kuin kuunnellen sävellystä, jossa oudotkin osat
vähitellen asettavat kokonaisuuden.*

Tutkimuksen teemat

Olen tutkimuksessani *Tiellä teokseen* kysynyt, minkälainen on muusikon ja musiikin suhde länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Halusin tietää, minkälaisin sidoksin maailmaan rakentuu muusikon musiikillinen esiymmärrys, kuinka konstituoituu (rakentuu merkityssuhteisiin) se musiikillinen tietämys, joka on aina jo läsnä, kun muusikko suuntautuu yksittäiseen musiikilliseen kokonaisuuteen. Halusin siis ymmärtää niitä teoksen ympärille kietoutuvien musiikillisten tilanteiden tekijöitä, jotka rakentavat käsitystä musiikista ja suuntaavat musiikin tekemistä ja kokemista.

Retorinen keinoni on puhua ilmiöistä monin erilaisin sanoin, ikään kuin sanallisesti piiritää ilmiöitä, antaa monin erilaisin sanoin käsitys siitä, mistä puhun. Siten tutkimuskysymykseni oli koko tutkimukseni ajan sidottu tietynlaiseen näkökulmaan ja tietynlaiseen tilanteeseen, tilanteessa ilmeneviin ilmiöihin ja niiden taustoihin. Teoksen ympärille kietoutuva tilanne oli myös minun tilanteeni, joten tutkimuskohteeni oli väistämättä samaa. Tiesin toki mitä olin tekemässä, mutta tilanteesta puhuminen yhdenlaisin sanoin oli mahdotonta. Niinpä muotoilin tutkimuskysymyksen vasta siihen pakotettuna – ja puhun kysymyksestä edelleen monenlaisin sanoin.

Esiymmärryksen rakentumisen osatekijät ja erityispiirteet paljastuivat kuvaamalla muusikon tilannetta, muusikon suhdetta musiikilliseen maailmaan. Ensin täytyi siis kuvata, kuinka musiikki on kulttuurisesti läsnä ja kuinka musiikki rakentuu osaksi oman kulttuurinsa puitteissa toimivan muusikon elämää. Sen jälkeen saatoinkin tarkastella aihetta tietämisen näkökulmasta. 'Muusikkous' ja 'musiikki' tulevat määritellyiksi, kun kuvaan niitä eletyn maailman osana. Ne eivät siis tässä yhteydessä ole mitään, jonka voisi määritellä etukäteen.

Rajasin ihmisen psykologisen tilanteen kysymyksenasetteluni ulkopuolelle. Olennaista oli kuitenkin muistaa, että tutkimuksen kohteena on aina kokonainen, omaa elämäänsä elävä ihminen.

Lähestymistapani on fenomenologinen. On kyse ilmiöiden tutkimisesta, kriittisestä ajattelusta, omien ja kulttuuristen käsitysten kyseenalaistamisesta.

Kirjoittamalla tutkimuksen pyrin samalla artikuloimaan sellaista tutkimuksellista lähtökohtaa, jossa muusikon kokemuksellinen tieto otetaan vakavasti.

Tutkimusmateriaali

Ensisijaisena tutkimusmateriaalini on oma kokemukseni musiikillisessa maailmassa elämisestä, joka tarkoittaa sekä henkilökohtaista suhdetta musiikkiin että kokemuksia toisista ihmisistä, kokemuksia yhdessä toimimisesta ja yhdessä ajattelemisesta. Tutkimuksen pätevyys kannalta olennaista oli ymmärtää oma situaatio ja suhtautua epäillen kaikkeen: jo kirjoitettuun, jo puhuttuun ja erityisesti itse ajateltuun ja kuviteltuun. Tutkimuksen luotettavuus edellytti sekä ymmärrystä siitä, minkälaista on itsessä tietäminen, että ymmärretyn avointa raportoimista.

Toissijaisena tutkimusmateriaalina käytin musiikista kertovia historiallisia tekstejä ja oman aikamme historian tutkijoiden tutkimusten tuloksia, jotka antoivat vertailukohtia oman ajan monenlaisissa käytännöissä rakentuneille käsityksilleni. Jo kirjoitetun varaan rakentaminen oli tietenkin ongelmallista tutkimuksen luotettavuuden kannalta. Tämä on kuitenkin jokaisen musiikin historiasta kiinnostuneen ongelma, ja pohdin tämänkaltaista tietoa ja tietämistä tutkimukseni loppuluvuissa.

Tutkimustraditio

Edmund Husserl¹, Roman Ingarden², Martin Heidegger³, Hans-Georg Gadamer⁴ ja Maurice Merleau-Ponty⁵ ovat rakentaneet sen kaltaista fenomenologista traditiota, jota oma tutkimukseni edustaa. Hans-Georg Gadamer on ehkä yleisimmin käytetty tausta-ajattelija taiteen alueilla, ehkä siksi, että Gadamerin *Wahrheit und Methode*⁶ rakentuu taideteoksen ja sen tulkitsemisen

1 Esimerkiksi Husserl 1950.

2 Esimerkiksi Ingarden 1962, 1964, 1965a ja 1965b.

3 Esimerkiksi Heidegger 1993 (1927).

4 Esimerkiksi Gadamer 1975 (1960).

5 Esimerkiksi Merleau-Ponty 1999 (1943) ja 1988 (1964).

6 Gadamer 1975 (1960).

tematisoimana – vaikkakin toisin kuin monet muut samoja aiheita käsittelevät tekstit.⁷ Kuitenkin halusin omassa tutkimuksessani löytää vaihtoehtoja juuri teoksista puhuvalle ja tulkitsemisen tapahtumasta lähtevälle näkemisen tavalle.

Pyrin selventämään niitä musiikillisen ilmiön kokemiseen vaikuttavia ”marginaaleja”, jotka musiikillisissa tilanteissa otetaan annettuina. On kyse niin sanotuista ”hiljaisen tiedon”⁸ alueista, jotka kuitenkin varsin näkyvästi ja kuuluvasti kietoutuvat osaksi musiikillista maailmaa. En siis varsinaisesti tutkinut musiikkia ilmiönä, kokemuksena tai tulkittavana teoksena. Tärkeää oli tulkitsemisen tilanne, situaatio, ei tulkinta itsessään. Erityisesti Martin Heideggerin ja Maurice Merleau-Pontyn kirjoituksiin perehtyminen osoittautui oman tutkimuskohteeni kannalta hedelmälliseksi. Tapa, jolla Martin Heidegger⁹ pohtii ihmisen maailmassa olemista ja tapa, jolla Maurice Merleau-Ponty¹⁰ pohtii näkyvän ja näkymättömän suhdetta maailmassa, olivat olennaisia tutkimukseni kannalta.

Fenomenologinen tutkimus ei tarkoita annettua metodologiaa ja sen soveltamista käytäntöön. On kyse asenteesta, tietynlaisesta tutkijan ja tutkimuskohteen välisestä suhteesta. Fenomenologiassa tutkitaan ilmiöitä: kuinka ilmiöt ovat olemassa, ilmenevät ja rakentuvat merkityssuhteisiin. Merkityssuhteisiin rakentuminen paljastuu tutkimuksen kuluessa monenlaisina variaatioina. Koko ajan on kyse suhteista. Tutkitut ilmiöt ovat aina tutkijalle – ja juuri tästä syystä tutkijan on kirjoitettava oma positionsa auki. On kyse tutkijan vastuusta. Jokaisen fenomenologisen tutkimuksen tulisi lähteä uudesta alusta, kulloisestakin tutkimuksellisesta tilanteesta.

Fenomenologisessa tutkimuksessa on olennaista säilyttää musiikillinen maailma ilmiöineen koko ajan ensisijaisena. Sanallinen ilmaisu on vain maailmaan viittaava, ilmiöitä osoittava ja maailmaa joksikin puhuva pinta, joka on välttämätön sekä tutkimuksen tekemisen että tutkimuksen jakamisen (kommunikaation) kannalta. Tutkimuspuhe tulee kuitenkin luettua tekstinä, jonka viittaussuhde maailmaan ei voi olla yksiselitteinen. Olen työskennellyt tietoisena tästä riskitirdasta.

Tutkimukselliset valintani tarkoittavat sitä, että tekstini ei asettudu osaksi jo olemassa olevaa kirjallista diskurssia eikä muotoudu omaksi sisäisesti johdonmukaiseksi todellisuudekseen, jonka puitteissa käsitteet ovat mahdollisimman yksiselitteisesti määriteltäviä.

Tutkimuksen rakenne

Muusikon kokemuksessa kietoutuvat erottamattomasti yhteen monet sellaiset teoksen ympärille kietoutuvan musiikillisen tilanteen tekijät, jotka tieteen kirjoittamisen perinteiden mukaisesti kuuluvat eri tutkimusaloihin. Siksi tutkimukseni tematisoinnit ja laadulliset erottelut eivät voineet määräytyä tai valikoitua (musiikki)tieteellisten traditioiden mukaisesti, vaan ne artikuloi-

7 Monet suomalaiset taiteesta kirjoittaneet tutkijat ovat käyttäneet nimenomaan Gadameria tausta-ajattelijana, esimerkiksi Kurkela 1983, Granö 2000, Hannula 2000a ja 2000b, Tuovila 2003, Pullinen 2003.

8 Suomessa ”hiljaisesta tiedosta” on kirjoittanut erityisesti Hannele Koivunen (1998).

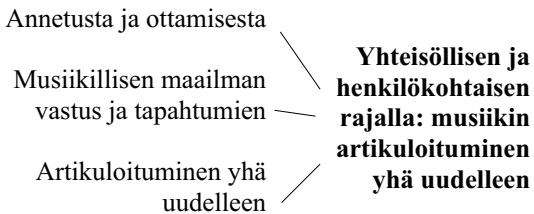
9 Heidegger 1993 (1927).

10 Merleau-Ponty 1988 (1964).

TIELLÄ TEOKSEEN

musiikillista maailmaa kuvaavan osion päänäkökulmat,
näkökulmien **pääluvut** ja niiden jako alalukuihin

Maailmassa on musiikkia



Musiikillisessa maailmassa eläminen

Ihmisen historiallisuus
Musiikillisen maailman historiallisuus

Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä

Kolme näkökulmaa musiikkiin: kuinka musiikki tulee annetuksi kuuntelemisessa, soittamisessa ja säveltämisessä

Nuotit kulttuurisena välineenä

Merkityssuhteista puhuminen on puhumalla merkityksellistämistä

Jonkinlaiseksi puhuminen

Maailmankuvaan kasvattaminen

Itsensä ja toisen rajalla: muusikon suhde yksittäisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin

Teoskäsityksen aukikerimistä

Musiikkiteos muusikolle käsillä (ja esillä)

Tulkittamisen ongelma

tuivat tutkimustyöni aikana vähitellen, musiikillisessa maailmassa elävän ihmisen elämismaailman mukaisesti. Ensimmäistä on maailmassa oleminen. Sen antamalle perustalle rakentuu kuvaukseni maailmassa olemisesta ja sen monenlaisuudesta, ja vasta sen jälkeen oli mahdollista tarkastella kysymystä tietämisestä.

Kuvaan kenen tahansa länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa toimivan muusikon maailmaa. Pyrin kuvaamaan niin, että myös muusikkokollegani voisivat tunnistaa todeksi – ainakin asiaa ajateltuaan – sen, mitä kuvaan. Olen vakuuttunut siitä, että muusikkona toimivien ihmisten tilanteet ovat niin samankaltaisia, että kuvaukseni valikoutuneet näkökulmat ja tematisoinnit ovat jaettuja. Erot suhteissa maailmaan – esimerkiksi konkreettisten kokemusten valikoimassa ja kokemuksen määrissä – ja erot henkilökohtaisissa merkityksellistämisen tavoissa ovat kuitenkin suuret. Kuvaukseni musiikillisesta maailmasta on oman kokemukseni ja ymmärrykseni mukainen. Siten se ei voi olla kokonaan samanlainen kuin jonkun muun.

Tutkimukseni alkukysymykset heräsivät tilanteissa, joissa opetin musiikinteoreettisia oppiaineita. Juuri tästä syystä olennaista oli kysyä ja oppia ymmärtämään, minkälaisia ovat yksittäisen länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa toimivan muusikon tietämistä rakentavat tilanteet, minkälaista on tiellä teokseen, monenlaisine variaatioineen. Joka tapauksessa oman ymmärryksen varassa toimiminen – siis kokemukseen luottaminen – on olennainen osa tiellä kulkemista.

Tutkimukseni alkaa lukukokonaisuudella **Tutkimuspolku**, jossa kuvaan tutkimukseni lähtökohtia sekä tutkimuksen muotoutumista ja tekemistä.

Muusikon ja musiikin suhdetta kuvaan kahdesta näkökulmasta. Näiden näkökulmien välinen ero on tutkimukseni kannalta olennainen. Näkökulmien väliin sijoittuu kahteen suuntaan – tai kahdesta suunnasta – tarkasteleva transitio.

Ensimmäinen näkökulma on ikään kuin ei-kenenkään-näkökulma, omaan kulttuuriinsa etäisyyttä ottavan muusikkotutkijan näkökulma. On paljon sellaista, mikä tulee annettuna, ja tämä annettu on historiallisesti muuttuvaa. On siis kyse siitä, **kuinka musiikki on kulttuurisesti läsnä**. Päädyin jaottelemaan olennaiset tekijät kolmeen kategoriaan: **musiikillinen tilanne, soinnilliset puitteet ja kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutuminen** ovat kaikki monista erilaisista itsenäisesti muuttuvista osatekijöistä yhteen kietoutuvia aspekteja musiikilliseen maailmaan. Kutakin kolmea tematisointia edustaa oma lukukokonaisuutensa.

Näkökulmien väliin sijoittuvan transition ”näkökulma” (tai ”näköalattomuus”) on **yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla**: kulloinenkin musiikin tekemisen tilanne on uusi; jokainen musiikillisessa maailmassa toimiva ihminen elää tilanteessa, jossa näkökulmaero estää suoran vertaamisen toisten tekemän ja itse tekemisen välillä. Musiikillinen maailma muuttuu; musiikin tekijät haluavat toimia uudella tavalla; **musiikki artikuloituu yhä uudelleen**. On kyse sekä näkökulmien erosta että erosta jo tapahtuneen ja vasta tapahtumassa olevan välillä.

Toinen näkökulma on oman kulttuurinsa puitteissa toimivan muusikon. **Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä**, ja itse eletty jäsenyyty ja merkityksellistyy toisin kuin ulkopuolelta tarkkaillen voisi kuvitella. Kaikki merkityksellistyy suhteessa elettyyn maailmaan. Lukukokonaisuudessa **Kolme näkökulmaa musiikilliseen maailmaan** tuon ensin esille perin-

teisten kulttuurissamme vaikuttaneiden musiikillisten näkökulmien – kuuntelemisen, soittamisen ja säveltämisen – erityislaatuja. Kuvaamalla kolmea näkökulmaa – eikä vain soittavan muusikon näkökulmaa – asetan soittavan muusikon näkökulman osaksi laajempaa teoksen ympärille kietoutuvaa kulttuurista tilannetta. Sen jälkeen pohdin **nuotteja kulttuurisena välineenä**, tarkastelen kuinka nuottikuva merkityksellistyy osana säveltäjän ja soittajan elämismaailmaa. Jälleen olennaista on näkökulmien erotteleminen. Lukukokonaisuudessa **Merkityssuhteista puhuminen on puhumalla merkityksellistämistä** tuon esille puheen musiikillisen tilanteen osana. Musiikista puhuminen on aina myös musiikin **puhumista joksikin**, vaikuttamista, vallan käyttöä, **kasvattamista musiikilliseen maailmankuvaan**.

Lukukokonaisuus **Itsen ja toisen rajalla: muusikon suhde yksittäiseen musiikilliseen kokonaisuuteen** on erityistapaus yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla toimimisesta. Länsimaisen taidemusiikkitraditiossa muusikot tulkitsevat teoksia. Tässä lukukokonaisuudessa pohdin soittavan muusikon suhdetta kirjoitettuun musiikkiin, sellaisena kuin se on minulle omassa kokemuksessa näyttäytynyt.

Tutkimukseni päättää lukukokonaisuus **Tiellä teokseen: tietämistä rakentavat tilanteet**, jossa punon yhteen kokemukseni musiikillisen maailman kuvaamisesta – siis tutkimuksen tekemisestä – ja tulkintani musiikillisessa maailmassa olemisen erityispiirteistä. Otsikon **Tietämistä rakentavat tilanteet** alle sijoittuvissa luvuissa tarkastelen itsessä tietämisen erityisyyttä. Kokonaisuudessa **Tiellä teokseen** kokoan yhteenvedon tapaan tiellä olemisen aspekteja, niitä tekijöitä, joiden tulkitsen rakentavan musiikillista esiyttä.

Tutkimuksen teoreettinen osuus tulee ”kiedotuksi” kirjoituksiin, jotka kertovat suhteista musiikkiin. Kokemukset Pierre Boulezin, Olivier Messiaenin ja Guillaume de Machaut’n musiikista punoutuivat osaksi tutkimusprojektiani. Kokemuksia kuvaavat kirjoitukset eivät kuitenkaan ole tutkimukseni lähdemateriaalia perinteisessä mielessä. Toivon tutkimusraportin osaksi sijoittamieni tekstien toimivan esimerkkeinä, joiden kautta lukijoilla on mahdollisuus tunnistaa omia kokemuksiaan, niitä ilmiöitä, joita varsinaisessa tutkimustekstissäni kuvaan. **Pierre Boulezin *Mémorialesta*** kertoviini teksteihin sisältyvä tekstikooste perustuu sekä omiin kuuntelukokemuksiini että Lotta Ilomäen, Ulrika Kauniskankaan, Leena Unkari-Virtasen ja Marja Vuoren kokemuksiin. (Kuuntelijoiden omat kuvaukset ovat liitteenä.) **Olivier Messiaenin *Harawia*** käsittelevä osuus on yhteistyötä Annikka Konttori-Gustafssonin kanssa. **Machaut’n *Agnus Dei*** -tekstit kertovat kokemuksiani musiikkisuhteen muuttumisesta.

On kyse erilaisista näkökulmista musiikkiin: *Mémoriale*-koosteessa on rinnakkain monta erilaista kuuntelijanäkökulmaa; *Harawi*-teksteissä asettuvat rinnakkain esittäjän ja kuulija-säveltäjä-tutkijan näkökulmat; *Agnus Dei* -tekstit tuovat esiin näkökulman muutoksia: opettajuus, säveltäjäyys ja tutkijuus musiikin kuuntelemisen lähtökohtina paljastivat musiikkia eri tavoin.

Tutkimustekstin tasot

Asetan tutkimusraportissani eri tavoin puhuvia tekstejä rinnakkain. Erilaiset tekstityypit ovat merkinä tekstikokonaisuuteen rakentuvien ”paikkojen” moninaisuudesta. Ajattelen tutkimustekstin väleissä sijaitsevat eri tasoiset tekstit ikkunoiksi aikoihin ja paikkoihin, toisenlaisiin nä-

kökulmiin, toisenlaisiin ajattelemisen ja kirjoittamisen tapoihin. Ratkaisuni jäljittelee karkeasti sitä tapaa, jolla aikojen, paikkojen, näkökulmien ja ajattelutapojen moninaisuus oli tutkimusprojektissani – ja omassa elämässäni – läsnä.

Tutkimusraportti sisältää varsinaisesti viidenlaista tekstiä:

pohdiskelevaa, yleistävää, kertovaa ja kuvaavaa tutkimustekstiä.¹¹

omasta kokemuksestani kertovia tekstejä, joiden tarkoitus on johdattaa seuraavan luvun aiheeseen.

tekstejä, joiden tarkoitus on esimerkein selventää lukijalle, minkälaisista ilmiöistä kulloinkin on kyse.

”kursiivilla kirjoitettuja suoria lainauksia, joiden funktio kokonaisuudessa vaihtelee. Usein on kyse historiallisista tekstikatkelmista, joita käytän esimerkkeinä kulloinkin kuvatuista ilmiöistä tai käytännöistä. Joskus on kyse toisten kirjoittajien teksteistä, jotka tuovat mielestäni jotain tutkimukseni kannalta tärkeää esille. Tehdäkseni oikeutta alkuperäisille teksteille olen muutamaa poikkeusta lukuunottamatta pitäytynyt alkukielisissä teksteissä.”¹²

musiikkisuhteista (*Mémoriale*, *Harawi* ja *Agnus Dei*) kertovat tekstit olen tyypitellyt tilanteesta ja tekstistä riippuen joko ”esimerkkiteksteiksi”

tai ”kokemusteksteiksi”. Tekstityypit ovat kuitenkin vain suunnata antavia. Kirjoittamiseni tyyli oli tapauskohtaisia, eikä jako kahteen kuvaa niitä riittävästi tarkasti.

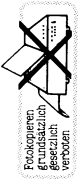
Tutkimukseni pyrkimyksenä on lisätä muusikkoyhteisön¹³ itseymmärrystä ja antaa välineitä kriittiseen ajatteluun, sillä ainakin musiikilliseen maailmaan kasvattamista koskevat päätökset tehdään joka tapauksessa ensisijaisesti kokemuksellisen tiedon perusteella. Itseymmärryksen saavuttamisessa olennaista on tiedostaa oma tilanne ja oma näkökulma – jotta ei ryhtyisi toteuttamaan toisten piirtämää kuvaa.

11 Alaviitteitä, jotka kommentoivat ja tarkentavat muita tekstejä. Kaikki viittaukset kirjallisuuteen olen sijoittanut alaviitteisiin.

12 Mikäli ranskan-, italian- ja saksankielisistä teksteistä on ollut saatavilla suomenkielinen käännös, olen sijoittanut käännöksen alaviitteeseen.

13 Puhuessani muusikkoudesta en suinkaan puhu vain ammattimuusikoista, vaan kaikista niistä ihmisistä, jotka harrastavat soittamista, laulamista tai säveltämistä, tekevät musiikkia itse.

MEMORIALE (...explosante·fixe...) Original



PIERRE BOULEZ

Assez rapide,
Modulé¹⁾ ♩ = 92
rall. accel.

Modéré, stable ♩ = 84
rall.
a tempo
Modéré, stable ♩ = 84

FLUTE SOLO

1

2

CORS (fa)

1

2

VIOLONS

1

2

3

ALTES

1

2

VIOLONCELLE

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

¹⁾ les modulations du tempo, nettes mais sans exagérer, toujours dans une continuité.

© Copyright 1985 by Universal Edition A. G., Wien

tous droits réservés pour tous pays

Universal Edition No. 18657

Pierre Boulez: *Mémoriale*

Helmikuu 1997

Jousia, huilu, muuta?

Soitinryhmä.

Kamariyhtye.

Käyrätorvi.

Pizzicatoja, sordinoitu sul ponticello -tremolo, trilli.

Trrr-soitto.

Flatterzunge.

Lempeät hurisevat janat, hurisevat janat päällekkäin. Otan pelkän sointiväriin, hyri-
nän. Kuuntelen sitä, miten repetitio tai trilli kuullostaa erilaiselta eri soitinryhmissä.

Värejä ja äänten varjoja, pehmeitä sävyjä.

Valoja ja varjoja. Häivähdyksiä.

Lämpimiä ja viiltäviä, kylmiä sointivärejä. Kipu-sointi voi olla myös henkeäsalpaa-
van 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 lo-
puksi lämmin sointiväri on muuttunut sameammaksi.

Rauhallinen, johdatteleva lämminsointinen alku, jonka tapahtumatiheys vähitellen
vilkkastuu 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 alaspäin, palaa ylöspäin.

Melodia vapaatonaalista?

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 hämärrytettyyn
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.¹⁴

Meitä on viisi musiikin ammattilaista.

Kuuntelemme yhdessä yksittäisen musiikillisen kokonaisuuden,
neljä kertaa peräkkäin.

Kukaan meistä ei tiedä eikä tunnista teosta.¹⁵

Teemme muistiinpanoja.

Jälkeenpäin vertaamme kokemuksiamme.

Keskustelemme.

Käy ilmi, että jokaisella meistä on oma tapansa kuvata kokemusta.

Olemme kuitenkin käyttäneet myös samankaltaisia

tai jopa samojailmaisuja,

joten yhteistäkin löytyy.

Keskustelemme kokemusten ja sanojen suhteesta tarkemmin.

Vähitellen

paljastuu,

kuinka

henkilökohtaisia

sanojen ja musiikin suhteet ovat.

Samankaltaiset ilmaisut saattavat viitata erilaisiin musiikillisiin ilmiöihin.

Tiettyä musiikin kohtaa kuvataan

jopa vastakkaisilta vaikuttavilla ilmaisulla käyttäen.

Kokemus oli jaettu,

kieli on jaettu,

mutta siinä välissä on henkilökohtaisten merkityssuhteiden hämärä moninaisuus.

Mitä oikeastaan tarkoitetaan, kun puhutaan intersubjektivisuudesta?¹⁶

14 Olen koonnut tekstin viiden eri kuuntelijan muistiinpanoista. Alkuperäiset tekstit ovat liitteenä.

15 Kuuntelutilannetta varten valittu CD-levy oli valmiina soittimessa. Kyseessä oli Pierre Boulezin *Mémoriale*.

16 Lauri Otonkoski osoitti "liehureunaisen" tekstin mahdollisuuden, kun keskustelin hänen kanssaan Machaut-teksteistäni (s. 289). Liehureunaisia tekstejä asetellessani kiinnitin huomiota siihen, että tekstillä ei ole minulle vain yhtä mahdollista asettelun tapaa, vaan eri lukukerroilla halusin asetella tekstin eri tavoin. Totesin kuitenkin, että riippumatta siitä, miten teksti oli aseteltu, luin sitä toisin kuin suorareunaista asetelua.

Elokuu 1997

Kirjoitan helmikuisesta kuuntelutilanteesta kuvauksen,
jossa pohdin musiikillisen kokemuksen kuvaamisen tapoja:

Kuulijat ovat kuvanneet musiikkia
musiikinteoreettisin termein,
metaforin ja
graafisesti.

Graafinen ilmaisu palauttaa mieleen omaa kokemusta.
Omat metaforat tuntuvat kuvaavan kokemusta tarkasti, mutta
toiset eivät ymmärtäneet, mistä metaforat oikeastaan kertoivat,
ennen kuinne yhdistyivät riittävän tarkasti kuuntelukokemukseen.
Yhteisölliset musiikilliset käsitteet tulivat kyllä ymmärrettyiksi,
ne olivat jo koulutuksessa jaettua,
mutta ne kertoivat
hyvin vähän
kokemuksesta.
Vasta verbit ja muut suhteita ilmaisevat sanat tekivät ilmaisusta henkilökohtaisen.

Olelnaista ovat siis suhteet.

Muistan tämän oivalluksen hetken, kun luen:

*”Lauseessa asiantilan syntyminen tapahtuu verbien kautta niiden asettaessa ni-
meävät sanat ja funktionaaliset sanat suhteeseen. Verbit puhaltavat elämän nimi-
en ja funktioiden välille.¹⁷”*

Kuinka itsestään selvää,
ja kuitenkin en muista koskaan aikaisemmin ajatelleeni tätä.

Kiinnostun sanojen ja maailman suhteesta.

17 Holma 1993, 48.

Joulukuu 1997

Mietin teosta mielessäni.
Mielikuvani on pilven kaltainen.
Kun yritän tarkastella mielikuvaa tarkemmin, huomaan, että
en saa siitä otetta.
Kokemukseni on sulanut kokonaisuudeksi.
Tunnen kokemuksen jäljen itsessäni:
jännite saa sydämeni lyömään hiukan nopeammin.

Mielikuva ei herätä ilon ja surun kaltaisia tunteita,
ainoastaan "Mémoriale-tunteen".

Minulla on mielikuva siitä tavasta, jolla teos on olemassa, ja jos joku kysyisi
tunnenko teoksen,
vastaisin epäröimättä myöntävästi.
Yritän pakottaa teoksen yksittäisiä piirteitä esiin.
Muistan sanat,
joita käytin kirjoittaessani.
Muistan myös toisten kuuntelijoiden sanoja,
keskustelun jota kävimme
kuunneltuamme teoksen.
Sanat palauttavat mieleeni joitakin teoksen yksityiskohtia.
Sanojen tuoma pysyy kuitenkin irrallisena,
se ei tunnu asettuvan mielikuvaani teoksen tavasta olla olemassa.
'Olemassaolon tapa' on selvästikin kokonaisvaltainen:
mielikuva,
tuntuu, jossa ei ole aikaa eikä paikkaa, jonne yksityiskohdan voisi sijoittaa.

Irrallisista yksityiskohdista pystyisin ehkä kuitenkin sanomaan,
sopivatko ne olemassaolon tapaan.

Ajattelen vertailun vuoksi joitakin toisia tuntemiani teoksia.
Tutuimpia teoksia voin tarkastella mielessäni.
Niillä on vastaava ajallinen aspekti kuin esityksellä,
mutta tempoa voin säädellä
tarpeen mukaan.

Voin myös pysähtyä miettimään yksityiskohtaa.

Vaikuttaa siltä, että
tutuimmatkin teokset ovat tallessa myös kokonaisvaltaisina mielikuvinä.
Mahdollisuus tarkastella mielikuvaa edellyttää ehkä,
että joskus on ollut riittävän vakava suhde teokseen:
soittamista,
laulamista,
tutkimista.
kuuntelemista,
itseän kaivertumista.

Tammikuu 1998

Tunne(m)ia,
karak(t)äärejä,
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.
Myöhemmin, nuottikuvaa katsellessani, havaitsen, että
mikään teoksessa ei toistu sellaisenaan,
yhtään katkelmaa ei kerrata.

Toiset muistikuvat ovat aluksi kuin tuoksuja,
aavistuksia
jostakin,
jota en saa kiinnitettyä.

Ajatus niistä tavoista, joilla muutokset juuri tässä musiikissa tapahtuvat
herättää monenlaisia mielikuvia,
kielikuvia, jotka
antavat uudenlaisia merkityksiä musiikille.
Mielikuvat johtavat toisiin mielikuviiin,
irtaantuvat teoksesta
tarttuakseen siihen taas
uudelleen,
uudella tavalla.¹⁸

18 Edeltävät tekstikatkelmat (Helmikuu 1997, Joulukuu 1997 ja Tammikuu 1998) on julkaistu artikkelissa *Kuvia musiikista* (Arho 1998). Olen tehnyt teksteihin pieniä muutoksia.

Tutkimuspolku

Keveyden ja raskauden yhtäaikaisuudesta

Tavoitteeni oli selkeä: väitöskirja. Konkreettinen yhteisöllisesti hyväksytty tavoite oli kuitenkin vain *excuse*, muodollinen syy heittäytyä elämiseen, joka oli yhtä aikaa lahja ja velkavankeus. Varsinainen syy heittäytymiseen oli murtumissa, halkeamissa ja säröissä, jotka olivat antaneet aavistaa jotain sellaista, jota en ole voinut sivuuttaa.

On monenlaisia tapoja tutkia ja niillä kaikilla on omat mahdollisuutensa. Ihmisen tutkimisessa kuitenkin korostuu erityispiirre, joka tekee tutkimisen erityisen vaikeaksi: tutkimus ehkä koskee toisia, mutta muuttaa peruuttamattomasti oman elämisen tavan. Ihmistä tutkiessani en voi irrottautua ihmisenä olemisesta. Tutkiminen ei tapahdu siellä tai tuolla, tilassa, jonne voin tarvittaessa siirtyä ja josta voin halutessani poistua, vaan tässä ja nyt. Jatkuvasti. Tutkimus ei voi koskea toista, jos se ei koske minua, jos en erota toista itsestäni ja itseäni toisesta.

Tutkiminen on mitä ilmeisimmin varma tapa kadottaa ne puitteet, joiden mukaan elämä on tapahtunut. Jossain vaiheessa tutkimusprosessia järjestys ja hallinta vain hälvenivät sumun lailla ja paljastivat monitulkintaisuuden, kaaoksen, avuttomuuden, epävarmuuden, epätietoisuuden. Ne jättivät jälkeensä ahdistuksen, joka koski juuri minua, vain minua, eikä ollenkaan tutkimuskohdettani, mikä se sitten olikin, jos sellaista olikaan, en ollut siitä aina kovin vakuuttunut. Vuodet kuluivat sumuisella suolla, jossa riitti upottavia silmäkkeitä, mutta pitkospuita oli harvaksen.

On kiinnostavaa ajatella elämän tapahtumista ja maailman leikkiä, ja kuinka erilaista eläminen on riippuen siitä, kuinka se jäsentyy ja merkityksellistyy. Erityisen kiinnostavaa juuri nyt on ajatella elämistä vaihduntakuviona, kaniankkana, jossa minun elämäni tapahtuminen on kani ja institutionaalinen jatko-opiskelijana toimiminen on anka, tai sitten päinvastoin. Sympatiani ovat kanin puolella. On myös kiinnostavaa havaita, että kaniankassani on kaksi tasoa, jotka tapahtuvat erikseen, mutta kietoutuvat erottamattomasti yhteen. Tutkimus toisista tapahtuu minussa ja minulle, ja tämä avau-

tuva yhdessä eläminen konkretisoituu väitöskirjaksi, joka suuntautuu toisille. Kiinnostukseni vain syvenee, kun ajattelen, kuinka sekä tutkimuksessa että väitöskirjassa näkyvä ja näkymätön kietoutuvat yhteen, materia ja merkitykset muodostavat häilyvän ja hämärän, jatkuvasti muuntuvan kokonaisuuden.

Kiinnostus syntyy toivosta, jonka kaaoksen vähittäinen artikuloituminen ja artikuloitumisten moninaisuus herättää. Kiinnostuksesta puhuminen on yritykseni ottaa etäisyyttä, ymmärtää keveyden ja raskauden yhtäaikaisuus, sillä eläminen on kuitenkin leikkivien kaniankkojen moninaisuutta, ja valo tulee milloin mistäkin. Onko mitään kiehovampaa kuin tuntuma johonkin outoon ja uuteen?

Jatko-opiskelijana toimiminen on elämistä normeissa ja paradigmoissa, tulosta-voitteissa, suorituspaineissa, muodoissa, muodollisuuksissa, säännöissä, määräyksissä, oikeuksissa ja vaatimuksissa, arvioinneissa, hylkäämisissä ja hyväksymisissä. Valtakuvioissa, sekä vallan käyttäjänä että vallankäytön kohteena. Ja samalla elämää oivalluksissa ja ymmärtämisessä. Epävarmuudessa, tietämättömyydessä ja ahdistuksessa. Opiskelijan toivo on ohjaajassa, joka näkee yli normien ja paradigmarajojen, joka ei käännä katsettaan ja ryhdy puhumaan instituutioista, vaikka todellisuus tuntuu hajoavan ympäriltä, tutkimuspolku johtaa outoihin, ennalta-arvaamattomiin suuntiin ja tavoitteiden saavuttaminen näyttää epävarmalta. Joka näkee myös silloin, kun minä olen upoksissa. Luottamus antaa sen tilan, jossa tutkimus voi tapahtua, minussa.¹⁹

Tutkijuuden henkilökohtaisista lähtökohdista

Oletan, että musiikillinen taustani on tyypillinen muusikkotausta. Koko koulutukseni länsimaiseen taidemusiikkikulttuuriin oli ohjausta tradition omaksumiseen itse tekemisen kautta. Opin toimimaan musiikillisessa maailmassa. Oppiminen – taidon ja tiedon karttuminen ja uudelleen artikuloituminen – näkyi ulkopuolisille muutoksina toiminnassa ja toiminnan laaduissa. Itse koin erityisen merkityksellisinä muutokset ajattelemisen tavoissa, sellaiset laadulliset muutokset muusikkoudessa, jotka toisille näkyvät vain välillisesti.

Musiikillinen toiminta perustuu suurimmaksi osaksi kokemukselliseen tietoon. Suhtauduin epäluuloisesti musiikista puhumiseen. Koin, että musiikillisessa maailmassa toimiminen ja musiikista puhuminen olivat kaksi eri asiaa, jotka vain silloin tällöin kohtasivat niin, että puhuttu tuntui kokemuksellisesti vakuuttavalta. Puhe ei voi tavoittaa – eikä sen tarvitse tavoittaa – juuri sitä merkityksellisten vivahteiden moninaisuutta, joka tulee niin vahvasti koetuksi toimin-

¹⁹ Kokemukseni väitöskirjan tekemisestä kertovat jaetuista kokemuksista. Oman työni ohjaajat Matti Huttunen ja Juha Varto osoittivat tutkimuksen tekemiseen kuluneiden vuosien aikana ihmeteltävää luottamusta työtäni kohtaan. En koskaan havainnut luottamuksen horjumista, vaikka siihen olisi saattanut ehkä joskus olla aihettakin.

nassa. Samankaltaisen epäluulon musiikista puhumista kohtaan olen tunnistanut lukuisissa muusikoissa. Musiikillinen kokemus on jo artikuloitunut soittamisessa, laulamissa, säveltämisessä, analyysissä tai muussa musiikillisessa toiminnassa.

Ei kuitenkaan ole olemassa yhdenlaista muusikkoutta, vaan muusikkous muotoutuu omanlaisekseen henkilökohtaisten kokemusten myötä. Omat musiikilliset suuntautumiseni antavat sen näkökulman, josta musiikkia tarkastelen. Todennäköisesti on musiikkisuhteitteni kannalta merkittävää, että en juurikaan muista aikaa, jolloin en olisi osannut lukea nuotteja. Musiikki oli olennainen osa kasvuympäristöäni, vaikka harrastamiseni ei ennen teini-ikää ollut erityisen intensiivistä. Soittaminen ja musiikin ammattiopintojen myötä mukaan tulleet säveltäminen, musiikinteoria, analysoiminen ja vanhan musiikin esityskäytäntöihin perehtyminen laajensivat kaikki omalla tavallaan näkökulmaani ja avarsivat mahdollisuuksiani ymmärtää musiikillisia tilanteita. Merkittävää on todennäköisesti myös se, että en koskaan ole kokenut niin sanottua kantaohjelmistoa itselleni läheiseksi. Kiinnostukseni on suuntautunut 1900-luvun musiikkiin ja ”vanhaan” musiikkiin.

Opettamisen aloitin jo lukiovuosina. Opetin ensin huilunsoittoa ja myöhemmin musiikinteoreettisia oppiaineita, ja vähitellen opettaminen muuttui jonkin oppiaineen opettamisesta jonkin oppiaineen tematisoimaksi musiikin opettamiseksi.

Nämä henkilökohtaiset lähtökohdat ovat monin tavoin vaikuttaneet tutkimukselliseen asenteeseeni, tutkimisen tapaan ja tutkimuskohteeni valikoitumiseen. Olin pitkään pohtinut tutkimustyön aloittamista, mutta oma kokemukseen pohjautuva ajattelemisen ja toimimisen tapani ja käsitykseni tutkimuksen tekemisestä olivat monin tavoin ristiriidassa. Käännekohtaksi muodostui fenomenologiseen asenteeseen tutustuminen: en ollut osannut kuvitellakaan, että oli olemassa filosofinen lähestymistapa, joka tuntui heti kokemuksellisesti vakuuttavalta. Fenomenologia ei antanut varsinaista menetelmää, vaan välineitä polkujen löytämiseen: ”lupa” ottaa oma kokemus vakavasti ja uudenlainen kokemus kielen ja maailman suhteesta antoivat uudenlaisen tuntuman ja rohkeutta luottaa itse ajateltuun myös tutkimusprojektin puitteissa.

Tutkimussuunnitelmista

Olen opettanut musiikinteoreettisia aineita yli kaksikymmentä vuotta, aluksi myös musiikkiopistossa, mutta varsinaisesti Sibelius-Akatemiassa. Tavanomaisessa opetustyössä oli silloin tällöin tilanteita, jolloin jokin ei sujunutkaan toivotulla tavalla. Opiskelijat eivät ymmärtäneet jotain; minulle merkityksellisillä asioilla ei aina ollut merkitystä opiskelijoille; joillakin oli syystä tai toisesta vaikeuksia kurssien suorittamisessa. Opiskelijoiden joukossa oli myös sellaisia, jotka jättivät kurssin kesken. Samaan aikaan yhteisöllisissä keskusteluissa ilmeni avoin teorian ja käytännön välinen vastakkainasettelu, joka ei voinut olla vaikuttamatta myös omaan opetustyöhöni. Opettaminen herätti monenlaisia kysymyksiä, joihin yritin yhä uudenlaisin toiminnallisin keinoin hakea vastauksia.

Olin kokemuksellisesti vakuuttunut siitä, että niin sanotuilla teoreettisilla näkökulmilla on merkitystä muusikon työssä. Olin kuitenkin vuosien myötä ruvennut epäilemään, että teoreettisten aineiden opettamista ohjaavat käsitykset olivat ristiriidassa sen kanssa, kuinka muusikot oikeastaan elävät musiikkimaailmassa, miten heidän suhteensa musiikkiin muotoutuu. Teoreettisten aineiden opettamiseen liittyy monia ongelmia, jotka eivät ole yksiselitteisiä. Riippuu näkökulmasta ja tarkastelutavasta minkälaisiksi ongelmat milloinkin ymmärretään. Ongelmien voi tapauksesta ja näkökulmasta riippuen nähdä olevan opiskelijoissa (laiskoja tai ovat omaksuneet vääränlaisia työtapoja), opettajissa (kehnot opetusmenetelmät tai huono suhde opiskelijoihin), olosuhteissa (liian isot oppilasryhmät, kehnot työvälineet) tai opetettavassa aineessa (opetetaan vääriä asioita).

Ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassani keväällä 1997 muotoilin tutkimukseni tavoitteet ja tutkimusongelmat seuraavalla tavalla:

”Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella musiikkianalyysia prosessina, jonka päämääränä on tulkinta musiikkiteoksesta ja teoksen ymmärtäminen kokonaisuutena. Tutkimus lähtee toisaalta tarpeesta tiedostaa ja kyseenalaistaa oman työvälineen (musiikkianalyysin) itsestäänselvyyksiksi tulleet tottumukset ja toisaalta tarpeesta saada uusia näkökulmia musiikkianalyysiin muusikon (ja säveltäjän) työvälineenä.

Tutkimuksen periaatteellinen menetelmä on fenomenologinen. Käytännön menetelmänä on tutkia musiikkianalyysia prosessina itsereflektion kautta, pitämällä analyysipäiväkirjaa: kommentoimalla analyysin kulkua, ongelmia, oivalluksia heti analyysia tehdessä. Konkreettisenä tutkimusmateriaalina ovat siten alustava teoskäsitys muistiinmerkittynä, muistiinpanot prosessin kulusta ja valmis loppu-tulos, kirjoitettu analyysi. Tutkimuksen sivujuonne on pedagoginen, oma analyysiprosessi esimerkkinä yleisestä. Tutkimustulokset ovat välittömästi sovellettavissa opiskelijoiden ohjaukseen.

Tutkimusongelma 1. *Minkälainen on prosessi, joka johtaa alustavasta teosku-
vasta teoksen ymmärtämiseen?*

Tutkimusongelma 2. *Onko olemassa sekä säveltäjän näkökulmaa tyydyttävä että
esittävän muusikon kannalta mielekäs tapa välittää ajatuksia musiikista ja sen
tulkitsemisesta?*

Teesi: *Teoksen oivaltava havainnoiminen oman elämismaailman ilmiönä on
muusikon luontainen tapa oppia ymmärtämään teosta.²⁰”*

Kahden vuoden opintojen jälkeen tein keväällä 1999 uuden tutkimussuunnitelman. Käsitykseni tutkimuskohteestani oli muuttunut. Olin oivaltanut, että ymmärtääkseni musiikkianalyysia mi-

20 Tutkimussuunnitelma maaliskuussa 1997.

nun piti ensin ymmärtää niitä tilanteita, joissa analyysi tapahtuu. Olin tullut entistä tietoisemmaksi siitä, kuinka paljon sekä musiikkianalyysin tekijä että musiikkianalyysin opettaja ottavat annettuna. Oletin edelleen, että parhaimmillaan analyysiprosessi on luonteva ja erottamaton osa muusikon teossuhdetta, muusikon elämää musiikin kanssa. Näin kuitenkin entistä selkeämmin ristiriidan henkilökohtaisesti merkityksellisen toiminnan ja yhteisöllisten, opettettujen, käytäntöjen välillä.

Kun puhutaan musiikkianalyysistä, puhutaan yleensä musiikista ja sen analysoimisesta. Koska halusin tutkimuksessani olla ottamatta omaksumiani käytäntöjä itsestäänselvyytensä, ottamatta musiikkianalyysia sellaisena kuin se on minulle vuosien kuluessa tullut annetuksi, tulin kääntäneeksi suhteen toisin päin: sen sijaan, että tutkisin musiikkia ja sen analysoimisen tapoja, pohdin ihmistä (muusikkoa), joka analysoi musiikkia. Tästä suhteen kääntymisestä tulin tietoiseksi uutta suunnitelmaa kirjoittaessani. Varsinainen analysoiminen siirtyi siis tutkimuskohdeesta tutkimuskohdetta tematisoivaksi toiminnaksi.

Vasta paljon myöhemmin lukiessani Maurice Merleau-Pontyn teosta *Le Visible et l'Invisible* oivalsin, että käännettävyys on kaikkien suhteiden ominaisuus²¹. Tämä huomio, joka nyt vaikuttaa itsestäänselvyydessään mitättömältä, oli käännteentekevä tutkimukseni kannalta.

Musiikkiteoksen ontologiset kysymykset eivät kiinnostaneet minua juuri ollenkaan silloin, kun tein ensimmäistä tutkimussuunnitelmaani – en ollut koskaan joutunut kysymysten kanssa tekemisiin. Sen jälkeen tutustuin perusteellisesti aihetta käsittelevään kirjallisuuteen ja totesin, että kysymystä pohditaan etupäässä tavalla, joka ei vaikuttanut mielekkäältä tutkimuskohteeni kannalta. Tekstit keskustelivat keskenään, muodostivat diskurssin, jolla ei tuntunut olevan juurikaan merkitystä käytännön musiikkielämässä. Olin vakuuttunut siitä, että muusikko ei tarvitse musiikkiteoksen tarkkaa sanallista määrittelyä – vaikka sellainen olisikin mahdollinen – vaan riittävän toimivan käsityksen. Muusikon musiikillisessa todellisuudessa ilmenevä musiikkiteos on jo määrittynyt toiminnassa.

Toinen tutkimussuunnitelma: *”Tutkimukseni lähtökohtana on kysymys: mitä on musiikkianalyysi? On ilmeistä, että arkikielen ilmaisu ”musiikkianalyysi” on yksiköllisenä harhaanjohtava.*

Musiikkianalyysillä on lukemattomia muotoja. Erilaiset tavoitteet johtavat erilaisiin menetelmiin ja erilaiset menetelmät erilaisiin lopputuloksiin. Yhteistä kaikelle musiikkianalyysille lienee kuitenkin se, että analyysi muuttaa analyysintekijän käsitystä kohteestaan. Analyysi muuttaa tekijänsä suhdetta tutkittuun musiikkiteokseen – ja samalla hänen suhdettaan musiikkiin. Siten tietoinen analyysin tekeminen osoittautuu musiikki(teos)käsityksen tietoiseksi muuttamiseksi. Osoittautuuko musiikkianalyysin opettaminen silloin vallankäytöksi, toisen ihmisen mu-

21 *La réversibilité*. Suhteiden käännettävyydestä Merleau-Ponty 1988 (1964), 172–204. Suhteen osapuolet ovat siis näkökulmia kokonaisuuteen, eivät ”subjekti” ja ”objekti”, joita voisi tarkastella erikseen.

siikkisuhteen (väkivaltaiseksi?) muuttamiseksi tai muuttamisyrikykseksi?

Erotan musiikkianalyyssissä kaksi tasoa. Poliittisella, yhteisöllisesti sovitulla tasolla analyysi on käytäntöjä, periaatteita, määritelmiä, menetelmiä, oppiaineita. Henkilökohtaisella, ehkä yksityisellä tasolla, kysymys on yksittäisen henkilön musiikkisuhteesta ja sen muuttumisesta. Jokaisella muusikolla on henkilökohtainen tasonsa, joka perustuu omaan kokemukseen musiikista ja on pohjimmiltaan ei-kielellinen, musiikillinen. Vaikka poliittisen tason osat yleensä alunperin perustuvat jonkun henkilökohtaisiin kokemuksiin musiikista, ne elävät kuitenkin omaa elämäänsä teorioina ja käytäntöinä. Ne eivät itsestään siirry jäsentämään toisen henkilön kokemusta.

Keskityn tässä tutkimuksessa pohtimaan henkilökohtaisen ja poliittisen tason perusteita, niiden yhteenkietoutumisen tapoja ja edellytyksiä, musiikkianalyyssia muusikon työvälineenä, taiteen tekemiseen liittyvänä toimintana. Ymmärrän musiikkianalyyssin toimintana, jonka lähtökohtana on traditio, mutta joka suuntautuu kohti tulevaisuutta. Tutkimusongelma jakaantuu vastaavasti kahteen osaan:

1) Millä tavalla musiikki tulee annetuksi siinä länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa, jota tutkin?

2) Millä tavalla henkilökohtainen kokemuksellinen suhde musiikkiteokseen muuttuu ja kuinka poliittinen analyysi muuttaa musiikkisuhdetta?

Tutkimuskohteena on länsimaisen taidemusiikin maailma sellaisena kuin se näytetään kulttuurimme käytännöissä sekä oman kokemuksen että kokemukseen perustuvien musiikkitekstien kautta. Haluan tutkimuksellani herättää keskustelun musiikkianalyyssin perusteista ja oman kokemuksellisen tiedon merkityksestä musiikkianalyyssissä muusikon työvälineenä. ²²”

Päädyin siis tutkimaan muusikon musiikkianalyyssin perustaa, vaikka tutkimukseni sitten tematisoituinkin hiukan eri näkökulmasta kuin vielä tätä toista tutkimussuunnitelmaa tehdessäni suunnittelin.²³ Otaksuin, että musiikkianalyyssillä ei juurikaan ole merkitystä yhteisöllisinä käytäntöinä, jotka ovat kadottaneet kosketuksensa siihen perustaan, josta ne ovat joskus syntyneet. (Tai ehkä niillä ei koskaan ole ollut perustaa muusikon toiminnassa?) Otaksuin kuitenkin, että omasta kokemuksesta lähtevä musiikkianalyysi voisi olla merkityksellistä toimintaa. Musiikin-teoreettisten oppiaineiden jatkuva, yleinen ja yhtäläinen merkityksellisyys on kuitenkin mitä ilmeisimmin myytti, jonka perusteita pitäisi kysyä aina uudelleen.

²² Tutkimussuunnitelma 5.5.1999.

²³ Muusikon ja musiikin suhteessa oli niin paljon sellaista, mikä osoittautui olennaiseksi perustan ymmärtämisen kannalta, etten tämän tutkimuksen puitteissa koskaan päässyt tutkimaan tutkimussuunnitelmani toista kysymystä. Tutkimuksen tekeminen myös muutti ennakkokäsityksiäni niin perinpohjaisesti, että toinen kysymys ei vaikuttanut enää edes mielekkäältä siinä muodossa, jossa sen tutkimussuunnitelmassani ilmaisin. Myös ensimmäinen kysymys muotoutui toisin kuin tässä vaiheessa ajattelin.

Kysyessäni musiikkianalyysin perustaa – niitä lähtökohtia, joille analyttinen toiminta rakentuu – kysyn ensisijaisesti ihmisen ja musiikin suhdetta. Länsimainen taidemusiikki on jo vuosisatojen ajan artikuloitunut lähes yksinomaan musiikillisina ’teoksina’, tavalla tai toisella tunnistettavina ja merkityksellistettyinä musiikillisina kokonaisuuksina.²⁴ Sävellämme teoksia, soitamme tai laulamme teoksia, kuuntelemme teoksia, puhumme teoksista, analysoimme teoksia. Ihmisen – tämän tutkimuksen puitteissa erityisesti soittavan muusikon – ja musiikin suhde näytti olevan täsmennettävissä muusikon suhteeksi yksittäisiin musiikillisiin teoksiin.

Tutkimusprojektini alku on elettyjen vuosikymmenien aikana itseäänselvyydeksi rakentuneiden käsitysteni vähittäisessä muuttumisessa. Syystä tai toisesta ymmärsin ihmisen ja musiikin suhteen yhä enemmän toisin kuin aikaisemmin. Kokemus musiikin tapahtumisen moninaisuudesta, toisten ihmisten kokemusten erilaisuudesta, yhteisöllisen puheen moniäänisyydestä ja erilaisten enemmän tai vähemmän satunnaisesti kohtaamiini kirjallisten diskurssien rajoittuneisuudesta tuli vuosien kuluessa yhä vahvemmaksi. Erilaiset murtumat, säröt ja halkeamat paljastivat maailmasta sellaista, mitä en ollut kasvanut ajattelemaan. Välähdyksenomainen oivallukseni²⁵ yksittäisten ihmisten musiikki(teos)käsitysten perustavaa laatua olevasta erilaisuudesta paljastui tutkimusprosessin myötä niin itsestään selväksi lähtökohdaksi, että varhaisempi ymmärtämättömyyteni vaikuttaa täysin käsittämättömältä. Mitä ilmeisimmin ihminen aina merkityksellistää maailmaa omasta situaatiostaan lähtien, elää ensisijaisesti omaa minä-keskeistä todellisuuttaan. Yhteisen maailman jakaminen opettaa toimimaan yhdessä, myös puhumaan yhdessä, mutta toiset ihmiset ja heidän näkökulmansa mukaiset kokemukset maailmasta pysyvät vieraina ja käsittämättöminä. Jo toisen ihmisen vierauden ymmärtäminen on vaikeaa.²⁶

Silloin, kun musiikki artikuloidaan yhdessä tekemisenä, erimielisyydet saatetaan ratkaista luontevasti toiminnassa. Jos yhteistyö sujuu, ei henkilökohtaisilla merkityksellistämisen tapojen eroavaisuuksilla ole väliä. Silloin, kun ihmiset vain jakavat tilanteen, jossa musiikki tapahtuu – esimerkiksi konsertin – he ehkä keskustelevat koetusta ohimennen. He saattavat käyttää samoja tai samankaltaisia sanoja, kokea yhteisymmärrystä. Tilanteen, kokemusten ja puheidenvälillä ei ehkä ilmene minkäänlaista ristiriitaa. Mahdollisesti paljastuvat erimielisyydet on helppo sivuuttaa näkemyseroina. Ketään – kriitikkoa lukuun ottamatta – ei varsinaisesti aseteta vastuuseen käsityksistään.

Puhe musiikista saa toisenlaisen luonteen, kun on kyse tietämisestä ja musiikin käsitteellisestä haltuunottamisesta. Mitä tietäminen koskee? Minkälainen on tietämisen ja taitamisen

24 Puhun ’teoksista’ ensisijaisesti yksittäisinä musiikillisina kokonaisuuksina, jotka ovat eri aikoina merkityksellistyneet eri tavoin, en tarkasti määriteltynä teoreettisena käsitteenä.

25 Oivaltaminen tapahtui Lontoossa, jossa metroasemien *Mind the gap* -kuulutukset jäivät soimaan mieleen ja tarjosivat sanat oivallukselleni.

26 Kokemukseni ihmisen minäkeskeisyydestä ei ole ristiriidassa ihmisen yhteisöllisyyden kanssa. On vain kyse siitä, miten tuo yhteisöllisyys ilmenee.

suhde? Mistä oikeastaan puhutaan, kun puhutaan musiikista tai musiikillisista teoksista? Minäläinen on muusikon ja musiikin suhde? Kuinka musiikki on muusikolle länsimaaisessa taide-musiikkikulttuurissa? Henkilökohtaisten käsitysten erilaisuudet tulevat esiin, toisille näkyviksi, silloin kun käsitykset tavalla tai toisella konkretisoituvat toiminnassa. Monissa käytännöissä toiminta rakentuu ”teoksille”, joiden ”tietynkaltaisuus” otetaan annettuna. Esimerkiksi soiton- ja laulunopetuksessa sekä musiikinhistorian, musiikinteorian ja säveltapailun opetuksessa musiikillisten teosten kokoelma on läsnä artikuloimattomana perustana, joka ohjaa toimintaa. Opettaminen tapahtuu kollektiivisesti läsnäolevan musiikin äärellä, mutta jokainen toimii omassa situaatiossaan, omien taitojensa ja käsitystensä varassa.

Itse kokemani näkökulman ja käsitteellistämisen tapojen muutokset antoivat mahdollisuuden aavistaa, kuinka paljon niin minä kuin muutkin ihmiset omaksuvat kyselemättä, kuinka kasvamme kulttuuriin. Tutkimusprojektini aikana kiinnitin moneen kertaan, monenlaisissa yhteyksissä, huomiota siihen, kuinka vaikea minun oli irrottautua opituista ajattelutavoista. ikään kuin olisin aikaisemmin nähnyt kaniikka-vaihduntakuviassa vain ankan ja, vaikka sittemmin olin vakuuttunut myös kanista, tulin edelleen muistaneeksi vain ankan, muista mahdollisuuksista puhumattakaan. (Muusikko)tutkijakin ottaa usein kulttuuriset käytännöt annettuina; tutkija on tutkija-omassa-kulttuurissaan. Kulttuuri ilmenee jo siinä tavassa, jolla tutkimus artikuloituu. Tutkiminen on osa kulttuuria: kulttuurisissa käytännöissä elämistä, kulttuuriin oppimista, kulttuurin jakamista, kulttuurin tapahtumista.

Ehkä olennaisin muutos ajattelutavassani oli länsimaaisessa puhumisen tavassa annettuna tulleen subjekti–objekti-asetelman vähittäinen murtuminen, joka ei tarkoita yksittäisten suhteiden muuttumista, vaan moninaisin tavoin ilmenevää kokonaisvaltaista muutosta. Toisin sanoen, olin erityisen vastaanottavainen sellaisille sekä Martin Heideggerin ja Maurice Merleau-Pontyn että heidän tekstiensä antamalta perustalta ajatelleiden filosofien ajatuksille, joissa suhde maailmaan tulee ajatelluksi ja tunnistettavaksi uudella tavalla. Jälkeenpäin olen ollut muistavinani omassa varhaisemmassa ajattelussani jo maaperän näille ajatuksille, syyn siihen miksi juuri tietyt filosofit ja tietyt piirteet heidän ajattelussaan tekivät vaikutuksen, tarjosivat mahdollisuuden oman ajattelun kehittämiseksi.

Jos ajattelen jonkin ”eteeni” objektiksi länsimaisten puhumisen tapojen mukaisesti, en huomaa, kuinka eletyssä elämässä suhde on vain epäselvä rajapinta. Suhteen toinen osapuoli on niin kietoutunut omaan olemiseeni, että en pysty sitä ”objektiivisesti” tarkkailemaan. Jos ajattelen jonkin yksittäiseksi ja irralliseksi, esineen kaltaiseksi, en huomaa, kuinka kaikki kuitenkin merkityksellistyy, aina uudelleen ja uudella tavalla, suhteessaan minuun ja kaikkeen muuhun mitä maailmaani kuuluu. En tule ajatelleeksi, kuinka kaikki todellakin merkityksellistyy yhteisöllisesti, mutta kuitenkin jokaisen oman elämän mukaisesti. Ajattellessani suhteitani en tule ajatelleeksi, että jo suhteiden ajattelemisen on teoretisointia, katselemista kauempaa. Ajateltu (reflektoitu) suhde peittää eletyn. Ajatellut, kauempaa katselevat suhteet voisivat ehkä perustua myös kokemukselliseen maailmasuhteeseen.

Ajattellessani ihmisen suhteita, omia tai muiden, huomasin yhä uudelleen, että ajattelin suhteen osapuolet vähän matkan päähän toisistaan. Muistan myös lukuisat kerrat visuaalisesti

havainnollistaneeni tätä välimatkaa piirtämällä kaavioita, joissa jokin suhde ilmaistaan irrallisia ympyröitä (esimerkiksi ”esineitä”, ”olioita”, ”ilmiöitä”, tai ”käsitteitä”) yhdistävällä janalla²⁷, ikään kuin ’suhde’ jo merkitsisi etäisyyttä, teoreettista tarkastelua. Suhteita ajatellessani tulin siis helposti unohtaneeksi eleytyissä suhteissa itsestään selvänä otetun läheisyyden ja yhteenkietoutumisen.

Maailman ajatteleva suhteina tarkoittaa myös sitä, että jokaista suhdetta voi tarkastella suhteen toisenkin osapuolen kannalta. Mikään suhde ei kuitenkaan ole irrallinen vaan osa maailmassa olemisen kokonaisuutta. Käsitteisen yksittäisestä ilmiöstä on täysin riippuvainen siitä, minkälaisissa merkityssuhteissa kyseistä ilmiötä pohdin. Merkityssuhteet eivät kuitenkaan ole vapaasti valittavissa, vaan kaikki ilmenee minulle jo jonkinlaisissa merkityssuhteissa. Merkityssuhteet ovat näkymätöntä, joten niiden muuttaminen vaatii jo olemassaolevien suhteiden näkyväksi tekemistä, totutun purkamista, avoimuutta uudelle.

Olin joskus aikaisemmin saattanut ajatella tarkastelevani yksittäisiä musiikillisia teoksia ikään kuin esineinä, turvallisen välimatkan päästä, mutta muusikon ja musiikin suhteen erottamattoman yhteenkietoutuneisuuden tiedostaminen muutti käsitykseni siitä, mitä oikeastaan olin tutkimassa. Muusikon ja musiikin suhdetta ei voi rajata muusikon ja yksittäisen musiikillisen teoksen suhteeksi, vaan suhde avautuu maailmaan. On kyse ihmisen ja maailman suhteesta.

Tutkimussituaatiosta²⁸

Koemme maailman oman ominaislaatumme mukaisesti kehollisina, aistivina ihmisinä. Ihminen syntyy valmiiseen, vaikkakin jatkuvasti muuttuvaan maailmaan. Ihmisen elämä tapahtuu maailmassa ja on osa maailman tapahtumista. Jokaisella maailmassa elävällä ihmisellä on oma tilanteensa, ainutkertainen ja ainutlaatuinen elämäntilanteensa. Ihmisen elämisaikoina, yhteisöllisesti merkityksellistynyt historiallinen maailma, on se, jossa ihminen ensisijaisesti elää.

27 Niin sanottujen *mind map* -kaavioiden tekeminen on ollut erinomainen väline ajatusten selvittämiseen, mutta ”esineellistävän representaation” vaara on ilmeinen.

28 Koko luku tutkimussituaation artikuloitumisesta on sen kaltaista ”tunnustuksellista” puhetta, oman tutkimuksen kuluessa muotoutuneen, selkiytyneen, vahvistuneen, tietoiseksi tulleen ihmis- ja todellisuuskäsityksen auki kerimistä, jonka muotoilussa ja kielellisessä ilmaisussa Martin Heideggerin vaikutus näkyy erityisen selvästi. Monen lauseen perään voisi panna viittauksen Heideggerin teksteihin. On kuitenkin mahdotonta sanoa, mikä on tullut mistäkin ja mitä oli jo olemassa ennen tutkimuksen aloittamista. Lukuissa tutkimuksissa on tämän kaltainen tutkijan tilanteesta osoittava luku, jossa on runsaasti viittauksia kirjallisuuteen. Näitä lukuja lukiessani minua on häirinnyt tutkijan ottama etäisyys: teksti on saatettu kirjoittaa niin kuin tutkija itse ei uskoisi mihinkään ja ikäänkuin tutkimussituaatio olisi vain tietoisesti valittu teoreettinen viitekehys. Tämänkaltaisen tutkimisen ja jonkin joksikin puhumisen vaikuttaa minusta eettisesti kyseenalaiselta. Vaikka ymmärrän, että usein on kyseessä vain kirjoittamisen tapa, olen itse halunnut kirjoittaa toisin.

”Me synnymme tiettyyn kulttuuriin ja toimimme elämäkäytännöissämme tässä kulttuurissa. Me puhumme merkitysjärjestelmässämme niistä kysymyksistä, jotka ovat mielekkäitä juuri tässä kulttuurissa. Perimme tavat, opimme toimintasäännöt, saamme toiminnan mielen antavat kohtalonomaiset puitteet elämän yksilöllisille ratkaisuille. Elämismaailman käytännöt ovat hyvin pitkälle annettut, ja me muodostamme niistä meille sopivan kokoonpanon. Kun keskitymme todellistamaan itseämme käytännöissä, emme välttämättä huomaa, että kaikki historialliset traditiot, inhimilliset pyrkimykset, yksityisten ihmisten ja yhteisöjen tavoitteet ovat yleensä ajallispaikallisesti suhteellisia. Ja tämä taas ehkäisee maailman kulttuureista ja käytännöistä riippumattomien piirteiden huomaamisen ja syvemmän ymmärryksen saavuttamisen maailman ja ihmisen suhteesta.”²⁹

Situaationi rakentuu minulle itsen ja maailman suhteena, ajan ja paikan erottamattomuutena, yhdessäolemisen ajallisuutena, itse koetun ja toisten kokemana myötäeletyn sekoittumisena, aistitun ja kielen välityksellä ilmaistun sulautumisena, muistetun, unohdetun, tapahtuvan, kuvitellun, ennakoitun ja ennakoimattoman yhteenkietoutumisena.

Ajattelen tutkimussituaatiotani useilla tasoilla:

- 1) länsimainen tieteen ja teknologian hallitsema yleismaailmallinen systeemi, ekonomia³⁰, joka on tunkeutunut joka puolelle maapalloa, mutta ei ehkä vielä kaikkialle,
- 2) maailmanlaajuiset kentät³¹, jotka eivät ole hierarkkisessa suhteessa toisiinsa – uskonnot, erilaiset taidekulttuurit, tieteenalat, urheilulajit – tässä tapauksessa erityisesti länsimainen taidemusiikkikulttuuri, joka valtiollisista rajoista piittaamatta yhdistää ihmisiä eri puolella maailmaa,
- 3) paikalliset kulttuurit, joissa yleismaailmalliset tasot ovat kyllä tunnistettavissa, mutta joissa on silti oma politiikkansa ja siten omat tapansa, joilla kentät kietoutuvat yhteen ja joilla (musiikki)kulttuurit asettuvat yhteiskunnallisiin puitteisiin.

Kentät kohtaavat ihmisen elämismaailmassa. Ihminen elää kokonaisena kokonaisessa musiikillisessa maailmassa³² ja asettuu omalla tavallaan osaksi eri kenttiä, joissa kaikissa on omat käy-

29 Satulehto 1992, 83.

30 Ekonomia tarkoittaa tässä systeemiä, ekonomisten periaatteiden kokonaisuutta, joka säätelee sitä, miten puheet, toiminnot ja oliot ovat läsnä ja punoutuvat kokonaisuudeksi. (Schürmann 1982, 98.)

31 Olen ominut Maurice Merleau-Pontylta sen tavan, jolla puhun kentistä, kaiken kietoutumisesta yhteen. Merleau-Ponty ei suoraan nosta esiin aihetta. Ajatus kenttämäisyydestä näkyy kuitenkin monin tavoin siinä tavassa, jolla Merleau-Ponty kirjoittaa maailmasta ja maailmassa olemisesta. (Esimerkiksi Merleau-Ponty 1988 (1964), 133.) Sosiologit puhuvat myös järjestelmistä ja maailmoista. Tiedän, että esimerkiksi Pierre Bourdieu puhuu kentistä, mutta minulla ei ole aavistustakaan miten ne suhteutuvat Merleau-Pontyn kenttiin. Kenttämäisyydestä myös Vilkkä 1992.

32 Käytän mielelläni ilmaisua ’musiikillinen maailma’ puhuessani maailmasta erityisesti musiikin kannalta. Aina on kuitenkin kyse kokonaisesta maailmasta, ei vain maailman musiikillisesta osasta.

täntönsä ja periaatteensa. Taloudelliset, sosiaaliset ja poliittiset olosuhteet konkretisoituvat siinä, mitä ne tarkoittavat yksittäisen ihmisen elämän tapahtumisen kannalta. Ajattelen musiikillisen situaationi siis kahdella tavalla: Musiikin ammattilaisena olen kasvanut 1800-luvun perintöä vaalivaan länsimaiseen taidemusiikkikulttuuriin, joka tavalla tai toisella on levittäytynyt koko maailmaan. Elän kuitenkin Suomessa, suomalaisissa olosuhteissa, osana suomalaista musiikkikulttuuria, monikulttuurista kokonaisuutta, jossa erilaiset tavat tehdä musiikkia ovat konkreettisesti läsnä juuri nyt, rinnakkain, toisiinsa vaikuttaen. Suomalaiset iskelmät, kansanlaulut, virret ja koululaulukirjojen valikoimiin perustuva tuntuma lauluperinteeseen antavat pohjaviireen musiikilliselle sivistykselleni.

Jokaiselle ihmiselle toiset ihmiset ovat tavalla tai toisella oman elämän tapahtumista ohjaavia. Yhteisö näyttäytyy siinä, mitä toiset tekevät. Näin lukemattomat käytännöt tulevat annetuiksi kaikille yhdessä, mutta myös jokaiselle erikseen. Ykseys näyttäytyy sen puitteissa elävälle ihmiselle aina moninaisuutena; ihminen joutuu jatkuvasti valitsemaan. Itsen ja toisten, oman elämän tapahtumisen ja yhteisöllisten käytäntöjen välinen ”kuilu” ilmenee tietämättömytenä ja epävarmuutena siitä, kuinka kulloinkin olisi asianmukaista toimia ja puhua. On lukemattomia mahdollisia tapoja, joilla ihmisen elämä voi tietyissä puitteissa tapahtua. Tietynkaltaisten periaatteiden vallitessa tapahtuu myös kaikenlaista, joka ei vastaa periaatteita, mutta sitä ei nähdä tai haluta nähdä, se pyritään tukahduttamaan tai vain unohdetaan, ohitetaan yhteisöllisesti merkityksettömänä tai kulttuurisesti sopimattomana. Käyttäydytään niin kuin sitä ei olisikaan. Virallisia poliittisia totuuksia saattaa – yhteiskunnan rakenteesta riippuen – olla useita ja niiden takana elämä tapahtuu moniäänisenä niin kuin tapahtuu. Viralliset poliittiset totuudet pyrkivät esittämään, että elämä tapahtuu tietyillä tavoilla – ja siten ohjaavat elämän tapahtumista. Viralliset totuudet eivät koskaan tule julki itsestään, vaan aina yksittäisten ihmisten ilmaisemina, riippumatta siitä, ottavatko he vastuun totuudestaan, uskovatko he siihen itse, vai välittävätkö he vain jotain, jonka he katsovat tehtäväkseen välittää. Ei ole mitään, joka väistämättä pakottaisi ihmiset valitsemaan juuri tietyllä tavalla. Jokainen ihminen on omalta osaltaan vastuussa maailman tapahtumisesta.

Moninaisuudesta huolimatta kaikki ei ole mahdollista. Todellisuutemme rajat ovat näkymättömät; rajojen toista puolta ei ole. Menneiden aikojen käsityksiä voimme arvioida sellaisina kuin ne ovat tiedossamme – kuinka usein ihmetelläänkään edeltävien sukupolvien näkemysten rajoittuneisuutta. Samoin voimme oman todellisuutemme puitteissa tarkastella toisten kulttuurien tai toisten ihmisten todellisuuskäsityksiä, sellaisena kuin ne ymmärrämme. Ne tavat, millä maailma meille paljastuu, estävät muita mahdollisuuksia paljastumasta.

Näkemisen tavoista ja muodoista

Kulttuurisissa näkemisen tavoissa on kysymys ihmisen ja maailman suhteesta. Don Ihde puhuu kulttuuristamme kahden havaitsemisen tason, ’näkemisen’ ja ’lukemisen’ kulttuurina. Näkemi-

nen on mikrotason havaitsemista, omasta positiosta kokemista, kehollisena ja aistivana. Lukeminen on makrotason havaitsemista annetusta, kulttuurisesta ja tulkintaa vaativasta näkökulmasta, joka ylittää oman henkilökohtaisen situaation. Lukeminen, jonka Ihde katsoo olevan keskiajalta ja varhaiselta renessanssin ajalta perytyvä kirjoituskulttuurin ilmiö, on laajentunut monimuotoiseksi (liikkuvan) kuvan lukemiseksi, kokemiseksi, jossa kokijan virtuaalinen perspektiivi muuttuu jatkuvasti, annetun mukaisesti. Havaitseminen on monimuotoista, muuttuvaa, mutta ihmisen suhde maailmaan on aina havaitseva. Makrotaso ja mikrotaso kietoutuvat yhteen: kulttuurinen annetusta näkökulmasta tapahtuva havaitseminen antaa puitteet, joissa kehollinen aistiva ihminen havaitsee.³³ Esimerkiksi nuotit antavat sen perspektiivin, josta musiikkia nuottien kanssa kuunteleva ihminen kuuntelee, ja oman aikamme käytäntöjen mukaiset nuottikuvat antavat erilaisen perspektiivin musiikkiin kuin vaikkapa 1600-luvun alun kenraalibassonotaatio.

Juha Varto³⁴ kirjoittaa 'perspektiivisestä' ja 'inspektiivisestä' näkemyksen muodosta ja (Ihden tavoin) tulkitsee kuvissa ilmenevän kuvaamisen tavan kertovan kulttuurisesta näkemisen tavasta. Ihden 'lukeminen' puhuu suurinpiirtein samasta kuin Varton kuvaama 'perspektiivinen', jossa ihminen tarkastelee maailmaa itsensä ulkopuolella tietynlaisena kuvana jostain tietyistä näkökulmasta, joka on jonkun muun tai ei varsinaisesti kenenkään. Juuri tästä puhui Heidegger esseessään *Die Zeit des Weltbildes*³⁵.

Varton kuvaama inspektiivinen näkemyksen muoto on kokemuksellista näkemistä keskellä kaiken tapahtumista, polttorovion katselemista, kun itse on poltettavana³⁶. Ihde näkee mikrotason olennaisena ihmisen olemiseen kuuluvana havaitsemisen tasona, joka on näkymättömänä vaikuttamassa silloinkin kun makrotason näkökulma peittää sen, maailma on kaksoismaailma. Inspektiivinen nostaa kehollisen ja aistisen, havaitsemisen mikrotason, uudelleenlaiseksi kulttuuriseksi näkemisen tavaksi, joka on noussut perspektiivisen rinnalle ja osittain syrjäyttänyt sen. Ajatus inspektiivisestä näkemisen tavasta ei mielestäni kuitenkaan poista kaksoismaailmaa, vaan muuttaa ihmisen suhteen siihen, siirtää painopisteen ja muuttaa sen tavan, jolla ihminen ottaa maailmaa haltuun.

”Tietäminen, joka syntyy roviolla, on erilaista kuin se, minkä synnyttää välimakka. Niinpä myös inspektiivinen tietäminen on erilaista: sen kohde ei ole erotettavissa selvällä leikkauksella tietäjästä, tietäjällä ei ole koherenttia subjektiutta, johon nähden hän tietää, jonkin poimiminen tiedon esineeksi ei olekaan enää itsensänselvää sieppaamista vaan hyvin kyseenalaista valitsemista aina riittämättömin kriteerein.”³⁷

33 Ihde 1993, 73–87.

34 Varto 2000, 37.

35 Heidegger 1994 (1938).

36 Varto 2000, 37.

37 Varto 2000, 39.

Inspektiivinen tietämys musiikista on sellaista, joka syntyy itse soittamalla, laulamalla, säveltämällä, tanssimalla, elämällä samassa tilassa musiikin kanssa. Tieto on selvästi erilaista kuin se, jonka saa kauempaa tarkastellen.

Olen tutkimuksessani pyrkinyt tuomaan esille kokemuksellisen tiedon ja ulkopuolelta tarkkaillen saadun tiedon laadullista eroa.

Puheesta ja teksteistä

”Der Mensch zeigt sich als Seiendes, das redet. Das bedeutet nicht, daß ihm die Möglichkeit der stimmlichen Verlautbarung eignet, sondern daß dieses Seiende ist in der Weise des Entdeckens der Welt und des Dasein selbst.”³⁸

Maailmassa, johon ihminen syntyy, on musiikin lisäksi myös puhetta musiikista: ihminen on puhuva, puhuminen kietoutuu kaikkeen ihmisen toimintaan. Puhe ajatellaan usein vain sanalliseksi ilmaisuksi, mutta laajasti ymmärrettynä puhe käsittää kaiken sen – ilmeet, eleet, toimimisen tavat – millä ihminen jakaa ja tekee julkiseksi kokemuksensa maailmasta ja samalla ilmaisee omaa maailmassa olemistaan. Maailma on meille siis koettuna ja puhuttuna, itse puhuttuna ja toisten puhumana. Puhuttu antaa maailman – ja siis myös musiikin – jonkinlaisena. Puhe on jostakin, puhuu jonkin joksikin, paljastaa ja peittää. Puhe antaa mahdollisuuden välittömästi esillä ja käsillä olevan maailman ylittämiseen, mahdollisuuden jakaa myös se, joka ei ole tässä ja nyt, tai josta puhujalla ei ole omaa kokemusta, joka on ehkä vain vain kuviteltu mahdollisuus tai mahdottomuus.

Puhe artikuloi (jäsentää) sitä mistä on puhe. Artikuloimisesta puhuminen ilmaisee, että puhuttu on osa kokonaisuutta.³⁹ Puhe ilmaisuna, joka artikuloi, edellyttää kuitenkin, että on jo jotain mitä ilmaista: ymmärtävä maailmassa oleminen on puheen perusta⁴⁰. Sanat eivät artikuloi kokonaisuutta kuten palat palapeliä, vaan tarttuvat puhuttavaan kukin omalla tavallaan niin, että osat eivät riitä muodostamaan kokonaisuutta. Sanoilla ei ole kiinteää suhdetta maailmaan, vaan sanojen artikuloiva suhde maailmaan on tilannekohtainen. Artikuloimisen tapa paljastaa puhujansa suhdetta maailmaan.

38 Heidegger 1993, 165. ”Ihminen näyttäytyy olevana, joka puhuu. Tämä ei tarkoita, että ihmisellä on mahdollisuus äänelliseen ilmaisuun, vaan että tämän olevan olemisen tapa on paljastaa maailmaa ja omaa täälläoloa” (Heidegger 2000, 211, suom. Reijo Kupiainen).

39 ”Articulation refers to the fact that the nexus of equipment has joints. That is, the world is organized into distinguishable entities and actions we can tell apart” (Dreyfus 1997, 224). Artikuloimisen ei tarvitse olla sanallista. Myös toiminta artikuloi.

40 Heidegger 1993, 161.

Ei ole samantekevää, minkälaisilla sanoilla maailmasta puhutaan ja mitä kieltä puhuja käyttää. Eri kielet artikuloivat maailmaa eri tavoin, ja yhden kielen puitteissa on paikallisia kielenkäytön tapoja ja murteita.

Jaan Kaplinski on vakuuttunut siitä, että Heideggerin filosofia olisi muotoutunut toisin, jos Heidegger olisi ollut mordvalainen. Kaplinski kiinnittää huomion siihen, kuinka eri kielissä sanojen ja maailman suhde on erilainen. Länsimaisessa ajattelussa (indo-eurooppalaisten kielten puitteissa) on käytetty runsaasti yleiskäsitteitä, ja pyritty käsitteiden tarkkaan määrittelemiseen. Esimerkiksi suomalais-ugrilaisissa kielissä on runsaasti onomatopoeettisia sanoja ja sanaparien avulla muodostettuja yleiskäsitteitä, kuten suomenkielen 'maailma' tai vironkielen 'kop-sud-maksad', keuhkot-maksat, sisäelimet. Kaplinski erottelee määrittelevät käsitteet (*definitio*) ja prototyypikkäsitteet, joissa kokonainen ryhmä tulee nimetyksi parin tärkeän esimerkin kautta, eivätkä käsitteen tarkat rajat ole olennaiset. ”*Aristotelainen määrittely määrittelee joukon sen rajojen kautta, prototyypinen määrittely ”keskustan” kautta. Aristotelainen määrittely luo perustan luokittelulle, klassifikaatiolle, prototyypinen ordinaatiolle. Indo-eurooppalaiset kielet ovat pääasiallisesti luokittelevia, suomalais-ugrilaiset enemmän ordinoivia.*”⁴¹ Sanaa voidaan käyttää joko luokittelevana tai prototyypisenä. Esimerkiksi sanalla ”marja” on sekä kasvitieteellinen määritelmä että arkikielinen prototyypikäyttö, jonka mukaisesti myös turvonneita kukkapohjia kutsutaan marjoiksi, mutta meloneita ei, vaikka ne kasvitieteellisesti ovat marjoja. Musiikkiterminologian puolelta prototyypin aineksia näkyy esimerkiksi tavassa puhua yleistäen ”trilleistä”, kun viitataan erilaisiin korukuvioidin.

Kieltä voidaan taivuttaa erilaisin tavoin. Kieli artikuloi maailmaa, antaa kokemisen tavan.

Kielen ja kokemuksen suhteen monenlaisuus ja määrittelyn ulkopuolelle jäävän alueen olennaisuus ovat asioita, joista harvemmin puhutaan. Tere Vadén tunnistaa ihmisen ja kielen suhteessa alueita, joita länsimainen kielifilosofia ei tavoita:

”Suomalaisen ajattelun kannalta ”käsitteet” ja ”representaatiot” tavallisessa filosofisessa ja kielitieteellisessä mielessä ovat vihamielisiä elementtejä, universaaleja, tarkasti määriteltyjä subjekti–objekti-eron edellyttäviä rakenteita, joista on pyritty puhdistamaan kaikki paikallisuus, satunnaisuus ja ainutkertaisuus. Suomalaista ajattelua jäljitettäessä ”käsitteitä” on pidettävä pikemminkin tapoina järjestää, muokata ja luoda kokemusta. Kieli on kokemuksen muoto, eräs ta-

41 Kaplinski 22.4. 2001.

vattoman tärkeä tapa kokea, ei representaatiioväline tai subjektien välinen kommunikaatiosysteemi. Representaatioiden välittäminen ja kommunikointi ovat yhteisen kielikokemuksen kivettyimiä ja rappeutumia. Kieli elää, kieli yhdistää kokemuksia luoden näin alati uutta kokemusta. Kielikokemus on pohjimmiltaan käsittevierasta, ei sen paremmin käsitteellistä kuin ei-käsitteellistäkään.⁴²

Tapa, jolla kieli rakentaa kokemisen tapaa, näkyy myös musiikissa. Kielen intonaatio, artikulaatio, rytmi, rakenne, kielioppi, äidinkielen mukaiset ajattelemisen ja kokemisen tavat ovat niin olennaisia tekijöitä ihmisen elämässä, että varmaan kaikkina aikoina kieli on vaikuttanut musiikin tekemisen tapoihin, vaikkakin eri aikoina eri tavoin.

1600-luvun alkupuolella musiikin ja kielen yhteys oli uudenlainen ja olennainen asia (*seconda prattica*). Erityisesti Monteverdin tiedetään etsineen kielen ja musiikin suhdetta. Resitatiivien musiikki nousee suoraan puhutusta italiansuomalaisesta tekstistä, sen soinnista, rytmistä ja ilmaisusta. Annibale Gianuarion mukaan Monteverdin Ariannan valituksen luetun tekstin ja musiikin formantit vastaavat toisiaan, mikä tarkoittaa sitä, että Monteverdi olisi äärimmäisen herkästi kuunnellut kielen sointia ja kirjoittanut musiikin sen mukaan⁴³. Ranskassa Lully määrätyisesti kehitti ranskalaista musiikkia ranskan kielen perusteella. Bartók, Janaček, Mâche, Reich – lukuisat säveltäjät ovat miettineet kielen ja musiikin suhdetta, mutta yhteys kieleen on ilmennyt heidän kirjoittamassaan musiikissa eri tavoin.

Puhumisen tapa on kulttuurisidonnainen, mutta puhuminen kuuluu ihmisenä olemiseen. Ihmisen puhe tuntuu vaikuttavan toiseen ihmiseen, vaikka ei tulisikaan kulttuurinmukaisesti tulkittuksi. Aivan kuin toisen puheen kuunteleminen olisi niin olennaista ihmisessä, että hänen olisi vaikea olla kuuntelematta.⁴⁴

Ihmisellä on lukemattomia syitä puhua ja kirjoittaa musiikista, ja nämä syyt vaikuttavat siihen, kuinka musiikista puhutaan. Puhe on yleensä suunnattu jollekin toiselle, tietynlaisessa tilanteessa, tietynä aikana, tietyssä paikassa. Puhumisen tapaan vaikuttaa esimerkiksi, kuka puhuu, miksi hän puhuu, missä tilanteessa hän puhuu, mistä hän puhuu, millä tavalla hän on suhteessa siihen mistä puhuu, miten hän ymmärtää ja tulkitsee sen mistä puhuu, miten hän on oppinut puhumaan, minkälaisen vaikutelman hän haluaa antaa puhutusta ja kenelle hän puhuu. Puhe saattaa olla harkittua, mutta usein puhe vain syntyy, koska ihmisillä on tapana puhua keskenään. Puhe voi kertoa omasta tai toisten musiikkikokemuksesta, väärinkäsityksestä, kuvitelma-asiatuntijuudesta tai tietämättömyydestä. Puhe voi juorun tavoin summittaisesti jäljitellä tois-

42 Vadén 2000, 33.

43 Annibale Gianuario http://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_6.htm (24.2.2003).

44 Emmanuel Levinas yhdistää puhumisen kasvoihin, toiselle ihmiselle vastaamiseen (1996, 74-75).

ten puhetta, joka ei ehkä koskaan ole puhunutkaan juuri siitä, mistä puhuja antaa ymmärtää puhuvansa. Puhe voi kuvailla, arvioida tai pyrkiä vaikuttamaan. Poliittiset syyt suuntaavat puhetta, ja ehkä löytyy niitäkin, jotka pyrkivät puheessaan toteen, paljastamaan puhuttua. Puhuvan ihmisen asema ja arvovalta vaikuttavat siihen kuinka puhe otetaan, mutta hämmästyttävän herkästi puhe irtaantuu puhujasta anonyymiksi puheeksi, joka tarpeeksi usein toistettuna saa yhä enemmän valtaa yhteisöllisenä representaationa⁴⁵. Jo kauan sitten puhuttu välittää omalla tavallaan traditiota, kertoo ainutkertaisista tapahtumista, antaa jo tapahtuneen jonkinlaisena, eikä ketään puhutun kokenutta ole enää hengissä paljastamassa jotain muuta.

Puheen luonnetta selvittäessään Martin Heidegger⁴⁶ puhuu myös juttelusta ihmisen puheen tapana. Suomalainen sanonta ”puhua mitä sylki suuhun tuo” kuvaa mielestäni erinomaisesti sellaista juttelemista, ihmisten puhetta puhumisen vuoksi, keskenään puhumista, jolla ei välttämättä ole kokemuksellista suhdetta maailmaan.

”Man versteht nicht so sehr das beredete Seiende, sondern man hört schon nur auf das Geredete als solches. Dieses wird verstanden, das Worüber nur ungefähr, obenhin; man meint dasselbe, weil man das Gesagte gemeinsam in derselben Durchschnittlichkeit versteht.”⁴⁷

Small talk on helppo tunnistaa jutteluksi, mutta hämmästyttävän suuri osa puhutusta ja kirjoitettusta⁴⁸ on sellaista, jota voisi kutsua jutteluksi. Heidegger laajentaakin juttelun koskemaan myös kirjoitettua:

”Das Geredete als solches zieht weitere Kreise und übernimmt autoritativen Charakter. Die Sache ist so, weil man es sagt. In solchem Nach- und Weiterreden, dadurch sich das schon anfängliche Fehlen der Bodenständigkeit zur völligen Bodenlosigkeit steigert, konstituiert sich das Gerede. Und zwar bleibt dieses nicht eingeschränkt auf das lautliche Nachreden, sondern breitet sich aus im Geschriebenen als das ’geschreibe’. Das Nachreden gründet hier nicht so sehr in einem Hörensagen. Es speist sich aus dem Angelesenen. Das durchschnittliche Verständnis des Lesers wird nie entscheiden können, was ursprünglich geschöpft und errungen und was nachgeredet ist. Noch mehr, durchschnittliches Ver-

45 Heidegger 1993, 168.

46 Ibid.

47 Heidegger 1993, 168. ”Emme ymmärrä niinkään olevaa, mistä puhutaan, vaan kuulemme vain puhutun sanan sellaisenaan. Tämä tulee ymmärretyksi, mutta se, mistä puhe on, ymmärretään vain ylimalkaisesti ja pinnallisesti. Tarkoitamme näillä samaa, koska ymmärrämme sanotun yhteisesti samassa tavanomaisuudessa.” (Heidegger 2000, 214, suomentanut Reijo Kupiainen.)

48 Tämä pätee myös niin sanottuun tieteelliseen tekstiin. Suuri osa tieteellisistä teksteistä saattaa olla asianmukaisia – vakavasti otettavia – mutta jatkuvasti paljastuu jo hyväksytyjä huijauksia ja näennäistiedettä. Vain asiantuntijalle käy ilmi, ettei kirjoittaja ymmärrä, mistä kirjoittaa.

ständnis wird ein solches Unterscheiden gar nicht wollen, seiner nicht bedürfen, weil es ja alles versteht.⁴⁹”

Puhuminen on aina ennen kirjoittamista, sekä yksittäiselle ihmiselle että ihmiskunnalle, vaikka toisten puhe onkin ennen omaa puhetta. Edelleen on olemassa kieliä, jotka elävät vain puhuttuina, ja ihmisiä, jotka eivät osaa lukea ja kirjoittaa. Puhekieli ja kirjakieli eroavat sekä sanavaliokoiltaan että sanojen käyttöavoiltaan⁵⁰, mutta puhumisen ja kirjoittamisen olennaiset erot ovat siinä, kuinka ne toimivat, millä tavoin ne ovat osa ihmisen elämää.

Kirjoittaminen on ihmisen puhetta, kuten ääneen ilmaistu puhekin. Ääneen ilmaistut sanat voidaan kirjoittaa, vaikkakaan ilmaisua kokonaisuudessaan ei voi kirjoittaa. Kirjoittaminen onkin puheen korviketta vain poikkeustapauksissa. Ääneen puhuminen ja kirjoittaminen eivät yleensä kahdenna toisiaan. Kirjoittaminen on aivan omanlaisensa ilmaisevan puheen tapa, joka muuttaa kulttuurin kokonaan toisenlaiseksi. Kirjoitus ilmaantuu äkillisesti, sitä ei ole etukäteen valmisteltu; äkillinen ilmaantuminen todistaisi, että kirjoituksen mahdollisuus ei sisälly puheeseen, vaan on puheen ulkopuolella⁵¹.

Tekstistä puhuminen tuo esiin toisen näkökulman inhimilliseen ilmaisevaan puheeseen. Ilmaisevan ja ymmärretyn puheen välillä on aina ero; toisen puheen ymmärtäminen ei koskaan ole itsestään selvää. Laajasti ymmärrettynä kaikki inhimillinen ilmaisu on puhetta. Samoin teksti, joka alunperin on tarkoittanut vain kirjoitettua tekstiä, tarkoittaa laajasti ymmärrettynä mitä tahansa inhimillistä merkityskokonaisuutta, joka on ymmärrettävissä jollain tavalla, vaatimassa tulkintaa.

”The origin of the text is more and more withdrawn, the author more and more ancient (“dead”), the text more deeply interwoven in other texts, so that there is no easily identified and assured origin in this genealogy, no clearly identified father of the text, which ends up being a bit of bastard or an orphan. This in contrast to what is said in the Phaedrus: that while the texts are orphans, the living word always has its father/author on hand to defend it lest it be misunderstood. Derrida’s point here [...] is that every text, written or oral, is a bastard or an orphan, its father/author having departed, and that is a structural feature of discourse, which is always already interwoven with and contained by other texts,

49 Heidegger 1993, 168–169. ”Puhuttu sana sellaisenaan leviää laajempiin piireihin ja omaksuu autoritatiivisen luonteen. Asia on niin, koska niin sanotaan. Juttelu konstituoituu tällaisessa juorussa ja jälkipuheessa, jonka myötä jo lähestyvä jalansijan puute kasvaa täydeksi jalansijattomuudeksi. Ja tämä juttelu ei todellakaan rajoitu vain äänekkääseen jälkipuheeseen, vaan leviää kirjalliseen muotoon ”kynäilyä”. Jälkipuhe ei tässä perustu niinkään huhuun. Se saa ravintonsa kirjasta opitusta. Lukijan tavanomainen ymmärrys ei voi koskaan ratkaista, mikä on luotu alkuperäisesti ja suurella vaivalla ja mikä on jälkipuhetta. Tavanomainen ymmärrys ei edes halua tehdä tällaista erottelua, eikä se tarvitse sellaista, koska se jo ymmärtää kaiken.” (Heidegger 2000, 215, suomentanut Reijo Kupiainen.)

50 Vasta viime vuosina on julkisuudessa ruvettu puhumaan puhekielen tutkimisesta.

51 Derrida 1967, 184.

*whose roots sink into a dense context which we have only limited succes in unrav-
eling.52”*

Tekstistä puhuminen kertoo siis siitä, minkälaisena ihminen ottaa vastaan toisen ihmisen artikuloivan, ilmaisevan puheen: puhuttu kietoutuu osaksi jo puhuttua, siis teksti merkityksellistyy suhteessa toisiin teksteihin. Puhe musiikista tulee vastaanotetuksi tekstinä.

Omat sanat, toisten sanat

Tieteellisessä tekstissä oppineisuus osoitetaan kirjoittamalla siitä, mitä muut ovat kirjoittaneet...opinnäytetyön tai tieteellisen tekstin ansiokkuutta arvioidaan lähdeluettelon pituuden avulla...siteerattujen teosten valikoima ilmentää kirjoittajan pätevyyttä...tekstin moniäänisyys antaa ymmärtää, että meitä on monta, jotka olemme samaa mieltä, ja nimekkäätkin kirjoittajat asettuvat mielellään toisten tutkijoiden taustatueksi, sillä siteeratuksi tuleminen on määrällinen ansio...on tärkeää, että kaikki sitaatit kerrotaan asianmukaisesti; plagioiminen on vakava virhe...tutkijalla täytyy kuitenkin olla tuntuma siihen, mikä oman tutkimuksen alueella oletetaan yleissivistykseen kuuluvaksi, sillä itsestäänselvyksien siteeraaminen halventaa tiedeyhteisön jäseniä...siteerauksia käytetään erityisesti lukeneisuuden osoittamiseksi, mutta myös oman tutkimuksen tueksi ja sen erityisyyden esille tuomiseksi...

Tällaiset käsitykset ovat tulleet vastaan aloittelevien tutkijoiden arkitodellisuudessa, sekä ohjeina että erityisesti arvioinnin perusteina. Vastahakoisuuteni asettua osaksi tämänkaltaisia tieteellisiä traditioita sävytti opintojani. Miksi olisin käyttänyt monta vuotta elämästäni väitöskirjan kirjoittamiseen – vain asettuakseni osaksi akateemista diskurssitodellisuutta?⁵³

Miquel de Cervantes kuvaa *Don Quijoten* alkulauseessa ajatuksia, joita olen työni kuluessa miettinyt – ja saa pohtimaan, kuinka vanha mahtaakaan olla kysymys siteeraamisesta ja tietynlaisen oppineen tradition noudattamisesta⁵⁴:

”Kuinka näet voisittekaan vaatia minua hämmentymättä ajattelemaan mitä sanoo ikivanha lainsäätäjät, jota mainitaan ihmisten suuren joukon nimellä, nähdessään minun, nukuttuani monta vuotta unohduksen hiljaisuudessa, ilmaantuvan nyt, kaikkien ikävuosieni paino hartioillani, esittämään kertomusta, joka on

52 Caputo 2000, 91.

53 Niin sanotuissa tieteellisissä diskurssitodellisuuksissa on omat hyvät puolensa – esimerkiksi historiaa ei voi enää kokea – ja ymmärrän, että diskurssitodellisuuksia ei tarkoituksella synnytetä, ne syntyvät. Kuitenkin olen vakuuttunut siitä, että täytyy olla myös toisenlaisia vaihtoehtoja, ja niitä olen tutkimusprojektini kuluessa pohtinut.

54 Vastaani on tullut samankaltaisia ajatuksia mitä yllättävimmissä yhteyksissä – ehkä itse ajattelemisen ja toisen puheisiin vetoamisen välinen suhde on ollut ”aina” puheenaiheena.

kuiva kuin kuloheinä, vailla kekseliäisyyttä, tyyliltään vajavainen, jossa on vain vähän mieleviä käännteitä eikä vähääkään oppia ja sivistystä, ei huomautuksia sivujen reunoissa eikä muistutuksia kirjan lopussa, kun huomaan, että toiset kirjat, nekin, jotka ovat laadultaan tarunomaisia ja maallisia, ovat niin täynnä Aristoteleelta, Platonilta ja filosofien koko laumalta saatuja mietelauseita, että lukijat joutuvat ihmeisiinsä ja pitävät niiden tekijöitä paljon lukeneina, oppineina ja kaunopuheisina miehinä? Entä sitten kun lainaavat kohtia pyhästä raamatusta! Silloin ei auta sanoa muuta kuin että he ovat ilmettyjä pyhiä Tuomaita ja muita Kirkon opettajia, ja he noudattavat siinä soveliaisuuden käskyjä niin mielevästi, että toisella rivillä kuvailtuaan irstasta rakastajaa pitävät seuraavalla pienen kristillisen saarnan, jota kuuntelee tai lukee ilokseen tai nautinnokseen. Tämä kaikki kirjastani auttamatta puuttuu, sillä minulla ei ole mitään sivun reunassa huomautettavaa eikä kirjan lopussa muistutettavaa, enpä edes tiedä mitä kirjailijoita siinä seuraan, joten en voi sijoittaa heitä, niin kuin kaikki muut menettelevät, alkuun, aakkosjärjestykseen, niin että ensimmäisenä on Aristoteles ja viimeisenä Xenofon ja Zoilos tai Zeuksis, vaikka toinen näistä oli panettelija ja toinen maalaaja. Kirjani täytyy myös jäädä vaille alkuun asetettavia sonetteja, ainakin sonetteja, joiden tekijät ovat herttuota, markiiseja, kreivejä, piispoja, ylhäisiä naisia tai maanmainioita runoilijoita, vaikka tiedän, että pyytämällä parilta kolmelta kisällituttavaltani varmaan niitä saisin, vieläpä sellaisia, etteivät rakkaan Espanjamme kuuluisimpien säeseppöjen tuotteet vetäisi niille vertoja. Sanalla sanoen, hyvä herrani ja ystäväni, – näin jatkoin – päätökseni on, että herra Don Quijote saa pysyä arkistoihinsa haudattuna Mancassa, kunnes taivas lähettää jonkun, joka varustaa hänet kaikella, mitä häneltä puuttuu, sillä huomaan olevani kelvoton asiaa auttamaan kykyjeni riittämättömyyden ja vähäisen lukeneisuuteni vuoksi, ja olen sitä paitsi luonnostani liian hidas ja laiska haeskellakseni kirjailijoita, jotka sanovat sen, minkä osaan sanoa ilman heitä.⁵⁵”

Alkulauseen mukaan Cervantes saa sitten ystävältään käytännölliset neuvot siitä, kuinka kaikki tarvittava on helppo saada jälkikäteen koottua – kuvaus tuo elävästi mieleen oman aikamme opinnäytetöihin liittyviä käytäntöjä – vaikka toteaakin sitten, että *Don Quijote* on luonteeltaan sellainen, etteivät tavanomaiset oppineisuuden osoitukset ole ollenkaan tarpeen. *Don Quijote* osallistuu toisenlaiseen keskusteluun.

En malta olla siteeraamatta Mika Ojakangasta, joka Michel Foucault’sta kertovassa tekstissään siteeraa Foucault’n tekstiä (jossa tämä kertoo suhteestaan Nietzschen teksteihin). Foucault, tässä tapauksessa Ojakankaan avustuksella, tuo esiin ajatuksia, joiden kanssa haluan näitä kysymyksiä ajatella (ja samalla mietin, mitä kertoo siteeraamisen eleen kiehtovuus):

55 Cervantes 1994 (1605), 16–17. Suomentanut J. A. Hollo.

”Nietzschen läsnäolo on nykyään yhä tärkeämpää. Olen kuitenkin kiusaantunut siitä, että ihmiset kiinnittävät häneen huomiota vain tuottaakseen samanlaisia kommentaareja kuin Hegelistä ja Mallarmésta on kirjoitettu. Omasta puolestani mieluummin hyödynnän ihmisiä, joista pidän. Ainoa todellinen kunnianosoitus sellaiselle kuin Nietzschen ajattelulle on nimenomaan siinä, että sitä käytetään, muotoillaan, että se saadaan valittamaan ja kirkumaan. Sillä ei ole ehdottomasti mitään merkitystä, jos kommentaattorit sitten sanovat, että olen ollut uskollinen tai uskon Nietzscheä kohtaan.”⁵⁶”

”Foucault’lle – aikamme yhdelle kommentoiduimmista yhteiskuntateoreetikoista – kommentaari on tosiasiassa yksi diskurssin kontrollin muoto. Se on ritualisoitu toimintamuoto, joka paljastaessaan menneiden tekstien merkityksiä tekee näistä teksteistä tavalla tai toisella pyhiä kirjoituksia. Niitä eivät ole vain teologiset tai juridiset tekstit vaan myös filosofiset ja kirjalliset teokset, joiden antaumuksellinen toisto muodostaa Foucault’n mukaan kulttuurimme yhden merkellisimmistä jähmettämistavoista. Toisaalta hän myöntää, että kommentaarin tarkoituksena on lopulta – kuitenkin varsin paradoksaalisella tavalla – ylittää alkuperäinen teksti.”⁵⁷”

”Kommentaarin horisontissa ei ole kenties mitään muuta kuin sen lähtökohta, yksinkertainen ulkoläksy.”⁵⁸”

”Foucault’n mukaan, sikäli kuin hänen kohdallaan voidaan edes puhua tulkinnaasta, tulkinta tulee ymmärtää nietzscheläisittäin, valtaamisena ja valtaanpääsynä, materiaalisena järjestelyinä, jossa aikaisemman merkityksen ja tarkoituksen täytyy ’välttämättä himmentyä ja kerrassaan sammua’.”⁵⁹”

Ajatukset tuovat minussa esiin säveltäjän ja koko sen toiminnallisen musiikillisen maailman, johon olen kasvanut. Foucault tuo esiin ristiriidan, jonka olen kokenut taiteen ja tieteen tekemisen välillä. Foucault’han käyttää ja muotoilee Nietzscheä – ja mitä ilmeisimmin myös muita kirjoittajia – kuin säveltäjä, joka käyttää sitä musiikkia, johon on kasvanut. Kuunnellen, kuinka se valittaa ja kirkuu.

Suhteeni aikaisemmin tehtyihin tutkimuksiin muotoutui samaan tapaan kuin säveltäjän suhde aikaisemmin kirjoitettuun musiikkiin. Väitöskirjani muotoutui kuin sävellys, vaikka minulla ei ollutkaan kokemusta näin pitkäjännitteisen työn tekemisestä. Oli kyse esille saattami-

56 Foucault sit. Ojakangas 1998, 13.

57 Ojakangas 1998, 13-14.

58 Foucault sit. Ojakangas 1998, 14.

59 Ojakangas 1998, 15.

sesta. Olennaista oli henkilökohtainen suhde musiikilliseen maailmaan, oman kokemuksen kuunteleminen. On eri asia kirjoittaa musiikkia kuin kirjoittaa väitöskirjaa, mutta projekti oli kuitenkin monin tavoin samankaltainen: uusien alkujen etsiminen, rajojen tuntumassa eläminen, ei-tiedetyn aavistaminen, jo ymmärretyn uudelleen ajatteleminen, luottamus intuitioon, artikuloitumattoman kokemuksen viisauteen.

”Foucault’lle konkreettiseen pureutuvat genealogiat olivat vastaisku aikamme yleisille yhteiskuntateorioille. Genealogioiden tarkoituksena oli osoittaa, että näiden teorioiden soveltama tyhjä formalismi ja funktionalismi ei tosiasiaassa paljasta mitään olennaista yhteiskunnasta vaan päinvastoin peittää kaiken mielenkiintoisen ja tärkeän. [...] Genealogiat ovat Foucault’lle päinvastoin eräänlaista antitiedettä.”⁶⁰”

”Antitiede ei siis kuitenkaan tarkoita antiteoriaa vaan uudenlaista teoreettista tietoa, sellaista teoretisointia, jonka pätevyys ei riipu institutionaalisesti vakiintuneista ajattelun kaavoista.”⁶¹”

Ojakangas/Foucault kiteyttää ajatuksen, jonka häpeilemättä käytän omia pyrkimyksiäni kuvaamaan: haen uudenlaista teoreettista tietoa, sellaista teoretisointia, jonka pätevyys ei riipu institutionaalisesti vakiintuneista ajattelun kaavoista! Tutkimukseni pätevyys ja luotettavuus arvioituvat tekstini suhteessa toiminnalliseen musiikilliseen maailmaan. Tutkimustulokseni on kuvaus, jonka vakuuttavuus riippuu siitä, kuinka oivaltavasti se kuvaa ja kuinka tosi kuvaus on kokemuksellisesti. Kuvaukseni asettuu teoriaksi, joka verifioituu olemalla eletyn mukainen – mutta asettuu monin tavoin kulttuurisia käsityksiä ja institutionaalisesti vakiintuneita ajattelun kaavoja vastaan.

Opintojeni alkuaikoina minulta kysyttiin, mikä on se keskustelu, johon tekstini osallistuu. Olin epävarma, hämmentynyt. Tiesin ja tunsin paikkani, mutta asetetun kysymyksen ja minulle mahdollisen, vielä artikuloitumattoman vastauksen välillä oli kuilu, jota en osannut ylittää. Muodollisen oppineisuuden osoittamisen vastaisesta vakaumuksestani huolimatta podin silloin tällöin huonoa omaatuntoa siitä, että en tunne kaikkea sitä kirjallisuutta, jonka ”toiset” näyttävät tuntevan. Ikään kuin musiikillisten kirjoitusten kaanonin tunteminen olisi edellytys sille, että oma tietäminen voi tulla otetuksi vakavasti.

Vasta nyt osaan sanoa, että en osallistu tietynlaisten diskurssien mukaiseen tekstien väliseen akateemiseen keskusteluun, en suomalaiseseen enkä anglo-amerikkalaiseen, en musiikkiteolliseen tai filosofiseen keskusteluun. Siten en myöskään lähde ”vastustamaan” tai ”oikomaan” esimerkiksi musiikkiteollisissa diskursseissa ilmeneviä näkemyksiä, jotka omasta nä-

60 Ojakangas 1998, 16.

61 Ojakangas 1998, 17.

kökulmastani luettuina vaikuttavat joskus varsin kummallisilta. Vältin myös kulttuuristen itsesäänselvyyksien ja henkilökohtaisiin näkökulman muutoksiin perustuvien oivallusten ”todistamista” sillä, että olisin siteerannut jonkun toisen henkilön tekstiä. Sivuuksissani monissa tilanteissa – tarkoituksellisesti – nimeltä mainitut esimerkit ja viittaukset kirjallisuuteen joudun tilanteeseen, jossa omien käsitysteni mukaisesti tulkitut nimettömät toiset, joista kukaan ei ehkä suostu tunnistamaan itseään, saavat perinteisen tieteellisen kirjoittamisen konventioihin nähden sopimattoman suuren aseman tutkimuksessani.

Tutkimukseni tapahtuu eletyssä maailmassa, toiminnallisessa todellisuudessa. Juuri tässä ilmenee taideyliopistoissa tehtävän tutkimuksen erityislaatu. Tutkiminen on tapa kehittää ja kehittyä, mahdollisuus uudistua, nähdä valinnan mahdollisuuksia, toisenlaisia toimimisen tapoja, mahdollisuus ylittää yhteisöllisen arjen rajat. Ottaa henkilökohtainen vastuu. Sibelius-Akatemiassa tutkimuksen tekemisellä on mahdollisuus lähteä toiminnallisen todellisuuden tuntemisesta, niin että tutkijat eivät missään vaiheessa kadota yhteyttä omiin kokemuksiinsa. Tutkimusprojektin jälkeen todellisuus vain näyttää toisenlaiselta.

Tutkimukseni ei sijoitu tyhjiöön. Sibelius-Akatemiassa on tekeillä lukuisia sellaisia väitöskirjoja – vasta muutama väitöskirja on valmistunut – jotka yhdessä ja kukin omalla tavallaan rakentavat uudella tavalla suuntautunutta musiikillisen toimintakulttuurin tutkimusta Suomessa ja ottavat kantaa taiteen, tieteen ja tutkimuksen välisiin suhteisiin.⁶² Tutkimukseni asettuu myös niiden fenomenologisen asenteen suuntaamien tutkimuksien joukkoon, joita on erityisesti viimeisen vuosikymmenen aikana on tehty eri puolilla Suomea.⁶³ Lisäksi eri puolilla maailmaa on tehty yksittäisiä fenomenologisia tutkimuksia, joissa lähtökohtana on kokemus musiikista.⁶⁴

Toisten kanssa kirjoittaminen

Ymmärrettyäni, että erilaisilla tutkimusprojekteilla on erilainen suhde jo olemassa olevaan kirjallisuuteen, että toisten tekstien lukemisen ei välttämättä tarvitse olla minun tutkimusprojektini sisältö, eikä mitään tarvitse siteerata vain lukeneisuuden osoittamiseksi, eikä siteeraamisen määrä ole oman tekstini mitta, vapauduin lukemaan. Jatko-opintoihin kuluneiden vuosien aika-

62 Pitkäaikainen ystävyys ja yhteistyö opiskelijakollegoiden kanssa inspiroi. Kollokviolaiset Marja Vuori, Ulla Hairo, Lotta Ilomäki, Marja-Liisa Lehtonen, Minna Muukkonen, Soila Nurminen, Emma Pihkala ja Leena-Unkari-Virtanen sekä Annikka Konttori-Gustafsson, Päivi Järviö, Marja-Liisa Kainulainen, Kaija Huhtanen, Tuomas Mali ja monet muut opiskelijat sekä Sibelius-Akatemiasta että muista taidekorkeakouluista muodostivat opiskelijayhteisön, jossa oli hyvä tehdä työtä. Myös Heidi Westerlundin (2002), Marja Heimosen (2002) ja Annu Tuovilan (2003) väitöskirjat olivat tavalla tai toisella merkittäviä oman työni kannalta.

63 Usein joko suoraan tai välillisesti Juha Varton tai hänen tekstiensä innoittamina.

64 Esimerkiksi Ingarden 1962, Smith 1976 ja 1989, Clifton 1983, Cook 1989 ja 1990, Burrows 1990, Ferrara 1991, Stuble 2000.

na olen lukenut enemmän eri tavoin sivistäviä kirjoja kuin olin koskaan kuvitellut lukevani. Lukemisesta on tullut jo tapa, josta on vaikea päästä eroon.

Aluksi ajattelin, että on tärkeää lukea erityisesti tutkimuskohteestani kirjoitettuja tekstejä. Suurin osa anglo-amerikkalaista musiikkifilosofista kirjallisuutta käsittelee tavalla tai toisella juuri sen kaltaisia kysymyksiä, joihin olen paneutunut omassa työssäni. Useimmissa teksteissä puhutaan ainakin ohimennen musiikin merkityksistä, musiikin ymmärtämisestä ja tulkinnasta tai musiikkiteoksen ontologiasta. Opintojeni alkuaikoina luin, lueskelin ja selailin tekstejä saadakseni käsityksen siitä, kuinka näistä asioista kirjoitetaan. En ollut aikaisemmin juuri ollenkaan perehtynyt musiikkifilosofiseen kirjallisuuteen, ja aluksi lähes kaikki tekstit vaikuttivat vaikeaselkoisuudessaan vakuuttavilta. Olin kasvanut toisenlaiseen kieleen, toisenlaiseen puhumisen tapaan, toisenlaiseen todellisuuteen, enkä aina ymmärtänyt, mistä teksteissä puhuttiin. Oman kokemukseni ja lukemieni tekstien välillä oli lähes aina ristiriita, mutta ristiriidan laatu oli tapauskohtainen.

Joidenkin teosten aihepiiri ja käsittelytapa olivat niin lähellä omaani, että halusin tutustua teoksiin tarkemmin.⁶⁵ Tekstit saattoivat olla niin vahvoja, niin vakuuttavasti rakennettuja, että jouduin lukemaan ne moneen kertaan ennenkuin kykenin lukemaan jäämättä tekstin ”vanguiksi”. Opin ainakin jossain määrin näkemään, miten puheen kohteena oleva musiikillinen maailmamme oli milloinkin rajautunut ja mistä näkökulmasta kirjoittaja sitä tarkasteli. Lähtökohtien väliset erot olivat usein niin perustavaa laatua, että yhteiseen keskusteluun asettautuminen oli mahdotonta. Olin kasvanut toisenlaisessa kulttuuripiirissä, näkökulmani musiikkiin oli toisenlainen ja, ennen kaikkea, jo käsitykseni ihmisen ja maailman suhteista oli toisenlainen.⁶⁶ Teosten asianmukainen kommentoiminen olisi ollut alistumista valtasuhteeseen, jossa lähtökohdat ja keskustelemisen tapa olivat jo annettuina.

Asianmukainen keskusteleminen jo olemassa olevan kirjallisuuden kanssa on mahdollista vain silloin, jos suostun asettumaan samaan keskusteluun, hyväksyn lähtökohdat, kielen ja keskustelemisen tavan. Voin olla samaa mieltä tai eri mieltä, esittää uudenlaisia argumentteja, provosoida, mutta vain niissä puitteissa, joihin keskustelu antaa mahdollisuuden. Näin syntyvät akateemiset diskurssit, joissa keskustelijat viittaavat toistensa teksteihin ja rakentavat yhteistä todellisuutta. Jo tekstien lainaaminen keskustelusta toiseen – joko oman tekstin tueksi tai toisen tekstin kyseenalaistamiseksi – saattaa olla mieletöntä, silloin kun suhde maailmaan on erilainen.

65 Näistä tärkein oli Lydia Goehrin *The Imaginary Museum of Musical Works* (2002 (1992)), joka on ollut niin monella tavalla vaikuttava teos, että sitä on ollut vaikea sivuuttaa anglo-amerikkalaisessa musiikkifilosofisessa keskustelussa. En koe osallistuvani musiikkitieteelliseen keskusteluun, en ole sisäistänyt tuota keskustelua enkä siksi voi väittää ymmärtäväni sen syntyä. Minun näkökulmastani vaikuttaa kuitenkin siltä, että Goehrin *The Imaginary Museum of Musical Works* toimi uuden yhteisöllisen keskustelun aloittajana, keskustelun, joka toimii ikään kuin se saisi voimansa ”vanhan” musiikkiteoskeskustelun ulkopuolelle asettumisesta. Ikään kuin vanhaan musiikkitieteelliseen diskurssiin kasvaneet kokisivat tullessa petetyksi, johdetuksi harhaan ja uuden keskustelun puitteissa purkavat hyväuskaisuuttaan. Ikään kuin Goehrin teos olisi toiminut yhteisöllisenä emansipaatioaktina, vapautuksena aikaisemmasta, ”vääränlaisesta” keskustelusta.

66 Tulin siis tietoiseksi erilaisista ontologisista piireistä.

Eri keskustelujen tekstit puhuvat ehkä samasta maailmasta, mutta erilaisista todellisuuksista. Välissä on kuilu, jonka yli näkeminen vaatii oman position artikuloitumista.

Olen kuitenkin kirjoittanut työtäni toisten tekstien kanssa – kuten Foucault, jonka mielestä on tärkeää, että on olemassa kirjoittajia, joiden kanssa ajattelee, joiden kanssa työskentelee, mutta joista ei kirjoita⁶⁷. Tärkeimmät kirjani ovat olleet ne, joissa tunnistin puheen siitä maailmasta, jossa elän. Kirjat antoivat ajattelemisen aiheita, tekivät uudella tavalla näkyviksi ihmisen tapoja elää maailmassa ja olla suhteissa kaikkeen maailmassa olevaan.

Muutama kirja on kulkenut mukanani lähes koko tutkimusprojektin ajan.⁶⁸ Tekstit olivat aluksi vaikeita, mutta tunnistin niissä jotain itselleni tärkeää. Ymmärsin yhtä ja toista – lähinnä sen mitä olin jo aikaisemminkin ymmärtänyt – mutta lukeminen oli kuitenkin niin raskasta, että seurustelu tekstien kanssa jäi ensimmäisellä kerralla lyhytaikaiseksi. Yritin jopa kääntää joitakin tekstikatkelmia suomeksi, kunnes työn toivottomuus sai oivaltamaan, ettei vaikeus ollut sanojen ymmärtämisessä.

Olen sittemmin palannut teksteihin lukemattomia kertoja, mutta lukutapani on ollut toinen. John Caputo kiteyttää tutkimuksellisen asenteen, jossa olennaista on lähteminen itse ymmärretystä – ei toisten kirjoittamista väitelauseista:

”There is a logic of the primordial and derivative at work in Being and Time and hence a motion of phenomeno-logic as the recovery of the primordial. Primordial hermeneutical understanding takes place on the level of our concrete prethematic engagement with the world. From that primal level arise authentic assertions, which, fresh from their contact with concrete existence, still retain their quality of uncovering. Finally, at the uttermost remove from the primordial understanding, is the assertion which just gets passed along, which is bandied about, to the point where it no longer discloses anything but has become a commonplace, part of the common stock of everyday discourse.”

”And that tells us something about Being and Time itself, as a treatise. Because Being and Time is itself made of assertions which are meant to have disclosive power and to be drawn from primordial sources, it is also exposed to the danger that its own assertions may simply get passed along and emptied of their original force. The task of the reader, accordingly, is not to hold himself exempt from uncovering for himself what these assertions disclose. On the contrary, the reader must ascertain for himself what Being and Time has accomplished by drawing

67 Michel Foucault, sit. Ojakangas 1998, 12.

68 Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1993 81927)), Maurice Merleau-Ponty: *Le phenomenologie de la Perception* (1999 (1945)) ja *Le visible et l’invisible* (1988 (1964)), Reiner Schürmann: *Le principe d’anarchie. Heidegger et la question de l’agir* (1982), John Caputo: *Radical Hermeneutics* (1987).

upon his primordial understanding, by consulting his own primordial self-understanding in a Heideggerian analogue to Husserlian 'reactivation'.⁶⁹”

Musiikillisen maailman ilmiöiden kuvaaminen ei ala kirjastosta vaan kokemusta kuuntelemalla. Jo kirjoitettu kyllä sivistää, herättää ajatuksia, inspiroi, ilahduttaa, vakuuttaa, saa huomaamaan uusia näkemisen tapoja ja omien näkemisen tapojen rajoittuneisuutta, epäilemään omia käsityksiä⁷⁰ – siis antaa mahdollisuuden oman ajatusmaailman koettelemiseen ja laajentamiseen. – mutta sanat eivät ole omia, ainakaan heti. Tutkimusprojektini edistyessä etsin yhä uudelleen ajattelemisen aihetta, uudenlaisia näkökulmia niihin ilmiöihin, joita työssäni kohtasin. Saatoin työstää yhtä aihetta viikkoja, kuukausia tai jopa vuosia.

Kulloinkin valitsemani näkökulman tematisoima oma ymmärrys ei sanoiksi artikuloituessaan koskaan rakentunut ”additiivisesti”, niin että olisin voinut ottaa olemassaolevia palasia – jonkun toisen esittämiä käsitteitä, kategorioita ja tekstikatkelmia – ja ikään kuin ympäröidä ne ymmärryksellä, kirjoittaa siteeksi omia sanoja. Opin odottamaan hetkeä, jolloin ymmärsin oivaltaneeni tutkimuksen kohteena olleesta ilmiöstä jotain olennaista. Hetken huikaisevuus, uuden aukeaminen, oli aina yhtä ihmeellistä. Suhteellisuudentajuni palasi kuitenkin viimeistään siinä vaiheessa kun tartuin jälleen kerran johonkin niistä teksteistä, joiden kanssa työtäni kirjoitin. Uusin silmin lukiessani löysin usein oivaltavaa puhetta juuri siitä ilmiöstä, jonka selvittelemiseen olin joutunut käyttämään niin paljon aikaa. Saatoin hetken ajatella tehneeni turhaa työtä. Miksen olisi voinut hyödyntää valmista tekstiä, kun kerran siteeraaminen on yleinen tapa, jopa vaatimus?⁷¹ Huomasin kuitenkin, ettei minulla ollut valinnan mahdollisuutta. Vain omasta elämästä lähtevä kokemuksellisen tiedon työstäminen antoi riittävän perustan ymmärtämiselle. Ilman tuota kokemusta en edes nähnyt sanoissa mitään siteeraamisen arvoista.

Käytin tutkimusprojektini aikana kirjallisuutta apunani usealla eri tavalla:

- Yleinen filosofinen, erityisesti fenomenologinen kirjallisuus toimi herättäjänä ja vastuksena omalle ajattelulle ja samalla metodologisena oppaana ohjaten työn muotoutumista.
- Fenomenologisesti suuntautunut musiikkia koskeva kirjallisuus osoitti toisenlaisia tapoja puhua musiikista kuin ”yleinen” musiikkitieteellinen kirjallisuus tai usein analyttisen filosofian perinteitä noudattava musiikkifilosofinen kirjallisuus. Tutkimukseni tematisoitui kui-

69 Caputo 1987, 75–76.

70 Kokemukset jo kirjoitetusta saattoivat olla tietenkin myös esimerkiksi masentavia tai uuvuttavia.

71 Jouduin miettimään siteeraamisen periaatteita ja perusteita monet kerrat tilanteissa, joissa oman pitkällisen ajatteluprosessin seurauksena kiteytynyt ajatus löytyi jostakin lukemastani tekstistä. Viitataan tekstiin, jos otaksun tai tunnistan ajatusprosessini saaneen alkunsa kyseisestä tekstistä. Jos jostain uudesta tekstistä löysin näkemyksen, johon olin myös itse päätynyt, siteeraan sitä vain siinä tapauksessa, että kyseisessä tekstissä tulee esiin jotain omaa tekstiäni täydentävää, tai saatan viitata tekstiin, mikäli otaksun siihen tutustumisen lukijalle erityisen kiinnostavaksi. Toisin sanoen, pidän itsestään selvänä, että saman kulttuurin puitteissa ihmiset päätyvät samankaltaisiin näkemyksiin ja että oman ajattelun juuria on mahdotonta jäljittää. Pidän tutkimuksessani olennaisempana heittäytymistä ajattelemaan kuin sitä, että yrittäisin seuloa mukaan vain ne ajatukset, joilla on lähdeviite.

tenkin tavalla, joka ei musiikkia koskevan fenomenologisen kirjallisuuden puitteissa ole tavanomainen.⁷²

- Menneiden aikojen musiikillisista käytännöistä kirjoittaminen ei valitettavasti ole mahdollista ilman kirjallisia lähteitä. Käytin apunani sekä historiallisten tekstien uusintajulkaisuja että erityisesti 1900-luvun lopussa kirjoitettuja teoksia, jotka todennäköisesti perustuvat uusimpaan tietoon (musiikki)kulttuurimme menneisyydestä. 1600-luvun vaihteen musiikkiin olen tutustunut myös itse soittamalla, mutta sitä varhaisemmasta musiikista minulla ei ole soittajan tai laulajan kokemusta.
- Erityisesti muusikoiden (soittajien ja säveltäjien) omat musiikin tekemistä käsittelevät tekstit auttoivat tarkentamaan ja laajentamaan oman kokemuksen perusteella syntynyttä käsitystä näistä toimimisen tavoista. Myös joistakin musiikkisosiologisista ja etnomusikologian piiriin kuuluvista tutkimuksista oli hyötyä tässä.
- Käytin jonkin verran kirjallisuutta hyväkseni laajentaakseni vieraita kulttuureja ja kulttuuri-piirejä koskevaa tietämystäni, paljastaakseni oman kulttuurimme rajoja ja omalaatuisuuksia.
- Yleistä musiikkifilosofista kirjallisuutta tulin käyttäneeksi vain orientoitumisvaiheessa ottaessani selvää kuinka musiikista on kirjoitettu, minkälaisia kysymyksiä musiikkifilosofian puitteissa on ajateltu. Siinä vaiheessa, kun oma tutkimukseni oli suurin piirtein valmis, olisi ollut kiinnostavaa verrata omia käsityksiä musiikkifilosofisessa kirjallisuudessa ilmeneviin käsityksiin, mutta se olisi kokonaan oma projektinsa. Sen sijaan tutkimuksen tekeminen jo olemassaolevasta musiikkifilosofisesta kirjallisuudesta lähtien oli minulle mahdotonta.
- Viimeisen vuosikymmenen aikana laajentunut musiikin esittämisen tutkimus kulkee hiukan toisenlaisilla poluilla, mutta sen piirissä on nostettu esille monia sellaisia kysymyksiä, joista ei aikaisemmin kirjoitettu ollenkaan.⁷³ Tämänkaltaiset kirjat olivat ajatuksia herättäviä.

Monta kertaa huomasin kuitenkin häpeäkseni, että yhä helpommin tartuin kirjaan tilanteissa, sen sijaan että olisin itse perehtynyt kyseiseen aihepiiriin.

72 Kuitenkin ystäväystyminen fenomenogista tutkimusta tekevän Eleanor Stubleyn kanssa oli erityisen tärkeää tutkimukseni kannalta. Stublely tekee musiikin esittämistä koskevaa tutkimusta, jossa on hyvin paljon samankaltaisia piirteitä kuin omassa tutkimuksessani.

73 Erityisesti Nicholas Cookin kirjat (1989 ja 1990) sekä henkilökohtainen kontakti John Rinkiin – hänen tekstiensä (1994, 1995) lisäksi – osoittivat monia tärkeitä kysymyksiä, vaikka heidän lähtökohtansa onkin toinen.

Kirjoittaminen tutkimusmenetelmänä

Kirjoittamalla tutkiminen tapahtui kahdella tasolla. Kirjoittaminen konkreettisenä toimintana, käsillä tehtävänä työnä, antoi tutkimiselle puitteet, joita voinee verrata siihen, kuinka soittamisen toimintana on muusikon musiikillista ajattelusta. Kirjoittaminen oli puhumista joka lihalistui, tuli yhä uudelleen, aina uudennaisina muunnelmina kirjoitetuksi kehoon. Tietokone tekstinkäsittelyohjelmiseen muuttui vähitellen kehoni jatkeeksi ja ajatteluni välineeksi, mahdollisti ajatusten järjestämisen ja kokoamisen yhä uudelleen, mutta varsinaisen tutkiminen tapahtui kuitenkin sanoilla. Elämisessä koetun ja siten jo jollakin tavalla ymmärretyn artikuloiminen ja käsitteellistäminen, yhä uudelleen, yhä uusin tavoin, oli olennaisin ja samalla vaikein osa tutkimustani.⁷⁴

Kirjoitin tutkimusprojektini aikana monenlaisia tekstejä: referaatteja, esseitä, työtekstejä, oheistekstejä, sanalistoja ja väitöskirjatekstistä. Referaatteja kirjoittamalla pyrin saamaan jäsennellyn käsityksen joistakin sellaisista kirjoista ja artikkeleista, joista en muuten olisi ymmärtänyt juuri mitään. Kirjoitin esseitä selvittääkseni olennaisia kysymyksiä. Spontaaneja työtekstejä kirjoittamalla sain näkyviin ongelmia, hämääriä ja epäselviä asioita, niitä, joita en sittenkään vielä ymmärtänyt tai joista en osannutkaan vielä puhua. Väitöskirjatekstin ohella syntyneisiin ”oheisteksteihin” kirjasin erityisesti tutkimuksen tekemiseen liittyviä ajatuksia, sivupolkuja ja rönsyjä. Tutkimusprojektini alusta alkaen kokosin listoja sanoista, jotka todennäköisesti sanoivat jotain siitä, mitä olin tutkimassa. Näiden sanojen keskinäisiä merkityssuhteita pohtimalla pyrin paljastamaan, mitä oikeastaan ajattelin, mitä jo ymmärsin ja miten tulkitsin ymmärtämääni.

Väitöskirjakokonaisuuden kirjoittaminen oli kuitenkin tärkein osa tutkimustani. Ensimmäisessä työvaiheessa, ennen varsinaisen tekstin kirjoittamista, pyrin näkemään, kuinka tutkimuskysymyksiini liittyvät asiat merkityksellistyivät suhteissaan. Tämä ei suinkaan tarkoittanut, että sen jälkeen olisin nähnyt tutkimuskohteeni kirkkaasti. Kokonaisuus jäsenyi kyllä selkeästi ja kietoutui fenomenologian peruskysymyksiin. Ihmettelin, kuinka olin voinut aikoinaan olla näkemättä kokonaisuutta siten kuin sen nyt ymmärsin. Tutkimuspolku tuntui noudattaneen Martin Heideggerin ajatusta ymmärtämisen ja tulkinnan suhteesta: ”*Ymmärtäminen ei tule tulkitsemisessa miksiäkään muuksi, vaan omaksi itseksensä.*”⁷⁵ Kokonaisuus ei kuitenkaan ollut hallinnassani. Osasin elää ja toimia tutkimuskohteessani – musiikillisessa maailmassa – mutta kokemuksellisesti ymmärretty oli yksityiskohdiltaan hämääriä, epäselvää ja jopa kaoottista. Selkiytyminen ilmeni uudennaisena tuntumana, jonka varassa saatoin työstää esille jotain sellaista

74 Luce Irigaray – Maurice Merleau-Pontyn teksteihin viitaten – kirjoittaa subjektin ja puheen suhteesta tavalla, joka teki kirjoittamiskokemukseni itselleni ymmärrettävämmäksi: ”*Puheen kiertokulku selittää, miksi on niin vaikea muuttaa kieltä millään lailla. Jo puhuttu kieli on arkeologisesti rakentanut subjektin koko puhuvan ruumiin. Jos sanotaan, että kieli pitää muuttaa ja että se voidaan muuttaa, vaaditaan subjektia muuttamaan ruumiinsa ja lihansa, mitä ei tehdä yhdessä päivässä eikä vuodessakaan. Tämä selittää vastustuksen kaikkia kieltä järkyttäviä löytöjä kohtaan.*” (Irigaray 1996, 196–197, suom. Pia Sivenius.)

75 Heidegger 2000, 191.

tutkimuskohteeseeni kuuluvaa, josta aikaisemmin en ollut osannut puhua ehkä ollenkaan. Tutkimuskohteeni ei siis koskaan levittäytynyt eteeni tarkasteltavaksi.

Toisessa työvaiheessa pyrin artikuloimaan tekstikokonaisuutta, jota voisi nimittää väitöskirjaksi. Tutkimuskohteeni on olemassa osana jatkuvasti muuttuvaa, elävää ja elettyä kokonaisuutta, ja kaikki yritykseni kuvata sitä lineaarisesti etenevässä tekstissä tuntuivat huonoilta, kelvottomilta ja vääristeleviltä. On monia vaihtoehtoisia tapoja kirjoittaa tekstiä yhdestä ja samasta aiheesta, ja kaikki tavat paljastavat tutkimuksen kohteena ollutta kokonaisuutta eri tavoin. Käytännössä minulla ei kuitenkaan ollut aina valinnanvaraa, vaan vaihtoehdot olivat jo syystä tai toisesta karsituneet. En koskaan saanut tutkimuskohdetta hallintaani, vaan aina kuin kirjoitin jostakin aiheesta, kaikki muu – johon kirjoitettava oli lukemattomin tavoin sidoksissa – pysyi artikuloitumattomana, vaikkakin ehkä kokemuksellisesti ymmärrettynä. Kirjoittaminen tapahtui aina jonkin kirjoittamattomana läsnäolevan äärellä.

Tekstin kirjoittaminen ja jo kirjoitetun lukeminen kietoutuivat toisiinsa. Kirjoittamalla yhteen kerääminen avasi uusia polkuja, tasoja, todellisuuksia. Teksti kietoutui jatkuvasti tihevään näkymättömään verkostoon, jonka säikeet johtivat jatkuvasti jonnekin, josta en vielä tiennyt juuri mitään. Eritasoisten oivallusten punoutuminen kokonaisuudeksi tapahtui vaivalloisesti, vähitellen. Teksti rakentui pieni pala kerrallaan, kulloisenkin kokonaisu suunnitelman ja konkretisoituvien tekstikatkelmien muokatessa ja hioessa toisiaan. Jokainen uusi oivallus vaikutti koko tekstiin, näytti jo kirjoitetun uudessa valossa. Kirjoitin aluksi tutkimussuunnitelman ja myöhemmin sisällysluettelon mukaisesti. Luullakseni. Jäsensin kirjoittamaani tekstiä, muutin sisällysluetteloa tarpeen mukaan ja taas muokkasin ja siirsin tekstiä uuden jäsennyksen mukaisesti, jolloin tekstin konstellaatio saattoi muuttua kokonaan. Välillä hain työhöni uutta näkökulmaa jäsentämällä joko tekstikokonaisuutta tai tekstin perustana toimivaa merkityskokonaisuutta uudella tavalla.

Kirjoituskertojen lukumäärää ei voi laskea, sillä tekstikokonaisuus oli jatkuvasti hallitsemattomassa muutoksen tilassa – kenellekään toiselle en suosittelen samankaltaiseen prosessiin heittäytymistä, mutta olisinko voinut kirjoittaa toisin? Missään välivaiheessa teksti ei ollut olemassa jo kertaalleen valmiiksi kirjoitettuna, vaikkakin ehkä vielä uudelleen kirjoittamista, täsmenämistä ja hiomista kaipaavana kokonaisuutena, siistiksi paperipinoksi printattuna. Väitöskirjan tekemisen realiteetteja ilmentävästä toteamuksesta, että jossain vaiheessa työhön on vain pantava piste, ei ollut juuri iloa, sillä työssäni oli jatkuvasti aukkoja, hämääriä paikkoja, täsmenämistä vaativia jaksoja. Yli sadan lyhyen alalukuni joukossa oli viimeiseen asti sellaisia, joita en ollut vielä ollenkaan kirjoittanut. Väitöskirjani ei siis ole yksi kertomus, vaan pisteen paikkoja on noin sata, eikä yksi piste ratkaissut toisen pisteen paikkaa. Osa aukkopaikoista osoittautui ”näköharhoiksi” – suunnitellun luvun asiasisältö oli jo toisissa luvuissa, toisenlaisesta näkökulmasta kirjoitettuna. Joskus kirjoittamista odottavat luvut olivat yksinkertaisesti väärissä paikoissa, ja teksti lähti muotoutumaan heti kun siirsin otsikon toisenlaiseen yhteyteen. Jokin jo läheiseksi tullut aihe saattoi paljastua uudelleen muotoutuneeseen kokonaisuuteen sopimattomaksi. Osa hämäristä kohdista selkiytyi, kun olin selvittänyt toisen hämärän kohdan, ehkä toi-

sella puolella työtäni. Joskus oli kyse juuttumisesta aikaisemmin valikoituneeseen näkökulmaan. Joskus ajatus piti vain työstää ohi jo ymmärretyn.

Väitöskirjateksti kokonaisuudessaan kertoo siitä, kuinka ymmärrän tutkimuskohteeni. Tekstin artikuloitumisen tapa, lukujen muotoutuminen ja punoutuminen lukukokonaisuuksiksi kertovat merkityssuhteista, jotka vähitellen paljastuivat. Ilmaiseminen ja ilmaisu kietoutuivat yhteen. Kuuntelin sekä asioiden välisiä yhteyksiä että tekstin rytmiä, merkitysten vivahteita ja sanojen sointia. Etsin keinoja luoda lineaarisesti etenevään tekstiin moniäänisyyttä ja moninaisuutta – kuin olisin kirjoittanut yksiaäniselle soittimelle polyfonista tai heterofonista musiikkia. Mietin dramaturgiaa, vaikka en itse juuri koskaan lue ainakaan tutkimustekstiä lineaarisesti alusta loppuun. Puhun yhä uudelleen ”siitä samasta”, mutta erilaisissa valoissa, toisenlaisista näkökulmista. Tekstin katkelmallisuus, näkökulmien väistämätön moninaisuus sekä esille saattamisen vaikeus kertovat kaikki samasta: ihmisen ja musiikillisen maailman suhteesta.

Ajoittainen inho kaikkea jo kirjoitettua kohtaan ei suinkaan helpottanut työn tekemistä.

Kuvaamisen kirkkaus, sanojen sameus ja läpikuultavuus

Koko tutkimusprojektini ajan mietin sanojen suhdetta kokemuksellisesti ymmärrettyyn musii-killiseen maailmaan ja näin jälkikäteen tunnistan suhteissa erilaisia vaiheita.

Lukemattomat kerrat koin olevani artikuloitumattoman keskellä. ’Maailman osana oleminen’, ’minussa ajatellaan’, ja ’pinnan alla ajatteleminen’ tavoittavat ehkä jotain kokemukses-ta. Istuin tietokoneen äärellä eikä minulla ollut sanoja sille, mistä olin aikonut kirjoittaa. Joskus tilanne kesti vain hetken, joskus päiväkausia.

Monien tuttujen sanojen merkitykset hämärtyivät yllättäen. Vaikutti siltä kuin sanat olisivat samentuneet merkityksettömiksi sanaolioiksi, jotka peittivät sen, mitä yritin kuvata. Osa-sin kyllä vaivattomasti muotoilla lauseita, joihin sanat sopivat, mutta olin hyvin epävarma siitä, mitä lauseilla oikeastaan voisi tarkoittaa. Joinakin kirkkaina hetkinä tunnistin, kuinka yhteisöllinen kieli puhui, kuinka olin kenen tahansa muun lailla ottanut toisten sanat omikseni: ’musiikki’, ’esittäminen’, ’säveltäminen’, ’luovuus’...

Tässä vaiheessa minulla oli (ainakin näin jälkikäteen ajatellen) kahdenlaisia sanoja. Sameat sanat olivat niitä, joiden merkitykset olivat hämääriä ei-kenenkään merkityksiä. Läpinäkyvät sanat olivat sellaisia, jotka kuvasivat kokemuksellisesti ymmärrettyä ja läpinäky-vyydessään antoivat ymmärtää, että olin tekemisissä suoraan maailman kanssa, eikä maailma voisi artikuloitua toisin.⁷⁶ Sanojen merkityksellistäminen sameista läpinäkyviksi, toisten sa-

76 Tämänkaltaisesta läpinäkyvyydestä Martin Heidegger puhuu ymmärtämisen yhteydessä: ”*Die Sicht, die sich primär und im ganzen auf die Existenz bezieht, nennen wir die Durchsichtigkeit*” (Heidegger 1993, 146).

noista omiksi sanoiksi, oli vaivalloista ja johti kirjoittamani kielen muuttumiseen. Joskus huomasin, että valitsin vaihtoehtoisista sanoista helpomman, läpinäkyvämmän, sen sijaan, että olisin tarttunut sameaan sanaan ja yrittänyt purkaa sen merkitysten moninaisuutta. Yritin pitää huolta, että kirjoitin vain sellaista, minkä itse kokemuksellisesti ymmärsin. Muusikon ja musiikillisen maailman suhteen kuvaaminen toisten tekstejä referoimalla osoittautui työn edistyessä yhä mahdottomammaksi.

Kokemukseni oli, että lukuisat vaikeudet toisten ymmärtämisessä asettuvat kielellisiksi ongelmiksi. Sanojen historia osoittaa, kuinka tietyille sanoille annetut kulttuuriset merkitykset saattavat muuttua hyvinkin nopeasti. Mietin sanojen historioita, mutta jouduin umpikujiin. Sanat olivat kirkkaita – läpinäkyviä tai läpikuultavia – vain niin kauan kuin niiden yhteys maailmaan oli näkyvässäni. Heti kun sanat irtaantuivat kokemuksellisesta pelkäksi tekstiksi ne saivat yleisyyteensä ja merkitykset hämärtyivät. Mitä tarkoittivat ’musiikki’, ’esittäminen’, ’säveltäminen’ ja ’luovuus’? Kaikki yritykseni määrittää sanoja toisilla sanoilla osoittautuivat epätoivoiseksi sanoilla leikkimiseksi.

Vähitellen opin, että todellakin ainoa minulle mahdollinen tie pysytellä poissa merkitysten hallitsemattomasta moninaisuudesta oli säilyttää jatkuva yhteys omiin kokemuksiin. Vaihdoin tarkastelun tapaa. Sen sijaan, että olisin yrittänyt määritellä esimerkiksi ’säveltämistä’ tunnustelin itsessäni erilaisia toimintoja, tapahtumia ja tilanteita, joiden yhteydessä saatoinkin kuvitella puhuttavan säveltämisestä. Kuuntelin kokemustani.⁷⁷

”We reminisce not only to savor but to understand, or re-understand, the past more adequately—where ’understand’ retains something of its root meaning of ’standing under’, gaining an intimate perspective not otherwise attainable. In reminiscing, we try to get back inside a given experience—to insinuate ourselves into it, as I have said—so as to come to know it better.”⁷⁸

Ryhdyin kuuntelemaan sanojen vivahteita ja näkökulmia. ’Musisoiminen’, ’soittaminen’, ’esittäminen’, ’esiintyminen’, ’keikka’ ja ’veto’ saattavat puhua samasta tilanteesta, samasta toiminnasta, mutta artikuloivat ja merkityksellistivät eri tavoin, asettuvat eri tavoin osaksi maailmaa.

Samankaltaiseen läpinäkyvyyteen viittaa myös Leo Treitler puhuessaan musiikin tulkitsemisesta: *”The conclusion is that music is not transparent, and arraying the semiotic vocabulary to have all musical signs pointing to the conceptual signified somewhere outside the music is at odds with our experience.”* (Treitler 1997, 35.)

Läpinäkyvyydestä puhuminen oli vaikea valinta. Jo kirjoittaessani tiedän, että ’läpinäkyvyyden’ ymmärtäminen on lukuisille lukijoille vaikeaa, ’läpinäkyvyys’ asettuu juuri sellaiseksi sameaksi sanaksi, joita olen tutkimukseni aikana itse ihmetellyt. Läpinäkyvyydessä on siis kyse suorasta suhteesta sanan (tai esimerkiksi nuottikuvan) ja eletyn, jo jonakin ymmärretyn maailman välillä. (Esimerkiksi, että nuottikuva tarkoittaa juuri sitä musiikkia, jonka soivana tunnen.) Luulisin myös, että ’läpinäkyvyys’ voi tulla tiedostetuksi vasta sitten, kun suora suhde rakoilee tai katkeaa.

⁷⁷ Omaan kokemukseen luottaminen on olennainen osa säveltämistä, mutta tieteellinen todellisuus ainakin vaikuttaa toimivan toisin. En ehkä kovin määrätietoisesti yrittänytään määritellä mitään, mutta opintojen alkuaikoina koin yhteisöllisen määrittelemisen paineen – olin oppinut että tieteellisessä työssä määritellään käytetyt käsitteet. Oli vaikea oppia tunnistamaan oma lähtökohdan asettamat vaatimukset niin, että kykenin ne toisillekin perustelevaan.

⁷⁸ Casey 2000, 117.

Etsin erityisesti ilmaisuja, joilla voisin kuvata eroa oman toiminnan kokemisen ja toisen toiminnan näkemisen tai kuulemisen välillä, eroa, joka on kivun ja kivun ilmaisun kokemisen välillä. Vähitellen, yksi kerrallaan, sanat tulivat läpikuultaviksi. Erotin sanat ja maailman toisistaan ja sukelsin näkökulmien ja puhumisen tapojen moninaisuuteen.⁷⁹ Kuvaamisen kirkkaus oli mahdollisuutta toisenlaiseen tulkintaan.

Yritin tutkimuksessani päästä eroon tiettyihin verbaalisiin ilmaisiin sidotuista pohdinnoista. Halusin ymmärtää elettyä maailmaa, elävää maailmaa – eläviä ihmisiä ja heidän musiikkilaisia taitojaan ja käytäntöjään, sitä tilanteiden laadullista moninaisuutta, joka paljastuu muusikon ja musiikin suhteessa. Etsin sanoja, jotka olisivat sekä konkreettisia että avoimia, ilmaisuja, jotka ainakin omassa mielessäni vailla metafysisistä painolastia. Etsin käsitteitä, jotka vain järjestäisivät kokemusta sitoutumatta laadullisiin erotteluihin ja näkymättömiin merkityksiin. Halusin vapautua itsestänselvyyksiksi muodostuneista kulttuurisista kategorioista, jotka vaikeuttivat toisin näkemistä, toisin puhumista ja laadullisten erojen kuulemista: kokemuksellisen tiedon esille saattamista.

Kulttuurissamme yleisesti käytetyt käsitteet 'teos', 'säveltäminen' ja 'esittäminen' osoittautuivat riittämättömiksi ja hämäriksi.⁸⁰ Erityisesti viimeisen kymmenen vuoden aikana monet musiikkifilosofit – Lydia Goehrin innoittamana – ovat pyrkineet purkamaan teos-konseptin ympärille rakentuvaa musiikillista todellisuutta. On toki aivan mahdollista, että käsitys maailmasta on joskus rakentunut musiikkitieteellisissä diskursseissa kuvatun mukaisesti tai että lukuisien ihmisten todellisuus rakentuu edelleenkin niin. En kuitenkaan kokenut musiikkitieteellisen diskurssin mukaista todellisuutta omakseni. Omasta positiostani koettuna maailma rakentuu toisin. Klassis-romanttisen tradition mukaiset kielelliset ilmaisut ovat kuitenkin pesiytyneet puheeseen tavalla, joka tekee vaikeaksi ymmärtää, mistä milloinkin on kyse.

Olen itse sekä soittanut että kirjoittanut musiikkia ja siten kasvanut näkemään musiikin kirjoittamisen ja musiikin laulamisen ja soittamisen traditioiden erillisyyden. Kun ryhdyin lukemaan musiikin historiasta kertovia tekstejä, oli vaikea oppia ymmärtämään, että musiikin historiaa on kirjoitettu erottelematta kirjoitettua ja soivaa – niin sanotusti teosten historiana. Vaikka kirjoittaminen ja laulaminen tai soittaminen ovat aina monin tavoin vaikuttaneet toisiinsa, yh-

79 Kuvaamani prosessi voi siis tapahtua lähes minkä tahansa sanan kanssa. Yleensä sanoja käytetään merkityksiä miettimättä. Havahtuminen yksittäiseen sanaan tuo kokemuksen sanan samentumisesta, vaikkei sanan merkityssisältö aikaisemminkaan ole ehkä ollut kovin selkeä. Läpinäkyvä sana tulee ymmärretyksi oman kokemuksen kautta.

Sanojen läpikuultavuudella viittaa ilmiöön, jossa tulin tietoiseksi siitä kuinka sana "antaa" maailman, kuinka sana on jo näkökulma johonkin, josta voisi puhua myös toisin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että sanalla olisi vakiomerkitys, vaan eri ihmisille sanat tuovat erilaisia vivahteita ja sanojen merkitykset muuttuvat ajan myötä. Tähän ilmiöön liittyy myös sanojen voima ja vallankäyttö, mahdollisuus puhua jokin joksikin niin että sanoihin liittyvä näkökulma pysyy piilossa. Puhutaan esimerkiksi kielen maskuliinisuudesta ja feminiinisuudesta.

80 On myös monia yleisesti musiikin yhteydessä käytettyjä sanoja, joita en käytä työssäni oikeastaan ollenkaan. Esimerkiksi niin sanottu 'luova' prosessi on monin tavoin läsnä työssäni. 'Luovuus' johdannaisineen on kuitenkin sanaperhe, jonka näkökulma on ulkopuolisen ihmettelevän tarkkailijan, ja siksi koen sanaperheen enemmänkin omaa kokemusta peittävästä kuin paljastavana. Jätin siis 'luovuuden' purkamisen itselleni – tai toisille – tulevaisuuden haasteiksi.

teen kietoutumisen tavat ovat olleet niin monenlaisia, että musiikin historian kirjoittaminen tätä erottelua tekemättä johtaa helposti väärinkäsityksiin.

Sekä 'säveltäminen' että 'esittäminen' viittaavat yleisesti johonkin 'teokseen'. On myös toimintoja, joista on vaikea sanoa, ovatko ne esittämistä vai säveltämistä – tai mahdollisesti improvisointia. Päädyin monissa tilanteissa puhumaan 'musiikin kirjoittamisesta' ja 'kirjoitetusta musiikista', riippumatta siitä, miten ja mistä syystä kirjoittaminen on tapahtunut. Musiikin esille saattamisessa on niin monenlaisia variaatioita, että kirjalliseen muotoon saattaminen on ehkä ainoa yhdistävä tekijä. Joissakin tilanteissa 'komponoiminen' oli sopiva musiikin tekemistä kuvaava ilmaisu, se kun soveltuu yhtä hyvin sekä kirjoitetusta että soitetusta tai laulettuun musiikkiin puhumiseen. Suomen kielessä käytetty 'säveltäminen' herättää – ainakin omassa mielessäni – oman aikamme säveltäjäkuvaan ja metafysisen teoksen viittaavia assosiaatioita, joita on vaikea yhdistää esimerkiksi musiikin kirjoittamiseen 1300-luvulla tai "biisin" rakentamiseen studiolla.

Vastaavasti puhun 'soivasta musiikista' ja usein joko 'soittamisesta' ja 'laulamista' tai sitten yleisemmin 'soivaksi saattamisesta'. Ilmaisulla 'soivaksi saattaminen' viitataan soittamiseen, laulamiseen ja kaikkiin soivaan tulokseen liittyviin työvaiheisiin esimerkiksi äänitettä rakennettaessa. Usein puhun käytännön syitä vain soittamisesta, vaikka en haluaisi sulkea laulamista tekstini ulkopuolelle. Suomen kielessä ei valitettavasti ole sanaa, joka näppärästi puhuis molemmista. Myös 'säveltäminen' ja 'komponoiminen' saattavat olla soivaksi saattamista. 'Musiikin kirjoittaminen' ja 'soivaksi saattaminen' eivät siis ole rinnakkaistermejä 'säveltämiselle' ja 'esittämislle'. Maailmassa on läsnä sekä soivaa musiikkia että kirjoitettua musiikkia, mutta soivan ja kirjoitetun väliset sidokset ovat muuttuvia ja avoimia.

Puhe 'kirjoitetusta musiikista' viittaa yleensä kirjoittamiseen itsenäisenä musiikillisena toimintana. Ei siis ole kyse kaksipaikkaisesta ilmaisusta, yksinomaan soivaksi ymmärretyn 'musiikin' kirjoittamisesta.⁸¹

Käytän muun muassa ilmaisuja 'nuottikuva', 'nuottiteksti', 'nuottipuhe' ja 'nuotit'. Toivon kulloistenkin merkityssuhteiden käyvän tilanteesta ilmi. Kuitenkin puhun usein yleisesti nuottikuvasta, sillä ilmaisu on mielestäni sopivan epämääräinen kuvaamaan sellaista nuottien käyttötappaa, jossa nuotteja käytetään tilanteen mukaisesti milloin mitenkin.

Pitäytyminen kokemuksellisessa, konkreettisissa tilanteissa ja tapahtumissa, antoi mahdollisuuden kuvata koettua yhä uudelleen – vaikka vain osa teksteistä on päätynyt osaksi tutkimusraporttia. Yksittäisten tilanteiden kuvaaminen erilaisista näkökulmista, eri tavoin tematisoiden, erilaisin sanoin, eri kielillä, sekä erilaisina tarinoina että tarinankertomisen halua vastustan, oli tilanteiden avaamista monenlaisille tulkinnoille. Jokin jo tapahtunut oli yhtä mahdollista kuvata hyväksi tai pahaksi, oikeaksi tai vääräksi, vähäpätöiseksi tai arvostetuksi.⁸² Näin yhä sel-

81 Ilmaisua 'kirjoitettu musiikki' on siis vaikea ymmärtää, mikäli lukijan oman elämän mukainen musiikillinen tila on merkityksellistynyt yksinomaan soivan perusteella.

82 Tämä kulttuurisesti tunnettu "tosiasia" näyttää hyvin erilaisena, kun on kyse omasta vastuusta: minkälaiseksi puhun jonkin, joka ei ole itseä.

vemmin, kuinka sameita, mutta kulttuurisesti arvostettuja metafysisiä ilmaisuja⁸³ käyttämällä on mahdollista puhua mikä tahansa lähes miksi tahansa, eikä kukaan tiedä – eikä puheen vakuutamana ymmärrä kysyä – mitä puhuttu konkreettisesti tarkoittaa tai oliko sanoilla ja maailmalla suhdetta lainkaan. Oli myös yhä ilmeisempää, että asiategistikin kertoo usein enemmän puhujasta kuin puhumisen kohteesta.

Tutkimuspuheeni viittaa siis aina jaettuun ja koettuun musiikilliseen maailmaan. Pysin tuomaan esille musiikillisen maailman ilmiöitä, ja siksi käsilläoleva sanakonstellatiosi on vain yksi mahdollisuus. Sanavalintani eivät ehkä aina ole osuvia – siitä huolimatta, että jatkuvasti hioin ilmaisuani ja yritin pitää huolta siitä, etten kirjoita muuta kuin sellaista, jonka itse kokemuksellisesti ymmärrän – ja joka tapauksessa sanojen ja maailman suhde on aina sen verran henkilökohtainen, että valintani eivät kaikkien lukijoiden mielestä voi olla parhaita mahdollisia.

Tutkimusraportista ja sen suhteista maailmaan

Fenomenologinen tutkimus(raportti) kuvaa koetun maailman ilmiöitä, ei ideaalista maailmaa. Tässä on aivan ilmeisesti suurin syy siihen, miksi tartuin juuri fenomenologiaan, enkä johonkin muuhun tutkimuksen tekemisen tapaan. Olin lukemattomat kerrat kokenut ongelmalliseksi sen, että tutkimuksissa ja jopa arkipuheissa rakennetaan ideaalista maailmankuvaa, malleja, jotka eivät kuitenkaan kuvaa mitään tiettyä tai varsinaisesti ketään. Kaikki ovat kuitenkin omalla tavallaan erityisiä. Teoreettiset mallit otetaan osaksi arkielämää, ihanteiksi, jotka rakentavat maailmankuvaa – ja maailmankuvan ”takana” maailma tapahtuu niinkuin tapahtuu.⁸⁴

Fenomenologinen tutkimus pyrkii kuvaamaan, minkälaisia maailman ilmiöt ovat, joten tutkimuksen tulokset voivat antaa välineitä maailmassa olemisen ymmärtämiseen – ja siten lähtökohtia maailmassa toimimiselle. Sen sijaan fenomenologinen tutkimus ei varsinaisesti kerro, kuinka pitäisi toimia, minkälainen maailman pitäisi olla. Fenomenologinen kuvaus ei siis anna maailman mallia, ei toimi elämäntaidon oppikirjana tai metodina.⁸⁵ Esimerkiksi fenomenologi-

83 Metafysisiä ilmaisuja ovat esimerkiksi puheet hyvästä, kauniista, arvokkaasta, oikeudenmukaisesta, luovasta, musikaalisesta.

84 Tutkimusraporttini paljastaa haluni rikkoa ideaalista maailmankuvaa. Tuon joskus ehkä tarpeettoman korostetusti esille oman epävarmuuteni ja tietämiseni rajat. Tiedän, että myös toiset tutkijat ovat epävarmoja ja heidän tietämyksensä on rajallinen, mutta tämä yleensä kätetään. Yhteisöllisesti yllä pidetty tietävän tutkijan malli on kuitenkin harhaanjohtava – ainakin aloittelevien tutkijoiden näkökulmasta tarkastellen.

Kuvatessani musiikillista maailmaa puhun usein monenlaisuudesta ja moninaisuudesta. Olen tutkimuksessani tehnyt lukuisia laadullisia erotteluja, jotka jäsentävät monenlaisuutta. Maailman tapahtumisessa ilmenevä monenlaisuus on kuitenkin fraktaalinen ilmiö: kun tein erotteluja jollakin tasolla, niin erotteluja olisi voinut jatkaa seuraavalla tasolla ja taas seuraavalla tasolla ja niin edelleen. Tutkimusraportissani on monia kohtia, joissa näin monenlaisuuden, mutta minulla ei tämän projektin puitteissa ollut mahdollisuutta syventyä tekemään tarvittavia erotteluja. Tällaisissa tapauksissa tyydyin toteamaan monenlaisuuden, jotta en ainakaan jättäisi kuvaa yhdenlaisuudesta. Joissakin tapauksissa puran monenlaisuutta toisessa yhteydessä.

85 Tästä puhuu muun muassa Gadamer (1975, XVI).

nen menetelmä on kuvaus niistä vaiheista, joita fenomenologisessa tutkimuksessa joudutaan käymään läpi, ei konkreettinen metodi, jota voisi askel askeleelta noudattaa.⁸⁶ Fenomenologinen tutkimus tapahtuu tutkijassa.

Tutkimusraportti on samanaikaisesti sekä maailmaa ilmaisevaa puhetta että lukijoille suunnattua tekstiä. Teksti siis kertoo jostakin joillekin. Ihannetapauksessa tutkimusraportti tulee luettua edes suurinpiirtein niissä puitteissa, joissa se on kirjoitettu. Kirjoittamisen traditioita on kuitenkin monenlaisia, mikä asettaa lukijan lukutaidolle haasteen: minkä tradition mukaisesti juuri tämä teksti olisi asianmukaista lukea. Kaunokirjallisen teoksen voi lukea periaatteessa miten tahansa – vaikkakin lukutapa vaikuttaa kokemukseen tekstistä – mutta tutkimusraportin tilanne on toisenlainen. Vääränlaisin ennako-oletuksin luettu teksti tulee väistämättä ymmärretyksi väärin.

Perinteisessä tutkimusraportissa muoto, kieli ja sisältö toimivat erottamattomasti yhteen kietoutuneena kokonaisuutena. Raportti toimii kuin kaavake: tuttu muoto tavanomaisine osioineen helpottaa uuden tiedon arviointia, käsittelyä ja vastaanottamista. Perinteinen muoto ja tieteenalan oma kieli teoreettisine käsitteineen tarjoavat luotettavat ja arvostetut puitteet – kuin so-naattimuoto sinfonielle. Muoto ja kieli toimivat myös lukijalle näkyvinä tiedon luotettavuuden takeina. Kuitenkin, puitteiden hyväksyminen on valinta, jossa tulee valituksi muutakin. Puitteet eivät ole neutraali kehys, vaan ne heijastavat tietynlaista käsitystä tiedon luonteesta, tietynlaista ihmiskäsitystä, tietynlaista maailmankuvaa.

Fenomenologinen kuvaus kokonaisuudessaan on tutkimustulos. Sisältö, muoto ja kieli kietoutuvat erottamattomasti yhteen.⁸⁷ Tutkimuksen pätevyys vaatii, että muotoa ja kieltä ei valita etukäteen, sillä ne rakentavat käsitystä kuvatuista ilmiöistä.⁸⁸ Tutkimusraportti puhuu tutkimuskohteen jonkinlaiseksi, joten tutkijalla on erityinen vastuu siitä, että muoto, kieli ja kuvauksen kohde ovat sopusoinnussa keskenään.

Kirjoitan suomen kielellä, mutta tekstistäni puuttuu – ehkä ainakin ajoittain – tuttu muoto ja sanomisen tapa, välittömästi ymmärrettävä mitta, puitteet, joita vasten tekstini voisi solahdattaa vaivattomasti eleyksi, tiedetyksi ja arvioiduksi.⁸⁹ Kirjoitan kirjakieltä, mutta rakennan sen puitteissa omanlaiseni ilmaisutavan ja muodon. Monta kertaa huomasin, että suullisesti selittä-

86 Fenomenologisen menetelmän kuvaus löytyy esimerkiksi Varton *Laadullisen tutkimuksen metodologiasta* (1996). Oletan, että fenomenologista menetelmää koskevat käsitykseni ovat pääosin sopusoinnussa alan kirjallisuudesta löytyvien kuvausten – kuten Varton kuvausten – kanssa. En kuitenkaan halunnut etsiä kirjallisuusviitteitä tukseni. Olennaista ovat ne periaatteet, joiden mukaan olen tutkimustani tehnyt, eikä se, kuuluvatko nuo periaatteet johonkin kirjallisesti eksplikoituun traditioon. Vastaa siis itse valinnoistani.

87 Periaatteessa sisältö, muoto ja kieli kietoutuvat aina yhteen, mutta yhteisöllisen kaavan noudattaminen jättää puitteet näkymättömiksi ja antaa asiantuntijalle mahdollisuuden ottaa raportista vain “olennaisen”.

88 Fenomenologisen tutkimuksen kirjoittaminen perinteisten tieteellisten kirjoitusten muotoon onnistuisi vain simuloimalla. Sen jälkeen kun asia on saatettu esille – ilmiö tavalla tai toisella kuvatuksi – on mahdollista ryhtyä kirjoittamaan tekstiä tieteellisen näköiseksi, kahlaamaan kirjallisuutta ja etsimään sellaista kirjallista diskurssia, jonka osaksi oman tutkimuksensa tulokset voisi sijoittaa.

89 Myös sujuva nuottien lukeminen perustuu siihen, että musiikki on kirjoitettu puitteisiin, joiden mukainen toimiminen jo taidetaan. Samankaltainen tilanne ilmenee myös klassis-romanttisen kantaohjelmiston arvioimiseen tottuneiden musikoitten joutuessa arvioimaan uutta tai vanhaa musiikkia – siis musiikkia, jota he eivät itse tunne.

essäni käytin toisenlaisia sanoja ja rakenteita – ja tarvitsin yhden kirjallisesti ilmaistun lauseen ”kääntämiseen” monta puhuttua lausetta. Olen rakentanut tekstini hitaasti ja mietiskellen luettavaksi.

Ilmiöt ovat aina jollekin, kokemus on aina ajassa ja paikassa. Merkityssuhteet ovat aina osittain henkilökohtaisia. Monet viime aikoina tehdyt laadulliset tutkimukset artikuloivat jaetua maailmaa tavalla, jota ei ehkä ole vielä opittu lukemaan – eikä ehkä vielä kirjoittamaan. Tutkimuksen luotettavuus edellyttää, että tutkija tuo omat ennakkokäsityksensä avoimesti esille, jolloin itsen ja maailman yhteenkietoutuneisuus näkyy kirjoittamisen tavoissa. Tutkimuspuhe tuo ainakin ajoittain esille toisen ihmisen, joka on outo, jotain muuta kuin lukija. Puhuminen tapahtuu ”harmaalla” alueella, jaetun kielen ja jaetun ihmisenä olemisen välissä. Tietämättömyys toisesta ja toisen näkökulman kummallisuus saattaa heittyä vasten kulloisenkin lukijan oman elämän kokemuksissa konstituoitunutta itseä. Teksti ei ole lukijalle läpinäkyvä. Tekstiä ei siis voi lukea kokonaan samastuen, eläytyen – ikään kuin teksti kertoisi lukijan omasta elämästä, oman elämän kokemuksista. Tekstistä ei saa aina otetta. Teksti on toisen.⁹⁰ Tekstin jakaminen tarkoittaa vieraan kuuntelemista, kahden omaa elämäänsä elävän ihmisen mahdollista kohtaamista, kiasmaattista suhdetta, jossa toinen ei koskaan tule tiedetyksi – vaikka keskusteleminen onkin mahdollista.⁹¹

Olemme kuitenkin kasvaneet maailmaan, jossa sanomisen tavat luokitellaan ”subjektiivisiin” ja ”objektiivisiin”. Tavanomainen tieteen kieli on ”objektiivista”, siis sellaista, jossa tutkija ja tutkijan positio eivät näy.⁹² Tekstit kuvaavat ikään kuin kaikkien totuutta, ihmisen ulkopuolista ”objektiivista” todellisuutta.

Kokemukseni mukaan ajatus ”objektiivisesta” todellisuudesta on rakentunut osaksi ihmisenä olemista, ajatus ”objektiivisesta” todellisuudesta määrittää ainakin suomalaista lukemisen tapaa. Yksittäisen ihmisen merkityssuhteita paljastava puhe tulee usein kuulluksi totuutena tai objektiivisesta todellisuudesta kertovaina väitelauseina.⁹³ Puhe yhdenlaisesta ilmiöstä tulkitaan tarkoittamaan yleispätevää. Fenomenologinen kuvaus tulee helposti luettua ideaalisen maailman kuvauksena. Tämä ei suinkaan tarkoita, että olisi syytä luopua fenomenologisesta kuvauksesta. Se vain korostaa tutkijan erityistä vastuuta siitä, minkälaiseksi hän puhuu maailman: ettei hän vääristä, manipuloi mielensä mukaan.

90 Tekstin pyrkimys abstrahoitua – tekijän ”kuolema” – asettaa kirjoittajan kuitenkin aina vastuuseen. Kysymys kirjoittamisen tavasta on siis eettinen kysymys.

91 Mika Hannulan hausalla tavalla vakava *Kolmas tila, väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana* (2001) on juuri tästä.

92 Laadullisten tutkimustraditioiden puitteissa tutkijan osuus on toki tapana kirjoittaa hyvin näkyville.

93 Tämä tulee hyvin ilmi esimerkiksi julkisessa kritiikissä.

Tutkimustehtävän muotoutuminen

Olen tutkimuksessani pyrkinyt ymmärtämään oman kulttuurini puitteissa toimivan muusikon ja musiikin suhdetta: millä tavoin maailma antaa musiikin, miten musiikilliset oliot, toiminnat ja puheet kietoutuvat koettavaksi kokonaisuudeksi. Olen pyrkinyt selvittämään, kuinka rakentuu se ymmärrys, joka muusikolla on jo musiikista, kun hän aloittaa tietoisien työskentelyn jonkin musiikkiteoksen kanssa.⁹⁴

Muusikko on jatkuvasti tekemisissä kirjoitetun musiikin kanssa, mutta merkityssuhteet, joissa kirjoitettu rakentuu osaksi elettyä musiikillista maailmaa, ovat suurelta osin näkymättömiä, elämisessä rakentunutta. Olin oman kokemukseni perusteella vakuuttunut siitä, että 'teokset' eivät ole niin kuin taulut museossa, vaan musiikilliseen maailmankuvaamme⁹⁵ kuuluva tapa puhua siitä, kuinka musiikki on kulttuurissamme läsnä. Olen pyrkinyt saattamaan näkyväksi muusikon esiympäristöön kuuluvia merkityssuhteita ja niiden variaatioiden moninaisuutta. Tämä tapahtui tematisoimalla musiikillista maailmaa erilaisin tavoin, tekemällä tutkimuksen aikana paljastuneiden näkökulmien mukaisesti tematisoituvassa musiikillisessa maailmassa laadullisia erotteluita. Perimmäinen kysymys on tietämisestä – kuinka muusikko on jo ymmärtänyt musiikin – ja tietämisen laadusta. Niinpä myös kysymys irrallisen, sanoin ilmaistun tiedon ja yksittäisen ihmisen tietämisen suhteesta kulkee tutkimuksessani mukana.

Tutkimukseni kohteena oli elävä historiallinen kulttuuri ja muusikon toiminnallinen todellisuus.⁹⁶ Ajallisen ja paikallisen moninaisuuden avaaminen oli kuitenkin tärkeää. Olin siis kiinnostunut sekä oman aikamme musiikillisen tapahtumisen monenlaisuudesta että siitä, mitä on moninaisuuden ”alla” tai ”takana”, minkälaisia ovat moninaisuuden historialliset juuret. Pyrin ymmärtämään musiikillisten olioiden, toimintojen ja puheiden yhteenkietoutumisen tapojen moninaisuutta.

Vaikka toiset ihmiset jäisivät vieraiksi ja heidän toimintatapansa ja käsityksensä kummallisiksi, voin kuitenkin ymmärtää, että erilaisuus ei välttämättä ole osaamattomuutta, tietämättömyyttä tai harhaluuloja. Toisten ihmisten tila on minulle vieras, ja heidän todellisuutensa konstituutuminen tapa on minulle outo. Pyrin tutkimuksessani ylittämään oman luonnollisen tilaani rajat, tekemään tilaa toisenlaisille näkökulmille ja toisenlaisille lähtökohdille. Pyrin avaamaan jo joksikin tulkitsemaani avoimeksi tulkintojen moninaisuudeksi.

Ehkä suuri osa tutkimuskohteestani oli sellaista, jonka jo ymmärsin. Olinhan elänyt koko elämäni juuri siinä kulttuurissa, osana sitä maailmaa, jota halusin tutkia. Tämän maailmassaoleamisen tavat olivat minulle kuitenkin monilta osin tuttuudessaan näkymättömiä. Tutkimuskoh-

94 Lähdin alunperin selvittämään musiikkianalyysin perustaa, mutta hyvin pian kävi ilmi, että perusta ei koske vain analyysitoimintaa vaan kaikkea musiikillista toimintaa. Analyysitapahtuman merkitys tutkimuksessani jäi siten huomattavasti vähäisemmäksi kuin alunperin kuvittelin.

95 Käytän tekstissäni ilmaisua 'maailmankuva', kun tarkoitan jonkinlaisiksi puhuttua ja oletettua maailmaa. Maailmankuvassa on siis kyse maailman ”tietämisestä” jonkinlaisena.

96 Musiikintutkimus on yleensä keskittynyt menneisyyden tutkimiseen.

teeni sisälsi ehkä myös jotain outoa. Kuuluiko joidenkin muusikoiden musiikkisuhteeseen piirteitä, jotka olivat minulle kokonaan vieraita, vai olinko vain oppinut sulkemaan jotain muusikoudestani pois musiikkia analysoidessani? Vai oliko tämä poissulkeminen väistämätöntä vaikei välttämättä luonteavaa?

Tutkimusasetelma

Tutkimuskohteen kuvaamisen kannalta oli olennaista ymmärtää, kuinka valitsemastani tutkimuskohteesta voi saada tietoa ja kuinka luotettavaa saatu tieto on. Oma vuosikymmenten aikana kerääntynyt kokemukseni on tehnyt minusta oman kulttuurini asiantuntijan. Vuosikymmenien aktiivinen toiminta musiikillisessa maailmassa on tehnyt minusta tradition kantajan. Kuvaukseni länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa elävän muusikon ja musiikillisen maailman suhteesta perustuu suurimmaksi osaksi omaan kokemukseeni, omaan toimintaani ja omiin kokemuksiini toisista ihmisistä, jotka toimivat musiikillisessa maailmassa. Elin koko ajan keskellä kaikkea sitä, jota tutkin kirjoittamalla, ja kirjoittaminen oli mahdollisuuteni tehdä kokemuksiani näkyviksi ja jaettaviksi.

Kuvasin musiikillista maailmaa omaan kokemukseeni luottaen, joten saatoin yhä uudelleen miettiä kaiken sen, mitä olin kirjoittamassa. Kuvaukseni ei toista kenen-tahansa-muusikon spontaaneja käsityksiä omasta kulttuuristaan: noin kuuden vuoden ajan kyseenalaistin käsityksiäni, ja pyrin yhä syvemmin ymmärtämään, kuinka musiikki on läsnä kulttuurissamme, minkälaista on musiikillisessa maailmassa eläminen, kuinka rakentuu se musiikillinen esiymmärrys, joka on aina jo läsnä, kun muusikko työskentelee teoksen kanssa.

Tutkimuspuheeni kertoo musiikillisessa maailmassa elämisestä. Muistan lukemattomia kulttuuriamme kuvaavia toteamuksia, joiden siteeraaminen ehkä väärin muistettuja puhujia nimeten tai puhujien anonymiteetin säilyttävänä eräs-muusikko-sanoi-kerran -toteamuksina olisi epähenoa ja tarpeetontakin. Musiikillinen kasvuympäristöni ja oma suhteeni siihen näkyvät nimettömässä passiiviin kirjoitetussa kenen-tahansa-toisen-muusikon puheessa, jota vasten tekstiäni rakensin. Tutkimukseni tapahtui kenen-tahansa-puheen ja oman kokemuksen välisessä tilassa, joka varsinaisesti vasta tutkimusprojektin aikana laajeni sellaiseksi, jossa pystyy työskentelemään.⁹⁷

97 Heidegger toteaa, että on syytä erottaa toisistaan itsestään mieleen tulevat päähänpätkähdykset ja kenen-tahansa-käsitykset ja esiymmärryksen tulkitseminen (hermeneuttinen kehä): ”*In ihm [Zirkel] verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens, die freilich in echter Weise nur dann ergriffen ist, wenn die Auslegung verstanden hat, daß ihre erste, ständige und letzte Aufgabe bleibt, sich jeweils Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff nicht nur durch Einfälle und Volksbegriffe vorgeben zu lassen, sondern in deren Ausarbeitung aus den Sachen selbst her das wissenschaftliche Thema zu sichern.*” (Heidegger 1993, 153.) Tutkimiseni tapa ei kuitenkaan johtunut Heideggerista, vaan oheisen kaltaiset lausumat kertovat, mistä syystä Heidegger oli niin tärkeä tutkimukseni kannalta.

Tutkimuskohde:

Menetelmät:

Jo-tiedetyn ulkoistaminen = tiedon esille houkuttelemisen tai (yhä uudelleen kirjoittamalla ”pakottamisen”) tavat
Ei-itse-tiedetyn kerääminen ja arvioiminen

Käsityksenkuvaus:

Analyysi:

Eläyn elämän ja esille työstetyn käsityksen välille jää **aukko**, joka lukioiden täytyy itse silloittaa ajattelemalla omia kokemuksiaan.
Teksti on siis kirjoitettu asiantuntijolle

TIELLÄ TEOKSEEN

Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa

Kokemuksellisesta kirjoittaminen
(Kokemukset musiikillisesta maailmasta, musiikillisessa maailmassa toimimisesta ja musiikista)

”Esihistoriallisesta” kirjoittaminen
(Toisenlaiset olennisen kokonaisuudet, ei omaa kokemusta, ei luotettavaa tajua merkityssuhteista)

Jatkuva uudelleen kirjoittaminen

Itse ajateltu, kokemukselliseen viittaava (omin tai kirjallisuudesta otettu esimerkein varustettu) **käsitys** (= tulkinta) muusikon ja musiikin suhteesta

Kuvauksen näkökulmat, tematisoinnit ja laadulliset erottelut.

Tiellä teokseen (Muusikon ja musiikin väliset suhteet, Teoksen tietämiä rakentavat tilanteet, Teoskäsityksen joksikin rakentuneisuudesta)

Lahjan mahdollisuudesta

TIELLÄ TEOKSEEN:

Puheissa ja teksteissä musiikki tulee kulttuurissamme annetuksi (esinemäisinä abstrakteina) teoksina, joita säveltäjät

Välineen vastus =
Kielen, kirjoittamisen ja puhumisen konventiot
(Suomen kieli, muusikkopuhe, kirjoitettu historia, musiikkitieteellinen kirjallisuus)

Puheissa ja teksteissä annettun kyseenalaistaminen

Filosofiset tekstit ajattelemisen virittäjinä ja ajattelemisen aiheen antajina

Välineen vastus =
Ajattelemisen konventiot

Tutkimuspuheeni kertoo myös tutkijayhteisöistä: Toisten tutkijoiden kokemuksista, toisten kanssa keskustelemisesta, toisille kirjoittamisesta. Yhdessä lukemisesta ja kokemisesta, toimimisesta, tutkimisesta ja elämisestä. Ajattelun aiheiden jakamisesta. Opettamisesta, oppimisesta, ohjaamisesta ja ohjattavana olemisesta. Oli ehkä sittenkin onni, ettei Sibelius-Akatemiassa ollut valmista tutkijayhteisöä, jonka puitteisiin olisin joutunut sovittautumaan.

Tutkimuspuheeni kertoo kirjoista, joita olen lukenut, kirjoittajista, jotka esimerkiksi velvoittivat tai näkemyksillään pakottivat ajattelemaan jo ajateltua uudestaan.

Käytin apunani myös musiikista kertovia historiallisia tekstejä ja oman aikamme historiantutkijoiden tutkimusten tuloksia saadakseni vertailukohtia oman ajan käytännöille. Toisenlaiset tekemisen tavat osoittivat vertailukohdan, paljastivat toisenlaisten musiikillisten konstellatioiden mahdollisuuden. Rakensin kuvaukseni menneistä käytännöistä mahdollisimman vakuuttaviksi, sellaisiksi, joihin voin itse uskoa. Kuvaukseni eivät kuitenkaan ole – eivätkä pyri olemaan – varsinaista historiantutkimusta.

Tutkimuspuheeni kertoo musiikillisesta maailmasta, ja samalla se kertoo siitä, kuinka lukemattomin tavoin käsitykset maailmasta ovat sidoksissa niihin tapoihin, joilla kukin on omasta näkökulmastaan oppinut näkemään maailman. Musiikillinen maailma on tutkimusprojektini jälkeen edelleen mitä ilmeisimmin suurinpiirtein samanlainen kuin ennenkin, olen vain oppinut kuuntelemaan sen tapahtumista toisella tavalla, artikuloimaan kokemuksiani toisilla tavoilla ja kuuntelemaan artikulaatioiden moninaisuutta.

”I believe that the individual of the future, like the individual of today, faces the lonely task of transforming himself, with or without the agreement and understanding of those around him. He needs only to know that transforming himself means coming up against interiorized cultural edges. If this transformation is to occur, he will have to disturb the status quo of the world around himself as well. The person in the midst of an individuation process must know that when his symptoms disappear, a new kind of pain is likely to arise: conflict with the history of the world, of which he has been an integral part.”⁹⁸

Muusikoiden puhetta dokumentoimalla olisi vaikea päästä kiinni siihen, miten musiikki tulee toiminnallisessa yhteydessään koetuksi ja miten musiikki on toiminnassa läsnä.⁹⁹ Muusikoiden oma puhe – tämä koskee myös minua – myötäilee usein sellaisia yhteisöllisiä käsityksiä, joiden merkityssuhteet ovat heille itselleenkin hämäriä. Elämisen myötä rakentunut esiyymmärrys on yleensä sanatonta – ja aina monenlaista. Jos joku toinen tutkija olisi haastatellut minua ja kyselyt kokemuksiani kulttuurissa toimimisen erityispiirteistä, hän olisi saanut esille sen hetkisiä kä-

98 Arnold Mindell, sit. Levin 1988, 309.

99 En siis ole pyrkinyt kirjaamaan puheita ja toimintoja, tai referoimaan sitä, kuinka musiikista on aikojen kuluessa kirjoitettu, asettumaan osaksi musiikillista sivistyneistöä.

sityksiäni. Sen jälkeen hänen olisi pitänyt tulkita sanojani ja pohtia mitä käsitykseni oikeastaan kertovat kulttuuristamme. Omassa tutkimuksessani luottamus omaan kokemukseen mahdollisti aiheen filosofisen erittelyn ilman toisen ihmisen sanojen tulkinnan aiheuttamaa ongelmaa.

Tutkimuksen asemointia

Martin Heideggerin tapa artikuloida ihmisen ja maailman suhdetta on ollut tutkimukseni muotoutumisen kannalta ratkaiseva.¹⁰⁰ Koko tutkimukseni on inspiroitunut siitä tavasta, jolla Heidegger näkee ymmärtämisen perustuvan jo ymmärretylle. Heidegger ajattelee kysymyksen annetusta kolmella tasolla¹⁰¹: Hän lähtee ihmisen olemisen tavasta ja kysyy, mikä on ihmisen suhde maailmaan.¹⁰² Maailmassa olevan ihmisen hän sijoittaa epookkiin, jota tietyt ekonomiset periaatteet hallitsevat, jossa tietynlaiset oliot, sanat ja toiminnat ovat läsnä, tietyillä tavoilla yhteisöllisesti mahdollisina. Epookin hän ajattelee osana epookkien vaihtelua, jolloin olennaiseksi nousee maailman tapahtuminen.¹⁰³

Esiymmärryksen rakenteen Heidegger kuvaa kolmesta ”osasta” punoutuvaksi. Ensimmäkin, meillä on jo annettuna se maailma jossa elämme (*Vorhabe*). Toiseksi, katselemme maailmaa ihmisinä, jostakin oman käytännöllisen maailmassa olemisen mukaisesta näkökulmasta ja näemme maailman sen mukaisesti tietynkaltaisesti olevana (*Vorsicht*). Kolmanneksi, sekä ihmisen toimiminen että puhuminen osoittavat jo jonkinlaista käsitteellistämistä (*Vorgriff*).¹⁰⁴

Nyt jälkepäin tutkimukseni voi luontevasti nähdä artikuloituvan nimenomaan tämän Heideggerin esille tuoman rakenteen mukaisesti. Olen tutkimuksessani pyrkinyt erottamaan sen, mitä meille tarjoutuu koettavaksi ja sen, mitä kokeva ihminen ja hänen kulttuurinen tiluutensa tuovat tullessaan.¹⁰⁵ En kuitenkaan osannut käyttää Heideggerin artikuloidua rakennetta

100 Oletan, että näiden Heideggerin ajatusten ymmärtäminen ei ole oman tekstini ymmärtämisen kannalta lukijalle olennaista. Lukija, joka on jo perehtynyt Heideggerin ajatteluun lukee kuitenkin tekstiäni varmasti toisin kuin lukija, joka ei Heideggeria tunne. Ymmärrykseni on vuosien aikana syventynyt sellaiseksi, että tunnistan näiden ajatusten merkittävyyden erityisesti tutkimukseni historiallisen perspektiivin muotoutumisen kannalta. Olen hyvin tietoinen siitä, etten muutama vuosi sitten olisi ymmärtänyt mitään näistä ajatuksista. En kuitenkaan valitettavasti näe sellaista oikotietä näiden ajatusten ymmärtämiseen, jonka voisin lukijalle osoittaa.

En ole erityisesti paneutunut Michel Foucaultin teoksiin *Les mots et les choses* (1966) ja *L'Archéologie du savoir* (1969), mutta lukukokemukseni oli niin voimakas, että myös nämä teokset ovat varmasti vaikuttaneet näkemysiini.

101 Schürmann 1982, 92–96. Tasoerotelu on Schürmannin tulkinnan mukainen.

102 Tästä on Heideggerin *Sein und Zeit* (1993 (1927)).

103 Schürmann 1982, 29, mutta koko Schürmann on oikeastaan juuri tästä.

104 Heidegger 1993, §32 (148–153); sekä Reijo Kupiaisen alahuomaus teoksessa Heidegger 2000, 194.

Heidegger ei kuitenkaan ilmaise ajatuksiaan esiymmärryksen luonteesta kovin selvästi, mikä on johtanut tulkintojen moninaisuuteen.

105 Erottaminen ei tarkoita erilliseksi tekemistä, jakamista irrallisiin osiin, vaan elämisen kokonaisuuden tarkastelemista eri näkökulmista.

työkäluna, konkreettisena tutkimuksellisenä lähtökohtana.¹⁰⁶ Sen sijaan rakenne toimi ajattelun välineenä siinä vaiheessa, jossa yritin nähdä mitä oikeastaan olin tullut tehneeksi, kuinka olin kokemustani jo artikuloinut. Heideggerin kuvaama rakenne on kauempaa katseleva (teoreettinen), jo ymmärrettyä selkiyttävä, joten se ei ehkä olisi voinutkaan toimia lähtökohtana, sillä kokemus ei itsestään artikuloidu rakenteen mukaisesti.¹⁰⁷ Kokemuksessa esiymmärryksen rakennetekijät ovat erottamattomasti yhteenkietoutuneet.¹⁰⁸

Tutkimus vastuun ottamisena

Tutkimuksen tekeminen oli vastuun ottamista, oman vastuullisen paikan etsimistä musiikillisessa maailmassa. Olen vastuussa siitä, minkälaiseksi puhun muusikon ja musiikin suhteen, musiikillisessa maailmassa olemisen. Olin monta kertaa masentunut ajatellessani maailmassa olevien tekstien määrää, ja usein vaikutti siltä, että kaikki on jo tullut sanotuksi paljon paremmin kuin mihin itse kykenen. Olen kuitenkin vakuuttunut siitä, että itse sanominen, vastuullisen paikan ottaminen – siis maailman tapahtumisen kuunteleminen ja uudesta oman position mukaisesta alusta ajatteleminen – on olennaista. Vastuuta ei voi jakaa: en voi siirtää toisista ajoista ja paikoista puhuville teksteille vastuuta omista sanoistani, vaikka voinkin käyttää toisten tekstejä hyväkseni omaa tutkimusta tehdessäni.

Jouduin siis itse etsimään omat vastukseni – sen sijaan, että vastukset olisivat tulleet valitun diskurssin myötä annetuiksi. Tämä tarkoitti kaiken kirjoittamani jatkuvaa kyseenalaistamista: onko asianmukaista kirjoittaa muusikon ja musiikin suhteesta näin? Vastaako tämä kokemuksiani? Työstin sanojen ja kokemusten suhdetta kahteen suuntaan, sekä kokemuksista sanoiksi että toisten sanoista uudella tavalla artikuloiduiksi ja ymmärretyiksi kokemuksiksi.

Tutkimukseni on muotoutunut oman kokemusmaailmani mukaisesti ja kertoo siten yhden ihmisen mahdollisuuksista ymmärtää sitä maailmaa, jossa elää. Tutkimukseni kannalta oli tärkeää oivaltaa, että kaikki ihmiset elävät yksittäisinä ihmisinä, jokaisella ihmisellä voi olla vain pieni osa siitä tiedosta, joka yhteisössä on saatavilla. Jokainen elää vain oman elämänsä. Kenelläkään ei myöskään voi olla kattavaa käsitystä siitä, minkälainen on oman aikamme maa-

106 Kuitenkin juuri Reiner Schürmannin kirja *Le principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir* (1982) toimi kaikessa vaikeaselkoisuudessaankin taustavaikuttajana ja inspiraation lähteenä koko tutkimusprojektini ajan.

107 Toisin sanoen Heideggerin kuvaamaa rakennetta ei voi käyttää separaattorina, jonka läpi oman kokemuksen voisi ajaa. (Separaattorista puhuminen tässä yhteydessä on tavalla tai toisella Juha Vartolta peräisin. Metafora on mielestäni hyvin havainnollinen.)

108 ”Jokaisessa tiheässä kuvauksessa on piilotettuna teoria. (Niin onko loogisesti edes mahdollista kuvata ilman teoriapitoisia käsitteitä?) Kuvaus, joka asettaa selkeästi näkyviin omat teoreettiset kehyksensä on paljon parempi kuin se, joka kuvittelee puhuvansa vain todellisesta todellisuudesta.” (Rüsen 1992, 280. Suom. Heikki Lempa.) Rüsenin esittämä näkemys tulee usein vastaan yleisissä tutkimuspuheissa. Kuitenkaan nämä kaksi, teorialähtöisyys ja naivi puhe todellisuudesta sellaisenaan, eivät suinkaan ole ainoat vaihtoehdot.

ilmankuva, auktoriteettien luomien todellisuuskuvien mosaiikki, joka pyrkii asettamaan sen maailman, jossa elämme.¹⁰⁹

Uudesta alusta lähtemisen väistämättömyys, referoituun tyytymisen henkilökohtainen mahdottomuus, vakavasti otettu vastuu omista sanoista ja samanaikainen huoli sivistymättömyydestä, naiviudesta ja kulttuuristen itsestäänselvyyksien uudelleen löytämisestä muodostivat kuitenkin ristiriidan, joka vaikeutti väitöskirjan valmiiksi saattamista. Itse sanomiseen sisältyvä vastuu tuntui ajoittain liian raskaalta kannettavaksi. Ryhtymällä tutkimusprojektiin järjestin itseni kehään, josta pois pääseminen vaati luovuttamista, tietämisen ja ei-tietämisen yhtäaikaisuuden hyväksymistä.¹¹⁰

109 Sanonnat ”parhaan tietämiseni mukaan” ja ”*To the best of my knowledge*” tuovat esille juuri tämän.

110 Valitsin itse tutkimukseni näkökulman. Halusin nähdä yksittäisiä tapauksia syvemmälle ja laajemmalle, sillä olen vakuuttunut siitä, että kaikki vaikuttaa kaikkeen. Tästä oli väistämättömänä seurauksena se, etten tässä työssä voi syventyä niihin lukemattomiin osa-alueisiin, joihin eri suuntiin rönsyilevä, jatkuvasti uudenslaisia kiinnostuksen kohteita avaava tutkimukseni johdatti. Aivan ilmeisesti se moninaisuus ja monenlaisuus, joka elämässä jatkuvasti vaikuttaa, on liian laaja tutkimuskenttä yhden ihmisen osalle. Siten yksittäisten ihmisten näkemysten rajallisuus lienee väistämätöntä. Ongelma oli myös käytännöllinen, sillä työ oli joskus saatava päätökseen.

**Kuinka
musiikki on
kulttuurisesti
läsnä**

Musiikillisista
tilanteista

- Musiikillisista tilanteista
- Musiikillisten tilanteiden liuentumisesta
- Musiikillisen murtumisesta
- Kuuntelemisen hetki

Soinnillisista
puitteista

- Soittimista
- Sallituista sävelistä

Kirjoitetun musiikin ja
soivan musiikin
yhteenkietoutumisesta

- Pyhän laulun kirjoittaminen
- Tradition tallentaminen ja uuden musiikin kirjoittamisen taito
- Le nuove Musiche
- Läpinäkyvä nuottikuva
- Musiikillisten merkkien taide
- Soivan musiikin itsenäistyminen
- Tradition historiallistamisesta

Kuinka musiikki on kulttuurisesti läsnä: musiikillisen kulttuurimme omalaatuisuudesta

En juuri nyt soita, laula enkä kuule musiikkia. Musiikki on kuitenkin joka hetki vahvasti elämässäni läsnä sekä kerääntyneinä kokemuksina että taitoina – sekä muistettuna että mahdollisuutena soittaa, laulaa, viheltää, mahdollisuutena ajatella musiikkia, kuunnella musiikkia, säveltää musiikkia, kirjoittaa musiikkia, mahdollisuutena tarttua partituuriin ja lukea musiikkia. Musiikki on kietoutunut muusikon lihaan. Olen tietoinen siitä, että tälläkin hetkellä musiikki soi lukemattomin eri tavoin eri puolilla maailmaa, lukemattomissa erilaisissa tilanteissa. Tälläkin hetkellä musiikki on läsnä lukemattomien elävien ihmisten henkilökohtaisina musiikillisina kokemuksina ja taitoina, noin tuhannen vuoden aikana kerääntyneenä kokoelmana kirjoitettua musiikkia ja viimeisen sadan vuoden aikana tehtyinä äänitallenteina, sekä puheina musiikista. Tallenteina läsnäoleva musiikki tarvitsee kuitenkin vielä ihmistä, jonka täytyy haluta antaa musiikin tulla esiin, koettavaksi, tavalla tai toisella. Eri tavoin läsnäolevaan musiikkiin voidaan tarttua monin eri tavoin – ja tarttumalla vastaanottaa: antaa musiikin tapahtua juuri nyt ja tulla taas toisella tavalla läsnäolevaksi.

”Celle-ci se donne différemment à chaque revers époqual: l’arrivée soudaine d’un ordre ”donne” une modalité de la présence. ’Cela’ qui donne se met originellement à l’œuvre dans un ordre époqual. Miser sur la vérité, c’est alors préserver la nouveauté de cette mise en œuvre: pour le freudisme ou le marxisme, miser sur la vérité, ce serait garder vive l’insurrection organisatrice de ’l’ensemble des étants’ telle qu’elle porte les noms de Freud et de Marx; ce serait sauvegarder (bewahren) leur constellation alétheologique (wahr) non pas en sa fixité doctrinale, mais en son commencement innovateur. Les dogmatismes freudiens ou marxistes, avec leur cortège de systèmes d’oppression individuelle ou collective, montrent à merci combien il est aisé pour l’originel de se pervertir en principe. Alors règne l’uniforme: ’en principe’ les hommes appartenant à une même époque font tous la même chose.¹¹¹”

”C’est que, si la présence originaire – ’l’être’ – ne se laisse saisir qu’à travers ses époques, l’expérience que nous en faisons quotidiennement sera perdue à jamais quand un pli nouveau déploiera la présence en une constellation nouvelle. Heidegger ne niera jamais que la quotidienneté est notre accès immédiat au jeu de présence-absence. Seulement, cet accès est momentané. Ressaisir ce jeu historiquement, c’est recouvrer médiatement la mise en présence. La quotidienneté fait éprouver l’originaire, mais l’histoire de l’être, ne peut que rappeler l’originaire à travers l’originel. La présence passée est muette.¹¹²”

Olemisen kokonaisuus muotoutuu eri aikoina ja eri paikoissa eri tavoin; kaikki inhimilliset käytännöt muuttuvat ajan myötä. Myös musiikilliset tilanteet muuttuvat, toimintatavat muuttuvat, sekä konkreettisia¹¹³ että abstrakteja¹¹⁴ välineitä muutetaan ja uudenlaiset välineet antavat mahdollisuuden muuttaa toimintatapoja uusiin suuntiin ja samalla ilmiöiden luonne muuttuu. Ihminen ei jäljittele ja toista mitään koneen lailla, vaan milloin mistäkin syystä – sattumalta, vaihtelun vuoksi, tiettyyn päämäärään pyrkien – muuttaa sitä, jonka sai annettuna. Ihmisen elämäntilanne muuttuu jatkuvasti ja jokaisella on omansa. Monenlaiset kulttuurit elävät rinnakkain, ovat läsnä toisilleen ja vaikuttavat toisiinsa. Monenlaiset jäljet toisista ajoista, toisenlaisista elämisen tavoista, ovat asettuneet osaksi oman aikamme kulttuureja.

Lukemattomat tutkijat ovat vaivalloisesti yrittäneet jäljittää menneiden aikojen omalaa-tuisuutta, mutta mennyt läsnäoleminen on mykkää.

111 Schürmann 1982, 182.

112 Schürmann 1982, 191–192.

113 Esimerkiksi soittimia, nuottikirjoja, äänentoistolaitteita, tietokoneita.

114 Esimerkiksi sävelvalikoiman käsitteellistäminen: asteikot, moodit, sävellajit.

”Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n’a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s’entend. Il ne se lit pas, il s’écoute. Notre science a toujours voulu surveiller, compter, abstraire et castrer les sens, en oubliant que la vie est bruyante et que seule la mort est silencieuse: bruits du travail, bruits des hommes et bruits des bêtes. Bruits achetés, vendus ou interdits. Rien ne passe d’essentiel où le bruit ne soit présent.”¹¹⁵

Jäljittäminen johtaa monenlaisiin kertomuksiin ja monenlaisiin keskenään ristiriitaisiin tulkin-toihin¹¹⁶, eikä tutkijoiden oma suurella vaivalla hankittu tietämys koskaan sellaisenaan siirry yleiseksi kenen tahansa käsityksiksi. Esineiden, muotojen, teorioiden, milloin missäkin tarkoituksessa kirjoitettujen sanojen tai lauseiden – mitä milloinkin on sattunut säilymään – samankaltaisuuksia tarkastelemalla mennyt tulee kuitenkin ensisijaisesti kuvitelluksi oman aikamme kulttuuristen käsitysten mukaisesti. Yksittäisten ihmisten käsitykset menneistä aikakausista rakentuvat enemmän tai vähemmän satunnaisesti yhteen liittyneistä yksityiskohdista, jotka merkityksellistyvät miten milloinkin, oman kokemusmaailman mukaisesti.

Musiikkia ja sen läsnäoloa on eri aikoina ja eri kulttuureissa ja kulttuuri-alueissa säädelty lukemattomin erilaisin tavoin, esimerkiksi uskonnollisin, yhteisöllisin tai yhteiskunnallisin perustein¹¹⁷, ja monet erilaiset käytännöt ja käsitykset ovat ohjanneet musiikin muotoutumista. Eri puolilla maailmaa on ollut lukemattomia erilaisia kulttuureja, itsenäisiä yhteisöjä ja yhteiskuntia, jotka ovat muuttuneet omilla tavoillaan. Viimeisten satojen vuosien aikana länsimaiset, eurooppalaista alkuperää olevat periaatteet ovat tunkeutuneet joka puolelle maailmaa, pyrkien hallitsemaan paikallista yhteiskuntaa ja sen kulttuuria. Näennäisesti elämä tapahtuu monin tavoin niin kuin ennenkin, paikallisia perinteitä noudattaen. Matkustaessaan jokainen voi todeta kulttuurisen vierauden, joka joskus tyrmää outoudellaan ja joskus kiehtoo erilaisuudellaan. Sen sijaan länsimaiden vaikutus vieraisiin kulttuureihin jää usein matkailijoille näkymättömäksi. Dokumentit kertovat kuitenkin hajaannuksesta ja juurettomuudesta, joka on seurannut kulttuurien väkivaltaista kohtaamista, yhteisöjen omien kulttuuristen tapojen ja arvojen muuntumista, väistymistä tai tukahtumista.¹¹⁸

115 Attali 1977, 8.

116 Esimerkiksi: Christopher Pagen *Discarding Images: Reflections on Music & Culture in Medieval France* (1994), jossa Page purkaa yleistyksille perustuvia oman aikamme ”myyttisiä” käsityksiä keskiajasta, on tässä suhteessa mielenkiintoinen. Oma käsitys rakentuu huomaamatta luetun perusteella. Niin kauan kun yksittäinen ”tosiasia” toistuu eri lähteissä kaikki on hyvin, mutta heti kun joku esittää poikkeavan näkemyksen koko rakennelma kyseenalaistuu.

117 Tällaisesta säätelemisestä Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka on yleisesti tunnettu esimerkki, mutta sama pätee kaikkiin diktatuureihin ja tavalla tai toisella kaikenlaisiin yhteisöihin – diktatuureissa sääätely on vain näkyvämpää. Marja Heimosen väitöskirja *Music Education and Law. Regulation as an Instrument* (2002) tuo esiin, kuinka monin tavoin musiikkipolitiikka vaikuttaa musiikkielämän muotoutumiseen.

118 Viime vuosina on julkisuudessa puhuttu yhä enemmän niin sanotun globalisaation vaikutuksista maailmaan. Käyty keskustelu on myös muistuttanut siitä, kuinka historiassamme on tapahtunut lukemattomia kulttuurien väkivaltaisia kohtaamisia, itse eletty vain vaikuttaa mullistavammalta kuin jo tapahtunut.

Yhteiskuntien vähittäinen muuttuminen uudenlaisten periaatteiden mukaiseksi on synnyttänyt uudenlaisia musiikillisia käytäntöjä ja uudenlaisen musiikki- ja musiikkikasvatustalouden. Yhteisöissä tapahtunut musiikkiin kasvaminen on vaihtunut yhteiskunnallisen (musiikki)politiikan säätelämäksi opetuksiksi. Vaikka kansalliset perinteiset musiikkikulttuurit saattavat olla vielä olemassa, ihmiset tutustuvat niihin yhä useammin länsimaisten periaatteiden mukaisesti kouluissa. Systeemi on tuonut mukanaan systeemiin sopivat länsimaisen kulttuurin tuotteet, minkä lisäksi uudet käytännöt muokkaavat perinteistä musiikkia.¹¹⁹

Maailmassa on siis läsnä kaikenlaista, jonka me maailmaan heitettyinä olemme jo oppineet ymmärtämään jonakin. Ihminen syntyy maailmaan, jota toiset ihmiset jo asuvat ja jossa ihmiset puhuvat tietyillä tavoilla, toimivat tietyillä tavoilla, jossa on tietynlaisia olioita ja esineitä, ja puheet, toiminnat ja oliot kietoutuvat jo joillakin, vaikkakin jatkuvasti muuttuvilla tavoilla yhteen. Jos haluan ymmärtää, kuinka musiikki on läsnä kulttuurissamme, minun täytyy ymmärtää, kuinka musiikilliset oliot, toiminnat ja puheet musiikista kietoutuvat musiikillisiksi tilanteiksi ja kuinka kaikki saa merkityksensä kulloisestakin kokonaisuudesta. Tämä ymmärrys ilmenee ensisijaisesti taitona toimia tilanteiden asettamien vaatimusten mukaisesti.

Omassa kulttuurissamme puhutaan luontevasti esimerkiksi puheesta, musiikista ja tanssista, mutta kategorioilla ei ole luonnollisia rajoja, on vain kiisteltyjä rajamaita, hämäreitä alueita, jotka voi nähdä niin tai näin. Missä kulkevat puheen ja laulun tai musiikillisten äänien ja muiden äänien väliset rajat? Entä raja oman kokemuksen ja koettavaksi tarjoutuvan välillä? Ei varsinaisesti ole mitään syytä irrottaa ääntä ja äänilähdettä toisistaan, abstrahoida ääntä itsenäiseksi ilmiöksi.¹²⁰ Ääni ja liike, materia ja maailman vastus kuuluvat erottamattomasti yhteen, eikä ero vaikkapa tanssimisen ja soittamisen välillä ole itsestään selvä.¹²¹

119 Nettl 1985. Patricia Campbellin mukaan suuressa osassa maailmaa musiikkikasvatuksen käytännöt ovat nykyään länsimaisten mallien mukaisia. Musiikin opettaminen kouluissa on syrjäyttänyt musiikkikulttuurin kasvamisen. Kouluissa opetetaan sekä länsimaista musiikkia että traditionaalista oman kulttuurin musiikkia. Kouluissa on otettu käyttöön länsimaisia tekniikoita, nuotinlukutaito on katsottu tärkeäksi päämääräksi, mikä puolestaan on synnyttänyt tarpeen opettaa säveltapailua. Yhä useammat opettajat käyttävät Dalcroze-, Orff- tai Kodaly-metodia alkeisopetuksessa. Campbell toteaa, että kouluopetus saattaa kuitenkin tulevaisuudessa kyetä säilyttämään tietoisuuden alkuperäisistä tyyleistä, sitten kun ne ovat jo kadonneet yleisestä tietämyksestä. (Campbell 1991, 205–206.)

120 Oman kulttuurin mukaiset abstrahoinen ja käsiteellistämisen tavat tulevat yleensä annettua jo kielessä. On todennäköisesti mahdotonta kuvitella, minkälaista kokeminen olisi, jos abstrahointitavat olisivat toisenlaisia. Esimerkiksi sanotaan, että muinaisilla kreikkalaisilla ei ollut abstraktin värin käsitettä, suhde valon kokemiseen oli erilainen kuin meidän kulttuurissamme (Zajonc 2001, 26–31). Kaikissa kulttuureissa ei vielääkään abstrahoida lukuja, vaan lukusanat riippuvat laskettavasta ja mittayksiköt mitattavasta – tai laskijasta – ja niistä toiminnallisista yhteyksistä, joissa laskeminen ja mittaaminen tapahtuvat. Myös oman kulttuurimme puitteissa on vielä jälkiä monenlaisista mittayksiköistä, pakat, tiut, grossit ja puntit ovat monille tuttuja, ja esimerkiksi eri yhteyksissä käytettyjen punnien – tulitikkupuntti ja tillipuntti – yhteismitattomuus on vanhemmille ihmisille itsestään selvää. Englannin ja Yhdysvaltojen mittayksiköt kantavat vielä mukanaan ihmistä mitan antajana, ja kymmenjärjestelmän lienee saanut alkunsa sormien lukumäärästä. (Closs 1986.)

121 Esimerkiksi Roger Bacon kirjoitti 1200-luvulla niistä musiikin haaroista, jotka eivät käsitelleet ääntä, vaan näkyvää, siis inhimillisiä liikkeitä, kuten tanssia ja muita taivutuksia. (Bacon: Opus majus, III, 232 sit. Tatarkiewicz 1970, 137.)

Nimetäänkö musiikiksi se, mikä virittää ihmisen? Ovatko äänet musiikkia vasta sitten, kun ihminen on tulkinut äänet musiikillisiksi, representoinut ne itselleen? Onko musiikin kokeminen *passiota*, jolloin ihminen voi puhua kokemuksistaan ja musiikin vaikutuksista, mutta musiikki itse jää mysteeriksi, tavoittamattomiin? Vai tulee musiikki määritellyksi ihmisen näkökulmasta, *aktioksi*, ihmisen konstituoimaksi?¹²² Musiikin voidaan ajatella olevan ääniä tai säveliä, välittyvän tai ilmenevän soivassa tai soivan ”takana”. Soiva voi tulla koetuksi musiikkina, tai olennaista saattaa olla erityisesti kokemus musiikista.

Omana aikanamme musiikin ymmärretään olevan ensisijaisesti soivaa.

”Clearly, notation is for music what writing is for the linguistic. Yet with a difference—for while writing may gradually separate itself from voice and sound, for notation to become an end in itself without music, is to transform something beyond its horizon. Thus with notation we reach a curious dialectic. Could music be reduced to the unsounded? Translated entirely into the visual? (If so, we should be hesitant to call it music except as metaphorical. Indeed, it might be more a dance.) Insofar as music must remain sounded, it is not its score.”¹²³

Don Ihden toteamus ilmaisee, kuinka itsestään selvästi musiikki on hänelle jotain soivaa, ja ker-
too samalla, kuinka erilainen suhde hänellä on kirjoitettuun kieleen ja kirjoitettuun musiikkiin.
Eihän elämääkään voi redusoida kirjoitettuun.

Klassis-romanttisen tradition puitteissa musiikki ei ole ääntä akustisena ilmiönä, vaan äänet merkityksellistyvät musiikiksi vasta kokemuksessa.

”In hearing sounds, we may attend to them in the way that we attend to pictures, on the look-out, or listen-out, for imaginative perceptions. Then there arises the peculiar double intentionality, that is exemplified in the experience of metaphor: one and same experience takes sound as its object, and also something that is not and cannot be sound—the life and movement that is music. We hear this life and movement in the sound, and situate it in an imagined space, organized, as the phenomenal space of our experience, in terms of ‘up’ and ‘down’, ‘rising’ and ‘falling’, ‘high’ and ‘low’.”¹²⁴

Keskiajalla ja renessanssin aikana musiikilla tarkoitettiin musiikillista tietoa, joka useimmiten liit-

122 Aktiosta ja passiosta puhuminen on yksinkertaistavaa, mutta kuvaavaa. Erityisesti 1600–1700-luvuilla musiikin ajateltiin olevan *passiota*, jotain jolla on valta vaikuttaa ihmiseen. Sen sijaan erityisesti 1900-luvun lopussa vallinnut konstruktivistinen ajattelu korostaa ihmisen aktiivista roolia tiedon rakentajana.

123 Ihde 1986, 45.

124 Scruton 1997, 96.

tyi äänten välisiin värähtelysuhteisiin. Marcheti de Padoa¹²⁵ määritteli musiikkia 1300-luvulla:

”1. CAPITULUM QUINTUM

QUID SIT MUSICA

2. *Musica est ars spectabilis et suavis, cuius sonus in celo et in terra modulator.*

3. *Item musica est scientia que in numeris, proportionibus, consonantiis, coniunctionibus, mensuris, et quantitativibus consistit.*

4. *Guido: Musica est motus vocum per arsim et thesim, hoc est per elevationem et depositionem.*¹²⁶”

Musiikin merkitysten ei ajateltu olevan inhimillisiä merkityksiä, vaan kyseessä olivat mikro-kosmoksen ja makrokosmoksen suhteet, *musica humana* ja *musica mundana*. *Musica instrumentalis oli lähinnä oman aikamme käsitystä soivasta musiikista*¹²⁷.

Ajatus ”taivaallisesta musiikista” lienee ollut kristillinen muunnelma *musica mundanasta*.

”Our investigation of the theological, literary, and musico-theoretical concepts behind *musica celestis* has shown that musical composition in the Renaissance was definitely affected by these ideas in various respects. While Jacques de Liège called ’numerous’ the fundament of heavenly or divine music, the scores of heavenly music are invariably determined by considerations of a numero-symbolical nature. The next important feature of *musica celestis*, namely, its identification with pure harmony, finds expression in the sweet-sounding musical texture of these multi-voiced pieces. Finally, various arguments have been given in support of the idea that most probably for about half of these compositions, no practical performance was intended. Composers apparently wanted to realize their own vision of heavenly music, precisely, as did, for instance, the Dutch master Jan

125 Nimi muotoutuu käytetyn kielen mukaisesti, latinankielisessä tekstissä on muoto Marcheti de Padoa, mutta italiankielinen muoto Marchetto da Padova on minulle tutumpi.

126 ”1. Chapter 5. The definition of music. 2. Music is an art both admirable and delightful; it resounds in heaven and on earth. 3. Moreover, music is that science which consists in numbers, proportions, consonances, intervals, measures, and quantities. 4. Guido writes, ”Music is the motion of notes through arsis and thesis, that is, through upward and downward motion”.” (Herlinger 1985, 84–85.) Hieronymus Cardanus kirjoitti 1546: ”Music is a discipline which teaches men to recognize the meaning of sounds and to listen to their differences” (Cardanus 1973 (1546), 37).

127 Vuosisatojen ajan kirjoittajat viittasivat Boethiuksen (n.480–525) musiikkikäsitteisiin, erityisesti mainintaan kolmenlaisesta musiikista: ”Sunt enim tria (musica genera). Et prima quidem mundana est; secunda vero humana; tertia, quae inquisbusdam constituta est instrumentis... Et principium ea, quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso coelo, vel compagne elementorum, vel temporum varietate visuntur... Humanam vero musicam, quisquis is sese ipsum descendit, intelligit.” Boethius: De institutione musica, I, 2. sit. Tatarkiewicz. ”For there are three kinds of music. The first is the music of world, the second is the music of man, and the third kind is based on certain instruments. ... And the music of the world is the best to be discerned in all that is in the sky, or in the arrangements of elements, or in the rotation of the spheres... And human music is understood by anyone who descends into the depths of himself.” (Tatarkiewicz 1970, 87 Kääntänyt R.M. Montgomery.)

*Gossaert when he depicted St Luke drawing the Madonna in Glory, his right hand guided by an angel.*¹²⁸”

Vielä 1600-luvun alussa Giulio Caccini puhui musiikistaan aitona esimerkkinä taivaallista harmonioista, siihen tapaan kuin jo vuosisatoja oli puhuttu.

*”La quale bellissima eâendo, e dilettao naturalmente, allora si fa ammirabile, e si guadagna interamente l’altrui amore, quando coloro, che la posseggono, e con lo’nsegnare, e col dilettao altrui esercitandola spesso, la scuoprono e appalefano per un esempio, e una sembianza vera di quelle inarrestabili armonie celesti, dalle quali deriuano tanti beni sopra la terra, suegliandone gli’ntelletti uditori alla contemplazione de i diletti infiniti in Cielo somministrati.*¹²⁹”

Ajatus taivaallisista harmonioista tuskin oli keski- ja renessanssinajan soittajille ja laulajille sen ymmärrettävämpi kuin vaikkapa niin sanottu ’musiikkiteos’ ja siihen liittyvät filosofiset kysymykset omalla aikamme. Sävelten värähtelyjen ja kestojen suhteet, seitsensävelinen asteikko, viritysjärjestelmät, harmoniakäsitykset, konsonanssit ja dissonanssit sekä viivastonotaatio perustuvat kuitenkin suhteisiin, jotka aikoinaan vertautuivat maailmankaikkeuden harmoniaan, kaiken olevaisen välisiin suhteisiin. Musiikkikulttuurimme muotoutumisen perusta lieneekin enemmän suhteissa kuin äänissä.

Kun tutkija tarkastelee maailmaa omasta kulttuuristaan käsin ja toteaa, että kaikissa maailman kulttuureissa on musiikkia, hän nimeää oman kulttuurinsa mukaisesti tietynkaltaiset ilmiöt musiikillisiksi.¹³⁰ Kun historian tutkija tutkii dokumenttien avulla kulttuurinsa menneisyyttä ja yrittää rakentaa käsitystä musiikin historiasta, hän usein tulee kuvanneeksi oman ilmiömaailmansa historiaa. Vaikka tutkija pyrki irtaantumaan omasta kulttuuristaan ja kokemusmaailmastaan, pyrki tarkastelemaan ilmiöitä sellaisina kuin ne ovat toisissa kulttuureissa läsnä, saman nimen antaminen useille erilaisille ilmiöille johtaa väistämättä vaikeuksiin.¹³¹ Käsite ’musiikki’ – kuten niin monet muutkin käsitteet – on monikulttuurisessa, historiaansa esillä pitävässä maailmassamme moninainen, monimuotoinen, hämärä, epäselvä. Tämä epäselvyys näkyy määrittämisen vaikeutena: pyrkiessään yleispätevään tai yksiselitteiseen määrittelmään hukkaavat olennaisen. Eri kulttuureista ja erilaisista ajattelutavoista kertovien tekstien esittäminen rin-

128 Elders 1994, 250–251.

129 Caccini 1602: Ai Lettori. ”Luonnostaan kauniista ja ihastuttavasta laulutaitteesta tulee ihailtava asia, joka saa osakseen toisten täyden rakkauden sitten kun sen taitajat, harjoittaen sitä usein opettamalla ja ilahduttamalla sillä muita, esittävät sen niiden loppumattomien taivaallisten harmonioiden mallina ja todellisena kuvana, josta kaikki maanpäällinen hyvä syntyy, herättäen näin kuulijoiden mielet mietiskelemään taivaissa harjoitettavaa loputonta autuutta” (Fogelberg 1990, 41. Suom. Nina Fogelberg).

130 Etnomusikologian puitteissa on toki pyritty ymmärtämään kunkin kulttuurin omalaatuisuutta.

131 Esimerkiksi Stephen Blumin artikkeli *European Musical Terminology and the Music of Africa* (1991) tuo esille sen kaltaisia asioita joihin tässä viitataan. Olen kuitenkin henkilökohtaisesti kohdannut ongelman lukuisia kertoja oman kulttuuripiirini puitteissa, sekä opiskelijana että opettajana.

nakkain asettaa ne jo samaan todellisuuteen, jossa niiden vertaaminen on kuitenkin mahdotonta. Tekstit ovat yksinkertaisesti yhteismitattomia, puhuvat eri todellisuuksista.

Lewis Rowell toteaa, selviteltyään kirjan verran musiikin ja musiikin ajattelemisen kulttuurista ja historiallista moninaisuutta:

”I began by hesitating to define music, in the knowledge that postulating too convenient a working definition would have encouraged the reader to validate or challenge one particular concept of music, instead of far more important task of surveying with an open mind the full idea of music – ancient, medieval, romantic, Asian, modern – in all its incredible variety. Looking back on this diversity, my preference is still to say ‘Let music signify anything that is normally called music.’¹³²”

Vaikka musiikki on jäänyt mysteeriksi¹³³, siitä on aina puhuttu – ja puhutaan edelleen. Musiikin on sanottu ilmaisevan tunteita tai affekteja. Musiikkia ja kieltä on verrattu toisiinsa, on puhuttu musiikin retoriikasta. Musiikki on ollut sfäärien harmoniaa ja yhteys korkeampiin voimiin.¹³⁴ Musiikin on katsottu monin tavoin vaikuttavan ihmisiin ja musisoimisen tavan kertovan ihmisen olemisen tavasta. Otaksun, että nämä ja lukemattomat muut tavat puhua musiikista ovat aina puhuneet jostakin olennaisesta, joka on tunnistettu elämisessä. Musiikin merkityksellisyys, mahti ja vaikutusvalta, josta tekstit satojen ja tuhansien vuosien takaakin kertovat, eivät kuitenkaan ole riippuvaisia siitä, pystytäänkö musiikki sanoin selittämään. Ajatuksia herättää erityisesti se itsepintaisuus, jolla jokin, jota voi kutsua musiikiksi, on säilynyt olennaisena osana ihmisen elämää. Sekä omissa kokemuksissani että toisten kuvauksissa kokemuksistaan käy jatkuvasti ilmi musiikin selittämätön, henkilökohtaiseksi koettu merkityksellisyys.

Musiikki virittää ihmisen.¹³⁵ Musiikkia voi käyttää esimerkiksi parantamaan ja musiikki voi synnyttää voimakkaita riippuvuuksia. Myös kulttuurisesti vieras musiikki saattaa outoudetaan huolimatta voimakkaasti vedota ihmiseen. Onko kysymys toisen ihmisen kohtaamisesta musisoimisessa? Onko värähtelevissä äänissä itsessään jotain, joka vaikuttaa ohi kulttuurisen pinnan?

132 Rowell 1983, 248.

133 Juha Varto (2001, 33-62) käsittelee aihetta vaikuttavalla tavalla.

134 Pythagoraan (ja Platonin) teoriat intervallien lukusuhteista ja sfäärien harmoniasta ovat muuntuneet aikakauden mukaan, mutta säilyneet osana länsimaista musiikinteoreettista ajattelua, puolustettuina ja vastustettuina.

135 Virittämisestä, virittymisestä, virittyneisyydestä tai vireestä puhuminen antoi minulle mahdollisuuden ajatella olennaista musiikin merkityksellisyyteen liittyvää aspektia, löytää henkilökohtaisesti vakuuttavan ”uuden” näkökulman hämärään ja sekavaan keskusteluun tunteista, emootioista tai affekteista, sellaisen näkökulman, jonka juuret ovat kuitenkin syvällä musiikkikulttuurimme menneisyydessä, sillä juuri tästähän on ollut kyse äänen värähtelemisessä ja siihen liittyvissä lukusuhteissa. Varsinaisesti puhe ”virittämisestä” on kuitenkin yhtä hyvä pohja väärinkäsityksille kuin kaikki muutkin aiheesta kertovat ilmaisut.

Musiikillisista tilanteista

Puhuessani musiikillisesta tilanteesta artikuloin maailman tapahtumisesta tilanteen, jossa on musiikillista toimintaa.¹³⁶

Yksinkertaisimmillaan musiikki on yhteisölle läsnä spontaanisti tapahtuvassa musisoimisessa: ihmiset laulavat ja soittavat, syystä tai toisesta, yksin tai yhdessä, niin kuin ovat kuulleet toisten ihmisten soittavan tai laulavan. Jotkut toiset ehkä vain kuulevat sen ohimennen. Sen jälkeen juuri sen kaltaista tilannetta ei enää tarvitse olla, on vain sen jälki maailmassa ja niissä ihmisissä, jotka olivat läsnä, kun musiikki tapahtui. Tällä tavoin musiikkia on ollut vuosituhansia ja on edelleen. Musiikki koetaan, ja se mahdollisesti jaetaan musisoimisena ja musisoimisessa yhä uudelleen, sellaisena kuin se kulloinkin tapahtuu, silloin kun tapahtuu, milloin mistäkin syystä, milloin missäkin tilanteessa.

Siis, mikä tahansa tilanne, jossa musiikki on läsnä, on musiikillinen tilanne, vaikka toiset tilanteet saattavatkin tuntua enemmän musiikillisilta kuin toiset.¹³⁷

Sinfoniaorkesteri on instituutio, joka työllistää valtavan määrän ihmisiä, tietysti muusikoita, mutta myös henkilökuntaa hallinto- huolto- ja järjestelytehtäviin ja yleisöpalveluun. Orkesterin konsertit noudattavat perinteitä, tilanne on tietynlainen, ja yksittäinen tilanne asettuu usein lajinsa edustajaksi, yhdeksi monista samankaltaisista tilanteista: sinfoniaorkesterin konsertiksi. Musiikilliset kokemukset punoutuvat osaksi monimutkaista sosiaalista tilannetta, jossa on lukuisia erilaisia rooleja. Roolien mukaiset käyttäytymistavat opitaan toisilta ihmisiltä – esimerkiksi viihdemusiikkikonserteissa tai rock-konserteissa on aivan erilaiset käyttäytymisrituaalit kuin sinfoniaorkesterin konserteissa. Henkilökunta mahdollistaa (ja olettaa) konserttitoiminnan jatkumisen, ottamatta osaa varsinaiseen musiikilliseen toimintaan. Nykyinen länsimainen taidemusiikkikulttuuri rakentuu paljolti sinfoniaorkesterin ja oopperan toiminnan varaan ja muusikkokoulutus toimii erityisesti näiden instituutioiden tarpeiden tyydyttämiseksi.¹³⁸

136 Kirjoitin tätä tekstiä muutaman vuoden, katkelman silloin, toisen tällöin. Osa katkelmista on kokenut useamman täydellisen muodonmuutoksen vuosien aikana, osa tekstistä syntyi vasta tätä lukukokonaisuutta valmiiksi saattavassa kirjoitusperiodissa. Opintojeni alkuaikoina Christopher Smallin kirja *Musicking* (1998) teki minuun suuren vaikutuksen, ja tarttuessani tätä tekstiä viimeistellessäni kirjaan uudestaan, totesin, että kirja on vaikuttanut tämän tekstin syntymiseen enemmän kuin muistinkaan.

137 Myös partituurin lukeminen tai kirjoittaminen on musiikillinen tilanne, mutta tässä yhteydessä puhun vain soivista musiikillisista tilanteista. Partituurin lukemisen taito käytännössä edellyttää soivan musiikin tuntemista, vaikka mikään ei periaatteessa estä kehittämästä taitoa, joka perustuu vain kirjoitetulle.

138 Small 1998 ja Heister 1983.

Taidemusiikkikulttuurissamme musiikkia ajatellaan usein irrallisena ilmiönä – tai irrallisina musiikin kappaleina – mikä lienee ainakin länsimaisen kulttuurin puitteissa luonteva tapa ajatella oman elämismaailman ilmiöitä. Elämisen käytännöissä syntyvät merkityssuhteet ovat näkymättömiä ja huomaamattomia; itsestäänselvyksiä, oletuksia, joiden mukaan eläminen tapahtuu. Musiikilliset tilanteet – niin kuin mitkä tahansa tilanteet – ovat kuitenkin yhteenkietoutuneiden merkitysten muodostamia kokonaisuuksia, joista on vaikeaa ja ehkä tarpeetonta tai jopa mahdotonta erottaa musiikiksi kutsuttua abstraktiota omaksi, itsenäiseksi, irralliseksi ilmiökseen. Musiikin voi toki puhua ja ajatella abstraktioksi, mutta koettu musiikki on tilanteesta kiinni, koetuksi tulee aina tilanne kokonaisuudessaan.¹³⁹ Tilanne tekee musiikin ja merkityksellistää musiikin, antaa sen jollain tavalla.

Tilanteella on aika, paikka ja sosiaalinen luonne. Musiikilliset toiminnat, oliot ja puheet kietoutuvat ainutlaatuisella ja ainutkertaisella tavalla yhteen, mutta eivät musiikilliseksi tilanteeksi artikuloituessaan kadota maailmaa, yhteyksiään toisiin toimintoihin, olioihin ja puheisiin. Sävelet syntyvät toiminnassa tietynlaisina, soivat tilassa ja ovat tavalla tai toisella suhteessa sekä toisiinsa – tässä tilanteesta soivaan – että toisissa tilanteissa kuultuihin säveliin.

”[A]ll things or occurrences are presented in a situated context, ‘surrounded’ by other things and an expanse of phenomena within which the focused-upon things or occurrences are noted. But to take a note of a field as a situating phenomenon calls for a deliberate shifting of ordinary intentional directions. The field is what is present, but present as implicit, as fringe which situates and ‘surrounds’ what is explicit or focal. This field, again anticipatory, is also an intermediate or eidetic phenomenon. By intermediate we note that the field is not synonymous with the thing, it exceeds the thing as a region in which the thing is located and to which the thing is always related. But the field is also limited, bounded. It is ‘less than’ what is total, in phenomenological terms, less than the World.¹⁴⁰”

Musiikin näennäinen irrallisuus ei ole ongelma toimintakulttuurin puitteissa, esimerkiksi partituurin tutkiminen tai yksittäisestä musiikkikappaleesta puhuminen ovat luontevia osia musiikon, säveltäjän tai kapellimestarin toimintaa. Ongelma muodostuu vasta arvioitaessa musiikkia ikään kuin se olisi ongelmitta abstrahoitavissa musiikillisesta tilanteesta itsenäisesti arvioitavaksi ilmiöksi, opetettaessa irrallisia musiikillisia ilmiöitä tai tutkittaessa musiikkia toiminnallisesta yhteydestä irrotettuina abstraktioina.

Kuulija, joka tulee temmatuksi musiikkiin, saattaa kokea ekstaattisen irtautumisen kaikesta tutusta, sekä konkreettisesta tilanteesta että materiaalisesta soinnista – jos sointia nyt voi

139 *”Till skillnad från musiken, kan lyssnarupplevelsen alltid knytas till en viss situation, det vill säga till ett speciellt tillfälle på en speciell plats. Det gäller den levande konserten såväl som musikstunden i bilen eller hemma vid stereon.”* (Dyrssen 1995, 14.)

140 Ihde 1976, 72.

kutsua materiaaliseksi – eikä tämä musiikillinen tila tunnu olevan edes samassa maailmassa kuin arkinen oleminen. Tämä tila ei uskoakseni kuitenkaan tipahda taivaasta, eikä se ole ihmismielen abstrakti konstruktio, vaan konstituoituu kokemuksessa, suhteessa kaikkeen siihen, joka koettavaksi tarjoutuu.

Ihmisillä on mitä ilmeisimmin ollut tapana merkityksellistää ja kategorisoida musiikillisia tilanteita. Tilanne on saattanut syntyä spontaanisti, mutta usein tilanne on varta vasten järjestetty. Ehkä tietynlaiset musisoimisen tavat ovat vain alkaneet kuulua tietynlaisiin yhteisöllisen elämisen tilanteisiin, ja on syntynyt tietynlaisia musiikillisia tilanteita. Musiikillisia tilanteita voi tarkastella sekä musiikillisesta että sosiaalisesta näkökulmasta, mutta molemmat puolet ovat aina läsnä.

Yhteiskuntien muuttuessa musiikillisten tilanteiden luonteet ovat muuttuneet, yhä uudelleen ja uudelleen, ja musiikki on merkityksellistynyt yhteisöissä aina uusin tavoin. Joissakin tapauksissa musiikki on sosiaalista tilannetta varten (erilaiset juhlatilanteet), joissakin tapauksissa sosiaalinen tilanne on musiikkia varten (konsertit, yhdessä soittaminen tai laulaminen). Musiikillinen tilanne voi olla avoin (katusoittajat, muzak) tai suljettu (järjestetty kutsuvieraille tai maksaville kuulijoille); yksityinen (yhtä henkilöä tai rajattua joukkoa varten) tai julkinen (kenellä tahansa on ainakin periaatteessa mahdollisuus osallistua). Musiikillinen tilanne saattaa olla lapsen nukuttamista, puhetta Jumalalle tai oman olemisen tietoista virittämistä. Musiikillinen tilanne saattaa kietoutua arkeen tai tehdä juhlan. Musiikillisen tilanteen mahdollinen vaikutus saatetaan jättää avoimeksi (musiikkia on, jotta olisi musiikkia) tai musiikkia käytetään enemmän tai vähemmän laskelmoivasti hyödyksi tietyn päämäärän saavuttamiseksi (mainosmusiikki, muzak, musiikkiterapia).

Musiikki on usein sävelletty tietynlaista musiikillista tilannetta varten: opetuskäyttöön, kotona soitettavaksi tai laulettavaksi, kirkolliseen käyttöön, tanssimusiikiksi, teatteriin tai oopperaksi, näytelmä- tai elokuvamusikiksi, kuninkaan tai ruhtinaan hovin viihdykkeeksi, tilanteen juhlistamiseksi tai tietyille muusikoille tietynlaiseen konserttiin. Musiikin ja tilanteen välinen sidos on tuskin koskaan kuitenkaan ollut pysyvä. Tilanne merkityksellistää musiikin – ja musiikki tilanteen – mutta musiikkia voi tavalla tai toisella käyttää uudelleen toisenlaisessa tilanteessa.¹⁴¹ Musiikkia on iät ja ajat muokattu tilanteeseen sopivaksi. Aikaisemmin musiikin esittäminen tilanteen mukaisesti oli osa soittajien ja laulajien ammattitaitoa, 1400- ja 1500-luvuilla kirjoitettu musiikki oli neutraalia ja sai karaktäärinsa vasta esityksissä. Vähitellen musiikin sovittaminen tilanteeseen sopivaksi siirtyi kuitenkin yhä enemmän säveltäjien vastuulle. Viimeisen parin sadan vuoden ajanana myös tekijänoikeuslainsäädäntö on muuttanut musisoimisen käytäntöjä ja rajoittanut lain piiriin kuuluvan musiikin vapaata sovittamista – tai ainakin sovitusjulkista käyttöä.¹⁴² Edelleen eriluonteisissa tilanteissa esitetään eriluonteista musiikkia, mutta nyt vain valitaan tarjolla olevasta valikoimasta jotain tilanteeseen sopivaa.

141 Esimerkiksi hautajaismusiikkina käytetty Händelin *Largo* on alunperin ooppera-aria, Bachin *Sarabande* tanssisarjan osa.

142 Goehr 2002, 218–220. Chanan 1994, 147–156.

Länsimaisen musiikkikulttuurin omalaatuinen piirre tuntuu olevan se, että musiikin kuunteleminen on yhteisöllisesti niin keskeisessä asemassa.¹⁴³ Kulttuurissamme on noin 250 vuoden ajan ollut tapana järjestää julkisia konsertteja, joihin mennään nimenomaan kuuntelemaan musiikkia. Konserttitilanteiden luonteet ovat aikojen myötä muuttuneet, mutta konserttikäytäntö on vain laajentunut. Suurissa kaupungeissa saattaa olla kymmeniä erilaisia konsertteja päivässä ja pienilläkin paikkakunnilla pyritään pitämään jonkinlaista konserttitoimintaa yllä. Länsimaisen tradition kaltainen konserttikäytäntö on omaksuttu myös monessa muussa musiikkikulttuurissa¹⁴⁴.

Osa musiikista on sävelletty nimenomaan konsertteihin¹⁴⁵, mutta konserteissa esitetään kaikenlaista musiikkia alkuperäisestä käyttötarkoituksesta riippumatta.

”It¹⁴⁶ also points to a blatant manifestation of conceptual imperialism pervasive in more recent times. Thus, many persons, convinced nowadays by the greatness of classical music, have found reason to describe all types of music in the world, of whatever sort, by means of work-based interpretation.”¹⁴⁷”

”The direct result of seeing the world’s music—including early music—through romantic spectacles is that persons have assumed that the various types of music can easily be packaged in terms of works. Ways are sought to assign the ‘works’ to composers, to represent them in full score, thereby allowing them to be regarded as having fixed structure with a sharply defined beginning and end, thereby enabling them to be performed on numerous occasions as part of a programme of works in the fine setting of a concert hall. Because this way of thinking leads to our alienating music from its various socio-cultural context and because most music in the world is not originally packaged in this way, do we not risk losing something significant when we so interpret it?”¹⁴⁸”

Eikö konserttikäytännön mukainen ”teoksina” esittäminen ole kuitenkin vastaavaa toimintaa kuin aikaisemminkin vuosisadoilla harrastettu musiikin uusiokäyttö, musiikin muokkaaminen esittäjien taitojen mukaiseksi, oman ajan musiikillista makua miellyttäväksi ja uudensuunlaisiin musiikillisiin tilanteisiin sopivaksi? Musiikin soittaminen on musiikillisen perinteen käyttämistä ja

143 Konserttikäytännöstä ja siihen liittyvistä ilmiöistä (kuten ajatus absoluuttisesta musiikista, ks. esim. Dahlhaus 1978) on kirjoitettu lukemattomissa yhteyksissä. Yksi perusteellisimmista katsauksista aiheeseen on Hanns-Werner Heisterin *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (1983).

144 Nettl 1985.

145 *”Das Konzert ist die Realisierungsort autonomer Musik.* (Heister 1983, 42).”

146 Goehr viittaa tässä siihen, kuinka Mendelssohn esitytti Bachin Matteus-passion 1800-luvun musiikillisten käytäntöjen mukaisesti konserttitilanteessa ja siten irrotti passion alkuperäisestä toiminnallisesta yhteydestään. Bach kirjoitti kuitenkin myös h-molli-messun, vaikka katolisen messun esittäminen protestanttisessa kirkossa ei ollut mahdollista.

147 Goehr 2002, 248–249.

148 Ibid. 249.

sellaisena jotain muuta kuin vanhojen partituurien arkistointi museoon, ei saa soittaa -kyltein varustettuna. Onko erona oikeastaan vain kuvitelma historiatietoisuudesta, menneiden aikojen musiikin säilyttämisestä, sen sijaan että avoimesti myöntäisimme mukauttavamme kaiken läsnäolevan musiikin oman makumme mukaiseksi?

Tavanomaista konserttia ja taustamusiikkia voi ajatella eräänlaisina musiikillisen tilanteen ääripäinä¹⁴⁹. Konsertissa kaikki huomio suunnataan musiikkiin ja muu jää näkymättömäksi. Sen sijaan taustamusiikkia ei varsinaisesti kuunnella, vaan se toimii neutraalina tilanteen osana huomion kohdistuessa johonkin muuhun. Musiikilliset tilanteet saattavat toimia suunnitellun mukaisesti, mutta jopa konserteissa musiikki saattaa hetkittäin jäädä taustamusiikiksi, ja taustamusiikki – esimerkiksi kiusallisen huono tai poikkeuksellisen sovitus jostain tutusta teoksesta – saattaa häiritä keskittymistä varsinaiseen toimintaan. Näiden ääripäiden väliin jäävät lukuisat sellaiset musiikilliset tilanteet, joissa on sekä musiikkia että muuta toimintaa, ja huomio kiinnittyy oman virittyneisyyden ja tilanteen muotoutumisen mukaisesti milloin mihinkin.

Toisesta näkökulmasta tarkasteltuna sekä konserttitilanne että taustamusiikin soiminen ovat molemmat esimerkkejä tilanteista, joissa musiikki on toisen tekemää, jo jollain tavalla soivana annettua. Musiikki on läsnä kuulijasta riippumattomina ääнинä, joita voi jäädä kuuntelemaan, jos huvittaa – vaikka nykyiset kaupunkikulttuurit eivät juuri jätäkään ihmisille valinnan varaa, joku muu on yleensä jo päättänyt läsnäolevasta musiikista toisten puolesta. Sen sijaan erilaisissa musisoimisen muodoissa ja kaikenlaisessa aktiivisessa kanssakäymisessä musiikin kanssa musiikki kietoutuu konkreettisesti osaksi omaa toiminnallista todellisuutta.¹⁵⁰

Musiikillisten tilanteiden liuentumisesta

Aikaisemmilla vuosisadoilla tila oli olennainen osa sosiaalista tilannetta, eikä sosiaalista tilaa ja tilannetta ollut syytä erottaa toisistaan. Musiikki joko sävellettiin tietynlaiseen tilaan ja tilanteeseen tai muokattiin tilanteen mukaiseksi.

”It is always the context of the culture which generate the shapes of its artefacts, and the thick walls of the European architecture have been a shaping force behind the development of European music from Gregorian chant to serialism. In fact it would be possible to write the entire history of European music in terms of walls, showing not only how the varying resonances of its performance spaces

149 Heister 1992, 47.

150 Heinrich Bessler käyttää termejä *Umgangsmusik* (”kanssakäymismusiikki”) ja *Darbietungsmusik* (”esitysmusiikki”) erotellessaan niitä tapoja, joilla musiikki on osa kulttuurisia käytäntöjä. Bessler viittaa Heideggeriin esitellessään termit (Bessler 1978, 110), ja termeillä on selvä ajatuksellinen yhtäläisyys Heideggerin ilmaisuun *vorhanden ja zuhanden*.

*have affected its harmonies, tempi and timbres, but also to show how its social character evolved once it was set apart from everyday life.*¹⁵¹”

Musiikki on ollut olennainen osa katolisen kirkon toimintaa. Kirkot on perinteisesti jaettu hierarkkisesti eri osiin, ja näillä kirkon osilla on ollut erilainen merkitys – kuori oli jumalanpalvelusta varten, laiva maallikkoja ja heille suunnattua julistavaa ”propagandaa” varten ja kappeleissa säilytettiin pyhäinjäännöksiä – ja näissä eri osissa kirkkoa musiikki oli läsnä erilaisin tavoin¹⁵². Yksityisissä palatseissakin oli erilaista musiikkia yksityisissä tiloissa (kamarissa), julkisissa edustustiloissa (juhlasalissa) ja kappelissa¹⁵³. Kautta aikojen musiikki on ollut sidoksissa sosiaalisiin tilanteisiin ja tiloihin.

1800- ja 1900-luvuilla rakennettiin runsaasti erityisesti konserttikäyttöön suunniteltuja rakennuksia.¹⁵⁴ Edelleen hyvin soivaa ja toimivaa konserttisalia pidetään olennaisena osana musiikkikulttuuriamme, mutta tilan ja tilanteen välinen sidos saatetaan myös tarkoituksella rikkoa. Nykyään konserttitilana saatetaan käyttää mitä tahansa tilaa, johon muusikot ja sopiva määrä yleisöä mahtuvat. Pienillä paikkakunnilla ei juurikaan ole valinnanvaraa; suuremmilla paikkakunnilla valinnan perusteet vaihtelevat – tila saatetaan valita vaikkapa musiikkiin sopivan akustiikan, hyvien kulkuyhteyksien, sopivan koon, edullisen vuokran tai tunnelmallisten puitteiden perusteella. Tehdassali, kirkko, kapakka ja koulun voimistelusalit ovat sosiaalisina tiloina eri luonteisia ja vaikuttavat osaltaan musiikillisen tilanteeseen.

Luontevin mahdollisuus musiikkiin on aina ollut musisoivissa ihmisissä itsessään, mutta aikojen kuluessa ihmiset ovat keksineet sekä erilaisia tapoja tuottaa musiikkia mekaanisesti että erilaisia tapoja säilyttää musiikkia. Näin musiikki voi olla läsnä mitä moninaisimmin tavoin ihmisten muistista tai juuri nyt läsnäolevien ihmisten musisoimisen taidoista riippumattomana ilmiönä: kirjoitettuna musiikkina ja äänitallenteina, mekaanisissa soittimissa ja erilaisissa nykyaikaisen teknologian tuotteissa, kuten syntetisaattoreissa, sampleissa tai erilaisissa musiikillista materiaalia tuottavissa tietokoneohjelmissa, joiden avulla kuka tahansa voi tuottaa ainakin ”liukuhihna”- tai ”palikkamusiikkia”.

Nykyään musiikkia voi kuulla ja kuunnella lähes kaikkialla. Jatkuva musiikin läsnä olominen on totuttanut ihmiset valmiiseen musiikkiin. Musiikista on tullut hyötykäyttöön otetun luonnonvaran kaltainen; musiikkia saadaan nappia painamalla kuin vettä hanasta tai sähköä verkosta. Musiikki on muotoutunut tuotteiksi, joita voi ostaa käytännöllisesti pakattuina valmiina bittiannoksina, kuten makkaraa tai maksalaatikkoa, ja musiikilliset tuotteet ovat muotoutuneet merkkituotteiksi, jotka rakentavat kuluttajensa identiteettiä. Musiikin taito on muuttunut näkyvämmäksi. Muusikko ei ole välttämättä enää läsnä musiikillisessa tilanteessa, vaan on etäänny-

151 Schafer 1992, 35.

152 Strohm 1993, 269–285.

153 Strohm 1993, 313–319.

154 Erityisen mielenkiintoinen kirja konserteista ja konserttitaloista on Dyrssenin *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik* (1995).

nyt musiikillisen tuotteen tekijäksi. Muusikon työn tulokset ovat helposti monistettavissa kenen tahansa käytettäväksi, hyvän tai hyvin mainostetun tuotteen markkinat ovat maailmanlaajuiset. Monet muusikot ovat nousseet kansainväliseen maineeseen joko omin avuin tai huolellisesti rakennetun imagon siivittämänä, mutta osa muusikoista on kadonnut studioissa soittaviksi sisälöntuottajiksi, joilla ei enää ole välitöntä kosketusta työnsä tuloksiin eikä kuulijoihin.

Yksinkertaiset ja halvat äänentoistolaitteet ja valtava tallennetarjonta ovat mahdollistaneet henkilökohtaisten mieltymysten mukaiset musiikilliset tilanteet. Korvalappustereot ja autojen äänentoistolaitteet pitävät huolen siitä, että musiikki kulkee myös mukana. Jokainen voi itse päättää, minkälaisissa olosuhteissa musiikkia kuuntelee, mitä musiikkia kuuntelee ja kuinka musiikkia kuuntelee – vai antaako musiikin vain olla tai kulkea mukana itse valittuna äänimaisemana. Musiikin kuunteleminen on yhä useammin yksityinen tilanne, jossa kuka tahansa voi kuunnella musiikkia lähes mistä päin maailmaa tahansa. Erityiset musiikilliset tilanteet ovat sähköisten äänentallennusmahdollisuuksien myötä liuentuneet miksi-tahansa-tilanteiksi. Läs-näoleva musiikki on arkipäiväistynyt.

Musiikillisen murtumisesta

”Om de ’byggda regelverken’ utgör monument av relativ varaktighet i institutionaliseringsprocessen, ingår de musikaliska installationerna som ett slags utprövningar av nya konsertrum: nya scenografiska inramningar av konserter, nya sätt att dramatisera händelser, nya sätt att förstå musikverket, nya sätt att markera tidrummet, nya sätt att låta musiken beskriva rummet och därmed ge upphov till omtolkningar om det. Den typ av musikaliska installationer som mer dras mot ljudskulpturens koncept – som till exempel Villette-parkens akustiska installationer – fäster uppmärksamheten på rummet som samlad hörsel- och synupplevelse. De tänjer också gränserna mellan musik och objekt, mellan objekt och rum, mellan kropp och artefakt.¹⁵⁵”

Kulttuuriin kasvanut kuulija tietää, että konserttitilanteessa olennaista on vain ”musiikki”, se mitä muusikot saattavat kuultavaksi ja koettavaksi. Sekä esiintyjät että yleisö noudattavat tietynlaisia perinteisiä tapoja – joissa on tosin paikallisia vivahteita. Niin kauan kuin tilanne pysyy tavanmukaisena, se pysyy näkymättömänä tai musiikin kannalta näennäisen merkityksettömänä. Esimerkiksi esittäjien pukeutuminen ja asianmukaiset tervehdykset ja kiitokset huomataan, mutta merkit-

155 Dyrssen 1995, 259.

täväksi tilanteen osaksi ne nousevat vasta silloin, jos ne ovat outoja tai jätetään kokonaan pois.¹⁵⁶

Soittajan liikkeet tunnustetaan kokemuksen merkittäväksi osaksi silloin, jos äänet ja liikkeet tavalla tai toisella itsenäistetään, irrotetaan toisistaan, esimerkiksi liioittelemalla liikkeitä, tai räpyttelemällä sormia tarkoituksettoman tuntuisesti koskettimien yläpuolella¹⁵⁷, tai vaikkapa toteuttamalla soittoilikkeiden ja äänen kontrapunktia automaattipianon kera. Sen sijaan näytävän tukanheilahduksen ja lennokkaiden käsiliikkeiden vaikutus kuuntelukokemukseen saattaa jäädä huomaamatta ammattikuuntelijaltakin. Tanssimisessa ja soittamisessa on oikeastaan paljonkin yhteistä, vaikka liikkeen ja musiikin ykseys syntyikin eri kautta.¹⁵⁸

Jotkut muusikot ja säveltäjät ovat pyrkineet koettelemaan perinteisen konserttitilanteen rajoja, tekemään näkyvää näkyväksi osana musiikillista kokemusta. Esimerkiksi Linda Lampenius, Nigel Kennedy ja Kronos-kvartetti ovat rikkoneet normaalin rajoja lainaamalla visuaalisen ilmaisunsa ja käyttäytymismallinsa kaupallisin perustein rakentuvasta viihdetodellisuudesta. Mauricio Kagel on kymmenien vuosien ajan säveltänyt musiikillisia tilanteita, jotka paljastavat konserttikulttuurimme näkymättömiä käytäntöjä. John Cage elää lukemattomissa tarinoissa. Performanssit ovat pelkkää tilannetta, tapahtumista tässä ja nyt. Kaikki sellainen tulee tuoduksi esiin, mikä tavallisessa konsertissa sulkeistetaan ulkomusiikillisena, itse asiaan kuulumattomana. Jo jonkinlaiseksi tiedetyn musiikillisen ”pihvin” puuttuminen voi ärsyttää, mutta parhaassa tapauksessa herkistää kuuntelemaan uudella tavalla. Maailma kietoutuu näkyvästi osaksi tilannetta.

Musiikilla ja äänillä on aina ollut suhde, vaikkakaan suhteen laatu ei ole mitenkään yksiselitteinen. Taidemusiikkikulttuurimme puitteissa lienee kuitenkin vallinnut yksimielisyys siitä, että äänet sinänsä eivät ole musiikkia.¹⁵⁹ Tilanne vaikuttaa ehkä selkeältä vakiintuneesta konserttiohjelmistosta puhuttaessa, mutta oman aikamme musiikin suhteen tilanne on toinen. Itse asiassa maailman tapahtumisen äänien ja musiikin välinen raja on jo aikaa sitten hämärtynyt. Puhutaan äänimaisemista (*soundscape*), äänitaiteesta, sekä soivista installaatioista, tiloista

156 ”I can select a focal phenomenon such that other phenomena become background or fringe phenomena without their disappearing.

Moreover, this attention is keyed into the personal-social structures of daily life in such a way that there are habitual and constant patterns of appearance to those things which normally remain fringe phenomena and those which may be focal.” (Ihde 1976, 74.)

157 Alain Louvier: *L'Isola dei Numeri: (5.) Toccata Serpentina*. Nuottikuvaan kirjoitetuissa esitysohjeissa sanotaan esimerkiksi: ”se déplacer en trillant des doigts en l'air”.

158 Car, je le répète, la musique se voit. Un œil expérimenté suit et juge, parfois à son insu, le moindre geste de l'exécutant. De ce point de vue on peut concevoir le processus de l'exécution comme une création de valeurs nouvelles qui postulent dans le domaine de la chorégraphie; ici et là nous sommes attentifs à la régulation du geste. Le danseur est un orateur qui parle un langage inarticulé. Al'un comme à l'autre, la musique impose une stricte tenue. Car la musique ne se meut pas dans l'abstrait. Sa traduction plastique exige de l'exactitude et de la beauté: les cabotins ne le comprennent que trop bien. (Stravinsky 1970, 170.)

”Toistan vielä, että musiikki nähdään. Kokenut silmä seuraa ja arvostelee, joskus tietämättäänkin, taiteilijan vähäisimpiä eleitä. Tältä kannalta tulkinallista prosessia voi pitää uusien arvojen luomisena, sillä kysymys on samantyyppisten ongelmien ratkaisemisesta kuin koreografiassa. Kummassakin tarkkaamme eleiden sääntelyä. Tanssiminen on puhumista mykällä kielellä. Soittaminen on puhumista artikuloimattomalla kielellä. Musiikki asettaa sekä tanssijalle että soittajalle tarkat rajoituksensa. Sillä musiikki ei ole abstraktia. Sen plastillinen esittäminen edellyttää täsmällisyyttä ja kauneutta: keikarit tietävät tämän vain liiankin hyvin.” (Stravinski 1968, 120. Suom. Ilkka Oramo.)

159 Esimerkiksi Clifton 1983, 1–2. Scruton 1997, 96.

tai veistoksista¹⁶⁰. Konkreettisia ääniä on jo vuosikymmenet merkityksellistetty musiikiksi (esimerkiksi Viitasaarella John Cage katkoi risuja konsertissa 1983 ja Alvin Lucier toi 1992 kuunneltavaksi sormustimen, jossa soi Kölnin rautatieaseman äänimaisema).¹⁶¹ Toisaalta, perinteinen länsimainen musiikki on otettu käyttöön esineen, akustisen tilan tai tilanteen ominaisuutena (kännykät, soivat wc:t, puhelimen jonotusäänet, julkisten tilojen sisustaminen). Muzak mitätöi musiikin – ja saastuttaa ihmisen elinympäristöä – mutta hajustamisen, maustamisen, visuaalisen suunnittelun ja muotoilun oheen tullut vastaava äänellinen ilmiö, äänisuunnittelu (*acoustic design*), ilmentää kokonaan uudenlaista lähtökohtaa. Jälleen yksi parametri ihmisen elinympäristön suunnitelmallisessa rakentamisessa on pyritty ottamaan hallintaan, mutta ehkä se sisältää mahdollisuuden myös hiljaisuuteen.

Kuuntelemisen hetki

Konserttitilanne on rakentunut kuuntelemisen ympärille. Koko tilanne kaikkine tapoineen suuntautuu kuuntelemisen hetkeen. Kaikki muut kuin musiikkiin kuuluvat äänet, kaikki mahdolliset muut huomiota suuntaavat virikkeet pyritään sulkemaan tilanteen ulkopuolelle, jotta häiriötön kuunteleminen olisi mahdollista.

Suuret rock-konsertit toteutetaan harkitusti moneen aistiin ja viettiin vedoten; tilanne imaisee läsnäolijoiden lauman turhia kainostelematta. Ota tai jätä, kokemisen raju kehollisuus ei tunnu antavan mahdollisuutta jättäytyä sivusta tarkkailemaan.

Koska oheistoiminta puuttuu – nykyajan konserteissa sosiaalinen puoli keskittyy väliaikaan – jokainen hetki kätkee mahdollisuuden jättää elämästä odottava kuulija tyhjäksi, pitkästymään, sidotuksi omaan olemiseen. Konsertti kuuntelutilanteena on äärimmäisen hauras, herkkä ja vaativa, vaarassa jäädä pelkäksi rituaaliksi,

Yhteisöllisessä elämisessä tapahtuu lukematon määrä asioita vain sen takia, että juuri näin on ennenkin tehty, tällä tavalla on aikaisemminkin ollut tapana toimia. Valmistaudutaan tilanteeseen, pukeudutaan tilanteen mukaisesti, käyttäydytään niin kuin tilanteessa on tapana käyttäytyä, otetaan tavalla tai toisella osaa tilantee-

160 Aihepiiriin liittyen esimerkiksi François Bayle: *Musique acousmatique, propositions...positions* (1993), Helmi Järviluoma *Soundscapes: Essays on Vroom and Moo* (1994), Murray Schafer: *The Tuning of the World* (1977), Trevor Wishart: *On Sonic Art* (2002).

161 Jukka Tiensuun artikkeli ”Mutta onko se musiikkia?” (1991b) käsittelee monenlaisia musiikin rajoja koettelevia ilmiöitä.

seen, eikä tilanteella tarvitse olla mitään muuta merkitystä kuin se, että se jälleen kerran tapahtuu. Jo tilanteen tapahtuminen on tärkeä osa elämää.

sirkukseksi,

Sirkusnäytöksissä osaaminen, taituruus ja taito tuodaan (erityisesti nykyään) näyttävästi esiin tarkoituksenmukaisesti puhumalla ja pukeutumalla, valoin ja musiikein tehostettuna. Toisaalta, esitettäväksi on aikojen kuluessa kelvannut kaikki kummallinen, pitkät, pienet, lihavat, laihat, vahvat ja parrakkaat, erityisesti naiset. Siis kaikenlainainen ihmisenä olemisen rajamailla liikkuva kelpaa, oli sitten kysymys harjoituksen tuloksesta tai luonnonoikusta. Esityksen ulkoiset puitteet ovat vähintään puolet huvista, esitettävä itsessään näyttää joskus hyvinkin mitättömältä. Tilanne latistuu, mikäli yleisö ei heittäydy kokemaan: kohottamaan tunnelmaa huvittamalla, kauhistumalla, yllättymällä tai jännittämällä.

tai yhdessä kokemisen iloksi.

Ihmisillä on ja on ollut lukemattomia syitä kokoontua jakamaan erilaisia tilanteita, kokemaan jotain hauskaa, jännittävää, kummallista, ihmeellistä, kamalaa, pelottavaa tai muuten vain kiehtovaa. Toiset kokemisen arvoiset tilanteet syntyvät itsestään, kuten esimerkiksi epätavalliset luonnontapahtumat tai erilaiset onnettomuudet, joiden katsomisessa näyttää olevan jokin kummallinen viehätys niin kauan kuin ne eivät suoraan kosketa omaa elämää. Toiset tilanteet järjestetään, syystä tai toisesta, kuten julkiset teloitukset tai kukkotappelut, ja monista kiinnostaviksi havaituista tapahtumista – kuten pallopeleistä tai autourheilusta – on kehitetty monin tavoin kaupallisesti hyödynnettäviä maailmanlaajuisesti seurattavia massatapahtumia.

Konserttiin mennään syystä tai toisesta, ja tilanne merkityksellistyy miten milloinkin. Jokainen kokee musiikillisen tilanteen omalla tavallaan, ja tapahtumisen jälkeen on vain eletty elämä ja muistetut kokemukset.

Elämisen käytännöissä syntyvät merkityssuhteet ovat näkymättömiä ja huomaamattomia. Musiikilliset tilanteet – niin kuin mitkä tahansa tilanteet – ovat yhteenkietoutuneiden merkitysten muodostamia kokonaisuuksia, joista on vaikeaa ja ehkä tarpeetonta tai jopa mahdotonta erottaa musiikiksi kutsuttua abstraktiota omaksi, itsenäiseksi, irralliseksi ilmiökseen. Koetuksi tulee aina tilanne kokonaisuudessaan. Ehkä vaikeinta konserttitilanteissa on institutionalisoitu elämyksen odottaminen, joka luo tarpeen ilmentää elämystä, tarpeen puhua kokemuksesta joksikin ja joka tuo tunteen petetyksi tulemisesta, mikäli odotettu elämys jää puuttumaan.

Konserttitilanne vaatii muusikolta rohkeutta ja kuulijalta uskallusta jättäytyä kuuntelemaan odottamatonta, kaikin aistein.

Soinnillisista puitteista

Aina kun musiikkia soitetaan tai lauletaan, soiva musiikki koetaan jonkinlaisissa soinnillisissa puitteissa, jotka ovat tilannekohtaisia: sointi syntyy äänen ja tilan suhteessa¹⁶², ja soivat sävelet asettuvat kentäksi, jossa sävelet ovat aina jollain tavalla suhteessa toisiinsa. Konkreettiset musiikilliset tilanteet ja konkreettinen sointikenttä kaikessa ainutlaatuisuudessaan ja ainutkertaisuudessaan antavat ne puitteet, joissa musiikki tapahtuu.

”Der Ort wo eine Musik aufgeföhret wird, kann der richtigen Beurtheilung sehr viele Hindernisse in den Weg legen. Man höret z.B. eine und eben dieselbe Musik heute in der Nähe, und morgen vom Weiten. Beyde male wird man einen Unterschied dabey bemerken. Wir können ein Stück, das für einen weitläustigen Ort, und für ein zahlreiches Orchester bestimmt ist, am gehörigen Orte aufföhren hören. Es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber dasselbe Stück ein andermal in einem Zimmer, mit einer schwachen Begleitung von Instrumenten, vielleicht auch von anderen Personen ausföhren: es wird die Hälfte seiner Schönheit verloren haben. Ein Stück das uns in der Kammer fast bezaubert hatte; kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören sollte, kaum mehr kenntlich seyn.”¹⁶³

Muusikoiden ja myös musiikin kuuntelijoiden keskuudessa saatetaan ihmetellä paikallisten sointikulttuurien yksilöllisyyttä – esimerkiksi wieniläisten tai chicagolaisten – mutta äänitstekniikkojen kehittämistä edeltävien aikojen sointimaailmat jäävät vain arvailujen varaan.¹⁶⁴ Kokemuksellista käsitystä niiden erilaisuudesta ei voi enää tavoittaa. Vanhoja rakennuksia on toki jäljellä, vaikka niidenkään soinnillisten ominaisuuksien menneistä laaduista ei voi olla varma¹⁶⁵, mutta soittimet ja soittamisen tavat ovat muuttuneet aikojen myötä, samoin säveltaso ja sävelten väliset suhteet.

Yksittäisten musiikillisten tilanteiden ainutkertaisuus on kokemuksellisesti ymmärrettävää, mutta ymmärrys asettuu oman kokemusmaailman rajojen mukaisesti. Vaikka voin tietää, että sointi on aikaisemmin ollut erilainen, voin vain aavistaa sen järkytyksen, jonka näiden toisenlaisten sointikenttien aistinen kohtaaminen oman aikansa sointimaailmaan tottuneelle nykykuulijalle aiheuttaisi.

162 Tila on aina olennainen musiikin soinnin kannalta, tila tekee soinnin. Ääni soi tilassa, oli pa tila rajattu, erityisesti musiikkia varten rakennettu tai ”luonnontila”.

163 Quantz 1978 (1789), 280.

164 Varhaiset äänilevyt eivät anna oikeaa käsitystä sen aikuisesta soinnista, sillä äänitstekniikka ei riittänyt toistamaan kuin osan siitä alueesta, joka nykyään tallennetaan (Day 2000, 9, 35). Nykylevytyksissäkin sointi on aina myös äänitstekninen kysymys.

165 Kivirakennusten kaikuista akustiikka on saattanut pehmentyä esimerkiksi mattojen ja gobeliinien vaikutuksesta.

Noin parikymmentä vuotta sitten kuuntelin Ranskassa radiosta musiikkia, joka oli sävelletty ehkä 1600- tai 1700-luvulla. Laulaja oli nimeltään Sophie, muuta en muista, mutta muistan varmaan loppuelämäni musiikin soinnin ja esityksen outouden herättämän hämmennyksen. Kokemus oli niin outo – mitään vastaavaa en muistanut kuulleeni – etten osannut suhtautua siihen edes vakavasti. Esitys vaikutti lähinnä pilalta. Hämmästykseni kuulin myöhemmin, että kyseinen Sophie oli Ranskassa erittäin arvostettu laulaja. Tässä ja muutamassa muussa yllättävässä kokemuksessani oli kyse nimenomaan tuttujen soinnillisten puitteiden odottamattomasta murtumisesta, jonkin uuden, täysin kuvittelukyvyn ulkopuolella oleen, ennalta aavistamattoman, soinnillisen maailman avautumisesta.

Sävelten valikoima¹⁶⁶ on tullut jo elämisessä annettua, kuulijat ovat tottuneet siihen, muusikot on kasvatettu siihen. Yhteisöllisen sointikentän antamien puitteiden ulkopuolelle joutumisesta puhutaan esimerkiksi ”falskina” soittona, ”kikseinä”, ”kakofoniana”, ”efekteinä” tai tyylitajun puutteina.¹⁶⁷ Sointi on mitä ilmeisimmin institutionalisoitu. Vaikka kuulija voi unohtaa konkreettisen musisoimisen tason ja käytännölliset yksityiskohdat – eikä välttämättä ole edes tietoinen niistä – muusikolle ne ovat toimimisen tosiasioita: sointi rakentuu toiminnallisessa suhteessa soittimeen ja tilaan.

Soittimista

Vielä 1600-luvulla oli käytäntönä, että musiikkia soitettiin niillä soittimilla, jotka kulloinkin olivat käytettävissä. Kuorolle kirjoitettua musiikkia saatettiin esittää uruilla, luutulla tai satunnaisella yhtyeellä¹⁶⁸. Uruilla, cembalolla ja muilla kosketinsoittimilla oli osin yhteinen ohjelmisto. Yksiäänistä musiikkia saatettiin esittää sekä jousi- että puhallinsoittimilla. Nuotit antoivat vain rungon, jonka pohjalta muusikot sovittivat musiikin omalle soittimelle tai soitinryhmälle sopivaksi. Tällöin musiikin tekstuurikin saattoi muotoutua kokonaan uudelleen – kuten edelleen on käytäntönä esimerkiksi jazz-musiikissa.

166 On kyse sekä yhteisöllisesti hyväksytyistä äänenmuodostuksen tavasta että tietyistä, jopa määrätystä, sävelkorkeuksien valikoimasta ja niiden vaihtelurajoista.

167 Yhteisöllinen sointikenttä ilmenee myös siinä, kuinka erilaiset rajat yksittäisellä soittimella on – siis mitä soittimella voi soittaa ja minkälainen soittaminen tulee yhteisöllisesti määritellyksi mahdottomaksi – taidemusiikin ja vaikkapa jazzin puitteissa.

168 Puhun tässä erityisesti ajasta ennen vuotta 1600. Musiikin sovittaminen käsillä olevia soittimia varten on ilmiö, joka on kyllä huomattavasti vähentynyt ajan myötä, vaikka sitä harrastetaan edelleenkin. Vielä 1900-luvun alkupuolella oli tavallista soittaa sinfonioita pianolla, usein nelikätisesti. Ammattilaispiireissä, esimerkiksi sinfoniaorkestereiden konserteissa, pyritään kuitenkin käyttämään partituureissa ilmoitettuja soittimia.

1900-lukua lähestyttäessä säveltäjät ryhtyivät kirjoittamaan partituureja, jotka yhä tarkemmin määrittivät soivaa musiikkia, ja oli yhä olennaisempaa, että musiikki soitettiin juuri niillä soittimilla, jotka partituuriin oli merkitty. Suuri osa varsinkin 1900-luvun loppupuolen musiikista on niin idiomaattista, tietyn soittimen mahdollisuuksia hyödyntävää, soittimen (ja soittajan) rajoja etsivää, että musiikin soittaminen partituurista toisella soittimella olisi mahdotonta ja transkription tekeminen vaatisi poikkeuksellisen hyvää asiantuntemusta ja ammattitaitoa. Soittimella on aina ollut suuri vaikutus siihen, miltä musiikki kuulostaa – musiikillinen tilanne muuttaa luonnettaan soitinten luonteen mukaan – mutta soinnin asema musiikissa on muuttunut.

Jokaisella soitintyyppillä on oma historiansa, joka kietoutuu monin tavoin erottamattomasti yhteen musiikin historian kanssa. Huiluksi¹⁶⁹ nimetty soitin on yksinkertaisimmillaan vaikkapa puusta tehty ontto putki, jossa on puhallusaukko ja helposti sormilla hallittava määrä reikiä. Tällaisia huiluja on edelleen käytössä eri puolilla maailmaa, eri materiaaleista valmistettuja, eri näköisiä ja kokoisia, eri tavoin muotoiltuja (nokkahuiluja, poikkihuiluja, panhuiluja, okariinoja...) eri tavoin soivina, eri vireisinä, erilaisia asteikkoja mahdollistavina.

”Den fabelhaften und ungewissen Erzählungen vom Ursprunge der Flöten so in die quere vor den Mund gehalten werden, will ich mich nicht aufhalten. Weil wir keine ganz sichere Nachricht davon haben; so kann es uns gleich viel seyn, ob der Phrygische König Mydas, oder ein anderer, dieselben erfunden habe. Ob ein ausgehohlter, oben abgebrochener Stamm eines Holunderstrauchs, in welchem an der Seite eine kleine Oefnung eingefault gewesen; darauf just der Zug des Windes getroffen; oder sonst was anders zu dieser Erfindung den ersten Anlaß gegeben habe; kann ich gleichfalls nicht entscheiden.¹⁷⁰”

Soitinteknisesti ajatellen soitin on esine, jolla on tietynlainen käyttötarkoitus. Soittimella on ehkä tietynlainen materiaali (huilumateriaaleja ovat esimerkiksi puu, hopea tai kulta, jopa hiilikuitu), muoto (huilu on putki, jonka sisäporaus voi olla kartiomainen tai sylinterimäinen) ja rakenne (huilu on yksi- tai useampiosainen, siinä on suukappale tai pelkkä puhallusaukko, isompia tai pienempiä reikiä putken pituuden säätämiseksi, mahdollisesti läppiä, jotka peittävät reiät tarvittaessa), ääni muodostuu tietynlaisella periaatteella, ja soitinta soitetaan tietyllä tavalla. Soittajalle soitin on materiaallinen vastus, jonka mukaisesti soittajan taito kehittyy ja muotoutuu. Soittajan kannalta on tavallaan samantekevää, miltä korkeudelta oma soitin soi, jokainen soittaja toimii oman soittimensa mahdollisuuksien rajoissa.

169 Huilu on ollut pääsoittimeni, joten se on esimerkkinä läheinen. Pohtiessani huilua soittimena käytin inspiraation lähteenä Matti Helinin (1999) tutkielmaa ja Gustav Scheckin kirjaa *Die Flöte und ihre Musik* (1975).

170 Quantz 1978 (1789), 23.

Kuulijan kannalta sen sijaan soittimen soinnilliset ominaisuudet ovat olennaisia. Oman aikamme mielikuva poikkihuilusta orkesterisoittimena perustuu tietynlaiseen sointiin Käytössä olevat huilut ovat kaikki samankokoisia ja soittimien sointi on suurinpiirtein samansävyinen. Nimenomaan tämän tietynkaltaisen soinnin takia säveltäjä kirjoittaa musiikkia huilulle. Kuulijalle huilu – tai mikä tahansa soitin – abstrahoituu sointiväriksi, irtaantuu materiaalisesta perustastaan.

Quantzin aikana, 1700-luvun alkupuoliskolla, länsimainen musiikillinen maailma ei ollut vielä samalla tavalla standardoitu kuin nykyään – vaikka Quantz sellaisesta jo haaveilikin.

”Die Verschiedenheit des Tones, in welchen man stimmt, ist der Musik sehr schädlich. Den der Singmusik verursacht er die Unbequemlichkeit, daß die Sänger diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, für sie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief stimmt, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet sind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, kaum brauchen können. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß an allen Orten einerley Ton den der Stimmung eingeführt werden möchte. Es ist nicht zu läugnen, daß der hohe Ton viel durchdringender ist, als der tiefe: er ist aber dagegen den weitem nicht so angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammerton nehmen; ob er gleich für die Flöte traversiere, den Hoboe, den Basson, und einige andere Instrumente der vortheilhafteste ist: ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen; weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten. Denn dieser ist wefer zu tief, noch zu hoch, sondern das Mittel zwischen dem französischen und venetianischen: und in diesem können sowohl die mit Saiten bezogenen, als die Blasinstrumente, ihre gehörige Wirkung thun.¹⁷¹”

Virityskorkeus oli kulloinkin se, mikä se kyseisessä musiikillisessa yhteisössä – usein seurakunnan urkujen viritystason mukaan – sattui olemaan. Matkustelevia huilisteja varten huiluihin rakennettiin monta eri kokoista keskikappaletta, jotta oli mahdollista virittää huilu paikallisiin soittimiin sopivaksi¹⁷². Nykyisen kaltaiset puhallinsoittimet olivat vasta muotoutumassa, eikä orkesteria vakiintuneena instituutiona ollut vielä olemassa. Quantz mitä ilmeisemmin ajatteli soittimia kuitenkin nykyiseen tapaan nimenomaan tietynkaltaisen sointisävyyn tuottajina, eikä soittinperheenä, jossa soittimen sointi vaihtuu koon vaihtuessa.

171 Quantz 1978 (1789), 241–242.

172 Quantz 1978 (1789), 25.

”Der ganz hohe Ton würde machen, daß obgleich die Figur der Instrumente bliebe, doch endlich aus der Flöte eine Querpfefe, aus dem Hoboe wieder eine Schallmey, aus der Violino eine Violine Piccolo, und aus dem Basson wieder ein Bombart werden würde. Die Blasinstrumente, welche doch eine so besondere Zierde eines Orchesters sind, würden hiervon den größten Schaden haben. Dem tiefen Tone haben sie eigentlich ihren Ursprung zu danken.¹⁷³”

Quantzin aikojen jälkeen orkestereiden soitinvalikoima on muuttunut, soittimet ovat muuttuneet, mahdollistaneet muutoksia musiikissa, ja muutokset musiikissa ovat haastaneet kehittämään soittimia. Vasta 1800-luvun lopulla sovittiin kansainvälisestä soitinten viritystasosta¹⁷⁴ – sitä ennen viritystasot heittelehtivät jatkuvasti. Yhteisölliset sointi-ihanteet ovat muuttuneet moneen kertaan.

Viimeisten sadan vuoden aikana sähköisten sointikenttien rakentamisen taito on kehittynyt huimasti, ja virtuaaliloissa soivat virtuaalisoittimet ovat arkipäivää. Tämä ei kuitenkaan – ainakaan toistaiseksi – ole poistanut perinteisten soittimien tarvetta. Päinvastoin, samaan aikaan on ryhdytty uudelleen rakentamaan ja otettu käyttöön historiallisten mallien mukaisesti rakennettuja soittimia, etsitty menneiden sointimaailmojen sävyjä, rakennettu musiikillisia tilanteita, jotka pyrkivät ilmentämään menneiden aikojen musiikillisia karaktereja. On haettu kokemusellista suhdetta jo tapahtuneeseen.

Sallituista sävelistä

Eri kulttuurien soivaa musiikkia saatetaan tarkastella sävelkenttinä, joissa eri korkuiset sävelet ovat tietyillä tavoilla suhteessa keskenään. Joissakin kulttuureissa kuultavat sävelet ovat taipuvia, liukuvia, sävelkorkeudeltaan eläviä, joissakin kulttuureissa sävelkentässä säilyvät ainakin periaatteessa tietyt vakiintuneet suhteet. Joissakin kulttuureissa – kuten omassamme – nimenomaan sävelkorkeuksien suhteita pidetään musiikillisesti merkityksellisinä. Joissakin traditioissa ehkä vain musiikillisen eleen suunta – ei sävelten välimatka – on merkittävä, ja sävelten kenttä on vain ”oheistuote” ja musiikin merkittävät aspektit ovat jotain muuta (jota länsimaalaiset eivät välttämättä edes pidä musiikillisena). Ihmiset oppivat laulamaan ja soittamaan oman kulttuurinsa sävelkentän mukaisesti, tottuvat omaan sävelkenttäänsä niin, etteivät kuule vieraanlai-

173 Quantz 1978 (1789), 242.

174 1885 Wienissä sovittiin normaalisäveleksi a¹ ja sen värähtelytaajuudeksi 435 Hz. Lontoossa 1939 sovittiin a¹-sävelen korkeudeksi 440hz, joka tosin on vähitellen noussut ja saattaa nykyorkestereilla olla jopa 444 Hz. (Bengtson 1976, 13).

sen kentän ominaislaatuja. Sävelten kenttään synnyttään, tullaan heitetyksi, samalla tavalla kuin omaan äidinkieleen ja sen intonaatioon.

Kaikissa kulttuureissa ei siis abstrahoida kaikille soittimille yhteistä säveljoukkoa, vaan soittimet soivat yksilöinä oman ominaislaatunsa mukaisesti. Länsimaisessa moniäänisessä musiikissa olennaista on yhteisöllisen sävelkentän jakaminen, soitinten virittäminen yhteen sopiviksi.

”Soll ein Orchester recht gute Wirkung thun: so müssen nicht nur alle Mitglieder desselben mit guten und reinen Instrumenten versehen seyn; sondern sie müssen dieselben auch richtig und gleichlautend einzustimmen wissen.¹⁷⁵”

Soittimet eivät kuitenkaan soi vaivatta yhteen. Täysin puhtaasti soittaminen ei ole edes mahdollista länsimaisen säveljärjestelmän puitteissa, ja eri soittimilla sävelsuhteiden puhtauteen liittyviä ongelmia on ratkaistu eri tavoin.¹⁷⁶ Riittävän puhtaasti soittaminen – soittimen mahdollisuuksien rajoissa – vaatii taitoa joko soittajilta tai soitinten virittäjiltä ja tietenkin jo soitinten rakentajilta. Nykyään sävelpuhtaudesta huolehtiminen on olennainen osa jokaisen orkesterin, kuoron ja yhtyeen toimintaa.

”Es könnte für einen Ueberflüß angesehen werden, wenn ich wegen der Stimmung der Bogeninstrumente einige Erinnerung mache: denn was scheint leichter zu seyn, als ein mit vier Saiten bezogenes Instrument in Quinten rein zu stimmen? da ja das Gehör natürlicher Weise eher das Intervall der Quinte, als die übrigen, begreifen lernet. Dessen ungeachtet lehret es die Erfahrung, daß, wenn auch einige erfahrene Violinisten, oder andere Instrumentisten, sich in diesem Stücke ihrer Pflicht gemäss verhalten; dennoch der meiste Theil, entweder aus Unwissenheit, oder aus Nachlässigkeit, dawieder handelt: so daß, wenn man bey einem zahlreichen Accompagnement, die Instrumente einzeln untersuchen sollte, man finden würde, daß nicht nur fast ein jedes Instrument in sich selbst unrein gestimmt seyn, sondern auch ofters nicht zwey oder drey mit einander übereinstimmen würden: welches aber, an der guten Ausnahme der Musik überhaupt, ein grosses Hinderniss zu wege bringt.¹⁷⁷”

Sitä sävelten kenttää, jonka mukaisesti soiva musiikki artikuloituu, voidaan tarkastella puhumalla asteikoista, viritysjärjestelmistä, virityksistä ja temperoinneista. Musiikissa käytet-

175 Quantz 1978 (1789), 239.

176 Esimerkiksi eri kielisoitinryhmillä (kosketinsoittimet ja luuttu tai gamba) saattoi 1500–1600-luvuilla olla niin erilaiset virityskäytännöt, että soitinryhmien yhtäaikaista käyttöä vältettiin. ”Puhtaalla” tarkoitan intervallin sävelten viritämistä tarkalleen pienten kokonaislukujen suhteeseen. Esimerkiksi puhdas kvintti on 3:2.

177 Quantz 1978 (1789), 239.

tyjen sävelten joukkoa käsitellään yleensä säveltason korkeuden (värähtelytaajuuden) mukaisesti järjestyneenä asteikkona. Säveliä oktaavialassa saattaa olla esimerkiksi kolme, viisi, kuusi, seitsemän, kaksitoista, yhdeksäntoista tai vaikkapa neljäkymmentäyksi, kulttuurista ja laskutavasta riippuen.

Länsimaisissa musiikkikulttuureissa on 1800-luvun lopulta alkaen otettu annettuna tasavireinen viritysjärjestelmä¹⁷⁸, jossa oktaavi on jaettu kahteentoista yhtäsuureen osaan, kromaattiseen asteikkoon.¹⁷⁹ Tasavireisen viritysjärjestelmän käyttöön ottaminen yksinkertaisti moninaisiksi muodostuneet virittämiskäytännöt, mutta yksinkertaisti samalla musiikissa vallinneen sävelsuhteiden moninaisuuden ja muutti vähitellen koko tavan ajatella sävelten suhteita.

Ennen tasavireistä järjestelmää asteikko rakentui pääsävelistä, jotka muodostivat diatonisen asteikon ja niiden väleihin tavalla tai toisella asettuvista eri kokoisista puolissävelaskelista.¹⁸⁰ Näin saatettiin saada oktaavin sisään vaikkapa 19 eri korkuista säveltä, mutta se ei suinkaan tarkoittanut 19-sävelistä asteikkoa, vaan mahdollisuutta useisiin erisävyisiin lomittuviin asteikkoihin. Asteikkoon pyrittiin saamaan mahdollisimman puhtaita eli yksinkertaisiin luku-suhteisiin perustuvia, siis yläsävelsarjan mukaisia intervaleja.¹⁸¹ Vielä 1700-luvun puolivälissä Quantz antoi monin tavoin ymmärtää, että enharmonisten sävelten keskinäisen korkeuseron toteuttaminen (esimerkiksi dis on matalampi kuin es) oli olennainen osa musisointia.¹⁸²

”Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher seyn, als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, so mußten beyde das Es und das Dis, wie auf dem Claviere, da man sie auf einem Taste greift, schwebend gestimmt werden: so daß weder das Es zu dem B, als Quinte von unten, noch das Dis zu dem H, als große terze vom oben, rein stimmen würden. Um nun diesen Unterschied zu bemerken, und die Töne in ihrem Verhältnis rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen.

178 Kansanmusiikissa on kuitenkin käytetty erilaisia, ei-temperoituja asteikkoja.

179 Tosin, esimerkiksi Ferruccio Busonin ajatuksista voi päätellä, ettei tasavireisyyden hyväksyminen ole kaikissa piireissä ollut sittenkään itsestään selvää (Busoni 1974 (1916), 47–58).

180 Erityisesti 1500-luvulta lähtien virittämiseen liittyvät teoriat ja käytännöt olivat musiikkipiireissä yleisen mielenkiinnon kohteena. Varhaisemmat teoreetikot perustivat systeeminsä Pythagoraan järjestelmään (puhtaisiin kvintteihin), mutta todennäköisesti käytännössä laulettiin myös diatonisesta asteikosta poikkeavia mikrosävelaskelia. (Näistä esimerkiksi McGee 1998.)

181 Nicola Vicentino suunnitteli 1500-luvulla archicembalon (Vicentino 1959 (1555), 99–105). Yksi Vito de’ Trasuntinin rakentama archicembalo on säilynyt, ja siinä on kaksi sormiota, joista ylempi on viritetty diesiksen (1/5 sävelaskel) verran ylemmäksi. Molempien sormioiden mustat koskettimet on jaettu kahtia, ja alemmassa sormiossa on vielä listätty koskettimet väleihin e–f ja h–c. (Tiensuu 1991a, 167). Tämänkaltaiset soittimet olivat varmasti harvinaisuuksia, joskaan eivät ainutlaatuisia. Mustien koskettimien jakaminen normaalissa 12-sävelisessä kromaattisessa koskettimistossa oli yksinkertaisempi ratkaisu viritysongelmiin, näin voitiin soittaa tarpeen mukaan esimerkiksi cis tai des.

182 Quantz antoi sormitustaulukossaan huilulle dis- ja es-läppien mahdollistamat enharmoniset sormitusvaihtoehdot useimmille sävelille (Quantz 1978 (1789)).

*Diesem zu Folge werden die halben Töne, so das b gegen die Haupttöne machet, anders gegriffen, als die, welche durch das kreuz angebeutet werden.*¹⁸³ ”

Tasavireinen ja tiettyyn viritystasoon sidottu sävelkenttä on niin itsestään selvästi läsnä kaikkialla länsimaisten musiikkikulttuurien vaikutuspiirissä, että suurelle määrälle ihmisiä on kehittynyt absoluuttinen sävelkorva: he ovat harjaantuneet vaivattomasti tunnistamaan sävelkentän sävelet yksittäisinä, tietyn korkuisina ja nimisinä sävelinä ja kokevat säveltasoltaan poikkeavan ja/tai toisenlaisilla virityksillä soitetun oman kulttuuripiirinsä musiikin jopa piinallisen epäviereisenä. Yksittäisiä esineellistyneitä ääniä ei enää tarvitse kuunnella suhteina, sävelkentän osina.

Vaikka tasavireisyys on ollut vain periaate, jota käytännössä sovelletaan eri tilanteissa eri tavoin, muusikot ja kuulijat kuitenkin vähitellen tottuivat melko tasaväliseen sointikenttään. Tasavireisyyteen pyrkivä sointikenttä on väistämättä erilainen kuin monenlaisin keinoin puhtaisiin intervaleihin pyrkivä. Kun vanhan musiikin harrastajat 1900-luvun jälkipuolella ottivat uudelleen käyttöön vanhoja viritysjärjestelmiä ja siten toivat jo vakiintuneeseen sävelkenttään yllättäen toisenlaisia sävelsuhteita, tuntui soitto epäviereiseltä. Nykyään osa vanhan musiikin harrastajista on taas tottunut vanhoihin virityksiin ja kärsii tasavireisen sävelkentän vivahteettomuudesta ja epäviereisyydestä (ts. epäpuhtaista intervaleista). Tasavireinen kromaattinen sävelkenttä on kuitenkin vallitseva, koska 1800-luvun lopulta lähtien länsimainen musiikki on ollut pääsääntöisesti siihen sävellettyä.

Tasavireisyyteen pyrkivän sävelkentän ja uudelleen käyttöön otettujen ei-tasavireisten viritysten rinnalla on ollut monenlaisia (joskus teoskohtaisia) muita vaihtoehtoja, säveltäjä on saattanut kirjoittaa esimerkiksi neljäsosasävelaskelisiä, erilaisia mikrointervalleja, ei-tasavireisiä sointeja, jotka perustuvat vaikkapa yläsävelsarjaan tai puhtaisten intervallien sarjoihin¹⁸⁴. Nämä ilmiöt ovat kuitenkin olleet marginaalisia verrattuna tasavireisyyden valta-asemaan. Oman aikamme tasavireisyyttä kyseenalaistavat käytännöt ovat varmasti erityisen monenlaisia, mutta kuinka paljon onkaan saattanut olla käytäntöjä ja kokeiluja, joista emme vain tiedä.

183 Quantz 1978 (1789), 38.

184 Esimerkiksi Julián Carillo, Alois Hába, Ivan Vyšnegradski ja Giacinto Scelsi.

Kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutumisesta

Länsimaisen musiikin historia on ensisijaisesti kirjoitetun musiikin historiaa, vaikkakin usein puhutaan vain musiikista, tekemättä eroa kirjoitetun, soitetun tai laulettun ja soivan välille. Omassa kulttuurissamme säveltäjät ja esittäjät asetetaan yleensä symbioottiseen suhteeseen, jossa toisen työn katsotaan, hiukan kärjistäen, olevan pelkkää luomista ja toisen pelkkää toteuttamista.¹⁸⁵ Musiikkia vaalitaan ensisijaisesti kirjoitetun avulla, ja esittävän muusikon suhdetta traditioon sanotaan tulkitseväksi.¹⁸⁶ Juuri tämä on herättänyt keskustelua: on kysymys musiikin tekijyydestä, kulttuurisesta arvostuksesta – ja vallasta.

Musiikin kirjoittaminen on voimakkaasti muokannut länsimaisen musiikkikulttuurin käytäntöjä jo yli tuhannen vuoden ajan. On olemassa musiikkikulttuureja, joissa on kehitetty nuottikirjoitus, mutta se ei ole saavuttanut merkittävää asemaa musisoimisen käytännöissä. Nuottikirjoituksen kulttuurisia merkityksiä ei voikaan ymmärtää, mikäli nuottikirjoitusta tarkastellaan puhtaasti musiikillisena ilmiönä.¹⁸⁷ Musiikin kirjoittamisen tavat ja kirjoitetun kulttuuriset merkitykset ovat kuitenkin muuttuneet aikojen myötä ja eri aikoina on ollut useita rinnakkaisia, erilaisissa kulttuuripiireissä, erilaisista tilanteista ja tarpeista syntyneitä tapoja kirjoittaa ja käyttää kirjoitettua. Nuottikirja, jota muusikko tarvitsee laulaessaan tai soittaessaan musiikkia, näyttää muuttumattomalta esineeltä, mutta toiminnallisen kokonaisuuden osana ymmärretyt nuotit muuttuvat käyttöominaisuuksiltaan toisenlaiseksi toimintakulttuurin muuttuessa. Kirjoitettu musiikki merkityksellistyy aina osana musiikillisessa maailmassa olemisen kokonaisuutta.

185 Tämä jako luovaan ja esittävään taiteeseen tulee esiin lukemattomissa kirjoituksissa, esimerkiksi Stravinski toteaa: ”*L’entité musicale présente donc cette étrange singularité de revêtir deux aspects, d’exister tour à tour et distinctement sous deux formes, séparées l’une de l’autre par le silence du néant. Cette nature particulière de la musique commande sa vie propre et ses retentissements dans l’ordre social, Puisqu’elle suppose deux espèces de musiciens: le créateur et l’exécutant.*” (Stravinsky 1970, 160.) Ajatus autonomisesta musiikkiteoksesta on hallinnut sitä tapaa, jolla musiikista on länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa erityisesti viimeisen sadan vuoden aikana kirjoitettu. Musiikkia on usein tarkasteltu – lähinnä yksittäisen musiikkiteoksen ja sen vastaanottajan näkökulmasta – kommunikaatioketjuna, jossa musiikkiteos välittyy teoksen tuottajan, nuottinnoksen ja esittäjän kautta kuulijalle. (Bengtson 1977, 23.) Kommunikaatioketjusta puhuminen kertookin yhtä ja toista kulttuurisesta tavastamme merkityksellistä musiikkia, mutta yksinkertaistaa ihmisen musiikkisuhteet varsin yksioikoiseksi input-output-feedback -malliksi. Olen omassa tutkimuksessani pyrkinyt ajattelemaan sekä soittajia (ja laulajia) että säveltäjiä (musiikin kirjoittajia) itsenäisinä musiikin tekijöinä, en kommunikaatioketjun osina.

186 Klassista kantaohjelmistoa soittavat muusikot puhuvat jatkuvasti tulkinnoista, etsivät omaa tulkintaansa milloinkin mistäkin musiikista ja puhuvat toisten tulkinnoista. Arvoituksellinen tulkitsemisen taito on puhuttu tärkeimmäksi osaksi länsimaista esittävää taidemusiikkikulttuuria.

187 Toteamus kertoo oivalluksista, joita olen kokenut tutkimusta tehdessäni. Olin tutkimustyötä aloittaessani jonkin verran perehtynyt kirjoitetun musiikin asemassa tapahtuneisiin muutoksiin, mutta vasta kirjoittamisprojektin aikana aloin ymmärtää, kuinka suuri merkitys kirjoitus- ja lukutaidolla on ollut – ja kuinka erilainen asema näillä taidoilla on eri aikoina ollut. Erityisesti Leo Treitlerin kirjoitukset (Treitler 1984 ja 1992) – joihin tutustuin valitettavasti vasta tutkimusprojektini loppuvaiheissa – olivat kiinnostavia yleisen kirjoituskulttuurin ja musiikin kirjoittamisen varhaisvaiheiden välisten suhteiden kannalta.

Runsaan sadan vuoden aikana kehittyneet äänen ja kuvan tallentamisen tekniikat ovat muuttaneet musiikkikulttuuriamme, ja elämme murroskautta, joka ilmenee monin tavoin kaikkialla maailmassa. Musiikin kirjoittamisen kulttuurinen asema on muuttunut. Valtaa käyttävien sukupolvien taidot ovat vielä kirjoituskulttuurin mukaisia, mutta nykyisiin mahdollisuuksiin kasvaneet sukupolvet ovat jo muuttaneet kulttuuriamme suuntiin, joissa uusien välineiden mahdollisuuksia käytetään uusista, niille ominaisista lähtökohdista käsin. Sellaiset musiikkikulttuurin ilmenemismuodot, jotka vanhojen tottumuksien näkökulmasta tarkastellen saattavat vaikuttaa musiikkikulttuurin rappiolta, ovat jo jonkin uudenlaisen alku. Keskustelua erilaisten teknisten välineiden vaikutuksesta kulttuuriin on käyty aina, kun uusi väline on otettu käyttöön, ja historiastamme kertovat dokumentit osoittavat, että uudenlaisen välineen käyttömahdollisuuksia ja välineen vaikutuksia kulttuurin muotoutumiseen on vaikea arvioida etukäteen.¹⁸⁸

Musiikista puhutaan usein niin kuin erilaiset ilmenemisen tavat olisivat vain neutraaleja kanavia, jotka välittävät abstraktia musiikillista viestiä, vaikka musiikillisten kokemusten laadullinen erilaisuus on selkeästi aistittavissa.¹⁸⁹ Kaikilla musiikillisen ilmaisun välineillä on kuitenkin omat ominaisuutensa, omat mahdollisuutensa ja rajoitteensa.¹⁹⁰ Erilaiset ilmenemistavat ovat synnyttäneet erilaisia toimintakulttuureja, jotka ovat kehittyneet ja merkityksellistyneet omilla tavoillaan. Erilaiset musiikin tekemisen tavat kehittävät erilaisia taitoja, hermistävät kuuntelemaan vivahteita, jotka tulevat esiin kulloisenkin kaltaisessa musiikin tekemisessä.

Olen oman kulttuurimme puitteissa pyrkinyt jäljittämään toisenlaisia musikon ja musiikin suhteita, toisenlaisia musiikillisen maailman konstellatioita kuin se, jota nyt elämme. Olen pyrkinyt saamaan edes aavistuksen siitä, kuinka musiikki on toisina aikoina ollut läsnä. Minkälaisia ovat olleet kirjoitetun musiikin ja laulettuun tai soitettuun musiikkiin suhteet – tai kirjoittamiskäytäntöjen ja esittämiskäytäntöjen väliset suhteet? Miten soivaa on tallennettu? Minkälaisia ovat olleet musiikin ilmenemismuodot? Mitä musikit ovat eri aikoina ottaneet annettuna, minkälaisia ovat olleet ne käytännöt, jota he eivät kyseenalaistaneet?

Yritin kuunnella länsimaisen taidemusiikin historiasta olosuhteita, yhteisöllisten puitteiden fragmentteja, konstellatioiden osia. Tartuin säröihin ja halkeamiin, joista monet olivat tulleet esille ja jääneet häiritsemään jo ”aikaisemmassa elämässäni”. En niinkään ollut kiinnostunut osallistumisesta yhteisölliseen historian kirjoittamiseen kuin omassa ajassa rakentuneiden käsitysteni purkamisesta ja uudelleen rakentamisesta, näkemisestä ohi oman ajan tavanomaisuuksien. (En siis asettunut osaksi historiankirjoittajien diskurssia, ryhtynyt rakentamaan yhteisöllisesti hyväksyttyä maailmankuvaa ja argumentoimaan omien käsitysteni puolesta ja tois-

188 Friedrich Kittler (esim. 1995 ja 1999) on useammassakin teoksessaan pohtinut tekniikan ja kulttuurin suhdetta, samoin Don Ihde (esim. Ihde 1979). Walter Ong toteaa pohtiessaan kirjoittamisen vaikutusta ihmiseen: *Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness and never more than when they affect the word. Such transformations can be uplifting. Writing heightens consciousness.* (Ong 2002, 107.)

189 Mediasta ja ”viestin” kääntämisen mahdottomuudesta Kittler 1995, 335-344.

190 ”Each [speech and writing] are what I have called embodiments of language, but each carries its own kind of distinctive stability. And each kind of stability has its temptation to reduction, but also the possibility of enrichment.” (Ihde 1986, 45.)

ten käsityksiä vastaan. Paneuduinkin kuitenkin huolella jokaiseen kysymykseen.) Uudenlaiset konstellaatiot rakentuivat oivaltamisissa, henkilökohtaisesti koetuissa käännepisteissä, välähdyksenomaisissa hetkissä, joissa ”tosiasioiden” väliset suhteet muuttuivat. Oman sokeuden ja myöhemmän ilmeisyyden kokemisista lienee mahdollista päätellä, että uudenlainen näkemisen tapa ei koskaan tule annettuna, vaan edellyttää henkilökohtaista oivaltamista – kulttuurin toisenlaisuudesta lukeminen ei riitä.

Pyhän laulun kirjoittaminen

Länsimaisen musiikin kirjoittamisen taidon kerrotaan saaneen alkunsa kristillisen kirkon piirissä, ehkä halusta säilyttää pyhä liturginen laulu muuttumattomana tai sitten jostain muusta syystä. Syitä saattoi olla useitakin, mutta yleinen luku- ja kirjoitustaidon arvostaminen varmasti vaikutti nuottikirjoituksen kehittymiseen.¹⁹¹ Kirjoituksen mitä ilmeisimmin otaksuttiin säilyttävän laulua luotettavammin kuin ihmisen, jolla on taipumus unohtaa ja varioida. Kirjoitettu toimi siis muistin apuna (*rememorationis subsidium*) ja samalla siitä tuli vahva poliittinen vaikuttaja.¹⁹² Ensimmäiset säilyneet kirjoitukset olivat 800-luvun puolivälissä kirjoitettuja pedagogisia tekstejä, joissa oli musiikkiesimerkkejä¹⁹³. Suurin piirtein samoilta ajoilta on säilynyt myös laulamiseen viittaavin merkein varustettua liturgista tekstiä.

Liturgista laulua oli jo satojen vuosien ajan vaalittu luostareissa.¹⁹⁴ Aikalaislähteiden mukaan tradition hallitseminen oli niin vaikeaa, että laulaja ei kymmenessä vuodessaakaan vielä oppinut melodiakaavoihin perustuvaa repertoaria¹⁹⁵. Yleisimmin kirjoittamiseen käytettiin yksinkertaista neumikirjoitusta, joka kuvasi laulua äänen liikettä tavuittain. Sävelmiä koskevat merkinnät kirjoitettiin liturgisen tekstin yhteyteen, niin että merkinnät olivat lähinnä tekstin lisukkeita, välineitä, joita saattoi käyttää muistuttamaan kyseisen tekstin esittämiseen liittyvistä

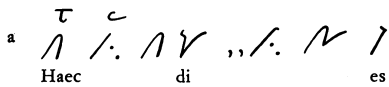
191 Leo Treitler toteaa, että karolinkien luomaa kirjoituskulttuuri toimii taustana, jota vasten musiikin kirjoittamiskulttuurin syntyminen on ymmärrettävää (Treitler 1984, 141).

192 Kristillisellä kirkolla on ollut aina myös ”maallista” valtaa ja suuri vaikutus ihmisten jokapäiväiseen elämään. Kirkon valta oli poliittista valtaa. Esimerkiksi huoli puhtasoppisuudesta oli varmasti aiheellinen kaukaisissa luostareissa, joissa paikalliset tavat, paikallinen kieli ja maallinen musiikki vaikuttivat liturgisiin käytäntöihin. Leo Treitler kuitenkin huomauttaa, että gregoriaanisen laulutradition levittäminen, käsikirjoitusten varustaminen neumein ja notaatiosysteemin keksiminen ja kehittäminen ovat kolme eri ilmiötä, vaikka ne kietoutuivatkin yhteen. (Treitler 1992, 174.)

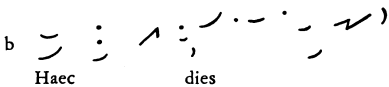
193 *Musica enchiridis* ja *Musica disciplina*. Tekstit ovat noin vuosilta 840–860. (Treitler 1984, 142.)

194 Kristillisen kirkon liturgisen laulun perustan otaksutaan olevan juutalaisessa synagogalaulussa (Caldwell 1978, 12–13).

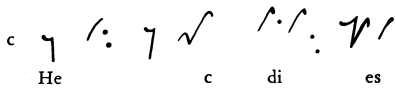
195 Catin 1984, 56. Ilmais ”repertoari” tulee helposti ymmärrettyä oman aikamme mukaisesti esinemäisten kappaleiden kokoelmana, mutta repertoari on ilmeisesti syytä ymmärtää lähinnä taitona, joka vaatii sekä muistamista että kykyä tehdä tilannekohtaisia ratkaisuja. ”But at the same time a performance from memory is best understood as just a reconstruction formed about bits of stereotyped material and guided by rules of procedure” (Treitler 1992, 145).



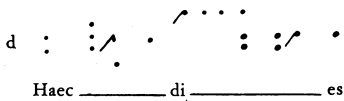
(S:t Gallen, Cod. 359) 800-talet



(Chartres, Cod. 47) omkr. 1000



(London, British Museum, Egerton, Cod. 857) omkr. 1100



Paris, Bibliothèque National, lat. 776) 1000-talet



(Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5319) 1100-talet



Nuottiesimerkki 1. Esimerkkejä neumikirjoituksesta (Haec dies quam fecit Dominus). Esimerkit ovat Bengt Hambræuksen teoksesta Om notskrifter. Paleografi – tradition – förnyelse. Stockholm: Nordiska musikförlaget. Notexempel, s. 16, Ex. 26. (1970).

seikoista. Aluksi muistiin kirjoitettiin harvoin esitettyjä sävelmiä, etteivät ne unohtuisi, mutta vähitellen koko repertoaari tallennettiin¹⁹⁶. Uusia kirkollisia juhlia varten tarvittiin kuitenkin myös uutta musiikkia, ja vaikka uutta musiikkia kirjoitettiin etupäässä vanhojen mallien mukaan, myös uudenlaista musiikkia otettiin käyttöön¹⁹⁷.

Neumikirjoitus ei ollut valmis kirjoitusjärjestelmä, joka sellaisenaan olisi voitu ottaa käyttöön eri luostareissa. Kirjoitustavat kehittyivät ja muotoutuivat käytössä, eri tavoin eri alueilla.¹⁹⁸ Käytännöt olivat jopa luostarikohtaisia – ja eri kirjuri kirjoittivat hiukan eri tavoin – mutta toisiin (jo toimiviin tai vasta perustettuihin) luostareihin siirtyneet kirjurimunkit veivät kirjoitustaitonsa mukanaan. Tutkijat ovat Euroopan eri luostareissa säilyneiden tekstien perusteella erotelleet lukuisia erilaisia neumimuotoja ja niiden paikallisia variaatioita¹⁹⁹. (Nuottiesimerkki 1) Joissakin luostareissa pyrittiin tallentamaan monenlaista laulamiseen liittyvää tietoa, kuten äänenväriä, dynamiikkaa tai intonaatiota²⁰⁰. Mitä ilmei-

196 Cattin 1984, 57; Kohlhaas 2001, 26. Treitler 1984, 161.

197 Caldwell 1978, 69–79, Cattin 1984, 87–93.

198 Todennäköisesti eroja oli myös siinä musiikissa mitä kirjoitettiin, ei vain musiikin kirjoittamistavoissa (McGee 1998, 145). Kuitenkin, oraalisen tradition sovittaminen notaation puitteisiin aiheutti ilmeisesti senlaatuista kulttuurisia muutoksia, joita ei olisi tapahtunut kuulonvaraisen tradition puitteissa (Treitler 1992, 158).

199 Hambræus 1970. Notexempel, s. 17; McGee 1998, 148–150.

200 Aikakautta käsittelevässä kirjallisuudessa viitataan yleensä St. Gallenin luostarin munkin Notkerin kirjeeseen, jossa Notker selvittää lisämerkintöjen merkityksiä: "Notker. Notker [† 912] sends greetings to brother Lantbert. At your request, I have taken the pain to explain as well as I could what is signified by the single letters placed above the neumes (cantilenaes.)

'A' admonishes the singer that the note must be raised higher/louder (altius).

'B', according to the letters to which it is attached, signifies that the note rises or falls much further, or is held longer in a strident voice (belgicat).

'C' certifies that a note is performed quickly or rapidly.

'D' demonstrates that a note goes lower.

'E' elegantly explains that a note is sounded evenly/equally/at the same pitch.

simmin nuottikirjoitus viittasi kokonaisuin musiikillisiin tilanteisiin – ei abstrahoituihin sävelkorkeuksiin, kuten 2000-luvun lukija saattaisi ajatella. Melodiaa ja sen esittämistä ei erotettu toisistaan²⁰¹.

Kirjoitettu ei yksin riittänyt välittämään liturgista lauluperinnettä, merkintöjen ymmärtäminen edellytti aina sekä kyseisen laulutavan että kyseisen kirjoitustavan tuntemista.²⁰² Traditio oli kuulonvarainen, sävelmät opittiin edelleen yhteisössä toimien, laulamissa.²⁰³ Olenaista oli rituaaliin kasvaminen, ja kokeneet laulajat kouluttivat nuoret kuoropojat traditioon.²⁰⁴

Vaikka joissakin luostareissa sanotaan säilytetyn vanhaa liturgisen laulamisen traditiota nykyaikaan asti²⁰⁵, sävelmien nykyinen pelkistetty laulamistapa on ehkä jotain aivan muuta kuin se, mitä keskiajan kirjallisissa lähteissä McGeen mukaan kuvataan²⁰⁶.

”The way in which the medieval singing style differs from the present conservatory sound, therefore, lies both in the vocal technique and the repertory of sounds. The technique involves the ability to sing with a clear (vibratoless) voice, rapid throat articulation and pulsation, slow, fast, and accelerating vibrato at variable intervals, and voice placement that alternates between a bright sound made in front of the mouth and a dark tone from the throat. The sounds include fixed and sliding tones, diatonic and non-diatonic pitches, aspirated, gargled, and sibilant sounds, and both clear and covered tone qualities.”²⁰⁷

Kuviointia ja erilaisia äänenkäytön vivahteita ei ilmeisestikään ajateltu minkäänlaisiksi lisukeiksi esimerkiksi barokin ajan ornamentointikäytäntöjen tapaan, vaan ne olivat olennainen osa aikakauden vokaalitekniikkaa.²⁰⁸

’F’ furiously demands that the note shall be begun with a harsh sound or the sound of gnashing teeth.” (McGee 1998, 32–33). Notkerilla on selitys kaikkiaan 23 aakkosmerkille. McGee antaa myös latinankielisen tekstin. (Ibid. 180–181.)

201 Treitler 1984, 162.

202 Johannes Affligemensis toteaa (n.1100), että jotkut ovat yrittäneet korjata neumiin epävarmuutta kirjaimin, mutta sekä neumit että lisätietoa välittävät kirjaimet ovat epävarmoja ja kirjaimet vain lisäävät virhemahdollisuuksia, sillä monet sanat alkavat samoilla kirjaimilla (McGee 1998, 33-34 ja 174-175).

203 Vaikka sävelmät kirjoitettiin muistiin, ei laulajilla yleensä ollut omia nuotteja nykyiseen tapaan. Kirjoitettua käytettiin vain muistin virkistämiseen, tarvittaessa.

204 Repertoarin oppiminen vaati työtä, ja ilmeisesti ruumiillinen kuritus oli yleisesti käytetty keino tehostaa oppimista (Holsinger 2001, 259-292).

205 Olen kuullut kerrottavan, että Espanjassa joissakin luostareissa olisi säilytetty vanha keskiaikainen laulutraditio, mutta missään kirjallisissa lähteissä en ole nähnyt tästä mainintaa.

206 McGee 1998.

207 McGee 1998, 119-120. McGee perustaa näkemyksensä ajan kirjallisuuteen.

208 McGee 1998, 1.

Nuottiviivaston käyttöön ottaminen Guido Arezzolaisen aikoihin²⁰⁹ lisäsi kirjoitetun käyttökelpoisuutta opettamisessa, sillä viivaston avulla pystyttiin ilmaisemaan sävelten periaatteelliset suhteet. Uudenlaiset kirjoitustavat vaikuttivat myös musiikin muuttumiseen. Liturginen musiikki muuttui vähitellen kokonaan diatoniseksi, mutta ilmeisesti muutamilla alueilla säilytettiin ainakin vielä 1200–1300-luvuilla perinteistä tapaa laulaa myös ei-diatonisia intervalleja²¹⁰.

Musiikintutkijat ovat keskittyneet erityisesti kirjoitetun musiikin käytännöllisten aspektien tarkastelemiseen. Kirjoittamisella ja kaikella kirjoitetulla oli kuitenkin merkitystä itsessään. Liturginen laulu oli pyhää²¹¹, sanat ja sävelet olivat erottamattomasti yhtä²¹², laulu tuli ihmiselle annettuna ja ihminen otti sen vastaan, vaali sitä itsessään²¹³ ja välitti seuraaville sukupolville. Musiikin kirjoittaminen muistiin oli pyhän tallentamista.²¹⁴

”Once upon a time, when writing was a skill for the high priests, it was understood that writing not only hands down the illuminations of a tradition, but also teaches, at the same time, the nature of the discipline, the ritual required to hand it down. But more basic even than this is the teaching of writing as a gesture both personal and more than personal: a religious gesture of great compassion, a gesture signifying only itself, and handing on directly, apart, that is, from the externally signified meaning of the text, the most essential values of spiritual life to be maintained by that body of tradition.”²¹⁵”

Laulaminen oli rituaali, joka jatkuvasti vaali yhteyttä Jumalaan, ja musiikin kirjoittamisesta tuli toisenlainen tapa vaalia. Liturginen laulu säilyi siis sekä ihmiseen laulettuna että ihmiseen kirjoitettuna. Kirjoittaminen ei kuitenkaan estänyt laulettua musiikkia muuttumasta vuosisatojen

209 Viivastot otettiin käyttöön n.vuoden 1000 tienoilla. Ilmeisestikin monella taholla päädyttiin samankaltaisiin ratkaisuihin, vaikka Guido Arezzolaisen nimi on ollut tapana mainita tässä yhteydessä. (Cattin 1984, 59.) Guido otti käyttöön aluksi kaksi viivaa, mutta seuraavien vuosisatojen aikana, notaation kehittyessä, nuottiviivaston viivojen lukumäärä vaihteli tarpeen mukaan (McGee 1998, 124).

210 Cattin 1984, 59. Silloin kun jälkipolville jää todisteeksi vain kirjoitettua musiikkia, on vaikea päätellä, muuttuivatko myös laulamisen käytännöt samalla kun uudenlainen notaatiotapa otettiin käyttöön. McGee otaksuu, että monet käytännöt säilyivät vuosisatoja, vaikka niitä ei enää merkitty nuottikuvaan. (McGee 1998, 126.) David Hiley otaksuu, että sävelmiä muokattiin modaaliseseen systeemiin sopiviksi: ”Openings, troublesome internal phrases, cadences, could all be modified to suit the scribe’s notion of modal propriety. This phenomenon should not be overemphasized, for very few manuscripts show evidence of such emendation; but they are typical examples of what may happen when it becomes important to legislate something previously left unspecified.” (Hiley 1990, 133.)

211 ”...the liturgy was the work of God, the Opus Dei. This Opus was a labour of practical music-making to which the monk was summoned many times each day.” (Page 1992, 76.)

212 Kohlhaas 2001, 79. Liturginen teksti oli ensisijaisesti kirjoitettua tekstiä, mutta Kohlhaas toteaa, että laulamisen ja sanomisen ja toisaalta kirjoitetun ja ”soivan” sanan välillä ei ollut eroa samalla tavalla kuin nykyään (ibid. 72).

213 Laulaminen todennäköisesti tarkoitti kehollista kokemusta, kuten hartauden harjoittaminen muutenkin.

214 Kirjoittaminen oli muutenkin kulttuurisesti arvostettua aikakautena, jolloin luku- ja kirjoitustaito olivat harvinaisia, kirjapainoa ei ollut keksitty, ja kaikki kirjoitettiin käsin.

215 Levin 1985, 189.

myötä. Kuinka vähän pelkkä notaatio kertoo soivasta musiikista. Kuitenkin, jos kirjoitettua ja soivaa ei erotettu toisistaan, jo kirjoitetun säilyminen saattoi tarkoittaa musiikin säilymistä.

Tradition tallentaminen ja uuden musiikin kirjoittamisen taito

Mitä ilmeisimmin kirjoitetulla musiikilla oli jo hyvin varhain oli merkitystä itsenäisenä toimintana.²¹⁶ Musiikin kirjoittaminen sai ehkä alkunsa tarpeesta säilyttää liturgista lauluperinnettä, mutta jo 1200-luvulla – jollei jo aikaisemminkin – musiikin kirjoittam²¹⁷, jolla oli yhteisöissä omat periaatteensa ja perinteensä²¹⁸. Vaikka musiikin kirjoittamisella isestä kehittyi myös itsenäinen ja arvostettu toimintamuoto, komponoimineolisi alun perin ollut vain hyvin rajattu käytännöllinen tavoite, vähitellen se kietoutui monin tavoin osaksi kulttuuria: monenlaisista kirjoittajista, lukijoista, teksteistä, toiminnoista ja tarkoituksista punoutui verkosto, jossa kirjoitettu merkityksellistyi lukuisin erilaisin tavoin.

Musiikki saatettiin kirjoittaa erittäin kauniisti. Koska musiikin kirjoittaminen ja kopioiminen oli kulttuurisesti arvostettua, oli luontevaa, ajan yleisten kirjoittamiskäytäntöjen mukaisesti, että kirjurit tekivät huolellista työtä ja usein tekstiin lisättiin ornamentteja ja kuvia. Kauniisti kirjoittaminen saattoi olla monella tavalla merkityksellistä. Työhön paneutuminen ilmensi hartautta ja antaumusta. Ulkoasun kauneus oli ilo lukijalle ja ilmensi kirjan tilaajan ja saajan (kirkollisten henkilöiden, prinssien ja herttuoiden...) arvostamista ja kunnioittamista, korosti kirjoitetun erityisyyttä²¹⁹. Kauniisti kirjoitettuja ja kuvitettuja nuotteja arvostettiin niin paljon, että niitä säilytettiin, vaikka kirjoitettu musiikki olisi ollut vanhanaikaista ja sen takia esityskäyttöön kelvotonta.²²⁰

Kopiokoneiden ja digitaalisten tulostamismenetelmien aikakaudella on vaikea ymmärtää, kuinka kokonaan toisenlainen oli se maailma, jossa kaikki kirjoitettiin käsin.

216 Viitataan tässä käsitykseen, että kirjoitetulla musiikilla olisi aina vain välinearvo.

217 Suomenkielessä käytetään yleensä sanoja säveltäminen ja säveltäjä kun taas monissa muissa kielissä käytetään ilmaisua, joka viittaa musiikin komponointiin (*componere*= panna kokoon). Käsitykseni mukaan ”säveltäminen” oli vuosisatojen ajan sellaista, jota ilmaisivat komponoida, komponisti ja compositio kuvaavat paremmin. Säveltämisestä puhuminen tuo niin helposti mieleen romanttisen säveltäjäkuvan.

Komponoiminen tarkoitti ensisijaisesti musiikin kirjoittamista. ”*Aus der Verwendung des Terminus »componere« darf man jedoch schließen, daß diese Regel nur für den notierten Kp. gemeint ist*” Palisca 2001, 43116.

218 Le Vot 1999, 18. ”*Obviously, as a written system was formulated, the understanding of mensural polyphony automatically became limited to those who knew the system. In this respect too the new style of music was copying written literature, the most prestigious form of culture*” (Gallo 1985, 7).

219 Le Vot 1999, 25.

220 Sen sijaan tavallista koristelematonta materiaalia saatettiin käyttää esimerkiksi uusien kirjojen kansien täytteenä (Perkins 1999, 175).

Polyfonia, moniäänisyyden hallinta – kaikkien äänten suhde toisiinsa eikä vain yksittäisten äänten suhde tenoriin – kehittyi vähitellen nimenomaan kirjoittamiskäytännöissä. Jo 1300-luvulla kirjoitettiin moniäänistä, polyfonista, tietynlaisia äänenkuljetuksellisia sääntöjä ja tietynlaisia struktuurin rakentumisen periaatteita noudattavaa musiikkia²²¹. Vuosisadan lopulla kirjoittamisen taito oli kehittynyt niin kompleksiseksi, että tutkijat ovat ihmetelleet, oliko musiikki tarkoitettu ollenkaan esitettäväksi²²².

Uusi musiikki oli arvostettua. Aateliset – ne, joilla oli varaa – kilpailivat kuuluisista muusikoista, komponisteista, laulajista ja soittajista. Erityisesti 1400-luvulla flaamilaisen koulukunnan piirissä kirjoitetun musiikin ilmentämä taito herätti ihmetystä jo omana aikanaan.

”Every new cantus firmus composition strove to be a master work and to outdo the others; the pace of innovation and individualization accelerated. From the astonishing inventions of Ockeghem and Busnois to the manipulations of Obrecht’s tenors and the endless varieties of sound-play in Josquin’s and Isaac’s works with borrowed materials – this type of composition reached its historical peak before the century was over. The idea which remains of it today is the association of musical artifice with cantus firmus composition – and more generally, the concept of composing musical masterworks as a problem-solving and intellectual as well as an aesthetic procedure.”²²³

Vähitellen myös soitinmusiikkia ryhdyttiin kirjoittamaan muistiin. Solistinen klaveerinsoitto oli dokumenttien mukaan yleistä jo 1300-luvun loppupuolella²²⁴, mutta soittaminen perustui korvakuulolta opittuihin taitoihin.²²⁵ Kirjoitettu klaveerimusiikki koostui 1400-luvulla etupäässä soitetun musiikin transkriptioista²²⁶, ja tilanne oli ilmeisen samankaltainen vielä 1500-luvulla.²²⁷ Kirjoitetut versiot tarkoitettiin – ainakin aluksi – ilmeisesti lähinnä opetuskäyt-

221 Esimerkiksi Guillaume De Machaut n.1300–1378.

222 *”It is in this period that musical notation far exceeds its natural limitations as a servant to music, but rather becomes its master, a goal in itself and an arena for intellectual sophistries”* (Apel 1961, 403). Willy Apelin mielestä maneristien tapa kirjoittaa musiikkia 1300–1400-lukujen vaihteessa oli ”luonnoton”, kirjoittamisesta oli tullut itse tarkoitus.

223 Strohm 1993, 423.

224 Reinhardt Strohm toteaa, että aikaisimmat lähteet Englannista, Alankomaista ja Italiasta noin ajalta 1360–1420 osoittavat, että sooloklaveerin (urut, clavicordi ja cembalo) soittaminen oli laajalle levinnyt käytäntö (Strohm 1993, 368).

225 Oman aikamme käytäntöjen perusteella kuvitellaan, että musiikki on improvisatorista, jos sitä ei soiteta nuoteista. Instrumentaalimusiikki saattoi kuitenkin olla hyvinkin strukturoitua ja tarkasti suunniteltua. (Strohm 1993, 358.)

226 Strohm jaottelee säilyneiden klaveerimusiikkikokoelmien kappaleet 1) polyfonisten kappaleiden sovitukseen, 2) vokaalienoreiden tai tanssisävelmien sovitukseen, 3) liturgisten sävelmien sovitukseen, 4) aitoihin instrumentaalikappaleisiin kuten *estampie* (tanssi) ja *praeambulum* (alkusoiitto messussa käytettäväksi) ja 5) saksalaisissa kokoelmissa esiintyneisiin klaveeriharjoituksiin (*fundamenta* ja *clausulae*), tyypillisiin klaveerikuvioihin ja lopukemuodostelmiin, joita opeteltiin esiintymistilanteissa käytettäväksi. (Strohm 1993, 370.)

227 Edward Lowinsky (1989, 799) kirjoittaa: *”Hermann Finck [...] speaking contemptuously of those would-be composers who (he says) either steal their melodies from others and use them injudiciously, or torture the keyboard*

töön tai ehkä erityisen onnistuneiden variaatioiden tallentamiseksi, esimerkeiksi, eivät sellaisenaan soitettaviksi.²²⁸ Klaveerimusiikkia kirjoitettiin kuitenkin niin paljon, että sitä varten kehitettiin eri puolilla Eurooppaa erilaisia tabulatuurinotaatiotyyppiejä²²⁹. Sen sijaan muuta soitinmusiikkia ei juuri kirjoitettu ennenkuin moniäänisen musiikin soittaminen luutulla yleistyi 1500-luvulla ja ryhdyttiin kirjoittamaan luuttutabulatuureja²³⁰.

Moniäänistä soitinmusiikkia soitettiin vokaalimusiikkia varten kirjoitetuista nuoteista tai opeteltiin soittamaan ja muistamaan korvakuulolta. Musiikki sai karaktäärinsa vasta toiminnassa – oli siis erikseen musiikillinen ”kirjakieli” ja tilannekohtainen ”puhekieli”. Samat nuotit toimivat materiaalina soittajille ja laulajille, samojen nuottien mukaan esitettiin yhdellä tavalla kirkkoissa ja toisella tavalla maallisissa tilaisuuksissa. Soittajat esittivät laulumusiikkia ja laulajat saattoivat jäljitellä soittimellisiä idiomeja.²³¹

”Music [in the Renaissance] was also regarded as in itself a source for further musical activity, in ways and to a degree that are different from the modern or post-Romantic view of artistic creativity. Thus a chanson could be put to new use, its original text – whether platonizing or frankly erotic – being no hindrance to its aptness as a bearer of a devotional message. An improvisatore could make something fresh and individual out of a composition originally designed for quite different purposes. Here some adjustments and a good deal of individual style in performance would essentially re-create a piece, not just use it as a contrafactum. What seems to have been regarded as unusual was to compose ex nihilo and invent everything – what Zarlino called composing ‘di fantasia’.”²³²

Kaikki kirjoitettu toimi yhteisöllisenä musiikillisen inspiraation lähteenä, vapaasti omiin tarpeisiin sovellettavana materiaalina sekä laulajille, soittajille että uuden musiikin kirjoittajille.²³³ Laulajat, soittajat ja säveltäjät varioivat sekä tuttuja että uusia sävelmiä, punoivat niitä osaksi musiikillista kudosta, kukin omien taitojensa mukaisesti. Käytännöllinen musiikin tekemisen taito – oli sitten kysymys esittämisestä tai kirjoittamisesta – oli aivan ilmeisesti varioimisen taitoa. Musiikki sai värinsä vasta esittämisessä.²³⁴

until they hit on some awkward piece, full of mistakes, which they later learn to transfer to paper.” (Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, book 4, fol. Oo3.)

228 Strohm 1993, 367–374. 1500-luvulla tilanne muuttui painetun musiikin leviämisen myötä.

229 Siis erilaisia otemerkintöjä. Kaikki notaatiotavat, joissa musiikki oli tarkoitettu yhden soittajan luettavaksi, olivat tabulatuureja. Joissakin niistä käytettiin viivastonotaatiota, joissakin kirjaimia, muita symboleja tai numeroita. (Owens 1997, 45.)

230 Freedman 1989, 186.

231 Strohm 1993, 358–359.

232 Haar 1989, 258.

233 *”[N]o printed or manuscript version of a piece of music, delivered to a new performing ensemble, would be seen as binding in its reading; it was rather a series of restraints to the imagination”* (Boorman 1986, 228).

234 ”Värin” antaminen saattoi tapahtua myös kirjallisesti, esimerkinomaisessa kirjoittamisessa, jolloin kirjoittamista voi ajatella ”esittämisenä” (*performing*). Tämänkaltainen mahdollisuus käy ilmi esimerkiksi siinä, kuinka Hans

Nuottiesimerkki 2. Esimerkki klaveeritranskriptiosta. Nuottikuva on modernista editiosta, koostelmasta Pierre Attaignant'n transkriptioita: Transcriptions of Chansons for Keyboard. Toim. Albert Seay. Corpus mensurabilis musicae 20. (1961)

[CLAUDIN]

The image shows a musical score for a piece by Claudin. It consists of five systems of staves. The first four systems are vocal parts with lyrics: "Ja - - tens se - - cours de ma". The fifth system is a keyboard accompaniment starting with a dynamic marking of *f. 58'*. The score is in a minor key and common time.

1500-luvulla kirjoitettiin – ja julkaistiin – lukuisia oppaita, joissa kerrottiin ohjein ja esimerkein miten musiikkia oli tapana kuvioida²³⁵, mutta oletettiin, että jokainen kuvioi omien taitojensa ja oman muusikkoluonteensa mukaisesti. Kuviointi oli olennainen osa sekä laulajan että soittajan taitoja. Moniäänistä musiikkia kuvioitiin hillitymmän kuin solistisesti esitettyä. Esimerkiksi paavillisen sikstiiniläiskappelin kuoron kerrottiin kuvioivan moniäänisesti esitettyä musiikkia ja säilyttäneen tradition ainakin vielä 1640-luvulle²³⁶. Musiikin ”kuvioiminen” ei kuitenkaan ollut 1500-luvun ilmiö – sen sijaan erilaisten oppaiden ja oppikirjojen kirjoittaminen oli – vaan traditio.²³⁷

Musiikkia kirjoitettiin, laulettiin ja soitettiin monin tavoin eri puolilla Eurooppaa. Musiikillisten käytäntöjen kuvauksista välittyy käsitys, että sekä laulajat, soittajat – kuljeksivat musikaanit ja hovimuusikot – komponistit että kirjoitettu musiikki ovat aina kulkeneet pitkin Eurooppaa. Vaikka oli monenlaisia musiikillisiä käytäntöjä (myös monenlaisia notaatiosysteemejä), uudet melodiat ja uudenlaiset kirjoittamisen ja musisoimisen tavat levisivät ilmeisen nopeasti eri puolille Eurooppaa ja vetävimmät sävelmät otettiin saman tien yleiseen käyttöön.

Buchner puhuu melodian värittämisestä (Buchner sit. Owens 1997. 30). Tämänkaltaisesta ilmiöstä puhuu myös Treitler (1992, 167).

235 1500-luvun kirjoittajia olivat esimerkiksi Silvestro di Ganassi (1535), Diego Ortiz (1553), Girolamo Dalla Casa (1584), ja Richardo Rognio (1592). Näistä esimerkiksi Brown 1976, x–xi.

236 Reynolds 1989, 73–74.

237 Musiikin tekemisessä oli kuitenkin täytynyt tapahtua ajattelutavan muutos, jossa ajatus kuvioimisesta oli tullut mahdolliseksi, mikäli ”kuviointi” aikaisemmin oli todellakin ollut olennainen osa melodista linjaa. (Vrt. edellinen luku ja McGee 1998, 1.)

”The 1450s were the years of the ‘O rosa bella effect’. The fame of this single chanson, an ‘English giustiniana’, shot through Europa like lightning. Immediately other composers began to reset or adapt it, and everyone else learnt to play and sing it on harp or lute. The effect was soon to be repeated by other English as well as continental songs. On the ‘O rosa bella’ tune, and on Frye’s ballade ‘So ys emprentid’, Franco-Burgundian composers constructed not simply mass cycles but Mass-motet cycles – compounding gebres at a time when the secular Mass tenor was itself an absolute novelty. The spirit of enterprise, and the international ‘succes stories’, were most propably the artists’ own doing, and not simply the outcome of inevitable cultural or political development.”²³⁸

Euroopassa oli siis sekä kirjallinen että muistinvarainen traditio, jotka monin tavoin vaikuttivat toisiinsa. Kirjoitettu (vokaali)musiikki oli erityisen arvostettua. Kuitenkin vain harvat osasivat kirjoittaa musiikkia, vaikka olisivatkin osanneet lukea nuotteja. Kulttuurit – määrällisesti tarkastellen – olivat ensisijaisesti muistinvaraisia kulttuureja, joiden puitteissa toimi sivistyneistön hallitsema vaikutusvaltainen kirjallinen traditio.

Oppineet olivat vakuuttuneita mikrokosmoksen ja makrokosmoksen vastaavuudesta ja musiikilla oli oma paikkansa tässä kokonaisvaltaisessa käsityksessä maailmasta. Nuotinkirjoitussysteemi ilmaisi suhteita, jotka vertautuivat maailmankaikkeuden suhteisiin. Olennaista oli siis harmonia, sävelten väliset suhteet.²³⁹ Miksi kirjoittaja olisi pyrkinyt kirjoittaessaan huolehtimaan soivasta musiikista, joka inhimillisenä tapahtui kuitenkin joka kerran eri tavoin? Kirjallisen tradition puitteissa kirjoitetut musiikilliset kokonaisuudet olivat teoksia (*opus*) sellaisenaan.

Painotekniikan kehittyminen muutti Euroopan kulttuurin ja suullinen perinne korvautui yhä enemmän kirjallisella. Painettujen kirjojen leviäminen toi mukanaan uudenlaiset oppimisen mahdollisuudet.²⁴⁰ Musiikkia painettiin jo 1500-luvun alussa²⁴¹, mutta 1520-luvun lopulla käyttöön otettu irtokirjasimiin perustuva painomenetelmä teki painamisen nopeammaksi ja halvemmaksi, koska yksi painokerta riitti valmiin musiikkisivun painamiseen, varhaisemman tekniikan vaatiman kahden tai jopa kolmen painokerran sijasta.²⁴² Esimerkiksi Pierre Attaignant

238 Strohm 1993, 413.

239 Periaatteellisten suhteiden olennaisuus ei tietenkään estänyt käyttämästä nuotinkirjoitusta lukuisin erilaisin tavoin. Ajatus taivaallisista harmonioista ei myöskään millään tavoin estänyt nauttimasta soivasta musiikista.

240 *”In describing the effects of the new technology of print on the culture of renaissance, the scholars [...] show us how rare and inaccessible manuscripts were replaced by inexpensive and more legible texts so uniform that scientists and scholars in different countries could communicate with each other through easy reference to edition and page. They illustrate how learning was to become the province of the poor through cheap instructional manuals, and they demonstrate how print quickly and easily became indispensable in the service of religion, science, law, and literature. They also show us that quality was sometimes sacrificed in the interests of quantity and economy, but that, at the same time, many of the printed texts and illustrations became exemplars in the art of typography and engraving.”* (Tyson ja Wagonheim 1986, 14.)

241 Petrucci julkaisi ensimmäisen painetun kokoelman polyfonista musiikkia (*Harmonice musices odhecaton A*) 1501 (Boorman 1986, 239).

242 Perkins 1999, 195. Boorman 1986, 226.

julkaisi 1528-1558 Pariisissa yli 150 kirjaa painettua musiikkia²⁴³. Painaminen oli liiketoimintaa ja tarvittiin sellaista painettavaa, jolla oli menekkiä. Niinpä julkaistiin lähinnä aikakauden tunnetuimpien säveltäjien musiikkia, joka oli siten vapaasti ostettavissa ja levisi ympäri Eurooppaa²⁴⁴.

Käsin kirjoittamallakin kopioitu musiikki oli kulkeutunut muualle, mutta todennäköisesti lähinnä ammattilaispiireihin. Painettu musiikki oli niin paljon halvempaa kuin käsin kirjoitettu, että musiikin harrastelijoillakin oli varaa ostaa sitä. Eri puolille Italiaa – ja Italian mallin mukaan myös muualle Eurooppaan – perustettiin 1500-luvulla lukuisia pieniä harrastelijaryhmiä, jotka lauloivat madrigaaleja ja motetteja.²⁴⁵ Nuottien lukeminen *prima vista* alkoi kuulua porvariston sivistykseen²⁴⁶, mutta nuotintukijoilta puuttui muusikon koulutus, perinteisiin kasvatetun ammattimuusikon taidot ja tiedot musisoimisen käytännöistä.

Soivaksi saatetun musiikin ja kirjoitetun musiikin välillä oli siis monenlaisia suhteita. Suhteet muuttuivat vuosisatojen myötä²⁴⁷, ja kaikkina aikoina oli monenlaisia taitoja. Nuottien lukeminen ja kirjoittaminen ovat aina henkilökohtaisia taitoja, ja kaikki taidot muotoutuvat niissä käytännössä, joissa eläminen kulloinkin tapahtuu.

Le nuove Musiche

Musiikkikulttuurissa elettiin 1500-luvun jälkipuolella murroskautta,²⁴⁸ kun monodinen tyyli, *seconda prattica* (*stile moderno*), haastoi perinteisen polyfonisen musiikin, *prima prattican* (*stile antico*). *Prima prattican* ja *seconda prattican* ero on nähty ensisijaisesti siirtymisenä polyfoniasta homofoniaan, melodisten linjojen yhteenpunomisen sijasta harmonioiden puitteissa

243 Freedman 1989, 184.

244 Perkins 1999, 200-201.

245 "During the 1540s academies of all kinds, informal or formal, ephemeral or longlived, began to appear everywhere in Italy, and by the second half of the century there were more than two hundred of them, many engaged in some form of musical enterprise, if only on an occasional basis" (Fenlon 1995, 79).

246 "But supper being ended, and Musicke bookes, according to the custome, being brought to the table: the mistresse of the house presented me with a part, earnestly requesting me to sing. But when after manie excuses, I protested unfainedly that I could not: everie one began to wonder. Yea, some whispered to others, demanding how I was brought up: so that upon shame of mine ignorance, I go nowe to seeke out mine olde frindem master Gnorimus, to make my selfe his scholler." Thomas Morley 1597 (sit. Fisk 1997, 13).

247 "As we move from primary orality (completely oral) to primary literacy (complete dependence upon the written score), there are three levels to consider. The first level of literacy reflects the model with variations attributed to some secondary writing – 'variants'. The next level introduces in the writing unnecessary difficulties, obstacles such as puzzles or notational curiosities which require solution, and which create a class of insiders (who understand) and outsiders (who do not). The boundaries of the third level are fixed by the idea that what is not contained in the notation is not part of the work, and presumably must not be done. No one today seriously suggest that the troubadour repertory is an example of either the second or the third levels of literacy." (Binkley 1992, 40.) Kolmas taso viittaa varsinaisesti vasta 1900-luvun käytäntöihin.

248 "The linguistic turn at the end of the sixteenth century transformed the mathematics of music into the rhetoric of music" (Chua 1998, 61).

liikkumiseen.²⁴⁹ 1500-luvun lopun Italiassa musiikillisen murroksen koettiin kuitenkin olevan uudenlaisessa musiikin lähtökohdassa, uudenlaisessa tavassa ajatella musiikkia. Antiikin kreikkalaisten filosofien, erityisesti Platonin ajatuksien perustalta kehitetty *Stile Rappresentativo* tarkoitti erilaisten tunteiden (*affetti*) representoimista musiikin avulla. Teksti oli ensisijainen, musiikki voimisti tekstiä, toi esille tekstin merkityssisältöä. Tekstin ja musiikin tuli olla yhtä, kyseessä oli laulaen puhuminen (*parlar cantando*).

1500-luvun lopulta ja 1600-luvun alkupuolelta säilyneet *seconda pratticasta* kertovat kirjoitukset ovat kiehtovia. Niistä välittyy kuva uudenlaisen ajattelutavan herättämästä innostuksesta ja tekemisen kiihkeydestä – ”uuden” ja ”vanhan” välisissä kiistoissa tuntuu olevan kaikkina aikoina jotain samaa.²⁵⁰ Oman aikamme perspektiivistä tarkastellen tuo aikakausi henkilöityy Claudio Monteverdissä ja hänen oopperoissaan ja madrigaaleissaan, joissa uusi tyyli vuosikymmenten aikana kehittyi yhä edelleen vakuuttavaksi ja vaikuttavaksi musiikilliseksi ilmaisuksi.²⁵¹ Kokoelmansa *Madrigali guerrieri, et amorosi* (1638) esipuheessa Monteverdi kertoo, kuinka hän pohti inhimillisiä tunteita:

”Hauendo io considerato le nostre passioni, od’affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperazza, & Humiltà ó supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrouarsi, alta, bassa & mezzana; & come l’arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne hauendo in tutte le cõposizioni de passati compositori potuto ritrouare esempio del concitato genere, ma ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica, con queste parole; (Suscipe Harmoniam illam quae vt decer imitatur fortiter cuntiam, pretam, vocos arq accentus;) & sapendo che gli contrarij sono quelli che mouono grandemente l’animo nostro, sine del mouere che deue hauere la bona Musica, come afferma Boeno, dicendo: (Musicam nobis esse cõiunntam, mores, vel bonessare, vel euertere;) perciò mi posi cõ nõ poco mio studio, & fatica per ritrouarlo,²⁵²”

249 Blaukopf 1982, 180–184.

250 Musiikin tutkijoiden olisi syytä olla kiitollisia siitä keskustelusta, jota tuona aikana käytiin – tai kiitollisia keskustelun säilymisestä jälkipolville. Erityisesti *prima prattican* kannattajiin kuuluneen Giovanni Maria Artusin syytökset Monteverdian vastaan ja Claudio Monteverdian veljen kirjoittama yksityiskohtainen puolustuskirjoitus ovat säilyttäneet monenlaista tietoa käydyistä kiistoista. (Esim. Strunk 1965, 33-52 ja Palisca 1985, 127-158.)

251 Toisin sanoen, erityisesti Monteverdian kirjoittama musiikki on sellaista, joka soveltuu osaksi omaa aikaamme.

252 Monteverdi 1967 (1638), *À chi legge*. ”I have reflected that the principal passions or affections of our mind are three, namely, anger, moderation, and humility or supplication; so the best philosophers declare, and the very nature of voice indicates this in having high, low, and middle register. The art of music also points clearly to these three in its terms ”agitated,” ”soft,” and ”moderate”. In all works of former composers I have indeed found examples of the ”soft” and the ”moderate,” but never of ”agitated,” a genus nevertheless described by Plato in the third book of his Rhetoric in these words: ”Take that harmony that would fittingly imitate the utterances and the accents of a brave man who is engaged in warfare.” And since I was aware that it is contraries which greatly move our mind, and that this is the purpose which all good music should have—as Boethius asserts, saying, ”Music is related to us, and either ennobles or corrupts the character”—for this is the reason I have applied myself with no small diligence and toil to rediscover this genus.” (Strunk 1965, 53.)

Nuottiesimerkki 3. Esimerkki säveltoistoista Claudio Monteverdin teoksessa Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624). Esimerkki on kokoelmasta Tutte le opere di Claudio Monteverdi. Osa: VIII/1: Madrigali guerrieri et amorosi. Libro ottavo. Toim. Gianfrancesco Malipiero. Universal Edition 9588b.

168

TESTO

On de sempre al ferir sempre al ferir sempre alla fretta stimol no - vo s'aggiungee pia-ga

171 *piano* *forte*

TESTO

no-va d'hor in hor più si me - se e più ri - stret - ta si fa la pu - gna e

piano *forte*

174 *piano* *forte*

Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti

TESTO

spa - - da oprar non giova; dansi con po,mi e in-fe.lo.ni-ti e cru.di

Monteverdi pyrki musiikissaan kuvaamaan inhimillisten merkityssuhteiden moninaisuutta, ja totesi, että aikaisemmin ei koskaan ollut ilmaistu kiihkeää (tai sotaisaa) tunnetta musiikin avulla. Monteverdi kertoo, kuinka hän etsi sopivaa musiikillista ilmaisua ja kehitti kiihkeille säveltoistoille rakentuvan *stile concitato*, jota käytti ensimmäisen kerran Torquato Tasson *Gerusalemme Liberata*n pohjalta kirjoitetussa musiikillisessa kertomuksessa *Combattimento di Tancredi et Clorinda*. Monteverdin mukaan soittajista tuntui aluksi naurettavalta toistaa säveltä 16 kertaa tahdin aikana!²⁵³ (Nuottiesimerkki 3)

Myös kirjoitetun ja soivan musiikin suhde muuttui 1600-luvulla. *Seconda pratticassa* nuottikuvaan merkittiin sooloäännet, bassoääni ja sen päälle rakentuvat harmoniset suhteet, jotka ilmaistiin numeroin. Toisin sanoen, uudenlainen nuottikuva kertoi näppärästi – ”pikakirjoituksen” – sen, minkä asiantuntijat olivat kyllä aikaisemminkin kyenneet lukemaan nuottikuvasta: olennaiset harmoniat, äänten väliset suhteet. Musisoiminen ja erityisesti komponoiminen olivat ennenkin tapahtuneet tiettyjen tarkasti säädeltyjen harmonioiden puitteissa, mutta nyt harmonia, joka helposti hukkui ylenpalttiseen koristeluun, asetettiin korostetusti esille. Uusi notaatiokäytäntö oli käytännöllinen, hyvin toimiva tuon ajan musiikillisissa puitteissa, ja antoi sointusoittimen soittajalle – joka usein oli itse kirjoittanut musiikin – uudenlaisen perspektiivin musiikkiin.²⁵⁴ Edelleenkin nuottikuva ei kertonut yksityiskohtaisesti kuinka muusikoiden tulisi toteuttaa musiikki, tapa kuvata musiikkia oli kuitenkin toisenlainen kuin aikaisemmin.

”Ma ora veggendo andare attorno molto di esse lacere, e guaste, et in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici, e doppi, cioe raddoppiate, intrecciate l’una nell’altra ritrouate da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarono, più propria per gli strumenti di fiato, e di corde, che per le voci, et altresì usarsi indifferentemente, il crescere, escemare della voce, l’esclamazioni, trilli, e gruppi, et altri cotali ornamenti alla buona maniera di cantare; [...]

Ma perche molte sono quelle cose, che si usano nella buona maniera di cātare, che per trouarsi in esse maggior grazia, descritte in una maniera, fanno cōtrario effetto l’una dall’altra, onde si dice altrui cantare con più grazia,²⁵⁵”

253 Ibid. Monteverdin ajatus kiihkeästä tyylistä ei kuitenkaan syntynyt itsestään, vaan oli tavalla tai toisella jo läsnä 1500-luvulla. Hieronymus Cardanus kirjoittaa myös erilaisista tyyleistä, mainiten surun, ilon rauhallisuuden ja kiihkeyden (englanninkielisessä käännöksessä *sorrow, joy, tranquillity* ja *excitement*) (Cardanus 1973 (1663), 143). Cardanus toteaa myös: *”A rousing kind of song is written when syllables are sung very quickly and on the same pitch. We use this kind of type in battle music, for such songs are especially lively.”* (Cardanus 1973 (1663), 152. Käänt. Clement A. Miller.)

254 Chua toteaa, että *”With the score under its control, the ego becomes panoptic, seeing all without being seen; it is continuous, like the continuo; its presence is always there even when it is inaudible”* (Chua 1999, 58).

255 Caccini 1602, Ai lettori. *”Mutta nyt näen laulujeni kiertävän vääristeltyinä ja silvottuina, jopa käytettävän väärin niitä yksin- ja kaksikertaisia juoksutuksia, itse asiassa moninkertaisia ja toisiinsa kietoutuneita, jotka kehitin päästäkseni eroon vanhanaikaisesta kuvioinnista (joka soveltuu paremmin puhaltimille ja jousille kuin lauluäänelle).*

Giulio Caccinin kuvauksesta päätellen *Le Nuove Musichen* madrigaalien esitykset olivat kelvottomia. Kuvaus kertoo kirjoittamisen ja esittämisen käytäntöjen erillisyydestä ja samalla myös kirjoitetun musiikin leviämisestä – ilmeisestikin monenlaisina kopioina – sellaisiin piireihin, joissa Caccinin käytäntöjä ei tunnettu. Kuvaus kertoo myös huolesta, jota Caccini säveltäjänä kantoi kappaleidensa esityksistä²⁵⁶. Osa Caccinin musiikkia kelvottomasti esittäneistä laulajista on ehkä ollut *prima prattican* mukaisen koulutuksen saaneita laulajia, osa on saattanut olla jopa harrastelijoita, jotka eivät tietäneet juuri minkäänlaisista käytännöistä²⁵⁷.

Caccinin huoli toi ilmi musiikin kirjoittajien uudenlaisen suhteen musiikkiin – Caccinin 'säveltäminen' oli toisenlaista kuin varhaisempien käytäntöjen mukainen musiikin komponoiminen. On ymmärrettävää, että säveltäjän, joka säveltää affekteja, jäljittää merkityksiä sanojen takaa²⁵⁸, on vaikea olla tyytyväinen esityksiin, jotka eivät tavoita ehkä mitään siitä, mitä säveltäjä ajatteli sanojen ja musiikin representoivan.

Monodinen tyyli ei syntynyt tyhjästä eikä polyfonisen musiikin kirjoittamisen taito kadonnut *seconda prattican* myötä. Kirkkomusiikkia kirjoitettiin edelleen vanhojen traditioiden mukaisesti. *Seconda prattican* ideologinen lähtökohta varmasti väljähtyi ajan myötä, mutta monet musiikilliset käytännöt jäivät. *Stile rappresentativo* kangistui retoristen kuvioiden kokoelmaksi, tekstiä myötäilevät harmoniat vakiintuivat musiikillisiksi puitteiksi, tavaksi ajatella musiikki bassolinjan päälle rakentuvina harmoniakulkuina. Monteverdin kiihkeät jousitremolat (*stile concitato*) yleistyivät ja kadottivat erityisluonteensa.²⁵⁹

Säilyneistä kirjoituksista päätellen kokemus italialaisen musiikin uudenlaisuudesta oli kuitenkin vahva, ja uusi tyyli herätti keskustelua eri puolilla Eurooppaa. Heinrich Schütz oppi uuden sävellystyylin Italiassa, mutta joutui toteamaan, että saksalaiset eivät osanneet soittaa sitä tyylin mukaisesti, vaan musiikki kuulosti saksalaisten esittämänä vastenmieliseltä ja ikävältä. Aivan kuin saksalaiset eivät olisi ollenkaan perehtyneet musiikin jaloon taitoon!

”Und hat es zwar bißher die Erfahrung mehrmahls bezeuget/ wie dieselbige heutige Italianische/ und auff derer Art gerichteten Komposition/ nebenst dero

Samoin huomaa, että crescendoja ja diminuendoja, esclamazioneja, trilloja, trillejä ja muita hyvään laulutapaan kuuluvia ornamentteja käytetään erittelemättä ja huonoa makua osoittaen.” (Fogelberg 1990, 29, Suom. Nina Fogelberg.)

256 Boorman toteaa, että 1500-luvulta säilyneiden dokumenttien mukaan säveltäjät eivät aina mielellään antaneet kirjoittamaansa vapaasti käytettäväksi: tekijyys, ammattilypeys, ilmeni tietoisuutena työn arvosta, huolena kopioiden ja esitysten laadusta. Boormanin mukaan säveltäjän usko oman versionsa paremmuuteen 1500-luvulla oli uusi ilmiö. (Boorman 1986, 234.)

257 Caccini toteaa esipuheensa alussa, että Italian kuuluisimmat laulajat – miehet ja naiset – sekä muut jalot henkilöt, jotka rakastavat laulamista, ovat kunnioittaneet hänen laulujaan esittämällä niitä jatkuvasti. (Caccini 1602, Ai lettori.)

258 *”[I] quali così ne madrigali come nelle avie ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde piu, e meno affectuose, secondo i sentimenti di esse; e chi particolarmente haussero grazia,”* Caccini 1602. Ai lettori. *”Niin madrigaaleissa kuin lauluissa olen aina pyrkinyt jäljittämään merkityksiä sanojen takaa ja etsinyt tärkeät ja vähemmän tärkeät sävelet (riippuen tekstin tunnelmasta), sekä erityisen kauniit kohdat”* (Fogelberg 1990, 32, suom. Nina Fogelberg).

259 Kukaan tuskin tulee esimerkiksi Vivaldia kuunnellessaan ajatelleeksi, että jousitremolat olisivat jotain erityistä.

gebürlichen Mensur, über die darinnen angeführten schwartzen Noten (die Wahrheit ungerne allhier zu bekennen) uns Deutschen disseits zum guten theile/ und so viel derer hierbey nicht erzogen/ weder recht fügen/ noch gebürlich abgehen wollen/ in deme (auch wohl an solchen Orten/ da man eine gute Musik zuhaben/ sich hat bedäncken lassen) derogleichen auffgesetzte Sachen offtmals so übel angebracht/ zerlästert und gleichsam geradebrecht worden seynt/ das sie einen verständigen Gehöre nichts anders als Eckel und Verdruß/ ja auch dem Autori selbsten/ und der löblichen deutschen Nation/ als were dieselbige zu der Edlen Musik Kunst so gar ungeschickt/ (wie es dann gewißlich an solcher Beschuldigung bey erlichen Ausländischen nicht ermangelt) eine gan(t)z unrechtmässige Verkleinerung erwecken müssen.²⁶⁰

Englannissa 1600-luvun jälkipuolella ilmestyneessä John Playfordin kirjoittamassa ja Henry Purcellin korjaamassa ja täydentämässä oppikirjassa *An Introduction to the Skill of Musick* on lyhyt johdatus italialaiseen laulutyyliin, ”written some ears since by an English Gentleman who had lived long in Italy, and being returned, Taught the same here”²⁶¹, joka on ote Caccinin *Le Nuove Musichesta*, lähdettä mainitsematta²⁶². Caccini tuskin tuli ajatelleeksi, kuinka suuri vaikutus Euroopan musiikkielämään hänen kirjoituksillaan tuli olemaan.

Uuden ja vanhan musiikin välinen ero oli varsinaisesti ajattelutavoissa, mutta ero konkretisoitui sekä kirjoittamisen että soittamisen ja laulamisen käytännöissä. Uudenlaisiin käytäntöihin perustuva musiikki toi kärjistetyksi esille kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin välisen suhteen: nuottikuva ei kyennyt välittämään uudenlaista soittamisen ja laulamisen tapaa, puhumattakaan uudenlaisesta ajattelutavasta. Monet säveltäjät sekä 1600-luvulla että 1700-luvulla toivat esiin huolensa tarkoituksen vastaisista esittämisen tavoista, kirjoitetun leviämisestä virheellisinä kopioina ja oman säveltäjänimensä hyväksi käyttämisestä kaupallisiin tarkoituksiin, toisten kirjoittaman musiikin myymiseksi. Painettu musiikki – ja sen myötä ilmeisesti käsinkin kopioitu musiikki – oli kuitenkin kauppatarveta ja levisi tehokkaasti eri puolille Eurooppaa.

260 Schütz 1647, esipuhe. Schützintä käyttämä kirjallinen saksankieli on vaikeaa, koko katkelma punoutuu yhdeksi virkkeeksi. Seuraava englanninkielinen käännös auttaanee sen ymmärtämistä: ”Indeed (to admit the truth here reluctantly), experience has thus far repeatedly shown that this same modern music, whether Italian or after the Italian manner, together with the measure proper for it and the notes of lesser value therein introduced, will neither rightly adapt itself to most of us Germans on this side, as many of us as are not bred to it, nor yet becomingly depart from us; in that (doubtless even in those places where one has thought to have good music) things thus composed are often so abused, defamed, and as it were actually broken that to an intelligent ear they can occasion nothing less than disgust and annoyance, to the author and to the praiseworthy German nation a wholly unjustified disparagement, as though the latter were in fact unscilled in noble music (as indeed there is no lack of such accusations on the part of certain foreigners). (Strunk 1965, 76–77.)

261 Playford/Purcell 1972 (1694), 81.

262 Zimmerman 1972, 25–26.

Läpinäkyvä nuottikuva

Porvariston kulttuurinen valta-asema, julkiset konsertit, nerokultti ja (musiikki)teosten kaanon, absoluuttinen ja autonominen, yksilöllinen, ainutlaatuinen, ainutkertainen, aito, alkuperäinen; taide ja kauneus, luovuus ja Jumalallinen inspiraatio ovat 1800-luvun perintöä, jota vasten – muutaman mutkan kautta – nykyiset kulttuuriset käytännöt ovat muotoutuneet. Perinnön muodonmuutos on kuitenkin niin täydellinen, että yhtäläisyyksistä puhuminen aiheuttanee lähinnä väärinkäsityksiä.

Oman aikamme taidemusiikkikulttuuri on muotoutunut klassis-romanttisen tradition ympärille niin, että koko musiikkitraditioon kasvattaminen kaikkine osa-alueineen perustuu tietyn asiantuntijoiden tunteman vakio-ohjelmiston vaalimiseen. Mitä ilmeisimmin taiteen ja taideteosten kokemisen kulttuurinen merkityksellisyys ja monet taidemusiikkikulttuuriin liittyvät puhumisen tavat periytyvät 1800-luvulta, mutta kulttuuriset merkityksellistymisen tavat ovat kokeneet niin suuria muutoksia, että koko suhde kulttuuriperintöön pitäisi ajatella uudestaan.²⁶³

Taidemusiikkikulttuurimme puitteissa vaikuttava musiikkiteosten kaanon ei enää edusta omana aikana kirjoitetun musiikin parhaimmistoa vaan menneiden aikojen kanonisoitujen musiikkiteosten kokoelmaa. Sekä yhteiskunnan rakenne että yhteiskunnan ja musiikkikulttuurin suhde ovat nykyään toisenlaisia kuin 1800-luvun Keski-Euroopassa. Konserttikäytäntö monine muunnelmineen on valloittanut maailman. Kenen tahansa yksilöllisyys, ainutlaatuisuus, ainutkertaisuus, aitous ja alkuperäisyys on noussut ensisijaiseksi, ja neron Jumalallinen inspiraatio on vaihtunut ihmisen itseilmaisuksi. Lukuisissa kulttuureissa ilmennyt ajatus musiikillisen yhteydestä johonkin ihmistä suurempaan (Jumalaan, maailmankaikkeuteen, luontoon) ei enää ole poliittisesti ajankohtainen.

Jo 1700-luvun lopulta ilmennyt uudenlainen kulttuurisen ajattelemisen tapa subjektiivoi musiikin: musiikissa olennaista oli se, joka syntyi sisäisessä kokemuksessa, kontemplaatiossa.²⁶⁴ Musiikin koettiin löytyvän nuottikuvan merkkien tai sinänsä merkityksettömien äänien takaa.

263 Niin kauan kuin 1800-luvun kulttuuriperintö näkyy siinä kielessä, jota musiikista puhuttaessa edelleen käytetään, kulttuuriperinnön dekonstruktion ja rekonstruktion vaatimus kohdistuu jokaiseen musiikintutkijaan henkilökohtaisesti. Esimerkiksi Lydia Goehr 2002 (1992) ja Daniel Chua (1999) keskittyvät juuri tämän 1800-luvun kulttuuriperinnön purkamiseen, kumpikin omalla tavallaan. Chuan foucaultlaiseksi tunnustautuva ote musiikin historiaan on kiehtova vaikkakin ironinen. Goehr keskittyy purkamaan ja vastustamaan sellaista todellisuutta, joka omasta näkökulmastani näyttää musiikkitieteellisenä diskurssitodellisuutena. Heidän kirjansa eivät kuitenkaan vastaa niihin käytännön kysymyksiin, joita oman elämäni eläminen on herättänyt, eivätkä pura sitä perintöä, jonka minä olen vastaanottanut.

264 *„Deshalb ist das Sichvernehmen als Dasein musikalischer Töne ein Dasein primär für das ‚subjektive Innere‘ als solches, das nicht anschaut und vorstellt, sondern hinhörend erlebt und diesem Erleben sich vernimmt: Musik ist eine ‚Mitteilung‘, die ‚nur für das subjektive Innere dasein soll‘* (Nowak 1971, 94). Nowak viittaa Hegeliin. Carl Dahlhausin *Die Idee der absoluten Musik* (1978) käsittelee juuri näitä kysymyksiä.

"A 'classical' reading of instrumental music sees the elements as organized form; a Romantic reading sees the gaps as organic process. In fact, the 'Classical style', with its constant contrasts and its exploitation of silences as a structural dynamics, opens itself to the organically disruptive readings of Romantic ego. Music became invisible because the Romantics only looked at the space around the sign; in fact, they inserted their ego into the gaps as the invisible spirit that connects the parts to the whole. Thus the images of the world dematerialise in the abstractions of the new aesthetics to become a cipher of absolute. And so, in the interlinkage of the whole, the myth of musical invisibility is born in the figure of the pure sign; the purity, however, does not reside in the sign, but in the space or movement between them – the signification of nothing. In this way, music could be understood as an abstract logic, a kind of invisible system of thought that is the formal impulse in which a work takes shape; and as such, instrumental music began to reflect the operations of ego."²⁶⁵

Olisiko mahdollista yksinkertaisesti suunnata huomio nuottimerkeistä merkkien väleihin ja ymmärtää musiikki toisella tavalla, vain kuvitella musiikki merkkien väleihin, merkityksellistä ei-mitään, kuten Chuan kommentti antaa ymmärtää? Olisiko käsitys merkkien väleissä tai äänen tuolla puolen olevasta 'musiikkiteoksesta' voinut säilyä puheissa kahta vuosisataa, mikäli käsityksellä ei olisi minkäänlaista kokemuksellista perustaa?

1700- ja 1800-lukujen vaihteessa on täytynyt tapahtua muutos sekä konkreettisella että abstraktilla tasolla. Uudenlaiset kulttuuriset arvostukset ja ajattelemisen tavat muuttivat toimintakulttuuria ja uudenlainen toimintakulttuuri teki ajatuksen metafysisestä musiikkiteoksesta kokemuksellisesti vakuuttavaksi. Joka tapauksessa: Mitä useammin yksittäinen musiikkikappale koetaan, sitä selkeämmin se profiloituu, abstrahoituu ja tulee koetuksi tietynkaltaisena jo etukäteen tiedettyinä kokonaisuutena. Mitä enemmän arvoa on annettu yksittäisille musiikkikappaleille, sitä enemmän niiden soittamista tai laulamista on arvostettu ja sitä enemmän niitä on soitettu ja laulettu, sitä selkeämmin ne ovat profilituneet, tulleet ymmärretyiksi tietynkaltaisina jo etukäteen tiedettyinä kokonaisuuksina.

Kokemus nuottikuvan takana tai nuottimerkkien väleissä ilmenevästä musiikkiteoksesta edellyttää sekä kokemuksissa syntynyttä ja merkityksellistynyttä abstraktiota että tuon abstraktion kokemista erityisen merkityksellisenä. Musiikkikappaleen soittaminen tai kuuleminen yhä uudelleen väistämättä synnyttää kuulokuvaan ja mahdollisesti myös sormituntumaan perustuvan kokemuksellisen käsityksen tietynlaisesta musiikillisesta kokonaisuudesta, jonka voi ajatella näkyvän ikään kuin visuaalisen pinnan "väleissä" tai "takana". Mitä tutumpi on musiikin

265 Chua 1999, 195. Chua (kuten monet muutkin kirjoittajat) tuo esiin romantiikan ajan tavan tulkita kirjoitettua omien kokemusten kautta sellaisella tavalla kuin olisi kysymys jostain erityisesti musiikkiin liittyvästä kummallisuudesta, vaikka kyseessä on kulttuurimme puiteissa tavanomainen tapa ymmärtää maailmaa.

artikuloitumisen tapa, sitä luontevammin muusikko uuteenkin nuottikuvaan tutustuessaan tulkitsee sen tuntemansa tradition mukaisesti. Muusikko tai kuulija, joka lukee nuottikuvaa, ei varsinaisesti lue kirjoitettuja merkkejä, vaan läpinäkyvät merkit viittaavat elämisessä koettuun musiikkiin, käsillä olevat merkit saavat merkityksensä jo ymmärretystä.

”Kaikkien tuntemat” klassikkoteokset eivät 1800-luvulla suinkaan itsestään ilmaantuneet merkkien taakse tai väleihin. Soittajat eivät koskaan ole vaivatta saaneet selvää uudenlaisesta nuottikuvasta. Käsitys uudenlaisesta musiikista ei ole koskaan tullut valmiina, vaan nuottikuvan ja soivana koetun musiikillisen kokonaisuuden merkityksellistyminen on vaatinut väivannäköä. Kokoneet säveltäjät saattoivat ymmärtää musiikkia suoraan nuottikuvan perusteella, mutta musiikin harrastajilla tai harjaantuneillakaan soittajilla ei yleensä ollut muuta mahdollisuutta kuin yrittää itse soittamalla muodostaa käsitys musiikista.²⁶⁶

Ajatus läpinäkyvästä nuottikuvasta on helppo ymmärtää vertaamalla tilannetta kokemuksiin kirjoitetusta kielestä. Tutusta tai tutun kaltaisesta kertova teksti palauttaa mieleen itse koetun. Esimerkiksi kuvaus itse koetusta konsertista tulee ymmärretyksi oman kokemuksen kautta, ja samalla teksti palauttaa mieleen kaikenlaista muutakin kuin mistä tekstissä puhutaan. Sen sijaan kuvaus jostakin kokonaan kokemuspiirimme ulkopuolella olevasta jää hämäräksi, vaikka kaikki sanat olisivat tuttuja.

Hyvänkin lukutaidon omaava lukija saattaa vielä muistaa lapsuudestaan, minkälaisista olla lukutaidoton, mutta toisenlaisten lukutaitojen kuvittelemisen on jo vaikeampaa. Esimerkiksi hiljaa itsekseen lukeminen on meille luontevaa, mutta ilmeisesti vielä ajanlaskumme ensimmäisen vuosituhannen aikana ja osittain vielä sen jälkeenkin kirjoitettu teksti viittasi lähes yksinomaan ääneen luettuun. Lukeminen oli ääneen lukemista, eikä luetun ymmärtäminen ollut aina olennaista eikä aina ehkä edes toivottavaa.²⁶⁷

Friedrich Kittlerin mukaan lukemis- ja kirjoittamiskulttuurissa tapahtui suuri muutos 1700-luvun ja 1800-luvun vaihteen Saksassa²⁶⁸. Aikaisemmin lukutaito opittiin kouluissa, raamatullisia käsittämättömiltä vaikuttavista teksteistä tavaihen. Uudenlainen lukutaito perustui puhutaiden äänneiden lukemiseen ja luetun tekstin ymmärtämiseen: uudenlaisissa kuvitetuissa luku- kirjoissa puhuttiin lapsille tutuista asioista. Kirjoitettu teksti tuli läpinäkyväksi, luettu teksti tuli ymmärretyksi oman kokemuksen kautta.

266 Robert Schumann totesi, että ”On valittaan todettava, että useimmat pianonsoittajat, jopa harjaantuneet heidän joukossaan, eivät kykene tarkastelemaan ja arvioimaan sellaista, mitä eivät kykene omin sormin hallitsemaan. Sen sijaan, että muodostaisivat näin vaikeista kappaleista [Chopin: pianosonaatti b-molli, opus 35] ensin yleiskuvan, he kyntävät niitä tahti tahdilta. Ja ennenkuin sävellyksen muodon ääriiviivat ovat heille edes auttavasti selvinneet, he panevat jo nuotit pois, ja sitten kappaletta kutsutaan ”oikukkaaksi, sekavaksi” jne...” (Linjama 1997, 22. Suom. Jyrki Linjama.)

267 Manguel 1997, 41–53. Vaikka kirjoitetun tekstin ymmärtävä lukeminen hiljaa itsekseen on nykyään yleistä ainakin länsimaisten kulttuurien puitteissa, yksittäisten lukijoiden lukutaito saattaa hyvinkin muotoutua toisin. Lukutaito on aina henkilökohtainen.

268 Kittler 1995, 35–88.

Naisia kasvatettiin äideiksi, joiden tärkeänä yhteiskunnallisena tehtävänä oli opettaa lapsensa lukemaan. Tätä varten kirjoitettiin lukuisia opaskirjoja, joissa uudenlaista lukutapaa selitettiin.

”Um Ihnen eine richtige Ansicht von (meiner Methode) abzugewinnen, muß ich Sie vor allem bitten, von nun an unsern Mund anzusehen, auf welchem wir im Stande sind, gewisse sinnreiche Töne abzuspielen, welche man zusammen Sprache nennt. So wie auf jedem andern Instrumente, so kann man auch auf diesem ohne Noten und nach Noten spielen.²⁶⁹ Das erste tun wir wenn wir sprechen, das letztere wenn wir lesen. (Anm.: Schreiben wäre unter diesem Gesichtspuncte betrachtet eine Art von Komposition für das Mundinstrument.) Das Lesen besteht folglich in der Kunst, nach vorliegenden Noten auf unserm Sprachinstrumente zu spielen. Was die Buchstaben nach dieser Ansicht vorstellen, werden Sie nun leicht errathen. Sie sind wirklich nichts anderes als die hier erfundenen Noten.²⁷⁰”

Äidinkielen lukemisessa siirryttiin merkki merkiltä tavaamisesta automatisoituneeseen lukemiseen. Lapset kasvoivat ymmärtämään kirjoitettua niin kuin äidin puhetta, kuten Stefanin kuvauksesta päätellen nuottikirjoitus ymmärrettiin soivana musiikkina.²⁷¹ Toisin sanoen, yhteys kirjoitetun ja soivan välille opittiin oman kulttuurin mukaisesti riippumatta siitä minkälainen tuo yhteys oli.²⁷²

Filosofit ajattelivat aistisen jalostavaa vaikutusta ihmiseen, ja pedagogit halusivat jalostaa koko kansaa. Tarvittiin siis taidetta, jolla kansaa voitiin jalostaa. Kulttuurisesti merkitykselliset taideteokset syntyivät yhä uudelleen kokemisessa ja kontemplaatioissa; taideteosten kaanonit rakentuivat vähitellen, määrätietoisen pedagogisen työn tuloksena. Teosten julkinen tekijyys rakentui yhteisöllisessä toimintakulttuurissa ja siihen liittyvissä taiteilijoita ihannoivissa puheissa. Teosten ”sisäinen” tekijyys rakentui työstämisessä, lukemisen (tai soittamisen) ja kirjoittamisen välisessä vuorovaikutuksessa – esimerkiksi Beethovenin tapaan.²⁷³ Ei ole sattumaa, että niin sanotun musiikkiteoskulttuurin katsotaan alkaneen juuri Beethovenista.

”Montage und Augmentation als historisch verschiedene Sprachhandgreiflichkeiten stehen zueinander wie Fuge und Sonate, kontrapunktischer Satz

269 On mielenkiintoista, että Stefani olettaa nuottikirjoituksen lukemisen niin yleiseksi taidoksi, että vertaa siihen. (Kittlerin mukaan Stefani ei ollut ainoa, joka vertasi kirjoitusta ja nuottikirjoitusta (Kittler 1995, 44))

270 Heinrich Stefani 1807, 12, (*Beschreibung meiner einfachen Lesemethode für Mütter*), cit. Kittler 1995, 44.

271 Nykyisen kirjoitus- ja lukemiskulttuurin aikana on hauska ajatella Stefanin selventävää huomautusta, että kirjoitusta voi ajatella eräänlaisena sävellyksenä suu-instrumentille!

272 Esimerkkinä voi ajatella yhtä kirjoitettua sanaa – esimerkiksi ”euro” – joka eri kielten puitteissa lausutaan eri tavoin.

273 Kittler 1995, 138–158.

und thematisch-motivische Arbeit. Die Fuge kannte keine kontinuierlichen Dehnungen und Beschleunigungen ihrer Themen, nur ganzzahlige Amplifikationen und Verkleinerungen von Notendauern. Ihre Satztechnik berücksichtigte zweitens zugleich die Kolumne und die Serie, zu denen ein jedes Tonereignis zählt. Und drittens waren die Regeln zur Bildung von Krebs, Umkehrung, Spiegelkrebis Schulfälle mathematischer Kombinatorik. – Dagegen bestehen die Themen klassisch-romantischer Sonaten ihrerseits aus Motiven, die zugleich kleinstumfällige Musikmaterialität und elementare Signifikanz sind. Im Eingangsmotiv der c Moll-Symphonie macht Beethoven, dessen Skizzenbücher eine wahre Besessenheit von kleinsten Motiven demonstriert, unübertroffen klar, wie aus einem Minimum an Notenwerten ein Optimum an Bedeutung zu holen ist. Und schließlich verfährt die thematisch-motivische Arbeit in Variationen und Durchführungen nach der Verbindungsregel kontinuierlicher Augmentation. Aus Minimalsignifikanzen erwachsen menscheitsverbrüdernde Symphonien.²⁷⁴”

Ajatus ideankaltaisesta musiikkiteoksesta, jota sekä nuottikuva että esitys ilmentävät, tarkoitti teosten elämistä tulkintojen moninaisuutena. Nuottikuvan läpi näkyvä merkityksellistetty musiikki mahdollisti symbolein kirjoitetun musiikin kääntämisen soitteetuksi yhä uusina tulkintoina. Samoin ajateltiin, että eri taidemuodot olivat ilmaistavissa toisen taidemuodon keinoin. Oli kyse teoksen idean ilmaisemisesta toisin. Eri ilmaisumuotojen välille ei synny kuilua, koska ei oleteta ilmaisumuotojen kirjaimellista vastaavuutta vaan idean säilymistä.

Musiikillisten merkkien taide

Musiikki on 1900-luvun jälkipuoliskolla – omana elinaikanani – ollut läsnä ihmisen ulkopuolella, ainakin periaatteessa yhtäläisesti kaikille mahdollisena nuotti- ja äänitekokoelmana. Musikon taito tulee ensisijaisesti arvioitua sen mukaan, mitä kappaleita hän kykenee soittamaan, vaikka on toki tärkeää, miten hän kappaleet soittaa. Tietyn musiikkikappaleen julkinen esittäminen sisältää oletuksen siitä, että muusikko kykenee esittämään kappaleen nuottikuvan asettamien vaatimusten mukaisesti – ja tätä kykyä sitten arvioidaan julkisissa kritiikeissä. Ei juurikaan ole tapana, että muusikko tuo kykynsä – tai musiikin – esille lisäämällä kappaleeseen yhtä ja toista omaa taitoaan ilmentävää. Konserttojen kadenssitkin soitetaan yleensä valmiiksi kirjoitettuina versioina. Ei myöskään pidetä yhteisöllisesti hyväksyttävänä soittaa yksinkertaistettuja versioita tunnetuista musiikkikappaleista julkisesti.

274 Kittler 1995, 59.

Ferruccio Busoni toi 1900-luvun alkupuolella esille ristiriidan oman nuottien käyttämisen tapansa ja nuottikuvan merkien täsmälliseen tulkintaan pyrkivien välillä ja tuo samalla esille kulttuurisen murroksen, jonka seuraukset ovat edelleen näkyvissä. Busoni transkriptioineen ja improvisointitaitoineen edusti kuihtuvaa musisointiperinnettä²⁷⁵, jossa esiintyvät muusikot todellakin käyttivät nuottikuvaa vapaasti, omien muusikontaitojensa mukaisesti musiikkia muunnellen.

”Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen ”schwebenden” Zustand zu verhelfen.

Den Notation, die Aufschreibung, von Musikstücken ist zuerst ein ingenieüser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie widerstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen.

Die Gesetzgeber aber verlangen, daß der Vortragende die Starrheit wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält.

Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.

Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, – sie bedeuten nun die Tonkunst selbst.

Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müßte ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde.

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. – Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblicke um, beschleunigen und halten zurück – wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten – und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener ”ewigen Harmonie”.

Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht, behält der Gesetzgeber recht.”²⁷⁶

275 Nykyäänkin saattaa toki olla Busonin tapaan soittavia muusikoita. Käytäntö ei kuitenkaan ole yleinen, se mihin muusikoita ensisijaisesti kasvatetaan. Tosin nyt vuosituuhansien vaihteessa on havaittavissa, että improvisointitaitoa ja vapaasti soittamisen taitoa ollaan jälleen elvyttämässä.

276 Busoni 1974 (1916) 26–28.

Busoni puolusti esittämisen vapautta ja vetosi suurten taiteilijoiden tilanteiden mukaisesti muotoutuviin esityksiin omista kappaleistaan. Busoni toteaa, että ”lainsäätäjille” merkit ovat tärkeintä, uusi säveltaide johdetaan vanhoista merkeistä. Merkit ovat säveltaide. Sekä säveltäjien että esittäjien suhde erityisesti oman ajan musiikin nuottikuvaan oli kuitenkin Busonin aikaan jo muuttunut, uudenlainen merkki merkiltä nuottikuvaa lukeva ”teosuskollisen” esittämisen perinne oli jo rakentumassa.

Arnold Schönberg kommentoi Busonin tekstiä, ilmiselvänä ”lainsäätäjänä”:

”Aber Notation ist unvollkommen, und deshalb ist der Autor besterbt, sie so viel wie möglich zu verbessern. Je mehr eine Wiedergabe sich an die Zeichen hält, das heißt, je mehr von dem wahren Willen des Autors sie aus ihnen zu entnehmen vermag, desto höher steht natürlich die Interpretation. Denn der Interpret ist nicht der Erzieher der Verwaisten Werkes, oder gar der Seelsorger – sondern sein heißester Diener: jeden Wunsch möchte er ihm von den Lippen ablesen, jeden Gedanken, ehe er gedacht, empfangen, um ihn zu bewahren...”²⁷⁷”

Myös Igor Stravinski tuo esiin Busonin mainitseman ”lainsäätäjien” näkökulman paljon siteerautuksessa kirjassaan musiikin poetiikasta:

”Le péché contre l’esprit de l’œuvre, commence toujours par un péché contre la lettre et conduit à ces éternels errements qu’une littérature du pire goût et toujours florissante s’ingénie à autoriser.”²⁷⁸”

”Les principes si répandus qui commandent, en particulier, l’interprétation des maîtres romantiques, font les musiciens les victimes désignées des attentats dont nous parlons. L’interprétation de leurs œuvres est commandée par les considérations extra-musicales tirées des amours ou des malheurs de la victime. On épilogue gratuitement sur le titre du morceau.”²⁷⁹”

Stravinski vaikuttaa kerta kaikkiaan tympääntyneeltä oman aikansa tulkitsemiskäytäntöihin!

277 Busoni 1974 (1916), 64–65.

278 Stravinsky 1970, 164. ”Synti teoksen henkeä vastaan alkaa aina synnistä sen kirjainta vastaan ja johtaa noihin iänikuisiin erehdyksiin, joiden puolustelemiseen aina kukoistava ja pahimmanlaatuista huonoa makua osoittava kirjallisuus parhaansa mukaan yrittää löytää keinoja.” (Stravinski 1968, 116. Suom. Ilkka Oramo.)

279 Stravinsky 1970, 166. ”Ne periaatteet, joiden mukaan erityisesti romantiikan mestarien musiikkia tulkitaan ja jotka ovat levinneet niin laajalle, tekevät näistä säveltäjistä puheena olevan väkivallan ensimmäisiä uhreja. Heidän teostensa tulkintaan vaikuttavat ratkaisevasti ulkomusiikilliset tekijät, jotka perustuvat uhrin rakkausjutuille tai hänen kokemilleen onnettomuuksille. Kappaleiden nimistä esitetään perusteettomia teorioita.” (Stravinski 1968, 117. Suom. Ilkka Oramo).

Stravinski ja Schönberg kirjoittivat musiikkia, johon romantiikan ajan tulkintakäytännöt eivät soveltuneet. Uusi musiikki ei 1900-luvulla enää pyrkinyt ilmaisemaan jotain ”transsendentaalista”, joka olisi käännettävissä kielestä toiseen, ilmaisumuodosta toiseen, kuten vielä Lisztin aikana 1800-luvulla. Merkitykset syntyivät siitä, mitä milloinkin koettavaksi tarjoutui. Ei ollut traditiota, jonka puitteissa uudenlaista musiikkia olisi voinut tulkita joksikin muuksi kuin käsittämättömäksi.

Aikaisemmilla vuosisadoilla musiikkia kirjoitettiin vallitsevien nuotinkirjoituskäytäntöjen mukaisesti²⁸⁰, riippumatta siitä miten nuottikuvaa säveltäjän omassa kulttuuripiirissä tulkittiin. Yleiseurooppalaisen notaatiosysteemin – siis ikään kuin musiikillisen kirjakielen – puitteisiin kirjoitettu nuottikuva näytti selkeältä ja kätki selkeyteensä soittamis- ja laulamiskäytäntöjen paikallisen vivahteikkouden ja moninaisuuden.

Sen sijaan 1900-luvulla säveltäjät sopeuttivat lukuisin erilaisin tavoin perinteisen kirjoitussysteemin ilmaisemaan omia musiikillisia ideoitaan tai kehittivät uudenlaisia ilmaisutapoja, omanlaistaan nuottipuhetta. Säveltäjät saattoivat käyttää myös teoskohtaisia merkkejä, musiikillista ei-symbolista graafista ilmaisua tai yksinomaan sanallisia selityksiä. Mahdollisuuksia oli monenlaisia. Nuottikuvan ja soitettavan tai laulettavan musiikin suhde saattoi olla siis jopa teoskohtainen, eikä muusikko uusiin nuotteihin tarttuessaan voinut vielä tietää, missä määrin nuottikuva noudatti yleisiä käytäntöjä. Enimmäkseen säveltäjät 1900-luvullakin käyttivät kuitenkin perinteistä vuosisatojen aikana kehittynyttä kirjoitussysteemiä, mutta joustavasti omiin tarpeisiinsa soveltaen.

Soivan musiikin itsenäistyminen

Äänitteiden yleistyminen 1900-luvun jälkipuolella on muuttanut musiikkikulttuurin ensisijaisesti soivaksi. Soivan musiikin irtautuminen perinteisestä musisoimisesta on vähitellen synnyttänyt kokonaan uudenlaisen musiikin ilmenemistapojen kirjon, äänitallenteet.²⁸¹ J. S. Bachin piti kävellä satoja kilometrejä kuullakseen Buxtehuden soittavan²⁸². Vielä 1900-luvun alkupuolella oli yleistä tutustua esimerkiksi orkesterimusiikkiin suoraan partituurista tai pianosovituksesta soittamalla, joko yksin tai nelikätisesti. Nuoteista soittaminen oli matkustelemisen lisäksi ainoa mahdollisuus saada musiikkia kuultavaksi omassa elinpiirissä esitetyn ulkopuolelta, ja

280 Suurinpiirtein 1600-luvulta alkaen.

281 Samaan tapaan musiikin kirjoittaminen aikoinaan muotoutui omanlaiseksi musiikin ilmenemistavaksi, kirjoitetuksi musiikiksi.

282 Tunnistin kyllä kollegoilta perityn esimerkkini kenen-tahansa-puheenomaisuuden, mutta olin yllättynyt löytäessäni sen Stravinskilta: ”*Le temps n'est plus où Jean-Sébastien Bach faisait allegrement un long voyage à pied pour aller entendre Buxtehude. La radio porte aujourd'hui à toute heure du jour et de la nuit la musique à domicile. Elle dispense l'auditeur de tout autre effort que celui de tourner un bouton.*” Stravinsky 1970 (1939/40), 180.

kukin soitti omalla tavallaan, muista tietämättä. Itse soittaminen oli yleensä ainoa keino saada kokea jokin musiikillinen kokonaisuus yhä uudelleen ja uudelleen. Toisin sanoen, omalla soitotaidolla (erityisesti pianonsoitotaidolla) oli samankaltainen kulttuurinen funktio kuin äänitteillä nykyään.

Äänitteiden yleistymisen myötä kirjoitetun kulttuurinen asema on muuttunut. Nyt jo vuosikymmeniä äänitteet ovat toimineet malleina, joita ei tarvitse tulkita, kääntää kirjoitetusta soivaksi. Nykymuusikko saa vaivatta kuunneltavakseen tai jopa nähtäväkseen lukemattomien kollegojen soittoa eri puolilta maailmaa. Kantaohjelmistoa tallentavat nuotit ovat yhä enemmän vain jonkin jo soivana tunnetun objektin tavoittamiseksi tarvittuja välineitä.

Äänitallenne on esine, monistettava tuote, jonka sisältämän musiikin voi periaatteessa toistaa samanlaisena niin monta kertaa kuin se suinkin halutaan kuulla. Äänen tallentamisen ja toiston helppous ja moninaiset mahdollisuudet ovat tuoneet musiikin niin yleiseksi ihmisen olemisen virittäjäksi ja viihteeksi, että puhutaan jo äänisaasteesta ja ääniterrorismista. Äänitallenteen lopullinen laatu on ratkaiseva, eikä kukaan kysy valmiista tuotteesta, kuinka se toteutettiin (paitsi ehkä kollegiaalisesta kiinnostuksesta teknisiä yksityiskohtia kohtaan). Kaikki keinot ovat sallittuja: valmis ”esitys” kootaan yleensä useista ostoista mahdollisimman virheetömäksi kokonaisuudeksi, jota vielä saatetaan käsitellä jälkeensä. Äänitallenteiden myötä soivat musiikkikulttuurit ovat läsnä tallennekokoelmana, joka laajuudessaan on ajat sitten ylittänyt yksittäisten ihmisten hallintakyvyn. Tietokoneverkkojen tuomat mahdollisuudet ovat vielä lisänneet tämän yhteisöllisesti kootun, jatkuvasti laajenevan kokoelman käyttömahdollisuuksia.

Ranskalainen Joseph Engramelle oli ensimmäisiä, joka pystyi rekonstruoimaan yksittäisen musiikkiesityksen uudelleen, automaattiuurilla toistettavaksi. Engramelle valitti 1775, että jos jo aikaisemmin olisi tunnettu musiikin tallentamisen taito (*Tonotechnie*)²⁸³, voitaisiin vielä nauttia suurten muusikoiden (kuten Lully ja Marchand) soittoaidosta. Hän totesi, että Lully, Corelli, Couperin ja jopa Rameau olisivat kauhuissaan, jos kuulisivat, kuinka heidän musiikkiaan soitetaan.²⁸⁴ Ja kuitenkin Rameaun kuolemasta oli kulunut vasta 11 vuotta.

Äänen tallentamisen ensimmäisinä vuosikymmeninä (1800-luvun lopulta 1900-luvun puoliväliin) esitykset tallennettiin sellaisenaan, aluksi fonografisylinterille ja myöhemmin äänilevyille, korjausmahdollisuutta ei ollut. Myöhemmin tallenne rakennettiin useista ostoista ensin nauhalle ja vasta siitä äänilevyksi, niin että tallenne pyrki olemaan kyseisen esittäjän ihanne-

283 Engramelle tarkoitti musiikin tallentamisella kehittämänsä kirjoitusmenetelmää, jonka avulla voitiin kirjata musiikkiesitys muistiin, niin että taitava ammattimies pystyi jäljentämään esityksen tarkasti mekaanisen soittimen sylinterille. Pariisin taitavimpiin urkureihin kuulunut M. Balbastre kirjoitti Engramellen pyynnöstä romanssin, jonka esitys tallennettiin tällä menetelmällä. Alkuperäinen nuottikuva, tallenne ja sen mukaan tehty sylinterin valmistamisessa tarvittava rei’ityskartta ovat säilyneet, mutta sitä ei tiedetä, toteutettiinko romanssia soittavaa mekaanista soitinta koskaan. Musiikintutkijoille Engramellen tallenteet ovat erittäin mielenkiintoisia, sillä ne paljastavat konkreettisesti esityksen ja nuottikuvan suhdetta ja auttavat ymmärtämään esityskäytännöistä kertovia tekstejä. (Fuller 1979, Haurý 1999.)

284 Engramelle 1971 (1775), 63.

tulkinta tallennetusta teoksesta. Äänitteiden avulla pystyttiin ylittämään ”luonnollisen tilanteen” vajavaisuus, jolloin myös äänittäjä ja levyn tuottaja ovat olennaisia musiikintekijöitä.²⁸⁵

Nykyisin musiikki saatetaan rakentaa suoraan äänitteiksi, niin ettei nuotteja ole olemasakaan, tai nuotit ovat vain viitteellisiä, tai kirjoitetaan tarvittaessa vasta jälkikäteen. Siitä, mitä muusikot soittavat, kootaan ja muokataan tietynlainen tallennettava musiikillinen kokonaisuus. Osa musiikista on ehkä suunniteltu ja harjoiteltu etukäteen, mutta lopullisen version työstäminen julkaisukelpoiseksi äänitteeksi saattaa kestää kuukausia. Lopputulos on monien eri alojen ammattilaisten yhteistyötä: soittajien osuus saattaa olla vain raakaversio, materiaalia, jota muokataan monin tavoin, yhdistetään ehkä synteettisiin ääniin, ja lopulta ”miksataan” halutunlaiseksi tuotteeksi. Musiikkitalenne voidaan rakentaa myös yksinomaan sähköisesti tuotetuista synteettisistä äänistä. Lopullista versiota ei enää ole, vaan samasta materiaalista saatetaan työstää useita erilaisia versioita erilaisia musiikillisia tilanteita varten.

Säveltäminen, soittaminen ja laulaminen ovat asettuneet samankaltaiseen asemaan. On kyse soivaksi saattamisesta. Toisaalta soittamista ja laulamista on mahdollista käyttää vain yhtenä työvaiheena musiikillisen artefaktin tuottamisessa, toisaalta säveltäjä saattaa työskennellä esittäjistä riippumatta suoraan äänimateriaalin kanssa. Soivaksi saattaminen on hidasta musisoinnista, joka voi tapahtua monin erilaisin tavoin, joko perinteisiä soittimia tai muita äänilähteitä käyttäen. Muusikko, joka saattaa jotain soivaksi säilyvään muotoon, voi kuvanveistäjän tai maalarin tavoin ikään kuin astua askeleen kauemmas, tarkastella jo esille saatettua ulkopuolisen kuulijan tavoin. Tällä tavoin soiva musiikki on kadottanut osan ajassa tapahtuvalle ominaista katoavaa luonnettaan – vaikkakin mitä ilmeisimmin löytänyt jotain muuta. Ilmiötä kuvaa hyvin sävellysten nimittäminen soiviksi veistoksiksi²⁸⁶.

Tradition historiallistamisesta

”Traditionalisti takertuu ajattoman kauneuden abstraktiin metafysiikkaan. Konservatiivi uskoo, että ilmiön erilaisten manifestaatioiden takana piilee muuttumaton ja loukkaamaton substanssi. Restauroida palauttaa menneisyyttä sellaisenaan. Mutta historisti vastaanottaa menneisyyden muistettuna (ja muistettavana), joka toimii oleellisena tekijänä nykyhetkessä. Etäinen nähdään etäiseksi, mutta koetaan läheisenä; vieras tunnustetaan oudoksi, mutta se tuntuu kuitenkin tutulta. Historismin viesti on esteettinen paradoksi. Näin siksi, että kysymyksessä ei ole vain tietoinen ’kulttuuriperintö’, vaan myös kollektiivisen alitajunnan koelma arkkityyppjä. Tuo perinteen piilomuoto nähdään selvästi esimerkiksi

285 Äänilevyjen tekemisen historiasta Day 2000, 1–56.

286 Muistelen Magnus Lindbergin kutsuneen sävellyksiä soiviksi veistoksiksi jossain Teoston mainoksista.

musiikin makromuotojen alueella. Variaatiomuoto on arkkityyppi (mitä muuta olisi Ligetin Atmosphères kuin variaatiojono: $a^1 a^2 \dots$) samoin rondo/ritornelli on arkkityyppi (mitä muuta olisi Boulezin Marteau sans Maître). Entä kehysmuoto/sonaattimuoto, ikuisen kotiinpahuun tuhlaajapoikamytytti; esimerkkejä missä tahansa minkä tahansa ajan musiikissa.

Historiallinen tietoisuus, menneisyyden musiikki, on ollut säveltäjillä teemana oikeastaan aina, joskin muuttuvasti ja kehittyvästi. Varhaisina aikoina nähtiin vain välittömästi edeltävä sukupolvi (muu ei vielä ketään kiinnostanut), sitten 1800-luvulla, historiallisen ohjelmiston kasvaessa, nähtiin yhä kaukaisempiin aikoihin, ja lopulta oli käsillä koko julkaistu ja esityksinä läsnäoleva musiikinhistoria tähän päivään saakka.²⁸⁷”

Suhde aikaisempiin tehtyyn musiikkiin muuttui vuosisatojen myötä. Erityisesti 1700-luvulla ja 1800-luvulla kirjoitettu traditio historiallistettiin – mutta vasta äänitteiden yleistyminen historiallisti soivan.²⁸⁸ Siihen asti soiva oli ollut läsnä vain laulettuna ja soitettuna, tapahtumishetkellä koettuna.²⁸⁹ Soiva koettiin ensisijaisesti oman kulttuuripiirin puitteissa, kiertävien muusikoiden ja matkustamisen tuodessa tuntumaa toisenlaisiin musisoimisen tapoihin. Soiva traditio oli ”historiatonta”, juuri sillä hetkellä läsnäolevaa ja muistin varaista tuntumaa aikaisemmin tapahtuneeseen, läsnäolevien elävien ihmisten musisoimisen taitojen mukaisesti soivaa. Äänen (ja liikkuvan kuvan) tallentaminen toi uudenlaiset mahdollisuudet ylittää ajan ja paikan rajoitukset. Viimeisten sadan vuoden ajalta kerääntyneitä äänitteitä kuuntelemalla voidaan havaita selviä eroja siinä, kuinka tiettyjä kappaleita on soitettu eri aikoina. Vanhoissa äänitteissä ilmenevä esitysten ”vanhanaikaisuus” ihmetyttää erityisesti nuoria soittajia, jotka ovat kasvaneet pitämään jotain tiettyä soittamisen tapaa ainoana oikeana.

Äänitteiden historia on vain sadan vuoden mittainen, mutta se ylittää jo samaan aikaan elävien sukupolvien välisen kanssakäymisen mahdollisuudet²⁹⁰. Äänitallenteet ovat konkretisoineet käsityksen siitä, kuinka paljon musiikin esittämisen käytännöt ja sointi-ihanteet muuttuvat ajan myötä – vaikka samalla tallenteet ovatkin ehkä yhdenmukaistaneet käytäntöjä ja hidastaneet muuttumista. Johtiko soivan tallentaminen esittämiskäytäntöjen historiallistamiseen, uudenlaiseen suhtautumistapaan? Soittamisen ja laulamisen traditiot eivät enää olleet näkymättömiä oman elämän käytäntöjä, jolloin kaikki kirjoitettuna läsnäoleva musiikki soitettiin oman

287 Rautavaara 1991, 203.

288 Kysymys historiallistamisesta voidaan ajatella myös ’historiallisuuden’ ja ’ylihistoriallisuuden’ vastakkainasetteluna. Toisin sanoen, toisten mielestä esimerkiksi tonaalisessa musiikissa on kyse luonnonlaesta, toisten mielestä aikakauten sidotuista keinoarvoista. (Heiniö 1984, 307–308.) Ajattelen tässä luvussa kuitenkin enemmän vastakkainasettelua ’historialliset käytännöt’ / ’oman elämän käytännöt’, siis eroa niin sanottuihin historiallisiin käytäntöihin mukautumisen ja historiallisen materiaalin mukauttamisen välillä.

289 Soittorasiat ja muut mekaaniset instrumentit olivat lähinnä kuriositeetteja.

290 Yksi lukukokonaisuus Pekka Gronowin ja Ilpo Saunion kirjassa *Äänilevyn historia* on nimeltään ”Sata vuotta tallennettua ääntä” (Gronow ja Saunio 1990). Timothy Dayn (2000) *A Century of Recorded Music: Listening to Music History* käsittelee kuitenkin laajemmin äänilevytuotannon musiikillisia vaikutuksia

ajan käytäntöjen mukaisesti, mukautettiin omiin taitoihin, oman kulttuuripiiriin soivaan traditioon, otettiin omaksi. Nykyään muusikon tulee mukautua niihin kulttuuripiiri-, säveltäjä- ja kap-palekohtaisiin soiviin traditioihin, joita sekä soivan että kirjoitetun avulla vaalitaan. Eikö seuraavien tekstikatkelmien ilmaisema ero Ferruccio Busonin ja Matti Raekallion näkemysten välillä kerro juuri tästä?

Kautta koko elämäni, opiskellessani pianonsoittoa, olen pyrkinyt yksinkertaistamaan soittamisen mekanisme ja pelkistämään sitä minimoimalla liikkeitä ja voimankäytön. Lopullinen kantani on, että tekniikan hankkiminen ei tarkoita muuta kuin että annettu vaikeus sopeutetaan itse kunkin ominaisuuksiin. Tätä ei edistä niinkään fyysinen harjoittelu vaan henkinen paneutuminen tehtävään. Tämä taas ei kenties ole jokaiselle pedagogille tuttu tosiasia, mutta sitä tutumpi se on jokaiselle soittajalle, joka saavuttaa päämääränsä jatkuvalla opiskelulla ja analyysillä.²⁹¹

”[H]uomion keskipisteenä tulisi olla yksinkertaisesti olemassaolevan fyysisen toimintakyvyn mukauttaminen kulloisenkin musiikin asettamiin tehtäviin, eli oman valmiuden mukauttaminen teoksen vaatimuksiin. Esittäisin asiat mieluummin tuossa järjestyksessä kuin Busonin tekniikan määritelmän mukaisesti, jossa siis vaikeudet mukautettiin omiin valmiuksiin. Busoni osasi epäilemättä vetää periaatteestaan oikeat johtopäätökset, mutta kuolevaisempia pianisteja se saattaisi houkutellessa kyseenalaisiin ratkaisuihin.

Monta turhaa estettä poistuu omakohtaisen taiteellisen ilmaisun tieltä, kun pianistisen työskentelyn lähtökohdaksi voidaan asettaa niin pian kuin mahdollista teoksen ominaisuudet ja vaatimukset eikä soittajan oma (saati opettajan tai muun gurun) fysiikka, siis vaikkapa jokin pianistinen metodi tai tietyn koulukunnan mukainen tapa käsitellä klaviatuuria.²⁹²”

Kahden erinomaisen pianistin näkemyksellinen ero – annetun vaikeuden sopeuttaminen omiin ominaisuuksiin ja oman valmiuden sopeuttaminen teoksen vaatimuksiin – kiteyttää mielestäni hyvin musiikillisten käytäntöjen välisen suhtautumiseron.²⁹³

Vaikka kirjoitetun, soivan ja soitetun tai laulettu välisen suhteen muutoksia voikin kuvata yleistävästi, kunakin aikana suhteet ovat olleet monenlaisia. Vallitsevan aikakauden asiantuntijoiden historiakäsitys ei suinkaan sellaisenaan siirry yhdenkään yksittäisen ihmisen käsitykseksi. Kollektiivisesti läsnäolevan musiikkitradition historiallistuminen tapahtuu vähitellen asiantuntevaksi muusikoksi kasvamisen myötä. Nuoret soittajat eivät vielä ole oppineet historiallisoimaan musiikkia, heille kaikki soitettavaksi annettu musiikki on uutta musiikkia, sellais-

291 Busoni, sit. Raekallio 1996, 294.

292 Raekallio 1996, 294.

293 Raekallion näkemys on omasta kokemuksesta tuttu, mutta käsitykseni Busonin näkemysten yleistettävyydestä perustuu tietenkin vain kirjoitettuun.

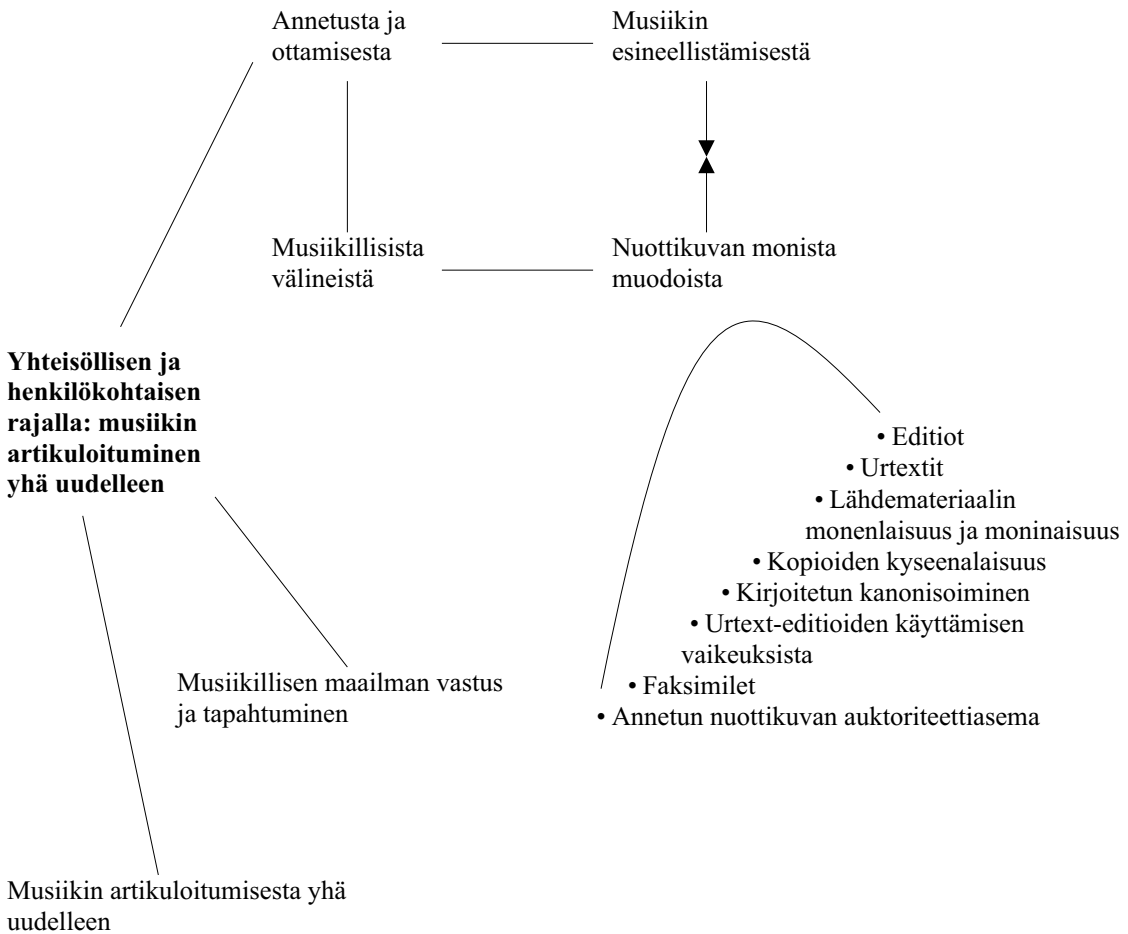
ta, jota he eivät aikaisemmin ole soittaneet, enemmän tai vähemmän samankaltaista kuin jo soitettu. Musiikin harrastajat saattavat soittaa omien taitojensa ja käsitystensä mukaisesti kaikenlaisia musiikkia, minkä käsiinsä saavat, tietämättä ja välittämättä ammattiipiirien normatiivisista esittämiskäytännöistä.

Omana aikanammekin jopa yhden oppilaitoksen puitteissa saatetaan vaalia monenlaisia traditioita, ja yhteisöllinen historiatietoisuus ilmenee käytännöissä monenlaisina konkreettisina variaatioina, monenlaisin vivahtein. Esimerkiksi klassis-romanttista repertoaria soittavien keskuudessa Bach-traditio jatkaa klassis-romanttista Bach-traditiota, eivätkä vanhan musiikin soittamiseen erikoistuneiden muusikoiden ”uusvanhat” Bach-käytännöt ole niitä juurikaan horjuttaneet. Tietynkaltaisten soittamistraditioiden puitteisiin mahtuu monenlaisia ehkä mitättömiltä vaikuttavia, mutta muusikoiden keskuudessa vakavasti otettuja eroja – toiset saattavat soittaa vaikkapa *legato*, sitoen, sellaiset sävelkulut, jotka toisten soittajien musiikillisessa maailmankuvassa artikuloituvat irrallisiksi säveliksi.

Musiikillinen maailma toimii edelleen etupäässä mestari–kisälli-periaatteella. Konkreettiset soittamisen ja laulamisen käytännöt opitaan pienten yhden opettajan ympärille rakentuneiden ”koulukuntien” puitteissa. Soittamisen ja laulamisen traditiot konkretisoituvat sekä kuulussa että opettajien verkostoissa, joissa traditio kulkee sukupolvelta toiselle soittamisen ja laulamisen käytäntöinä ja muuntuu opiskelijoiden kulkiessa opettajalta toiselle.²⁹⁴ Ammattikoulutuksenkin saaneiden opettajien tietämys saattaa olla kapea, eivätkä opettajat opiskeluaikojen jälkeen välttämättä harjoita omaa taitoaan tai lisää tietämystään ja ymmärrystään siitä, mitä opettavat.

Tradition historiallistaminen herätti ensin kysymyksen alkuperästä ja tekijyydestä, sitten kysymyksen autenttisuudesta – ja samalla kysymyksen toisesta, vieraasta. Tradition historiallistaminen sijoitti kulloinkin läsnäolevan musiikin ikään kuin ihmisten ulkopuolelle, toisten ihmisten musiikiksi, ja muutti yksittäisten ihmisten aseman tradition kantajana. Ei enää ole kyse jatkuvasta kulttuurisesta variaatiosta, jossa alkuperäistä ei tiedä kukaan, vaan musiikillisten tekstien tulkinnoista. Tarkoittaako puhe musiikin tulkitsemisesta toiseuden tunnustamista tai tunnustamista vai toiseuden illuusion ylläpitämistä, valtasuhdetta, jossa toinen ”tulkitaan” joksikin muuksi?

294 Uudenlaisten vanhan musiikin esittämisen tapojen käyttöön ottaminen 1900-luvulla oli tästä poikkeus.



Yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla: musiikin artikuloituminen yhä uudelleen

Musiikki on läsnä tavalla tai toisella, ja musiikki artikuloituu yhä uudelleen. 'Läsnäoleminen' ja 'artikuloituminen' ovat kaksi erilaista näkökulmaa musiikilliseen maailmaan. 'Läsnäoleminen' näyttää tavanomaisen, jo tapahtuneen, 'artikuloituminen' suuntautuu tulevaan. Näiden näkökulmien välissä todellistuu musiikin tekijöiden ja musiikin suhde. Yksittäinen musiikkia tekevä ihminen, joka toimii musiikillisessa maailmassa, toimii aina yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla. Tässä paikassa se, mitä toiset ovat jo tehneet ja tulevaisuuteen suuntautuva itse tekeminen asettuvat suhteisiin. Musiikki artikuloituu yhä uudelleen. Jokainen tekijä on tästä uudelleen artikuloitumisesta vastuussa omalta osaltaan.

Musiikillisen maailman tapahtumisessaesille tuleva moninaisuus kertoo tavasta, jolla yksittäiset ihmiset elävät elämäänsä maailmassa, jossa toiset ihmiset jo asuvat ja jossa ihmiset puhuvat tietyillä tavoilla, toimivat tietyillä tavoilla, jossa on tietynlaisia olioita (tai esineitä), ja puheet, toiminnat ja oliot kietoutuvat jo joillakin, vaikkakin jatkuvasti muuttuvilla tavoilla yhteen.²⁹⁴ Monenlaisuus kertoo yksittäisten tilanteiden ainutkertaisuudesta, hedelmällisistä väärinkäsityksistä ja assosiaatiokyvyistä, kumuloitumisen hallitsemattomuudesta ja vaikutusten arvaamattomuudesta.

Tapahtumisen moninaisuuden voi nähdä saman varioitumisena, jonkin samana pysyvän ilmenemisenä yhä uusin tavoin, mutta yksiköllisiksi puhuttujen yhteisöllisten pintojen alta paljastuu kuitenkin aina moninainen laadullinen erilaisuus. Kulttuurinen toiminnallinen todellisuus on samaan aikaan monenlaista. Olennaista lienee, että ihminen maailman vastuksen muut-

294 Maailman tulevaisuus on siis joka hetki vasta mahdollisuus, eikä tulevasta voi tietää.

tuessa löytää aina uusia tapoja tehdä musiikkia. Ihminen ei edes kykene ottamaan valmiina – sellaisenaan – sitä, minkä saa, vaan tulee aina lisänneeksi ottamaansa jotain omaa. Ihminen muuttaa käytäntöjä jo taitamattomuuttaan, mutta erityisesti pyrkiessään kehittämään taitojaan, pyrkiessään toimimaan ja tekemään tavalla tai toisella paremmin tai eri tavalla, kehittäessään välineitä, käyttäessään olemassa olevia mahdollisuuksia uusilla tavoilla, löytäessään uusia mahdollisuuksia, jotka puolestaan avaavat uusia mahdollisuuksia. Ihmisen musiikilliset taidot, välineet, tavoitteet, yhteisölliset puitteet, käsitteellistämisen ja merkityksellistämisen tavat – kaikki musiikillisen tilanteen osatekijät voivat muuttua. Mikä tahansa voi jostain syystä tapahtua toisin.

Annetusta ja ottamisesta

Kulttuuriinsa kasvava muusikko oppii vähitellen, kuinka musiikki on läsnä, minkälaisin sidoksin musiikki ilmenee maailmassa. Läsnäolo ilmenee toisten muusikintekijöiden toiminnassa, sosiaalisissa tilanteissa ja toimintaan liittyvissä puheissa, eikä maailmassa toimiminen edellytä sanallisia selityksiä.²⁹⁵ Ratkaisevaa musiikkikulttuurin muotoutumisen kannalta on annetun ja ottamisen suhde: minkälaisena ja millaisin tavoin musiikki tulee annetuksi ja millä tavalla ja minkälaisin välinein musiikkiin opitaan tarttumaan, kuinka kulttuurinen ”katse” luokittelee, abstrahoi, määrittelee, näkee suhteita, eroja ja yhtäläisyyksiä, kuinka musiikki puhutaan joksikin, kuinka kulttuurin puitteissa ajatellaan kaikessa tapahtumisessa ilmenevä ainutkertaisuus ja ainutlaatuisuus.

Kulttuurisesti annetun ja elämisessä otetun musiikin suhde konkretisoituu omassa musiikin tekemisessä, joka väistämättä ilmaisee suhdetta traditioon. Yleistävä puhuminen artikuloituvan musiikin – esimerkiksi soittamisessa tai kirjoittamisessa esille saatetun musiikin – ja jo artikuloituneen musiikin suhteesta ei kuitenkaan ole yksinkertaista. Esimerkiksi, toisenlaisessa kulttuuripiirissä kasvanut muusikko, joka oman aikamme länsimaisen taidemusiikkitradition näkökulmasta katsoen toistuvasti muuntelee soitettavaa, saattaa omasta mielestään soittaa joka kerran saman musiikillisen kokonaisuuden. Ihmisen toiminta suuntautuu eri tavoin, jos kyseessä on kulttuuri, jossa puhutaan perinteiden vaalimisesta tai kulttuuri, jossa arvostetaan uutta ja yksilöllistä. Ero ei kuitenkaan paljastu satunnaiselle kuulijalle, joka ei voi tietää, miten musiikkia on tapana vaalia tai miten uusi ja yksilöllinen tämän kulttuurin puitteissa ilmenee. Musiikissa – kaikkialla – on joka tapauksessa jotain uutta ja jotain samaa kuin jo tapahtuneessa.

On samantekevää, onko kyseessä laulaminen, soittaminen, kirjoittaminen, äänitallenteiden tekeminen tai jokin muu musiikillinen toiminta, musiikin tekemisen suhde jo tehtyyn voi-

295 Tämä ei institutionaalisesti ajatellen pidä tietenkään paikkaansa, sillä ammattimuusikoilta vaaditaan tutkinto, jonka suorittamiseksi täytyy kyetä myös sanallisesti selittämään yhtä ja toista.

daan ymmärtää ensisijaisesti toistavaksi, jäljentäväksi (kopioivaksi), jäljitteleväksi (imitoivaksi tai simuloivaksi), tulkitsevaksi, muuntelevaksi (varioivaksi), muuntavaksi (transformoivaksi), muokkaavaksi, kehittäväksi tai uutta luovaksi. Musiikin artikuloiminen, strukturoiminen, komponoiminen, fantisoiminen, ideoiminen ja ajatteleminen sujuvat joka tapauksessa kaikilla musiikillisen toiminnan tavoilla, mahdollisuudet ja keinot vain ovat erilaiset.

Musiikillisista välineistä

Aloittelevia muusikoita opastetaan musiikin artikuloimisessa, heille tarjotaan tavanomaisia tapoja tehdä musiikkia. Heille tarjotaan sekä konkreettisia välineitä (kuten soittimia) että abstrakteja, käsitteellisiä välineitä (kuten asteikkoja ja sointuja) ja opetetaan näiden välineiden erilaisia käyttötapoja, tekniikkoja.²⁹⁶ Erilaiset soittimet ja abstraktit artikuloitivälineet, kuten nuottimerkit, asteikot, intervallit, soinnut, melodiat, melodia- ja rytmikaavat, sointuhierarkiat tai sointukierrot ovat kaikki perinteisiä musiikillisen ajattelun välineitä, joiden avulla musiikin tekemistä hallitaan. Välineiden avulla musiikin tekeminen artikuloituu tietynkaltaisilla tavoilla ajatelluiksi toiminnallisiksi poluiksi. Muusikko tarttuu läsnäolevaan musiikkiin tavalla tai toisella, ja loppu seuraa mukana ikään kuin itsestään. Esimerkiksi, otesarjana²⁹⁷ luettu nuottikuva antaa hyvin konkreettisella tavalla muusikolle mahdollisuuden soittaa uutta musiikkikappaletta – se, mitä muusikko soittamastaan musiikista ajattelee, on sitten kokonaan toinen kysymys.

Sähköisesti tai digitaalisesti tuotetun musiikin hallitsemiseen sen tekijät tarvitsevat myös kokonaan toisenlaisia artikuloitivälineitä: sampleja, filtereitä, formanteja, resonansseja, ohjelmointia, spatialisointia, kvantisointia, remixiä...

Välineiden vaikutus ei rajoitu musiikin tekemisen hallitsemiseen, vaan musiikki saataan myös kokea totunnaisten tarttumistapojen mukaisesti: välineet antavat näkökulman musiikkiin. Muusikot myötäelävät erityisesti oman instrumenttinsa taitajien tekemän musiikin, saattavat kokea toisen soittamisen tai laulamisen kehossaan. Erilaisin periaattein rakentuvat nuottikuvat antavat kaikki omanlaisensa näkökulman musiikkiin. Samoin abstraktit artikuloitivälineet, esimerkiksi sointuhierarkiat, suuntaavat erityisesti tekijän kokemusta, tekevät musiikin ”tietystä näkökulmasta näkyväksi”. Tekemisen tavan ja musiikin kokemisen suhteesta ei voi kuitenkaan vetää yleistäviä johtopäätöksiä. Tuloksen musiikillisuus ei ole sidoksissa tekijän käyttämään tekniikkaan, eikä tietynkaltisten ajatuksellisten välineiden käyttäminen joihinkin

296 Tosin käsitteellisten välineiden kohdalla tyydytään usein abstraktin välineen antamiseen – esimerkiksi musiikillisesta yhteydestä abstrahoitujen sävellajien ja sointumuodostelmien opettamiseen – ja välineiden mahdollinen käyttäminen jää muusikon oman kiinnostuksen varaan.

297 On siis kyse joko tabulatuurinotaatiosta tai nuottikuvasta, joka antaa mahdollisuuden lukea sitä tabulatuurinotaationa, konkreettisena toimintaohjeena, jossa ”nuotinpää” kertoo esimerkiksi, mihin kohtaan kieltä sormi on kulloinkin asetettava.

tarkoituksiin tarkoita, että nuo välineet muissakin tilanteissa artikuloisivat musiikillista kokemusta.²⁹⁸

Musiikin esineellistämisestä

Kulttuurissamme on ollut monia piirteitä, jotka ovat osoittaneet pyrkimystä yhtenäistää kulttuuristen käytäntöjen moninaisuutta. Näitä kulttuurisia pyrkimyksiä voi lähestyä monenlaisista näkökulmista, puhumalla esimerkiksi standardoimisesta, idealisoinnista, yhdenmukaistumisesta tai yhdenmukaistamisesta, rationalisoimisesta, totalisoimisesta, esineellistämisestä tai tuotteistamisesta. Käytäntöjen yhtenäistämiseen on vuosisatojen kuluessa järjestelmällisesti pyritty, milloin mistäkin syystä, mutta yhtenäistymistä tapahtuu jatkuvasti myös ”itsestään”. On siis kyse toisaalta idealisoinnista, instituutioista ja tietoisesta poliittisesta vallankäytöstä, toisaalta ihmisten yhteisöllisyydestä, normeista, taipumuksesta toimia niin kuin toisetkin toimivat. On myös kyse yhtäläisten mahdollisuuksien tarjoamisesta kaikille – ja tasapäistämisestä.

Kulttuurinen ilmenee kahdella tasolla. Julkiset, viralliset, yhteisöllisesti hyväksytyt ja arvostetut käsitykset säätelevät tai ohjaavat kulttuurin muotoutumista ja samalla peittävät tapahtumisen ja merkityksellistämisen tapojen moninaisuutta.²⁹⁹ Lähes jokainen ajattelee olevansa ainakin jossain suhteessa vajaa, omituinen, epänormaali, epäonnistunut – näkemättä, että niin toisetkin ovat.³⁰⁰

Soitinten standardisointi, soitinkohtaiset sointi-ihanteet ja tietynkaltainen orkesterisointi vaalivat muusikkokoulutuksen avulla yllä pidettävää yhteisöllistä sointi-ihannetta. Kromaattinen abstrakti asteikko, tasavireinen viritys, kiinteäksi sovittu virityskorkeus ovat yrityksiä vaalia länsimaista musiikkikulttuuria tietynkaltaisena sävelavaruutena. Sivutuotteina on syntynyt esimerkiksi absoluuttinen sävelkorva. ”Riittävän sävelkorvan” puutteen aiheuttamat ongelmat korjataan nykyään digitaalisilla säveltasojen puhtaudenkorjaussysteemeillä. Näin kaikenlaiset laulamiset saadaan sovitetta yhteisöllisesti hyväksytyjen puitteiden mukaiseksi.

298 Musiikin tekeminen tietokoneen avustuksella ei tarkoita, että soiva musiikki on konemaista. Nuottien mukaan soittaminen ei tarkoita, että kuultu nähdään nuottikuvana. Jerrold Levinson otaksuu – vastoin yleistä käsitystä – että kuullun musiikin ymmärtämisellä ei juurikaan ole tekemistä kappaleen arkkitehtonisen suurmuodon hahmottamisen kanssa, vaikkakaan tämä ei tarkoita sitä, etteikö suurmuodolla olisi merkitystä kapellimestareille ja esittäjille (Levinson 1997, 172).

299 Todennäköisesti suuri osa oman ajan kokemuksellista moninaisuutta johtuu vain siitä, että oman ajan elää ohentamattomana, kun taas muista ajoista on vain valmiiksi muokattu ja valmiiksi valikoitu(nut), katkelmallinen ja pinnallinen käsitys.

300 Esimerkiksi ihminen on idealisoitu tietynlaiseksi psykofyysiseksi kokonaisuudeksi, johon nähden kaikki ihmiset ovat enemmän tai vähemmän viallisia tai vaillinaisia, vääränlaisia. Tähän irrallisista tiedon sirpaleista koostuvaan ideaaliin pyritään erilaisin, esimerkiksi lääketieteellisin ja kasvatuksellisin keinoin. Toisaalta erilaiset muodit ja trendit, pyrkimykset näyttää tietynlaiselta tai elää tietyllä tavalla leviävät yhteisöissä tehokkaasti.

Musiikinopetus on institutionalisoitu, paketoitu kurssitutkinnoiksi ja ohjelmistoluette-loiksi; musiikillinen tietämys on oppiaineistettu, ja musiikkia opetetaan usein kuin vierasta kiel-tä.

Länsimaisen kulttuurimme erityispiirteisiin kuuluu, että musiikki on tuotteistettu sa-maan tapaan kuin lukemattomat muut inhimilliseen toimintaan liittyvät alueet. Musiikkiin liit-tyy valtava määrä erilaisia tuotteita ja toimintoja, joiden kulttuurista arvoa osoitetaan ja mita-taan rahalla. Äänitetuotanto on muuttanut musiikin soiviksi esineiksi – jotka kummallisimmil-laan soivat playback-konserteissa, joissa esittäjät ikään kuin esittävät sen, minkä yleisö saa kuultavakseen.

Ajatus tietynlaisina vaalittujen musiikillisten teosten kokoelmasta on leimaa-antava eri-tyisesti 1900-luvun musiikkikulttuurille. Länsimainen taidemusiikki – se oikea – on ikään kuin valmis.

Nuottikuvan monista muodoista

Silloin, kun yhteisössä vaalitaan esineellistyneitä, tietyllä tavalla soivia nimettyjä musiikillisia kokonaisuuksia – niin sanottuja teoksia – saatetaan joutua vaikeuksiin. Jokainen nuottikuva voi-daan saattaa soivaksi, tavalla tai toisella. Monissa tapauksissa ”yhdeksi” nimettyyn viittaavien nuottikuvien moninaisuus³⁰¹ ja monitulkintaisuus sekä 1900-luvulla voimistunut kulttuurinen pyrkimys konstruoida yksi mahdollisimman autenttinen asiantuntijoiden hyväksymä nuottiku-va ovat ristiriidassa keskenään – erityisesti silloin, kun sovelletaan 1800- ja 1900-lukujen ihan-teiden mukaista ajatusta musiikkiteoksista varhaisempien vuosisatojen musiikkiin.³⁰²

Ediot

”Historian hämärästä” esiin kaivettuihin nuotteihin saatettiin 1800-luvulla ja 1900-luvun alku-puolella julkaistuissa editioissa tehdä suuriakin muutoksia, yleensä käytännöllisistä syistä. Käy-töstä poistuneen notaatiosysteemin puitteisiin kirjoitettu musiikki translitteroitiin, kirjoitettiin uu-delleen edition julkaisemisajankohtana vallitsevien kirjoittamis- ja lukemiskäytäntöjen mukai-sesti. Myös modernin viivastonotaation puitteisiin kirjoitettua musiikkia ajanmukaistettiin. Nuotteihin lisättiin monenlaisia esitysohjeita ja sormijärjestyksiä tai jousituksia, kappale saatet-tiin muuttaa enharmonisesti helpompaan sävellajiin, rytmien merkintätapoja muutettiin oman ajan käytäntöjen mukaisiksi. Säveltäjän tai säveltäjän oppilaan kanssa yhteistyötä tehneet tai jostain muusta syystä erityisesti tietyn musiikin soittamiseen paneutuneet muusikot saattoivat

301 Tämä koskee erityisesti musiikkia, joka on kirjoitettu ennen 1900-lukua.

302 Lydia Goehr puhuu teos-käsitteen alkuperäisestä (*original*) ja ”johdetusta” (*derivative*) käytöstä. Goehr viittaa siihen, että erityisesti 1900-luvulla kaikkien aikojen musiikkia ja myös musiikkia toisista kulttuureista on ajateltu samaan tapaan kuin teos-konseptin mukaisesti sävellettyä musiikkia. (Goehr 2002, 253–257.)

julkaista oman editionsa tai opaskirjan, johon olivat kirjanneet suullisesti periytyneitä ohjeita ja omaan kokemukseensa perustuvia käsityksiä kappaleiden asianmukaisesta esittämisestä, tekevä mättä aina eroa näiden välillä.³⁰³

Urtextit

Valistuneet muusikot ovat kuitenkin jo vuosikymmenien ajan käyttäneet huolella toimitettuja *Urtext*-laitoksia. On kuulunut asiaan soittaa Bachit, Mozartit ja Beethovenit mahdollisimman alkuperäisestä nuottikuvasta.³⁰⁴ Tutkijoiden toimittamat nuotit on otettu – ja otetaan ehkä edelleenkin – tunnustettuina historiallisina tosiseikkoina. Valmiina ostetusta nuottimateriaalista eivät kuitenkaan enää näy se työ ja ne valinnat, joiden tuloksena kyseinen nuottikokonaisuus on syntynyt.

”Having assembled his sources, the editor must assess their relative value, having regard to the aim of his edition as discussed above. There are no hard and fast rules for doing this. The solution may be perfectly obvious, if for example there is only a single source (even though it may be itself corrupt), or a primary source to which all others are clearly subsidiary. [...] The comparison of variant readings can often demonstrate the probable relationship between two or more sources and their derivation from an ‘archetype’, the ancestor of all surviving sources.”³⁰⁵

Lähdemateriaalin monenlaisuus ja moninaisuus

Tutkijoiden käyttämä lähdemateriaali saattaa olla laadullisesti monenlaista; puhutaan primaarilähteistä ja sekundaarilähteistä sen mukaan, miten läheinen suhde kirjoitetulla oletetaan olleen säveltäjään. Lähteet saattavat olla painettuja nuotteja tai ammattikopistin kirjoittamia nuotteja, yksittäisen muusikon omaan käyttöön kopioimia nuotteja tai säveltäjän omia käsikirjoituksia. Nuotteja on saatettu kirjoittaa eri tavoin erilaisiin tarkoituksiin. Edition lähteenä käytetyssä nuottimateriaalissa saattaa olla painovirheitä, nuotit on saatettu kopioida huolimattomasti tai kopistin oman maun mukaisesti muuntaen – nuotit siis saattavat olla syystä tai toisesta kirjoitetuja kopion kopioita. Monista kappaleista on säilynyt monia erilaisia ”autenttisia” versioita.

”The sources reveal one omnipresent fact: Chopin revised habitually. He altered works extensively already when he commenced composing at the keyboard, and

303 Esimerkiksi Carl Czerny: *Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Stanley Boorman muistuttaa, että tämänkaltaiset editiot saattavat sisältää paljon musiikillista viisautta ja rohkaisevat toisia muusikkoja pohtimaan musiikin sisältöä (Boorman 1999, 403).

304 Muistan edelleen sen väheksynnän, jota jotkut opiskelijakollegani 1970-luvulla osoittivat, kun kävi ilmi, että olin soittanut Bachin inventioita Busoni-editiosta enkä Henlen *Urtext*-editiosta. Myös *Urtext*-editiot ovat usein keskenään erilaisia.

305 Caldwell 1985, 4. Kilpeläinen 1990.

he continued to revise abundantly when he first notated with pen and paper the ideas conceived at the piano. He revamped continuously through successive stages of manuscripts, through addressing different varieties of problems and correcting less frequently in the second or third autograph of the same work. Publication in no way hindered him. He made changes to proofs, as well as to students' copies of his published editions, and he requested publishers to alter printed texts. Chopin's habits have left a complex welter of changes, yet there is more to complicate matters. Though he revised constantly, he did not always do so consistently: sometimes he altered one engraver's manuscript or printed edition, and not another.³⁰⁶

Toisista kappaleista on säilynyt ”lopulliseksi” tarkoitettu käsikirjoitus tai säveltäjän itsensä tarkistama alkuperäisjulkaisu, mutta myös näissä saattaa olla virheitä.

Kopioiden kyseenalaisuus

Chambonnières, ranskalainen cembalisti ja säveltäjä, julkaisi vuonna 1670 kaksi kokoelmaa cembalokappaleitaan. Kokoelman alkusanoista päätellen häntä kyllä ilahdutti, että hänen musiikkinsa oli vuosikymmenten aikana levinnyt ”melkein kaikkiin maailman kaupunkeihin, joissa cembalo tunnettiin”. Hänen ammattilypeyttään kuitenkin loukkasi, että hänen nimissään kulkevat kappaleet – joilla käytiin kauppaakin – olivat kopioitaessa muuntuneet.³⁰⁷ Chambonnièresin mielestä oli sekä yleisölle hyödyksi että hänen omalle kunnialleen eduksi, että hän itse julkaisi kappaleet siinä muodossa, jossa hän säveltäjänä halusi ne saattaa julkisuuteen.

”Les desavantage quil y a ordinairement a donner ses ouurages au public m'auoit fait resoudre de me contenter de l'abbroiation que les personnes les plus augustes de l'Europe ont eu la bonté de donner a ces pieces. Lors que j'ay eu l'honneur de les faire entendre. Ce pendant les auis que je reçois de differens lieux quil s'en fait vu espece de commerce presque dans toutes les villes du monde, ou l'on a la connoissance du Clauessin, par les copies que l'on en distribue quoy qu'avec beaucoup de deffauts et ainsi fort a mon prejudice, m'ont faire croire, que je deuois donner volontairement ce que l'on m'otoit avec violence et que je deuois mettre au jour moy même ce que d'autres y auoient desja mis a demy pour moy; puis qu'aussi bien les donnant avec tous leurs agreemens comme je fais en ce recueil, elles seront sans doute, et plus vtilés au public, et plus honorables pour moy, que toutes ces copies infideles, qui paroissent sous mon nom.³⁰⁸”

306 Kallberg 1988, 1.

307 Chambonnièresin ”tapaus” oli tyypillinen. Lukuisilta säveltäjiltä on säilynyt valituksia kelvottomista kopioista, joilla ilmeisesti usein myös käytiin kauppaakin, kuten Chambonnières mainitsee.

308 Chambonnières 1925 (1670), XXIII.

Sekä Chopinille että Chambonnièresille – kuten ehkä useimmille muillekin säveltäjille³⁰⁹ – oli merkitystä sillä, minkälaisessa muodossa heidän nimissään olevat nuotit kiersivät maailmalla. Chambonnières ehti julkaista vain kaksi kokoelmaa kappaleitaan ennen kuolemaansa. Suurin osa Chambonnièresin tuotannosta on siis säilynyt vain näinä hänen mainitsemiaan kyseenalaisina käsikirjoituksina.³¹⁰ Chopin muunsi jatkuvasti kirjoittamaansa, mutta ei systemaattisesti, joten kriittisen edition julkaisijoilla on ollut lukemattomia ongelmia ratkaistavanaan.³¹¹

Kirjoitetun kanonisoiminen

Yhteisöllisesti yksilöityneiden musiikillisten teosten ja yksittäisen säveltäjän musiikillisten käytäntöjen sekä esinemäisen kirjallisen muodon rinnakkaiselo on selvästi ristiriitainen. Kirjoitetulle on sen säilyvän olomuodon takia annettu sellainen kulttuurinen merkitys, jota se ei suinkaan aina ansaitse tai joka ei aina ole tarkoituksenmukainen. Säveltäjälleen yksittäiset kappaleet eivät yleensä ole esinemäisiä, valmiita.³¹² Säveltäjällä on saattanut olla oman aikansa käytäntöjen mukaisena tapana kirjoittaa vain sävellyksen runko, tai hän on jostain muusta syystä jossain vaiheessa vain lopettanut kappaleen työstämisen tai varioimisen. Syy saattaa olla käytännöllinen: deadline pakottaa lopettamaan – kappale piti saada vaikkapa illanviettoon valmiiksi – tai uusi kappale odotti kirjoittamistaan.³¹³ Säveltäjät eivät myöskään ole aina suhtautuneet musiikin kirjoittamiseen senkaltaisella vakavuudella, mitä merkkien yksityiskohtaisessa tulkitsemisessä osoitettu pieteetti antaisi aiheen olettaa. Toki nuottikuva on saattanut olla jokaista merkin mutkaa myöten harkittu – erityisesti viimeisen sadan vuoden aikana – mutta yhtä hyvin kirjoittaja on saattanut pikaisesti kirjoittaa nuotit sillä tarkkuudella³¹⁴ kuin se kyseisessä tilanteessa oli tarpeen tai mahdollista, yksityiskohdista ja yksityisitteisyydestä välittämättä. Säveltäjän hyväksymät versiot eivät ole yhtään sen säilyvämpiä kuin erilaisin tavoin muuntuneet kopiot ja kopion kopiot eikä säveltäjä ole aina välttämättä edes välittänyt siitä, minkälaisina versioina kirjoitettu kiertää. Säveltäjät – tai musiikin kirjoittajat – ovat eri aikoina suhtautuneet tekijyyteenkin eri tavoin.

Länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ”aitous ja alkuperä” – mitä niillä sitten tarkoite- taankin – ovat kuitenkin olennaisia. Yhä uudelleen esitetty kantaohjelmisto koostuu sekä mer-

309 Stanley Boorman kuvauksen mukaan kirjoittajien huoli painetun nuottikuvan laadusta ilmeni jo 1500-luvun alkupuolella (Boorman 1986, 234-235).

310 Tessier 1925, X.

311 John Rink puhui näistä ongelmista luennoissaan Sibelius-Akatemiassa marraskuussa 2001.

312 Tämä on tietenkin karkea yleistys. On todennäköistä, että oma suhtautumistapani saa minut kuulemaan ja näkemään juuri tämänkaltaisia suhtautumistapoja. Erityisesti 1900-luvulla ja sen jälkeen säveltäjät ovat usein pitäneet kiinni nuottikuvasta toisin kuin aikaisemmin, mutta tämä vaikuttaa usein lähinnä konventioiden mukaiselta praktiliselta suhtautumiselta – ei niinkään ontologiselta kysymykseltä.

313 Tuntemillani säveltäjillä on erilaisia suhtautumistapoja tähän ongelmaan. Toiset yksinkertaisesti päättävät etteivät enää työstä nuottikuvaa, jonka ovat kerran päästäneet käsistään. Toiset tekevät jatkuvasti uusia versioita. Tämä tarkoittaa sitä, että samasta kappaleesta on liikkeellä erilaisia versioita, sillä kaikkia vanhoja versioita ei millään saa vedettyä pois ”markkinoilta”. Jotkut säveltäjät – esimerkiksi Pierre Boulez – ovat myös julkaisseet uudelleen kirjoitettuja rinnakkaisversioita vanhoista teoksistaan.

314 ”Tarkkuus” saattaa siis tarkoittaa myös tietoista epätarkkuutta, tulkinnan varan jättämistä.

kittäviksi koetuista teoksista että näiden teosten tekijöinä arvostettujen säveltäjien vähemmän merkittävistä teoksista. Musiikin yhteisöllinen arvostus on sidoksissa tekijän kulttuuriseen asemaan, joten tekijyyden varmistaminen on tärkeää. Esimerkiksi kaikki Sibeliuksen kirjoittama on Suomessa arvostettua ja NN:n kirjoittamaksi paljastunut ”Mozart” poistuu nopeasti ohjelmistoista. Tekijän ”alkuperäisen” tai ”lopullisen” version oletetaan kertovan parhaiten säveltäjän intentioista, vaikka esimerkiksi yhteisöllistä Sibeliuksen käsitystä rakennetaan esittämällä varhaisiakin versioita.

Urtext-editioiden käyttämisen vaikeuksista

1900-luvun alkupuolella muusikkosukupolvet kasvoivat jo siihen, että nuottikuva viittasi ensisijaisesti esitystapahtumaan. Esimerkiksi Stravinski kävi 1900-luvun alkupuolella ”sotaa” romanttista tulkintaperinnettä vastaan ja vaati muusikoita pitäytymään siinä, mitä oli kirjoitettu³¹⁵. Muusikot oppivat klassis-romanttisen ohjelmistonsa arvostetuista editioista, joiden merkintöjä piti tarkaan noudattaa. Kun 1900-luvun puolivälissä ryhdyttiin käyttämään *Urtext*-editioita, tuloksena oli esityksiä, joista ”esittäminen” puuttui. Muusikot olivat tottuneet siihen, ettei ollut lupa soittaa sellaista, mitä nuotteihin ei ollut merkitty. Kirjoitettu ja esitettävä olivat sulautuneet toisiinsa, imperatiiviksi, jota ei ollut syytä kyseenalaistaa. Aivan ilmeisesti klassis-romanttisen tradition puitteissa kysymys nuottikuvan autenttisuudesta ymmärrettiin kysymykseksi musiikin autenttisuudesta – ajattelematta, että vanhoilla nuottikuvilla oli ollut toisenlainen suhde esittämiseen kuin omana aikanaan kirjoitetuilla nuoteilla.

Faksimilet

Nuottikuvan graafisella asulla on merkitystä, vaikka muusikko ei hakisikaan ainoaa oikeaa versiota. Erityisesti esittämiskäytäntöihin perehtyneet muusikot saattavat suhtautua kriittisesti kaikkeen käsillä olevaan nuottimateriaaliin ja pyrkivät ymmärtämään nuottikuvaa musiikin kirjoittamisajankohdan käytäntöjen mukaisesti. He saattavat käyttää myös faksimile-nuotteja – yleensä joko säveltäjän käsikirjoituksesta tai ensipainoksesta kuvattua nuottimateriaalia – jos sellaiset ovat saatavilla. Alkuperäinen nuottikuva ei tietenkään synnytä ”alkuperäistä” kokemusta musiikista, mutta kokemus faksimile-nuoteista on kuitenkin erilainen kuin kokemus modernista editiosta: jo toisen ajan jälkien näkeminen muistuttaa musiikin vieraudesta ja tuo nuottikuvan näkyväksi.³¹⁶

Annetun nuottikuvan auktoriteettiasema

Yksittäisen muusikon teoskäsityksen lähteenä ovat kuitenkin yleensä nuotit, jotka hän on syystä tai toisesta onnistunut saamaan käsiinsä. Ehkä suurimmalle osalle muusikoita nuottimateriaalin laatu ei muodosta minkäänlaista ongelmaa, eivätkä he ehkä tule edes ajatelleeksi, että jostain ni-

315 Stravinski 1970, 160-187.

316 William P. Marth toteaa, että varhaisten sävelmien laulaminen St. Gallenin neumeista tekee esitykseen heti joustavammaksi ja selventää melodisen hahmon luonnetta verrattuna neliönotaatioon. (Marth 2000, 534-535.)

metystä kappaleesta saattaa olla saatavissa erilaisia versioita. Nuotit saattavat olla toisilta muusikoilta perittyjä, paikkakunnan ainoasta musiikkikaupasta ostettuja tai kirjaston valikoimista lainattuja. Nuottieditio saatetaan joskus myös valita, esimerkiksi opettajan suositusten tai kollegoiden kehumisien perusteella. On tietenkin myös suuri määrä musiikkia, josta ei ole saatavissa kuin yhdenlainen painettu versio.³¹⁷ Useimmiten muusikko käyttää nuotteja auktoriteettina ja ottaa nuottimerkit annettuina. Nuotit tarkoittavat muusikolle soitettavaa, toimintaohjetta, mahdollisuutta ja samalla myös vaatimusta, jota ei ole tapana kyseenalaistaa.

Musiikillisen maailman vastus ja tapahtuminen

Oman ajan musiikillisen moninaisuuden ja toisten ihmisen erilaisuuden kokeminen antaa aavistaa, kuinka vähän voimme tietää menneestä. Kaiken tapahtumisen keskellä on kuitenkin vaikea nähdä musiikkikulttuurin muotoutumiseen vaikuttavien yksittäisten oivallusten ja valintojen merkittävyyttä. Tapahtumisen hetkellä on merkittävää vain se, mikä tapahtuu. Yhteisöllinen käsitys tapahtuneesta konstituoituu jälkepäin, esitetään syitä ja seurauksia, nähdään yksittäisen ihmisen elämässä³¹⁸ tai tietyn kulttuurin puitteissa tapahtuneita murroksia ja käännepeiteitä, tarkastellaan eroja, säröjä, halkeamia, kuiluja tai katkoksia, jotka paljastavat yksittäisten musiikillisten ilmiöiden – ja musiikillisten konstellaatioiden – muuttumista.

Musiikin historiassa voi nähdä monia murroskohtia, jotka samalla ovat osa laajempaa ihmisen elämisen käytäntöihin ja ajattelutapoihin liittyvää muutosta. Esimerkiksi kirjoittaminen, kirjapainotekniikan kehittyminen, äänen ja kuvan tallennusmenetelmien käyttöönotto ja tietotekniikan kehittyminen ovat kaikki teknologisia muutoksia, joiden vaikutus yhteiskunnan muuttumiseen on ollut valtava. Muutokset ovat olleet hitaita, ja monenlaisia tekniikoita on käytetty – ja käytetään edelleen – yhtä aikaa. Uudenlaiset tekniikat ovat kuitenkin haastaneet ja inspiroineet uudenlaisten taitojen kehittämiseen, uudenlaisiin toimimisen tapoihin, joiden seuraukset ovat olleet ennalta aavistamattomia.³¹⁹

Kaikki uudenlaiset tekemisen tavat, tekniikat, joita aluksi käytetään korvaamaan jollain toisella tavalla tehtyä

317 Esimerkiksi 1900-luvun musiikista on useimmiten liikkeellä vain yksi säveltäjän hyväksymä versio.

318 Esimerkiksi rakennettaessa kansallista (tai kansainvälistä) käsitystä Sibeliuksesta.

319 ”*The early history of music-writing is a clear instance of variational evolution, in which a technology, invented for one set of tasks, was rapidly adapted and transformed for purposes and in ways that could not have been predicted from the vantage-point of the beginning*” (Treitler 1984, 196). Keksintöjen historia on lukemattomat kerrat osoittanut, ettei keksimisajankohtana ole ollenkaan osattu nähdä keksinnön mahdollisuuksia, ei ole osattu ennakoita keksinnön vaikutusta kulttuuriin.

Ensimmäisten nuottikuvaa painavien menetelmien tarkoituksena oli tuottaa samankaltaista tekstiä kuin parhaat käsin kirjoittavat kirjurit kirjoittivat. Käytetyt painomenetelmät olivat hankalia, ne vaativat kaksi tai jopa kolme painokertaa halutun visuaalisen vaikutelman tuottamiseksi.³²⁰ Vasta irtokirjasimien käyttöön ottaminen 1520-luvun lopulla mahdollisti käyttökelpoisen nuottikuvan tuottamisen yhdellä painokerralla. Samalla nuottikuvan kalligrafinen asu muuttui ja nuottien painamisesta tuli ensisijaisesti praktista toimintaa.

mahdollistavat jäljitelmäksi, korvikkeeksi, vastikkeeksi, huijaukseksi tai muuten vain liian erilaiseksi ja ehkä tavalla tai toisella uhkaavaksi koetun merkityksellistymisen aidoksi, oikeaksi tai alkuperäiseksi,

Musiikin ja äänien välinen raja hämärtyi 1900-luvun alkupuolella ja äänimaailma itenäistyi. Akustisia soittimia jäljitellään edelleen – imitoidaan ja simuloidaan – mutta syntetisaattoria, sampleria ja tietokonetta käytetään yhä useammin itsenäisinä soittiminä, monipuolisina ja helposti muuntuvina musiikin tekemisen välineinä. Muutos 1900-luvun alun ensimmäisistä vivahteettomista ”sähköisistä” soineista tähänhetkiseen sävyjen moninaisuuteen on valtava.³²¹

jolloin tekemisen kriteerit asettuvat uudelleen, uuden lähtökohdan tai päämäärän, uuden tekniikan tai uusien mahdollisuuksien mukaisesti, eikä vertailukohtana enää käytetä alunperin jäljitellyä tuotetta tai toimintaa: äänitteiden ei tarvitse kuulostaa konsertilta, eikä äänitteillä soivan musiikin tarvitse olla ”livenä” toteutettavissa.

Musiikkia on pyritty tallentamaan monin tavoin. Tallentamismenetelmän valinta tarkoittaa aina myös sen valitsemista, mitä tapahtuneesta tallennetaan, missä muodossa se tallennetaan.³²² Kulttuureissa, joissa traditio siirtyy vain laulavalta tai soittavalta muusikolta toiselle, olennaista on soittamisen ja laulamisen traditioihin kasvattaminen. Sen sijaan musiikin kirjoittaminen ja musiikin äänittäminen – kumpikin omilla tavoillaan – tallentavat ja säilyttävät musiikkia kulttuurissa elävien ihmisten musiikillisesta taitamisesta riippumatta. Musiikki säilyy vaivatta suurinakin kokonaisuuksina, eikä muusikoiden tarvitse kehittää muistinvaraisia tallennusmenetelmiä.

320 ”The beauty of the finished page suggests that, like the first printers to deal with only texts, he [Petrucci] was emulating the visual effects achieved by the most skilful copyists of his time, and the standard he set was rarely equaled by his successors” (Perkins 1999, 192).

321 Edelleen akustisen musiikin vivahteisiin kasvaneiden muusikoiden mielestä sähköinen musiikki saattaa kuulostaa vieraalta ja vivahteettomalta, mutta yhä useammat ihmiset kasvavat nimenomaan sähköisen soinnin vivahteisiin.

322 Esimerkiksi ihminen saattaa joko sanat tai oman tulkintansa sanotusta.

Symbolisia tallennusmenetelmiä – erilaisia kirjoittamisen tapoja – käytetään edelleen, mutta viimeisen sadan vuoden aikana on kehitetty erityisesti reaalisia tallentamismenetelmiä, kuten levyttämistä ja nauhoittamista, valokuvaamista, elokuvaamista ja videointia. Viimeisten kymmenien vuosien aikana on kehitetty digitaalisia tallennusmenetelmiä korvaamaan analogisia menetelmiä. Tapahtuvaa tai jonkin järjestelmän puitteissa esitettyä ei kuitenkaan voi ongelmitta kääntää toiselle järjestelmälle.³²³ Kaikki menetelmät redusoivat ja muuttavat aistittavaa kokonaisuutta omilla tavoillaan, kaikilla eri menetelmillä on omanlaisensa mahdollisuudet – eri tavoin tallennetut muodostavat siis omanlaisensa lähtökohdan uudelle tapahtumiselle – ja kaikki menetelmät mahdollistavat tallennetun tietoisman manipuloimisen.³²⁴ Kaikki erilaiset tallentamismenetelmät vaikuttavat kulttuurin muotoutumiseen, kukin omalla tavallaan.

Kaikki erilaiset musiikin tallentamismenetelmät mahdollistavat siirtymisen tapahtuvaa dokumentoivasta (ja tavalla tai toisella manipuloivasta) uuden avaamiseen,

Nuottikirjoituksen avulla pyrittiin ensin tallentamaan ja säilyttämään jo taidettua, mutta vähitellen kirjoittaminen kehittyi enemmän tai vähemmän itsenäiseksi uuden musiikin tekemisen taidoksi, sen sijaan että olisi kirjoitettu vain jo soivana läsnäollutta musiikkia. Myös äänitteille tallennettiin aluksi valmiita esityksiä sellaisenaan, myöhemmin musiikkia ryhdyttiin rakentamaan äänitteille ihanneversioiksi, joihin ei elävässä esityksessä olisi ollut mahdollisuuksia. Nykyään musiikkia tehdään yhä useammin suoraan tallenteiksi, jolloin tallentavaa välinettä käytetään mahdollisuutena tehdä uudella tavalla musiikkia. Tallenteella, soittimen mahdollisuuksilla ja soittajien taidoilla ei enää ole entisenkaltaista suoraa riippuvuussuhdetta. Tallentuvaa musiikkia voidaan muokata monin tavoin.

uudeksi ilmaisuvälineeksi. Musiikkia tallentavat ”ulkomusiikilliset” toimintatavat ja menetelmät muuttuvat uudenlaisiksi musiikin tekemisen tavoiksi. Säilyttäminen muuttuu

”Elle [la musique] n’a pas encore osé se détruire elle-même pour vivre. Pour vivre plus fort comme le fait tout phénomène vraiment vivant. Cela ne veut pas dire: écarter toute règle, toute rigueur ou toute forme, mais pas d’autres règles que celles visant à l’efficacité. Je crois que l’appareil enregistreur est actuellement le meilleur instrument du compositeur qui veut réellement créer par l’oreille et pour l’oreille. Si nous voulons lutter contre la mécanique, il faut employer des méthodes mécaniques, ainsi la machine se retournera contre elle-même. Un son enregistré est instantanément détruit en tant que machine.

323 Kittler 1995, 335.

324 Don Ihde käyttää ilmaisua editoitu todellisuus (*edited reality*) kirjoittaessaan siitä, kuinka esimerkiksi televisiouutiset on tehty. *”The result is a ”constructed” result, fragmented but deliberately designed.”* (Ihde 1993, 53.)

Le Mythe du Moderne n'existe plus. Les bruits seront supprimés. Ils deviendront désincarnés, désignifiés et comme sacralisés.

Alors ce sera peut-être la musique concrète, la musique du VIVANT et du SOLEIL.³²⁵»

säilyvyydeksi, itsenäisen musiikin ilmenemismuodon ominaisuudeksi.³²⁶ Uudenlaisen musiikillisen ilmaisuvälineen mahdollisuuksille herkistyminen tarkoittaa kokonaan uudenlaisen musiikillisen taidon kehittymistä.

Playback-konsertit kääntävät taidemusiikkikulttuurin puitteissa vaalitun ajatuksen aidosta ja alkuperäisestä: esiintyjät voivat vain simuloida tietynkaltaiseksi rakennettua tuotetta, pitää yllä mielikuvaa esiintyvistä muusikoista ja mielikuvaa konserteista kulttuurisesti merkittävänä sosiaalisina tapahtumina.

Kaikki mekaaninenkin toistaminen sisältää kuitenkin aina mahdollisuuden myös sattumalta tai hovin vuoksi toisin tekemiseen. 1900-luvun lopussa syntyi monia kulttuurisia ilmiöitä, joissa musiikilliset tallenteet ovat ensisijaisia musiikin ilmenemisen tapoja. Vaikka tallenteita on yleensä soitettu sellaisenaan – esimerkiksi merkittävä osa radiolähetyksistä perustuu musiikkitallenteiden käyttämiseen³²⁷ – myös sellaisia toimintamuotoja on kehittynyt, jotka perustuvat kulloisenkin tilanteen inspiroimaan tallenteiden manipuloimiseen.

”Diskokulttuurissa” musiikki on läsnä levykokoelmana, jonka soivat konstellatit muuttuvat jatkuvasti. Konstellatoin osatekijöinä ovat kokonaiset ”biisit”. Dj:t, levysoittajat, ovat muusikoita, jotka operoivat kappaleilla ja pysyttelevät tietoisena uutuuksista. Dj:n muusikkouden esiintuleminen näkyy dj:n roolin muuttumisena levyvaihtajasta (elävä jukebox) muusikoksi, joka suunnittelee ja toteuttaa, virittää kuulijat spiikkauksin³²⁸ ja manipuloi vinyylilevyjen sointia käsin. Dj siis musisoi levysoittimella sen sijaan, että antaisi soittimen soittaa itseksen.³²⁹

Uudet tekniikat ovat jälleen muuttamassa kuvioita. Enää musiikkia ei välttämättä tuoteisteta yhtenä esinemäisenä musiikillisenä kokonaisuutena, jota monistetaan, vaan esinemäisten versioiden moninaisuutena. Uusien teknisten mahdollisuuksien myötä valmiin kuvan, tekstin tai äänen käsittelyminen on yhä vaivattomampaa. Erilaisten versioiden rakentaminen on siirtymässä ammattilaisten taidonnäytteestä harrastelijoiden iloksi: uudenlaisten työkalujen avulla yhä

325 Henry 1977 (1950), 70.

326 Tosin käytetyt tekniikat muuttuvat niin usein, että jonkin menetelmän puitteissa toteutettu musiikki ei välttämättä kovin pitkään ole kuunneltavissa. Elektronimusiikin toistamiseen käytetyt laitteet vanhenevat, mutta myös akustiset soittimet saattavat jäädä pois käytöstä.

327 Toivekonsertit ym. radio-ohjelmat muodostuivat vuosien myötä merkittäviksi kulttuuri-ilmiöiksi.

328 ”Spiikkaukset” toimivat tavallaan samoin kuin ohjelmakommentit konserteissa.

329 Viitasaarella Musiikin ajassa vieraili 1995 japanilainen säveltäjä, kitaristi ja levysoitinvirtuosi Otomo Yoshihide, joka soitti konsertissa levyjä, toisin sanoen tuotti ääntä manipuloimalla äänilevyjen sointia.

useampi osaa muokata musiikista uudenlaisia versioita. Enää ei voi olla varma, että jokaisessa levysoitinnassa soi sama versio. Musiikkitalenteita voidaan sellaisenaan käyttää raaka-aineena omien musiikillisten visioiden toteuttamiseen. Kaiken tallennetun tai muuten vain säilyneen voi aina tavalla tai toisella käyttää uudelleen³³⁰.

Kanadalainen John Oswald tunnetaan musiikista (*plunderphonics*), jota hän koostaa äänitteiltä kopioimistaan palasista. Oswaldin tapa tehdä musiikkia on vastaava kuin iät ja ajat harrastettu jo soitetun tai kirjoitetun lainaaminen. Ero tulee oikeastaan vain siitä, että Oswald kopioi kulttuurimme puitteissa tunnistettaviksi esineellistyneitä äänitalenteita, jotka ovat tekijänsuojalain alaisia.

”How did you come up with Plunderphonics?”

It’s mostly from starting off as a listener, someone who listened to music rather than played it. I guess I got into making music at first by deciding that the music I was listening to wasn’t necessarily exactly what I wanted to hear. So instead of learning to play the guitar or something like that, I just started changing the recordings to make them the way I wanted to hear them.”

”How would you define it then as opposed to remixing?”

It’s a bit of a genre; it’s usually not remixing in that I’m not normally working from multi-track sources but final stereo mixdowns, so remixing is a bit of a misnomer. It sometimes gets called sampling and it’s not. Quite often, it’s bigger hunks than samples; a sample connotes something small or brief, and quite often, I’m taking a whole song and reconfiguring that.³³¹”

Musiikki muotoutuu välineen ja materiaalin ehdoin, henkilökohtaisen taidon ja henkilökohtaisten mieltymysten ohjatessa musiikin muotoutumista. Kuitenkin, yhä useammin väline on interaktiivinen ja monimuotoinen kokonaisuus, jonka periaatteellinen käyttäminen saattaa olla yksinkertaista, mutta jonka hallitseminen vaatii runsaasti tietoa, taitoa ja harjaantumista.

”Soitin ei enää ole ainoastaan musiikin tuottamisen fyysikaalinen, aineellinen väline. Se voi tulla miksi hyvänsä laitteeksi, materiaaliseksi ja ohjelmistoiksi, miksi hyvänsä järjestelmäksi, jonka esittäjä tai säveltäjä on halunnut koota, rakentaa tai kehittää soivaan ja musiikilliseen produktioon myöntäen sille mahdollisesti tietyn itsenäisen päätäntävällän. Soitin on siis ensisijaisesti soivan materiaalin

330 Lauri Otonkosken (1991) artikkeli *Kollaasi – Mozzuhinin kasvot* on mieltä ilahduttavaa luettavaa aiheesta.

331 Clive Young . John Oswald Interview, November, 1995, <http://members.aol.com/toomuchjoy/oswaldint.html> (17.3.2003). Tulin tutustuneeksi John Oswaldin ajatuksiin Helsingin Sanomissa olleen Harri Uusitorpan artikkelin ansiosta (Kuka laulaa, ja kenen lauluja? HS 3.8.2001).

*synty- ja säätelyfunktion kaava: se on kokonainen järjestelmä erilaisia yhdistelmiä, joiden kausaliteetti on suuntautunut ääniaaltojen lähettämiseen jonkin musiikillisen tavoitteen palvelemiseksi. Soitin on järjestelmä ja ohjelma: musiikkiin suuntautuvien tavoitteellisuuden verkosto ja äänen muokkaamisen säännöstö. Instrumentiksi voidaan kutsua jokaista laitetta, jota muusikko on päättänyt käyttää musiikillisen suunnitelmansa toteuttamiseen.*³³²”

Kurt Blaukopf on hahmottellut konstellaatiomuutosta, joka on seurausta erityisesti 1900-luvulla tapahtuneesta teknologisesta kehityksestä. Hän nimittää musiikkikulttuurimme muutosprosessia globaaliksi mediamorfoosiksi ja tuo esiin seitsemän elementtiä tästä kulttuurisesta mutaatiosta: 1. Elektronisesti toistetun musiikin määrällinen ja taloudellinen ylivalta. 2. Tekijänoikeuksien mediamorfoosi, esimerkiksi kasettikorvaukset. 3. Ainutkertaisten musiikkitapahtumien väheneminen (musiikin toistettavuus). 4. Esittämiskäytäntöjen ja ”jakeluun päästetyn” musiikin (music dissemination) eriäminen tallenteiden muokkaamismahdollisuuksien myötä. 5. Teknologian vaikutus luovaan prosessiin, erityisesti populaarimusiikin tuottamiseen. 6. Teknologian tuomien mahdollisuuksien kaupallinen hyväksikäyttö. 7. Mediamorfoosin vaikutus taidemusiikin säveltämiseen (säveltäjät työskentelevät studioissa syntetisaattoreiden, tietokoneohjelmien ja samplereiden kanssa).³³³

Musiikki on yhä useammin ääntä, jota voi työstää kuin kuvaa. Lukuisin erilaisin tavoin ääntä työstävä ja ääniä ajatteleva säveltäjä Trevor Wishart toteaa:

*”The possibility opened up for musical (and all types of art) exploration are truly staggering. It is as if a magical dream has come true. We have the potential to make real any sound-event we can imagine. What will prevent us from getting grips with this new situation is primarily our aesthetic preconceptions and lack of sensitivity. The effect of the former is obvious and has always been with us; the lack of sensitivity, however, may prove to be the most debilitating. The question is simply, if one can do absolutely anything, what precisely is worth doing?”*³³⁴”

Musiikin artikuloitumisesta yhä uudelleen

Ihmiset ovat ”aina” laulaneet ja soittaneet tai tehneet jollain muulla tavalla musiikkia, mutta variaatioita siinä, mitä he ovat konkreettisesti tehneet, minkälaisia jälkiä heidän toimintansa on

332 Barrière 1991, 178.

333 Blaukopf 1992, 248–249.

334 Wishart 2002, 332.

jättänyt ja mitä he ovat ajatelleet tekevänsä tai mitä heidän on ajateltu tekevän, on loputtomiin. Ihmiset vaikuttavat toisiinsa, kulttuurit vaikuttavat toisiinsa, mukautuvat, muuntuvat.³³⁵

Yleisissä tai yleistetyissä ilmiöissä on aina kyse myös yksittäisestä ihmisestä ja hänen elämästään, joka tapahtuu menneen ja tulevan välissä. Tässä paikassa ihminen on omien taitojensa mukaisesti suhteessa milloin mihinkin (ja sen kautta koko ajan kaikkeen), vaalii toiminnassaan traditiota – sekä tietoisesti että tietämättään – ja samalla suuntautuu kohti tulevaa. Vaaliminen saattaa tukahtua muutosvastarinnaksi, jähmettää oliot esineiksi, tai vaaliminen saattaa avautua tanssilaksi³³⁶ ja mahdollistaa hyppäyksen uuteen.

Kaikki musiikki artikuloituu toisten tekemän ja itse tekemisen välisellä rajapinnalla, jossa näkökulmaero estää vertaamisen. Kaikki musiikki artikuloituu siinä sokeassa pisteessä, jossa perspektiivinen kääntyy inspektiiviseksi ja inspektiivinen perspektiiviseksi.

Musiikin artikuloituminen on viipyvä hetki, sokea piste ja mykkyuden tila, jossa mitään ei vielä ole ja samalla on mitä tahansa ja kaikki.

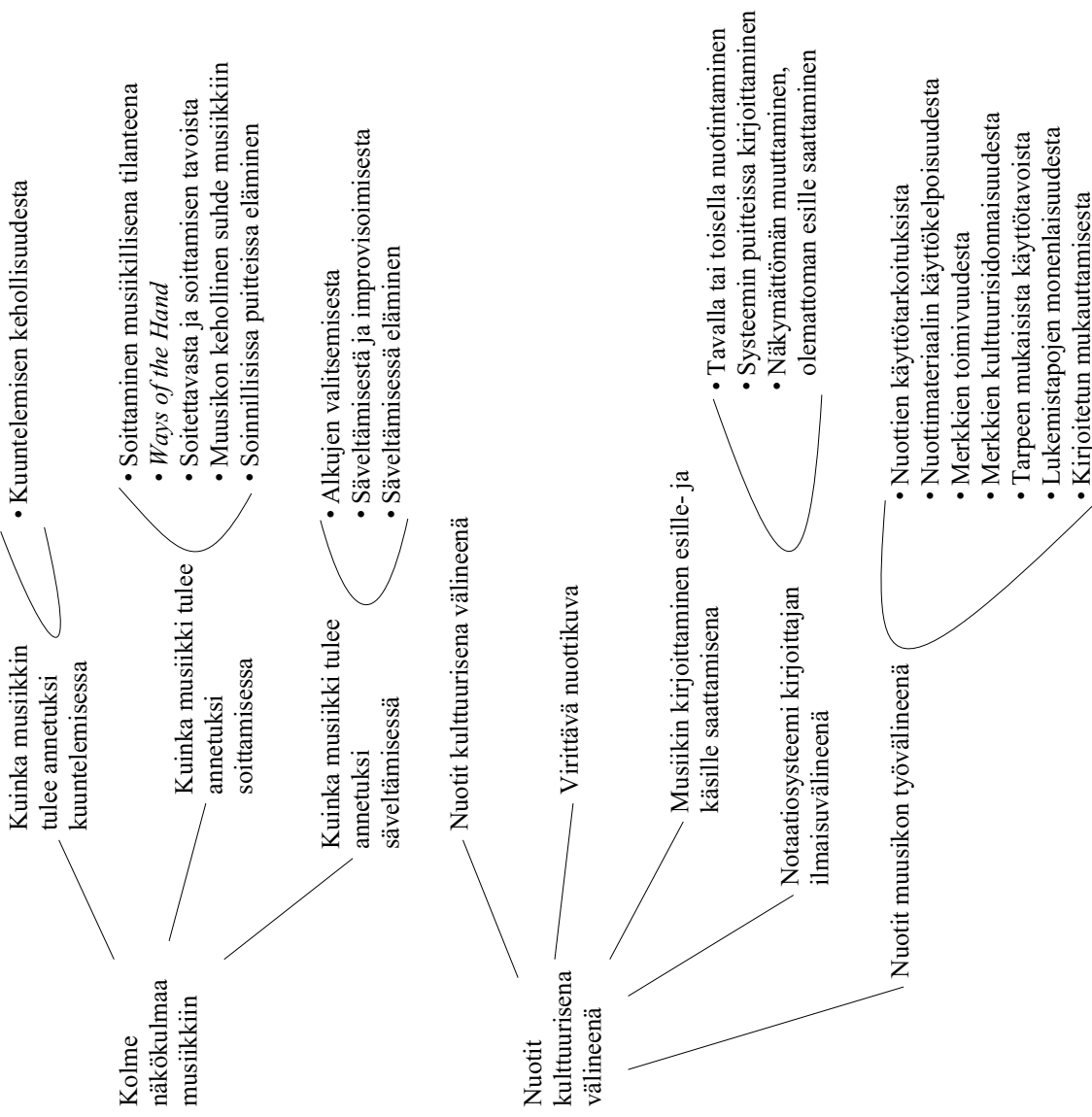
335 Näistä monikulttuurisen maailmamme ilmiöistä puhutaan monin tavoin: *acculturation, transculturation, moderization, urbanization, westernization* (näistä esim. Nettl 1985), *Cross-over*-ilmiöt ja kulttuuriset *fuusiotrendit*.

336 Caputo 1997, 35–38; Caputo 2000, 71-105 ja Varto 2001, 167–173.

Teoreettinen näkökulma

Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä

Kokemuksellinen näkökulma



Käsillä- ja esilläoleminen

Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä

Martin Heidegger pohtii ihmisen olemista³³⁷ (ja osoittaa samalla mahdollisen tavan pohtia kaikkea olevaa): Ihmisen kuvaaminen ”esineeksi”, jonka voi irrottaa ympäristöstään tarkastelua varten esille asetetuksi tutkimuskohteeksi, tavoittaa ihmisestä vain kapean osan. Ihmisen omalaatuisuus paljastuu vasta siinä tavassa, millä ihminen elää maailmassa, osana maailmaa. Ihmisen situaatio, elämäntilanteen ainutlaatuisuus ja ainutkertaisuus, on olennainen osa ihmistä. Olemisessa on aika, ja olemisella on paikka maailmassa. Oleminen on ajallisuutta, olemista syntymästä kohti kuolemaa niin, että olemisessa on koko ajan läsnä jo eletty ja suuntautuminen kohti tulevaa. Ihmisen ajallisuus paljastuu varsinaisesti kuitenkin vasta suhteessa kaiken muun olevan ajallisuuteen, olemisen historiallisuutena. Olemisen laadut käyvät ilmi siinä, kuinka puhuva ihminen toimii maailmassa, jota toiset ihmiset jo asuvat, ja kuinka ihminen ymmärtää maailman. Ihmisen oleminen on aina jo jollain tavalla virittyntä.

Ihmisen oleminen on toisten ihmisten kanssa olemista. Oma oleminen saa merkityksensä kanssaolemisesta, ei päinvastoin. Kanssaoleminen on yhdessä toimimista, käytännöissä ja kielessä jakamista. Ihminen tulee heitetyksi maailmaan, jossa toiset ihmiset jo toimivat tietyillä tavalla, ihmisillä on jo tietynlaisia suhteita olioihin, ja ihmiset jo puhuvat tietyillä tavoilla. Ihminen oppii ja ihminen opetetaan toimimaan yhteisön jäsenenä, toimimaan samalla tavalla kuin toisetkin toimivat.³³⁸

337 Martin Heidegger (1993 (1927)): *Sein und Zeit*. (Oleminen ja aika. Suomentanut Reijo Kupiainen 2000.)

338 Yhteisöön kasvamisesta on lukemattomia erilaisia muunnelmia. Kuinka erilainen tilanne onkaan pienessä kyläyhteisössä, jossa kaikki tuntevat toisensa, ja monikulttuurisessa suurkaupungissa, jossa kukaan ei oikeastaan tiedä, minkälaiseen yhteisöön toinen on konkreettisesti kasvanut. Ja mitä kertoo tarina muinaisesta suomalaisesta, joka kävi tappamassa jonnekin ylävirtaan asettuneen naapurin, virtaa myöten ajalehtiva lastu kun paljasti jonkun asettuneen reviirille.

Heidegger kuvaa kanssaolemisen luonnetta toteamalla, että jokainen toimii niin kuin kaikki muutkin toimivat, kuin kuka tahansa³³⁹, joka ei ole kuitenkaan ole kukaan tietty. Tuo kuka tahansa antaa normit, sopivuuden rajat, tasapäistää ja yrittää pitää huolta siitä, ettei kukaan toimi toisin. Se ohjaa kaikkia tekemisiämme, mutta oman elämisen jokapäiväisyys ja tavanomaisuus ovat näkymättömiä. Itse eletty vaikuttaa aina erityiseltä, kenen tahansa tavoin toimiminen kuvaa vain kanssaolevia, toisia ihmisiä. Jokainen on tavanomaisuudessaan omanlainen. Kukaan ei sovi kokonaan niihin puitteisiin, jotka ihmiselle julkisesti asetetaan. (Sanotaanhan, että kukaan ei ole täydellinen...) Yhteisönsä jäseneksi kasvavalla yksilöllä on erilaisia suhteita kulttuurinsa ilmiöihin: Osa kulttuurista tulee tutuksi omassa toiminnassa, jolloin toiminnat ja siihen liittyvät oliot käsilläolevina tulevat koetuiksi ja vähitellen yhä syvemmin ymmärretyiksi nimenomaan oman toiminnan kautta. Osa kulttuurisista ilmiöistä tulee ymmärretyiksi vain toisten ihmisten toimintoina, yhdessä-toimimisessa tai ulkopuolelta tarkkaillen. Monet toiminnat ovat tuttuja vain kuvauksista.

Ihmisen kanssaoleminen on yleensä niin luontevaa, että sitä ei edes ajattele. Toisen ihmisen erityislaatuisuuden ja vierauden ymmärtäminen, suhde Toiseen, on sen sijaan ehkä aina erityinen projekti, jossa mikään ei tule annettuna, itsestään selvänä. Toiseuden kohtaaminen ei kuulu ihmisen luonnolliseen asenteeseen, vaan on pikemminkin mahdollinen suunta, jonka ihmisen voi valita.

Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä. Ihmisen suhteet ympäristöönsä eivät ole koskaan merkityksettömiä, paljaita suhteita, vaan kaikki suhteet ovat jo tavalla tai toisella merkityksellisiä. Toisin sanoen emme koskaan kohtaa paljaita, merkityksettömiä olioita, sellaisia, joita emme olisi jo ymmärtäneet jollain tavalla³⁴⁰. Ihmisen ja ilmiöiden väliset eletyt suhteet ovat mitä ovat. Suhteiden laadut tulevat ongelmaksi vasta keskustelemisessä, teoretisoinnissa ja teoreettisen opettamisessa, tutkimisessa, kaikessa sellaisessa toiminnassa, joka rakennetaan tietoisesti ajattelun, sanoin ilmaistujen alkuoletusten varaan. Tämä ongelma tulee tematoiduiksi lukemattomissa filosofisissa teksteissä, lukemattomin eri tavoin ja painotuksin.

Käsillä- ja esilläoleminen

Heidegger antaa ymmärtää, että ihmisen suhteissa ensisijaista on jaettu maailmassa oleminen. Esineellistävä tarkkaileminen kauempaa on (tavaksi tullut) poikkeustila, jossa tarkkailun kohde tulee ymmärretyksi toisella tavalla kuin olemissuhteessa. Heidegger tekee eron kahden erilaisen

339 Heideggerin (1993 (1927), §27) kuuluisa *das Man*, kuka tahansa, on jo ajatuksena ihmisiä ärsyttävä. *Das Man* on kuitenkin ollut tärkeä tekijä tässä tutkimuksessa – sekä itsenä että toisina. On ollut kiinnostavaa oppia oman ”vastapelurinsa” piirteitä, löytää piirteitä siitä toisesta, joka edustaa kaikkia muita, mutta ei ole kukaan tietty.

340 Heidegger 1993, 150.

suhteessa olemisen tavan välille: oleva voi olla ihmiselle käsillä tai esillä. Puhuminen esilläolevasta (*vorhanden*) ja käsilläolevasta (*zuhanden*) näyttää tutkimukseni kannalta olennaisia piirteitä ihmisen merkityssuhteista: oleva paljastuu ihmiselle eri tavoin erilaisissa suhteissa.

Esilläoleva soitin on esine, jolla on esimerkiksi tietynlainen käyttötarkoitus. Sitä voi tarkastella lähempää tai kauempaa. Se on valmistettu tietynlaisista materiaaleista, sillä on muoto ja rakenne. Soittimella on tietynlaiset akustiset ominaisuudet ja sitä soitetään tietynlaisilla tavoilla – puhutaan esimerkiksi kielisoittimista ja puhallinsoittimista. Äänellä on tietynlainen alue, tietynlainen spektrin rakenne.

Esilläolevan soittimen ominaisuuksien tarkasteleminen ei kuitenkaan kerro soittimen soitettavuudesta. Vasta soittamisessa paljastuu minkälainen soitin on muusikon työkaluna, käsillä olevana välineenä: minkälainen on tuntuma juuri tähän soittimeen, kuinka sävelet kulloinkin soivat. Soitin toimii materiaalisena vastuksena, jonka mukaisesti soittajan taito kehittyy ja muotoutuu. Taitavassa toiminnassa soitin kuitenkin unohtuu, soittajan tietoisuus soittimesta katoaa.

Ihminen toimii maailmassa toisten kanssa, ja maailma kokonaisuudessaan saa merkityksensä maailmassa toimimisen kautta. Maailmansisäinen ympäristössä kohdattava oleva on käsillä, mukautuu osaksi toiminnallista kokonaisuutta. Heidegger puhuu ihmisen huolehtivasta olemisesta maailmansisäisen käsilläolevan äärellä³⁴¹. Oleva tulee artikuloitukseksi toimimisessa, tulkitukseksi toiminnan mukaisesti jonakin. Oleva siis merkityksellistyy toiminnassa. Olennaista on, että käsilläoleva on jotain varten, esimerkiksi jotta jotakin tulisi tehdyksi. Käsilläolevat, toimivat välineet ja tarvikkeet tulevat läpinäkyviksi, katoavat soveliaisuuteensa, käyttökelpoisuuteensa, ja tulevat näkyviksi vain silloin, kun eivät toimi. Käsilläolevat muodostavat toimivia välinekokonaisuuksia, joissa toimiminen opitaan kanssa-olemisessa, niiltä, jotka jo taitavat.

Käsilläoleva asettuu samaan tilaan ihmisen kanssa, eikä mitattavalla etäisyydellä ole merkitystä. Kokemus etäisyydestä on tilanteen mukainen: väline saattaa olla sopivasti käsillä tai liian kaukana. Käytössä olevan välineen etäisyys kumoutuu, väline ja käyttäjä ovat yhtä.³⁴² Suhde käsilläolevaan maailmaan ei edellytä sanallisesti ilmaistavaa tietoisuutta.

Soittaminen hävittää soittimen ja soittajan välisen etäisyyden. Soittaja mukautuu soittimeen, ja soitin asettuu kehon jatkeeksi. Soiton sujussa soittaja ja soitin ovat kokemuksellisesti yhtä. Silloin jos soitin ei toimi – esimerkiksi jos kieli katkeaa, kosketin juuttuu kiinni, rööri rikkoutuu tai kosteus tukkii putken – soitin tulee käsilläolevana esilläolevaksi, erityisen huomion kohteeksi. Suhde soittimeen on koko-

341 Heidegger 1993, §15 ja §69a.

342 Heidegger 1993, §23.

naisvaltainen, kehollinen. Jokainen soittaja toimii oman soittimensa mahdollisuuksien rajoissa, mutta rajat ovat eri soittajilla erilaiset. Soittajat koulutetaan kompensoimaan soittimen puutteita, häivyttämään erilaisista siirtymäkohdista johtuvia soinnillisia epätasaisuuksia. Soittimen ääni on soittajan ääni, samaan tapaan kuin laulajan ääni on hänen oma äänensä. Soittimen sointi on myös soittajan taitoa. Sointikenttä on muotoutunut lukemattomien harjoittelemiseen käytettyjen tuntien aikana, eikä sen muuttaminen onnistu vaivatta. Sointi on ruumiillistunut, ja soinnin muuttaminen tarkoittaisi soittajuuden osittaista uudelleen rakentamista. Muusikko ei pysty sanallisesti selittämään, kuinka hän soittaa. Olennaista on, että hän osaa soittaa.

Ensisijaisesti oleva on käsillä oman kulttuurisen ympäristön käyttötapojen mukaisesti. Oliot voivat kuitenkin tulla monella tavalla käsilläoleviksi, asettua osaksi monenlaista toimintaa. Erilaiset toiminnot paljastavat olion erilaisena ja asettavat sen käyttökelpoisuudelle erilaisia vaatimuksia. Välineet suunnitellaan usein yhtä tarkoitusta tai yhdenlaista käyttötappaa varten, mutta mikään ei estä käyttämästä niitä toisin.

Pianoa soitetaan yleensä koskettimilta, mutta 1900-luvun alkupuolelta lähtien monet säveltäjät ovat kirjoittaneet musiikkia, jossa pianoa soitetaan myös ”sisältä”, siis suoraan kieliltä – esimerkiksi näppäillen, raaputtaen tai pyyhkäisten – tai vaikkapa pianon runkoa naputellen ja koputellen. Tällöin soittajan ja soittimen välinen suhde muuttuu ja ammattisoittajakin joutuu ainakin vähäksi aikaa lähes aloittelijan asemaan, harjoittelemaan uudenlaisia taitoja, uudenlaisia asentoja, uudenlaista otetta soittimeen. Samaan tapaan kaikkia soittimia on erityisesti 1900-luvulla käytetty uudenlaisilla tavoilla, uudenlaisia soinnillisia mahdollisuuksia etsien.

Lyömäsoittajilla on omat vuosisatojen tai vuosikymmenten aikana vakiintuneet soittimensa kuten patarummut tai kellopele, joiden soittamisen soittajat opettelevat niin, että soittimet toimivat hyvin käsilläolevina välineinä. Säveltäjä saattaa kuitenkin suunnitella sävellyksessään käytettävän mitä tahansa äänen tuottamiseen soveltuvaa materiaalista kappaletta, jonka käyttötarkoitus on alunperin saattanut olla jokin aivan toinen.³⁴³ Soittaja saattaa kyetä käyttämään tällaista muuta materiaalia samaan tapaan soittimena – äänen tuottamisen välineenä – kuin mitä tahansa perinteistä lyömäsoitinta. Lyömäsoittajat joutuvat joka tapauksessa opettelemaan

343 Kattiloiden ja kattilankansien käyttäminen lyömäsoittimina on perinteinen esimerkki arkielämästä. Konserttimusiikin puitteissa ainakin Suomessa tunnetaan Magnus Lindbergin metalliromuja hyödyntävä *Kraft*. Uusiokäyttö ja kierrätyskulttuuri ovat nykyajan ilmiöitä länsimaisenkin kulttuurin puitteissa, ja ne tuovat käsilläolevuuteen aivan omanlaisiaan aspekteja. Näitä Don Ihde pohtii kirjoittaessaan teknologiasta ja sen kulttuurisista variaatioista (Ihde 1986, 116–136).

niin monenlaisten soittimien käyttämistä, että ei käyttämisen kannalta ei ole juuri-kaan merkitystä, onko soitin varsinaisesti soittimeksi rakennettu.

Tietokone oli alunperin vain laskukone. Soittimiksikin sopivat nykyajan tietokoneet suunnitellaan erilaisten yhteensopivien laitteiden muodostamiksi muunneltaviksi toimintaympäristöiksi, jotka mahdollistavat monia erilaisia käyttötapoja. Käyttökelpoisuus perustuu ohjelmistoon: ulkonaisesti laitteet pysyvät samana, mutta ohjelmia vaihtamalla laitekokonaisuus soveltuu erilaisiin tehtäviin. Tietokoneen avulla soittaminen saattaa tarkoittaa esimerkiksi itsenäistä äänen tuottamista tai toisen (akustisen) soittimen äänen muokkaamista, mutta tietokonetta voi käyttää myös säveltämiseen ja nuottien kirjoittamiseen.

Esilläoleva on irrotettu olemisestaan (ympäristöstä, välinekokonaisuudesta, toiminnallisesta kontekstistaan) tavalla tai toisella tarkkailtaviksi esineiksi, objekteiksi. On siis kysymys subjekti–objekti-suhteista. Oliot voivat tulla monella tavalla esilläoleviksi. Oliot voidaan tematisoida, objektivoida: niitä voidaan tarkastella erilaisten teoreettisten viitekehysten mukaisesti.

”Mit der grundbegrifflichen Ausarbeitung des führenden Seinsverständnisses determinieren sich die Leitfäden der Methoden, die Struktur der Befindlichkeit, die zugehörige Möglichkeiten von Wahrheit und Gewißheit, die Begründungs- und Beweisart, der Modus der Verbindlichkeit und die Art der Mitteilung. Das Ganze dieser Momente konstituiert den vollen existentialen Begriff der Wissenschaft.”³⁴⁴”

Tällöin teorian tai teorioiden ja niihin liittyvien käytäntöjen kokonaisuus antaa olion jollain tietyllä tavalla olevana. Tällä tavoin tematisoitu liittyy teoreettisen viitekehysten mukaiseen toiminnalliseen kokonaisuuteen.

Soittimen sointi voidaan tematisoida äänitapahtumaksi, akustiseksi fysikaaliseksi ilmiöksi, ja ottaa mittaushankkeen kohteeksi vaikkapa silloin, kun suunnitellaan uutta konserttisalia. Soittaja voidaan ottaa fysiologisen tutkimuksen kohteeksi, mitata esimerkiksi suupainetta taikka verenkiertoa. Sairastunut muusikko otetaan osaksi sairaalan käytäntöjen mukaisia hoitotoimia ja tematisoidaan oireiden mukaan esimerkiksi sydänkohtaukseksi, kuulovaurioksi tai jännepupittulehdukseksi. Psykologin vastaanotolla muusikon tila tulee tulkituksi erilaisten psykologisten teorioiden

344 Heidegger 1993, 363. ”Olemisymmärrystä ohjaavien peruskäsitteiden työstäminen määrää metodeja, käsiterakennetta, relevanttia totuuden ja varmuuden mahdollisuutta, perustamis- ja todistamistapaa, sitovuuden modusta ja kommunikointitapaa, Näiden momenttien kokonaisuus konstituoivat koko tieteen eksistentiaalista käsitettä.” (Heidegger 2000, 433. Suom. Reijo Kupiainen.)

mukaisesti; luovuus ja hulluus on perinteisesti katsottu saman ilmiön kääntöpuoliksi.

Samat oliot voivat siis tulla sekä esillä- että käsilläoleviksi. Ihmisen toiminnallinen todellisuus ei koostu muuttumattomista objekteista. Suhteet ympäröivään maailmaan eivät ole ennalta määräytyneet jonkinlaisiksi, vaan ne muuttuvat tilanteiden mukaisesti. Vaikka Heidegger puhuu tässä yhteydessä erityisesti käsilläolevista ja esilläolevista (ja kanssaolevista ihmisistä) – siis esiymmärryksemme mukaisista suhteessa olemisen tavoista – on kuitenkin myös toisenlaisia mahdollisia tapoja olla suhteessa olioihin, kuten suhde Toiseen³⁴⁵ tai suhde taideteoksiin³⁴⁶. Esillä- ja käsilläolevaa ei myöskään pidä ymmärtää kahtena vaan moninaisuuksina. Olennaista ei siis olekaan jako käsillä- tai esilläoleviin. Olennaista on kysymys esiymmärryksestä, lähtökohdasta: mitä otetaan annettuna, mille tieto ja taito rakentuvat; minkälainen on suhde siihen, mikä ei ole itseä.³⁴⁷

345 Suhde Toiseen, vieraaseen, tai suhde taiteeseen ei siis koskaan ole mitään annettua eikä mitään, mitä voisin tarkastella jonkin teorian mukaisesti.

346 Heidegger (1994 (1935/36)): *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

347 Caputo 2000b, 151–171.

Kolme näkökulmaa musiikkiin: kuinka musiikki tulee annetuksi kuuntelemisessa, soittamisessa ja säveltämisessä

Länsimaisen musiikkikulttuurin puitteissa puhutaan säveltäjistä, muusikoista ja kuulijoista. Nimitykset säveltäjä ja muusikko³⁴⁸ viittaavat yleensä yhteisön käytäntöjen mukaiseen ammatilliseen toimintaan tai yhteisöllisesti arvostettuun taitoon; Suomen säveltäjät ja Muusikkojen liitto ovat ammatinharjoittajien etujärjestöjä. Muusikon ja säveltäjän tehtäväjako vaikuttaa selkeältä. Muusikko soittaa musiikkia, ja säveltäjä tuottaa muusikoille uutta musiikkia soitettavaksi. Säveltäjä päättää sävelet, ja muusikko päättää, kuinka hän sävelet soittaa³⁴⁹. Kuuntelija sitten milloin milläkin perusteella valitsee tavalla tai toisella esiin tulevasta musiikista jotain kuunneltavakseen – tai kuuntelee sen, mikä kuunneltavaksi tarjoutuu.

Sekä säveltäjänä että muusikkona eläminen ilmenevät erilaisina eri näkökulmista tarkasteltuina. Ulkopuolisen näkökulmasta tarkasteltu taiteilijana oleminen on perinteisesti määritetty tiettyjen (taide)maailmaan kuuluvien esineiden (romantisoidun) tekijyyden perusteella³⁵⁰. Taiteilijuus on mystifioitu joksikin oudoksi ja käsittämättömäksi. Arto Haapala ehdottaakin, että taiteilijuutta pitäisi etsiä teoksista:

”Mutta jos on niin, että taideteosten luominen on taiteilijuuden välttämätön ehto ja että me löydämme merkit taiteellisesta lahjakkuudesta vain teoksista, eikö tällöin olisi luontevinta etsiä henkilön taiteilijana-olemistakin nimenomaan teoksista eikä oletetusta henkilön taiteellisesta sisyydestä?”³⁵¹

Tunnistan ajatelleeni usein Haapalan tavoin, erityisesti lukiessani lehdistä taiteilijoiden haastatteluja. Ajatus on kuitenkin taiteen popularisointia suosivana aikana vaikea, sillä teoksissa ilmenevä taiteilijuus ei ole ilmaistavissa sanoin; taiteilijuus on teoksissa kiinni. Mediakulttuurin

348 Käytännössä ”muusikko” on yleisnimitys, jonka merkitys riippuu tilanteesta, ja sitä voi perustellusti käyttää kaikista musiikin tekemiselle omistautuneista henkilöistä. Tässä lukukokonaisuudessa ”muusikko” tarkoittaa usein – yleisen käytännön mukaisesti – ammattisoittajaa. Yksinkertaisuuden vuoksi puhun tässä yleensä vain soittajista. Keskusteluista Päivi Järviön kanssa tiedän, että laulamiseen liittyvät erityispiirteet vaatisivat omanlaisensa käsittelyn, mutta ne eivät kuitenkaan toisi varsinaisesti uutta tekstin perusasetelmaan. En myöskään ole itse saanut minkäänlaista koulutusta laulamiseen enkä edes harrasta laulamista, joten en henkilökohtaisesti tunne laulajan näkökulmaa.

349 Tämä on hyvin karkea yleistys, arkikäsite, joka on kuitenkin tässä yhteydessä riittävä.

350 Käsite Beethovenista säveltäjänä lienee edelleen leimaa antava (esim. Goehr 2002, 205–242), ja yleiset taiteilijamyytit (näistä esimerkiksi Lepistö 1991) näkyvät myös säveltäjäelämäkerroissa.

351 Haapala 2000, 139.

puitteissa toimittajat yhdistävätkin sopivia näkökulmia sopivissa suhteissa ja rakentavat myyviä taiteilijakuvia milloin mihinkin tarpeeseen.

”Anschließend kam Skral zurück. Er wollte auch bei Maria wohnen, und ich hatte ihn im Verdacht, dass er früher oder später seiner Pflicht als Journalisten nachgehen und mir mit seiner Fragerei auf den Geist gehen würde. Ich beschloss, ihm seine Fragen nicht zu antworten oder ihn zu verwirren mit widersprüchlichen Aussagen. Ich nahm mir vor zu lügen. Interviews müssen dazu genutzt werden, sich zu verbergen. Wer einen Autoren kennen will, soll seine Bücher lesen. Denn darin kann der Autor, so sehr er sich auch bemühen mag, nichts verbergen; nur der Leser kann blind und taub sein.

Journalisten! Sie schreiben auf, was nie gesagt wurde. Verdrehen Aussagen; allein das Weglassen eines Wortes kann das Gesagte ins Gegenteil verdrehen.

352,»

Vaikka Haapalan ajatus on kokemuksellisestikin vakuuttava, se kuvaa vain taiteilijana olemisen ulkopuolta. Tällöin taiteilija tematisoituu institutionaaliseen taidemaailmaan kuuluvien roolien mukaisesti, historiallisen kautta, valmiiden teostensa tekijäksi.

Musiikin tekijöiden yhteisön sisältä tarkasteltuna säveltäjäyys ja muusikkous ilmenevät yhteisessä toimintakulttuurissa tarvittavina taitoina ja laatuina. Musiikkiyhteisö on kuitenkin kaikkien yhteisöjen tavoin monimuotoinen, jatkuvasti muuttuva ja hallitsematon hierarkkinen kokonaisuus, jossa sosiaaliset suhteet tai poliittiset (valta)kuviot ovat usein merkittävämpiä kuin taidot ja laadut.

Itse eletty taiteilijana oleminen on lähinnä toimintaa tai tekemistä, jonkun tulossa-olevan tai ”haussa-olevan” jatkuvasti tekeytyvää tekijyyttä, joka erottamattomasti kietoutuu muuhun elämiseen. Oma eläminen on kokonaisena elämistä ja suuntautuu kohti tulevaa. Säveltäminen, soittaminen, laulaminen ja kuunteleminen ovat toiminnallisia tapoja olla suhteessa musiikkiin. Kaikki nämä suhteet ovat avoimia projekteja, jokainen omalla erityisellä tavallaan. Avoimissa suhteissa ilmenevä tekijyys on aivan erilaatuista kuin valmiin esineen (partituurin, esityksen tai kuuntelukokemuksen) tekijyys. Avoin tekijyys on toiminnallinen projekti, mahdollisesti tulossa olevan tekeytymistä joksikin, joka on ehkä vasta aavistettu. Omassa kokemuksessa nämä toiminnot osoittautuvat yleensä monimuotoisiksi prosesseiksi, joihin kuuluu monenlaisia (vaihtoehdoisia, rinnakkaisia ja peräkkäisiä) tapoja olla suhteessa musiikkiin.³⁵³

352 Janosch 1997, 67.

353 Martin Heidegger (1993 (1927), §31) puhuu luonnostamisesta ihmisen olemisen tapana. Hubert L. Dreyfus tulkitsee Heideggeria tavalla, joka tuo esille juuri kuvaamani eron itse eletyn ja teosten kautta ymmärretyn taiteilijuuden välillä: ”This means that Dasein can never be characterized essentially by a set of factual features, like its current goals and accomplishments. It is always taking a stand on its factual features in its activity, and it is the stand it takes. [...] A factual self-interpretation, such as being a conscientious carpenter, is never understandable in terms of past and present achievements, but rather in terms of the possibilities opened by Dasein as it takes a

Suhde musiikkiin muotoutuu musiikillisessa maailmassa eläen. Vaikka sekä kuulijan, muusikon että säveltäjän musiikkisuhteet ovat kokemuksen mukaan olennaisella tavalla erilaisia, jokaisen ihmisen musiikkisuhteet muotoutuu yksilöllisesti elämisen myötä. Muusikkous ei ole lisuke, irrallinen, tietynlainen, tietyn koulutuksen mukainen osa ihmistä. Ihminen on kokonainen, mutta hän kykenee toimimaan erilaisin tavoin, vastaamaan taitojensa mukaisesti erilaisten tilanteiden asettamiin vaatimuksiin ja haasteisiin. Ihminen voi kuitenkin sanoa toimivan muusikon roolissa soittaessaan tai esiintyessään soittajana, säveltäjän roolissa säveltäessään ja kuuntelijan roolissa kuunnelllessaan. Säveltäjä osaa yleensä myös soittaa, vaikka ei ammattimuusikkona toimitakaan. Säveltäjäyys vaikuttaa muusikkouteen ja päinvastoin. Muusikko voi soittaa yhdenlaista musiikkia ammatikseen ja toisenlaista musiikkia harrastuksenaan. Muusikko saattaa harrastaa musiikin kuuntelemista, käydä konserteissa ja kuunnella tallenteita; jollekin toiselle soittaminen on hänen ainoa kosketuksensa musiikkiin. Joku on kasvanut pelimannimuusiikkia soittaen, joku toinen musiikkiopiston suzuki-ryhmässä, kolmas rokkibändeissä, neljäs kuorossa laulaen, mahdollisia tapoja jäädä kiinni musiikkiin on lukemattomia.

Toiminnallinen suhde musiikkiin

Martin Heideggerin ajatusta maailmansisäisestä käsilläolevasta³⁵⁴ sovelletaan usein varsin konkreettisesti oleviin olioihin, jotka muodostavat väline- ja tarvikkekokonaisuuksia ja tulevat ymmärretyksi maailmassa elämisessä. Heideggerin kuvaus jokapäiväisen maailmassa olemisen luonteesta ja tämän olemisen ymmärtämisestä koskee kuitenkin maailmassa olemista kokonaisuudessaan. Olennaista on kokemuksen ensisijaisuus; kaikki maailmassa oleva tulee ensisijaisesti ymmärretyksi maailmassa toimimisen kautta, eivät vain välineiksi ja tarvikkeiksi ymmärretyt.

Perinteinen länsimainen tapa tarkastella maailmaa erottelee subjektin ja objektin ja pyrkii jättämään objektin (ainakin näennäisesti) kaikesta kokemuksellisesta riisuttuna tarkastelun kohteeksi. Siten oletetaan, että puhe musiikista olisi objektiivista³⁵⁵ puhetta kaikkien jakamasta, vaikkakin erilaisia tunteita herättävästä musiikillisesta abstraktiosta, joka häilyy jossain konkreettisen tuolla puolen. Puhe musiikista ei jätä puhujaa eikä puhujan kokemusta avoimesti näkyviin³⁵⁶.

Heideggerin kuvaus välineistä ja tarvikkeista osoittaa, kuinka kohdattu konstituoituu eri tavoin käsilläolevana ja esilläolevana, toiminnassa ymmärrettynä ja toiminnallisesta yhteydes-

stand on itself by pressing into the future.” (Dreyfus 1997, 1988–189.)

354 Heidegger 1993, §16.

355 Käytän tässä käsitettä ’objektiivinen’ siinä merkityksessä kuin sitä käytetään käsitteparissa objektiivinen-subjektiivinen.

356 Feministiset musiikintutkijat puhuvat tästä, mutta toisesta näkökulmasta.

tään irrotettuna³⁵⁷, mutta tarkkaileva puhe on pyrkinyt artikuloimaan käsilläolevana koettua esilläolevan rakenteen mukaisesti. Oliot kuitenkin merkityksellistyvät meille nimenomaan omassa toiminnassa koettuina, ja tämä kokemuksellinen pyrkii jatkuvasti monin tavoin esiin.

Musiikki ei ole itsenäisesti olemassa oleva abstraktio, joka pullopostin tavoin välittyisi erilaisissa toiminnoissa tietynlaisena, samana, vaan käsitys musiikista abstrahoituu koetusta. Musiikki merkityksellistyy ja tulee ymmärretyksi ja koetuksi erilaisissa toiminnoissa eri tavoin³⁵⁸. Erilaiset situationaaliset toimimisen tavat paljastavat musiikin jokainen omalla tavallaan jo jonain, toiminnan luonteen mukaisesti. Muusikko, joka tuntee tietyn musiikillisen kokonaisuuden vain oman soittokokemuksensa kautta, ei tiedä, miten musiikki tulee kuultuna tai säveltämisessä koetuksi.³⁵⁹ Mikään näistä toiminnassa kokemisen tavoista ei kuitenkaan paljasta oikeinta musiikkia. Ei ole kysymys kaikille yhteisen objektiivisen musiikkiteoksen ”subjektivisista värityksistä”,³⁶⁰ vaan erilaisista musiikin tekemisen tavoista, joissa musiikki ilmenee eri tavoin, eikä näitä ilmenemistapoja voi palauttaa toisiinsa.

Musiikki(kasvatus)filosofit ovat käyneet keskustelua musiikin toiminnallisesta luonteesta erityisesti viimeisten parinkymmenen vuoden aikana.³⁶¹ Christopher Small toteaa, että

357 Mikä saattaa tarkoittaa myös toisenlaisessa toiminnallisessa yhteydessä ymmärtämistä. Esimerkiksi soitin voi tulla ymmärretyksi akustiikan puitteissa.

358 Roger Sessions tiivistää oman näkemyksensä säveltäjän, esittäjän ja kuulijan suhteesta: ”*That fact is the essential unity of musical experience. It can be regarded from several angles. First of all, the composer, the performer, and the listener, are in a sense collaborators in a total musical experience, to which each makes his individual contribution. Secondly, not only are the performer and the listener, in a real sense, re-experiencing and re-creating the musical thought of the composer, but they are, also in a real sense, adding to it. We might even say that, according to the various gifts involved, the three functions sometimes overlap, with the performer supplying whatever for him is missing in the work of the composer, the listener hearing the composition sometimes beyond the performer, and the composer, to a very important degree, visualizing (with his ears and not with his eyes, be it understood!) his work in terms of both performance and sounds heard. Finally, a given musical environment produces all of the phases if it is, as we might say, musically alive; if, that is, the love for music is a strong and vital factor in people’s lives. In such an environment all these—composer, performer, and listener—are subject to similar influences, and hence may always be presumed to show somewhat similar trends. A similar musical spirit or musical mentality will operate through them all—all of them, that is, whose musical activities embody values that are new, and hence characteristic of that environment.*” (Sessions 1974 (1950), 107-108.) Sessions painottaa musiikillisen kokemuksen ykseyttä, ja toteaa myös toisessa yhteydessä ”...in the last analysis composer and performer are not only collaborators in a common enterprise but participants in an essentially single experience (Ibid., 5)”. Tässä olen siis eri mieltä kuin Sessions – edellyttäen, että tulkitsen oikein, mitä Sessions kokemuksella tarkoittaa.

359 ”*We understand as we do because are what we are. Understanding follows Being: intelligere sequitur esse. There is no field of pure epistemology for Heidegger but only of the ontology of knowing or understanding.*” (Caputo 2000b, 156.)

360 Ilmaisu on sovellettua Heideggeria. Heidegger toteaa käsilläolevaa luonnehtiessaan: ”*Die Seinsart dieses Seienden ist die Zuhandenheit. Sie darf jedoch nicht als bloßer Auffassungscharakter verstanden werden, als würden dem zunächst begegnenden ’Seienden’ solche ’Aspekte’ aufgeredet, als würde ein zunächst an sich vorhandener Weltstoff in dieser Weise ’subjektiv gefärbt’.*” (Heidegger 1993, 71.) ”Tämän olevan olemistapa on käsilläolevuutta. Mutta tätä ei pidä ymmärtää pelkäksi käsityskyvyn piirteeksi, ikäänkuin lähimpänä kohdattuun ”olevaan” liitettäisiin tällaisia ”aspekteja”, tai että jollekin ensi sijassa sinänsä esilläolevalle maailman ainekselle annettaisiin tällä tavalla ”subjektivinen väritys”. Suom. Reijo Kupiainen. (Heidegger 2000, 100.)

361 Esimerkiksi Elliott 1985, Regelski 1996, Small 1998. Musiikkikasvatus-lehti Vol. 5, No 1–2. ja Heidi Westerlundin väitöskirja (2002) ulottavat julkisen keskustelemisen aiheesta myös suomalaisen musiikkikasvatuksen puitteisiin.

kukaan ei ole onnistunut tyydyttävästi vastaamaan kysymykseen musiikin merkityksestä ihmisen elämässä, sillä kysymys on väärä:

”Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing ‘music’ is a figment, an abstraction of the action whose reality vanishes as soon as we examine it all too closely.”³⁶²

Yhdysvalloissa ja Kanadassa käyty keskustelu praksiallisesta tai pragmatistisesta musiikkikasvatustilasta on luonteeltaan poliittinen; sanoin ilmaistuilla käsityksillä musiikista on ratkaiseva vaikutus musiikkikasvatuksen suuntautumiseen ja musiikkipoliittisten päätösten tekemiseen. Haussa on monikulttuuristen yhteiskuntien asettamiin haasteisiin vastaava musiikinopetus. Näkemykset suuntautuvat abstrakteja musiikillisia teoksia arvostavaa länsimaista taidemusiikkikulttuuria vastaan: musiikkikasvatuksessa on suuri ero sillä, onko kasvatus musiikin kuuntelijaksi kasvattamista vai kasvattamista musiikin tekemiseen ja sen käytäntöihin.

Muusikon toiminnan kannalta ei ehkä ole juurikaan merkitystä sillä, mikä nimetään musiikiksi: se mitä he tekevät, se minkä he kokevat tai se minkä he toiminnassaan saattavat toisten koettavaksi. Muusikot toimivat niin kuin toimivat. Kaikessa kasvattamisessa on kuitenkin olennaista nähdä, mihin kasvatetaan.

Kuinka musiikki tulee annetuksi kuuntelemisessa

*Kuulen, kuinka sointi vaeltaa:
jokaisella laulun sävelellä on oma sointinsa,
joka syntyy yhtä aikaa soivista sävelistä, mutta sulautuu
yhdeksi väreileväksi kokonaisuudeksi.
Sointi elää,
vaihtuu toiseksi
ja taas toiseksi;
soinnit tekevät toisensa.
Tila antaa laululle soinnin ja tekee sen läsnäoleväksi.
Laulu kuuntelee tilaa,
joka tulee kuuluvaksi siinä, kuinka se resonoi, antaa laulun.*

362 Small 1998, 2.

Kuinka kiitollinen olenkaan siitä, että
en pysty kuunnelllessani purkamaan näitä sointeja
intervalleiksi tai yksittäisten sävelten pinoiksi.
Aukenen soinneille,
sillä ne ovat kaikki uusia, enkä osannut odottaa niitä.
Tottumuksesta saattaisin puhua soinnutetuista melodioista,
mutta vanhat sanat eivät tunnu sopivan kokemukseeni.
On vain laulun sointi, eikä laulu ole ennen sointia.
Huomaan, että sana "soinnutus" tarkoittaa mielessäni
intervalliyhdistelmiä ja niiden suhteita,
ja muistan hämmennyksen opintojeni alkua ajoilta:
sain melodian soinnutettavaksi,
eikä minulla ollut aavistustakaan,
mitä soinnuttaminen tarkoittaa.

Olen vaikutettu siitä, kuinka laulusarja antaa ajan,
joka ei ole minun arkimaailmastani.
Kehoni ei tavoita niin hidasta liikettä,
eivätkä liikkeeni yllä niin pitkiin kaarrokseen.
Toistojen määrä ylittää joskus kohtuuden rajat,
jotka nekin olivat minussa.
Musiikin myötä aika viipyy;
musiikki viivittää olemiseni toiseksi,
antaa tilan
kuin katedraali.

Itsepäisesti toistuvissa tavuissa
oli aluksi hiukan Aku Ankan poppamieskulttuuria,
mutta olen alkanut tottua tavuihin.
Ne neutraloituvat ja ovat saamassa uusia vivahteita.
Outo hartaus ja kiihko ovat jo asettuneet sanoihin,
joilla ei ollut merkitystä.
Linnunlaulukuviot ja kellojen soinnit avaavat maailman.
Aina jokin musiikissa toistuu,
tulee takaisin,
kertautuu,
kiertää kehää,

*ilmaantuu yhä uudelleen,
artikuloi aikaa ja tilaa pyörryksiin.
Yhä useampi näin-on-myös-meidän-ihmisten-elämässä vilahtaa,
sillä mieleeni on jäänyt yksittäisiä sanoja,
jotka hakevat tulkintaa.
Nämä ja muut sanat ovat ehkä kertomus,
mutta en halua vielä tietää sitä.
Haluan jättää kaiken vielä avoimeksi,
sillä aavistus on huikean paljon enemmän kuin jo tiedetty.*

*Musiikin sointijäljessä sekoittuvat unenomaisen hitaat liikkeet
ja tanssit, joiden rytmi on elävän kehon.
Tanssien rytmit jäävät kehoon,
joka vastustaa haluani muistaa pitkät kaarrokset.
Kaarrostien tavoittamiseen tarvitsen musiikin yhä uudelleen.³⁶³*

Kuulijat ovat olennainen osa poliittista musiikkimaailmaa, ja kuulijoiden määrä on vahva musiikkipoliittinen vaikuttaja. Poliittisesti vaikutusvaltainen kuulija on kuluttaja, tallenteiden ja konserttilippujen ostaja, jonka ostohalukkuuden syyt ja maksuvalmiuden rajat kiinnostavat kaupallisista ja myös poliittisista syistä. Musiikin kuulijat muodostavat heterogeenisen joukon, jota voi käsitellä yhtenä tyyppinä vain tilastollisesti. On kuitenkin yksi tekijä, joka on kaikille niille yhteinen, joista tässä yhteydessä puhun musiikin kuulijoina: äänitapahtuma tulee kuulijalle annettuna. Kuulija ei voi juurikaan vaikuttaa siihen, minkälaisena saa musiikin kuullakseen.³⁶⁴ Kuulija on niin kuin katsoja, yleisöä, ja seuraa musiikillista tilannetta, jossa musiikki tapahtuu niin kuin tapahtuu ja antaa ajan suhteessaan omaan elettyyn elämään. Kuulijalla puolestaan on vapaus tulkita musiikki niin kuin haluaa. Musiikki soveltuu tilanteeseen tai ei sovellu, miellyttää tai ei miellytä. Kuulija voi vaihtaa kanavaa, ”äänestää jaloillaan” tai valita toisella kerralla jotain toista kuunneltavakseen, siitä valikoimasta joka on saatavilla.

Ihmistä, joka asettuu kuuntelemaan musiikkia, kutsutaan kuuntelijaksi. Musiikin kuuntelu tiivistyy kuuntelemisen hetkiin. Kuunteleminen ei kuitenkaan ole vain kuuntelijoiksi tematisoitujen ihmisten yksinoikeus, vaan kuuntelemisen hetki saattaa yllättää milloin tahansa ja

363 Arho 2000, 34-35. Kuuntelukokemuksessani Messiaenin laulusarjasta *Harawi* oli monia tasoja, mutta muistiin jäänyt kokonaisvaltainen mielikuvani on poikkeuksellisen voimakkaasti kehollinen. Kehollisen kuuntelukokemuksen ja eletyn kehon tavanomaisten kokemusten välillä oli ilmeinen ristiriita, joka vieläkin on mielessä kehollisena tuntumana, outoon ”liikkeeseen” vietellyn kehon vastuksena.

364 Mitä ilmeisemmin sähköisen äänentoiston mahdollisuuden tulevat kehittymään niin, että kuulija voi aktiivisesti vaikuttaa siihen mitä kuuntelee. Nykyisin yleisesti käytössä olevien äänentoistolaitteiden mahdollisuudet rajoittuvat äänenvoimakkuuden säätämiseen ja basso- ja diskanttisäätöihin, mutta erilaiset musiikin muokkaamiseen tarkoitetut tietokoneohjelmat ovat jo yleistyvässä.

kenet tahansa. Kuunteleminen vaatii otollista mielentilaa, suostumista, mutta musiikki voi myös vietellä tai lähes pakottaa. Kuuntelutilanteessa musiikki, joka epäonnistuu kuulijan valloittamisessa jättää kuulijan pitkästyneeseen. Kuuntelemisen ympärille rakentuneissa sosiaalisissa tilanteissa (konserteissa) läsnä oleminen ei takaa kuuntelemista, vaikka tilanne on pyritty tekemään kuuntelemiselle suotuisaksi.

Ihmisen maailmassa oleminen on jo kuulevaa, mutta vasta kuuntelemisen hetkellä ihminen avautuu kohti kuultavaa musiikkia, jolloin oma oleminen tuntuu sulautuvan musiikiksi. Musiikki virittää olemisen. Äärimmilleen pelkistyneessä kokemuksessa on vain musiikki. Toisaalta jo kuuleminen jättää jälkensä ihmiseen; muistumat musiikista saattavat yllättää ja osoittaa, että kuultu ei ole unohtunut.

Kuuntelemisen kehollisuudesta

”Sound is literally disembodiment, an emanation from the bodies producing it that leaves the materiality and concentrated localization behind. The singers themselves have the sensation of expanding, in attenuated form, into surrounding space and filling it; and when the listeners close their eyes, the whole auditorium becomes their music. What expands outwards from them in every direction presses in on the audience from all sides, neutralizing the normally charged issue of here and there. [...] ... we stop to listen: inwardly, listening may be just as active as looking, but outwardly we will often arrest movement and wait for the sound to come clear. Seeing is like touching, hearing is like being touched; except that the touch of sound does not stop at the skin.”³⁶⁵

Sanotaan, että musiikkia kuunnellaan. Musiikki on yleensä tekemisissä äänien kanssa, vaikka äänet sinänsä eivät olisikaan musiikkia. Äänet täyttävät tilan, kietoutuvat ihmisen olemiseen ja murtavat yksityisen rajat. Aineettomat äänet voivat olla sietämättömän väkivaltaisia tunkeilevuudessaan. Äänet voivat tehdä hulluksi, tuottaa kipua ja jopa tappaa. Jotkut äänet merkityksellistyvät musiikiksi, jota ihminen kuuntelee musiikkina tiettyssä tilanteessa, kaikkine kokemuksineen, aistivana ja ajattelevana, kokonaisuutena ihmisenä.

Ihminen ei kuunnellessaan pelkisty kuuloaistiksi, vaan tuntee äänen värähtelyn kehoonsaan³⁶⁶. Monissa musiikillisissa tilanteissa kuulija myös näkee tapahtuman. Vaikka kuullun ja nähdyn erottaminen on vaivatonta, aistimukset vaikuttavat toisiinsa ja sulautuvat yhdeksi, vaikeasti eriteltäväksi kokemukseksi. Pelkästään kuultu aistikokemus on erilainen kuin sekä nähty että kuultu.³⁶⁷ Kokemus on itsessään moninainen, me vain opimme kulttuurin mukaisesti arti-

365 Burrows 1990, 20–21.

366 Tästä esimerkiksi Clifton 1983, 65–70 ja Stubley 1999. Kuurot kuuntelevat musiikkia kehollaan, tuntevat värähtelyn esim. lattian vahvistamana. Helen Keller kuunteli pianomusiikkia käsillään ja nautti tuntemastaan. Evelyn Glennie on kuuro lyömäsoittaja, joka seuraa orkesteria paljain jaloin soittaen.

367 Merleau-Ponty 1999 (1945), 203–232.

kuloimaan kokemustamme³⁶⁸. Koemme maailman kaikilla aisteillamme, emmekä erittele aistimuksia kuin poikkeustapauksissa. Puheet musiikista paljastavat usein, kuinka nähty ja kuultu esitys sekoittuvat toisiinsa.

Merleau-Pontylle³⁶⁹ ihmisen kokemuksellinen, kehollinen suhde maailmaan on olennainen lähtökohta. Maailma on ihmiselle liikkuvan, aistivan kehon kautta, tilassa ja ajassa. Siten maailma on ihmiselle yhtä aikaa sekä henkilökohtainen (jopa yksityinen, mutta intersubjektiivinen) että yhteisöllinen (kulttuurinen). Ihminen ymmärtää maailman kokemuksellisesti oman kehonsa kautta, mutta yhteisöllisen mukaisesti. Oma keho on kaiken mitta, maailman ulottuvuuksien nollapiste³⁷⁰. Kokemuksellinen suhde maailmaan on aina toisenlainen kuin vain ajateltu.

”...autant il est sûr que la relation d’une pensée à son objet, du cogito au cogitatum, ne contient ni le tout ni même l’essentiel de notre commerce avec le monde et que nous avons à la replacer dans une relation plus sourde avec le monde, dans une initiation au monde sur laquelle elle repose et qui est toujours déjà faite quand le retour réflexif intervient.”³⁷¹

Kehollinen kokemus musiikista on eletyn, liikkuvan kehon. Roger Scruton toteaa, että lähestyäksemme musiikin arvoitusta, meidän ei pitäisi tutkia kuuntelemista, jolla on niin paljon yhteistä lukemisen ja katsomisen kanssa, vaan tanssia, joka sijoittaa musiikin keskelle kehollista elämää³⁷².

Kuinka musiikki tulee annetuksi soittamisessa

Musiikki tulee annetuksi muusikolle aivan erityisellä tavalla soittamisessa ja soitettavana. Soittaminen³⁷³ tarkoittaa otteita soittimeen, hengitystä, käden teitä, kehon liikkeitä, ja siinä samalla, ilmiön kääntöpuolena, musiikin soivaksi saattamista. Soitettava tarkoittaa soitettavaksi annettua: sekä soitinta että soittimella soitettavaa, joilla molemmilla on omat historiansa. Soitettava

368 Ibid. 265.

369 Kehollinen suhde maailmaan on olennainen jo teoksessa *Phénoménologie de la perception* (1999 (1945)). Puhun tekstissäni kuitenkin varsinaisesti ajatuksista, jotka tulevat esiin erityisesti keskeneräiseksi jääneessä teoksessa *Le visible et l’invisible* (1988 (1964)).

370 Merleau-Ponty 1988 (1964), 302.

371 Ibid. 57.

372 Scruton 1993, 200.

373 Yksinkertaisuuden vuoksi puhun tässä siis vain soittamisesta enkä erikseen soittamisesta ja laulamisesta. Vaikka lukija todennäköisesti ajattelee soittamisen ”ulkopuolisen” soittimen soittamisena, ajattelen monissa tapauksissa laulamisen ”soittamisena”, siis soivaksi saattamisena, jolloin instrumentti on sisäinen.

tarkoittaa mahdollisuutta, velvoitetta, haastetta, vastusta. Soittaminen tarkoittaa osallisuutta, tarttumista traditioon, henkilökohtaista näkökulmaa musiikilliseen maailmaan osana tuon maailman tapahtumista. Konkreettisissa musiikillisissa tilanteissa soittaminen ja soitettava ovat vain aspekteja yhteen liikkeeseen, jossa ilmenee musiikillisten tilanteiden ainutkertaisuus, soittajan taito ja soitetun musiikin suhde yhteisöllisesti jaettuun musiikkiin. Soivaksi saatettava suuntaa toimintaa ja soittaminen saattaa jäädä – tilanteen luonteesta riippuen – enemmän tai vähemmän näkymättömäksi osaksi soittajan musiikillista kokemusta.

Soittaminen musiikillisena tilanteena

'Soittaminen' on aina situationaalista toimintaa. Oman taidemusiikkikulttuurimme puitteissakin on olemassa monenlaisia taitoja ja käytäntöjä, laadullisia eroja siinä, minkälaiseksi musiikon ja musiikin suhde soittamisessa muotoutuu. Orkesterimuusikot, ”keikkamuusikot” ja ammattisäestäjät oppivat hallitsemaan kantaohjelmistonsa puitteissa toimimisen niin hyvin, että muutamalla harjoituksella tai jopa *prima vista* saattavat kuunneltavaksi nautittavaa musisointia. Soittaminen tarkoittaa aina nuoteista soittamista. Jokainen musiikkikappale on vain yksi muiden joukossa – vaikkakin juuri soittamishetkellä tärkeä – ja on olennaista, että muusikot pystyvät joustavasti mukautumaan erilaisiin musiikillisiin variaatioihin, kulloisenkin muusikkokoonpanon luonteen ja kapellimestarin toiveiden mukaisesti. Orkesterityöskentelyä ohjaavan kapellimestarin lyönnin väistämätön ensisijaisuus ja oma stemma antavat näkökulman siihen musiikilliseen kokonaisuuteen, joka toteutuu yhdessä soittaen.³⁷⁴

Solistit (ja kamarimuusikot) saattavat työstää yhtä kappaletta viikkoja tai kuukausia, *prima vista* -soiton perusteella heitä ei ehkä voi edes kuvitella ammattimuusikoiksi. Ohjelmisto saattaa olla niin vaativa, että muusikot toimivat koko ajan taitojensa rajoilla, jolloin suhde musiikkiin on väistämättä toisenlainen kuin sen kaltaisissa musiikillisissa tilanteissa, joissa muusikot toimivat sen hetkisten ammatillisten taitojensa puitteissa. Kantaohjelmistoa soittavien solistien oletetaan käyttävän nuotteja vain sen verran kuin tarvitsevat oppiakseen soittamaan ulkoa. Jotkut muusikot pyrkivät säilyttävät esityshetken vapauden tehdä valintoja ja antavat musiikin muotoutua tilanteen mukaisesti. Monet pyrkivät kuitenkin ihannetulkintaan, hiomaan huolellisesti harkitun musiikillisen kokonaisuuden, joka säilyy esityksestä toiseen lähes samanlaisena. Taitojen ääri rajoilla toimiminen ei jätä pelivaraa.

Kaikki ne tavat, joilla soitettava ja soittamisen tilanne haastavat muusikon, rakentavat muusikkoutta, antavat musiikin muusikolle. Kokonaisten musiikillisten tilanteiden rakentaminen on toista kuin yksittäisen musiikkikappaleen esittäminen tutunkaltaisissa tilanteessa. Jatkuva toisten kanssa soittaminen, nuoteista, ehkä kapellimestarin lyönnin mukaisesti, on jotain muuta kuin yksinäinen, mietiskelevä, musiikkia merkityksellistävä harjoittelemineen ulkoa soit-

374 Orkesterimuusikot tai kuorolaulajat tutustuvat harvoin partituureihin, joten oma stemma on yleensä todellakin ainoa, minkä he ovat nähneet kirjoitettuna. Kehollisessa kokemuksessa oma stemma kietoutuu osaksi kokonaisuutta, joka tulee siis elytyksi esimerkiksi oboestemman tai sopraanoäänien kautta.

tamalla. Silloin tällöin konsertoiminen on toista kuin jatkuva esillä oleminen, yksin lavalla seisominen toista kuin suuren orkesterin osana toimiminen.

”Valtaosa esittävän taiteilijan päivien työstä ei kuitenkaan ole esiintymistä, luojan kiitos! Esittäminen on pitkä prosessi, josta poikkeuksesta muodostuu kiintoisa matka, joskus vaikea, joskus helpompi, mutta aina uusi ja mielenkiintoinen. Eikä tuon prosessin kulussa tietoisuus esiintymishetken läsnäolosta ole onneksi tukahduttava, päinvastoin. Esiintymisen idea on nyt pikemminkin työhön kannustava voima. Ainoastaan se oikea, todellinen esiintymisen hetki tuo pelon, pakokauhun ja ristiriidat. Tunteeko ammattitaistelija samoin? Harjoituksissaan ja kuvitelmissaan hän innokkaasti kohtaa mitä hirmuisimpia vastustajia ja lyö sitten heidät, mutta taistelun hetkellä hän ei halua mitään muuta enemmän kuin säännätä kotinurkkaansa.

Esitettävän teoksen valmistusperiodi päättyy tuohon suhteellisen lyhyeen esiintymisen hetkeen, jonka voikin sitten jälkeensä nähdä vain välttämättömänä asiaan kuuluvana pahana, joka ei lopultakaan himmennä sitä löytämisen, oppimisen ja oivaltamisen iloa, minkä harjoitustyö on antanut. Tuskin teoksen työstämisaika olisi myöskään ollut niin hedelmällinen, jos loppupäässä ei olisi häämöttänyt tuota rajaavaa ”valmistumisen” hetkeä, johon työskentelyaikataulu suhteutuu.³⁷⁵”

Käytännössä henkilö- ja orkesteri- tai yhtyeikohtaisia toimimisen tapoja on lukemattomia, orkesterimuusikko saattaa toimia solistina ja solisti käydä keikoilla orkesterissa, molemmat saattavat soittaa kamarimusiikkia. Karkea tyypittely orkesterimuusikoihin, kamarimusiikoihin ja solisteihin on kuitenkin kulttuurisia käytäntöjä kuvaava, ja ”tyypit” on helppo tunnistaa taitojen ja soittamiskäytäntöjen perusteella. Musiikki tulee annetuksi eri tavoin solistisessa soittamisessa, kamarimusiikkia soitettaessa ja orkesterityössä. Erot syntyvät jo muusikoksi kasvamisessa, soittamisen ja harjoittelemisen käytännöissä. Ehkä ratkaisevaa on juuri se tapa, millä nuotteja käytetään.

Ways of the Hand

Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct on David Sudnowin kuvaus siitä, kuinka hän oppi soittamaan jazzia pianolla. Viidessä vuodessa hän opetteli itselleen jazz-kädet, kehollisen tietoisuuden musiikista, jota halusi soittaa.³⁷⁶

375 Helasvuo 1995, 140–141.

376 Sudnow oli opiskellut klassista pianonsoittoa aikaisemmin, joten aloittaessaan jazz-opinnot hän jo osasi toisenlaisen tradition puitteissa käsitellä instrumenttia.

”I learned this language through five years of overhearing it spoken. I had come to learn, overhearing and overseeing this jazz as my instructable hands’ ways – in a terrain nexus of hands and keyboard whose respective surfaces had become known as the respective surfaces of my tongue and teeth and palate are known to each other – that this jazz music is ways of moving from place to place as singings with my fingers. To define jazz (as to define any phenomenon of human action) is to describe the body’s ways.³⁷⁷”

Sudnow opetti sointuja otteina, sointuyhdistelmiä otesarjoina ja sai vähitellen – kuukausien aikana – sormiinsa, käteensä ja käsivarteensa tuntuman sointujen sijainnista koskettimistolla, tietoisuuden niistä liikkeistä, joita otesarjat vaativat. Kun Sudnow osasi soittaa tuttuja melodioita jazz-soinuin, halliten sointujen soittoa, hänen opettajansa ehdotti, että hän ryhtyisi improvisoimaan oikean käden melodioita. Sudnow kuvaa, kuinka hänestä tuntui siltä kuin hänelle olisi sanottu: mene kotiin ja rupea puhumaan ranskaa. Hän ei osannut soittaa oikealla kädellään mitään vasemman käden sointusarjan päälle.

Sudnow ryhtyi uudella tavalla kuuntelemaan levyiltä, miten muusikot oikein soittivat. Hän totesi, että tutun, yksinkertaiselta kuulostavan kolmen sekunnin mittaisen katkelman opetelemiseen musiikiksi asti kesti useita tunteja. Osoittautui, että hän osasi vain pääpiirteissään ne improvisaatiot, jotka hän oli kuvitellut osaavansa ulkoa, hyräiltyään niitä monet kerrat levyjä kuunnellessaan.

Kun levyjen kuunteleminen ei johtanut mihinkään – ei siis opettanut improvisoimaan – opettaja neuvoi Sudnowille polkuja, joita saattoi käyttää tiettyjen sointujen kanssa niin, että lopputulos on jazztahtava. Sudnow toteaa, että aloittelijakin tietää, ettei tällainen soittaminen ole jazzia, vaikka se saattaa siltä kuulostaakin, mutta se oli keino oppia soittamaan edes jotain sointujen päälle.

Sudnow kuvaa kirjassaan yksityiskohtaisesti projektinsa eri vaiheita, ongelmia ja oivaluksia. Hän kuvaa, kuinka pulssi piti saada jalasta sormiin ja koko kehoon (eli ulkoisesta tahdistajasta musiikkiin) ja kuinka hän lopulta oppi melodioimaan, laulamaan sormillaan, päättäen vasta matkan varrella, minne oikeastaan on menossa, tai seuraten katseellaan sormia, jotka vain menivät jonnekin.

Sudnow päättää kirjansa seuraavaan kuvaukseen:

”From an upright posture I look down at my hands on the piano keyboard during play, with a look that is hardly a look at all. But standing back I find that I proceed through and in a terrain nexus, doing singings with my fingers, so to speak, a single voice at the tips of the fingers, going for each next note in sayings just now and just then, just this soft and just this hard, just here and just there, with definiteness

377 Sudnow 1995, 146.

of aim throughout, taking my fingers to places, so to speak, and being guided, so to speak. I sing with my fingers, so to speak, and only so to speak, for there is a new 'I' that the speaking I gestures towards with a pointing at a music that says: It is a singing body and this I (here, too, so to speak) sings.³⁷⁸

Aloittaessaan projektinsa Sudnow kykeni soittamaan pianolla nopeasti ja hitaasti, hallitsi kosketuksen ja nyanssien vivahteet; hän tunsi jazz-musiikkia, hänellä oli kuuntelukokemusta jazzista. Hän halusi soittaa jazzia, mutta ei kyennyt siihen, koska ei tiennyt mitä soittaisi. Hän aloitti soittamalla opettajan antamien vihjeiden mukaisesti jotain jazzilta kuulostavaa, oppi vähitellen kuuntelemaan mitä soitti ja sitä kautta, oivaltaen yhtä ja toista jazzista, löysi jazz-musiikin, ensin vain lyhyinä katkelmina, jotka hävisivät saman tien, ja vähitellen yhä enemmän olemisen tapana.

Jazzin kuunteleminen ei opettanut soittamaan jazzia. Kuuleminen mahdollisti jazzin soittamisen (tietoisuus ohjaavasta traditiosta oli tullut kuuntelemalla), mutta jazzin soittamisen Sudnow oppi vain soittamalla. Opittuaan soittamaan hänen ei enää tarvinnut katsoa käsiinsä, jotta ne eivät joutuisi vaikeuksiin, vaan katsoessaan käsiään hän katsoi niiden ohi musiikkiin – hän oli saanut itselleen jazz-kädet.³⁷⁹

Sudnowin tilanne oli epätavallinen, koska hän opetteli määrätietoisesti, aikuisena, sellaista taitoa, johon tavallisesti vähitellen vain kasvetaan, soittamalla ja harjoittelemalla. Vaikka Sudnowin soitto ei jazzin ammattilaisia vakuuttaisikaan, hänen kuvauksessaan näkyy soittamisen kehollisuuden lisäksi kaksi musiikillisen toimintakulttuurin kannalta olennaista asiaa: nuoteista soittaminen ja improvisoiminen ovat kaksi erilaista taitoa, samoin soittaminen ja ”musisoiminen”.

Soitettavasta ja soittamisen tavoista

Jotta muusikko voi soittaa soitinta, hänellä täytyy olla soitettavaa. Yhteisöllisesti tunnistettavan ”soitettavan” myötä hänellä on myös soittamisen tapa, joka ilmenee suhteessa soitettavaan. Omassa kulttuurissamme puhutaan säveltäjän ja muusikon välisestä tehtäväjakoista – säveltäjä päättää sävelet ja muusikko päättää, kuinka hän sävelet soittaa – mutta varsinaisesti jako soitettavaan ja soittamisen tapaan ei tarkoita tietynlaista tehtäväjakoa: soitettava on enemmän tai vä-

378 Sudnow 1995, 152. Väärinkäsitysten välttämiseksi kerrottakoon, että tekstikatkelma on ainoa, jossa Sudnow käyttää ilmaisua *so to speak*.

379 Vaikka Sudnow puhuu jazzin soittamisesta, hänen kuvauksessaan on paljon sellaista, minkä tunnistan omasta kokemuksesta. Kouluaikoina jouduin silloin tällöin mukaan soittajaporukoihin, jossa muut osasivat soittaa kaikenlaista musiikilta kuulostavaa toisiaan ja ei-ennalta-sovittuja soitteja kuunnellen. Minä olin tottunut saamaan soitettavani nuotein, ja olin seurassa lähes soittotaidoton. Opintoihini kuului myöhemmin vapaa säestys -niminen oppiaine, jonka päätteeksi jouduin tenttitilanteessa soittamaan ikään kuin vapaasti, kiusallisen tietoisena taidon näennäisyydestä. Sudnowin kuvauksessa on myös paljon sellaista, jonka tunnistan myös klassisen tradition mukaisesta soittamisesta ja laulamisesta.

hemmän kulttuuristen käytäntöjen mukainen vastus, jota vasten musisoiminen tapahtuu.³⁸⁰ Soitettavaa on se, mihin muusikko tarttuu – ja minkä kautta hänen samalla oletetaan tarttuvan musiikkiin sellaisena kuin se on kulttuurissa läsnä.

”Dem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemacht werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instrument geseßtes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man verlanget noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einem ausgegebenen Saß nach den strengsten Regeln der harmonie un Melodie aus dem Stegereis durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den anderen im Augenblick ohne Fehler überseßen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich geseßt seyn oder nicht; daß er die Wissenschaft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch beziefernten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbeziefernten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärchen soll, und we weiss alle Forderungen mehr?³⁸¹”

Oman kulttuurimme puitteissa muusikolle on ollut soitettavaa kaikki se, mikä tulee annetuksi nuoteissa, ja eri aikoina erilaisissa musiikillisissa yhteisöissä musiikin kirjoittajilla on ollut erilaisia, osin säveltäjä- ja tilannekohtaisia musiikillisen kirjoittamisen konventioita. Soitettavan ja soittamisen tavan suhde ei ole ollut vakio, ei määrällisesti eikä laadullisesti. Nuotit eivät kuitenkaan tule annetuksi merkityksettöminä täplinä paperilla, vaan muusikko ymmärtää soitettavan aina jo jollain tavalla, kulttuuristen käytäntöjen mukaisesti. Soittamisen tavat otetaan suurelta osin annettuina ja omaksutaan musiikillisessa maailmassa toimien ja eläen.

380 Tehtäväjaon tavanomaisuus ilmenee tilanteissa, joissa muusikko joutuu itse päättämään soittamansa sävelkorkeudet – muusikko saattaa todeta, ettei rupea säveltäjän töitä tekemään.

381 C. Ph. E. Bach 1992 (1753), *Vorrede*. C. Ph. E. Bachin klaveerinsoiton oppikirja *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* antaa käsityksen siitä, minkälaisista tehtävistä 1700-luvun klaveerinsoitajan oletettiin selviytyvän, minkälaista oli klaveerinsoitamisen taito. Kirjassa tulee jatkuvasti esiin, kuinka ymmärtävän suhteen musiikkiin Bach olettaa – vaikka samalla välittyy käsitys, ettei tällainen taito ollut erityisen yleinen. Hyvä klaveerin soittamisen taito edellytti toiminnallisen tietoisuuden sellaisista musiikillisista ilmiöistä, joita nykyään saatetaan pitää ”teoreettisina”, musiikinteoriaan kuuluvina ilmiöinä, joilla ei ole juurikaan merkitystä käytännön soittotaidon kannalta. Bachin kuvaama klaveerinsoitotaito muistuttaa ehkä enemmän joidenkin jazz-pianistien taitoja kuin klassis-romanttisen tradition puitteissa soittavien pianistien soittotottumuksia.

Länsimaisen traditiomme puitteissa puhutaan improvisoisesta ja nuoteista soittamisesta. Arkikäsitysten mukaan toiset vain soittavat omasta päästään ja toiset saavat musiikin valmiina nuoteista. Käsitukset heijastanevat kulttuurissamme vallitsevaa luottamusta siihen, että kirjoitettu säilyttää ja välittää olennaisen. Annettuina otetut esittämisen käytännöt³⁸² ovat yleensä niin näkymättömiä, että ammattimuusikotkin saattavat ajatella soittavansa vain sen mikä on kirjoitettu, ja toisaalta, kirjoitettuun perustuvan musiikkikulttuurin puitteissa saattaa vaikuttaa siltä, että muusikko improvisoi, soittaa (täysin) valmistautumatta, spontaanisti ja intuitiivisesti silloin, kun hän ei soita nuoteista³⁸³.

Niin sanotun improvisoisien ja nuoteista soittamisen ero on selkeä vain silloin, kun toimintoja tarkastellaan pinnallisesti ulkoapäin, 1900-luvun länsimaisesta taidemusiikkitradition antamasta näkökulmasta. Muiden kulttuurien musisoimisen käytännöissä ja oman taidemusiikkikulttuurimme historian puitteissa ”improvisoisesta” puhuminen synnyttää väärinkäsityksiä ja johtaa loputtomiin pohdintoihin siitä, mitä improvisoiminen oikeastaan on³⁸⁴. Vuosisatojen kuluessa soitettavaksi annettu muutti merkitystään. Vielä 1800-luvulla partituuriin merkitty saattoi olla tarkoitettu vain erilaisia mahdollisuuksia avaavaksi soitettavaksi, enemmän tai vähemmän viitteelliseksi lähtökohdaksi improvisatoriselle musisoimiselle. 1900-luvun alkupuolella yleisty nuottikuvan soittaminen merkki merkiltä, ja vasta 1900-luvun jälkipuolella levinnyt kiinnostus menneitä musiikillisia käytäntöjä kohtaan toi ainakin joihinkin muusikkopiireihin jälleen tietoisuuden esittämiskäytäntöjen historiallisesta moninaisuudesta.

Myös useimmissa sellaisissa kulttuureissa, joissa musiikkia ei kirjoiteta, voi erotella soitettavan – kulttuurisesti annetut musiikilliset elementit – ja henkilö- ja tilannekohtaisen tavan, jolla soitettava asettuu osaksi tapahtuvaa musiikillista kokonaisuutta. Soitettavaa on se, mikä kulttuurissa tavalla tai toisella säilytetään ja välitetään seuraaville sukupolville. Mahdollisuuksia on lukemattomia: nuottikuva, melodia, moodi, rytmikaava, musiikin muotoutumisen tapa. Musiikin ottaminen toisiaan seuraavien sävelten yhdistelmänä rakentaa toisenlaista musiikkikäsitystä kuin samojen sävelten ajattelu yhtenä vaihtoehtoisena tapana liikkua tiettyjen harmonioiden puitteissa, yhtenä mahdollisuutena kieppua runkosävelten ympärillä, yhtenä yhteisöllisesti hyväksytyjen melodiakaavojen tarjoamana vaihtoehtona tai vaikkapa yhtenä mahdollisuutena saattaa tietynlainen sävelavaruus soivana kuultavaksi. Kirjoitetun rytmin ymmärtäminen suuntaa-antavaksi, vaikkapa sävelhierarkialle alistaiseksi³⁸⁵, johtaa toisenlaiseen musiikkikäsitukseen kuin rytmi tai pulssi musisoimisen lähtökohdaksi. Soittamisen tapaa on kaikki se, mikä tarkoittaa tilaa variaatiolle, muusikon henkilökohtaiselle taidolle ja kekseliäisyydelle. Rituaalimusiikissa taitoa ilmentää säilyttäminen, variaation puuttuminen, soittaminen isien tai esi-isien tavoin.

382 Siis ne esittämiskäytännöt, joihin muusikko on kasvanut/kasvatettu.

383 Berliner 1994, 2.

384 Bailey 1980, Nettl 1998a.

385 Erityisesti soitettaessa solistisesti klassis-romanttisen tradition puitteissa.

Koska soitettava ja normatiivinen soittamisen tapa tulevat kulttuurissamme annetuiksi erikseen, eri tavoin, ja nuottien lukemisen periaatteet on helpompi oppia kuin hitaasti rakentuva tuntuma kulttuurisiin käytäntöihin, on mahdollista toteuttaa nuottikuva ”mekaanisesti” soittaen. Tietokoneohjelman toteuttaman nuottikuvan soittaminen midisekvensserillä on kärjistetty esimerkki mekaanisesti (irralisina symboleina) tulkittua nuottikuvasta, mikä havainnollistaa sitä, kuinka puutteellisesti pelkkä nuottikuva pystyy välittämään musiikkia³⁸⁶, kuinka suuri osa musiikillisesta taidosta välittyy musiikkikulttuurissa eläen.

”Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profefion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Bewunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genung zu thun. Ich spreche hiermit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr Hertz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reissen vermögend ist.”³⁸⁷

C. Ph. E. Bachin puhe klaveristeista tuo ilmi, kuinka erosta soittotaidon ja musisoimisen taidon välillä on puhuttu jo vuosisatojen ajan. Tähän eroon viitataan edelleen silloin, kun muusikkopuheissa käytetään muusikko-nimitystä ilmaisemaan soittotaidon laatua³⁸⁸. On aivan ilmeisesti mahdollista päätyä virtuoosin soittimenkäsittelytaidoihin jopa ammattimuusikoksi olematta varsinaisesti hyvä muusikko. Musiikki ei tule muusikolle annetuksi vain soittamalla irralisten nuottimerkkien antamien ohjeiden mukaisesti. Tietyt musiikkikulttuurin puitteissa arvostetuksi

386 Jo 1700-luvulla osattiin kuitenkin rakentaa musiikillisesti nautittavaan lopputulokseen yltäviä mekaanisia soittimia (Fuller 1979). Samoin tietokoneella musiikkia tekevät ammatillaiset näkevät paljon vaivaa luontevan lopputuloksen aikaansaamiseksi.

387 C. Ph. E. Bach 1992 (1753), 115. ”Kokemus osoittaa liiankin usein, miten virheettömästi ja nopeasti soittavilta ammatilaisilta tyystin puuttuvat juuri ne ominaisuudet, jotka tässä suhteessa ovat ratkaisevia. Vaikka he sormivalmiudellaan näennäisesti hämmästyttävät kuulijansa, he jättävät tämän sisäisesti kylmäksi. He yllättävät korvan ilahduttamatta sitä ja turruttavat ymmärryksen tuottamatta sille tyydytystä. Näin sanoessani en kiellä valmistamatta-soittamiselta sille kuuluvaa kunniaa. Siinä osoitettu valmius on kiitettävä asia, ja minä suosittelen sitä mitä lämpimimmin jokaiselle. Pelkästään oikeat nuotit soittavalla ei kuitenkaan ole osuutta oikean klaveristin todellisiin ansioihin. Tämä kykenee näet virittämään kuulijassa herkkiä tunneainstimuksia, jotka vetoavat enemmän kuuloon kuin näköön ja enemmän sydämeen kuin korvaan, ja tempaamaan hänet soitollaan haluamansa tunnelman valtaan.” (C. Ph. E. Bach 1982, 199. Suom. Paavo Soinne.)

388 Oman kulttuurimmekin puitteissa on monenlaisia mahdollisuuksia olla hyvä tai vähemmän hyvä muusikko. C. Ph. E. Bach viittaa kuitenkin juuri siihen eroon, joka syntyy kirjoitetun musiikin kulttuurissa: on mahdollista soittaa uutta musiikkia suoraan nuoteista, *prima vista*. Nykyään, kun soitetaan monenlaista musiikkia eri aikoina kirjoitetuista partituureista, ei välttämättä ole kyse harjoittelemisen puutteesta kuten ehkä Bachin aikana, vaan musiikkikulttuurin vieraudesta.

hyväksi muusikoksi voi kasvaa vain musiikkikulttuurissa eläen, musisoimista kuunnellen, hyvien muusikoiden kanssa soittaen. Musisoimisen tavat opitaan toisilta muusikoilta, soitettava tulee annetuksi nuoteissa, ja musiikki jäsentyy soittamisessa oman soittimen antamien mahdollisuuksien mukaisesti.

Muusikon kehollinen suhde musiikkiin

Kulttuurimme on tallennetun musiikin kuuntelukulttuuri; musiikillisten tallenteiden kuuntelijalle musiikki on irtaantunut muusikon kehollisuudesta, joten puhe musiikista on yleisesti puhetta ikään kuin itsestään soivista musiikillisista kappaleista. Muusikolle itselleenkin sekä oma toiminta että äänet sellaisenaan saattavat olla niin läpinäkyviä, että hän kuulee vain musiikin sellaisena, kuin hän sen omassa soittamisessaan kokee. Soittamisessa musiikki tulee kuitenkin itselle annetuksi selvästi toisenlaisena kuin vain kuunneltuna. Kuulija saattaa kuunnella musiikillisia linjoja ja pintoja, värejä, kertomuksia tai kuvia, kiinnittämättä huomiota yksityiskohtiin. Muusikkokin saattaa ajatella musiikkia monenlaisin mielikuvin, mutta hänen täytyy kuitenkin soittaa jokainen yksittäinen sävel.

Lähes kaikki se, mitä muusikko soittaessaan tekee, vaikuttaa siihen millaista tekemisessä syntyvä musiikki on. Muusikko koskettaa soitinta ja tulee kosketetuksi, saattaa äänen kuultavaksi ja kuulee sen itse. Musiikin tapahtuminen on seurausta muusikon toiminnasta ja muusikon toiminta on seurausta tapahtuvasta musiikista.

”No keyboard technique has more than an incomplete musical value which does not make of the hands not only an extension of the body as a whole, but also of the ruling center of both, the solar plexus. The most sensitive manner of extending to the hands the capacities of voice and solar plexus is to develop in them a sense of constantly fluctuating tension and release in relation to the harmonic, rhythmic, and melodic context of the phrase one is playing.”³⁸⁹”

Muusikko artikuloi musiikkia, ja musiikki artikuloi muusikon toimintaa. Musiikissa näkymättömyyttä ei voi erottaa näkyvästä, merkityksiä muusikon toiminnasta ja sen kääntöpuolesta, soivasta soittimesta ja äänitapahtumasta. Soittaessaan muusikko on samassa tilassa musiikin kanssa³⁹⁰. Muusikko konkreettisesti elää musiikin, jokainen vivahde on väistämättä osa elettyä elämän kokonaisuutta. Soittava muusikko, toiminnan kääntöpuolena värähtelevä soitin ja tässä suhteessa tapahtuva musiikki kietoutuvat toisiinsa.

Musiikki muotoutuu soittajan liikkeiden myötä; musiikilliset eleet muotoutuvat fyysisinä eleinä, kehon liikkeinä. Muusikko voi harjoitellessaan soittaa hitaammin ja nopeammin, katkelmina ja kokonaisuuksina, kokeilla erilaisia vaihtoehtoja, ja siten muusikko ja musiikki vähi-

389 Kirkpatrick 1983 (1953), 313-314.

390 *”...it is not relevant to consider the “where” of musical space, since its space and the self’s have become phenomenally identical”* (Clifton 1983, 142). Tilasta ja tilallisuudesta tarkemmin Heidegger 1993 (1927), §22-23.

tellen mukautuvat toisiinsa, paremmin tai huonommin. Etenkin opiskelun alkuvaiheissa opettaja ohjaa mukautumista. Vuosien aikana harjoitetut otteet, sävelten yhdistelmät, asteikkokulut, sointusarjat, kuviot, eleet, fraasit, kappaleet – toistumisen ja varioitumisen tavat – rakentavat muusikkouden perustaa, henkilökohtaisia musiikillisia puitteita, joissa soittaminen tapahtuu. Bachia soittamalla ei opi soittamaan Beethovenia, puhumattakaan Boulezista tai Beriota, Crumbista tai Xenakisista. Esimerkiksi asteikkokulkujen ja kuvioiden tasaisuuden ja selkeyden, tietynkaltaisten artikuloimisen vivahteiden – siis äänten alkamisen, loppumisen ja peräkkäin olemisen tapojen – tietynkaltaisten sointisävyjen ja eleiden karaktäärien hiominen opettaa kuuntelemaan tietynlaisia musiikin laatuja, mahdollisia koskettamisen ja hengittämisen tapoja, keho tottuu tietynlaisiin otteisiin ja otesarjoihin. Jazzmuusikon ele- ja sointivalikoima on aivan toisenlainen kuin klassis-romanttisen tradition puitteissa toimivan muusikon, oman ajan musiikkia soittavan toisenlainen kuin vanhoissa traditioissa pitäytyvän.

Jatkuva soittaminen muuttaa muusikkoa. Soitin tietynlaisena fyysisenä vastuksena sekä herkistää että tuottaa kipua. Kielet kovettavat sormenpäitä, keho mukautuu epäsymmetrisiin asentoihin.³⁹¹ Kuulokyky kehittyy erottelemaan vivahteita niissä laaduissa, joita oman soittamisen soittaminen vaatii kuuntelemaan. Puhutaan motorisesta muistista, mutta kehon muisti on enemmän kuin mekaanisesti muistettua liikettä. Eletty keho mahdollistaa maailmassa toimimisen, oppii tietämään koskettamisessa tarvittavan voiman, ajassa ja tilassa toimimisen edellytykset³⁹², liikkeiden suunnat ja otteiden laajuudet, mahdollistaa toimimisen tilanteissa, jotka eivät ole koskaan aivan samankaltaisia kuin aikaisemmat tilanteet. Tietynkaltaisen musiikin soittaminen ei ole vain tuttujen musiikillisten elementtien tunnistamista nuottikuvasta, vaan kehollista tuntumaa musiikillisiin eleisiin, kykyä soittaa tyylin mukaisesti, usein myös ilman annettuja nuotteja.

Joskus soittaminen sujuu. Ääritilaa, jossa tietoisuus itsestä katoaa, kuvataan esimerkiksi flow-kokemuksena³⁹³. Musiikki on kuitenkin samalla tavalla kiinni soittajan toiminnassa myös silloin, kun mikään ei suju, sormet hikoilevat ja jalat vapisevat.

Soinnillisissa puitteissa eläminen

Muusikon todellisuudessa soittaminen on ensisijainen musiikillisen kokemisen tapa, joka antaa musiikin jo jonkinlaisena. Eri soittimilla on ominaislaatunsa, omanlaisensa tapa tarttua soitettavaan; eri soitinten soittaminen on kokemisen tapana erilainen.³⁹⁴ Suhde soittimeen on kokonaisvaltainen, kehollinen.

391 Myös laulaminen muuttaa muusikkoa, mutta sisältäpäin, muutos ei ole ilman erityisvälineitä nähtävissä.

392 Esimerkiksi konserttitilanteet paljastavat, kuinka musiikin ajallisuus on sidoksissa omaan kehoon ja sen toimintoihin: konserttitilanteen aikaansaama vireystila muuttaa ajan kokemista ja saattaa vaikuttaa esimerkiksi esityksessä valittuihin tempoihin.

393 Esimerkiksi Csikszentmihalyi 1990.

394 ”Yllätyin siitä, miten voimakkaasti viulistisen konvention näkökulmasta katson musiikillisia ilmiöitä. Tutkimusprosessi onkin vaatinut täydellistä asennemuutosta sen suhteen, mikä on mahdollista, luvallista ja tarkoituksenmukaista. On todennäköistä, että tähän tutkimukseen jääkin joitakin sellaisia viulistin alitajumasta kumpuavia ratkaisuja, jotka tekisin muutaman vuoden kuluttua toisin.” (Palas 2000, 7.)

Yksittäisen soittajan omalla soittimella on sille ominainen ääni, samaan tapaan kuin laulajan ääni on hänen oma äänensä. Soittajat omaksuvat oman aikansa sointi-ihanteen, ja heidät koulutetaan kompensoimaan soittimen puutteita, häivyttämään erilaisista siirtymäkohdista johtuvia soinnillisia epätasaisuuksia. Soittimen sointi on soittajan taitoa. Sointikenttä on muotoutunut lukemattomien harjoittelemiseen käytettyjen tuntien aikana, eikä sen muuttaminen onnistu vaivatta. Sointi on ruumiillistunut, ja soinnin muuttaminen tarkoittaisi soittajuuden osittaista uudelleen rakentamista.

Eri puupuhaltimien, vaskipuhaltimien, jousisoittimien, kosketinsoittimien ja lyömäsoittimien soittaminen haastaa ihmisen eri tavoin, mutta aina kokonaan. Jo mahdollisten sävelten valikoima tulee annetuksi eri tavoin. Kosketinsoittajilla on sekä diatoninen että kromaattinen asteikko edessään visuaalisesti käsillä. Viulistilla on sen sijaan vain neljä yleensä kvintin välein viritettyä kieltä, joita hän jäsentää sormituksin. Tietyn korkuisen sävelen abstrakti samuus saattaa soittajalle tarkoittaa neljää kokemuksellisesti eri sävyistä ja eri tuntuista vaihtoehtoa. Erityisesti venttiileiden ja yläsävelsarjan puitteissa toimivien vaskipuhaltajien täytyy oppia kokonaisvaltainen kehollinen tietoisuus sävelkorkeuksista, yksittäisillä sävelillä ei ole näkyvää paikkaa.

Teoreettisesti ajateltu tasavireinen asteikko ja sen mukaiset abstraktit intervallit vaikuttavat ongelmattomilta. Teoreettinen näkökulma sointikenttään on kuitenkin olennaisella tavalla toisenlainen kuin soittajan kokemuksellinen näkökulma. Esimerkiksi intervallin koolla – vaikkapa puolisävelaskelten lukumäärinä mitattuna – ei sellaisenaan ole merkitystä. Muusikolle sointi syntyy elämisessä, toimimisesta. Sävelet eivät ole itsenäisesti ilmassa värähteleviä aineettomia ilmiöitä, vaan jokainen sävel on tuntuma soittimeen: liikettä, kosketusta, paineentasausta ja hengitystä. Jokaisella sävelellä on paikka, joka tulee tiedetyksi suhteessa omaan olemiseen. Jokainen sävel ”aistii”: sävelet ovat lihallistuneet, kuuntelevat tilaa ja niiden tulisi muuttua tilanteen mukaan.³⁹⁵ Intervallit saattavat olla liikeratoja, kehollisia tunteita tai otteita, eivätkä sävelet vertaudu kromaattisen asteikon muodostamaan matriisiin, varsinkaan jos sellaista ei omassa instrumentissa satu olemaan.³⁹⁶ Sävelet saattavat myös liukua ja taipua, ja elävyys sallitaan, mikäli se pysyy kohtuuden rajoissa. Yhtä aikaa soivien intervallien laatuja täytyy harjaantua kuuntelemaan, oppia saamaan tuntuma samanaikaisten värähtelyjen suhteisiin – eikä sekkään tarkoita intervallin abstraktin koon tunnistamista. Myös yhteisen virityskorkeuden tunnistaminen on taito, johon monien täytyy erityisesti harjaantua, sillä eri soittimien soinnit saattavat olla kokemuksellisesti niin erilaisia, että sävelkorkeuksien vertaaminen saattaa tuntua mahdottomalta.³⁹⁷

395 Muusikot puhuvat tästä korvan mukaan soittamisena. Esimerkiksi jousisoittajat joutuvat jatkuvasti korjaamaan sävelkorkeutta sen mukaan, miten toiset soittavat.

396 Kokemukseni mukaan ”musikaalisuudella” ja kyvyllä tunnistaa koko- ja puolisävelaskelkia ei välttämättä ole mitään tekemistä toistensa kanssa – mikä ei tarkoita, ettei intervallien koon tiedostamisesta olisi mitään hyötyä.

397 Sähköisen soinnin rakentajille sointi taas rakentuu parametreistä, osatekijöistä tai muuttujista, jotka täytyy ottaa huomioon musiikillisen tilanteen suunnittelussa. Sähköisesti rakennettu tilan tuntu, soittimen sointi ja sävelten valikoima rakentavat virtuaalitodellisuutta – ainakin soittajan näkökulmasta – mutta musiikin kuuntelijalle ei välttämättä ole juurikaan väliä sillä, miten sointi on saatu aikaan. Lukemattomille nuorille sähköinen sointi on

Pianistin on mahdotonta kuvitella, miltä musiikki tuntuu viulistin tai pasunistin näkökulmasta katsoen. Vain jos soittaja oppii huomaamaan, kuinka oma näkökulma on sidottu soittimeen ja sen soittamiseen, kuinka musiikki artikuloituu otteiden, hengityksen ja paineensäätelyn, liikkeiden ja asentojen – siis oman kehon – kautta, hän voi saada aavistuksen soittamisessa annettujen näkökulmien ja musiikillisten artikuloitumisen tapojen moninaisuudesta.

Kuinka musiikki tulee annetuksi säveltämisessä

Erotan säveltäjyydessä(ni) useita puolia: asenteen ja ammattitaidon, toiminnan ja tuottamisen, keksinnän ja kirjoittamisen. Asenteella tarkoitan sitä perustavanlaatuista tapaa olla suhteessa musiikkiin, tietynlaista musiikin kuuntelemisen tapaa³⁹⁸, joka mahdollistaa toimimisen, tuottamisen ja taidon. Ammattitaito on erilaisiin käytäntöihin oppimista, mahdollisen taitamista. Ulkoisesti näkyvin puoli säveltäjän työssä, valmiit teokset – jotka konkretisoituvat usein kirjoitettuna musiikkina, partituureina – ovat vain välikohtauksia, historiallisia ajatuskulkujen keräytymiä, jotka ottavat paikkansa maailmassa, ovat läsnä osana musiikin kenttää³⁹⁹. Säveltäjän elämä on säveltämistä, jatkuvaa keskeneräisyyttä, suuntautumista johonkin tulevaan.

Alkujen valitsemisesta

”It will by now have become amply evident, I think, that the exhaustive precompositional process is intended, primarily, to act as multi-faceted form of creatively legitimating ”prehistory” upon which detailed local invention could be meaningfully predicated, reflecting diverse aspects of the germinal ”idea” on many concurrent levels. That the triggering structures, relationships and proportions are not audible as such in this quartet is beside (or perhaps part of) the point, since it was the ”creative resistance” offered by this underlying labyrinth which directly facilitated the establishment of useful interim goals and their concrete means of aesthetic assessment.”⁴⁰⁰

Alkutilanteessa, sävellysprojehtin alussa, on vain kuunteleva asenne ja ihmettelevä ahdistus,

tutumpi kuin akustisten soittimien ääni.

398 Perustavanlaatuinen suhde musiikkiin on kuunteleva riippumatta siitä, onko kysymys säveltäjästä, muusikosta tai kuulijasta.

399 Minua miellyttää Juha Siltasen (2000, 40) lause ”*Teos on aina risti jonkun prosessin haudalla.*”, joka puhuu ehkä juuri tästä.

400 Ferneyhough 1996 (1994/1995), 158.

sillä kaikki vaikuttaa mahdolliselta.⁴⁰¹ ”Kaikella” on kyllä rajat, mutta oman aikakauden rajat ovat näkymättömät: niiden rajaamana on säveltäjän kaikki. Alkutilanteessa – tyhjyys, täyteys, kaaos ja rajattomuus, merkitysten tulva ja merkityksettömyys – mikä tahansa voi olla alku. Joskus säveltäminen alkaa toisen antamasta (satunnaisesta) ärsykkeestä, joskus alku täytyy itse etsiä, joskus yksittäinen musiikillinen oivallus lähtee salaa kasvamaan ja kerää itselleen maailman.

Säveltäjät ovat aikojen kuluessa lukemattomin eri tavoin saaneet tai valinneet itselleen alun, sen minkä ottavat annetuksi, tai kokeneet, että alku on valinnut heidät. Jo olemassa oleva musiikki,

”Schon seit mehreren Jahren hatte ich den Plan, ein größeres Werk Elektronischer, vokaler und instrumentaler Musik mit den Nationalhymnen aller Länder zu komponieren.”⁴⁰²”

cantus firmus, teema,

”Incominciando adunque dalla prima dico, che il soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra laquale il compositore cava la inventione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliono. Et tal soggetto può essere in molti modi: prima può essere inventione propria, cioè, che il compositore l’haverà ritrovato col suo ingegno; dipoi può essere, che l’habbia pigliato dalle altrui compositioni, accomodandolo alla suo cantilena, & adornandolo con varie parti, & varie modulationi, come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno. Et tal soggetto si può ritrovare di più sorte: perchioche può essere un tenore, ovvero altra parte di qualunque cantilena di canto fermo, ovvero di canto figurato; ovvero potranno esser due, o più parti, che l’una sequiti l’altra in fuga, o conseguenza, ovvero a qualunque altro modo: essendo che gli varii modi di tali soggetti sono infiniti.”⁴⁰³”

runo, teksti,

”Die drei Interpreten ER, SIE und der REDNER entsprechen den drei Figuren des Schauspiels Die Stühle von E. Ionesco, das als Textmaterial fragmentarisch

401 ” En ce qui me concerne, j’éprouve une espèce de terreur quand, au moment de me mettre au travail et devant l’infini des possibilités offertes j’éprouve la sensation que tout m’est permis” (Stravinsky 1970 (1942), 84).

402 Stockhausen 1971 (1967), 96. (Stockhausen: Hymnen.)

403 Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni armoniche*. Venezia 1558, 172. (sit. Owens 1997, 19–20.)

und pulverisiert im Sinne der Dekomposition verwendet wirdt. ⁴⁰⁴”

tekstuurityyppi, muoto, sävelhierarkia, sävellystekniikka, strukturi,

”Ich habe ein hochformalisiertes Kompositionssystem entwickelt, in dem ich seit 20 Jahren meine Musik schreibe. In dieser Reihe ist Summa das strengstgebaute und verschlüsseltste Werk. Die Verschlüsselungen finden sich in vielen Schichten der Partitur. ⁴⁰⁵”

kuva, mielikuva, soitin(valikoima), soittaminen, sointi, tunnelma, tila, tilanne: mikä tahansa voi toimia alkuna.

Monet kuulijat – puheista päätellen – arvostavat alkuja, joita ymmärtävät; ajatus rationaaliseen sävellystekniikasta koetaan ahdistavana. Kulttuurissamme tuntuu edelleen elävän se romanttiseen taiteilijakuvaan liittyvä käsitys, että paras ja aidoin musiikki syntyy spontaanisti vaikkapa luontoelämyksestä tai rakkaudentuskasta, tunnelmista ja tunteista. Vetoavan lähtökohdan paljastaminen jo suuntaa kuulijan kokemusta myönteisesti. ⁴⁰⁶

Säveltämisestä ja improvisoimisesta

Säveltämisessä ja improvisoimisessa lähtötilanne on saman kaltainen: jotain otetaan annetuksi ja musiikki muotoutuu tästä alusta käsin. Kaikki, mitä säveltäjä tai improvisoiva muusikko tekee, on osa hänen oman kulttuurinsa tapahtumista, kaikki syntyy siinä kulttuurissa elämisestä, kulttuurisia rajoja koetellen. Vieraisiin kulttuureihin tutustuminen saattaa tuoda jotain uutta, mutta vaikutteet tavalla tai toisella mukautetaan omaan kulttuuriin. Säveltäjä tai improvisoiva muusikko artikuloi kulttuurinsa musiikkia omalla tavallaan, ajan käytännöt ohjaavat kuitenkin koko ajan valintoja.

Kulttuurissamme ajatellaan usein säveltämisen ja improvisoimisen eron olevan musiikin nuotintamisessa. Säveltäjä kirjoittaa musiikkia nuoteiksi, ja improvisoija soittaa spontaanisti ”omasta päästään”. Improvisoivan muusikon sanotaan säveltävän, jos hän kirjoittaa soittonsa muistiin.

Bruno Netti tarkastelee länsimaista kulttuuriamme hiukan ulkopuolisena, etnomusikologin silmin, ja kiinnittää huomiota improvisointikäsitteiden yksioikoisuuteen. Hän kategorisoi

404 Hölszky 1997 (1994/1995), 189. (Adriana Hölszky: *Message für Mezzosopran, Bariton, Schprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik.*)

405 Pärt 1997 (1994), 13.

406 Tämän monet säveltäjät tiedostavat. Mikko Heiniö kirjoittaa: ”Kuulija siis asennoituu sävellysprosessiin varsin romanttisesti. Säveltäjän tulisi ehkä pitää metodinsa yksityisiansanaan ja kertoa vain niistä konstruktioista, jotka tulevat akustisessa tapahtumassa niin selvästi esiin, että niiden tunteminen auttaa ratkaisevasti ymmärtämään teosta. Oman teoksen kohdalla tuollainen rajaveto olisi pedagogisesta käytännöllisyydestään huolimatta väkivaltaista, sillä sävellyksen elementtihierarkiassa vallitsee vain aste-eroja.” (Heiniö 1997, 117.)

musiikkia mielummin suunnitelmallisuuden ja satsin ankaruuden ja toisaalta spontaanisti tapahtuvan musiikin tekemisen perusteella kuin notaation tai sen puuttumisen perusteella.

”In traditional Western art music, there seems to be a dichotomy between improvisatory practices and improvisation as a concept. As practices go, one finds musics in many styles and with various kinds of regulation and degree of prescription, from the improvisation of strict fugues on the themes given on the spur of the moment, on to fantasias performed as cadenzas of concertos, and all the way to the unrestricted creation of ‘preludes’. But the conception of improvisation involves freedom, lack of planning, and unclear relationships among parts and sections. In Western music one may find improvisation in a strict compositional style, but also composition, carefully notated, in an ‘improvisatory’ style, and everything between.⁴⁰⁷”

Otaksun, että on mahdotonta ja tarpeetontakin jaotella musiikin tuottamisen tapoja millään yksinkertaisella tavalla. Musiikkia ei tehdä vain tällä tai tuolla tavalla, vaan tavoista on yhden yhtenäiseltä näyttävän kulttuurin puitteissakin lukemattomia yksilöllisiä ja yhteisöllisiä muunnelmia. Kulttuurissamme on tullut tavaksi kirjoittaa musiikkia, mutta soitettavan ja soittamisen tavon välisiä suhteita on ollut loputtomasti. Netlin jaottelu on kuitenkin mielenkiintoinen jo sen takia, että se pakottaa artikuloimaan kulttuurimme musiikillisia tapahtumisen tapoja totutusta poikkeavalla tavalla.

Vaikka on monenlaisia tapoja säveltää ja monenlaisia sävellyksiä, etukäteen suunnitellulla (ja kulttuurissamme tavallisesti nuoteiksi kirjoitetulla) ja (yleensä soittaen) improvisoidulla musiikilla on olennaisia eroja.

Sävellyksen suunnittelemiseen ja partituurin kirjoittamiseen (tai äänitteen työstämiseen) liittyy mahdollisuus suunnitella ja kirjoittaa sävellys muussa kuin kronologisessa järjestyksessä. Vaikka improvisoivat muusikot ottavat yleensä jotain annettuna, improvisoitaessa musiikki tapahtuu niin kuin tapahtuu, soittajan ratkaisut ovat ainutkertaisia ja saman tien kuultavissa. Musiikin muotoilemisesta puuttuu perumisen mahdollisuus. Musiikin kirjoittamisessa (tai äänistä koostuvan kokonaisuuden suunnittelemisessa ja työstämisessä) työtavan hitaus houkuttelee pohdintoihin, mahdollistaa oivallusketjut, hyppäykset uuteen – on mahdollista, että lopullisessa sävellyksessä ei ole enää mitään alkuajatuksista⁴⁰⁸, ne saattoivat toimia vain käynnis-

407 Nettl 1998a, 10.

408 Nettl kirjoittaa: *”One approach that sets off improvisation from composition, and that helps the understanding of improvisatory processes of individual performances as well as established practices, involves the identification of a point of departure which the improviser uses as a basis for his or her art”* (Nettl 1998a, 13). Nettl kyllä mainitsee samassa yhteydessä joitakin esimerkkejä taidemusiikin puolelta, kuten temaattisen materiaalin ja vakiintuneiden muotojen käyttämisen tyypillisenä alkuna, mutta vaikuttaa ilmeiseltä, että hän ei pidä annetuksi otettua alkua olennaisena osana säveltämistä. Ehkä tämä johtuu juuri siitä, että säveltäjän työskentelyssä muotoutuminen ei ole samalla tavalla ulkopuolisten tarkkailijoiden havainnoitavissa, muotoutuminen ei tapahdu heidän silmiensä edessä.

täjinä – kun taas improvisoinnissa tartutaan johonkin niistä vaihtoehtoista, jotka ensimmäisinä tarjoutuvat, hitaammat pohdinnat on pakko jättää soittotapahtuman ulkopuolelle. Taitava improvisoija oivaltaa soittaessaan, ensimmäisinä tarjoutuvien vaihtoehtojen ei suinkaan tarvitse olla tavanomaisimpia. Musiikillinen tilanne saattaa ohjata yllättäviin ratkaisuihin, tilanteeseen tarttuminen ja heittäytyminen saattavat antaa mahdollisuuden johonkin, joka yksin miettiessä ei tule edes mieleen. Improvisoija tarvitsee kuitenkin vaihtoehtoja, jotka ovat jo käsillä, valmiina käytettäväksi: soittamisen tapoja, tottumuksia, kehon taitoja, käsien teitä.

Improvisoiva soittaja ei soittamista aloittaessaan yleensä vielä (tarkalleen) tiedä, mitä hän tulee soittamaan. Sävelletty musiikkiteos vaikuttaa improvisointiin verrattuna esinemäiseltä, joltain tietyltä. Kuitenkin säveltäjän ja hänen sävellyksensä suhde on usein samankaltainen kuin improvisoivan muusikon suhde musisointiin. Nuoteiksi kirjoitettu versio on vain yksi mahdollisuus. On tietysti monenlaisia tapoja säveltää ja monenlaisia tapoja ajatella omia sävellyksiä, mutta sekä omasta kokemuksesta että monen säveltäjäkolegan kuvauksesta tiedän, että säveltäjälle sävellys saattaa merkityksellistyä kokonaan toisella tavalla kuin yhdenlaiseen nuottikuvaan sitoutuneella muusikolla tai musiikintutkijalla. Esimerkiksi Monteverdin oopperasta *L'incoronazione di Poppea* on säilynyt kaksi erilaista versiota, ja musiikintutkija tai esittäjä saattaa kysyä, kumpi niistä on se oikea⁴⁰⁹. Säveltäjän näkökulmasta oikeaa versiota ei välttämättä ole, eikä pidäkään olla, vaan monenlaiset versiot ovat mahdollisia.⁴¹⁰ Ne ovat vain erilaisia ja ehkä eri tilanteeseen sopivia. Sävellyksellä ei ole esinemäistä identiteettiä vaan olemisen tapa. Tästä syystä säveltäjä voi myös mainiosti soittaa sävellyksensä nuottikuvan vastaisesti tai kirjoittaa lukuisia erilaisia versioita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että olisi samantekevää, kuinka kirjoitettu nuottikuva tulkitaan.

Sekä säveltämisessä että improvisoimisessa musiikki tapahtuu, tulee läsnäolevaksi. Molemmat toiminnat vaativat taitoja, jotka syntyvät vähitellen, kokemuksesta. Arkikielessä improvisoinnista saatetaan puhua hiukan vähättelevään sävyyn (vaikkakaan ei yleensä musiikin yhteydessä). Improvisointikyky edellyttää kuitenkin aina taitoa, toiminnan ja tilanteen (mestarihallintaa) hallintaa.

Suunnitelmallisen säveltämisen ja improvisoimisen tai nuoteista soittamisen ja improvisoimisen erojen vertaamisessa on mitä ilmeisemmin usein ollut kysymys arvottamisesta, milloin mihinkin suuntaan.⁴¹¹ Ehkä hedelmällisempää olisi kuitenkin yrittää nähdä erilaisten toimintojen erityislaatuisuus ja toisaalta on mielenkiintoista havaita ehkä yllättäväkin samankaltaisuus.

409 Poppean esittäjät joutuvat ratkaisemaan myös monia muita ongelmia, sillä Monteverdi ajan käytäntöjen mukaisesti kirjoitti oopperasta vain ”rungon”, melodiaäännet ja basson.

410 ”...vaikka luotu objekti näyttää muista lopulliselta, meistä itsestämme se tuntuu aina keskeneräiseltä, voimme aina muuttaa tuota viivaa tai tuota värisävyä ja tuota sanaa; luotu objekti ei siis koskaan ole ainoa mahdollinen” (Sartre 1967 (1948), 44).

411 Bailey 1980, Netti 1998a.

Säveltämisessä eläminen

Säveltäminen on tapa olla suhteessa musiikkiin. Säveltäjän työhön kuuluu myös kaikenlainen roolin mukainen sosiaalinen kanssakäyminen, osallistuminen institutionaalisen musiikillisen maailman tapahtumiseen säveltävänä ihmisenä. Varsinainen sävellystyö suuntautuu aina kohti musiikkia, joka on vasta artikuloitumassa. Säveltäjän kuunteleva asenne suuntautuu musiikkiin mahdollisuuksien kenttänä, jota yksittäiset teokset artikuloivat, mutta joka voi aina artikuloitua myös toisin. Yksittäinen teos paljastaa moninaisuutta.

Säveltäminen on säveltämisessä elämistä, hidasta, pohdiskelevaa musisoimista – ja usein myös epätoivoista partituurin kirjoittamista *deadlinen* lähestyessä tai tietynlaisen mittatila-lauksena tehdyn sopivasti leikeltävän, monistuvan ja varioituvan musiikillisen materiaalin tuotamista minuuttihintaan.

Varsinainen työprosessi muotoutuu suhteessa alkuun, annetuksi otetun toimiessa vastuksena. Eri säveltäjien työprosessit ovat kovin erilaisia: työskenteleminen kietoutuu aina moniin erilaisiin, eri tavoin muuttuviin käytäntöihin. Säveltämisen, nuottikirjoituksen, nuotintamisen, soittamisen ja soitinten rakentamisen käytännöt sekä musiikkimaailman sosiaaliset käytännöt vaikuttavat kaikki omilla tavoillaan. Ei kuitenkaan ole samantekevää, kuinka kirjoittaminen tapahtuu. Erilaiset kirjoittamisen tavat ja tekniikat johtavat erilaisiin lopputuloksiin. Säveltäjä, joka tavallisesti kirjoittaa tietokoneen nuotinkirjoitusohjelmaa käyttäen, kirjoittaa mitä todennäköisimmin erilaista musiikkia kirjoittaessaan kynällä paperille. Joku saa musiikin esille vain soittamalla ja kirjoittaa vasta lähes valmiin teoksen paperille, joku rakentaa musiikin suoraan äänitalenteeksi. Uusien välineiden käyttöönotto vaikuttaa myös syntyviin sävellyksiin. Erilaiset sävellystekniikat suuntaavat materiaalin muotoutumista ja mahdollistavat omien rajojen ylittämisen.

Mikään musiikin tekemiseen käytetty tekniikka ei liene sen ”musikaalisempi” kuin joku toinenkaan.⁴¹² Erilaiset tavat vain vaativat erilaisia taitoja, ja kaikilla tavoilla voi tehdä hyvin tai huonosti. Mikä tahansa säveltämisen tapa on mieletön sellaiselle, joka ei siihen ole oppinut, ja kaikki säveltämisen tavat mahdollistavat kaikki omanlaisensa tavat ”feikata”: on mahdollista esimerkiksi jonkin sävellystekniikan periaatteita noudattamalla kirjoittaa satsia, joka näyttää musiikilta, soittaa jotain senkaltaista, jota on ennenkin soittanut ja kutsua sitä säveltämiseksi, intuitioonsa luottaen löytää melodioita, jotka joku toinen on jo löytänyt tai laittaa tietokoneohjelma tuottamaan musiikkia, jonka muotoutumisen periaatteet on jo koodattu ohjelmaan.

Monet säveltäjät ovat kokeneet musiikin kasvavan organisesti, tulevan itselle annetuksi.⁴¹³ Tunnistan ajatuksen sekä omasta kokemuksesta että lukemattomista säveltäjien kuvauksista, vaikka sanat saattavat kuvata ja tulkita tätä tapahtumista kovin erilaisin tavoin. Musiikki on jossain ja kasvaa... musiikki etsii olemisen tapaa... musiikilla on oma tahto, ja säveltäjä vain kuuntelee, kuinka musiikki tapahtuu... musiikki tekeytyy jatkuvasti, vaikka ajatus säveltämis-

412 Vaikkakin metsässä kävelemistä tai soittamalla säveltämistä saatetaan pitää musiikillisempina sävellystapoina.

413 Tämä sama pätee myös esimerkiksi kirjailijoihin ja kuvataiteilijoihin.

tä olisi vain hetkittäin tietoinen. Puhutaan intuitiosta, tiedostamattomasta, välittäjänä toimimisesta.⁴¹⁴ Mikään näistä ei kuitenkaan tarkoita, että sävellyksyntyisi itsestään. Sanat saattavat tulla kunkin aikakauden puhumisen tavan mukaisista kielikuvista ja mielikuvista – kuten ajatus taiteilijanerosta, jonka teokset ovat jumalallista alkuperää⁴¹⁵ – mutta ilmiö tuntuu olevan luonnollinen osa inhimillistä toimintaa. Tietoisen toiminnan tavoittamattomissa tapahtuva on monenlaista: toimimista niin kuin kaikki muutkin toimivat, sellaista keskustelemista tradition kanssa, jossa traditio ottaa vahvemman roolin tai tietynlaista vastusta vasten tapahtuvaa taitavaa toimintaa, joka ylittää kulttuurisesti annetun. Toiminnan intuitiivisuus, kokemus musiikista, joka vain tulee jostain, ei siis vielä tarkoita uuden esille saattamista.

Kokemusten kiasmaattisuus ja kiasmaattiset kokemukset

Merleau-Ponty toteaa, että kokemuksemme maailmasta on eriytymättömämpi ja hämäämpi, kuin mitä arkikäsitteiden perusteella voisi päätellä. Kokemuksessamme ei ole tarkkarajaisia erillisiä objekteja. Subjektia ja objektia ei voi erottaa toisistaan, eikä ”objektia” havaita erillisenä esineenä tyhjyydessä, vaan kaikki on meille osana kenttiä, joihin me myös itse kuulumme. Kaikki kietoutuu yhteen. Minä olen maailmassa, ja maailma on minussa, mennyt ja tuleva ovat tässä hetkessä, tämä paikka kietoutuu muihin paikkoihin. Merleau-Ponty puhuu kaikkien suhteittemme käännettävyydestä, siitä että näkeminen on myös nähtynä olemista, puhuminen kuululuksi tulemista, havaitseminen havaituksi tulemista, koskettaminen kosketetuksi tulemista; minän ja maailman vastavuoroisuutta. Minä koen toiselta puolelta, sisältäpäin, eläen, sen mitä toiset näkevät minusta ulkoapäin. Voin myös koskettaa itseäni ja tulla siten kosketetuksi, puhua ja kuulla itseni, nähdä oman kehoni. Tätä suhteiden käännettävyyden ja molempien suuntien yhtäaikaisuuden muodostamaa sidosta Merleau-Ponty kutsuu kiasmaksi.⁴¹⁶

Kokemukset musiikista ovat kiasmaattisia. Eri aistien kautta välittyvä musiikki sulautuu kokemuksellisesti yhdeksi. Muusikon kokemuksessa muusikko itse ja hänen soittamansa musiikki kietoutuvat erottamattomasti yhteen. Kun muusikko soittaa musiikkia nuoteista, hän näkee nuottikuvan, tuntee kehon liikkeitä ja soittimen, jota soittaa, ja samalla hän kuulee musiikin. Soittaminen, kehollinen tuntuma soittimeen, nuottikuva ja kuulokokemus artikuloivat kaikki omalla tavallaan musiikillista kokemusta. Musiikki ei tipahda taivaasta valmiiksi jo jonkinlaise-

414 Esimerkiksi Einojuhani Rautavaara (1998, 74) kirjoittaa tästä.

415 Romantiikan aikana ajatus esitettiin ilmeisen vakavasti, mutta nykyään tähän viitataan usein lähinnä ironisesti, väheksyen.

416 Merleau-Ponty 1988, 172-204.

na, vaan muusikko kokee musiikin toiminnassaan, liikkuvan ja aistivan, eletyn ja elävän kehon kautta.

Soittaessaan muusikko kokee musiikin sisältäpäin, niin että jokainen yksittäinen sävel, jokainen musiikin vivahde on kiinni hänen toiminnassaan. Muusikko on harjoitellut ehkä muutamana päivänä, viikkoja tai jopa kuukausia ja tuntee musiikin, tietää tarkkaan sen tapahtumisen tavat. Muusikolle musiikki on alkanut jo kauan sitten, se on jo läsnä muusikon eletyssä kehossa, mahdollisuutena, joka toteutuu tässä tilanteessa tällä tavalla, jossain toisessa tilanteessa toisella tavalla. Kuulija sen sijaan saattoi kuulla ensimmäistä kertaa juuri tämän musiikin. Kuulija kuuntelee, näkee muusikon soittavan, mutta hän voi halutessaan myös sulkea silmänsä ja heittäytyä vain kuuntelemaan, tai unohtua ajattelemaan jotain aivan muuta, ja samassa musiikki on jo ohi jättäen vain heikon jäljen tapahtuessaan. Muusikko ja kuulija kokevat saman tilanteen. Heidän kokemuksensa ovat samasta, risteävät, mutta eivät sulaudu toisikseen. Kokemukset muodostavat kaksoisartikulaation tilanteesta, niin että kummankin artikulaatio on jo itsessään moninainen, mutta eri tavoin. Kiasmaattisten kokemusten välillä on aina ero.

Muusikko ja säveltäjä jakavat fyysisen objektin, jota molemmat saattavat kutsua partituuriksi, jolloin nuottikuvan kaksoisartikulaatio jää näkymättömäksi. Säveltäjälle nuottikuva on sävellys, tai miksi hän sitä sitten kutsuukin. Nuotit ovat kiinni eletyssä sävellyksessä, jossa musiikki vähitellen artikuloitui, ja nuotit merkityksellistyvät myös kaikesta siitä, joka vain aikoi tulla mukaan. Muusikolle partituuri on ensisijaisesti käsillä oleva väline, joka vähitellen toimii yhä paremmin, tulee näkymättömäksi ja lopulta ehkä tarpeettomaksi. Käsitys soitettavasta rakentuu vähitellen.

Kokemusten kiasmaattisuus vaikuttaa kaikkialla, mutta kiasmaattisten kokemusten välinen ero on yleensä näkymätön. Kuulija, muusikko ja säveltäjä voivat mainiosti keskustella jae-tusta tilanteesta, eikä keskustelu välttämättä paljasta millään tavalla kokemuksellista eroa. Kokemusten laadullinen ero tulee kuitenkin muusikolle selvästi näkyviin tilanteesta, jossa hän hetkeksi yllättyy kuunnellessaan tallennettua soittoaan tai jossa hän yrittää verrata sellaista musiikkia, jonka hän on vain soittanut ja sellaista musiikkia, jonka hän on vain kuullut. Säveltäjä lähes poikkeuksetta elää kokemuksellisen eron kuunnellessaan – ulkopuolisena – valmiin sävellyksensä ensiesitystä.

Muusikolle säveltäjän toiminta saattaa merkitä vain soitettavan tuottamista, säveltäjälle muusikon toiminta vain sävellyksen esitetyksi tulemistä, ja molemmat toiminnot ohenevat yleensä kuulija- (tai kuluttaja-)keskeisen institutionaalisen taidemaailman objekteiksi. Itse eletty säveltäminen ja itse eletty soittaminen – samoin kuin itse eletty kuunteleminen – ovat musiikillisessa maailmassa elämisen tapoja.

Kiasmaattisuus on kohtaamista, jaettua maailmaa, samaa lihaa⁴¹⁷.

417 Merleau-Ponty 1988, 172–204.

Nuotit kulttuurisena välineenä

Länsimainen taidemusiikkikulttuuri on rakentunut kirjoitetun ja soivan välisissä suhteissa.⁴¹⁸ Aikaisemmilta sukupolvilta periytynyt musiikki on kulttuurissamme konkreettisesti läsnä soitettavaksi tai laulettavaksi tarkoitettuna nuottikokoelmana, joka tavalla tai toisella antaa puitteet soivalle. Fyysisesti nuotit sijaitsevat eri puolilla maailmaa – lukuisina kopioina ja kopion kopioina – ja yksittäinen muusikko tuntee vain pienen osan kirjoitetusta musiikista. Nuottien kokoelma tarkoittaa muusikolle lukemattomia mahdollisuuksia tarttua musiikkiin, lukemattomia erilaisia mahdollisuuksia saattaa jotakin soivaksi.

Nuottikuva rakentuu erilaisista merkeistä, joita nuottikirja⁴¹⁹ fyysisenä objektina säilyttää. Merkkien tehtävänä on viitata johonkin musiikilliseen.⁴²⁰ Merkit ovat siis välineitä⁴²¹, jotka musiikilliseen viittaavina ovat itsekin musiikillisia. Merkit ovat osa musiikillista maailmaa ja kietoutuvat lukemattomin tavoin musiikkielämän käytäntöihin. Nuottikuvan merkkien ja merkikyhdistelmien voi ajatella viittaavan yksittäisiin musiikillisiin ilmiöihin. Yksittäiset merkit tulevat ymmärretyiksi yhteisöllisen notaatiosysteemin osana ehkä hyvinkin yksiselitteisesti, mutta notaatiosysteemin sisäiset periaatteelliset merkityssuhteet kertovat vain suurin piirtein, kuinka nuottien mukaan on ollut tarkoitus laulaa tai soittaa, tai miltä nuottien mukaan esitetty on kuulostanut.⁴²² Monet erilaiset tavat ja periaatteet sekä tilannekohtaiset tarpeet, tarkoitukset ja sattumat ovat aikojen kuluessa ohjanneet musiikin kirjoittamista. Kirjoittajat ovat käyttäneet notaatiosysteemiä välineenä eri tavoin. Samoin he ovat käyttäneet yksittäisiä täsmentäviä merkkejä – esimerkiksi pisteitä, viivoja, kiiloja tai kaaria – viittaamaan erilaisiin musiikillisiin piirteisiin⁴²³, ja nuottikuvan sisäisten merkityssuhteiden vaikutus soitettun/laulettun musiikin sisäisiin merkityssuhteisiin on ollut erilainen eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä.

Valmis, käytössä ollut nuottikuva on merkityksellistynyt eri tavoin eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä, erilaisin tavoin erilaisissa käyttötilanteissa. Käyttötilanteissa on aina kaksi osa-

418 Musiikin kuuntelemista harrastavat ihmiset eivät yleensä ole tekemisissä nuottien kanssa, mutta muusikkokulttuuri perustuu ensisijaisesti kirjoitettuun.

419 Suomessa kutsutaan nuoteiksi sekä nuottikirjan sisältämiä nuottimerkkejä että fyysisistä nuottivihkoa. Käytän selvyuden vuoksi joskus ilmaisua nuottikirja, joskus taas puhun vain nuoteista.

420 ”(For) the work of signs is to stand for another (für etwas), to take the place of an other, for what is not present now. The work of signs is the work of place taking, tenere, tenancy, the work of pro-tention and re-tention.” (Caputo 1987, 135.)

421 Heidegger 1993 §17.

422 Jako nuottimerkkien syntaktiseen ja semanttiseen tasoon, niin kuin esimerkiksi Kari Kurkela (1986) tekee, ei ole tarkoituksenmukainen omassa tutkimuksessani. Notaatiosysteemin sisäistä tasoa saattaisin nimittää syntaktiseksi tasoksi, mutta semanttinen, merkityksiin viittaava, taso on moninaisuudessaan ongelmallinen. Semanttista tasoa ei tässä tutkimuksessa voi redusoida esimerkiksi ”yksitasoiseksi” äänitapahtumaksi, johon nuottikuva viittaa.

423 Esimerkiksi nuottikuvasta saattaa olla vaikea päätellä, onko kirjoittaja käyttänyt kaarta musiikin tulkintaa ohjaavana fraseerauskaarena vai artikuloitintapaa (*legato*) viittaavana kaarena – tai jostain muusta syystä. Samoin nuottikuvasta saattaa olla vaikea päätellä, onko kirjoittaja harkinnut kaaren täsmällisen sijainnin ja pituuden vai onko hän vain nopeasti piirtänyt kaaren suurinpiirtein sinne, mihin sen piirtäminen ainakin piirtämishetkellä vaikutti tarpeelliselta. Kiiloja on käytetty sekä aksenttimerkkeinä että äänenvoimakkuuden muutosta osoittamaan.

puolta, tietynlaiset nuotit ja nuottien käyttäjä, joka tulkitsee nuottikuvan merkkejä omassa elämäntilanteessaan, kokemuksensa, tietojensa, taitojensa ja tarpeittensa mukaisesti, kokonaisena, kehollisena, moniaistisena, tavalla tai toisella musiikkia ymmärtävänä ihmisenä. Nuottimerkit saavat merkityksensä muun muassa lukijan tuntemista nuottimerkkien tulkitsemisen käytännöistä, lukijan tuntemaan kirjoitetun musiikin kokonaisuudesta, soivasta musiikista, kirjoitetun ja soivan musiikin kulttuurisesta suhteesta, musiikin soittamisen ja laulamisen käytännöistä, tietyn soittimen soittamisesta ja musiikillisista tilanteista. Merkit ja merkkiyhdistelmät saattavat tulla ajatelluiksi esimerkiksi toimintoina tai ääninä (ja näiden laatuina), riippumatta siitä, mitä kirjoittaja on ajatellut niiden merkitsevän.

Nuotit tulevat siis ymmärretyiksi kahdesta suunnasta, toisaalta kirjoittajalleen, oman työn tuloksena, ja toisaalta valmiina merkkikokonaisuutena, jonka lukija kohtaa. Suhde on saman tapainen kuin ilmaisevan 'puheen' – riippumatta siitä, onko 'puhe' kirjoitettua vai ääneen lausuttua – ja tulkittavan 'tekstin'.⁴²⁴ Musiikin kirjoittajan ilmaiseva nuottipuhe tulee luetuksi itsenäisenä nuottitekstinä, joka merkityksellistyy yhä uudelleen, avautuu aina uudellaisiksi tulkinnoiksi, jo koetun mukaisesti.⁴²⁵

Nuottitekstin voi ymmärtää itsenäisesti säilyvänä musiikillisena lausumana.⁴²⁶ Nuottiteksti lausumana ei itsessään kannu mukanaan tietynlaisia kulttuurisia merkityksiä, vaan lausuma merkityksellistyy yhä uudelleen ja jokaiselle erikseen siinä yhteydessä, missä se kulloinkin esitetään.⁴²⁷ Merkitykset ovat osittain jaettuja, yhteisöllisiä, mutta kuitenkin aina tulkitsijan todellisuuden mukaisia. Merkitykset paljastuvat musiikillisessa toiminnassa, niissä kentissä, merkityssuhteiden kokonaisuuksissa, joita nuotit artikuloivat. Nuotit ovat kuitenkin aina jo merkityksellistyneet, tulkitsija ei koskaan kohtaa täysin merkityksettömiä nuottimerkkejä.⁴²⁸ Nuotit⁴²⁹

424 Siis puhe ja teksti ymmärrettyinä kiasmaattisessa suhteessa, sekä ilmaisuna ja tulkintoina.

425 On kuitenkin syytä muistaa, että tämänkaltaiset tulkinnat liittyvät vain kulttuuriin, jossa kirjoittaminen on ensisijainen tapa säilyttää ja ilmaista musiikkia. Esimerkiksi jazzissa ja kansanmusiikissa kirjoitetulla on toisenlainen asema.

426 Käytän hyväkseni sitä tapaa, millä Foucault (1969, 139-154) tiedon arkeologiassaan kuvaa lausumia. Soiva on tietenkin myös lausumia, mutta kirjoitetut ja soivat lausumat tulevat ymmärretyiksi eri tavoin. Puhuminen lausumasta, joka ei itsessään sisällä merkityksiä on tietenkin ihmisen näkökulmasta teoretisointia, hyvin etäältä tarkastelemista, sillä jokaiselle tarkastelijalle merkit ovat jo tavalla tai toisella merkityksellistyneet. Tämänkaltaisen lausuman ottaminen tarkastelun lähtökohdaksi auttaa kuitenkin pitämään mielessä, kuinka eri tavoin eri ihmiset eri aikoina merkityksellistävät lausumia.

427 Heidegger ilmaisee tämän toteamalla, että mieli on ihmisen eksistentiaali, ei olevan ominaisuus. ”*Sinn ist ein Existential des Daseins, nicht eine Eigenschaft, die am Seienden haftet, "hinter" ihm liegt oder als das formal-existential Gerüst der dem Verstehen zugehörigen Erschlossenheit begriffen werden*” (Heidegger 1993, 151). Romantiikan ajan ajatus läpinäkyvästä nuottikuvasta, nuottien väleissä tai takana piilevästä musiikista, on siis ”musiikin” ymmärtämistä ihmisen eksistentiaalina.

428 Kokonaan toinen kysymys on sitten, missä määrin annettuna muusikko kulloinkin ottaa sen, mitä hän jo etukäteen nuoteista ymmärtää.

429 Seuraavat nuottitekstin merkityksellistymisen tavat olen soveltaen lainannut Heideggerin lausumaa koskevasta tekstistä (Heidegger 1993, § 33). Heideggerin asyayhteys on toinen, mutta jaottelu on mielestäni erittäin toimiva tässäkin yhteydessä.

1) viittaavat musiikkiin, sattavat tietynlaisen musiikillisen kokonaisuuden ”nähtäväksi” keräämällä maailman, tuovat musiikin esille yhdistämällä erilaisia elementtejä yhdeksi kokonaisuudeksi ja samalla erottavat juuri tämän kokonaisuuden kaikesta muusta.⁴³⁰ Nuotit siis sekä artikuloivat musiikillista maailmaa että konstituivat yksittäisiä musiikillisia kokonaisuuksia. Nuottipuheen ja nuottitekstin suhde musiikilliseen maailmaan on samankaltainen kuin maailmaa kuvaavan puheen tai tekstin suhde elettyyn maailmaan. Olennaista on, että nuotit yksittäistä musiikkikappaletta konstituoidessaan artikuloivat musiikillista maailmaa kokonaisuudessaan.⁴³¹

2) merkitsevät *predikaatiota*, siis määrittävät musiikkia⁴³², antavat sen jonakin ja samalla rajaavat soivaksi saatettavan ja kuultavan ”näkemistä”. Nuottiteksti lausumana kertoo jotain siitä musiikista – menneestä tai tulevasta – johon se viittaa. Nuottiteksti antaa vain näkökulman tapahtuvaan musiikkiin, samaan tapaan kuin luonnollisella kielellä esitetty lausuma tavoittaa vain pienen osan – ehkä yhdestä näkökulmasta – maailmasta, jota se kuvaa. Nuottiteksti ei siis ole millään tavalla vaillinainen, vaikka se ei määritä musiikkia yksiselitteisesti ja kokonaan.⁴³³ Nuottiteksti saattaa kertoa musiikista jotain olennaiseksi oletettua – esimerkiksi suhteet, jotka vertautuvat maailmankaikkeuden suhteisiin – ja samalla nuottiteksti saattaa tarjota riittävästi välineitä ammattitaitoiselle muusikolle, joka tarvitsee soitettavaa. Tietyllä tavalla kirjoitetun voi kuitenkin soittaa monin tavoin, samoin kuin tietyllä tavalla soivan musiikin voi kirjoittaa monella tavalla. Nuottiteksti kertoo siis jotain musiikista, mutta musiikin, nuottitekstin, soittamisen tai laulamisen ja soivan välille ei pidä olettaa yhdenlaisia yksiselitteisiä vastaavuuksia.

430 (*Apofansis*.) Esimerkiksi ilmaisen *'a piece of music'* voi ajatella tarkoittavan juuri tätä. Heidegger viittaa Aristotelesiin: ”*Aristoteles sanoi radikaalimmin, että jokainen logos on samalla synthesis ja dihaireisis, eikä joko-tai; joko jokin 'positiivisena arvostelmana' tai 'negatiivisena arvostelmana'. Jokainen lausuma on pikemminkin, myöntävänä tai kieltävänä, totena tai epätotena, yhtä alkuperäisesti sekä synthesis että dihaireisis. Jonkin osoittaminen on yhteen keräämistä ja esille ottamista.*” (Heidegger 2000, 203–204. Käänt. Reijo Kupiainen.)

431 Omasta näkökulmastani, omien kokemusteni perusteella, ajatus nuottikuvan ja musiikin merkityksellistymisen tapojen moninaisuudesta on ollut niin luonteva – itsestään selvä – että minun on ollut vaikea ymmärtää musiikin merkityksistä käytyjä kiistoja. Siksi olin erityisen ilahtunut Leo Treitlerin näkemyksestä: ”*Mikrokosmos no. 144 is entitled 'Minor Seconds, Major Sevenths.' Nevertheless, I experience it, just as much as the 'Fly' piece, which might have been called 'Overlapping Whole-Tone Segments,' in terms of the same sort of 'narrativizing' categories, but not at the expense of attending to the minor seconds and major sevenths, which are controlled in a very beautiful way. It is marked Molto Adagio, mesto, by the way.*”

There are other titles in the Mikrokosmos that suggest sonorities ('Bagpipe'), genres ('Peasant dance'), styles ('From the Island of Bali'), actions ('Wrestling') affects ('Merry Andrew'); different emphases, but none tells what the piece is all about, and none excludes the other categories. One could associate a different aesthetic of historiographic theory with almost every category. But the lesson I draw from Mikrokosmos is that these aspects do not compete but coexist in music, and they ought not to compete in the interpretation of music. Music is protean and its meanings span the range of human action and experience.” (Treitler 1997, 55.) Treitler kirjoittaa siis Béla Bartókin *Mikrokosmoksista*.

432 Osoittavat musiikille joitakin ominaisuuksia.

433 Lausetta ei voi sanoa vaillinaiseksi sen takia, että se ei ilmennä kaikkia aspekteja ilmiöstä, jota kuvaa. Vastaavasti nuottitekstiä ei ole syytä ajatella vaillinaiseksi sen takia, että se ei kuvaa kaikkia soivan musiikin ominaisuuksia.

3) tarkoittavat *kommunikaatiota*, mahdollisuutta jakaa musiikki toisten kanssa myös silloin kun musiikki ei muuten ole läsnä. Nuotit säilyttävät itsessään joitakin musiikin aspekteja, tapahtumisen jälkeä ja uuden tapahtumisen mahdollista lähtökohtaa.

Nuotteja käytetään monenlaisissa toimintakulttuureissa, erilaisin tavoin erilaisiin tarkoituksiin ja usein eri tavoin työn eri vaiheissa. Nuotit säilyttävät musiikkia. Kirjoittaminen avaa myös toisenlaisia musiikillisen suunnittelemisen mahdollisuuksia kuin yksinomaan suulliseen perinteeseen tukeutuva kulttuuri. Nuotteja voi käyttää toimintaohjeena, mahdollisuutena välittää uutta soitettavaa muusikoille, mahdollisuutena soittaa jotain uudenlaista. Nuotit voi ymmärtää myös imperatiivina, joka ei jätä juurikaan vaihtoehtoja. Nuotteja voi käyttää muistin apuna, jolloin ne auttavat musikkia soittamaan (laulamaan) tietynlaista, jo aikaisemmin opittua musiikkia. Kirjoitettu nuottimateriaali helpottaa moniäänisen musiikin soittamista, koordinoitua musisoimista. Nuotit antavat mahdollisuuden keskustella musiikillisista yksityiskohdista, työstää soivaksi saatettavaa kirjoitetun avulla. Nuotit voivat toimia musiikin kuvana, representoida musiikkia. Nuotit kuvaavat musiikkia, antavat sen jonakin. Nuotit musiikin kuvaksi tulkkuituneina saattavat estää näkemästä ja kuulemasta sellaista, joka saattaisi olla ilmeistä, mikäli musiikkia kuunneltaisiin ilman nuotteja.

Nuotit samanaikaisesti siis sekä tallentavat, artikuloivat että konstituivat musiikillista maailmaa. Musiikkiteoskäsitysten kannalta olennaiset merkityssuhteet eivät paljastu, jos nuotit ajatellaan irralliseksi, esillä olevaksi esineeksi, jolle pyritään määrittelemään tietynlainen, mahdollisimman yksiselitteinen suhde musiikilliseen maailmaan. Vain poikkeustapauksissa nuottikuva on kirjoitettu äänitapahtuman symboliseksi kuvaukseksi, vaikka nuotit äänilevyjä yhä uudelleen kuunneltaessa hyvin helposti merkityksellistyvätkin nimenomaan soivan kuvaksi. Nuotteja täytyy tarkastella käyttöyhteydessään, käsilläolevana välineenä, joka mukautuu kulloiseenkin toiminnalliseen kokonaisuuteen.

Nuotit myös ylittävät kulttuurisen välineluonteensa ja asettavat musiikillisen maailman.

Virittävä nuottikuva

Nuottikuva on merkityksellinen myös sellaisin tavoin, jotka ovat ikään kuin ”ekstraa”, merkityshdistelmiin kätkettyä symboliikkaa tai muuten merkkien toiminnan kannalta epäolennaisilta vaikuttavia graafisen ilmaisun tai visuaalisen lukutavan aspekteja, jotka konstituivat kokemusta musiikista.

Nuottikirjan ja nuottikuvan ulkoasulla on merkitystä. Ulkoasu vaikuttaa silloinkin, kun nuotteja käytetään jo tunnetun musiikin muistiapuna – niin kuin minkä tahansa käyttöesineen ulkoasu ilahduttaa mieltä, vaikka sillä ei toiminnan kannalta olisikaan merkitystä. Nuotit virittävät lukijan. Varsinaisesti nuottien virittävät ominaisuudet tulevat esille, kun musiikkikäsitteiden lähtökohtana on yksinomaan nuottikuva, visuaalinen kokonaisuus. Ulkoasu vaikuttaa jo siihen, tuleeko joku tarttuneeksi musiikkiin. Niin hyviä nuottinlukijoita on harvassa, jotka huolimatto-

masti tai välinpitämättömästi kirjoitettujen nuottien takaa erottavat mahdollisuuden mielenkiintoiseen musiikkiin. Ja toisaalta monissa tilanteissa visuaalisesti vaikuttavat, vakuuttavan näköiset nuotit poimitaan esiin, vaikka kuultu musiikki ei sitten vakuuttaisikaan⁴³⁴.

Nuottikirjojen koristelu Jumalan tai ruhtinaiden kunniaksi kuvin, ornamentein ja koristeellisin alkukirjaimin oli keskiajalla yleinen tapa. Ennen kirjapainotaidon kehittymistä kaikkeen kirjoitettuun suhtauduttiin kokonaan toisin kuin nykyään. Kirjoitettu oli arvokasta sellaisenaan.

*”Un pas vers l’œil sera fait par les notateurs de la musique et de la poésie très tôt, dès l’époque carolingienne, avant que ce pas ne prenne une importance fonctionnelle dans la notation au XIIIe siècle, comme nous l’avons observé plus haut. Faire beau, voilà qui sera naturel à la plume de certains copistes et lettrés médiévaux. Le malheur c’est que cette fonction de l’écrit musical ira de pair avec la conservation et la confiscation du manuscrit par l’élite.”*⁴³⁵

*”Ouvre d’art, la notation devient un jeu et non plus un moyen, une image faite pour ravir l’œil d’un riche commanditaire, prince ou duc. Ce dernier conservera – loin des yeux de tous – en vase clos, ce bel objet, témoignage de sa puissance sociale présente ou passée. Ici, le lien entre le lecteur quasi unique et l’écrit s’appuie sur la primauté de l’expérience visuelle et la fiction idéologique.”*⁴³⁶

Lukuisia kallisarvoisina pidettyjä nuottikirjoja säilytettiin vuosisatoja, vaikka musiikki vanhanaikaisena jäikin pois käytöstä⁴³⁷. Esimerkiksi Guillaume de Machaut’n musiikista tiedetään yhä edelleen, ehkä vain siitä syystä, että hän kirjoitutti ja sidotutti ilmeisesti koko tuotantonsa kauniisti yksiin kansiin. Partituuri- ja runokokoelma säilyi neljänä hiukan erilaisena kopioina.⁴³⁸

Vanhojen käsikirjoitusten ulkoasu ei kerro musiikista abstraktina ilmiönä, vaan musiikin (tai musiikin kirjoittajan) moninaisista sidoksista (erityisesti uskonnolliseen) maailmaan, musiikin ja erityisesti kirjoitetun musiikin arvostuksesta – ja samalla kirjan tekemisen taidosta.

Musiikin kirjoittajat ovat kautta aikojen käyttäneet monenlaisia symbolisen ilmaisun keinoja. Esimerkiksi sydämen muotoon piirretyt nuottiviivastot 1400-luvulla (nuottiesimerkki 4), runon tai uskonnollisen tekstin ”kuvittaminen” nuotein, nuottien muodostamat ristikuviot, ristin ja korotusmerkin tai mustan nuotinpään ja surun rinnastaminen paljastuvat vain asiantuntevalle nuottien lukijalle – eivät soivan musiikin kuuntelijalle. Renessanssin aikana kirjoitettuun

434 Esimerkiksi sävellyskilpailuissa hyvältä ja asianmukaisilta näyttävät nuotit saattavat menestyä, kun taas huonosti kirjoitettu musiikki hylätään ehkä jo ensi kierroksella.

435 Le Vot 1999, 24.

436 Ibid. 25.

437 Toisin sanoen kirjoitettua musiikkia säilytettiin, vaikka ei vielä ollut nykyisen kaltaista museointivimmaa.

438 Leech-Wilkinson 1990b, 7.

1^o présente

Enoz Belle homme

Onza Belle homme

De recevoir ce don ne soyez lente se vous supplie ma
douce Jamoselle. Belle homme ce
Et tant vous aim q ailleurs n'ay mon entente
Et si s'ay q vous estes seule celle qui fame
sies que à n'asun vous appelle. flout
De beaute sur toutes excellentes
Belle homme ...

Nuottiesimerkki 4. Käsikirjoitus n. vuodelta 1400. MS Chantilly, Musée Condé 1047. Esimerkki on Willy Apelin teoksesta *The Notation of Polyphonic Music 900–1600. Fifth edition.* Cambridge, MA: The Medieval Academy of America, 427. (1961 (1953))

musiikkiin yleisesti kätkeyty numerosymboliikka liittyi ajatukseen lukusuhteiden tärkeydestä. Myös sävellysteknisten ratkaisujen on nähty sisältävän uskonnollista symboliikkaa.⁴³⁹

Yhä edelleen nuottikirjan ulkoasu saattaa kertoa kirjoitetun arvostamisesta – tai kustantajan halusta saada nuotteja myytyä – mutta nuottikuva saattaa kertoa myös musiikin karakterista.

”Entendre avec les yeux”

”Un sculpteur mélomane me posait un jour cette question:– est-il vrai que la beauté du graphisme de la partition est en rapport avec la beauté du contenu? Evidemment les graveurs de musique sont convaincus qu’il existe une cohérence entre le graphisme et le musique. La partition est ’parlante’ avant de faire de la musique.

Il y a quelques années, j’avais réalisé quelques exemples musicaux pour illustrer les commentaires de Igor Markevitch sur les Neuf symphonies de Beethoven. Le maître a bien voulu me dédicacer l’ouvrage de la façon suivante:

’à Dominique Montel qui a ’ecrit’ ces exemples musicaux de façon si musicale qu’on les entend avec yeux.’

N’est-ce pas la vraie vocation d’une partition?⁴⁴⁰”

Nuottien kirjoittamisen taito ilmenee ensisijaisesti nuottikuvan toimivuutena⁴⁴¹, mutta hyvin kirjoitetut nuotit yleensä myös näyttävät kauniilta. Eri aikakausina on ollut erilaisia – usein käytettävissä olleista painotekniikoista riippuvaisia – tapoja kirjoittaa nuoteiksi tiettyntyyllisiä kappaleita. Musiikin kirjoittajien ja kaivertajien käsiala noudattaa yhteisöllisiä konventioita. Myös säveltäjillä on käsiala, henkilökohtainen kirjoitustyyli. Sen lisäksi, että heille saattaa muodostua henkilökohtaisia musiikin- ja nuotinkirjoituskäytäntöjä, jotka voi tunnistaa visuaalisesti, he saattavat kirjoittaa nuottikuvaa, jonka tavanomaisesta poikkeava graafinen asu paljastaa jotain musiikin karakterista. 1900-luvun jälkipuoliskolla – aikana, jolloin kustantajat painokustannuksia vähentääkseen siirtyivät kopioimaan säveltäjien käsikirjoituksia, mutta tietokoneet nuotinkirjoitusohjelmineen eivät olleet vielä käytettävissä – moni säveltäjä kiinnitti erityistä huomiota partituurin kirjoittamiseen. Muusikko saattaakin oman kulttuurinsa puitteissa tunnistaa musiikin lajityypit tai säveltäjänkin vain vilkaisemalla nuotteja. Musiikki tulee ensi silmäyksel-

439 Tästä kertoo esimerkiksi Willem Elders (1994): *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*. Nykyisille ihmisille symbolisten viittaussuhteiden tietäminen on yleensä vain irrallinen kuriositeetti, kun taas omana aikanaan oli kyse kokonaisuudesta maailmasta ja lukuisista erilaisista tavoista, joilla nuottikuva liitettiin osaksi tuota maailmaa.

440 Dominique Montel 1999, 190.

441 Dominique Montel (1999) kuvaa juuri tämänkaltaisista asioita artikkelissaan. Tämänkaltaiset asiat ovat myös osa säveltäjien ammattitaitoa, ja siksi olen elämäni aikana lukemattomissa erilaisissa yhteyksissä tullut oppineeksi jotain aiheeseen liittyvää.

lä annetuksi jonkinlaisena, nuottikuva tuntuu soivan.⁴⁴² Jo merkkien sijoittuminen paperipinnalle jäsentää musiikkia, antaa musiikille muotoa, sillä erilaisten tekstuurityyppien sijoittuminen kappaleeseen on visuaalisesti hahmotettavissa pinnan kuviointina.⁴⁴³

Totutusta poikkeavat ratkaisut saattavat hankaloittaa suurestikin nuotinlukua, nuottikuva ei ole heti käsillä, käytettävissä, vaan toimii visuaalisena metaforana, assosioi, herättää ajatuksia, merkityksellistää musiikkia. Toisin sanoen musiikki ei asetu ennalta tiedetyksi. Visuaaliset ratkaisut kertovat siitä, kuinka kirjoittaja kokee musiikin – tai kuinka hän toivoo musiikin tulevan koetuksi.⁴⁴⁴ Säveltäjä ohjaa musiikin merkityksellistymistä, vaikka ei sitä voikaan hallita. Esimerkiksi George Crumb on kirjoittanut nuottikuvaa, jonka symboliikka saattaa tuoda mieleen 1400-luvun visuaaliset ratkaisut – sellaisille, jotka niistä jotain tietävät.

Tietokoneiden nuotinkirjoitusohjelmat ovat muuttaneet nuottikuvan ulkoasun merkitystä. Nuottien ulkoasu ei enää paljasta kirjoittajan henkilöllisyyttä tai ammattitaitoa. Kuka tahansa saa vaivatta ”painetun” näköisiä nuotteja, kun aikaisemmin vain arvostetuimpien säveltäjien kirjoittamaa musiikkia kaiverrettiin ja julkaistiin painettuna. Nuottikuvat ovat asiallisia, niissä on harvoin mitään yksilöllistä. Nuottikuvan visuaaliset ratkaisut ovat ensisijaisesti ohjelmien tekijöiden ratkaisuja – asiantuntijat saattavat tunnistaa eri ohjelmien ominaispiirteet. Taitava notaatio-ohjelman käyttäjä pystyy kuitenkin edelleenkin vaikuttamaan nuottikuvan ilmeeseen.

Musiikin kirjoittaminen esille ja käsille saattamisena

Tekeytyvä sävel(lys)olio on jotain, jonka koen olevan itsessäni itseni ulkopuolella. Minulla on tuntuma siihen, voin ajatella sitä, voin pohtia sitä ja kuvaila sitä; käsitys siitä muuttuu ja tarkentuu, mutta en voi koskaan tarkistaa mistään, millainen se on. Voin kuitenkin palata kokemukseen, sillä koettuna on maailma: säveltäminen on musiikillisen maailman kuuntelemista. Kun pääsen vähitellen yhä enemmän samaan tilaan tämän olion kanssa, olio ikään kuin itse kerää itseensä sen, mitä siihen kuuluu, eikä suostu vastaanottamaan sellaista mikä ei kuulu. Tämä siis tarkoittaa työtä ja tekniikkaa, sillä yksittäiset musiikilliset

442 Esimerkiksi Mozartin pianosonaattien osat ovat kaikki omannäköisiä, kun taas Beethovenin pianosonaattien osat näyttävät usein toisenlaiselta.

443 Oman aikamme nuottikuvaan tottuneen muusikon on vaikea lukea vaikkapa 1500-luvun nuottikuvaa, joka jäsentyy visuaalisesti eri tavalla. Esimerkiksi nuottisymbolit näyttävät toisenlaiselta ja tilankäyttö on ”ahdetun” näköistä.

444 Näin esimerkiksi monissa George Crumbin ja Brian Ferneyhoughin kirjoittamissa partituureissa.

kokonaisuudet eivät tipahda taivaasta.

Minulla on aluksi enemmän tai vähemmän tarkkoja mielikuvia mahdollisesta musiikista tai tavasta toteuttaa se. Mielikuvat liittyvät usein konkreettisiin musiikillisiin eleisiin, mutta ne saattavat saada alkunsa myös jostain muusta. Lähes minkä tahansa voi muuntaa musiikilliseksi. Mielikuvat muuttuvat, muuntuvat, häilyvät, haihtuvat, tulevat ja tarkentuvat jatkuvasti ja voivat konkretisoida myös luonnosmaisina visuaalisina variaatioina, joita vähitellen työstän musiikilliseksi variaatioksi ja nuottikuvaksi. Nuotteja kirjoittaessani pyrin löytämään sellaisia kirjoittamisen tapoja, jotka tavalla tai toisella jo visuaalisesti ilmentävät musiikillisiä karaktereja. Valmis nuottikuva on sekä visuaalisesti että musiikillisilta ratkaisuiltaan vain yksi monista vaihtoehtoista. Saatan muuttaa nuottikuvaa lukuisia kertoja vielä esitysten jälkeenkin. Lopullinen nuottikuva ei välttämättä tyydytä. Ammattitaitoni ei ehkä riittänyt toimivamman nuottikuvan kirjoittamiseen, jokin oivallus musiikillisten ilmiöiden luonteesta puuttuu, deadline yllätti, tai ehkä on kyse kuuntelemisen taitoni vajavaisuudesta.

Yhteen teokseen liittyy kolmenlaista olemisen tapaa. Usein hyvin eri luonteisista tunteista ja mielikuvista koostuva visio musiikkioliosta merkityksellistä äänimaailmassa konkretisoituvan, ajassa tapahtuvan musiikkiteoksen.

Muutosprosessi tapahtuu nuottikuvan kirjoittamisen myötä, mutta mielikuvissani musiikkiteos on jotain muuta kuin nuottikuva: se rakentuu nuottien ja musiikkiolion kietoutuessa yhteen. Nämä kolme, musiikkiolio, musiikkiteos ja nuottikuva sekoittuvat toisiinsa, en voi täysin erottaa niitä toisistaan. Ne kietoutuvat toisiinsa ja rakentavat toisiaan.

Ajan myötä etäännyin kirjoittamastani musiikista, merkitykset muuttuvat. Esitykset saattavat yllättää: kuuntelen teoksikseni nimettyjä yksittäisiä musiikillisiä kokonaisuuksia samanaikaisesti ihmetellen ja häveten, sillä ne ovat aina niin paljon muuta – enemmän, vähemmän, toisenlaista, uutta ja outoa – kuin mitä minä olen tehnyt ja saavat kuulemaan toisin.

Kaikki nuottikuvat toimivat periaatteessa samalla tavalla: ne sisältävät merkkejä, jotka on mahdollista tulkita musiikiksi. Nuotit saattavat musiikkia esille – katsottavaksi, luettavaksi, tutkittavaksi, valittavaksi, tiedettäväksi – ja käsille: laulettavaksi ja soitettavaksi.

Musiikin esille saattamisen tavoissa on niin monenlaisia variaatioita, että musiikin kirjalliseen muotoon saattaminen on ehkä ainoa yhdistävä tekijä.⁴⁴⁵ On monenlaisia kirjoittamisen taitoja, mutta taito rakentuu eri tavoin, jos sen ensisijainen perusta on kirjoitetun musiikin tuntemisessa – mikä ei suinkaan tarkoita, ettei kirjoittajalla olisi käsitystä siitä, kuinka kirjoitettu toimii soivana – tai jos sen perusta on soitettussa tai soivassa musiikissa. Soitettu ja soiva täytyy nuotintaa, transponoida kirjalliseen muotoon, kun taas jo kirjoitetun tietäminen ja tunteminen antaa perustan, jota ei tarvitse transponoida. Mikäli kirjoittamisen taito alkaa jäljittelemällä jo kirjoitettua, tuloksena saattaa aluksi olla nuottikuvaa, joka vain näyttää hyvältä. Mikäli kirjoittamisen taito alkaa soitettua tai soivaa nuotintamalla, tuloksena saattaa olla nuottikuvaa, joka toimii huonosti nuottitekstinä tai joka ei toimi toistettuna. Taitavat kirjoittajat tuntevat sekä kirjoitettua että soivaa, riippumatta siitä, millä tavalla he itse saattavat musiikkia esille.

Mutta mistä säveltäjäkirjoittaja oikeastaan puhuu silloin, kun hän kirjoittamaansa nuottikuvaan viitaten puhuu sävellyksestään; minkälainen on se elämisessä merkityksellistynyt toiminnallinen todellisuus, jonka jälkinä nuottikuva hänelle aukeaa?

”Über ein Werk sprechen heißt für mich, den in ihm ausgeprägten Materialbegriff beschreiben und in den Zusammenhängen beläuchten, in denen er steht und sich abgrenz. Der transzendente Aspekt des Werkes, d.h. seine ästhetische und poetische Stringenz, ist dabei nicht vergessen; ihre Bedeutung schwingt in all diesen Beobachtungen mit. Bei aller Einseitigkeit, Unvollständigkeit – Unvollkommenheit sowieso: dem anders sich nähern, hiesse sich verbal verirren.”⁴⁴⁶

Säveltämistä ei voi mielekkäästi kuvata yhdenlaisena musiikillisena toimintana. Jonkin uuden esille saattaminen voi tarkoittaa vaikkapa melodioiden keksimistä tai suurten musiikillisten kokonaisuuksien suunnittelemista. Säveltämisen käytäntöjen, musiikin fantisoimisen ja varioimisen, valitsemisen, työstämisen ja kirjoittamisen moninaiset tavat ja niiden yksilölliset erityislaadut vaikuttavat siihen, mitä säveltäjä/kirjoittaja ottaa annettuna, minkälaisia ongelmia hän työssään ratkaisee, minkälaisia musiikillisen kokemuksensa alueita hän erityisesti hyödyntää työssään, minkälaiseksi nuottikuva muotoutuu, minkälaiseksi hän ymmärtää ja tarkoittaa nuottikuvan suhteen soivaan, toiminnalliseen ja institutionaaliseen musiikilliseen maailmaan ja sen kulttuuriin merkityksiin, mitä hän ajattelee tekevänsä ja minkälaiseksi hän oman tekemisensä

445 Monissa tilanteissa olisi tarkoituksenmukaisempaa puhua musiikin kirjoittamisesta eikä musiikkia esille saattavasta säveltämisestä, vaikka toiminnat usein kietoutuvatkin yhteen.

446 Lachenmann 1997 (1994/95), 13.

merkityksellistää. Sävellysprosessin aikana tekeytyvä sävellys kietoutuu näkymättömään. Säveltäjälleen sävellys saa merkityksensä sävellysohjelmasta kokonaisuudessaan: kaikesta siitä, joka jäi osaksi teosta ja yhtäläillä siitä, joka karsiutui pois teokseen kuulumattomana.⁴⁴⁷

Säveltäminen, tässä yhteydessä erityisesti musiikin kirjoittamiseen päätyvänä toimintana, voi tapahtua esimerkiksi intuitioon luottaen suoraan partituuriksi kirjoittamalla – tulevista partituurisivuista huolehtimatta – tai erilaisia sävellystekniikoita käyttäen;

"[I]t was Bach's pedagogical idea to begin with a strictly defined musical idea and observe its development and realization. But one cannot stop here, for 'invention' embraces a wide variety of processes and musical actions. Perhaps the most important beginning point is a pre-critical step that apprehends and assimilates the inventions of other composers both past and present. Although this idea has traditionally been studied under the rubric of 'influence,' it is worth pursuing in the case of Bach how he adapts, alters, and often transforms in unexpected ways the inventions of others, a process I call 'composing against the grain' in Chapter 2. In the case of the concerto and the fugue, Bach's inventions can be understood as eminently practical tools, where the process of discovery is used to formulate a complex mechanism for crafting large-scale movements. Here [...] one can observe Bach testing his 'compositional machines,' spurring them on to produce beyond their capabilities, and pressing them onward to a point where the distinction between invention and its elaboration begins to evaporate."⁴⁴⁸

saattamalla musiikkia soivaksi ja soivaa kirjalliseen muotoon muuttaen;

"He [Giacinto Scelsi] did not consider himself a composer, but rather a medium or vessel who transcendently received musical messages while meditating and improvising at the piano or on the guitar and percussion instruments. Such 'intuitive' or 'real time' compositions were taped and transcribed and edited by others since the 1940s. (After Scelsi's death, some of his assistants, whom Scelsi had merely viewed as interpreters of his sonic messages, publicly and provocatively claimed to be his ghostwriters.) The resulting scores, however, did not allow for flexibility or improvisation. Like Scelsi and his assistants, the performer assumes the role of a medium, who merely conveys the sounds to the audience. For Scelsi

447 Jean-Paul Sartre puhuu kuvauksessaan kirjoittamisesta hyvin siitä, kuinka tekijä ei voi tarkastella teostaan toisen silmin, vaan teos on aina itse tehty: "Tulokset joihin olemme kankaalla tai paperilla päässeet eivät ikinä tunnu meistä objektiivisilta, koska me tunnemme liian tarkkaan menettelytavat. Ne ovat aina subjektiivisia oivalluksia, ne ovat meitä itseämme, meidän inspiraatiomme, meidän kekseliäisyytemme, ja kun yritämme tarkastella teostamme, me yhä luomme siitä, me toistamme ajatuksissamme ne vaiheet, jotka ovat sen synnyttäneet, ja jokainen teoksen piirteistä näyttää tulokselta." (Sartre 1967, 44–45, suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen.)

448 Dreyfus 1996, 31–32.

sound was cosmic energy and three-dimensional: 'The sound is round like a sphere, yet when one hears it, it seems to have only two dimensions: register and duration-of the third [dimension] we know that it exists, but it escapes us in some way. The high and low overtones sometimes give the impression of a more comprehensive, manifold sound beyond duration and register, but it is difficult to comprehend its complexity.' Searching for the 'third dimension' or 'depth' of sound, Scelsi attempted to expand the tonal realm and focused more and more on one or two single pitches. These were treated like focal points and were reiterated or embroidered while subjected to very subtle modifications in intensity, timbre, dynamics and pitch.⁴⁴⁹''

fantisoimalla soivaa musiikkia mielessä ja työstämällä valmiiksi ”päässä” fantisoitu musiikki kirjoitettuun muotoon;

”Die ersten Impulse, die den Kompositionsakt in Gang setzen, sind dagegen eher naiver Art: Ich stelle mir die Musik in der Form, wie sie später erklingen wird, vor, ich [Ligeti] höre das Stück von Anfang bis zu Ende mit dem inneren Gehör. Was ich auf diese Weise höre, deckt sich zwar im großen ganzen mit dem, was später, nach der Fertigstellung der Partitur, in der Aufführung erklingen wird, doch nur im großen Ganzen: die Details sind inzwischen durch konstruktive Überlegungen verändert und verfeinert worden. Diese konstruktiven Überlegungen sind kein Selbstzweck. Die primäre, naive Vorstellung von Musik entspricht einem Rohzustand. An sich könnte Musik in einem solchen Rohzustand zum Erklingen gebracht werden – sie erklingt auch tatsächlich, wenn ich im Klavier improvisiere –, doch wäre das Ergebnis, gemessen an den Kriterien, die ich für das Niveau der Struktur und der Form als genügend betrachte, allzu primitiv.

Konstruktionen, während des Komponierens erarbeitet, transformieren die Musik von Rohzustand in ein in sich stimmiges musikalisches Verknüpfungsnetz. Der Vorgang des Komponierens besteht hauptsächlich aus der Durchdringung der naiven musikalischen Vorstellungen durch ein System von Verknüpfungen.⁴⁵⁰''

kuuntelemalla tavalla tai toisella valitun tekstin sointiin sisältyviä musiikillisia mahdollisuuksia;

449 Feisst, Sabine 2003. <http://www.mode.com/profiles/scelsi.html> (13.2.2003).

450 Ligeti 1971, 509.

”Quando Monteverdi cita una ‘seconda prattica da considerare intorno al armonia’ (lettera cit. del 22 ott. 1633) è esplicito l’indice del fenomeno armonico colto da un diverso angolo percettivo di quello da cui era colto il rapporto armonico di prima prattica e poiché egli stesso cita fra i cultori di seconda prattica autori assolutamente polifonisti quale Gesualdo da Venosa, è chiaro che il concetto di 2^a prattica si allarga agli estremi limiti del contesto contrappuntistico e dell’armonia verticale sempre (per ciò che asserisce Monteverdi) di derivazione verbale per cui nella 2^a prattica monteverdiana possiamo individuare, per ciò che ne è della ricerca della dizione emotiva e per le citazioni del Cremonese, un chiaro addentellato culturale ed estetico, oltre che armonico, con la modulazione verbale del Peri, con la ricerca degli affetti di Giulio Caccini, con la raffinatezza della espressività sonora, che quasi illumina il testo, di Marenzio, per raggiungere il da Venosa che, scavando nel profondo della espressione verbale, dà risultati d’ombra alle parole.

Si può pertanto affermare che: a) la intenzione determina la scelta delle parole da dirsi; b) la intenzione controlla, dopo averlo determinato, il modo di dire le parole scelte; c) le parole scelte hanno particolari frequenze; d) il modo di dire le parole scelte determina particolari SUONI caratteristici.⁴⁵¹”

kuvittelemalla tai suunnittelemalla tai tekemällä jotain, jota toiset ihmiset saattavat pitää ei-musiikkilaisena ja muuntamalla tämä sitten soivaan tai soitettavaan muotoon tavalla tai toisella transponoiden.

”J’ai tenu à présenter cette architecture liée à l’antiquité et sans doute à d’autres cultures, car elle est un témoignage élégant et vivant de ce que je m’efforce de définir comme catégorie (algèbre, structure) hors-temps de la musique en regard des deux autres catégories en-temps et temporelle. On a souvent dit (Stravinsky, etc., Messiaen aussi) que le temps est tout en musique, en oubliant les structures de base sur lesquelles reposent les langages personnelles, aussi simplifiés soient-ils, tels que les musiques sérielles ”pré- ou post-wéberiennes”. Il est nécessaire, pour bien comprendre le passé et le présent universels, ainsi que pour préparer l’avenir, de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles. Donc de construire des instantanés, de faire de véritables tomographies successives dans les temps, de les comparer et d’en dégager les relations et les architectures, et inversement. D’ailleurs, grâce au caractère métrique du temps, on peut le ”munir” lui aussi d’une structure hors-temps, laissant finalement à la catégorie temporelle seule sa vraie

451 Gianuario, Annibale 2003. http://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_6.htm (24.2.2003).

*nature, toute nue, celle de la réalité immédiate, du devenir instantané.
Par là, le temps pourrait être considéré comme un tableau noir (vide) sur lequel
on inscrit des symboles et relations, des architectures, des organismes abstraits.
Du choc entre organismes-architectures et réalité instantanée, immédiate, naît la
qualité primordiale de la conscience vécue.⁴⁵²”*

Tietokoneen ja MIDIsoittimen käyttäminen antaa mahdollisuuden yhdistää erilaisia tekemisen tapoja.

Joillekin säveltäjille kirjoitettu muoto on ensisijainen, varsinainen sävellys, se, mitä hän on tehnyt tai mikä on hänen toimintansa kautta tullut esille ja käsille saatettua. Toiset pitävät soivaa ensisijaisena, riippumatta siitä miten se on toteutettu, ja kirjoittaminen on vain puutteellinen tallennusmenetelmä. Toisten säveltäjien mielestä sävellykset ovat ensisijaisesti olemassa soitettuina tai esitettyinä, tietyntaltein toimintaprosesseina tai tilanteina. Joidenkin mielestä varsinainen sävellys on transsendentaalinen, ideankaltainen, ja voi tulla ilmaistuksi yhtä hyvin – vaikkakin eri tavoin – sekä kirjoitetussa että soivassa. Joka tapauksessa kaikkina aikoina nuottien ”takana” on ollut monenlaisia musiikillisia todellisuuksia, monenlaisia toimimisen, ajattelamisen ja käsitteellistämisen tapoja, monenlaisia tekniikkoja, monenlaisia taitoja. Nuottikuva on jälkiä jostakin, josta ei enää tiedä ja mahdollisuus johonkin, jota ei vielä tiedä.

Notaatiosysteemi kirjoittajan ilmaisuvälineenä

Nuottikuva määrittelee – tai kuvaa jonakin, jonkinlaisena – käytännöissä jaettavaa musiikillista maailmaa. Kirjoittaminen saattaa siis jotain musiikillista esille ja muusikoille käsille, jonkinlaisena. Nuottikuva muistuttaa, viittaa, vihjaa, kuvaa, symbolisoi, inspiroi ja antaa mahdollisuuden, tilanteen ja tarpeen mukaan, kertoo jotakin musiikkiin liittyvistä laaduista, määristä tai toimintoista ja jättää kertomatta paljon muuta.

Todennäköisesti kaikkiin musiikin kirjoittajiin pätee se, mitä Gérard Le Vot toteaa keskiajan kirjureista: ”*le copiste médiéval trouvait inutile de noter ce que chacun réalisait par convention ou par habitude*⁴⁵³.” Nuottikuvan merkeillä on ilmaistu vain se, minkä merkitsemistä kirjoittaja on jostain syystä pitänyt tai oppinut pitämään tarpeellisenä tai minkä hän on osannut merkitä tai sattunut merkitsemään muistiin. Kysymys tarpeellisesta, tärkeästä tai olennaisesta on vain asetunut eri aikoina ja eri tilanteissa eri tavoin.

Kaikkia musiikin kirjoittamisen tapoja voidaan pitää puutteellisenä, mikäli merkkien avulla yritetään rekonstruoida lukijalle vieraita musiikillisia käytäntöjä tai outoja soivia objek-

452 Xenakis 1976, 57–58.

453 Le Vot 1999, 23.

nään erilaisiin ratkaisuihin.⁴⁵⁷

Varhaiset liturgisen tekstin yhteyteen lisätyt musiikilliset merkit olivat lähinnä muistiapu esittäjälle, joka jo tunsikin tradition, mutta 2000-luvun näkökulmasta on vaikea – tai mahdotonta – ymmärtää, minkälaisia olivat ne monenlaisten yhteenkietoutuvien käytäntöjen mukaisesti muotoutuneet musiikilliset tilanteet, joissa notaatiota käytettiin.

”But in order to understand how notations worked we must be aware of different ways of thinking about melody, all of which are reflected in different degrees in the several notational systems: melody as a whole object or as a multitude of different tones; melody as act, i.e. as performance, conceived as the voice in motion, or as the act of speaking through the rise and fall of the voice, even melody as an object which is itself in motion. This matter of how the musical object was conceived is essential for the core of the question about what is notation is the question of reference: to what aspect of the musical object does the notation refer? What is the nature of the reference? Is it description, representation, symbolization, imitation? Instruction? These terms tend to be used as though they were inter-changeable, but they are not; they all have different emphases.”⁴⁵⁸

Nuottikuvilla on siis erilaisia suhteita maailmaan. Erot saattavat olla sekä laadullisia että määrällisiä. Kaikki oudoilta ja eksoottisilta näyttävät vanhat nuottikuvat ovat meille vain jälkiä käytäntöjen ja ajattelutapojen muodostamasta kokonaisuudesta, musiikillisesta toimintakulttuurista, jonka omalaatuisuutta nykymuusikoiden on mahdoton tavoittaa. *Lineaariset* nuottikirjoitukset kertovat vain sävelten järjestyksen tai intervallit kirjainriveinä tai numeroina, diatonisen asteikon puitteissa. *Keironominen* nuottikirjoitus viittaa laulamisen ja muistamisen apuna käytettyihin käsiliikkeisiin. *Aksenttikirjoitus* ilmaisee eri tavujen välisiä painotuseroja tai niistä johtuvaa äänenkorkeuden vaihtelua. *Mensuraalinotaatio*⁴⁵⁹ määrittelee kestojen suhteita. *Tabulatuurikirjoitukset*⁴⁶⁰ kertovat soitto-otteen tai soitettavien sävelten nimet kirjaimin. Nykyään käytettävä viivastonotaatio on *diastemaattinen* nuottikirjoitusjärjestelmä⁴⁶¹ ja kuvaa melodiakulkuja nuottiviivaston avulla. Usein nuottikirjoituksessa yhdistettiin erilaisia periaatteita. Esimer-

457 Tämänkaltaisen moninaisuus lienee tavanomainen vaihe jonkin uuden keksinnön käyttöön ottamisessa. Myös oman aikamme teknisten välineiden kehitys näyttää tapahtuvan niin, että useat erilaiset sovellukset kilpailevat markkinoista keskenään, kunnes jokin systeemi saa ylliotteen, ”markkinajohtajuuden”. Esimerkiksi tietokoneiden kehitysvaiheet osoittavat, että yleiseen käyttöön valikoituva systeemi ei välttämättä ole asiantuntijoiden mielestä paras, mutta sen kehittäjien markkinointistrategiat ovat ilmeisesti olleet tehokkaimmat.

458 Treitler 1992, 170.

459 Mensuraalinotaatiosysteemejä käytettiin n. 1260–1600. Systeemejä oli useita ja niiden hallinta oli vaikeaa jo omana aikanaan. Olennaisin ero nykynotaatioon oli se, ettei nuottien aika-arvoilla ollut kiinteitä suhteita, vaan nuotit jakaantuivat joko kolmeen (*tempus perfectum*) tai kahteen (*tempus imperfectum*). Aiheesta esimerkiksi Apel 1961.

460 Tabulatuurinotaatioita käytettiin erityisesti 1300-luvulta 1700-luvulle. Tabulatuurinotaatiota käytetään edelleenkin erityisesti kitaristeille kirjoitettaessa.

461 Nuottiviivastoja käytettiin noin 1000-luvulta alkaen, vaikka nykyisen kaltainen nuottikirjoitus yleistyi vasta 1600-luvulla.

kiksi tabulatuureihin saatettiin kirjoittaa melodia viivastolle ja muut sävelet joko kirjaimin tai numeroin.⁴⁶² 1600- ja 1700-luvuilla käytetyssä *kenraalibassonotaatiossa* yhdistettiin viivastonotaatio ja basson päälle rakentuviin intervaleihin viittaavat numerot. Periaatteessa yksittäinen musiikkikappale oli mahdollista kirjoittaa erilaisin tavoin, ja eri systeemien mukaisesti kirjoitetut kappaleet tulivat siten säilyttäneeksi eri aspekteja musiikista jälkipolville – ja jättivät historian tutkijat kaipaamaan tietoa muista aspekteista.⁴⁶³

Jessie Ann Owens on tutkinut 1500-luvulla kirjoitettua musiikkia – erityisesti kirjoittamisen ja säveltämisen käytäntöjä – säilyneiden luonnosten avulla. Owensin mukaan 1500-luvun oppikirjoissa⁴⁶⁴ käytettiin viittä erilaista tapaa moniäänisten musiikkiesimerkkien kirjoittamisessa. Yleisintä oli kirjoittaa jokainen stemma erikseen, samaan tapaan kuin tuona aikana kirjoitetuissa kuorokirjoissa. Stemmat saatettiin kirjoittaa myös allekkain, mutta niin, että ne eivät olleet nykypartituurin tapaan koordinoituja⁴⁶⁵. Kolmas vaihtoehto oli kirjoittaa kaikki äänet samalle kymmeniiviselle viivastolle, joka edusti koko käytössä ollutta diatonisen asteikon äänialaa. Eri äänet erotettiin toisistaan joko värein, nuottien muodoin tai nuotteja yhdistävin viivoin. Neljäs mahdollisuus oli kirjoittaa nykykäytäntöjen kaltainen partituuri, joissa äänet olivat allekkain ja tahtiviivojen kaltaiset viivat jakoivat musiikin säännöllisen mittaisiin yksiköihin. Tämä käytäntö tosin aiheutti ongelmia ”tahtiviivan” yli soivien sävelten merkitsemisessä. Nuottiesimerkit saatettiin kirjoittaa myös erilaisina soitinkohtaisina tabulatuureina.⁴⁶⁶

Systemin puitteissa kirjoittaminen

Enemmän tai vähemmän vakiintunut notaatiosysteemi antaa kirjoittajalle puitteet, joihin opitaan samalla tavalla kuin soittamisen käytäntöihin. Jokainen kirjoitettava ja luettava nuottokuva tulee ymmärretyksi osana näkymättömiä, monitasoisia yhteisöllisiä puitteita. Jo noin tuhat vuotta nuottiviivasto jonkinlaisine nuottimerkkeineen on kuvannut diatonista asteikkoa, mutta eri aikojen musiikillisilla käytännöillä on aivan ilmeisesti vähemmän yhteistä, kuin nuottikuvan perusteella voisi kuvitella. Nuottikuvan graafinen asu – esimerkiksi merkkien muoto, nuottiviivojen lukumäärä ja tilankäyttö – on muuttunut lukuisia kertoja ja vaihdellut eri kirjoittajilla, painajilla ja kaivertajilla. Graafisen asun muutos on helppo huomata, sen sijaan ajatuksellinen ero ei juurikaan näy nuottikuvassa. Ajattelutapaan kasvetaan. Ajattelutapa on näkymätöntä, joka merkityksellistää luetun: jokainen kirjoittaa ja lukee nuottikuvaa sen mukaan, minkälaiseen ajatte-

462 Owens 1997, 45.

463 Vanhoja notaatioita käsittelevissä jaksoissa Bengt Hambræuksen *Om notskriftet* (1970) oli tärkein lähteeni.

464 Owensin tutkimus koski 1500-luvun säveltämiskäytäntöjä, ei varsinaisesti oppikirjoja.

465 Owens käyttää tämänkaltaisesta kirjoitustavasta nimitystä *quasi-score* (Owens 1997).

466 Owens 1997, 34-48.

lutapaan on kasvanut.⁴⁶⁷

Varhainen modaalinotaatio rytmimoodeineen, erilaiset versiot mensuraalinotaatiosta, jossa nuottien aika-arvojen keskinäiset suhteet riippuivat tilanteesta, ja nykyisin käytössä oleva tahtilajeihin ja tasajakoiseen aika-arvohierarkiaan sidottu notaatiosysteemi ovat kaikki keskenään hyvin erilaista ajattelutapaa vaativia rytmnotaation periaatteita, jotka käytännössä ovat toteutuneet monenlaisin vivahtein.

Olivier Messian rakensi 1900-luvulla oman musiikillisen maailmansa, jonka periaatteita hän selvittää kirjassaan *Technique de mon langage musical*. Hän käsittelee rytmejä neljän otsikon alla: additiiviset rytmit, rytmien augmentaatiot ja diminuutiot, symmetriset rytmit sekä polyrytmit ja rytmiset pedaalit. Additiiviset rytmit syntyvät lisäämällä pieniä aika-arvoja, joiden läsnäolo rikkoo perinteisen sykkeen. Augmentaatiot ja diminuutiot voivat olla joko säännöllisiä tai epäsäännöllisiä, joka tapauksessa ne ylittävät perinteisten kontrapunktisten käytäntöjen kaaavat. Symmetrisiä rytmejä ei voi kääntää. Teknisesti ne vertautuvat vanhoihin kirjoituskäytäntöihin, jossa kääntäminen (*retrogradus*) oli yksi kontrapunktin teknisistä keinoista. Polyrytmiikka Messiaen synnyttää asettamalla erilaisia erimittaisia rytmejä, saman rytmikuvion eri mittaisia variaatioita tai rytmikuvion ja sen käännöksen päällekkäin. Messiaen kirjoittaa myös rytmikaanoneita ja rytmisiä ostinatokuvioita. Messiaenin keinovarat viittaavat sekä länsimaiseen musiikkitraditioon että hindu-rytmeihin – joka tapauksessa rytmien soittaminen asettaa hämmentävän haasteen metrisysteemiin tottuneelle soittajalle.⁴⁶⁸

Myös musiikillisen ajan mitta on muuttunut: Mensuraalimusiikin *mensura* oli ”yksiosainen” mittayksikkö, joka luontevasti mahdollisti erilaiset alajaot (*divisi*). 1500-luvulla käytetty *tactus* oli jo ”kaksiosainen” (*elevatio, positio*).⁴⁶⁹ Modernin viivastonotaation puitteissa mittana on kappalekohtainen tahtilajin määrittämä metri, jonka korkosuhteet karakterisoivat musiikkia. Varsinaisesti musiikin karakterit ovat kuitenkin jotain, joka ilmenee metriä vasten. 1900-luvulla mitta on saattanut olla jatkuvasti vaihtuva tai musiikki on saattanut olla kokonaan ”mitaton-ta”, ametrista. Monet kirjoittajat ovat kuitenkin käyttäneet ”tahtiviivaa” ilmaisemaan musiikin jäsentymistä, vaikka eivät olisikaan kirjoittaneet metrisysteemin puitteissa.⁴⁷⁰

467 Kaikki seuraavat esimerkkini ovat karkeita ja yksinkertaistavia yleistyksiä, esimerkkejä erilaisista ajattelutavoista – ei kattava selvitys notaatiosysteemien historiasta.

468 Messian 1955 (1944), 8–19.

469 Blachly 2000, 517.

470 Dean Kramer, joka on tutkinut joidenkin 1900-luvulla levyttäneiden pianistien Schumann-tulkintoja, kiinnitti huomiota siihen, kuinka tahtiviivojen paikat oli mahdollista kuulla Ashkenazyn soitossa. ”*Rachmaninoff often gave a different presentation of the metric structure from that which was notated in the score; this idea belongs exclusively to the old-school pianists. With Schnabel, this occurs as a thought-process related to the inner structure; with Rachmaninoff we hear it as a manifest performance-process.*” (Kramer 1992, 229.)

Messiaen mainitsee kirjoittaessaan käyttävänsä neljää erilaista rytmnotaation pe-
riaatetta: 1) Säveltäjä kirjoittaa vain tarkat kestot (*values*) suhteuttamatta kestoja
metriin tai pulssiin. Niin sanotut tahtiviivat erottelevat musiikillisia jaksoja ja kerto-
vat etumerkkien voimassaoloajan.⁴⁷¹ Tämä sopii soolosoittimille ja kamarimusiik-
kia kirjoitettaessa ja on Messiaenin mielestä säveltäjän kannalta paras, koska se
ilmaisee säveltäjän musiikillisen näkemyksen. 2) Orkesterille kirjoitettaessa tilan-
ne on monimutkaisempi. Säveltäjä voi kirjoittaa (jatkuvasti) vaihtuvia tahtilajeja,
edellyttäen, että kaikilla soittajilla on samat rytmit, jotka kerääntyvät normaaleiksi
tahdeiksi.⁴⁷² Tämä on kuitenkin kapellimestarille raskasta. 3) Jos kaikki soittajat
soittavat samoja rytmejä, mutta rytmit eivät kerääny normaaleiksi tahdeiksi, mu-
siikin voi jakaa lyhyiksi tahdeiksi, joiden alussa kerrotaan ”lyöntien” lukumäärä.
Nämä ”lyönnit” voivat olla saman- tai eripituisia, ja lyöntien kulloisetkin kestot il-
maistaan erityismerkein. Tämä vaihtoehto on aluksi hankalan tuntuinen, mutta
kuitenkin mahdollinen. 4) Esittäjien kannalta helpoin tapa on kirjoittaa musiikki
normaalin metrin puitteisiin käyttäen synkopointia. Tällöin muusikko voi lukea
nuotteja tottumustensa mukaisesti. Käytetyllä metrillä ei kuitenkaan ole mitään te-
kemistä musiikin kanssa, metri vain helpottaa toimimista. Säveltäjän musiikillisen
näkemyksen kannalta notaatio on väärä, mutta jos muusikko ottaa huomioon sä-
veltäjän kirjoittamat aksenttimerkit, hän kykenee soittamaan niin, että kuulija kuu-
lee kuitenkin säveltäjän tarkoittamat rytmit.⁴⁷³

Heksakordeille perustuvien moodien järjestelmä ja jako *musica veraan* ja *musica fictaan*⁴⁷⁴,
duuri- tai mollisävellajit modulaationeen ja muunnesävelineen ja jonkinlaiseksi kirjoitusalus-
taksi abstrahoitunut kromaattinen asteikko muodostavat omanlaisensa ajatukselliset puitteet
musiikin tekemiselle ja ovat monin tavoin vaikuttaneet musiikin muotoutumiseen.

Olivier Messiaen käytti tasavireistä kromaattista asteikkoa, mutta kehitti oman ra-
joitetusti transponoituvien moodien järjestelmän, jota ei voi ajatella perinteisesti

”*Ashkenazy’s playing in many passages of Carnival thus demonstrates a conception of motion which is exactly
opposite to Rachmaninoff’s. We might characterize this as an ideal which tends towards the most vertical realization,
emphasizing the smallest and most microscopic rhythmic elements, as opposed to Rachmaninoff’s emphasis on the
largest or macroscopic rhythmic elements, with Rubinstein somewhere between.*” (Ibid. 307.)

”*The idea of the bar-line as an important musical element, rather than a “traffic regulator” as Schnabel put it,
belongs to the modern generation*” (Ibid. 307).

471 Esimerkiksi *La Nativité du Seigneur, Chants de terre et de ciel*.

472 Esimerkiksi *Offrandes oubliées* ja Stravinskyn *Le Sacre du Printemps*.

473 Messian 1955 (1944), 20–22.

474 *Musica vera* tarkoittaa kulloiseenkin asteikkoon kuuluvia säveliä, kun taas *musica ficta* viittaa säveliin, jotka
eivät kuuluneet asteikkoon, ja joita ei ollut tapana kirjoittaa näkyviin – laulajat vain oppivat tietämään, missä *musica
ficta* oli tarpeen. *Musica ficta* tarkoitti yleensä säveliä, jotka merkitään diatoniseen asteikkoon tilapäisin etumerkein.
(Cross 2000, 496–509.)

modaalisena tai tonaalisena. Messiaenin itsensä mukaan hänen musiikkinsa oli ”värillistä”. Moodien asteikot muodostuvat toistuvista intervallirakenteista, joissa yksikön viimeinen sävel on aina seuraavan alku. Messiaen käytti myös sointuja, jotka ovat perinteisten tonaalisten sointujen kaltaisia. Kulloisenkin soinnun nuotien enharmoninen vaihtoehto määräytyi kuitenkin joko moodin tai käytännöllisyyden perusteella. Siten kosketinsoittaja kohtaa musiikissa perinteisiä otteita, jotka on kirjoitettu enharmonisesti ”väärin”, kuten duurisointuja, jotka eivät näytä duurisoinnuilta. Näitä sointuja ei aina edes kuule ”duurisointuina”, koska ne eivät ole tonaalisessa ympäristössä. Niillä ei ole perinteistä hierarkkista suhdetta toisiin sointuihin. Lisäksi tällaisille soinnuille tavanomaista ovat lisätyt sävelet – kuin perinteiset appoggiaturat – joiden Messiaen kuvaa antavan väriä, makua tai tuoksua.⁴⁷⁵

Nuottiviivasto on tuhannen vuoden ajan kuvannut vain abstraktia diatonista asteikkoa, siis sävelten periaatteellisia suhteita. Musiikki on kuitenkin aina laulettu ja soitettu aikakauden soinnillisten puitteiden mukaisesti.⁴⁷⁶ Puhtaisiin kvintteihin perustuva viritys, renessanssin ja barokin ajan moninaisten käytäntöjen mukaiset viritykset ja tasavireinen viritysjärjestelmä ovat soinnillisesti hyvin erilaisia – erojen merkittävyyttä on vaikea kuvitella.⁴⁷⁷

Kirjoitetun ja soivan musiikin suhde oli sitten kokonaan toinen kysymys, joka sekkin on ratkaistu eri aikoina eri tavoin ja kunakin aikana monella lailla.⁴⁷⁸ Nuotinkirjoituskäytännöt yhtenäistyivät 1600–1700-luvuilla, mikä ei kuitenkaan tarkoittanut soivan ja kirjoitetun musiikin välisen suhteen yleistä samankaltaisuutta.⁴⁷⁹ Musiikin kirjoittajat käyttivät – ja käyttävät edelleen – nuotinkirjoitusta välineenä monin erilaisin tavoin, tilanteista, tyylistä ja kulttuurisista käytännöistä riippuen. Esimerkiksi kirjoittajat saattoivat kirjoittaa ”saman” musiikin eri tavoin nuotteiksi, saman nuotinkirjoitussysteemin puitteissa.⁴⁸⁰ Käytetty viivastonotaatiosysteemi viittasi sävelkorkeuksien ja kestojen periaatteellisiin suhteisiin ja eri kulttuuripiireissä ratkaistiin musiikin kirjoittamiseen liittyneitä käytännöllisiä ongelmia erilaisin tavoin.

475 Messian 1955 (1944), 51–56.

476 Tapahtuva musiikki ei kuitenkaan artikuloitu tarkalleen periaatteita kuvaavien teorioiden mukaisesti.

477 Messiaen kirjoitti musiikkinsa tasavireisen viritysjärjestelmän puitteisiin.

478 Messiaen oman aikansa käytäntöjen mukaisesti painotti, että rytmit täytyy soittaa tarkasti niin kuin ne on kirjoitettu (Messiaen 1955 (1944), 22) – hänelle oli itsestään selvää, että muusikot soittivat ne sävelkorkeudet, jotka hän oli kirjoittanut.

479 Vokaalimusiikin kirjoittamisessa oli jo vuosisatoja käytetty mensuraalinotaatiota eri puolilla Eurooppaa, mutta soittimille oli kirjoitettu usein soitinkohtaisia tabulatuureja, jotka olivat erilaisia eri kulttuuripiireissä.

480 J.S. Bachin musiikki on hyvä esimerkki monenlaisista kirjoittamiseen liittyvistä käytännöistä:

- Bachin omasta musiikista on säilynyt eri tavoin nuotintettuja tai kopioituja versioita.
- Bach itse kopioi esimerkiksi Vivaldia ja F. Couperinia, mutta muutti nuottikuvaa kirjoittaessaan sitä omaan musiikilliseen traditioon sopivaksi. (Esimerkiksi Anna Magdalena Bachin nuottikirja.)
- Säilyneistä käsikirjoituksista on voitu päätellä, että Bach tarkensi nuotinkirjoitusta ennenkuin antoi kappaleensa painettavaksi (Donington 1973, 281–282).
- Improvisoidun musiikin Bach saattoi myöhemmin työstää kirjoitetuksi versioksi. (Esimerkiksi J. S. Bach: *Musikalisches Opfer*, 1974, 13.)

Ranskalaisen Louis Couperinin (1626–1661) ja Ranskassa vierailleen itävaltalaisen Johann Jacob Frobergerin (1616–1667) kirjoitustapojen ero havainnollistaa kirjoittamiskäytäntöjen kulttuurisidonnaisuutta. Couperinin *Prélude a l'imitation de Mr. Froberger* ja Frobergerin *Toccat*a (nuottiesimerkki 5) alkavat mitä ilmeisimmin samalla tavalla, mutta kirjoitusasu on täysin erilainen. Froberger kirjoittaa opettajansa Girolamo Frescobaldin tyyliin käyttäen tarkkaan kirjoitettuja aika-arvoja, mutta olettaa, ettei niitä noudateta, vaan tulkitaan ”vapaasti”. Couperin kirjoittaa preludin ranskalaiseen tapaan kokonuuotteina sormin silmäiltäväksi⁴⁸¹ – siis ilman aika-arvoja – riippumatta siitä onko kyseessä viipylevä sointu, juoksutus tai trilli. On siis kyseessä kaksi erilaista ratkaisua yhteen ongelmaan: kuinka matemaattisia suhteita ilmaisevaa nuottikirjoitussysteemiä käyttäen voi nuotintaa vapaasti soitettavaa, improvisatorista musiikkia. Ranskalaiset ratkaisivat ongelman luopumalla aika-arvohierarkiasta kokonaan. Frescobaldi ja Froberger kirjoittamalla hierarkkiset aika-arvot, joita sitten vain tulkittiin viitteellisinä, oman ajan ja kulttuuripiirien tapojen mukaisesti. Aikalaismuusikot kummassakin kulttuuripiirissä ovat varmasti tunnistaneet preludityylin välittömästi, mutta oman aikamme perinteisen koulutuksen saanut muusikko ei nuottikuvan perusteella pysty tunnistamaan musiikkien soivan samankaltaisuuden mahdollisuutta.⁴⁸² Omana aikanaankin ranskalaisten säveltäjien ratkaisu oli poikkeuksellinen, ja he siirtyivätkin vähitellen kirjoittamaan preludinsakin tavanomaisia ”tarkkoja” aika-arvoja käyttäen⁴⁸³, edelleen kuitenkin vapaasti nuottikuvaa tulkiten.

”Quoy que ces Préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d’usage qu’il faut suivre. Je m’explique. Prélude, est une composition libre, ou l’imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l’instant. Il faut que ceux qui auront recours à ces Préludes-réglés, les jouent d’une maniere aisée sans trop s’attacher à la précision des mouvemens; à moins que je ne l’aye marqué exprés par le mot de, Mesuré: Ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose, et ses Vers.

481 Marja Vuori käyttää ilmaisua ”sormin silmäileminen” tilanteista, jossa soittaja silmäilee teosta sormin ”teoksen ajasta vapaana” (Vuori 2002, 180). Oman kokemuksen mukaan ilmaisu sopii hyvin kuvaamaan kokonuuottein kirjoitetun preludin soittamista. Nuottikuva antaa sormien paikat, mutta tuntuma siihen, kuinka nuotit muotoutuvat musiikiksi on jo kehossa, tutulta tuntuissa ja tutulta kuulostavissa soittamisen tavoissa.

482 Myös Chua (1999, 66) tuo esiin nämä samat esimerkit, joista itse olen saanut tietoa vanhan musiikin opintojeni yhteydessä. Mitä ilmeisimmin nämä esimerkit kuuluvat vanhan musiikin opiskelijoiden perustietouteen.

483 Ranskalaisessa cembalokirjallisuudessa näkyy monenlaisia välimuotoja.

[Suite I]

I. PRÉLUDE A L'IMITATION DE M^r FROBERGER



PREMIÈRE PARTIE

Toccata I



Nuottiesimerkki 5. Louis Couperin kirjoittaa Frobergeria jäljittelevässä preludissaan soinnut auki, arpeggiando, toisin kuin Froberger omassa toccatassaan.

Esimerkit ovat kokoelmista: Louis Couperin: Pièces de clavecin. Toim. Alan Curtis. Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure. Paris: Heugel (1970); ja Johann Jakob Froberger: Œuvres complètes pour Clavecin. Toim. Howard Schott. Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure. Paris: Heugel (1979).

*Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Préludes, ça été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre.*⁴⁸⁴”

Froberger ja François Couperin kirjoittivat preludin soittajaa varten suuntaa antavana ”likiarvona” ja Louis Couperin osoittaen lähinnä sormien paikat.⁴⁸⁵ Claudio Monteverdi aikalaistensa tavoin kirjoitti oopperastaan *L'incoronazione di Poppea* vain ”raakaversio”, rungon, siis olenaiset melodiaäänet ja basson, jotka toimivat harjoitusperiodin aikana rakentuvan esityksen lähtökohtana.⁴⁸⁶ Nuottikuva saattaa olla myös esimerkinomainen taidonnäyte, kuten renessanssin ajan muunnelmasarjat, malliksi kirjoitetut kuvioinnit 1500- tai 1600-luvuilta tai lukuisiin oppikirjoihin kirjatut esimerkit.⁴⁸⁷ Kirjoitettu saattaa ohjata musiikin muotoutumista hyvinkin tarkkaan, mutta näin nuotoiltu on vain yksi mahdollinen tapa soittaa kulloistenkin aiheiden tai raakaversio pohjalta, se on vain yksi esimerkki moninaisuudesta.

Musiikin kirjoittamisen traditio on ”aina” ollut paljon enemmän kuin soivaksi saatetun nuotintamista.⁴⁸⁸ Kirjoittamiskäytäntöihin täytyy oppia, harjoittelemalla kirjoittamista. Eri aikojen harjoittelemisen tavoista ovat todisteena lukuisat oppikirjat, jotka johdattavat musiikin kirjoittamisen taitoon. Varsinkin polyfoninen musiikki kirjoitettiin yleensä huolella rakennetuiksi kompositioiksi notaatiosysteemin puitteisiin eikä nuottikuva viitannut esittämistäpahtumaan⁴⁸⁹, kun taas erityisesti 1800-luvulla kirjoitetussa musiikissa kirjoittajat pyrkivät lukuisin tavoin täsmentämään esityksen yksityiskohtia. Osa nuottikuvaan lisätyistä täsmentävistä merkeistä on viitannut ehkä ensisijaisesti toimintoihin tai soittotapoihin (esimerkiksi *staccato*, *pizzicato* tai *sul tasto*), osa äänitapahtumiin (esimerkiksi *crescendo* ja *diminuendo*)⁴⁹⁰, osa on jä-

484 François Couperin 1961 (1717), 33. ”*Vaikka nämä preludit on kirjoitettu metrisesti, on siitä huolimatta seurattava vakiintunutta esitystyyliä. Selitän tarkemmin. Preludin on vapaa sävellys, jossa mielikuvitus saa lentää vapaasti sen mukaan mitä mieleen juolahtaa. Mutta koska sellaiset lahjakkuudet, jotka pystyvät tuottamaan musiikkia suoralta kädeltä, ovat melko harvinaisia, on niiden soittajien, jotka turvautuvat näihin säännöteltyihin preludeihin, soitettava ne vapaasti pitäytymättä liiaksi tempojen tarkkuuten ellen ole nimenomaan merkinnyt sanaa mesuré. Voisipa uskaltautua väittämään, että monessa suhteessa musiikilla kuten sanataiteellakin on oma proosansa ja omat runomittansa.*”

Yksi syy siihen, että olen kirjoittanut preludit metrisesti, on opettamisen ja oppimisen helpottaminen.” Suom. Markku Heikinheimo. (Hämäläinen 1994, 103.)

485 Oman aikamme vastine tämänkaltaisille käytännöille on esimerkiksi Leif Segerstamin tapa kirjoittaa ”vapaapulsatiivista” musiikkia.

486 Leppard 1988, 39.

487 Äänitteille tallentuneiden jazz-improvisaatioiden nuotinnokset ovat hyvä esimerkki tämänkaltaisesta kirjoittamisesta.

488 Esimerkiksi Joseph Haydn kuvaa, kuinka saattoi sävellyksen alkuun improvisoimalla ja sen jälkeen sitten työsti ajatusta taiteen sääntöjen mukaisesti – kun taas uudemmat säveltäjät hänen mukaansa vain tuottivat sävellyksen toisensa jälkeen sen kummemmin pohtimatta, eikä sellaisista sävellyksistä jäänyt mitään kuulijan sydämeen. (Fisk 1997, 44.)

489 J.S. Bachin *Kunst der Fuge* on tällaisesta ehkä tunnetuin esimerkki.

490 Yksittäisten säveltäjien merkitsemiskäytännöt ovat kuitenkin erilaisia. Kirjoitettu saattaa viitata soivaan: esimerkiksi kaikille soittajille kirjoitettu *piano* tarkoittaa, että on soittajien tai kapellimestarin asia rakentaa soinnillinen tasapaino. Toiset säveltäjät taas suhteuttavat merkit soittimien yksilöllisiin soitto-ominaisuuksiin ja kirjoittavat esimerkiksi huilulle *forte* ja pasuunalle *mezzopiano*, kun pyrkivät äänenvoimakkuuksien yhdenvertaisuuteen. Toiset ovat siis kirjoittaneet dynaamiset merkit toimintaohjeiksi yksittäisille soittajille, toiset koettavaa soittoa kuvaaviksi.

sentänyt tai luonnehtinut musiikkia. Ei ole kuitenkaan mitään syytä olettaa, että musiikin kirjoittajat olisivat aina toimineet johdonmukaisesti ja harkiten tai että merkkien käyttötavat olisivat tarkkoja ja yhdenmukaisia edes yhden kappaleen puitteissa. Eri kirjoittajat – eri aikoina, eri kulttuuripiireissä – ovat saattaneet käyttää yhdenlaista merkkiä, esimerkiksi pistettä nuotin päällä tai alla useilla erilaisilla tavoilla, tarpeen mukaan. Vaikka merkeillä olisi vakiintuneet käyttötavat, toiset hallitsevat ne paremmin kuin toiset.

Muusikot ovat aikojen kuluessa hallinneet mitä moninaisimpia nuotinlukustrategioita ja nuottimateriaalin käyttötapoja. Klassis-romanttisen tradition mukaisiin käytäntöihin kasvaneen muusikon mielestä vanhan musiikin nuotit saattavat näyttää aivan tavanomaisilta – sellaisilta, joiden mukaan voi soittaa niin kuin minkä tahansa nuottikuvan mukaan. Mikään itse nuottikuvassa ei välttämättä paljasta jälkipolville nuottikuvan ja soivan musiikin välisten suhteiden laatuja.⁴⁹¹

Näkyvämmän muuttaminen, olemattoman esille saattaminen

1900-luvun alkupuolella tapahtui suuri muutos viivastonuottikirjoituksen käyttötavoissa. Vielä 1800-luvulla säveltäjät lähes poikkeuksetta ottivat viivastonotaatiosysteemin mukaiset puitteet – tasavireisen kromaattisen asteikon ja säännöllisen metrin – annettuina, vaikka esittäminen saattoikin tapahtua toisin.⁴⁹² Sen sijaan erityisesti 1900-luvun jälkipuolella lukuisat säveltäjät pyrkivät mukauttamaan perinteisen viivastonotaation omiin, tilannekohtaisiin musiikillisiin tarpeisiinsa. Kuitenkin jo Debussy kirjoitti musiikkia, joka ei muotoutunut perinteisen metrisen systeemin mukaisesti, vaikka kirjoittikin musiikin metrisiin puitteisiin.⁴⁹³

Jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa muutamat säveltäjät olivat kiinnostuneita mikrointervalleista, sävelvalikoimasta, jonka esille saattaminen diatonista asteikkoa kuvaavan viivastonotaatiosysteemin avulla oli hankalaa ja edellytti erikoismerkintöjä, uudenlaisten symbolien käyttöönottamista tai soittimen poikkeuksellista viritystä.⁴⁹⁴ Ferruccio Busonikin haaveili 1/6-sävelaskelista ja oli vaikuttunut kuultuaan ensimmäisten sähköisten soittimien tarjoamista mahdollisuuksista⁴⁹⁵. Vuonna 1936 Edgar Varèse fantisoi elektronisten soittimien mahdollisuuksista, jotka tuntuivat lähes rajattomilta perinteisiin soittimiin ja niiden soittajien rajalliseen taitoon verrattuna:

491 1900-luvulla jotkut säveltäjät kirjoittivat partituureja, joissa jo nuottikuva paljastaa monenlaisuutta ja asettaa soittajan väistämättömään valintatilanteeseen. Toisin sanoen nuottikuva ei anna yhtä mahdollista polkua vaan monia polkuja tai polun katkelmia. Esimerkiksi, kappale saattaa koostua useammasta jaksosta, joiden soittajärjestys on vapaa – kuten Jukka Tiensuon *Prélude non-mesuré*, Pierre Boulezin 3. pianosonaatti tai Karlheinz Stockhausenin *Klavierstück XI*.

492 Musiikkia kirjoitettiin tietynlaisiin puitteisiin ja taitavimmat kirjoittivat puitteita vasten, hyödyntäen sitä voimaa, joka syntyy rajojen koetelemisesta. Esimerkiksi käy vaikkapa se tapa, jolla Domenico Scarlatti ja J.S. Bach kirjoittivat musiikkia metrisysteemin puitteissa.

493 *Prélude à l'après-midi d'un faune* 1894.

494 Julián Carrillo, Alois Hába, Ivan Vysnegradski.

495 Busoni 1974 (1916), 54-58.

”And here are the advantages I anticipate from such a machine [a sound-producing machine]: liberation from the arbitrary, paralyzing tempered system; the possibility of obtaining any number of cycles or, if still desired, subdivisions of the octave, and consequently the formation of any desired scale; unsuspected range of low and high registers; new harmonic splendors obtainable from the use of sub-harmonic combinations now impossible; the possibility of obtaining any differentiation of timbre, of sound-combinations; new dynamics far beyond the present human-powered orchestra; a sense of sound-projection in space by means of the emission of sound in any part or in many parts of the hall, as may be required by the score; cross-rhythms unrelated to each other, treated simultaneously, or, to use the old word, ”contrapunctally,” since the machine would be able to beat any number of desired notes, any subdivision of them, omission or fraction of them – all these in a given unit of measure or time that is humanly impossible to attain.”⁴⁹⁶

Myöhemmin 1900-luvulla musiikillisten tyylien ja kirjoittamisen tapojen moninaisuus oli häkellyttävä. Lukuisat säveltäjät kehittivät notaatiotapoja tai musiikillista tilannetta kuvaavia kirjoittamisen tapoja, jotka eivät enää olleet sidoksissa viivastoon. Säveltäjät etsivät siis sellaisia kirjallisia kuvaamisen tapoja, jotka antaisivat mahdollisuuden ”astua ulos” niistä musiikillisista puitteista, joissa he itse olivat kasvaneet. Olennaista oli jonkin uuden kaipuu, mutta miten ilmaista toisille jotain sellaista, josta ei vielä ole yhteisöllistä, jaettua kokemusta? Miten kuvata kirjallisesti musiikkia, joka on tavalla tai toisella toisenlaista kuin jo tiedetty ja taidettu? Miten järjestää uudenlaisia musiikillisia tilanteita, miten saada musiikki tapahtumaan uudella tavalla? Miten saattaa esille jotain uutta? Kuinka saada toiset kuulemaan jotain sellaista, jota he eivät aikaisemmin olleet kuulleet? Tämänkaltainen kysyminen tarkoitti väistämättä vaikeuksia soittajille ja laulajille, sillä muusikkous oli tietenkin kehittynyt vallitsevien käytäntöjen mukaisesti. Kaikki se, joka perinteistä viivastonotaatiota luettaessa tapahtui ”automaattisesti”, oli näkymättöntä, muusikkoutta, jonka muuttaminen on hidasta ja vaikeaa. Sellaista, joka tapahtui totuttujen puitteiden ulkopuolella ei muusikoiden todellisuudessa ehkä ollut edes olemassa.⁴⁹⁷

Kaivattu uusi ei suinkaan ollut kokonaan uutta. Uusi saattoi löytyä herkistymällä nuottikuvan ”marginaaleille” – kuuntelemalla sitä, mitä nuottikuvaan ei ollut tapana merkitä, mutta jota kuitenkin soivassa tapahtui⁴⁹⁸ tai tarkastelemalla musiikillista tilannetta kokonaisuudes-

496 Varèse 1967 (1936), 200–201.

497 Lukuisten muusikoiden todellisuudessa musiikki artikuloituu kromaattisen asteikon mukaisesti, eikä niin sanottuja mikrosävelaskeleita ole heille olemassakaan – on vain epävireistä soittoa tai laulua, säveliä, jotka eivät pysy puitteissa. ”Olemattomuus” voi koskea myös sävelten laatuja. Toisin sanoen muusikon todellisuudessa ”oikeat sävelet” saattaa tarkoittaa esimerkiksi tietynkaltaista tradition mukaista äänenväriä tai tietynkaltaista otetta soittimeen.

498 Hyvä esimerkki nuottikuvan marginaalissa tapahtuvasta ilmiöstä on soittajan hengitys. Jokainen soittaja hengittää, mutta tavallisesti hengitys kätketään, pyritään hengittämään mahdollisimman huomaamattomasti,

saan. Uusi saattoi löytyä kuuntelemalla oman (taide)musiikkikulttuurin ulkopuolella tapahtuvaa musiikkia.⁴⁹⁹ Monet soittajat ja säveltäjät inspiroituivat etsimään uudenlaisia mahdollisuuksia soittimestaan. Sointien monenlaisuudelle, säveltasojen liukuvalla moninaisuudelle ja perinteisestä poikkeaville rytmisille variaatioille ei vain ollut helppo löytää luontevia – tai ainakaan luontevasti luettavia – merkitsemiskäytäntöjä. Toiset kirjoittajat pyrkivät mahdollisimman tarkasti määrittelemään soitettavaa musiikkia, toiset kiinnittivät erityistä huomiota johonkin perinteisesti näkymättömäksi jääneeseen musiikilliseen aspektiin. Toiset antoivat vain kuvan tai lauseen lähtökohdaksi, muusikkoa inspiroimaan. Toiset taas etsivät ratkaisuja, joiden seuraukset eivät olleet ennalta arvattavia ja saattoivat siten johtaa uudenlaiseen musiikin tapahtumiseen.⁵⁰⁰

Monet säveltäjät päätyivät uutta etsiessään kirjoittamaan muusikoille toimintaa kuvaavia ohjeita – asettivat siis musikit tilanteisiin, joissa nämä joutuvat toimimaan uudella tavalla, ikään kuin ammattitaitonsa ulkopuolella.⁵⁰¹ Uudenlaiset toimintatavat tuottavat uudenlaisia sointeja tai ehkä uudenlaisia musiikillisia tilanteita, mutta lukija ei kirjoitetun avulla saa välttämättä käsitystä siitä, miltä ohjeiden mukaisesti tapahtuva musiikillinen tilanne kuulostaa tai näyttää.⁵⁰² Uusille ei-perinteisille soinneille rakentuva musiikki saattaa olla kirjoitettu joko osittain tai kokonaan perinteisiä otteita hyödyntäväksi tabulatuuriksi⁵⁰³ tai sitten toiminnat on kuvattu otetaulukon avulla⁵⁰⁴. Säveltäjät saattoivat ajatella musiikillista tilannetta laajemmin kuin äänen tuottamiseen liittyvinä toimintoina ja kuvata myös tilassa liikkumista tai muita musiikilliseen kokemukseen vaikuttavia osatekijöitä.⁵⁰⁵

Jotain uudenlaista voi saattaa esille myös kuvaamalla äänitapahtumaa ikonisesti – esimerkiksi joidenkin varhaisten neumityyppien tapaan. Näin kirjoittaja voi välttää viivastonotaation asettamat rajoitukset.⁵⁰⁶ Säveltäjä voi kuvata vaikkapa kappaleen rakenteen, summittaisen sävelkorkeusalueen ja tekstuurityypit, mutta jättää soitinkohtaisten toteuttamiskeinojen valinnan soittajan vastuulle.⁵⁰⁷ Jotkut säveltäjät ovat käyttäneet tämänkaltaista graafista ilmaisua sä-

musiikillisten fraasien mukaisesti. Monet säveltäjät ovat nostaneet erityisesti puhallinsoittajien hengityksen esille, soittajan ja ehkä kuulijankin huomion kohteeksi, kuuluvaksi osaksi musiikillista tapahtumaa. (Esimerkiksi Vinko Globokar, Heinz Holliger, Kaija Saariaho.)

499 Jo Debussy otti jonkinlaisia vaikutteita gamelan-musiikista.

500 Esimerkiksi Karlheinz Stockhausen ja John Cage.

501 Varsinaisesti on kyse ammattitaidon hyödyntämisestä jonkin uudenlaisen esille saamiseksi, toimimisesta perinteisen toimenkuvan ulkopuolella.

502 Esimerkiksi György Ligetin sellokonsertossa on runsaasti sanallisia ohjeita, jotka ainakaan soitinta tuntevammalle eivät juurikaan kerro konkreettisesta tilanteesta.

503 Esimerkiksi Heinz Holliger käyttää vinoneliönuotinpäitä osoittamaan tarkoitettua äänen mahdollistavaa ”normaalisormitusta”.

504 Esimerkiksi joissakin Herman Rechbergerin nokkahuilukappaleissa.

505 Esimerkiksi Mauricio Kagel: *Sur scène. Kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt* (1963), jonka sekä ääntä että tilassa tapahtuvaa toimintaa kuvaava partituuri on lähes kokonaan sanallinen.

506 Edgard Varèse toi luennossaan (1936) esille varhaisten neumien ja elektronimusiikin kuvaamisessa käyttökelpoisen ”seismografisen” notaation samankaltaisuuden (Varèse 1967, 1988).

507 György Ligetin *Voluminaa* soittaessaan urkurin täytyy etukäteen miettiä, miten saisi aikaiseksi senkaltaista sointia, joka visuaalisesti kuvattuna voisi näyttää siltä, mitä Ligeti on nuottikuvaan kirjoittanut. *Volumina* jäi Ligetin ainoaksi tämänkaltaiseksi kappaleeksi, kaiken muun Ligeti on kirjoittanut hyvinkin tarkaan perinteisen notaation

veltämiseen tai luonnostelemiseen, mutta työstäneet sitten soittajille nuotit perinteistä notaatiosysteemiä käyttäen, usein systeemiä johonkin suuntaan taivuttaen. Tällöin säveltäjät ovat muuttaneet tarkasti sävelkorkeuden muutoksia ja aikaa kuvaavan visuaalisen ilmaisun viivas-tonotaation avulla ilmaistuksi likiarvoksi.⁵⁰⁸

Jonkin uudenlaisen esille ja käsille saattaminen on aina ongelmallista – vain tutun kaltainen musiikki koetaan ymmärretyksi, ja vain tutuissa puitteissa nuottien lukeminen ja soivaksi saattaminen voivat sujua vaivatta. Niinpä säveltäjät kirjoittavat yleensä perinteisiin puitteisiin. Nuotinlukutaito ei kuitenkaan periydy, jokaisen muusikon täytyy henkilökohtaisesti kasvaa jonkinlaisiin käytäntöihin, joten jokainen uusi muusikko on aina uudenlainen musiikillinen mahdollisuus. Jokainen muusikko tekee elämässään valintoja, joissa hän tulee valinneeksi ne puitteet, joihin kasvaa.

Nuotit muusikon työkaluna

Nuottien käyttötarkoituksista

Nuotit, samoin kuin muusikotkin, tulevat heitettyksi maailmaan, siihen tapaan, jolla toiminnat, oliot ja puheet – siis tässä tapauksessa erityisesti puheet musiikista, soittaminen tai laulaminen, nuotit ja soiva musiikki – kietoutuvat yhteen. Kulttuurissamme musiikki on tallennettu ensisijaisesti kirjoitettuun, ja muusikon ammattitaito perustuu nuoteista soittamiseen.

Nuotit välineenä tarkoittavat muusikolle soitettavaa: muusikko tarvitsee nuotit, jotta tietäisi, mitä soittaa – miten kulloinkin sormensa asettaa, kehonsa virittää – tai mitä hänen odotetaan soittavan. Välineellä on aina jotta-funktio; välinettä käytetään jotain varten. Muusikko tarvitsee nuotit, jotta voisi saattaa jotain soivaksi: kuultavaksi, koettavaksi, jaettavaksi. Muusikko tarvitsee nuotit, jos hän haluaa soittaa tai jos hän haluaa oppia soittamaan jotain tiettyä musiikkia, jota hän – tai mahdollisesti kukaan toinenkaan muusikko – ei vielä tunne eikä osaa.

Nuottikirjan toimivuus ja nuottien toimivuus visuaalisena kokonaisuutena mahdollistavat merkkien lukemisen. Muusikko käyttää nuottikirjaa, jotta nuotit merkkikokoelmana olisivat käsillä, käytettävissä. Nuottimerkit toimivat kulttuurisena välineenä, mutta kulloinkin välineenä toimimisen tapa paljastuu vasta kulttuurisessa yhteydessään. Yksikään muusikko ei kuitenkaan kohtaa merkityksettömiä nuotteja, eivätkä nuotit tipahda taivaasta valmiine merkityksineen vaan ovat aina jo merkityksellistyneet elämisessä.

puitteissa.

508 Esimerkiksi Iannis Xenakis sävelsi ”graafisesti”, mutta nuotinsi komposition perinteistä notaatiosysteemiä käyttäen.

Nuottimateriaalin käyttökelpoisuudesta

Käsillä olevan välineen olennainen ominaisuus on toimivuus. Kun muusikko käyttää nuotteja välineenä, niiden täytyy toimia monella tavalla: fyysisenä kirjana tai nuottivihkona, luettavana visuaalisena kokonaisuutena ja musiikin soittamisen tai laulamisen – samalla myös musiikista keskustelemisen – mahdollistavana merkkikokonaisuutena.

Nuottimateriaalin täytyy siis soveltua kulloiseenkin toiminnalliseen musiikilliseen tilanteeseen. Nuottikirjan täytyy olla sopivan kokoinen, materiaaaliltaan ja rakenteeltaan käyttötilanteiden asettamien vaatimusten mukainen, helposti käsiteltävissä.⁵⁰⁹ Myös nuottimerkkien täytyy olla sopivan kokoisia, että muusikko näkee lukea ne tavanomaiselta lukuetaisytydeltään⁵¹⁰, ja sivunkääntöjen tulisi mielellään olla sellaisissa kohdissa, että muusikko kykenee kääntämään sivua keskeyttämättä esitystä. Merkkien ja merkkiyhdistelmien tulee olla selkeästi ja kulloistenkin yhteisöllisten puitteiden mukaisesti kirjoitettuja – tai erityisin selityksin varustettuja – jotta muusikko tunnistaa merkit ja erottaa ne toisistaan. Tämänkaltaiset nuottimateriaalin ”ulkoiset” ominaisuudet saattavat vaikuttaa triviaaleilta, mutta nykyinen toiminnallinen musiikkikulttuuri rakentuu suurelta osin juuri nuottimateriaalin toimivuudelle.⁵¹¹ Toimivan nuottimateriaalin suunnitteleminen ja valmistaminen vaatii ammattitaitoa, laajaa tietämystä sekä musiikista että musiikin kirjoittamisen, nuottimateriaalin kanssa toimimisen ja nuottien lukemisen käytännöistä.

Merkkien toimivuudesta

Toimiva nuottimateriaali mahdollistaa nuottimerkkien toimimisen. Nuottikuvan merkkien ensisijainen toimivuus perustuu jo koetun ja kokemuksellisesti ymmärretyin muistamiseen. Tutustuessaan uuteen nuottikuvaan muusikko siis yleensä ymmärtää sen jo jollain tavalla musiikkina, aikaisemman kokemuksensa mukaisesti. Nuotit artikuloivat oman maailmassa olemisen, oman toiminnallisen näkökulman kautta koettua musiikillista maailmaa. Nuotit antavat siis kulttuurisen näkökulman omasta, toiminnallisesta, kehollisesta ja aistivasta positiosta koettuun musiikkiin⁵¹².

Notaatiosysteemin antamat puitteet ovat yleensä näkymättömät. Puitteisiin kasvatetaan ja kasvatetaan. Musikolle rakentuu vähitellen jonkinlainen kokonaisvaltainen taju notaatiosysteemistä, eri muusikoille eri tavoin. Puitteiden taju on esiymmärrystä, jonka varassa vain toimitaan – esimerkiksi soittaessa *prima vista* – ajattelematta minkälaista tietoa nuotit antavat musiikista, kuinka nuotit artikuloivat musiikkia. Viivastonotaatio on vuosisatojen aikana kehittynyt vivahteikkaaksi, monitasoiseksi monenlaisin lisukkein täydennetyksi systeemiksi, joka lu-

509 Eri toimintaympäristöt ja erilaiset toimenkuvat asettavat erilaiset vaatimukset nuottikuvalle. Esimerkiksi kapellimestarin partituuri, orkesterisoittajien stemmat, kuoronuotit tai lähinnä musiikin seuraamiseen tai musiikkiin tutustumiseen soveltuvat pienoispartituurit suunnitellaan käyttötarkoituksensa soveltuviksi.

510 Eri soitinten soittajat lukevat nuotteja eri etäisyydeltä.

511 Esimerkiksi orkesterikonserdit perustuvat sille, että muusikot soittavat nuoteista sen sijaan, että opettelisivat musiikin ulkoa. Sen sijaan nuottikirjoituksemme alkuaikoina luostareissa laulettavat sävelmät oli koottu kirjaan, josta oli mahdollista käydä tarkistamassa sävelmien oikeellisuus, mutta musiikkia ei ollut tapana laulaa nuoteista. (Esim. Gallo 1984, 58.)

512 Tästä Don Ihde puhuu havaitsemisen makrotason ja mikrotason yhteenkietoutumisena (Ihde 1993).

kuisin erilaisin tavoin määrittelee musiikkia. Olemme niin tottuneita viivastonotaatioon, että on vaikea kuvitella, kuinka käsitys musiikista konstituoituisi toisenlaisten periaatteiden mukaisesti kirjoitettuna – tosin musiikkikulttuurimme olisi varmasti muotoutunut toisin, mikäli esi-isämme olisivat pitäytyneet viivastottomassa neumikirjoituksessa tai soitinkohtaisissa tabulatuureissa.

Nuottimerkit, joita muusikko käyttää, eivät viittaa mihinkään jossain muualla pysyttelevään, kuten jossain kauempana olevasta kuopasta varoittava liikennemerkki tai savunhaju siihen, että jossain palaa. Nuottimerkit keräävät musiikin läsnäolevaksi, samaan tilaan, palauttavat tuntuman jo koettuun musiikkiin, tuttuun tai tutun kaltaiseen.⁵¹³ Muusikko saattaa tarvita nuotteja vain kyetäkseen toimimaan – koska ei ole tottunut soittamaan korvakuulolta – ja joka tapauksessa pikaisesti silmäiltyt nuotit tuovat tutun kaltaisen musiikin heti läsnäolevaksi sellaisine laatuineen ja vivahteineen, joita nuotteihin ei ole yritettykään merkitä.⁵¹⁴ Merkkikokonaisuus on siis ehkä jo ensi silmäilyllä läpinäkyvä. Merkit katoavat soveliaisuuteensa; merkkien ja musiikin välinen etäisyys katoaa. Puhuessaan merkkikokoelman äärellä kulttuuriinsa kasvanut muusikko puhuu vaikkapa soinnuista, melodioista, fraaseista, teemoista tai musiikin karaktäreista.

Mikäli muusikolla on juuri tämän nuottikuvan mukaisesti soittamiseen tai laulamiseen tarvittavat musiikilliset taidot, hän saattaa kyetä toimimaan nuottien mukaan välittömästi. Nuotit eivät palauta musiikkia vain mieleen, vaan palauttavat kokonaisvaltaisen kehollisen tunteen musiikkiin.⁵¹⁵ Keho tuntee jo tarvittavan kaltaiset musiikilliset eleet, eikä liikkeisiin tarvitse kiinnittää huomiota. Nuotit unohtuvat, tulevat läpinäkyviksi. Oma toiminta, nähty ja kuultu sulautuvat yhdeksi. Muusikko voi lukea nuotteja merkkien virtana, soittaa tai laulaa jopa *prima vista* nuottisivun toisensa jälkeen. Nuotit siis herättävät potentiaalin, aktivoivat, suuntaavat taidon, muistin apuna toimiessaan antavat mahdollisuuden tuoda esille sellaista, joka on jo ollut olemassa mahdollisuutena.

Muusikko, joka laulaa, soittaa tai kuuntelee musiikkia nuoteista yhä uudelleen oppii vähitellen kokemaan soivan musiikin nuottikuvan mukaisesti. Läpinäkyvä nuottikuva tulkkii tuu soivan tai soitettun musiikin kuvaksi, representaatioksi. Soiva, soitettu ja merkityksellistetty samastetaan nähtyyn: nähty artikuloi sekä kuultua että soitettua, kuultu ja soitettu merkityksellis-

513 *“Instead of taking up a perspective on the past—getting a clearer ‘view’ of it as we often attempt to do in recollection or in reminiscence—in body memory we allow the past to enter actively into the very present in which our remembering is taking place”* (Casey 2000, 168).

514 Tämä on yleinen piirre ohjekirjoissa, on sitten kysymys nuoteista, keittokirjoista tai tietokoneoppaista. Tumpelo-ohjeet ovat sitten asia erikseen, ja niissä toimivuus tarkoittaa jotain muuta kuin ”tavallisissa” toimintaohjeissa.

515 *“The active immanence of the past also ‘informs present bodily actions.’ A ‘habitude’ (as we may call any habitual tendency toward re-enactment) becomes an active ingredient in what we are doing in the present. This means that the habitude in-forms present bodily actions: it gives to this action an immanent form, an identifiable character as an action of certain kind.”* (Casey 2000, 150.) Yleisesti käytetty ilmaisu ’palauttaa mieleen’ on ilmeisen harhaanjohtava. Vaikka muusikolle kehomuisti on kokemuksellisesti tuttu ilmiö, Edward Caseyn *Remembering* antaa paljon ajattelamisen aihetta. Kehomuistista puhutaan yleisesti ”motorisena muistina”, jolloin välittyvä mielikuva mekaanisesta muistista. Casey muistuttaa kuitenkin siitä, että kehomuisti ei toimi vain automaattisesti vaan mahdollistaa erilaisiin tilanteisiin sopeutumisen.

tävät nähtyä. Muusikko, joka on tottunut soittamaan musiikkikappaletta tietystä nuottikuvasta, saattaa olla aluksi lähes kykenemätön soittamaan kappaletta toisenlaisesta editiosta, jossa musiikki näyttää visuaalisesti oudolta. Tuttu musiikki ei selvästikään artikuloidu muusikolle merkijonon merkitysten vaan visuaalisen kokonaisuuden mukaisesti.⁵¹⁶

Nuottimerkkien toimivuutta voi arvioida monelta kannalta. Muusikolle ja yleisölle saattaa riittää, että nuottien avulla soivaksi saatettu vaikuttaa merkitykselliseltä ja kuulostaa vakuuttavalta. Nuottien toimivuuden arvioiminen on kuitenkin huomattavasti monimutkaisempaa, mikäli yhteisössä vaalitaan tietyllä tavalla soivaa musiikkiteosta tai mikäli säveltäjä pyrkii nuottimerkkejä käyttämällä saattamaan esille tietyllä tavalla soivaa musiikkia.⁵¹⁷

Merkkien kulttuurisidonnaisuudesta

Viivastonuottikirjoitus on merkijärjestelmänä looginen, mutta yksinomaan nuottimerkkien perusteella ei koskaan pysty päättämään, miten musiikkia on niiden avulla soitettu, kuinka musiikki on soinnut tai kuinka musiikkia pitäisi soittaa tai olisi mielekästä soittaa. Viivastonuottikirjoitus on ollut – ja on edelleen – käytössä useissa erilaisissa kulttuuripiireissä; yhtä kirjoitusjärjestelmää voi käyttää säilyttämään monenlaisia musiikillisia käytäntöjä. Soivan ja kirjoitetun välillä on siis monenlaisia suhteita.

”Il y a selon moy dans notre facon d'ecrire la musique, des deffauts qui se rapportent à la manière d'ecrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons; ce qui fait que les étrangers jolient notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils L'ont pensée. Par exemple. Nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints; Et cependant nous les marquons égales; notre usage nous a asservis; Et nous contintlons.”⁵¹⁸

François Couperin vertaa kirjoitetun ja esitetyn musiikin välistä suhdetta ranskan kielen kirjoittamisen ja puhumisen väliseen suhteeseen. Esimerkki on kuvaava. Vieraita kieliä opetelleen on

516 Oudosta editiosta soittaminen vaatii muusikolta vain mukautumista, toisenlaista nuotinlukemisen tapaa, mutta muusikko olisi tietenkin täysin kykenemätön soittamaan tuttua musiikkikappaletta nuoteista, jotka on kirjoitettu outoa notaatiosysteemiä käyttäen.

517 Ainakin 1600-luvulta alkaen on säilynyt säveltäjien kommentteja siitä, kuinka heidän musiikkiaan ei soiteta niin kuin he ovat tarkoittaneet sen soitettavaksi. (Esimerkiksi Caccini 1602.)

518 F. Couperin: *L'Art de toucher Le Clavecin* 1961 (1716) ”Käsitysteni mukaan meidän tavassamme käyttää nuottikirjoitusta on puutteita, jotka ovat yhteydessä siihen, miten käytämme kieltämme. Nimenomaan siitä, että kirjoitamme toisin kuin esitämme, johtuu se, että ulkomaalaiset soittavat meidän musiikkiamme huonommin kuin me heidän musiikkiaan. Italialaiset taas kirjoittavat musiikkinsa juuri sellaisin nuottiarvoin kuin minkälaisin he ovat sen ajatelleekin. Me esimerkiksi esitämme pisteellisinä peräkkäisistä kahdeksanasanuoteista muodostuvat asteikkokulut. Ja kuitenkin me kirjoitamme ne tasaisiksi; tämä käytäntö on orjuuttanut meidät, emmekä pääse siitä eroon.”
Suom. Markku Heikinheimo. (Hämäläinen 1994, 71.) Couperinin kommentti siitä, että italialaiset soittavat kirjoitetun mukaisesti osoittaa esityskäytäntöjen tutkijoiden mukaan kuitenkin vain asiantuntemattomuutta. Myös italialaisilla oli omat tapansa soittaa ”toisin kuin kirjoitettiin”. Jazz-notaatiossa on edelleen käytäntönä kirjoittaa tasaisina aika-arvoina sellaiset sävelkulut, jotka soitettaessa inegalisoidaan.

helppo ymmärtää, kuinka vähän kirjoitettu kertoo siitä, miltä puhuttu kuulostaa. Kirjoitettujen kirjainyhdistelmien ääntymistä, kielen rytmiä ja intonaatiota on mahdotonta arvata pelkän kirjoitetun perusteella, puhumattakaan tilannekohtaisista merkitystä antavista seikoista, kuten puhujan ilmeistä ja eleistä sekä tilanteesta, johon puhe liittyy. Kokemukseni mukaan monissa kielikulttuureissa lapset pyritään määrätietoisesti kasvattamaan kirjoitetun ja puhutun kulttuuriin suhteeseen, jotta kirjoitettu opittaisiin kuulemaan puhutun mukaisesti.⁵¹⁹

Kirjoitetun ja soivan välisen suhteen erilaisuudet vaikuttavat kahteen suuntaan. Tietyn nuottikuvan mukaan soitetaan eri tavoin eri kulttuuripiireissä, ja vastaavasti tietyllä tavalla soiva kirjoitetaan eri kulttuuripiirien puitteissa eri tavoin, vaikka nuotinkirjoitusjärjestelmä olisi yhteinen. Vaikutteet eri kulttuuripiirien välillä ovat kulkeneet sekä kirjoitetussa muodossa että kiertävien soittajien ja laulajien välityksellä – ja nykyään tietenkin äänitteitä käyttävien kanavien, radion, television, videoiden ja internetin kautta.

Muusikko voi kuitenkin käyttää vieraan – mutta riittävän samankaltaisen – kulttuuripiirin puitteissa kirjoitettuja nuotteja välineenä samaan tapaan kuin oman kulttuurin puitteissa kirjoitettuja nuottejakin. Mahdollinen outous häviää pian, nuottien mukaan soivaksi saatettu mukaautetaan osaksi oman kulttuuripiirin musiikkia. Vaikka nuottimerkit eivät ehkä toimi sillä tavalla, jolla kirjoittaja alunperin otaksui niiden toimivan, merkit toimivat kuitenkin jollain tavalla.⁵²⁰

Tarpeen mukaisista käyttötavoista

Nuotit toimivat sekä muistiapuna että toimintaohjeena, tarpeen mukaisessa suhteessa. Kyky käyttää nuotteja toimintaohjeena perustuu kuitenkin aina taitamiseen ja jo koetun muistamiseen.⁵²¹ Muusikko tarvitsee nuotteja toimintaohjeeksi vain silloin, kun musiikkikappale on uusi (tuntematon). Kun soittaminen tulee riittävän tutuksi, toimintaohje-ominaisuus väistyy, ja nuotit hämärtyvät muistiavuksi. Musiikki elää omaa elämäänsä soitettuna, ja nuottikuva unohtuu vähitellen.⁵²² Muusikko käyttää siis nuotteja eri tavoin eri tilanteissa. Silloin kun soittaminen/laulamminen sujuu, muusikko lukee kirjoitettua vain sen verran kuin on tarpeellista – siis mahdollisimman vähän – riippumatta siitä, kuinka paljon tietoa musiikista nuottikuva sisältää. Tutun kaltaista musiikkia luetaan nuoteista odotusten mukaisena nuottikuvana – samaan tapaan kuin äidinkielistä tekstiä – johonkin vieraaseen viittaavia vivahteita ja mahdollisia painovirheitä huomaamatta. Musiikki muotoutuu soivana, soittamisessa. Nuottien lukeminen erityistä tulkin-

519 Kirjoitetun läpinäkyväksi tuleminen tapahtuu esimerkiksi Suomessa helpommin kuin vaikkapa englantia puhuvissa maissa, ja kirjoitetun ja puhutun suhde riippuu myös kulttuuripiirissä käytetyistä opetusmenetelmistä.

520 Esimerkkejä tämänkaltaisesta nuottikuvan sopeuttamisesta on helppo löytää esimerkiksi oman aikamme käytännöistä: ei tarvitse kuin kuvitella pianonsoiton harrastajaa, joka lainaa kirjastosta kassillisen nuotteja ja ryhtyy soittamaan.

521 Nuottien toiminta-ohje-ominaisuutta verrataan usein esimerkiksi ruokareseptiin. Ruoanlaittoaitoiselle henkilölle saattaa riittää, että reseptissä kerrotaan tarvittavat aineet ja niiden määrät. Joka tapauksessa summittaiset valmistusohjeet riittävät. Resepti ei tarkoita vain irrallisia ruoka-aineita ja niiden määriä, vaan makuja, toimivuutta jne. Sen sijaan ruoanlaittoaidoton henkilö ei kykene valmistamaan syötävää lopputulosta ohjeiden perusteella.

522 Silloin kun muusikko osaa kappaleen ulkoa, hän ei välttämättä enää tarvitse nuotteja. Hän saattaa kuitenkin käyttää nuotteja varmuuden vuoksi tai yhteissoitollisista syistä, mutta tietynlaisen solistikulttuurin puitteissa ei ole sopivaa soittaa nuoteista konsertissa.

taa vaativana tekstinä on poikkeustapaus, tilanne, joka vaatii erityisen asennoitumisen luettavaan.

Lukemistapojen monenlaisuudesta

Kirjoitetun musiikin voi monissa tapauksissa ymmärtää ikonisena, soivaa kuvaavana. Viivastonuottikirjoitus ilmaisee periaatteessa vain yksittäisten asteikon sävelten välisiä suhteita, erottelematta koko- ja puolisävelaskeleita. Ajassa tapahtuvat eri korkuisina soivat asteikon sävelet tulevat ilmaistuksi tilassa, eri korkeudelle sijoittuvina peräkkäisinä merkkeinä, jolloin nuottikirjoituksesta on helppo oppia tunnistamaan melodian hahmo.⁵²³ Niinpä esimerkiksi laulajan ei tarvitse tunnistaa nuoteista sävelaskelten kokoa, riittää, että hän osaa liikkua tutun asteikon puitteissa. Esimerkiksi virsi- ja muiden laulukirjojen nuottikuvaa käytetään usein yksinomaan muistiapuna. Nuottikirjoituksen hahmo tuo laulettavaksi tutut ja tutun kaltaiset sävelmät, vaikka lukija ei varsinaisesti osaisikaan lukea nuotteja. Nykyistä viivastonuottikirjoitusta käytetään niin kuin varhaista neumikirjoitusta.⁵²⁴ Toisaalta laulut ja virret elävät nimenomaan kuulonvaraisena traditiona, nuottikirjoitus on todellakin vain muistiapu.⁵²⁵

Kuitenkin käytännössä vain osan olemassa olevasta nuottimateriaalista voi ymmärtää viittaavan ensisijaisesti soivaan. Nuotteja ei ole kirjoitettu äänitapahtuman kuvaukseksi – jotta muusikko tai joku muu nuottien lukija saisi mahdollisimman helposti käsityksen siitä, kuinka musiikki soi – vaan nuottien käyttökelpoisuus muusikon toimintaohjeena on yleensä ensisijainen kirjoittamista ohjaava periaate.⁵²⁶

Viivastonotaatio ei sellaisenaan sovellu kaikkien soittimien käyttöön yhtä hyvin.⁵²⁷ Taitavat nuotinkirjoittajat ottavat kuitenkin monin tavoin huomioon sen soittimen, jolle kirjoittavat, samoin kuin sen musiikillisen tilanteen, jossa nuotteja on tarkoitus käyttää.

523 Tästä de Charnay 1999. Esimerkiksi lineaarinen nuottikirjoitus, jossa tarvittavat esimerkiksi kirjaimin nimetyt sävelet luetaan peräkkäin kirjoitetun tekstin kaltaisena kirjainlistana, ei kuvaa äänen liikettä ikonisesti.

524 Myös laulujen sanat riittävät yleensä tuomaan läsnäolevaksi sen musiikin, joka sanoihin liittyy. Tosin, muistiapua on käytetty erityisesti toisin päin: sävelmiä on käytetty apuna välittämään uskonnollista sanomaa (Butt 1994, 3).

525 Olen silloin tällöin kokenut harmittavan ja samalla huvittavan ongelman yhteislaulutilanteissa: Nuotinlukutaitoisena olen yrittänyt laulaa mukana, vaikka en ole lauluja tuntenutkaan. Lauluja ei tietenkään laulettu nuottikuvan mukaan, vaan tradition mukaisesti, niin kuin suurin (tai koväänäisin) osa laulajista oli laulut kuulonvaraisesti oppinut. Monien laulujen kohdalla ”traditio” tarkoitti aivan ilmeisesti yhtä suosituksi tullutta levytystä, jonka mukaiset äänenpainot ja rubatot ovat siirtyneet yleiseksi käytännöksi.

526 Käytännössä ammattitaitoisesti kirjoitettu nuottikuva on yleensä sekoitus erilaisia periaatteita noudattavia käytäntöjä. Esimerkiksi polyfoninen musiikki on tapana kirjoittaa erillisinä melodisina linjoina, vaikka joissakin tapauksissa muusikon saattaisi olla helpompi lukea satsia, jossa melodiset linjat on yhdistetty ”otteiksi”.

527 ”Nevertheless, music is composed on the basis of instruments, and instruments are individual. What is rational and well-integrated for one may be quite the opposite for another. Notes should represent, for the player, physical acts upon the strings, levers, wood blocks, or whatever vibratory bodies he has before him, but they do not represent such acts very well unless the peculiarities of his string patterns, or level or block patterns, are taken into account as the basis for the figurings of those notes. Results would certainly be more immediate and might well be more rational as a whole if there were a separate notation for each type of instrument, based entirely upon its individuality, and, in addition, a common-denominator notation based upon ratios or clearly implying ratios. And students of the instrument would know both notations – the one for playing the music for particular instrument, the other for studying and analyzing the total result.” (Parch 1967 (1949), 211.)

Nykyiset notaatiokäytännöt ovat kehittyneet erityisesti kosketinsoittimille kirjoittamisen käytännöistä.⁵²⁸ Viivastonuottikirjoitus soveltuikin mainiosti sellaisenaan kosketinsoittimien tabulatuuriksi, kertomaan alas painettavat koskettimet.⁵²⁹ Kosketinsoittimille kirjoitettua musiikkia voi useimmiten lukea yhtä vaivattomasti sekä ikonisesti soivaa kuvaavana että tabulatuurina, soittimen koskettimistoa kuvaavana, niin että nuottimerkkien jako viivastoille tarkoittaa oikealla ja vasemmalla kädellä soitettavaa. Sujuva soittaminen lienee mahdollista vain, jos muusikko kykenee lukemaan nuotteja tabulatuurina. Toisin sanoen vaikka nuotit olisi kirjoitettu niin, että ne kirjoittajalleen viittaavat ensisijaisesti toiminnan tuloksena kuultaviin ääniin, soivaan, muusikon täytyy kyetä lukemaan nuotteja ensisijaisesti toimintaohjeena, omaan toimintaan viittaavina.⁵³⁰ Nuottien toimintafunktio on soittajalle olennainen. Taitavalle soittajalle nuottien mukaisesti toimiminen on kuitenkin niin luontevaa, että hänen ei tarvitse ajatella nuottien ja toimintansa välistä yhteyttä, vaan hän toimii ”automaattisesti” ja katsoo nuottikuvan läpi musiikkiin.⁵³¹ Nuottikuva, oma toiminta ja tietyllä tavalla soiva sulautuvat musiikilliseksi kokonaisuudeksi.⁵³²

Myös kosketinsoittimille on kuitenkin kirjoitettu niin, että notaation tabulatuuriluonne tulee esiin. Urkujen kvintti-, terssi- ja sekuntiaänikerrat⁵³³ on luonnollisesti kirjoitettu koskettimiston perusaänikerran⁵³⁴ mukaisesti. Myös cembalon koskettimistojen virittäminen poik-

528 ”Von der Orgel oder vom Cemb. aus wurden die Auff. geleitet, an der Klaviatur entwickelte man immer häufiger die Musiklehre, das Tasteninstrumentarium begann anstelle der Zupfinstr. die Vorherrschaft im häuslichen Musizieren zu erringen. So ist es nicht verwunderlich, daß die im Laufe des 16. Jh. für die Tastenmusik entwickelte Notierungsweise für die gesamte Instr.- und Vokalmusik gültig wurde.” (Riedel 2001, 55224.)

529 Notaatiosysteemi perustuu diatoniselle asteikolle samoin kuin kosketinsoittimen ”valkoiset” koskettimet. Siten jokaiselle valkoiselle koskettimelle on oma paikkansa viivastolla, ja mustien koskettimien käyttö ilmaistaa erityismerkein. Renessanssin aikana nykyisen kaltaista nuottiviivastoa käytettiin kosketinsoittimille ja nimettiin nimenomaan tabulatuuriksi. Notaatio oli sovellutus vokaalimusiikin kirjoittamiseen käytetystä mensuraalikirjoituksesta. Vokaalimusiikin kirjoittamiskäytännöistä poiketen klaveeritabulatureissa ns. *musica ficta*, diatonisesta asteikosta poikkeavat sävelet, merkittiin näkyviin, ja koko musiikillinen satsi oli luettavissa kahdella viivastolla. (Vokaalimusiikki kirjoitettiin usein yksittäisinä stemmoina.) Tästä esimerkiksi Owens 1997, 45.

530 Usein puhutaan denotaatiosta ja konnotaatiosta. On kuitenkin kyseenalaista, onko tällaisessa erottelussa mieltä käytännössä – oman näkemykseni ja kokemukseni mukaan suhde nuottikuvaan ei ole sillä tavalla vakio, että voisi puhua nuottikuvan ensisijaisesta ”merkityksestä”.

531 Carl Dahlhausin mukaan muusikko lukee nuotteja musiikkina eikä tabulatuurina, ja hän toteaa, että ”Doch ist ein Interpret in erster Instanz ein Leser von Musik, nicht ein Spielapparat. Er reagiert nicht auf Signale, sondern stellt einen musikalischen Zusammenhang dar, den er sich durch Lektüre des Notentextes Bewußt gemacht hat.” (Dahlhaus 1965, 25.) Dahlhausin näkemystä kannattaa myös Kurkela (1986, 20), jonka väitöskirjasta sain vihjeen Dahlhausin tekstiin. Oman kokemukseni perusteella pidän molempia lukutapoja mahdollisena, mutta erilaisissa tilanteissa. Lisäksi eri musiikoilla lukutavat ovat erilaisia. Kuitenkin olen vakuuttunut jonkinlaisen tabulatuurina lukemisen ensisijaisuudesta. Konkreettisessa soittamisen tilanteessa ei ehdi ajatella. Dahlhaus pohtii erilaisia vaihtoehtoja, mutta ei ota huomioon, että yhtä notaatiota voi lukea monella tavalla. (Dahlhaus 1965.) Myös Pierre Vermersch on päätenyt oletuksiin yhden ja saman partituurin lukemistapojen monenlaisuudesta (Vermersch 1999). Käytännön muusikontyössä ja teorian ja säveltäjäluon opetuksessa lukemistapojen monenlaisuus tulee usein esille.

532 Sen sijaan soittajat eivät välttämättä tarvitse ollenkaan kykyä lukea nuotteja suoraan soivina. Monet pianistit ”solfaavatkin” nuotteja niin, että kuvittelevat soittavansa.

533 Samoin tietenkin oktaaveissa soivat äänikerrat. Myös cembalossa saattaa olla oktaavia korkeammalta soiva rekisteri (4’ äänikerta).

534 8’ äänikerta.

keuksellisella tavalla rikkoo soitettavan, soittamisen ja kuullun välisen ykseyden.⁵³⁵ John Cagen kirjoittamissa kappaleissa preparoidulle pianolle⁵³⁶ nuotit toimivat nimenomaan tabula-
tuureina, eikä lukijalla voi ilman soitkokemusta olla aavistustakaan siitä, miten ja miltä korkeudelta sävelet soivat. Toisin sanoen soittajan täytyy sopeutua siihen, että soiva ei vastaa tottumusten mukaista aistikokemusta. Kuultu on ristiriidassa nähdyn nuottikuvan ja toiminnallisen kokemuksen kanssa. Kuitenkin notaatio, joka kertoisi soivan lopputuloksen ja antaisi sen tavoittamiseksi tarvittavat tiedot⁵³⁷ esimerkiksi taulukkomuodossa liitteenä, olisi nuottikuvan toimivuuden kannalta erittäin epäkäytännöllinen.

Kosketinsoitinten soittaja joutuu usein mukautumaan tilanteisiin, joissa ikonisesti soivaa kuvaavaksi ymmärretty visuaalinen on ristiriidassa sekä tabulatuurina luetun että kuullun kanssa. Esimerkiksi Anton Webern sijoittaa pianovariaatioissaan nuotit viivastolle käsien tehtäväjän eikä sävelkorkeuksien tila-analogian mukaisesti, jolloin ylemmällä viivastolla sijaitsevat nuotit saattavat soida alemmaa kuin alaviivastolle kirjoitetut.⁵³⁸

Kirjoitetun mukauttamisesta

Viivastonotaatiolla kirjoitetun musiikin soittaminen on jo haasteena erilainen eri soittimien tai soitinryhmien soittajille, koska diatonisen sävelsystemin ja soittimen suhde on erilainen eri soitinryhmissä. Muusikot – muusikosta ja soittimesta riippuen – usein itse täydentävät tai muuttavat nuottikuvaa niin, että se toimisi paremmin.⁵³⁹ Kaikkien soittimien soittajilla on sellaisia nuottikuvan toimivuutta lisääviä merkitsemiskäytäntöjä, jotka ovat niin henkilökohtaisia, että ne on ollut tapana jättää muusikoiden oman harkinnan varaan.

Vaikka viivastonotaatio on klaviatuurille soveltuva, soittimen mukainen, se ei kuitenkaan kerro soittajan otetta soittimeen, sormijärjestystä. Joissakin tapauksissa säveltäjä saattaa merkitä sormijärjestyksen, erityisesti silloin, jos hän olettaa tietyn sormijärjestyksen vaikuttavan soivaan lopputulokseen. Moniin editioihin on merkitty sormijärjestykset, ja monien vuosisatojen ajalta on säilynyt sormijärjestyksiä koskevaa tietoa, jota tutkijat ovat käyttäneet hyväkseen pyrkiessään selvittämään vanhoja esittämiskäytäntöjä. Sormijärjestyksien toimiminen riippuu kuitenkin monista yksilöllisistä seikoista, kuten käden koosta, rakenteesta ja soittotottumuksista. Sormijärjestykset siis mukauttavat nuottikuvan jokaisen soittajan omiin tarpeisiin ja tottumuksiin.⁵⁴⁰ Monet pianistit eivät pysty soittamaan tutuistakaan nuoteista kappaletta, jonka

535 Jukka Tiensuu käyttää musiikissaan poikkeuksellisella tavalla viritettyä cembaloa (esim. *M* ja *Arsenic and Old Lace*).

536 Esimerkiksi John Cage: *Sonatas and Interludes* (1946-1948).

537 Notaatio kuvaisi silloin visuaalisesti kuultavia ääniä tai niiden suhteita, ja liitteessä kerrottaisiin, mitä kosketinta pitäisi painaa tietyn äänen aikaansaamiseksi.

538 *Variationen für Klavier Op. 27*. Tätä tapaa näkee toki usein, mutta tässä teoksessa erityisen paljon.

539 Nämä täydentävät merkinnät tarttuvat musiikkiin usein toiminnan kautta.

540 Matti Raekallion (1996) *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusstrategioista* on mielenkiintoinen katsaus erityisesti Beethovenin sonaattien sormituksiin. Raekallio tuo esille monenlaisia sormituksenvalintaperusteita ja näkee perusteita valita myös aluksi epämukavalta tuntuva sormitusvaihtoehto. (Raekallio 1996, 25-26.)

osaavat hyvin, jos omat sormijärjestysmerkinnät puuttuvat. On kuitenkin pianisteja, jotka eivät välttämättä merkitse sormijärjestyksiä nuotteihin. Muusikko voi oppia näkemään nuottikuvan käsilleen sopivana ilman sormijärjestyksiäkin.

Useimmat puhallinsoittajat joutuvat oppimaan siihen, että soivan ja nähdyn suhde vaihtelee. Transponoiville soittimille – kuten eri kokoisille klarineteille ja trumpeteille – musiikki kirjoitetaan yleensä otteen eikä tiettyyn viritystasoon sidotun soivan sävelkorkeuden mukaan. Nuottikuvan, toiminnan ja soivan suhdetta monimutkaistaa vielä se, että tietyn sävelkorkeuden saattaa saada usealla eri sormitusvaihtoehdolla. Valinta vaihtoehtojen välillä tapahtuu joko sävelpuhtauden tai sormitusyhdistelmien toimivuuden perusteella. Epätavallisempia sointeja varten säveltäjäkin saattaa kirjoittaa nuotteihin otteet.

Jousisoittajilla, kitaristeilla ja luutisteilla saattaa olla vielä useampia mahdollisuuksia tietyn sävelkorkeuden soittamiseksi kuin puhaltajilla. Niinpä kitaristit ja luutistit soittavat mielellään tabulatuureista, joista näkyy heti ote soittimeen. Jousisoittajat pitäytyvät nykyään viivas-tonotaatioissa, mutta merkitsevät sormitukset usein nuotteihin. Jousisoitinten flageolettiäännet on perinteisesti merkitty otteina. Mikäli jousisoittajat käyttävät skordatuuraa (virittävät kielet normaalivirityksestä poikkeavasti), musiikki kirjoitetaan yleensä normaalivirityksen mukaisesti otteina, jolloin soitinta tuntematon nuotien lukija ei tiedä, minkälaisia ovat kuultavien sävelkorkeuksien suhteet.⁵⁴¹

Muusikoita myös kasvatetaan eri tavoin, erilaisiin soittamisen ja nuotinlukemisen tapoihin, ja yksittäiset käyttäjät kehittävät yhteisen toimintakulttuurin puitteissa omanlaisiaan, toisten tavoista poikkeavia nuottien käyttötapoja⁵⁴². Esimerkiksi toiset jousisoittajat lukevat nuotteja vain otteina, kun taas toiset on kasvatettu niin, etteivät he saa soittaa ennen kuin he kykenevät laulamaan, jolloin he oppivat toisenlaisen lukutavan.⁵⁴³ Muusikot saattavat myös kirjoittaa tai kirjoituttaa nuotit uudestaan niin, että ne olisivat käyttökelpoisemmat.

Nuotteihin lisätään myös tilannekohtaisia merkintöjä. Musiikki on nuoteissa kätevästi käsillä: kirjoitettua musiikkia voi katsella rauhassa, musiikista voi keskustella, sopia esittämisen yksityiskohdista, muuttaa tapahtuvaa musiikkia muuttamalla nuottimerkkejä tai lisäämällä uusia merkkejä. Opettaja saattaa kirjoittaa oppilaan nuotit täyteen erilaisia huomautuksia, muistutuksia ja täsmennyksiä. Soivaa työstetään kirjoitetun kautta. Muusikko ei ehkä kuitenkaan kykene muuttamaan soittamisen tapaa välittömästi, vaan uudenlainen yksityiskohta täytyy ensin harjoittaa osaksi toiminnallista kokonaisuutta.

Aina nuotit eivät kuitenkaan toimi. Tutustuessaan uuteen, ehkä vasta sävellettyyn musiikkiin, muusikko saattaa olla hämmentynyt nuottikuvan vierauden edessä. Nuotit vaikuttavat

541 Esimerkiksi Heinrich Biberin *Rosenkranz*-sonaatit.

542 Lukemistapa saattaa riippua esimerkiksi siitä, soittavatko he soolo-ohjelmistoa, kamarimusiikkia vai orkesterimusiikkia. Toiset pitäytyvät otteissa, toiset kiinnittyvät absoluuttiseen sävelkorkeustasoon ja oppivat eri vireisille soittimille kullekin omanlaisen kirjoitetun ja soivan välisen suhteen. He saattavat myös osata soittaa c-vireiselle soittimelle kirjoitetuista nuoteista.

543 Aitavat soittajat kuitenkin väistämättä oppivat hallitsemaan monenlaisia lukutapoja. Erot lukutavoissa näkyvät erityisen selkeästi, kun toimitaan nuorien soittajien kanssa.

merkityksettömiltä, ja nuottikokonaisuus on toimimattomuudessaan esilläoleva. Muusikolla ei ole muuta mahdollisuutta kuin yksittäisten merkkien avulla yrittää luoda käsitys musiikista, josta hänellä on ehkä vasta aavistus, jos sitäkään.

Merkityssuhteista
puhuminen on
puhumalla merki-
tyksellistämistä

Olivier Messiaen:
HARAWI
Chant d'amour et mort

Jonkinlaiseksi
puhuminen

Musiikilliseen maailman-
kuvaan kasvattaminen

Merkityssuhteista puhuminen on puhumalla merkityksellistämistä

Musiikkiin liitetyt sanat suuntaavat musiikin kokemista tavalla tai toisella – on sitten kyse otsikosta, runosta johon musiikki on sävelletty, musiikkiin liitetystä kertomuksesta, yksittäisistä partituuriin kirjoitetuista sanoista tai ohjelmakomentista. Sanat virittävät kokemaan tietyllä tavalla – jonakin – mikäli musiikki suinkin antaa siihen mahdollisuuden. Sanat antavat musiikkikokemukselle puitteet, antavat musiikin jonakin. Sanat saattavat muodostaa metaforan, joka merkityksellistää musiikkia – tai päinvastoin, musiikki vahvistaa sanojen merkitystä, merkityksellistää sanottua tai kuvattua. Sanat ja sävelet ovat aikojen kuluessa liittyneet lukemattomin tavoin yhteen. Sanoilla ja sävelillä yhdessä on saattanut olla jokin yhteisöllinen funktio (kuten liturginen laulu). Sanojen ja sävelten suhdetta on eri aikoina ja erilaisissa musiikillisissa tilanteissa rakennettu erilaisin tavoin (kuten renessanssin sanamaalailu, *seconda prattican* laulamalla puhuminen, ooppera, *Lied*, pilkkalaulut). Sanojen ja sävelten keskinäinen suhde on eri aikoina ja erilaisissa tilanteissa ymmärretty eri tavoin. Länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa on 1700-luvun lopulta lähtien puhuttu musiikista autonomisena taiteena⁵⁴⁴. Autonomisuus on kuitenkin vain kulttuurinen näkökulma; musiikki on aina maailmaa.

Musiikille voi vakiintua myös suora suhde maailmaan, sanoja ei aina tarvita välittäjäksi. Esimerkiksi paljon elokuvia nähneille musiikki muodostaa oman tasonsa, joka merkityksellistää tapahtuvaa. Kysymys musiikista metaforana tai representaationa on herättänyt keskustelua.⁵⁴⁵ On kyse subjektin ja objektin rajoista: mitä me saamme musiikista, mitä me itse projisoimme musiikkiin. On olemassa lukemattomia henkilökohtaisia, yksityisiä mahdollisuuksia merkityksellistää musiikkia, monenlaisia vaihtoehtoja siinä, minkälaiseksi kokemuksellinen suhde musiikkiin kulloinkin muodostuu. Kieli toimii kuitenkin yhteisöllisesti. On kyse kielen

544 Dahlhaus 1978.

545 Tästä esimerkiksi Ferguson 1960, Kivy 1984, Scruton 1997, 80-96 ja 118-139.

voimasta, kielestä kokemisen tapana. Siten säveltäjä, joka kommentoi musiikkiaan, antaa sekä koettavan että kokemisen tavan, näkökulman, josta kuulijan on asianmukaista tai hedelmällistä musiikkia lähestyä. (Näin kuulijat ilmeisesti ottavat sanat myös siinä tapauksessa, että säveltäjä on erehtynyt kertomaan jotain tekemiseen liittyvistä aspekteista.) Kaikenlaiset ohjelmat juuri suuntaavat kokemusta, antavat näkökulman.

Olivier Messiaen teki oman musiikillisen todellisuutensa ainakin osittain julkiseksi kirjoittamalla ja puhumalla. Hän kirjoitti itse omasta musiikistaan, sekä yleisesti musiikillisesta ilmaisutavastaan puhuen⁵⁴⁶ että teoskohtaisesti kommentoiden. Hänestä on julkaistu lukemattomia haastatteluja ja kirjoja. Mikä tahansa musiikki-teos tavalla tai toisella koettuna saattaa kerätä itselleen maailman – tulla koetuksi vihjauksina ja viittauksina elettyyn maailmaan – mutta Messiaen teksteissään ja puheissaan antoi itse maailman teoksilleen kertomalla omista merkityssuhteistaan.

”Olivier Messiaen (1908–1992) oli yksi viime vuosisadan merkittävistä kulttuuri-persoonista. Hänen vaikutuksensa kantaa paitsi hänen oman musiikkinsa myös jo parin nuoremman säveltäjäpolven kautta nykypäivään.

Viime vuosisadalla kokeiltiin monenlaisia sävellystapoja, joiden ilmenemismuodot toisinaan vaikuttivat kovin ehdottomilta. Messiaen tutustui ilmeisen avomielisesti aikansa ilmiöihin ja sisällytti sävelkieleensä ilmaisutarpeen niin vaatiessa erilaisia tekniikoita. Niiden tarkkarajaisesta määrittelystä hän ei tuntunut olevan mitenkään innostunut:

’Nyt saatan teidät hätkähtämään: minun arvioni mukaan termit ’tonaalinen’, ’modaalinen’, ’sarjallinen’ ja muut tämän lajin sanat ovat kuvitteellisia, ja niiden käyttöön sisältyy pieni sekaannus: ne ovat ilmiöitä, joita todennäköisesti ei koskaan ole ollut olemassa. Näiden termien avulla sekä yleisesti että sekaannuttavasti erotetaan toisistaan ilmiöt, jotka pohjaltaan ovat sidoksissa. Termeillä voidaan laatia hienoja teorioita ja taulukkoja kirjoihin, mutta säveltäjille niillä ei lopulta-kaan ole ollut merkitystä.’⁵⁴⁷

Messiaenille maailmankaikeus kokonaisuutena merkitsi jumalallisen rakkauten ilmentymää ja vertauskuvaa. Hänen katolinen uskonsa perustui vahvasti Tuomas Akvinolaisen näkemyksiin: Kaikeus on kokonaisuus, jonka kaikki osat järjestelmällisesti liittyvät toisiinsa, koko maailma kuvastaa Jumalaa ja hänen hyvyttään. Suurella osalla Messiaenin teoksista on selkeästi uskonnollinen si-

546 Messiaen: *Technique de mon langage musical* (1955 (1944)).

547 Samuel 1967, 49. Käänt. Annikka Konttori-Gustafsson.

sältö, mutta hänen vakaumuksensa mukaan on yhtä luonnollista kuvata musiikissa inhimillistä tunnetta kuten aistillinen rakkaus tai vaikkapa lintujen laulua, sillä viime kädessä nekin ilmentävät jumalallista rakkautta. Hänen musiikkinsa soittaminen ja hänen tekstiensä lukeminen merkitsee minulle juuri harvinaisen eheän kokonaisnäkömyksen vuoksi tervehdyttävää ja puhdistavaa elämystä.

Laulusarja Harawi vuodelta 1945 on Messiaenin ensimmäinen laajamuotoinen 'maallinen' (edeltävään tekstiin viitaten kuitenkin jumaluutta ilmentävä) teos. Harawi on Perun intiaanien kieltä ja tarkoittaa rakkauden ja kuoleman laulua. Paikallisessa kansanmusiikissa harawit ovat yleisiä. Kyseessä on vastustamaton intohimoinen rakkaus, joka johtaa rakastavaisten kuolemaan kuten keskiaikaisessa kelttiläisperäisessä tarussa Tristanista ja Isoldesta. Messiaen itse kutsui 'Tristan ja Isolde -trilogiaksi' rakkausaiheista teossarjaa, johon kuuluvat Harawi, Turangalila-sinfonia (1946–48) sekä Cinq rechants (1948) kahdelletoista sooloäänelle.

Messiaen oli todellakin universaaliuteen (katolisuuden alkuperäinen merkitys) pyrkivä persoona, joka tutustui monien eri kulttuurien musiikkiin (mm. antiikin Kreikan ja 1200-luvun Intian rytmikka) ja myös runouteen, kuten tässä tapauksessa. Messiaen kirjoitti yleensä itse laulutekstit, ainoassa oopperassaan Pyhä Franciscus Assisilainen hän meni kokonaistaideteos-ideassaan vielä pidemmälle ja laati libreton lisäksi suunnitelmat lavastuksen, valaistuksen ja puvustuksen perusväreistä. Harawin teksteissä hän käyttää runsaasti perulaista symboliikkaa ja onomatopoeettisia sanoja. Isolden nimi on tässä teoksessa 'Piroutcha'. Värien keskeinen merkitys Messiaenille ilmenee myös laulujen sanoista (mm. vihreä kyyhky, musta kaiku, punainen tähti).

Messiaen itse koki tässä teoksessa rytmin tutkimisen merkitykselliseksi, kysymys tonaliteetista (sisältää tonaalisia, modaalisia, polymodaalisia, atonaalisia jaksoja) ei ollut hänelle tärkeä. Siellä täällä kuullaan lintujen laulua kuten suuressa osassa hänen sävellyksistään. Hän mielsi linnut ilon lähettiläiksi, sanansaattajiksi taivaan ja maan välillä. Tärkeintä Harawissa on Messiaenin omien sanojen mukaan rakkauden suuri huuto, un grand cri d'amour.⁵⁴⁸”

548 Annikka Konttori-Gustafsson kirjoitti tekstin tohtoritutkintoonsa liittyvän Harawi-konsertin ohjelmalehtistä varten. Konttori-Gustafssonin taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ on nimeltään *Soiva sateenkaari. Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan* (2001).

BONJOUR TOI, COLOMBE VERTE

II

Très modéré

CHANT
Bon - - jour toi, co - lom - - be

PIANO
p *f* *mf*

ver - - - - - te,

p *f*

Re - - - - - tour

mf *f*

du ciel.

3 3 3

p

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two notes, 'du' and 'ciel.', with a dotted line above them. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a series of triplets in the first half and a melodic line in the second half. The left hand has a bass line with triplets in the first half and a melodic line in the second half. Dynamics include *p*.

Un peu vif

Un peu vif

f (comme un oiseau)

mf *Red.*

ff

Red.

Detailed description: This system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two notes, 'Un peu vif' and 'Un peu vif', with a dotted line above them. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a crescendo leading to *ff*. The left hand has a bass line with a *mf Red.* marking and a *Red.* marking. Dynamics include *f* (comme un oiseau), *ff*, *mf Red.*, and *Red.*

p

f

mf Red.

Red.

Detailed description: This system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly blank with a dotted line above it. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a crescendo leading to *f*. The left hand has a bass line with a *mf Red.* marking and a *Red.* marking. Dynamics include *p*, *f*, *mf Red.*, and *Red.*

ff *f*

Detailed description: This system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly blank with a dotted line above it. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand has a melodic line with a crescendo leading to *ff*. The left hand has a bass line with a *f* marking. Dynamics include *ff* and *f*.

Olivier Messiaen: *HARAWI. Chant d'amour et de mort.*

La ville qui dormait, toi (Nukkuva kaupunki, sinä). Rakkauden ensimmäinen katse. Teksti pohjautuu vanhaan ranskalaiseen lauluun, sanat sinällään eivät muodosta mielekkäitä kokonaisuuksia, ne symboloivat rakkautta.

Bonjour toi, colombe verte (Hyvää huomenta, vihreä kyyhky). Tässä laulussa esiintyy ensimmäisen kerran laaja melodia, joka on koko laulusarjan perusteema. Sitä ympäröi linnunlaulu. Perulaisessa kansantäiteessä rakastettua nimitetään usein kyyhkyseksi, vihreä väri on nuoruuden ja kevään vertauskuva.

Montagnes (Vuoret). Lukuisia rytmisiä muunnelmia. Pianon osuudessa symmetrinen kaanon, joka ilmentää ilmakehän väreilyä korkealla vuoristossa. Punavioletti auringonlasku, mustalta näyttävät kuuset ja vuoret.

Doundou tchil. Tanssi, joka on peräisin Cuencan kaupungista Andeilta. ”Doundou tchil” on onomatopoeettinen ilmaus äänelle, joka syntyy tanssijan käyttämistä kallistimista. Alussa pohjan luo rumpu (pianon osuus), lopussa linnut yhtyvät tanssijan ja rummunlyöjän osuuteen. ”Toungou” keskivaiheilla on Perussa kyyhkyn laulu.

L'amour de Piroutcha (Piroutchan rakkaus). Rakastavaisten välinen lempeä ja herkkä dialogi. Tässä laulussa mainitaan ensimmäisen kerran kuolema. Kyseessä on tappava rakkaus, jäljelle ei tule jäämään mitään ruumiillista, ei mitään kohtuullista vaan pelkkä säteilyvoima.

Répétition planétaire (Tähtien kierto). Alkukantaisia huutoja metsässä, loitsunomaisia fraaseja, pianon meluisa ja myrskyisiä tekstuuri ilmentää Maa-nimisen planeetan pyörteenomaista syntyä.

Adieu (Jäähyväiset). Rakkauden perusteeman toinen esiintyminen. Juhlallisia leiveitä laulujaksoja erottavat pianon kaihomieliset kellomaiset rytmit. Rakastavaisten ensimmäinen ero ennakoi lopullista eroa kuolemassa (viimeinen laulu).

Syllabes (Tavut). Toisen rakkauden teeman (vihreän kyyhkyn chanson) esiintyminen. Sanat *trés loin, tout bas* (erittäin kaukana, aivan alhaalla) sisältävät intiimiyden ja eron mahdollisuuden. Niiden täysi merkitys paljastuu kuoleman hetkellä (viimeinen laulu). ”Pia” on Balilla alkuperäiskansojen maaginen tavu, jota toistetaan piirissä istuen erittäin nopeasti ja voimakkaasti.

L’escalier redit, gestes du soleil (Auringon portaat). Rakastavaisten liitto ja uudelleen liittyminen. Laulusarjan perusteema yltyy suureksi rakkauden huudoksi. Portaatt ovat toisaalta todelliset, toisaalta symboliset kuvaten rakkauden kohoamista aina kirikkaampaan valoon.

Amour oiseau d’étoile (Rakkaus tähden lintu). Ruumiillisen liiton jälkeen sielujen yhtyminen. Ehdottomana vastakohtana edelliselle tämä laulu on täynnä lempeyttä ja puhtautta. Inspiraation lähteenä on Penrosen surrealistinen taulu, joka kuvaa miehen käsiä kannattelemassa naisen päätä. Naisen hiukset ovat hajallaan ja kasvot jatkuvat taivaalla ja tähdissä. Epätodellinen linnunlaulu säestää koko kappaletta.

Katchikatchi les étoiles (Katchikatchi tähdet). Katchikatchi on perulainen heinäsiirkka. Kyseessä on hirveä uni, jossa atomit ja tähdet tanssivat ja hyppivät. Teema on alunperin intiaanien tanssi Cuzcosta.

Dans le noir (Mustaan). Rakkauden perusteema, myös toisen teeman (*Syllabes*) muisto. Rakastavaisten kuolema. Sanat *trés loin, tout bas* saavat lopullisen merkityksensä. Kuoleman hetkellä viimeinen muisto ensimmäisestä päivästä: *la ville qui dort...*⁵⁴⁹

549 Annikka Konttori-Gustafsson on luonnehtinut laulujen sisältöä konserttinsa ohjelmalehtistä varten. Luonnehdinnat perustuvat Messiaenin omiin kirjoituksiin.

Annikka: Aloin tutustua Messiaenin musiikkiin soittaen joskus 1980-luvun alkupuolella. En muista mikä sytytti kiinnostukseni. Olin ollut vuosia aiemmin Izumi Tatenon oppilaana ja tullut viimeistään silloin tietoiseksi Messiaenin musiikista – opettajani oli nimittäin osallistunut Messiaen-pianokilpailuun. Ylipäätään olin alkanut ensikonserttini jälkeen etsiskellä ohjelmiini meillä harvoin soitettuja teoksia, ja noihin aikoihin pianistit eivät kovin hanakasti tarttuneet Messiaenin sävellyksiin. Tuolloin syvennyin kahteen lintukappaleeseen (*Le Loriot* ja *Le Merle bleu*) ja todella rakastuin niiden maailmaan, jota ilmensivät myös säveltäjän omat kuvailevat tekstit. Sittenmin minulla oli oppilaita, joita halusin perehdyttää Messiaenin musiikkiin. Heistä ensimmäinen lienee ollut Annu Linjama, joka jopa innostui tekemään analyysityönsä yhdestä kappaleesta kokoelmasta *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* Annelin johdolla. Hauskaa ajatella, että jo silloin kohtasimme Messiaenin musiikin kautta, vaikka emme vielä juuri tunteneet toisiamme. Vuosien varrella tutkin itsekseni ja oppilaiden kanssa muitakin *Katseita Jeesus-lapseen*. Liisa Ruohon kanssa esitin teoksen *Le Merle noir*.

Kun ryhdyin harjoittelemaan *Harawia*, olin jo varsin pitkään (kolmisen vuotta) elellyt entistä tiiviimmin Messiaenin musiikin ja ajatusten lumossa: olin soittanut kaksi tutkintooni kuuluvaa resitaalia, joissa oli hänen ja hänen oppilaidensa säveltämää musiikkia, ja samanaikaisesti olin yrittänyt uppoutua lukien ja kirjoittaen hänen omalaatuiseen värimaailmaansa. Kun kävin läpi Messiaenin teoksia miettien, mitkä niistä olivat harvoin esitetyjä ja käytännössä mahdollisia toteuttaa tutkintoni puitteissa, päädyin pian *Harawiin*. Se herätti ensikuulemalta ihastukseni. En muista, milloin kerroin asiasta Annelille. Sen on kuitenkin täytynyt tapahtua aivan harjoittelu-prosessini alkuvaiheessa.

Anneli: Soitin huilukappaletta *Le Merle Noir* joskus 1970-luvun puolivälissä – se oli varmaankin ensimmäinen kosketukseni Olivier Messiaenin musiikkiin. Messiaen oli silloin ehkä kuitenkin vain yksi säveltäjänimi muiden joukossa – siis ikään kuin soitettavan kappaleen määre: Olivier Messiaenin *Le Merle noir*. Tiedän kuulleen Messiaenin musiikkia konserteissa. Muistan myös tutustuneeni Messiaenin musiikkiin säveltapailutunneilla – ehkä erityisesti ”poikkeuksellisina rytmeinä” – ja sävellysojintojen yhteydessä erityisesti ”rajoitetusti transponoitavina moodeina”. Olen varma, että olen monin tavoin monissa eri yhteyksissä tutustunut Messiaenin musiikkiin, en vain muista siitä mitään konkreettista. Messiaen ei ehkä ollut mitään erityistä minulle, ennen kuin yksi oppilaistani teki analyysityönsä Messiaenin musiikista.⁵⁵⁰ Siitä alkaen puhuin joka vuosi itse Messiaenin musiikista oppilaideni kanssa. Silloin tällöin kuuntelin musiikkia, tutkin musiikkia, perehdyin Messiaenin kirjoituksiin, hain musiikkiin tuntumaa myös pianoa soittamalla, vaikka musiikki ei varsinaisesti ollutkaan soittotaitoni ulottuvilla. 1990-luvun alkupuolella ehkä kymmenkunta oppilaistani teki analyysityön Messiaenin musiikista, mikä tietenkin syvensi myös omaa tietämystäni. Kuulin musiikkia myös konserteissa, mutta konsertin osana kuultu musiikki ei samalla tavalla tunnu yksilöityvän. Siihen ei synny niin henkilökohtaista suhdetta.

En enää tarkkaan muista kuinka Messiaen-projekti Annikan kanssa sai alkunsa. Luulin, että suurin piirtein samoihin aikoihin aloitetut jatko-opinnot inspiroivat yhteistyöhön. Annikka aikoi tehdä kirjallisen työnsä Messiaenin musiikista, minä olin kiinnostunut erilaisista näkökulmista musiikkiin. Sovimme, että molemmat kirjoitamme ajatuksia Messiaenin *Harawista*, jonka Annikka aikoi soittaa osana tohtorintutkintoaan. Kirjoitimme, sitten tapasimme ja keskustelimme kaikenlaisesta mieleen tulleesta, mutta emme lukeneet toistemme tekstejä. Sitten taas kirjoitimme ja tapasimme. Samanaikaisesti Annikka harjoitteli *Harawia* konserttia varten. Minä en projektimme ulkopuolella ollut mitenkään tekemisissä *Harawin* kanssa.

550 Vasta Annikan tohtorintutkinnon tarkastustilaisuudessa kuulin, että oppilaani Annu Linjama oli innostunut Messiaenin musiikista siksi, että oli Annikan piano-oppilaana joutunut itse sitä soittamaan. Ohjatessani Annun työtä 1980-luvun lopulla en itse tuntenut Annikkaa kuin ulkonäöltä.

Toukokuu 1999

Laulujen *Bonjour toi, colombe verte, Adieu ja Dans le noir* herättämiä ajatuksia ja mielikuvia

Annikka: Lauluissa *Bonjour toi, colombe verte, Adieu ja Dans le noir* laulajalla on lähes sama sävelmä, sanat muuttuvat osittain. Joka laulussa rakastetusta käytetään nimityksiä ”vihreä kyyhky” ja ”läpikuultava helmi”. Pianon osuus kuitenkin värittää laulut varsin erilaisiksi.

Bonjour toi, colombe verte on tempoltaan nopeampi kuin muut, siinä ei ole muiden raskautta. Sitä tuntuvat leimaavan ylöspäiset kulut kohti taivaan sineä, vaikka alaspäisiäkin kulkuja on. Tässä laulussa alaspäisyys ei viittaa mihinkään tummaan tai synkkään, vaan se ilmentää esimerkiksi veden liplatusta puroa alas tai sitä ajatusta, että rakastettu kaikessa ihanuudessaan merkitsee jonkin taivaallisen auvon laskeutumista lähemmäs maan pintaa. Koko laulu tuntuu värähtelevän aamun raikkautta, heränneen rakkauden tuoreutta. Pianon soolojaksoissa linnut laulavat. Niiden laulun ympärillä on paljon ilmaa, runsaasti taivaan kirkasta sineä, vapautta.

Anneli: Olen heti tietoinen nuottikuvan tuttuudesta. Olen sen verran tutkinut Messiaenin pianomusiikkia, että hahmotan välittömästi erilaisia tuttuja tekstuurityyppejä ja niistä muodostuvia fraaseja. (Tunnistin lintuaiheet jo ennen kuin satuin huomaamaan tekstin *comme un oiseau*.) En ole vielä kääntänyt sivua, mutta olen jo varma, että tässä kappaleessa on useampia aukeamia. Otaksun, että tällä ensimmäisellä aukeamalla on suurin osa niistä tekstuurityypeistä, jotka toistuvat myöhemmin. Oletan kuitenkin, että keskellä kappaletta on jotain erilaista. Oletan, että aukeamalla näkyy runosta kaksi ensimmäistä säettä, ja kiinnitän huomiota siihen, että musiikki tuntuu muodostavan ylöspäisen kaarroksen. Muistan heti, että Messiaen käyttää mielellään tahtiviivoja erottelemaan musiikillisiä kokonaisuuksia eikä mittayksikköinä, ja tunnen haluavani laskea tahtien pituuksien keskinäiset suhteet, mutta vältän kiusauksen. Katseltuani aukeamaa jonkin aikaa minulla on selvä vaikkakin ei-täsmennettävissä-oleva mielikuva kappaleen soinnista.

Lintutekstuurin alkuun Messiaen on kirjoittanut *Un peu vif*. Mielikuva kahdesta eri temposta oli jo syntynyt tekstuuri-en perusteella. Huomaan ajatelleeni lintutekstuurin aika paljon nopeammaksi kuin kappaleen alun. Mielikuvani ei tunnu vastaavan ajatusta *Un peu vif*, ja mietin, olisiko minun syytä muuttaa käsitystäni.

(Kommentti myöhemmin: Keskusteltuani Annikan kanssa syyskuussa huomasin, että olin tulkinut väärin sanat *Un peu vif*. Olin ajatellut ”*Un peu plus vite*”. Ranskantaitoni ei ole erityisen hyvä... Olin nuottikuvan perusteella tehnyt ”oikean” tulkinnan musiikin karakterista, mutta ristiriidan aiheutti väärin ymmärretty sanallinen luonnehdinta.)

On kuitenkin vaikea ajatella näiden kahden eri tempon suhdetta. Tuntuu siltä kuin lintutekstuurin myötä olisin siirtynyt kokonaan toiseen tilaan, jota ei oikeastaan voi verrata ensimmäiseen. Ne eivät vaikuta yhteismittallisilta? Tulen ajatelleeksi afrikkalaista ajatusta musiikista tiloina, jonne voi mennä. Ajatus sopii oikeastaan hyvin Messiaenin musiikkiin. En malta katsella ensimmäisen aukeaman nuotteja sen tarkemmin, olen utelias siitä mitä myöhemmin on tulossa. Minun tekisi kovasti mieleni soittaa kappaletta, mutta torjun vielä kiusauksen. (Kommentti myöhemmin: Soittamisen halu tuntui käsissä!)

Seuraavia aukeamia vertaan ensimmäiseen. Teen Messiaen-tuntemukseni perusteella oletuksia aukeamien suhteesta ensimmäisen aukeaman ”esittelyyn”, ja oletukseni osoittautuvat oikeiksi. Viimeisellä aukeamalla ryhdyn välittömästi pohtimaan kokonaisuutta. Yksi laulumelodia vaikuttaa oudolta. Onko se jännitteeltään laajempi kuin aikaisemmat? Se ei ainakaan melodisesti ole mitään entisen kaltaista.

Siirryn pianon ääreen tapailemaan ensimmäisen aukeaman nuotteja. Sointikuvassa, joka syntyy, ei ole varsinaisesti mitään outoa. Koen kuitenkin yllätyksiä. En ollut ollenkaan huomannut, että toinen sointu on enharmonisesti fis-mollisointu ja kolmannen tahdin ensimmäinen sointu on A-duurisointu. En huomannut sointuja kuulemallakaan, sillä melodinen liike vei huomion. Kuulin kyllä jo nuottikuvasta ”terssiharmoniavaikutelman”, siis peräkkäisten sointujen suhteen, mutta vasta käden tuntumasta havaitsen enharmonisesti väärin kirjoitetut molli- ja duurisoinnut. Huomaan

muitakin kohtia, jotka olin kuullut mielessäni oikein, mutta vasta soittamalla, käden asentojen kautta, tulen tietoiseksi niistä käsitteellisesti. Joistakin toistuvista kuvioista havaitseen, että en ollut ollenkaan ajatellut kuinka vasemman ja oikean käden kuviot soivat yhteen. Olin ajatellut ne mielessäni erillisinä, ja minulla oli mielikuva kuvioiden sormituntumasta, mutta yhteissoiton hankaluus oli täydellinen yllätys.

Annikka: Laulussa *Adieu* sävy on muuttunut kohtalokkaaksi: tempo on juhlallisen hidas, ja pianon soolojakoissa kellot kumisevat. Melodiaosuudet liikkuvat kiinteästi yhdessä (lauluääni ja pianistin molemmat kädet ilman muuta kuviointia tai muuta väritystä kuin melodiaan kuuluvat soinnut) ikään kuin tiukasti kiinnipitäen toisistaan ennen väistämätöntä eroa. Pianon soolo-osuuksien soinnut kuulostavat kuolinkelloineen traagisilta ja myös arvoituksellisilta, ne jättävät jotain avoimeksi. Laulun lopulla melodia toistuu korkeammalta ja muuntuu ilmaisemaan voimakasta surua. Viimeisessä pianosoolossa arvoituksellisuus – johonkin tuntemattomaan jääminen – korostuu.

Anneli: Ensi silmäyksellä totean *Adieun* muistuttavan II kappaletta. Tämä on itse asiassa varmaan vain tarkistussilmäily, sillä tiedän, että valitsimme kappaleet juuri sillä perusteella. En kuitenkaan tässä vaiheessa tiennyt, minkälaista kappaleiden samankaltaisuus on. Seuraavaksi ryhdyinkin silmäilemään eroja ja yhtäläisyyksiä ja havaitsen ensimmäisenä linnunlaulun ja toistuvien nopeiden kuvioiden (myös linnunlaulua?) puuttumisen ja varmistan, että ne puuttuvat koko kappaleesta.

Annikka: *Dans le noir* saa heti tumman sävyn jo siitä, että melodia kulkee pianossa vain matalassa rekisterissä eikä enää kaksinna laulajan korkeampaa rekisteriä, kuten lauluisissa *Bonjour toi, colombe verte* ja *Adieu*. Pianotekstuurissa on näissä fraaseissa aina oikealla kädellä alaspäinen sointukulku, joka tuntuu symboloivan vajoamista jonnekin tummaan. Pianon soolo-osuudet luovat mielikuvan ajattomassa mystisessä avaruudessa leijumisesta. Synkkyyttä niissä ei ole, sillä ne tuntuvat etääntyneen ajallisista ongelmista. Laulun lo-

pulla on onnellisen kuuloinen muistuma laulusta *Syllabes*. Vaikka loppua kohden koko ajan mennään alemmaksi ja kauemmaksi (nyanssin jatkuva hiljeneminen), se ei mielestäni tunnu synkältä vaan pikemminkin valoisan kauniilta – rauhaisalta uneen vaipumiselta. Viimeiseksi ajatukseksi jää muisto aivan laulusarjan alusta, hetkestä, jolloin rakkaus heräsi.

Anneli: Vasta silmäillessäni kappaletta *Dans le noir* tulen kiinnittäneeksi huomiota siihen, että piano kaksintaa koko laulumelodian. Tarkistan saman tien, että näin on myös molemmissa edellisissä (II, VII) lauluissa. Pianosatsin paksut soinnut värittävät melodiat. Vertaisin tilannetta ehkä siihen, kuinka yksiääninen melodia saa värinsä sävelten spektristä. (Sävel saa siis värinsä siitä, miten yläsävelsarjan osasävelet ovat painottuneet, mutta sointi kuullaan yksiäänisenä). Tässä kappaleessa jään ensimmäisen kerran pohtimaan Messiaenin ”logiikkaa”. Toisessa jaksossa vasemman käden sointukulku on rytmisesti niin oudon näköinen, että ryhdyn laskemaan yksittäisten sointujen kestoja suhteita ja havaitseen, että oikea ja vasen käsi soittavat samaa rytmistä hahmoa niin, että oikealla kädellä sävelkestoja perusyksikkö on neljä 32-osanuottia ja vasemmalla kädellä viisi 32-osanuottia. Oikean käden sointukulku etenee siis hiukan nopeammin. Näen oikean ja vasemman käden prosessin itsenäisenä, mutta minulla ei ole aavistustakaan siitä, miten ne soivat yhteen. Otaksun kuitenkin, että kuunnellessa molempien käsien sointukulut kietoutuvat yhteen.

Joulukuu 1999

Ajan pysähtyminen, tilantunne lauluissa *Bonjour toi, colombe verte, Adieu ja Dans le noir*

Annikka: Kaikissa näissä kolmessa laulussa on melodiaosuuksien välissä pianon soolojaksoja, jotka ovat luonteeltaan selvästi erityyppisiä kuin lauluäänen ja pianon yhdessä muodostamat fraasit. Pianojaksoissa tuntuu vallitsevan erilainen aikakäsitys, jota voisi nimittää vaikkapa tuonpuoleiseksi ajaksi. Päästään tuokioksi irti jatkuvan määrätietoisuuden kahleesta ikään kuin hengittämään vapaampaa ilmaa.

Laulun *Bonjour toi, colombe verte* pianosoolot tuovat mieleeni Messiaenin ajatukset linnuista: hän koki ne ilon lähettiläinä ja sanansaattajina ajan ja ikuisuuden välillä. Mielikuva juuri välitilaan siirtymisestä on voimakas. Vasemman käden Es-duurisointu tuntuu vielä muistuttavan maallisuudesta, mutta linnunlaulu sen yläpuolella kurottaa kohti ajattomuutta. Lintu laulaa ilman huolia, täynnä iloa. Sininen ilma on kevyt, puhdas. Samana pysyvä pohjasointu luo pysähtyneen vaikutelman, arpeggio vähentää soinnun konkreettisuutta ja jähmeyttä. Varsinainen tilavaikutelma syntyy mielestäni juuri linnunlaulun suhteesta sointuun. Lintu laulaa ilman kiihdytystä ja hidastuksia, sen fraasit eivät tunnu päämäärähakuisilta.

Laulussa *Adieu* pianon *Un peu vif* -jaksot, joihin Messiaen on liittänyt luonnehdinnan ”kuin kellot”, pysäyttävät myös hetkeksi määrätietoisuuden ajankulun toistaen vain muutamaa sointua. Sointu, jolle jäädään ennen seuraavaa laulufraasia, ei tunnu ilmentävän loppua vaan pikemminkin kysymystä jatkosta. *Très modéré* -jaksossa on kolme tasoa. Niistä jokaisella on oma nyanssinsa: kellot soivat läheltä, hieman kauempaa ja vielä kauempaa. Yhdessä ne luovat ajattoman vaikutelman, värähtelevän tilan, kelloja ei kuule erillisinä. Pianojaksot värittävät tämän laulun mystisen kohtalokkaaksi.

Laulussa *Dans le noir* on kolme pianon *Bien modéré* -jaksoa, jotka taas selvästi tuntuvat pysäyttävän ajan. Jakso alkaa aina samalla tavoin mutta pitenee kerta kerralta. Olen ottanut selvää niistä väriassosiaatioista, jotka Messiaenin mielessä nivoutuvat hänen näissä jaksoissa käyttämiinsä moodeihin. En yllätynyt väreistä, koen niiden luonteiden yhtyvän omiin mielikuviini musiikin luonteesta. Vasemmassa kädessä on neljännen moodin viides transpositio, jonka väri on hyvin voimakas violetti. Oikeassa kädessä on kuudennen moodin viides transpositio, jonka värejä ovat kulta, himmeä sininen ja violetti, jossa on ruskeita kuvioita. Koska tekstuuri on korkeassa rekisterissä, värit lienevät Messiaenin mainintojen mukaan melko vaaleat, varsinkin oikeassa kädessä. Violetti jää ilmeisesti pääväriksi. Melkein vastaava yhdistelmä päällekkäin (kyseisistä moodeista kuudennet transpositiot) on laulun *Doundou tchil* kehtolauluosassa. Myös laulussa *Dans le noir* voi hyvin kokea siirtymistä unitilaan ajankulun tuolle puolelle. Pianojaksojen toistuvat sointukulut luovat vaikutelman tilasta, jossa on siirrytty pois kaikesta konkreettisesta johonkin hyvin eteeriseen avaruuteen.

Joulukuu 1999

Kuuntelukokemuksia: *Bonjour toi, colombe verte, Adieu ja Dans le noir*

Anneli: Nyt olen vain kuunnellut levytystä kolmesta valitsemastamme laulusta. Monta kertaa, ehkä kymmenen. Kuuntelen ensin kolmea erilaista levytystä, mutta valitsen niistä yhden useamman kerran kuunneltavaksi. Vasta viimeisillä kerroilla seuraan nuoteista kuunnellessani.

Uppoudun musiikkiin. Jokaisen kuuntelukerran jälkeen huomaan menneeni musiikin mukaan niin, etten kykene tarkkailemaan musiikkia. Kerta kerran jälkeen kuulen musiikista enemmän, mutta en ollenkaan osaa verrata juuri sillä hetkellä kuulemaani johonkin samantapaiseen, jota olen kuullut aikaisemmin samassa kappaleessa.

Totean esitysten erilaisuuden. Eri levytysten piano-osuudet eivät tuo yllätyksiä. Sen sijaan eri laulajien äänissä ja äänenkäyttötavoissa on niin paljon eroavaisuuksia, että kuulen musiikin toisenlaisena kuunnellessani eri laulajia. En ollut nuottikuvan perusteella osannut kuvitella, miltä laulu kuulostaa eri rekistereissä ja kuinka se silloin soi yhteen pianon kanssa.

Kuunnellessani kappaleita nuottien kanssa tulen erityisesti tietoiseksi kohdista, joissa nuottikuvasta saamani käsitys musiikista ei vastaa kuulokuvaa. Esimerkiksi: kuvion päätössävel saattaa nuottikuvassa näyttää erilaiselta kuin edeltävät nuotit, mutta kuunneltuna viimeinen sävel ei erotu, vaan asetuu luontevasti osaksi kuviota. Tai: Nuottikuvan triolikulku hahmottuikin kuunnellessa kaksijakoisena. Jälkeenpäin tarkastellen satsin sävelrakenteen kaksijakoisuus on nuottikuvassakin niin itsestään selvää, että tuntuu melkein hävettävältä, etten sitä huomannut. Tai: Eri viivastoille kirjoitetut satsit näyttävät usein erilaisilta, mutta kuunnellessa ne yllättäen kietoutuvatkin yhteen, yhdeksi kokonaisuudeksi.

Viimeisen laulun toiseksi viimeisellä sivulla on merkintätapa, jonka ajatuksesta en pääse perille: säännöllisesti alaspäin vaeltavat soinnit oikealla kädellä ja vasemmalla omana ajatuksenaan laulajan melodiaa myötäilevät etulyönneillä alkavat soinnut. Onko kysymys tavasta erottaa kaksi erilaista satsia?

On vaikea hahmottaa oikean ja vasemman käden sointukulkuja samankaltaisiksi, silloin kuin kaksi sointukulkua kulkee päällekkäin eri nopeuksilla, kuten esim. viimeisessä laulussa. Kappaleen yleistä etenemisnopeutta noudattava näyttää niin yksinkertaiselta hitaammin kulkevaan verrattuna.

Minkälainen ero muodostuu hitaalle satsille, joka on täytetty nopein kuvioin (II laulun alku) ja vastaavalle satsille, jota ei ole täytetty (VII laulun alku)? Onko kokemus etenemisnopeudesta sama?

Tammikuu 2000

Anneli: Kuulen, kuinka sointi vaeltaa: jokaisella laulun sävelellä on oma sointinsa, joka syntyy yhtä aikaa soivista sävelistä, mutta sulautuu yhdeksi väreileväksi kokonaisuudeksi. Sointi elää, vaihtuu toiseksi ja taas toiseksi; soinnit tekevät toisensa. Tila antaa laululle soinnin ja tekee sen läsnäolevaksi. Laulu kuuntelee tilaa, joka tulee kuuluvaksi siinä, kuinka se resonoi, antaa laulun. Kuinka kiihtollinen olenkaan siitä, että en pysty kuunnellessani purkamaan näitä sointeja intervalleiksi tai yksittäisten sävelten pinoiksi. Auke-
nen soinneille, sillä ne ovat kaikki uusia, enkä osannut odottaa niitä. Tottumuksesta saattaisin puhua soinnutetuista melodioista, mutta vanhat sanat eivät tunnu sopivan kokemukseeni. On vain laulun sointi, eikä laulu ole ennen sointia. Huomaan, että sana "soinnutus" kuvaa mielessäni intervallyhdistelmiä ja niiden suhteita, ja muistan hämmennyksen opintojeni alkuajoilta: sain melodian soinnutettavaksi, eikä minulla ollut aavistustakaan, mitä soinnuttaminen tarkoittaa.

Olen vaikuttunut siitä, kuinka laulusarja antaa ajan, joka ei ole minun arkimaailmastani. Kehoni ei tavoita niin hidasta liikettä, eivätkä liikkeeni yllä niin pitkiin kaarrokseen. Toistojen määrä ylittää joskus kohtuuden rajat, jotka nekin olivat minussa. Musiikin myötä aika viipyy; musiikki virittää olemiseni toiseksi, antaa tilan kuin ka-
tedraali.

Itsepäisesti toistuvissa tavuissa oli aluksi hiukan Aku Ankan poppamieskulttuuria, mutta olen alkanut tottua tavuihin, ne neutraoituvat ja ovat saamassa uusia vivahteita. Outo hartaus ja kiihko ovat jo asettuneet sanoihin, joilla ei ollut merkitystä. Linnunlaulukuviot ja kellojen soinnit avaavat maailman. Aina jokin musiikissa toistuu, tulee takaisin, kertautuu, kiertää kehää, ilmaantuu yhä uudelleen, artikuloi aikaa ja tilaa pyöröryksiin.

Yhä useampi näin-on-myös-meidän-ihmisten-elämässä vi-
lahtaa, sillä mieleeni on jäänyt yksittäisiä sanoja, jotka hakevat tul-
kintaa. Nämä ja muut sanat ovat ehkä kertomus, mutta en halua vielä tietää sitä. Haluan jättää kaiken vielä avoimeksi, sillä aavistus on huikean paljon enemmän kuin jo tiedetty.

Musiikin sointijäljessä sekoittuvat unenomaisen hitaat liik-
keet ja tanssit, joiden rytmi on elävän kehon. Tanssien rytmit jäävät
kehoon, joka vastustaa haluani muistaa pitkät kaarrokset. Kaarros-
ten tavoittamiseen tarvitsen musiikin yhä uudelleen.

PIANO HORIZONS I

21.1. 2000 Sibelius-Akatemia

Tuula-Marja Tuomela, soprano

Annikka Konttori-Gustafsson, piano

Olivier Messiaen (1908–1992)

HAWAII. Chant d'amour et de mort. pour chant et piano (1945)

La ville qui dormait, toi

Bonjour toi, colombe verte

Montagnes

Doundou tchil

L'amour de Piroutcha

Répétition planétaire

Adieu

Syllabes

L'escalier redit, gestes du soleil

Amour oiseau d'étoile

Katchikatchi les étoiles

Dans le noir

Helmikuu 2000

Annikka: Nyt, kun *Harawi* on esitetty ja intensiivinen eläminen sen kanssa ja siinä on jonkin verran takanapäin, voin aavistella, että se jollain tavoin – vaikkakin enemmän kätkössä – jatkaa läsnäoloaan sisälläni. Teos tuntui niin läheiseltä, että oli tavallista vaikeampaa irrottautua sen maailmasta. *Harawi* on yksi tarina, pitkä kaarros jostain alusta ikuisuuteen eli ajattomuuteen. On selvää, että jokainen teos, jonka oppimiseksi ja tulkitsemiseksi on tehnyt paljon ja pitkään työtä, jättää jäljen sisimpään. *Harawin* jättämä jälki on kaunis, vahva, hohtava. Se tuntuu ikään kuin kantavan elämää rahtusen ehyempänä eteenpäin.

Messiaenin omat voimakkaan symboliset ja surrealistiset tekstit avaruusmaailmoineen antavat paljon tilaa kokea yksilöllinen tulkinta, tilaa mielikuvituksen liikkua pakottomasti. Äänneet palvelevat säveliä ja sävelet äänneitä. Ne muodostavat yhdessä soinnin, jossa värit vaeltavat. Jaksot, joissa määrätietoiset fraasit antavat tilan ajasta irtautumiselle, kantavat tarinaa olotilana, värinä ja värähtelynä.

Bonjour toi, colombe verte laajensi tilaa linnunlaulujaksoissaan. Myös seuraavassa laulussa *Montagnes* siirrytään pianon kahden pitkän soolo-osuuden ajaksi tilaan, joka on korkealla: ohut vuoristoilma väreilee, sitä ei voi käsin koskettaa. Vastakohta auringon laskeudessa mustina erottuviin kuusiin ja vuoren muotoihin (molemmat ovat jähmeitä ja kulmikkaita) on melkein pä pyöräyttävä kuten vuoristoilma. Jonkin aikaa ilman väreilyä on ajatonta, kunnes se sitten crescendon kautta hakeutuu kohti vuorten ankaraa synkkyyttä.

Tuskallisin kohta koko sarjassa on mielestäni laulu *Adieu*. Sen kohtalonkellot aavistavat eroa. Ajan mittaan ne ovat alkaneet vaikuttaa yhä ankarammilla, eron kipu siinä vaiheessa yhä tuskallisemmalta. Kun kipu on kohdattu, eivät loppupuolen hurjatkaan avaruusnäyt *Katchikatchissa* järkytä siinä määrin kuin erotiedon vastaanottaminen. *L'Escalier redit, gestes du soleil* on suuri haltioitunut rakkauden huuto, sydän on pakahtumaisillaan aistien täyttymyksestä! *Amour oiseau d'étoile* kohottaa sielujen yhteyden ylimaalliselle tasolle; kauneutta, jota ei voi käsin kosketella – kauneutta, joka tavoittaa kosketuksellaan hetken ikuisuutta. Tällaisen kokemuksen jälkeen vaipuminen mustaan ei enää tunnu lohduttomalta: kipu on poissa, saa vain vajota johonkin pehmeään ja hellään. Alussa syttynyt ja vastustamattoman voimakkaaksi kasvanut rakkaus tuntui sittenkin kohoavan ylös kirkkauteen. Ajalliset ruumiit erosivat, mutta niiden kokeman rakkauden henkiset ulottuvuudet säilyivät.

Helmikuu 2000

Anneli: Tässä vaiheessa koko laulusarja on aivan toisella tavalla tuttu kuin aikaisemmin. Kirjoitin tammikuussa Sibis-lehteen *Harawista* ja sitä varten kuuntelin koko laulusarjan ehkä kymmenen kertaa. Sen jälkeen kuulin laulusarjan konsertissa. Konserttiesitystä seurattessani huomasin heti, kuinka voimakkaasti käsitykseni oli muodostunut kuuntelemani levytyksen perusteella. Esityksen alku meni outouden aiheuttamasta yllätyksestä toipumiseen. Sitten en enää muistanutkaan toisenlaisia esityksiä.

Kuunnellessani *Harawi*-kokonaisuutta tammikuun alussa sattui mielenkiintoinen tapaus. Äänitysvaiheessa – musiikkia digitaalikasetilta tavalliselle kasetille siirrettäessä – oli tapahtunut virhe, jonka seurauksena kasetiltani puuttui kokonaan puolitoista laulua.

Olin kuunnellut kokonaisuuden jo monta kertaa, syventyen kuuntelemaan juuri sitä, mitä milloinkin kuulin. Jokaisella kuuntelukerralla olin toki huomannut, että yksi lauluista jäi kesken. Sen jälkeen käänsin kasetin, syvennyin jälleen kuuntelemaan ja unohdin kaivata kesken jääneen laulun loppua. En tietenkään koskaan ollut laskenut, kuinka monta laulua tulin kuulleeksi. Havaitsin puuttumisen vasta kuunnellessani musiikkia nuoteista seuraten. (Luulin ensin, että vika oli minussa: olin ehkä unohtunut kuuntelemaan ja hukannut kohdan, tai mennyt sekaisin sivunkäännöissä.) Tämän tapauksen seurauksena kasetilta puuttuneelle laululle IX tuli aivan erityinen asema. Olin jo kerinnyt muodostaa laulusarjasta kokonaiskäsityksen. Kun tämän jälkeen kuuntelin täydennettyä versiota, olin joka kerran tietoinen laulun IX outoudesta. Se ei tuntunut ollenkaan sopivan kokonaisuuteen. Vähitellen kuitenkin sopeuduin siihen, ja kokonaisuus muuttui toisenlaiseksi. Erityisesti laulut X–XII muuttivat luonnettaan. Jälkikäteen olin erityisen tyytyväinen tästä digitaalinauhurin erehdyksestä, sillä harvoin saa yhtä hyvän tilaisuuden huomata, kuinka kokonaisuus muodostuu osista ja osat saavat merkityksensä kokonaisuudesta.

Valitsimme keskustelun kohteeksi laulut II, VII ja XII, koska ne ovat enemmän tai vähemmän samankaltaisia – siten niiden irrottaminen kokonaisuudesta tuntui perustellumalta kuin sattumanvaraisesti valittujen laulujen. Laulujen välisten erojen vertaaminen synnytti jo jonkinlaisen käsityksen kokonaisuuden luonteesta. Oli mielenkiintoista kuulla laulut kokonaisuuden osina. Messiaenin voi ajatella luovan musiikillista kokonaisuutta juuri näiden kolmen samankaltaisen laulun avulla – laulut toimivat ikään kuin kehyksenä. Siten perehtyminen juuri näihin lauluihin varmasti vaikutti siihen, kuinka koin sarjan kokonaisuutena. Jos olisimme tutustuneet yhdessä vaikkapa kolmeen ensimmäiseen lauluun, olisi tilanne varmasti ollut erilainen.

Lokakuu 2000

Mietteitä kirjoitusteni suhteesta *Harawi*-suhteeseeni

Annikka: Luettuani Annelin kommentit huomasin omassa havainnointitavassani selvän pyrkimyksen ja pääkiinnostuksen sisällön emotionaaliseen omaksumiseen. Mistä kaikesta se sitten minulle hahmottuu, on oletettavasti monisyinen tapahtumasarja. Tässä tapauksessa tekstin vaikutus on väistämättä suuri. Havainnoin varmaankin ja ilman muuta kaiken aikaa paljon itse soittamiseen liittyviä tuntemuksia, mutta senkaltaisten asioiden tiedostaminen verbaalisella tavalla tuntuu olevan minulle harjoittellessani jossain määrin vierasta. En koe selvästi muistavani aitoa käsitteistöä, sanat tuntuvat puutteellisilta. Sikäli tällainen huomio vaikuttaa hieman yllättävältä, että joudun kuitenkin opettaessani verbalisoimaan paljon muutakin kuin teoksen tarinaa ja tunnesisältöä.

Kun aloitin kirjoittamisen, olin jo jonkin verran soittanut *Harawia* (muutamaa laulua myös laulajan kanssa) ja muistaakseni kuunnellut siitä yhden levytyksenkin. Jotenkin se siis jo silloin soi soitettuna päässäni. Voimakkaasti emotionaalispainotteiseen lähestymistapaani on väistämättä vaikuttanut harjoitteluvaiheelle ajoittunut sisareni sairastuminen ja kuolema. Teosta soittaessani olen kokenut voivani koskettaa suruani ja samalla kuolemista yleensäkin ja tulla jotenkin lohdutetuksi. Kaikkiin harjoittelun alla oleviin teoksiin ei synny näin voimakasta tunnesuhdetta, mutta tässä tapauksessa juuri tämä teos tähän ajankohtaan oli mahdollisimman onnellinen valinta. Voin kyllä kuvitella, että toisenlaisessa elämäntilanteessa (ehkä jo nytkin) kirjoittaisin samasta teoksesta hieman toisin ja että jostain toisesta teoksesta syntyisi toisenlainen juttu.

Saattaa olla, että opettaessani saan tarpeekseni senkaltaisesta analysoimisesta, jossa puetaan verbaaliseen muotoon musiikillisten kuvioiden ja käsien fyysisten toimintojen suhdetta. Kuitenkin uskon, että nämä seikat ja mielikuvat tarinasta ovat vuoro-vaikutuksessa keskenään. En itse asiassa tiedä, kumpi tulee ensin. Mielikuvat vahvistuivat koko harjoitteluprosessin ajan. Olen kyllä huomannut pitäväni tarinan omaksi mieltämistä yleensäkin tärkeimpänä asiana esiintymään valmistautuessa. Tässä tapauksessa on teksti, joka herättää kuvia, mutta tarina voi olla esimerkiksi tunnetilojen reitti, joka ei purkaudu sanoiksi. Jos tarina tuntuu vahvasti omalta, esiintymispaine ei ole niin häiritsevää tekijää kuin muussa tapauksessa. Huomaan kuvittelevani, että sitä kautta kaikki muu saa paikkansa. Minun on kuitenkin todettava, etten itse asiassa voi olla varma prosessin kulkusuunnista.

Erilaiset soinnut tuntuvat paitsi intervallirakenteensa myös sointinsa vuoksi erilaisilta soittaa. En osaa sanoa, kuinka paljon fyysinen tunne on vaikuttanut mielikuviini. Harjoittellessani kuulostelen sointujen karaktääriä (väriä) ja pyrin mukauttamaan fysiikkani toteuttamaan äänten väliset suhteet korvani (mielikuvani) vaatimalla tavalla. Tässä on liikettä suuntaan ja toiseen. En selvästikään ole kovin tietoisesti analysoinut käsitystäni nuottikuvan merkityksen muuntumisesta harjoitteluprosessin myötä. En pysty sanomaan, miten käsitykseni siitä on muuttunut esimerkiksi laulajan tullessa mukaan harjoiteltuani ensin yksin. Tosin jo yksin harjoitellessa minulla oli jonkinlainen kuulokuva kokonaisuudesta, koska olin kuunnellut teoksen levyltä. Suurimmaksi osaksi nuottikuvan merkityksen muuttuminen minulle tapahtuu varmaankin niin hitaana jatkumona, etten erota selkeitä rajakohtia.

Maaliskuu 2000 / heinäkuu 2002

Ajatuksia *Harawi*-kirjoituksista

Anneli: Hämmästyin lukiessani Annikan tekstejä ensimmäistä kertaa ja totesin, että näinkin olisin ehkä voinut kirjoittaa, mutta se ei tullut edes mieleeni. Kirjoittamisen tapa oli minulle kuitenkin tuttu ja mahdollinen. Minun ei kuitenkaan tarvinnut saada teosta haltuuni, en ollut vastuussa mistään enkä kenellekään ja saatoinkin keskittyä siihen, mikä milloinkin kiinnosti. Suurin vaikutus kirjoittamisen tapaani oli kuitenkin sillä, että kirjoitin tutkiakseni. Yritin saada jonkinlaista yleiskäsitystä musiikista, mutta siinä samalla tarkkailin itseäni. Halusin nähdä itseni tutkimassa *Harawia*. Tutkimuskysymykseni suuntausivat tarkastelutapaani, mutta eivät antaneet valmiita vastauksia. Monet kerrat yllätyin, totesin jotain sellaista, mikä selvästi oli tavallista, mutta mitä en ollut aikaisemmin huomannut.

Kun aloitin kirjoittamisen, en juurikaan tuntenut *Harawia*. Olin kuullut yhden esityksen ehkä kymmenen vuotta aikaisemmin, ja kokonaisuus oli tehnyt minuun suuren vaikutuksen. Mielikuvani oli kuitenkin hyvin hämärä, enkä muistanut teoksesta mitään konkreettista. Teos tuli läheiseksi vasta siinä vaiheessa, kun kuuntelin kokonaisuuden moneen kertaan. Siihen asti olin vain tarkkaillut ja yrittänyt saada edes jonkinlaista käsitystä musiikista. Sekä *Harawi*-suhteeni näkökulma, asenne että konkreettinen tilanne olivat erilaiset kuin Annikkalla.

Musiikillisten kuvioiden ja käsien toimintojen suhde oli minulle uusi juttu. Olin sitä kyllä aikaisemminkin ajatellut ja miettinyt aihetta Marja Vuoren tutkimuksen yhteydessä, mutta yllätyin siitä, että musiikillinen ymmärtämisen tapani on niin vahvasti sidoksissa keholliseen tuntumaan, vaikka en soita työkseni. Huomasin, että hakiessani käsitystä musiikista spontaani reaktioni oli lähteä pianon ääreen kokeilemaan. Soittamalla saan selvästikin sellaista tietoa, mitä en muuten saa.

Annikka kirjoittaa paljon tarinasta. Luulisin, että minulla ei yleensäkkään ole tapana ajatella musiikkia verbalisoituna tarinana. Työstän sävelten suhteita näkyviin, mutta keskeytän työstämisen ennenkuin suhteet kiinnittyvät. Analysoiminen tarkoittaa minulle suhteiden moninaisuuden avaamista, tietynlaista hermistymistä koettavalle. Luulen, että tämä on säveltäjäkuuntelijan näkökulma. Esittäjän on pakko toteuttaa musiikki konkreettisesti, yhdellä kertaa voi soittaa vain yhdellä tavalla. Sekä säveltäjänä että kuuntelijana olen tässä suhteessa vapaa. Tunnistan nyt jälkeenpäin tekstissäni myös säveltäjyyden: pohdin kokemuksen, kirjoitetun ja kuullun suhdetta, oman *Harawi*-käsitykseni muotoutumista.

Kirjoitin tekstejäni *Harawin* äärellä, mutta en juurikaan *Harawista*. Vain Sibis-lehden tekstissä kerroin musiikkikokemuksestani, mutta siinäkin näkyy tutkimuksellinen suuntautumiseni. Yritin erityisesti kuunnella *Harawi*-kokemustani, mutta ajallinen etäisyys antoi mahdollisuuden kuunnella itseäni kuuntelemassa.

Jonkinlaiseksi puhuminen

Musiikista keskusteleminen on osa musiikkikulttuuriamme, musiikkiteokset elävät ihmisten puheissa. On musiikkia, ja on puhetta musiikista. Sanat, joita kuulija käyttää puhuessaan kuulemastaan teoksesta, heijastavat hänen kokemusmaailmaansa. Sanat kertovat kuitenkin ehkä erityisesti siitä, mitä kuulija on oppinut tai tottunut sanomaan tai mitä hän luulee, että hänen odotetaan sanovan, tai mitä hän katsoo poliittisesti tarkoituksenmukaiseksi sanoa. Erilaisten musiikillisten instituutioiden puitteissa on omat tapansa keskustella musiikista. Sanat siis ilmentävät kuulijan todellisuutta, hänen asenteitaan, totumuksiaan, ennakkokäsityksiään: millaista tietoa hänellä oli teoksesta, mikä on musiikkityylin ja säveltäjän asema kyseisessä kulttuuripiirissä, millaisen musiikin kanssa hän on yleensä tekemisissä.⁵⁵¹

*Harawi on kyl tosi upee! Vaik kyl mä muistan ku mä puhuin yhen opiskelijan kans, ni sitä ärsytti se tyyl, jolla laulumelodia liikkuu, se oli sen mielest tosi outo. Mä luulen et sitä ärsytti myös sen laulajan äänenmuodostustapa, se oli tottunu sellaseen suoraan ääneen. Tää on varmaan aika yleistä, vaik emmä oo puhunu täst niin monen kans. No muhun kuitenkin *Harawi* on tehny vaikutuksen. Ei siit osaa oikeen puhuu. Ehkä ne sävyt ... ja se intensiteetti ... emmä oikeen tiä ... vaikee sanoo ... mikä siin oikeen vaikuttaa.*⁵⁵²

Teoksesta keskustellaan aina sosiaalisessa tilanteessa, jossa keskustelijoiden sosiaalinen asema on yleensä hierarkkisesti järjestynyt ja keskustelu noudattaa sosiaalisen pelin kirjoittamattomia sääntöjä. Jo konserttiyleisön käyttäytyminen konserttitilanteessa suuntaa yksittäisen kuulijan mielipiteen muodostumista. Ääneen lausutut sanat ovat musiikkipoliittinen kannanotto, joka ilmentää sanojansa suhdetta yhteisöön. Suomessa on arvostetumpaa arvostaa Sibeliusen kuin Boulezin tai Messiaenin musiikkia.

Mä olin joskus nuorena jossain musiikkileiril ja me verrattiin musiikkimakuja. Mä sanoin et mä tykkään Sibeliusesta – mä olin just kuunnellu kolmatta vaik kuin mont kertaa. Ne muut ... ihan ku ne ois jotenki hävenny omaa musiikkimakua ja ne sano et ne tykkäs vaan Beethovenist ja sellasest. No ei must sit kuitenkaan tullu Sibelius-asiantuntijaa – hyvä ku erotan sinfoniat toisistaan. Kyl asiantuntijat arvos-

551 Ihminen oppii oman kielensä äänteet, mutta ei kykene erottamaan toisen kielen äänteiden vivahteita. Kuulija ei ilman vaivannäköä kykene kuulemaan vivahteita ja ymmärtämään laatuja musiikissa, joka poikkeaa totutusta, ja tämä koettu vivahteettomuus tai merkityksettömyys ymmärretään lähes poikkeuksetta musiikin ominaisuutena.

552 Tekstissäni on vivahde haastattelututkimusmukaalmaa. Olen kuitenkin itse kirjoittanut puhekieliset välikommentit. Ne tuovat esille omia ”spontaaneja” käsityksiäni, eivätkä siis ole tarkoitettu parodiaksi. Puhekielen kirjoittaminen ei ole minulle luontevaa – vaikka tarkistinkin tekstin ääneen puhumalla – joten tekstissä saattaa olla tahattomia tyylillisiä poikkeamia. Kuitenkin, rinnastamalla puhekielen ja tutkimuskielen pyrin kertomaan joksikin-puhumisesta jotain sellaista, jota en osaa kertoa väitelauseella.

taa Bouleziaki – jollain tavalla – sillon ku Boulez kävi Suomes niin kyl siel oli väkee, ne halus kai kuulla ja nähdä sitä ite, olla mukana, tuns maineen tai jotain sellasta, vaikka mistä sitä oikeestaan tietää. Onhan Boulez vähän legenda. Mut Messiaenii pidetään hyvänä ammattipiireis, se kuuluu sellasiin joist pidetään. Ja ei sitä kukaan arvostele, se otettais kai vähän brassailuna. Mut mä muistan ku yks kirkkomuusikko sano kerran et Messiaenia ei ois saanu soittaa jossain kirkos. Oisko ollu niin, et se ärsytti ettei Messiaen ollu luterilaine. Nyt keväällä esitettiin joku tosi iso Messiaen kirkossa – mä en muista nimee, kuitenkin radio-orkka soitti. Siel oli tosi paljo väkee. Se tuntu tapaukselta. Mul jäi mieleen Esan soolot – ehkä siks et tuntee sen – vaik olihan siin paljo muitaki solistei.

Oma käsitys rakentuu varsinaisesti vasta jälkeenpäin. Moni muotoilee oman käsityksensä, usein huomaamattaan, kriitikon tai muun arvovaltaisen kuulijan mielipiteen mukaan. Keskustelussa ja varsinkin keskustelun jälkeen omien sanojen ja toisten sanojen välinen raja hämärtyy. Mielikuva omasta kokemuksesta saattaa saada piirteitä toisten sanojen mukaisesti kuvitelluista kokemuksista. Mielikuva saattaa kirkastua ja rikastua, mutta se voi myös vääristyä, latistua, mitätöityä. Konsertin jälkeen voi päästä seuraamaan mielenkiintoista mielipiteiden muuttumisprosessia kuulijoiden testatessa tunnustelevin keskusteluin oman käsityksensä yhteisöllistä pätevyyttä.

Kyl mä joskus reagoin siihen, ettei pitäis sanoo niin vahvasti. Vaikee muistaa kuin suuri vaikutus sil voi olla mitä sanoo. Tai sit ei. Mut kyl mä muistan ku mä oon ollu aika arka sanoon. Toiset kuulostaa niin tietäviltä, ihan ku ne kuulis paljo paremmin ku mä. Tosin mä oon usein huomannu et kun pitää sanoo mielipide jostain biisistä ni kyl sitä aina jotain osaa sanoa vaik ois kuin hatara mielikuva ja ois kai parempi olla sanomatta mitään. On niin helppo heittää vaan jotain sellasta ku ennenki. Esimerkiks toi Harawi ... tosi vaikee sanoo mitään järkevää siit. Voiks sitä oikeestaan muuta sanoo ku et on ite tykänny.

Puhutaanpa sitten Beethovenin, Machaut'n, Messiaenin 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 musiikin aspekteista voidaan keskustella.⁵⁵³ Syntyvään yhteisölliseen teoskäsitykseen vaikuttavat erityisesti ohjelmakommentit ja ne piirteet, jotka on kirjattu musiikkiarvosteluihin ja musiikki-kirjallisuuteen, jos sellaista on olemassa. Aluksi yhteisölliseksi muodostuva teoskäsitys on ehkä vain varjo, jonka jokainen teoksen kuullut täydentää omasta kokemuksestaan, mutta vähitellen käsitys teoksesta jää elämään itsenäisesti yhä enemmän sanojen varassa. On mahdollista, että

553 Tämä ei tietenkään ole musiikin erityispiirre, vaan kertoo yleisemminkin sanojen ja aistisesti koetun maailman suhteesta.

sanoihin sidottua käsitystä ei koskaan päivitetä, vaikka teos kuultaisiinkin uudestaan. Teos on puhuttu esineeksi.

Mä oon tosi usein ajatellu sitä ku sanat jää mieleen vaikkei yhtään muista mistä. Ne vaan tulee jostain ... tai sit tulee sellanen epämääräinen käsitys, niinku tuntuma. Ehkä se on vähän niinku kaupas ku tuntuu paremmalt ostaa sellanen joka tuntuu tutulta.

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 usein erityisesti teoksen tekijästä. Molemmat joukot välittävät teoskäsitystään eteenpäin, mutta sanojen mukana ei siirry merkitystä antava tietoisuus itse koetusta. Yhteisöllinen käsitys syntyy yksittäisistä mielipiteistä ja leviää ja muuttuu tavalla, jota ei kyetä ennustamaan eikä jäljittämään.

Ehkä sitä jotenki muistaa vaik tuntuu et kyllä ne kokemukset tosi nopeesti unohtuu, ainaki silloin ku kuulee vaan kerran ... ja ehkä muutenki. Mut varmaan se on kuitenkin tärkeä se tuntuma. Tosin, on kyl paljo sellasta josta mä en osaa sanoa ooks mä kuullu vai enkä mä oo kuullu. Siis nimen perusteella. Sen tietää oikeestaan vast sitten ku kuulee uudestaan. Mä oon huono muistaa kappaleiden nimii, mut mä luulen et mä muistan jos mä oon kuullu, mut on kyl käyny niin et mä en oo yhtään muistanu vaik mä tiän et mä oon kuullu. Semmä kuitenkin tiän, että on paljo sellasii kappaleit joit mä en oo kuullu vaik ois pitäny. Ja sit on paljo sellasii säveltäji, niinku Messiaen, et saattaa kuunnella vaan sen takii et tietää vähän enemmän, saa paremman kokonaiskuvan.

Tietoisuus yhteisöllisestä käsityksestä syntyy yhteydestä toiseen ihmiseen, joko henkilökohtaisesti tai kirjoitetun tekstin välityksellä. Toinen ihminen saattaa esittää oman näkemyksensä yleisenä käsityksenä, jopa ”faktana”, tai yhtä hyvin hän saattaa esittää yleisen huhupuheen oman kokemuksellisenä käsityksenään. Tietokirjojen välityksellä tehokkaasti leviävä avoimesti yhteisöllinen käsitys on kirjoitettu anonymiksi, näennäisen objektiiviseksi tiedoksi, joka kuitenkin perustuu yhden tai muutaman henkilön näkemyksiin.⁵⁵⁴

No nyt ku mä tunnen ite niit jotka kirjottaa ni osaa suhtautuu. Voi lukee et no toi sano noin. Mut tietyst sitä luottaaki siihen et ne on ottanu selvää. Tosin mä muistan et se tais olla Cagesta ku sanottiin et se oli opiskellu Satien johdolla ja kuitenkin Cage oli vaan vähän yli kymmenen tai jotain sellasta sillonku kun Satie kuoli ja ei kai ne

554 Tietokirjassa oleminen tuo käsityksen ”objektiivisesta” tiedosta, vaikka artikkelin perässä olisikin kirjoittajan nimi.

ollu ees samal mantereel. No sit me mietittiin et varmaan jossain oli lukenu *Studies on Satie* tai jotain sellast ja se oli sit vaan käännetty väärin.⁵⁵⁵

Yksittäinen henkilö omaksuu yleensä omaan elämänpiiriinsä kuuluvan yhteisöllisen käsityksen, 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.

Se on hassuu et aina tuntuu siltä ku itse tietäis vähän. Mut niin kai kaikki aattelee. Mä muistan ku Kauko analyysitunnilla sano aina et ”tämähän te varmasti kaikki jo varmasti tiedätte” tai jotain vastaavaa eikä kukaan yleensä tienny mitään mut kukaan ei kehannu sanoo ku kaikki luuli et toiset tietää. Tän mä aina yritän muistaa ku mä ite opetan.

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

Joo mä muistan ku puhuttiin jostain, joka asu jossain mitä mä en tuntenu ja sit se soitti usein kaikenlaisiin toivekonsertteihin ja sellasiin ja ehdotti modernin musiikin klassikoita tai vaik jotain tosi avantgardee. Joka tapaukses siit puhuttin et miks ihmeessä joku tyyppi jostain kaukaa oli pääteny kuuntelemaan tollasta musaa. Sit on tietysti näitä jotka melkeen työkseen perehtyy siihen musaan mitä tehään. Ostaa levyjä ja hankkii nuottei. Ne saattaa tuntee tosi paljo musiikkia. Ei siin varmaan enää paljo muut vaikuta.

Suurimmasta osasta oman aikamme musiikkia ei vielä ole olemassa laajoja, yhteisöllisiä teoskäsityksiä, koska teokset on kuullut vain pieni joukko kerran tai muutaman kerran ja teoskäsitykset ovat varsinaisesti vasta muotoutumassa.⁵⁵⁶ Boulez kirjoitti 1955 uuden teoksen vastaanotosta todeten uutuuden aiheuttavan shokkivaikutuksen, joka lamaanuttaa muistin, estää välit-

555 ”Myöhemmin Cage opiskeli Erik Satien ja Anton Webernin johdolla...” (Wolff / Heikinheimo 1976 , 531).

556 Monet kuulijat pyrkivät etukäteen saamaan käsityksen siitä, mitä on odotettavissa, mutta miksi ei voisi antaa kokemukselle tilaisuutta, hyväksyä tietämisen vähyys. Alfonso Padilla toteaa, että ”*Paras tapa kohdata taide on olla tietämättä yhtään mitään teoksen kontekstista (tekijä, valmistumisen paikka, aika, olosuhteet), sillä vasta silloin on mahdollista luoda henkilökohtainen suhde siihen. [...] Vielä parempi on tilanne, kun kuunnellaan analyytikolle täysin uutta korpusta tuntematta sen kontekstia tai muiden samasta teoksesta tekemiä analyyseja tai kommentteja.*” (Padilla 1997, 185.)

tömän arvostuksen ja hämmentää kuulijan sanastolla, jota tämä tuntee huonosti⁵⁵⁷. Yhden kuuntelukerran jälkeen uudesta teoksesta on vain hämärä mielikuva.

Joskus on tehty sellasii kyselyitä jois on selvitetty mitä kansalaiset tietää joistain yleissivistysasioista ja tulokset aina kummastuttaa asiantuntijoita. Tosin must tuntuu et ne kysyy asioita jotenki oudosti. Mä luulen et jos tehtäs musiikista sellanen tutkimus et kuin paljo ihmiset – vaik muusikot – tosiaan tuntee musiikkia, kuin laaja ”repertoaari” niil oikeesti on, tulos ois aika hämmästyttävä. Sillon ku kuuluu ammattitaitoon tietää ja tuntee niin eihä ihmiset nyt mee sanoon ettei ne juur mitään tunne ja tiä. Muut ku oman soittimen ohjelmistoo. Mut tietysti jotku tietää ja tuntee tosi paljo. Mut yhen kerran jälkeen ei kyl osaa paljo sanoo. Tosin kyl siihen voi oppii sellasii jippoja et osaa heti sanoo, mut onkse tärkeetä? Joskus must tuntuu et ne tärkeet jutut tulee vast paljo myöhemmin mieleen, et ne ekat on sellasii, jollei oo paljo välii. Vai onks tää vaan mun juttu. Mä en yleensä haluu sanoo mitään heti. Mun käsitykset tulee niin hitaasti. Mut emmä tietysti aina jaksaa miettii niin tarkkaan sitä mitä mä puhun.

Tiedotusvälineet levittävät kuitenkin tehokkaasti toimittajien 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, ehkä entistä heikommin perustein. Kun joukkotiedotusvälineet tuovat esille säveltäjän, muodostuu ehkä jo yhden jutun perusteella laaja yhteisöllinen säveltäjäkuva⁵⁵⁸, mutta vain pieni osa säveltäjäkuvan omaksuvista ihmisistä on kuullut jonkun säveltäjän teoksista itse.

Musiikilliseen maailmankuvaan kasvattaminen

”A PREFACE TO ALL Lovers of Musick.”

”Musick in ancient Times was held in as great Estimation, Reference, and Honour, by the most Noble and Virtuous Persons, as any of the Liberal Sciences whatsoever, for the manifold Uses thereof, conducting the life of Man. Philosophers

557 Boulez 1981: 463.

558 ”Kirjailijan velvollisuuksiin on alettu lukea kuvauksellisuus. Juuri kirjailijan työ on vähemmän kuvauksellista kuin maalarin, kuvanveistäjän tai edes säveltäjän – ja niinpä haasteena onkin lähinnä elää kuvauksellista elämää. Kun minusta piti tehdä tv-ohjelma, sekä tuottaja että kuvaaja olivat selvästi pettyneitä minuun. ’Eikö sinulla ole edes kissaa tai koiraa?’ tuottaja kysyi alistuneena. Minulle se oli aivan uusi tapa arvioida elämäni – se on elämää, joka ei näytä miltään kuvissa.” (Mazzarella 1999, 41.)

accounted it an Invention of the Gods, bestowing it on Men to make them better condition'd than bare Nature afforded, and conclude a special necessity thereof in the Education of Children; partly from its natural Delight, and partly from the Efficacy it hath in moving the Affections to Virtue; comprehending chiefly these three Arts in the Educations of Youth, Grammar, Musick, and Gymnastic; this last is for the Exercise of their Limbs. Quintilian reports, in his time the fame Men taught both Grammar and Musick. Those then who intend the Practice thereof, must allow Musick to be the Gift of God: yet (like other his Graces and Benefits) it is not given to the Idle, but they must reach it with the Hand of Industry, by putting in Practice the Works and Inventions of skilful Artists; for meerly to Speak and Sing are of Nature, and this double use of the Articulate Voice the rudest Swains of all Nations do make; but to Speak well and Sing well, are of Art."

Muusikon alut kasvavat ensisijaisesti laulamisen tai oman soittimensa soittamisen käytännöissä. Esipuheessa oppikirjaansa *An Introduction to the Skill of Musick*⁵⁵⁹ John Playford toteaa, että vaikka musiikki on Jumalan lahja, sitä ei ole annettu joutilaille. Vuosisatojen – tai ehkä vuositu-
hansien – ajan erilaisissa musiikillisissa yhteisöissä kasvavien nuorten on koettu tarvitsevan myös monenlaisia muita tietoja ja taitoja, joiden määrä ja laatu ovat vaihdelleet.

Musiikkioppilaitosten perinteinen oppiainevalikoima kertoo siitä, kuinka musiikkia on länsimaisen taidemusiikkitradition puitteissa lähestytty, minkälaisia alueita on katsottu kuuluvan muusikon musiikillisiin taitoihin ja tietoihin.

Erityisesti 1600-luvun alkupuolen englantilaisista käytännöistä kertova Playfordin *An Introduction to the Skill of Musick* on suunnattu nuorille aloittelijoille, sekä laulajille että soittajille. Kirja sisältää tietoa esimerkiksi asteikkosysteemistä (*Gam-ut*), nuottien nimistä, puhtaasti laulamisesta, nuotinkirjoitussysteemistä sekä laulamisesta italialaiseen tapaan. Kirjassa on myös kokoelma seurakunnissa laulettavia melodioita (basson kera), gamban ja viulun soiton alkeet sekä lyhyt johdatus kaksi- kolme- ja neljänäisen musiikin kirjoittamiseen. Playford toteaa, että säännöt pitäisi esittää aina lyhyesti ja yksinkertaisesti, ja siksi käsilläoleva metodi on yksin-

559 John Playfordin *An Introduction to the Skill of Musick* oli käytössä Englannissa 1600-luvun jälkipuolella ja ainakin 1700-luvun alkupuolella. Ensimmäisen painoksen Playford julkaisi 1654 ja viimeinen painos julkaistiin 1730. Painoksia oli kaikkiaan yhdeksäntoista. Kirjaa ajanmukaistettiin jatkuvasti ja kahdeksan viimeisen painoksen nimilehdellä ilmoitetaan, että oppikirja on Henry Purcellin korjaama ja uudistama. Moderni faksimile-julkaisu on tehty 12. painoksen (1694) perusteella, mutta siihen on lisätty lukuja 13. ja 14. painoksesta (Playford 1972 (1694)). (Faksimile-laitoksessa on liitteenä kaikkien säilyneiden painosten nimilehdet (Playford 1972, 237-259)). Ensimmäisen ja viimeisen painoksen välillä on siis lähes 70 vuotta. Franklin B. Zimmerman toteaa julkaisun esipuheessa, että editioiden muuttuminen kertoo sekä käsitteiden, tekniikkojen, muotojen ja median muuntumisesta että muutoksista musiikkipedagogiikassa. (Zimmerman 1972, 23.)

kertaisin ja helpoin, mitä hän osasi keksiä. Playford toteaa myös, ettei hän ole itse keksinyt kaikkea, vaan keräsi materiaalia muilta kirjoittajilta.⁵⁶⁰

Musiikin historia, musiikin estetiikka, säveltapailu, musiikinteoria, kenraalibasso, kontrapunkti, soinnutus, muoto- ja tyylialalyysi ja soitinoppi olivat oman nuoruuteni yleiset – soittamisen ohella opiskeltavat – oppiaineet Sibeliuksen Akatemiassa. Oppiainetraditiot polveutuvat monenlaisista historiallisista tilanteista ja käytännöistä. Esimerkiksi säveltapailun sanotaan periytyvän Guido Arezzolaiselta 1000-luvulta⁵⁶¹, kun taas teoksien tarkastelemiseen keskittyvä muoto- ja tyylialalyysi syntyi varsinaisesti vasta 1800-luvulla⁵⁶². Kontrapunkin opiskeleminen lienee ainakin kuusisataa vuotta vanha traditio⁵⁶³, kenraalibasso juontaa 1500- ja 1600-lukujen vaihteen käytännöistä, kun taas harmoniaopista ryhdyttiin varsinaisesti puhumaan vasta 1600-luvun lopulla⁵⁶⁴. Traditiot ovat konkretisoituneet käytännöiksi eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä eri tavoin, usein yksittäisten opettajien näkemysten mukaisesti. Suurin piirtein samoja asioita opetetaan muusikonaluille edelleenkin, vaikka oppiaineiden nimikkeet ja sisältökuvaukset ovat monien uudistamisprojektien myötä muuttuneet niin Suomessa kuin muuallakin. Nimitysten ja opettavien aineiden muuttuminen kuvastanee sekä muutoksia musiikkielämässä että musiikkipoliittisia muutoksia.

En tiedä, miten toiset opettajat oppiaineensa mieltävät, mutta itse kiinnitin jossain vaiheessa tutkimusprojektiani huomiota siihen, etten koko opettajanurani aikana ollut miettinyt, mitä eri oppiaineet kertovat suhteistamme musiikilliseen maailmaan, minkälaista musiikillista maailmankuvaa oppiaineet rakentavat.

Niin sanottujen ”teoreettisten” oppiaineiden tarkoituksena on – oman käsitykseni mukaan – kasvattaa kulttuuriin: opastaa ajattelemaan ja käsitteellistämään musiikkia, jakaa yhteisöllisiä musiikista puhumisen tapoja, ohjata kirjoittamaan musiikkia, opettaa nuoteista laulamisen ja nuoteiksi kirjoittamisen taitoa. Joskus on kyse historialliseen maailmankuvaan kasvatamisesta, joskus luonnonlain kaltaisina esitettyjen traditioiden välittämisestä⁵⁶⁵.

560 Playford 1972, 36.

561 Knighton ja Fallows 1992, 410–411.

562 ”Als historische Erscheinung ist die eigentliche musikalische Analyse verhältnismäßig jung. Sie erwuchs im 19. Jh. ganz allmählich aus den Bedürfnissen der Mg.-Schreibung einerseits, der Kritik und Unterrichtung des Publikums bis zur Unterweisung der Musikstudierenden andererseits. Das erste selbständige, bedeutende Werk auf dem Gebiet der Analyse ist der Führer durch den Concertsaal von H. Kretzschmar (zuerst 1886), eine Sammlung knapper Analysen der damals im Konzert gangbaren Werke verschiedenster Besetzungen vom KaM-Werk bis zur Symphonie” (Erpf 2001, 2412.)

563 Jo Marchetto da Padua kertoo *Lucidariumissaan* (vuodelta 1317 tai 1318, Herlinger 1985, XV) konsonoivuudesta ja dissonoivuudesta (Herlinger 197–257 1985), vaikka ei vielä anna varsinaisia äänenkuljetussääntöjä.

564 ”Seit Werckmeister (1687), Niedt (1700), Sorge, Marpurg, Forkel, Kirnberger usw. wird nicht mehr vom Kp., sondern von der Harmonielehre ausgegangen” (Rohwer 2001, 32123–32124).

565 Esimerkiksi tietynlaiset sävellajit, intervallit ja kolmisoinnut opetetaan usein ”luonnonlakeina”, vaikka ne soveltuvat vain länsimaisen tradition puitteissa sävellettyyn musiikkiin – ja siihenkin varsinaisesti vain muutaman sadan vuoden ajalta.

Musiikin ”teorian” ja ”käytännön” välinen erottelu on ollut olemassa koko länsimaisen musiikin historian ajan. Keskiajan, renessanssin ja vielä myöhempienkin aikojen kirjoitukset *musica theoretica* ja *musica practica* viittaavat erityisesti Boethiuksen⁵⁶⁶, joka perusti oppinsa muun muassa Platonin ja Aristoteleen kirjoituksiin. Boethius tunnetaan esimerkiksi siitä, että hänen mukaansa varsinaisia muusikoita (*musicus*) ovat vain ne, jotka kykenevät arvioimaan musiikkia, kun taas käytännön muusikot ovat vain käsityöläisiä.⁵⁶⁷

Käytännössä ”teorian” ymmärretään tarkoittavan milloin mitäkin, kulloisenkin tilanteen ja kulloisenkin tulkitsijan ymmärryksen mukaisesti. Musiikin ’teoriassa’ on ehkä kuitenkin varsinaisesti kyse musiikin ontologiasta – sen kuvaamisesta, kuinka musiikki on. Musiikin teoriaa on varmaan ollut ”aina”, tavalla tai toisella, mutta käsitys teorioista ja niiden merkityksestä kulttuurisissa käytännöissä muuttuu jatkuvasti. ’Teoria’ ei varsinaisesti ole mitään tiettyä, vaan kertoo ihmisen ja maailman suhteen laaduista. ’Teoria’ viittaa kauempaa katselemiseen⁵⁶⁸. Jo nuottikuva katsoo soivaa musiikkia kauempaa, esittää soivan musiikin ideaalisina suhteina. Periaatteessa nuottikuva siis on jo musiikin teoriaa. Musiikin toiminnassa nuottikuva on kuitenkin ensisijaisesti käsillä, käytössä.

Musiikinteoria oppiaineena tarkoittaa usein erilaisten irrallisten abstraktioiden opettamista. Monet yhä yleisessä käytössä olevat musiikkia määrittävät sanat periytyvät vuosisatojen takaa, mutta merkityssuhteet ovat muuttuneet musiikillisten käytäntöjen muuttuessa. Esimerkiksi Playfordin esittämä *Gam-ut* asteikkosysteemi on nykymusiikille vaikeasti avautuva, vaikka ensisilmäyksellä vaikuttaa siltä, että Playford puhuu aivan tutusta ilmiöstä:

*”To attain the Skill of Musick’s Art
Learn Gam-ut up and down by heart,
Thereby to learn your Rules and Spaces,
Notes names are known, knowing their places,
No Man can Sing true at first sight,
Unless he names his Notes aright;
Which soon is learnt, if that your Mi
You know its Place where e’er it be.
If that no Flat be set in B,*

566 Boethius 1989 (n. 500–507): *De institutione musica (Fundamentals of Music)*.

567 Strunk 1981, 85–86; Boethius 1989 224–225.

568 ”Termillä θεωρεω, katselen, tutkistelen, tarkoitettiin jo melko varhain poikkeuksellista tapaa katsella jotain ottamatta huomioon sen satunnaista ympäristöä tai aikaan sidottua kokonaisuutta. Tällöin sana tarkoitti esimerkiksi Isthmian tai Olympian kisojen juhliin osallistumista. Samoin, sanalla tarkoitettiin kahden sellaisen asian vertailemistä, jotka eivät olleet läsnä eivätkä samaa, ja jotka siis eivät luonnostaan asettuneet vertailtaviksi. Tämä tarkoittaa merkitysyhteydestä irrottamista ja siten katseltavan idealisoimista: ajateltavasta pyritään ottamaan esille se, mikä siinä on ajatonta ja mikä ei ole satunnaisesti riippuvaista ympäristöstä. Erottaminen tapahtuu abstrahoimalla eli luomalla mielessä ’kuva’ tai ’puite’, jossa oliota tarkastellaan. Teoria on siis olevan representaatiota abstraktiona, jolloin olevalta puuttuu oleminen (sille on suoritettu εποχη) ja satunnainen. Tällainen katselemistapa on juhlavaa, siinä on mukana vain sellainen, millä ei ole arkista merkitystä.” (Varto 1995c, 66.)

*Then in that Place standeth your Mi.
 But if your B alone be Flat,
 Then E is Mi, be sure of that.
 If both be flat, your B and E,
 Then A is Mi, here you may see.
 If all be Flat, E, A, and B,
 Then Mi alone doth stand in D.
 The first three Notes above your Mi
 Are Fa sol la, here you may see;
 The next three under Mi that fall.
 Them La sol fa you ought to call.
 If you 'l Sing True without all blame,
 You call all Eights by the same Name.
 First learn by Cliffs to Name your Notes
 By Rules and Spaces rights;
 Then Tune with TIME, to Ground your Skill
 For Musick's sweet Delight.⁵⁶⁹”*

Oppiaineet muotoutuvat ensisijaisesti yhteisöllisiksi käytännöiksi, itsenäisiksi toimintakulttuurin osa-alueiksi.⁵⁷⁰ Usein opiskelijat oppivat lähinnä selviytymään kulloisenkin oppiaineen käytännöissä, ja varsinaiset 'teoriat' jäävät irrallisiksi ja tulevat ymmärretyksi monin erilaisin tavoin.

Kaikki itselle vieraat näkemisen ja tarkastelemisen tavat saatetaan kokea ”teoreettisina”, siis liian kaukaa katselevina. Oudot näkemisen tavat näyttävät tutut asiat oudosta näkökulmasta, tunnistamattomina ja merkityksettöminä; omissa totunnaisissa kokemisen tavoissa itsen osaksi rakentunut musiikki katoaa näkyvistä, ainakin joksikin aikaa. Vaihtoehtoisin näkemisen tapoihin kasvaminen vaatisi aikaa ja vaivaa, jo jonkinlaiseksi rakentuneen muusikkouden muuttamista. Moni opiskelija kysyy, miksi pitäisi nähdä toisin.

Opiskeluaikoinani ajattelin musiikinhistoriaa yksinkertaisesti tietoa välittävänä oppiaineena, ymmärtämättä että samalla oli kyse ajattelemisen tavasta, maailmankuvasta, joka ei suinkaan ole ainoa mahdollisuus.

Playford aloittaa kirjansa johdatuksella musiikkiin, ”*Of Musick in General, and of its Divine and Civil Uses*”. Teksti on mielenkiintoinen sekoitus erilaisia asioita, monenlaista puhetta musiikin merkityksellisyydestä, esimerkiksi Orfeuksesta ja

569 Playford 1972, 60–62.

570 Tämän ajatuksen – ja monien muidenkin musiikin opettamiseen liittyvien ajatusten – muotoutumisessa minulla on ollut paljon iloa Lotta Ilomäen kanssa käydyistä keskusteluista. Ilomäki tekee tutkimusta, joka liittyy säveltapailukäytäntöihin.

Linuksesta – jotka molemmat olivat kuuluisia runoilijoita ja muusikkoja – pedonkaltaisten traakialaisten inhimillistämistä musiikin avulla, egyptiläisistä ja Apollosta, pyhästä Augustinuksesta, pyhästä kolminaisuudesta, täydellisestä maailman harmoniasta, dissonansseista ja konsonansseista, kukosta, joka kiekuu puhtaan oktaavin silloin kun kanat tulevat pesistään, astman parantamisesta, puhekyvyn puutteellisuuksien – kuten änkytyksen – korjaantumisesta, taisteluun innoittamisesta, musiikista, joka yhdistää sydämen ja ruumiin, vauvojen nukuttamisesta, musiikin ja uskonnon yhteenkuuluvaisuudesta sekä musiikin merkityksestä Englannin ja maailman historiassa.⁵⁷¹

Omien opiskeluaikojeni 'historiallisuus' liittyi lähinnä vain historia-nimisen oppiaineen opiskeluun. Kontrapunktin kirjoittaminen oli kyllä "Palestrina"- ja "Bach"-kontrapunktin kirjoittamista ja siten löyhästi sidoksissa historialliseen ajattelutapaan. Muoto- ja tyylianalyysissä käsiteltiin musiikkia, jonka tiesin olevan milloin miltäkin ajalta peräisin, mutta musiikin historiallisuudella ei juurikaan ollut merkitystä – ainakaan minulle. Varsinaisesti oppiaineissa olikin kyse muusikon sivistykseen kuuluvan ohjelmiston tuntemisesta ja yleisten muusikon taitojen ja tietojen hankkimisesta, yleisestä musiikillisesta sivistyksestä, traditioon kasvamisesta.

Nykyään kaikki oppiaineet ovat enemmän tai vähemmän historiallistettuja, vaikkakin erot opettamisen tavoissa saattavat olla suuria. Periaatteessa kaikissa musiikinteoreettisissa oppiaineissa opetetaan historiallisten käytäntöjen teoriaa. Lapset ottavat kuitenkin kaiken läsnäolevan musiikin luontevasti omaan aikaansa kuuluvana ja suhteuttavat uutuuden ja tuttuuden omaan kokemukseensa. Vähitellen heidät kasvatetaan historiatietoisuuteen: musiikin ammattiopiskelijan tulisi – ainakin periaatteessa – olla tietoinen esimerkiksi musiikin historian tyyleistä, tapahtumista, teoksista ja säveltäjistä, erilaisista ajattelutavoista ja eri aikojen musiikkikäsitksistä.

Musiikinteoreettisissa oppiaineissa puhutaan abstraktioista, jotka periaatteessa koskevat sellaista musiikkia, jonka kanssa muusikot ovat tekemisissä. Opiskelijoilta jää kuitenkin usein näkemättä, kuinka teoria koskee käytäntöä. Musiikin historian opetus sen sijaan puhuu selvästi jostain vieraasta – toisista ajoista – jonka ei tarvitsekaan koskettaa omaa elämää. Silloin jää näkemättä, kuinka henkilökohtaiset merkityssuhteet värittävät kaiken kerrotun.

571 Playford 1972, 37–45.

Teoreettinen näkökulma teokseen

Teoskäsityksen aukikerimistä

- Musiikkiteos filosofisena käsitteenä
- Käsitteitä teoskäsitteestä
- Teoskäsityksen konstituoitumisesta
- Viitekehysistä
- Ontologisista piireistä

Kokemuksellinen näkökulma teokseen

Musiikkiteos muusikolle käsillä (ja esillä)

- Teoksina ja toisin kuin teoksina artikuloituminen
- Julkiset puitteet
- Teos ohjelmiston osana
- Soittimellisuus ja soitettavuus

Itsensä ja toisen rajalla:
Tulkittamisen ongelma

- Tulkittamisen ongelma
 - Jo jonakin ymmärtäminen
 - Ei sitä noin voi soittaa
 - Näin minä sen soittaisin
 - Soivan ja kirjoitetun välisen suhteen purkamisesta
 - Mykkien merkkien tulkittaminen
 - Kuunnellen, kuinka se valittaa ja kirkuu
 - Kaikki ihmisen toiminta on tulkittavaa
 - Mittojen monenlaisuus
 - Leikiksi tunnistettu – leikkiä tunnistamatta
 - Omakohtainen taiteellinen ilmaisu
- Tulkittamisen haaste ja musiikin taito

Itsen ja toisen rajalla: muusikon suhde yksittäisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin

Musiikki tulee kulttuurissamme annetuksi nimettyinä musiikillisina kokonaisuuksina. Musiikkikappaleiden, musiikkiteosten, sävelteosten tai ”biisien” – miten niistä sitten puhutaankin, usein niistä keskustellaan vain erisnimin – olemassaolo on musiikkipuheissa niin itsestään selvää, annettua, etteivät puhujat juurikaan pysähdy kysymään, mistä on puhe. Puhe nimetystä teoksesta X saattaa olla puhetta nuottikuvasta (tai useista erilaisista nuottikuvista), lukemattomista erilaisista soitetuista variaatioista, yhdestä tai useammasta äänitallenteesta, puhetta hämärästi muistetuista kokemuksista, puhetta toisten kokemuksista tai puhetta toisten puheista, puhetta hämäristä käsityksistä, mielikuvista. Saatamme puhua, keskustella ja kirjoittaa nimetystä musiikkikappaleesta, vaikka emme olisi koskaan olleet henkilökohtaisesti tekemisissä puhumisen kohteen kanssa. Musiikki on yleensä kirjoitettu nimetyiksi kokonaisuuksiksi, mutta eri aikoina ja eri kulttuuripiireissä kokonaisuudet ovat rakentuneet ja merkityksellistyneet eri tavoin, niistä on puhuttu eri tavoin, niiden kanssa on toimittu eri tavoin. Myös nimeämisen perusteet ovat olleet erilaiset.

Kysymykseni teoksesta on kaksiosainen: mikä on se kokonaisuus, joka teokseksi oletetaan, ja kuinka tämä kokonaisuus merkityksellistyy?

Teoskäsityksen aukikerimistä

Puhuessamme teoksiksi nimetyistä musiikillisista kokonaisuuksista tulemme puhuneeksi esimerkiksi **olioista, ilmiöistä, esineistä, kokemuksista, käsityksistä, käsitteistä** ja **ideaalisista**

tai **intentionaalisista objekteista**, riippuen siitä, kuinka me maailmaa ajattelemme tai käsitteellistämme, kuinka puhumisen kohde tulee kulloinkin rajatuksi musiikillisesta maailmasta, min-käläisistä lähtökohdista maailmaa tarkastelemme.

Musiikin nimeäminen olioistaa musiikkia. Kollektiivinen musiikki – mitä se sitten onkin – artikuloiuu kulttuurissamme yksittäisiksi **olioiksi**, tavalla tai toisella yksilöityviksi nimetyiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi.⁵⁷² Nimetyt oliot saattavat artikuloiua yhä uudelleen, yhä uusin tavoin jo jollakin tavalla ymmärretystä musiikillisesta maailmasta, edellyttäen, että joku antaa niille mahdollisuuden. Musiikilliset oliot voivat ilmetä – tulla koetuiksi – esimerkiksi cd-levyn indeksien tai vinyylilevyn raitojen rajaamissa soivissa kokonaisuuksissa, nuottikuvasa annettuissa visuaalisissa kokonaisuuksissa, esittäjien toimintojen perusteella kokonaisuuksiksi tunnistettavissa musiikillisissa tapahtumissa tai tietyllä tavalla soivissa otteiden sarjoissa.

Oliot siis ilmenevät jollakin tavalla koettavina **ilmiöinä**. Nimetty musiikillinen olio voi kulttuurissamme ilmetä sekä soivassa ja soivaksi saattamisessa, kirjoitetussa ja kirjoittamisessa että välillisesti myös puhutussa ja puhumisessa. Joskus ilmiö vain ilmenee minulle, tulee annetuksi. Koen sen kuulijana, katsojana, kokijana, vaikka joudunkin ehkä näkemään vaivaa, että annetuksi tuleminen voi tapahtua. Jokin tunnistettava ilmiö voi myös yllättää ilmenemällä tilanteessa, jossa en sitä odota: konserttiohjelma onkin muuttunut, laitan radion päälle ja satun tunnistamaan soivan musiikin tai avaan satunnaisen partituurin ja tunnistan kappaleen. Voin myös saattaa ilmiön ilmenemään, tavalla tai toisella, niin että ilmiö tulee minulle annetuksi nimenomaan omassa toiminnassani, soittamisessa tai laulamissa – tai kirjoittamisessa⁵⁷³. Ilmiö ilmenee juuri silloin kuin itse haluan, niin usein kuin haluan, mutta omien mahdollisuuksieni rajaamana.

Kokemus on aina jonkun kokemus jostakin. Kokemuksella on aika ja paikka, kokemus on aina tilanteesta kokonaisuudessaan, vaikka vain tietynlainen osa tilanteesta tematisoituisi odotusten mukaiseksi ilmiöksi. Musiikillisen teoksen kokeminen on nuottikuvan, soittamisen tai esittämisen, esityksen tai äänitallenteen kokemista jonakin, ja kokemuksen laadut riippuvat siitä, mitä on koettu, miten kokeminen on tapahtunut ja minkälaisissa puitteissa koettu ilmiö merkityksellistyy. Mikään ei kuitenkaan estä minua kokemasta musiikillista ilmiötä, vaikka en tunnistaikään juuri sitä musiikkia tai vaikka en osaisikaan nimetä sitä – tunnistan sen kuitenkin yksittäiseksi musiikilliseksi kokonaisuudeksi. Voin myös kokea soittavani tiettyä kappaletta, vaikka kuulijat eivät sitä soitostani tunnistaikään.⁵⁷⁴

572 Vaihtoehtoina olisivat esimerkiksi artikuloituminen musiikillisina tiloina tai tyyleinä tai artikuloituminen jonkin ei-musiikillisen ilmiön – esimerkiksi erilaisten juhlien – mukaisesti.

573 Tietyn teoksen säveltäminen on yleensä vain yhden ihmisen kokemus, mutta ennen painotuotteiden halpenemista ja ennen kopiokoneiden aikakautta kirjoitetun musiikin kopioiminen käsin kirjoittamalla oli tavallista ja mitä ilmeisimmin erinomainen keino oppia kirjoittamaan musiikkia.

574 Opiskeluaikoinani soitin tunnilla Fukushiman *Mein*. Opettajan ohjeena oli, että kappale täytyy soittaa loppuun, vaikka soitto ei sujuisikaan hyvin. Opettaja ei kuitenkaan tunnistanut soittamani kokonaisuuden yhteyttä nuottikuvaan, mikä paljastui, kun hän kysyi: ”Joko se loppui?”.

Musiikillisessa maailmassa ilmenee siis yhä uudelleen jotain, joka aikaisempien kokemusten perusteella voidaan tunnistaa vaikkapa Olivier Messiaenin *Harawiksi* tai joksikin muuksi. Kun puhumme tietyn nimisistä musiikillisista olioista, puhumme kuitenkin ilmiökonaisuuksista, joiden nimeäminen ja abstrahoiminen yhdeksi – puhumattakaan määrittelemisestä yhdenlaiseksi – peittää sekä materiaalisen monimuotoisuuden että kokemuksellisen moninaisuuden.

Musiikkiteos filosofisena käsitteenä

Ainakin 1700-luvun lopulta lähtien monet filosofit ovat olettaneet musiikillisen teoksen, joka ei ole partituuri eikä esitys, mutta eivät tähän päivään mennessä ole päässeet yksimielisyyteen siitä, mikä musiikkiteos oikeastaan on, mikä on teoksen suhde nuottikuvaan ja esityksiin, miten musiikkiteokset ovat olemassa, ja minkälaisena ne ovat olemassa.⁵⁷⁵ Musiikillisten teosten olemassaoloon kasvetaan ja ilmiön kokemuksellinen tunnistaminen on ehkä yksinkertaista, mutta yleistäminen ja sanallinen määrittelemineen ovat olleet niin monin tavoin ongelmallisia, että kukaan ei ole pystynyt työstämään yleisesti hyväksyttyä määritelmää. Teoreettisten selitysten ja määrittelyjen moninaisuus on uuvuttava.

Musiikkifilosofien määritelmät paljastavat yleensä musiikillisen suuntautuneisuuden: suurin osa filosofeista on keskittynyt klassis-romanttiseen kantaohjelmistoon, eivätkä he yleensä täsmennä omaa musiikillista positiotaan. Koska määrittelyn kohde, määrittelyn tapa ja määrittelylle asetetut vaatimukset riippuvat musiikillisesta ja filosofisesta suuntautuneisuudesta, lähtökohtien valinnasta – riippumatta siitä, onko kirjoittaja ollut tietoinen suuntautuneisuudesta – ei pelkistettyjen musiikkiteosmääritelmien yksioikoinen vertaaminen tee yhdenkään kirjoittajan näkemykselle oikeutta. Pohdinnat ovat yleensä asiantuntevia ja perusteellisia. Erot ilmenevätkin jo lähtökohdissa. Käsitykseni mukaan ’musiikkiteoksen’ ongelma on lähinnä kielellinen ja ilmentää tietynlaisen esineellistävän käsitejärjestelmän, musiikillisten kokemusten ja kokemuksissa konstituoituvien ’musiikkiteosten’ laadullisen moninaisuuden yhteensopimattomuutta.⁵⁷⁶

Keskustelu ontologisista kysymyksistä onkin erityisen kiinnostava, jos sitä lukee yksittäisten kirjoittajien maailmankuvan aukikerimisinä⁵⁷⁷. Esimerkiksi Roger Scruton toteaa oman filosofisen suuntautuneisuutensa puitteissa, että musiikki on joko metaforien maailmassa – jota

575 Filosofinen pohdinta on koskenut kaikkia taideteoksia, ja musiikkiteokset ovat olleet vain yksi osa-alue.

576 Esimerkiksi Ingarden 1962, Kurkela 1985, 1986 ja 1995, Levinson 1996, Goehr 2002 (1992), Scruton 1997 pohtivat musiikkiteosta. Näistä Goehr on paneutunut aiheeseen erityisen monipuolisesti. Roman Ingardenin musiikkiteosta koskevasta tekstistä neljä ensimmäistä lukua on julkaistu jo 1933 puolaksi (Ingarden 1962, 3).

577 Samalla tavalla oma tekstini paljastaa omat käsitykseni. Oletan, että toisen kirjoittajan teksti paljastaa minulle kirjoittajansa maailmankuvaa vain siinä tapauksessa, että maailmankuva on erilainen kuin oma käsitykseni musiikillisesta maailmasta. Jaetut lähtökohdat jäävät yleensä näkymättömiksi. Tosin siinä vaiheessa kun aloitin väitöskirjan kirjoittamisen en ehkä osannut sanoa mitään yhdenkään kirjoittajan maailmankuvasta, vaikka monissa tilanteissa tunnistin oman näkemykseni erilaisuuden. Minulla ei ollut ajatuksellisia välineitä toisten ihmisten maailmankuvista puhumiseen. Kiinnostus maailmankuvia kohtaan on tämänhetkistä todellisuuttani: toisenlaisten näkemisen tapojen tunnistaminen tarkoittaa mahdollisuutta ymmärtää omaa näkemisen tapaa.

ei ole eikä voi olla olemassa – tai äänien maailmassa, jolloin on kyse vain äänikuvioista, jotka mahdollistavat musiikillisen kokemuksen,

”[W]e should not except a theory of musical ontology to give us an account of the intentional object of hearing. If it strays into the world where musical individual is encountered, it is a world of metaphor–of things that do not and cannot exist. If it stays in the world of sounds, then it can do no more than specify the sound patterns that make the musical experience available. There is no third possibility, which means there is nothing further to be said.”⁵⁷⁸”

ja toisenlaisen tradition puitteissa ajatteleva Roman Ingarden päätyy toteamaan, että musiikkiteos on puhtaasti intentionaalinen objekti.⁵⁷⁹

”Diese Tatsache schon ist ein hinreichender Grund dafür, um das in einer Partitur festgelegte Werk nicht für einen realen, sondern für einen rein intentionalen Gegenstand zu halten, der seine Seinsquelle in den schöpferischen Akten des Musikers und sein Seinsfundament in der Partitur hat.”⁵⁸⁰”

Ingarden nimittää musiikkiteokseksi intentionaalista ”ideaaliobjektia”, jota konstruktiot tai ajan myötä konstituoituneet käsitykset lähenevät.⁵⁸¹ Vaikka Ingarden pohtii myös teoksen yksittäisiä ”konkretisaatioita”, siis yksittäisiä esityksiä, ja kokemuksia teoksesta, hänen ontologinen analyysinsa musiikkiteoksesta on formaalinen. Ingardenin musiikkiteos – tai mikä tahansa taideteos – on käsitteellinen. Käytännössä sen sijaan toimitaan yksittäisten käsitysten perusteella, ja teos voi tulla koetuksi vain yksittäisten esitysten tai partituurin kautta.

Välittömän kokemuksen ulkopuolella **musiikkiteokseksi** kutsuttu kulttuurinen olio ilmenee kahdella tasolla, **yhteisöllisenä diskursiivisena muodosteena**⁵⁸² ja **henkilökohtaiseen**

578 Scruton 1997, 117.

579 Puhtaasti intentionaalisella objektilla Ingarden tarkoittaa objektia, joka ei ole olemassa itsenäisesti, vaan tämä ihmisen ulkopuolella oleva objekti konstituoituu kokemuksissa. Toisin sanoen musiikkiteos Ingardeninkaan mukaan ei ole partituuri tai kulloinkin soiva objekti, vaan omassa tietoisuudessa konstituoituneen ’teoskäsityksen’ korrelaatti. Oman ymmärrykseni mukaan tässä on kyse suurin piirtein samasta, josta Merleau-Ponty puhuu näkyvän ja näkymättömän yhteenkietoutumisena ja Heidegger ’maailmansisäisenä käsilläolevana’. Sen sijaan se, mistä Heidegger (1994) puhuu ’taideteoksena’, on muuta.

580 Ingarden 1962, 101. Käytännössä Scrutonin ja Ingardenin näkemyksillä ei ole juurikaan eroa. Scruton toteaa kuitenkin: *”There is nothing in the material world of sound that is the work of music. But this should not prompt those metaphysical fantasies that leads philosophers to situate the work of music in another world, or in another dimension, or another level of being.”* (Scruton 1997, 108.) Scruton viittaa tässä nimenomaan Ingardeniin ja hänen intentionaalisiin objekteihinsa.

581 Ingarden 1962, 103. Ingardenin ajatus tulee ilmi esimerkiksi toteamuksessa, että säveltäjä ei ymmärrä teostaan. Toisin sanoen säveltäjällä ei ole käsitystä siitä, kuinka hänen kirjoittamansa muodostuu ’teokseksi’ yhteisössä. (Ibid. 102).

582 Käytän ilmaisua ’diskursiivinen muodoste’ luullakseni suurinpiirtein Foucault’n (1969) tapaan.

kokemukseen perustuvana käsityksenä. Käsitys nimetystä teoksesta X konstituoituu sekä **kokemuksissa että puheissa.**

Henkilökohtaisen musiikkiteoskäsitteen konstituoitumisen edellytyksenä on eläminen musiikillisessa maailmassa, tietynkaltainen tajunnallisuus, kyky muistaa jo koettua ja kyky mieltää tapahtumisen historiallisessa moninaisuudessa kokemuksellinen samuus. Jos jokin samaksi mieltävä musiikillinen kokonaisuus koetaan riittävän monta kertaa, kokonaisuus yksilöityy, merkityksellistyy nimettynä ”yksilönä”, ja koetusta muodostuu vähitellen yleistävä käsitys, joka asettaa rajat samuuden kokemiselle erilaisissa konkreettisissa tilanteissa. Rajat eivät ole kiinteät eivätkä tarkat, vaan niitä koetellaan jatkuvasti. Tämänkaltaisten ilmiöiden – puhutaan esimerkiksi abstraktioista, ideoista, olemuksista, käsitteistä ja intentionaalisista objekteista – tunnistaminen on kokemuksellisesti vakuuttavaa, mutta ilmiöiden selittämisessä ja määrittelemisessä on riittänyt keskustelemista vuosituhansien ajan.

Musiikkiteos **yhteisöllisesti konstituoituneena objektina** on rakentunut sekä puheissa ja sosiaalisissa käytännöissä että soivaksi saattamisen käytännöissä. Yhteisöllinen musiikkiteos on käsitteenomainen **ideaalinen objekti**⁵⁸³, jonka olemassaolo tuntuu vakuuttavalta, vaikka siitä ei olisi minkäänlaista omakohtaista kokemusta. Myös uusi vasta kirjoitettu musiikki ja toistaiseksi tuntemattomat nimetyt musiikilliset kokonaisuudet nimetään teoksiksi, siis oletetaan ideaalinen objekti, jota juuri kukaan ei vain vielä tunne. Ideaaliset objektit tulevat annetuiksi puhutuina, sanoina ja niminä, joiden merkitys on aluksi hämärä, mutta kuitenkin jo jonkinlainen. Yhteisöllinen musiikkiteos on kuin Heideggerin *das Man*, hämärä, epäselvä ja kuitenkin normatiivinen, kaikkien eikä kenenkään ja silti tavattoman vahva vaikuttaja. Puhe yksittäisestä teoksesta voi koskea joko muistettuja kokemuksia tai toisten puheita, joilla ei tarvitse olla mitään tekemistä kokemuksellisen kanssa. Puhuja ei välttämättä ollenkaan muista, mistä hänen tietonsa ovat peräisin.

Ei kuitenkaan ole olemassa vain yhtä yhteisöllistä diskurssia, jonka kaikki jakavat, vaan yhteisöllinen käsitys konstituoituu eri tavoin eri (kulttuuri)piireissä. Yksittäisen teoksen ”status” voi olla hyvinkin erilainen erilaisissa asiantuntijapiireissä ja eri kulttuuripiirien puitteissa. Kulloisetkin ”musiikkisuhdanteet” ja paikalliset olosuhteet vaikuttavat käsityksiin teoksista ja niiden arvosta. Esimerkiksi Sibeliuksen musiikki on aivan toisella tavalla arvostettua Suomessa kuin Saksassa.

Yhteisöllinen musiikkiteos ilmenee myös kyvyssä arvioida kuultua ja käsityksissä siitä, kuinka juuri tämä teos tulisi esittää. Normatiivinen teoskäsitys siis ohjaa sitä, minkälaisina – miten soivina – teokset ovat läsnä kulttuurissamme.

583 Esimerkiksi Alfred Schutz kuvaa teosta otsikolla ”*Music as an ideal object: [...] Both the score and the performance have the same relation to the work of music as the printed book or lecture has to the existence of a philosophical thought or a mathematical theory. To be sure, the score, the performance, the book, the lecture, are indispensable means of communicating the musical or scientific thought. They are not, however, this thought itself. A work of music or a mathematical theorem has the character of an ideal object.*” (Schutz 1976, 28.)

Yhden yhteisöllisen teoksen X oletaminen on usein tarkoituksenmukaista ja käytännöllistä. Teoksen ideaalinen luonne tekee teoksesta varsin ongelmallisella tavalla läsnäolevan kulttuurisen olion. Myös 'teoksen tekijä' on konstruktio kuten teoksetkin. "Teos itse" ei valita konstituutumisensa tavasta. Ongelma on lähinnä omaa elämäänsä elävän säveltäjän, jonka elämä ja työ mystifioidaan ja tulee arvioiduksi milloin milläkin tavoin muodostuneiden käsitysten perusteella.

Käsityksiä teoskäsitteestä

Aloitin oman suhteeni teoreettisiin 'musiikkiteoksiin' ihmettelemällä, mistä filosofit oikein puhuvat puhuessaan musiikkiteoksista ja mikä on heidän ongelmansa. Siinä vaiheessa olin soittanut "teoksia" jo yli kolmenkymmenen vuoden ajan ja kirjoittanutkin sellaisia harvakseltaan. En voinut ymmärtää kiistaa siitä, mikä kohta musiikillisesta maailmasta rajautuu 'teokseksi', josta puhutaan ja jota arvostetaan. Nyt hiukan sivistyneempänä, monenlaisia näkemisen tapoja kokeneena, näen kysymykset kokonaan toisenlaisina, laajempina ja merkittävimpinä kuin miksi ne ensin ymmärsin, mutta edelleenkin en voi ymmärtää syytä 'teoksen' määrittämisen tarpeeseen. Ehkä käytyä keskustelua on vaikea ymmärtää tuntematta niitä yhteisöllisiä kysymyksiä, jotka keskustelun aikoinaan aloittivat. Ehkä oman aikamme kysymykset ovat niin toisenlaisia. Lydia Goehr toteaa, että teoreetikkojen pyrkimykset tavoittaa puhdas ontologinen luonne ovat johtaneet vaikeuksiin:

"Analysts who have sought to describe musical works have employed methodological principles and assumptions that impose unnecessarily severe limitations on their theories. The fact that analysis has been designed not to treat different sorts of subject-matter, but rather to capture only the pure ontological character—the so-called 'logic'—of any given phenomenon, turns out to be the source of all its trouble. For this design has created an irresolvable conflict between theory and practice. While the analytical method has given theorists a way to account for the logic of phenomena, this has not been true for the empirical, historical, and where relevant, their aesthetic character."⁵⁸⁴

Mutta kuinka paljon painoa teoreettisille tarkasteluille kannattaa antaa musiikkiteoreettisten diskurssien ulkopuolella? Minkälainen merkitys teoreettisilla keskusteluilla on käytännössä?

'Musiikkiteos' oman aikamme filosofisena käsitteenä on suurimmalle osalle muusikoita tuntematon.⁵⁸⁵ Kyse ei ehkä kuitenkaan ole oman aikamme – 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen – käsitteestä, vaan aikaisempien sukupolvien puheenaiheesta. Muusikot toimivat

584 Goehr 2002, 86.

585 Filosofisen käsitteen tunteminen tarkoittaa sen keskustelun tuntemista, jota käsitteestä on käyty. Ei ole mitään yhtä "oikeaa" käsitystä, jonka voisi tuntea. Kokemukseni mukaan musiikkiteosmääritelmät eivät ole käytännön muusikoiden mielestä vakuuttavia, eivätkä he yleensä ymmärrä, mitä määritelmät oikeastaan tarkoittavat.

musiikillisessa maailmassa niin kuin on tapana toimia – mikä ei tarkoita, etteivätkö he voisi toimia yhteisönsä tapojen vastaisesti – eikä filosofisissa teksteissä ilmenevä musiikkiteoksen ongelmallisuus yleensä millään tavalla häiritse heidän toimintaansa. Yksittäiset musiikilliset kokonaisuudet tulevat luontevasti ymmärrettyä milloin mitenkään, käytäntöjen mukaisesti. Käsitteet teoksista ja niiden kulttuurisesta arvostuksesta ovat toki monin tavoin vaikuttaneet musiikillisten käytäntöjen muotoutumiseen. Jaetuissa käytännöissä eläminen ei kuitenkaan tarkoita, että teoreettinen käsitys yksittäisten musiikkiteosten olemisen tavasta olisi yhteinen. Länsimaisen taidemusiikkitradition puitteissa ei eletä sen mukaan, kuinka filosofit näitä puitteita kuvaavat⁵⁸⁶. Filosofiset käsitykset ”vuotavat” käytäntöön yksinkertaistuksina ja väärinkäsityksinä, saavat milloin minkäkinlaisia oman elämän käytäntöjen mukaisia merkityksiä.⁵⁸⁷

Esimerkiksi Ingardenin kuvaus intentionaalisesta musiikkiteoksesta on vakuuttava, klassis-romanttisen repertoarin näkökulmasta – tai minkä tahansa repertoarin näkökulmasta, jos sen kanssa toimitaan niin kuin klassis-romanttisen repertoarin kanssa on toimittu. Monet Ingardenia arvioivat kirjoittajat ovat tarttuneet juuri tähän repertoarin rajoittuneisuuteen, sen ”elitistisyyteen”⁵⁸⁸. On ymmärtääkseni kyse siitä, määritelläänkö klassis-romanttisen teoskäsitteksen mukaista ’teosta’ vai pyritäänkö määritelmään, joka kattaa kaikki ”musiikkiteostyytit”, myös populaarimusiikin, etnisen musiikin ja uuden länsimaisen taidemusiikin.⁵⁸⁹ Kysymys on mitä suurimmassa määrin kulttuuripoliittinen.

Käytännössä sekä Ingardenin että muiden filosofien kuvauksia ja määrittelyjä on vaikea ymmärtää tuntematta ajattelun lähtökohtia – ja lähtökohtien ymmärtäminen vaatii tietynkaltaista sivistystä, paneutumista aiheeseen.⁵⁹⁰

Teoskäsitteksen konstituoitumisesta

Koko väitöskirjaprojektini voi sanoa alkaneen siitä, että kiinnitin huomiota käytännön opetustyössä ilmeneviin vaikeuksiin, jotka aivan ilmeisesti johtuivat toisaalta yksittäisten ihmisten henkilökohtaisten musiikkikäsitteysten välisistä eroista ja toisaalta siitä erosta, joka ilmenee yhteisöllisesti rakentuneiden ideaalisten objektien ja henkilökohtaisten teoskäsitteysten välillä. Toisin sanoen yhden yhteisen teoksen olettamisella on seurauksia siinä vaiheessa, kun puheet ideaalisesta teoksesta konkretisoituvat, kun puhutaan oman elämän käytännössä konstituoituneista tai teoreettisesti rakennetuista olioista niin, kuin ne olisivat merkityksineen jaettavissa.

Yksittäiset musiikilliset kokonaisuudet puhutaan usein kaikista sidoksistaan irrotetuiksi **esineiksi**, huomaamatta, kuinka lukemattomin tavoin käsitys tuosta ”esineestä” on sidoksissa

586 Toiset sattuvammin, toiset vähemmän sattuvasti.

587 Kussakin yhteisössä vaikuttavat filosofiset näkemykset valikoituvat esimerkiksi paikallisten auktoriteettien mukaan – kuka luennoi paikallisessa musiikkiyliopistossa – ja toisaalta sen mukaan, minkälaista kirjallisuutta yksittäiset musiikkifilosofiasta kiinnostuneet muusikot ovat sattuneet saamaan käsiinsä.

588 Esimerkiksi Zofia Lissa 1975, 172–207 ja Andrzej Pytlak 1989.

589 Tästä esimerkiksi Goehr 2002, 83–84.

590 ”Maallikkona” minun on tavattoman vaikea hyväksyä, että keskustelemisen perinne on sellainen, etteivät keskustelijat yritäkään ”pelata samaa peliä”, ymmärtää toista, vaan pysyttelevät kukin omassa todellisuudessaan.

musiikilliseen maailmaan ja omaan elämään. Teoksesta voi puhua ikään kuin irrallisesta objektista, ja teosta voi tarkastella esilläolevana objektina itse valitun kontekstin osana, mutta teosta ei voi irrottaa jo ymmärretystä. Juuri merkityssuhteiden verkosto tekee kohteesta näkyvän, tavalla tai toisella merkityksellisen. Vaikka kohtaisin jonkin nimetyn musiikillisen kokonaisuuden ensimmäistä kertaa, se on jo merkityksellistynyt sekä toiminnassa koettuna että puhuttuna, osana kulloisenkin tulkitsijan maailmaa. Teos konstituoituu siis kulloisenkin ihmisenä olemisen mukaisesti. Teoksesta puhuminen on hyppäämistä hermeneuttiseen kehään, jota ei koskaan voi aloittaa ”alusta”. Teoksen kuvaaminen on koettujen ilmiöiden kuvaamista ja samalla henkilökohtaisten merkityssuhteiden aukikerimistä. Musiikkiteokseen ei voi olla neutraalissa suhteessa, jossa paljastuisi jonkinlainen ydinteos. Jaamme toimintakulttuurin – joka sekä on paikallisten variaatioiden muodostama heterogeeninen kokonaisuus – ja puheissa välittyvän käsityksen siitä, että on olemassa musiikillisia teoksia. Toimintakulttuuri teoksineen merkityksellistyy jokaisen ihmisen oman näkökulman mukaisesti, teos konstituoituu kokemuksissa ja käsitys teoksesta muuttuu jatkuvasti.

Käsitys musiikkiteoksesta konstituoituu eri tavoin kirjoitetun ja soivan perusteella. Kirjoitettu ja soiva musiikkiteos tekijänsä toiminnan tuloksina, artefakteina, konstituoituvat eri tavoin kuin teos toisen tekemää lukemalla tai kuuntelemalla, ja kirjoitetun ja soivan suhde on erilainen erilaisissa toimintakulttuureissa ja erilaisissa tilanteissa. On siis kyse siitä, miten nuottikuva ja äänitapahtuma merkityksellistyvät elämisessä. Toisaalta on ihminen, maailmassa-eläjä, jolla on jonkinlainen toiminnallinen näkökulma yksittäiseen nimettyyn musiikilliseen kokonaisuuteen X, toisaalta on se, mitä ihmiselle on annettu aistisesti koettavaksi: nuottimateriaali, soiva toiminnallinen kokonaisuus – tai siitä eri tavoin redusoidut versiot – tai nuotit ja soiva yhdessä. Ymmärtäminen tapahtuu lähtökohdista, jotka eivät tule annetuksi osana nuottimateriaalia tai äänitapahtumaa, vaan ne ovat jo tulleet elämisessä annetuiksi.

Kokemuksessa näkyvä (ilmiöiden kenttä) ja näkymätön (olemisen kenttä) kietoutuvat yhteen. Niitä ei voi erottaa toisistaan, vaan näkymätön ilmenee näkyvässä.

”Le sens est invisible, mais l’invisible n’est pas le contradictoire du visible: le visible a lui-même un membrure d’invisible, et l’in-visible est la contrepartie secrète du visible, il ne paraît qu’en lui, il est le Nichturpräsentierbar qui m’est présenté comme tel dans le monde – on ne peut l’y voir et tout effort pour l’y voir, le fait disparaître, mais il est dans la ligne du visible, il en est le foyer virtuel, il s’inscrit en lui (en filigrane) –⁵⁹¹ ”

Näkyvä ja siihen kietoutunut näkymätön eivät ole joukko yksittäisiä ilmiöitä merkityksineen, vaan kenttä – tai kenttien verkosto – ilmiöiden ja olemisen kokonaisuus, joka toimii aina

591 Merleau-Ponty 1988 (1964), 269.

taustana yksittäiselle esiin nostetulle ilmiölle. Näkymätön ilmenee näkyvässä, mutta näkyvä tulee näkyväksi vain näkymättömän avulla.

Viitekehysistä

Kaikissa yhteisöissä on omat tapansa olla tekemisissä musiikin kanssa ja omat tapansa puhua musiikista. Musiikillisessa maailmassa ei ole yhtä kaikille yhteistä diskurssia, vaan samaan aikaan monenlaisia käytäntöjä, monenlaisia puhumisen tapoja, jotka kyllä kietoutuvat toisiinsa, vaikuttavat toisiinsa. Yhteisymmärrys syntyy sisäpiireissä, toimimisessa, jaetuissa käytännöissä, yhdessä rakennetuissa puhumisen tavoissa, keskustelemisessa, dialogissa. Yhteisö muodostuu tavalla tai toisella osallisten joukosta. Yhteisöissä voi vierailta, niissä käytettyjä puhumisen tapoja siteerataan. Yhteisön jäsenet kuuluvat yleensä myös moniin muihin sisä- tai ulkopiireihin, kaikilla yhteisöön kuuluvilla ihmisillä on omanlaisensa suhteet maailmaan.⁵⁹²

Tutkimustyön yhteydessä puhutaan usein tarkastelun kohteen kontekstualisoinnista. Mikko Heiniö kiteyttää: ”*Konteksti on se merkitysyhteys, jonka kysymyksenasettelu tekee tulkinnalle välttämättömäksi*”.⁵⁹³ Heiniö puhuu kolmenlaisista kontekstien perustyypeistä: tekstien sisäistä yhteyksistä, tekstien välisistä yhteyksistä ja tekstien ulkoisista yhteyksistä.⁵⁹⁴ Heiniö puhuu myös eksplisiittisestä ja implisiittisestä kontekstista ja toteaa, että tutkimuksessa implisiittinen konteksti on rajattava sellaiseksi, joka voidaan pyydetäessä eksplikoida ja rajata, muuten konteksti on vaarassa laajentua käsittämään koko hermeneuttisen tilanteen, jota ei kuitenkaan voi eksplikoida.⁵⁹⁵ Hermeneuttinen tilanne on kuitenkin mitä suurimmassa määrin ”merkitysyhteys, jonka kysymyksenasettelu tekee tulkinnalle välttämättömäksi”, siten raja hermeneuttisen tilanteen ja Heiniön mainitseman eksplikoitavissa olevan implisiittisen kontekstin välillä on ilmeisesti lähinnä praktinen.⁵⁹⁶

On olemassa myös lukuisia erillisiä alueita, yksittäisten näkökulmien tai metodien määrittämiä alueita tai kokonaisia tieteenaloja, joiden puitteissa musiikillinen maailma tulee tematisoitua eri tavoin. Kaikilla näillä alueilla on omat lähtökohtansa, käytäntönsä, ennako-oletuksensa ja käsitteistönsä, jotka synnyttävät omanlaisensa objektit, yhteisöllisen keskustelun ja tutkimuksen kohteet. Esimerkiksi erilaisilla musiikinteoreettisilla tarkastelutavoilla, musiikkifilosofiassa, niin sanotun musiikkitieteen osa-alueilla – kuten semioottisen tutkimuksen piirissä – musiikkipsykologiassa, musiikkiterapiassa, psykoanalyttisesti suuntautuneen musiikintutkimuksen piirissä, musiikkisosiologiassa sekä taiteen ja kulttuurin tutkimuksen alueilla on omat

592 Tyypillinen esimerkki on Avanti!-yhtye, tai yhden opettajan ympärille kerääntynyt soitinluokka tai vaikkapa kaupunginorkesteri. Ulkopiireillä tarkoitan sisäpiirin sidosryhmiä, siis esimerkiksi perheitä, sukulaisia ja ystäviä, jotka tuntevat erityistä mielenkiintoa kyseisä sisäpiiriä ja sen toimintaa kohtaan.

593 Heiniö 1992, 72.

594 Ibid. 9–10.

595 Ibid. 6–8.

596 Musiikkitieteellinen kysymys konteksteista onkin syytä ymmärtää lukijan kannalta, kysymyksenä lukijalle eksplikoidusta kontekstista, kysymyksenä kommunikaatiosta ja tekstin intersubjektivisuudesta.

tutkimisen tapansa, omat metodinsa, käytäntönsä ja käsitteensä sekä omanlaisensa tutkimustulokset, jotka ulkopuolisista saattavat vaikuttaa käsittämättömiltä.⁵⁹⁷

Tämänkaltaisista alueista puhutaan eri yhteyksissä eri tavoin. Thomas Kuhn puhuu paradigmoista,⁵⁹⁸ Foucault diskursiivisista käytännöistä, suhteista, joissa muodostuvat omat objektinsa:

”Ces relations sont établies entre des institutions, des processus économiques et sociaux, des formes de comportements, des systèmes de normes, des techniques, des types de classification, des modes de caractérisation; et ces relations ne sont pas présentes dans l’objet; ce ne sont pas elles qui sont déployées lorsqu’on en fait l’analyse; elles n’en dessinent pas la trame, la rationalité immanente, cette nervure idéale qui réapparaît totalement ou en partie lorsqu’on le pense dans la vérité de son concept. Elles ne définissent pas sa constitution interne, mais ce qui lui permet d’apparaître, de se juxtaposer à d’autres objets, de se situer par rapport à eux, de définir sa différence, son irréductibilité, et éventuellement son hétérogénéité, bref d’être placé dans un champ d’extériorité.”⁵⁹⁹

Sosiologisesti asennoituneen tutkimuksen piirissä puhutaan esimerkiksi järjestelmistä, osajärjestelmistä, instituutioista, maailmoista ja kentistä.⁶⁰⁰ Yliopistollinen tutkimus on jakautunut tieteenaloihin, ja yhdenkin tieteenalan puitteissa saatetaan puhua erilaisista teoreettisista viitekehysistä tai tutkimuskonteksteista, joista tutkijan oletetaan valitsevan itselleen sopivan.

Teoreettisista viitekehysistä puhuminen luo helposti⁶⁰¹ sellaisen käsityksen, että yksittäisen ”objektin” voisi ongelmitta sijoittaa milloin mihinkin teoreettiseen viitekehukseen. Kuitenkin jokainen objekti on jo tullut ymmärretyksi osana elettyä maailmaa, ja objektin ymmärtäminen osana jotain tiettyä teoreettista viitekehystä on erityinen projekti, jossa käsityksen teoreettinen puhtaus syntyy vähitellen, pitkällisen työstämisen tuloksena.⁶⁰²

Ontologisista piireistä

Fenomenologisen lähestymistavan puitteissa puhutaan ontologisista piireistä.⁶⁰³ Jokainen alue

597 Alfonso Padilla artikkelissa *Dialektinen lähestymistapa II* on musiikin tutkimuskentistä kaavio, joka ”monisuhteisuudessaan” on erityisen havainnollinen (Padilla 1997, 148).

598 Kuhn 1970.

599 Foucault 1969, 61–62.

600 Sevänen 1998.

601 ”Helposti” viittaa omakohtaisiin kokemuksiini tutkimuksen tekemistä aloittelevista opiskelijoista.

602 Eletty maailma rakentuu tietenkin hyvin eri tavoin esimerkiksi ”tavallisilla” musiikinkuuntelijoilla ja musiikin ammattilaisilla. Musiikinkuuntelija tai harrastaja ei välttämättä tiedä mitään vaikkapa musiikin lajeista ja kaanoneista, kun taas toiset ovat oppineet sijoittamaan jokaisen kappaleen osaksi tavalla tai toisella luokiteltua teosten kenttää. (Aiheesta Huttunen 2002, 74.)

603 Edmund Husserlin tieteen filosofiaan perustuva Satulehdon *Elämismaailma tieteiden perustana* käsittelee piiriontologioita niin, että tekstiä voi ymmärtää, vaikka ei olisi Husserlin fenomenologian asiantuntija.

synnyttää omat objektinsa, jotka ovat olemassa vain kyseisten piiriontologioiden sisällä.⁶⁰⁴ Piiriontologioita tarkastelemalla pyritään tuomaan esille ne lähtökohdat, jotka kullakin alueella vallitsevat. Jokaisessa ontologisessa piirissä on omat tapansa nähdä tutkimuskohde, omat näkymättömät ”uskonkappaleensa”, ennakko-oletukset, tematisoimisen tavat, joita ei tarvitse asettaa kyseenalaiseksi. Ontologiseen piiriin täytyy kasvaa, opetella käytännöt, käsitejärjestelmät ja mahdolliset kysymisen tavat.

”Piiriontologian tarkoituksena on paljastaa muodollisesti se tapa, jolla jokin on jonakin tiettyä tematisointia varten.

Tämä tarkoittaa tieteessä totuus-käsitteen uutta määrittämistä: totuus on se tapa, jolla oleva paljastuu, kun sitä tarkastellaan annetuista lähtökohdista. Esimerkkitapauksemme, ihminen, on eri tieteissä olemassa eri tavoilla, koska oliona ihminen on tieteissä eri olio siitä riippuen, miten hänet on tematisoitu eri tieteitä varten. Ero on siis itse oliossa, ei ainoastaan tavassa katsella sitä.

Tämä kertoo, että sillä erolla, että jokin on ja että se on jotain, on merkitystä (ontologinen ero).⁶⁰⁵”

Ontologisten piirien sisällä saatetaan toimia, kirjoittaa ja puhua niin kuin kyseinen piiri olisi koko maailma, ja piirin sisäiset objektit olisivat kaikkien jakamia reaali maailman olioita. Piirin sisällä sen objektit ovat tosia. Yksittäisten piirien sisällä käytettyjen termien ongelma on tietenkin aina se, että niitä käytetään sekä arkipuheissa – tarkoitamaan tilanteiden mukaisesti milloin mitään – että teoreettisesti määriteltyinä käsitteinä. Niinpä Danton ’maailma’ ja Bourdieun ’kenttä’ eivät ole yhteneviä sen kanssa, mihin sanat viittaavat vaikkapa omassa tekstissäni. Teoreettiset termit ovat arkikielen sanoja, jotka on otettu erityiskäyttöön, ja vastaavasti erityiskäytössä olevien termien ympärille kerääntyneet erityismerkitystä ilmaisevat lauseet siirtyvät arkikieleen ja tulevat tulkituiksi omien kokemusten mukaisesti. Ontologisten piirien käsitteellinen ”puhutus” syntyy vain erityistapauksissa, vaivalloisesti, mutta piirien mukaiset puhumisen tavat ”vuotavat” ympäristöön.

Useimpien tällaisten piiriontologioiden puitteissa puhutaan yleisten käytäntöjen mukaisesti musiikkiteoksista, vaikka teokset muodostuvatkin eri tavoin eri diskursseissa.

Heideggerin jaottelu esillä- ja käsilläolevaan on havainnollinen. Yksittäisten musiikillisten teosten kulttuurinen olemisen tapa, teoksen monenlaiset sidokset ihmisenä olemiseen, paljastuvat – ainakin jossain määrin – mikäli teoksia tarkastelee maailmansisäisinä ”käsilläolevi-

604 Myös Foucaultin diskursiiviset käytännöt synnyttävät omat objektinsa. Samoin erityistieteiden piirissä saatetaan tiedostaa niiden puitteissa luotujen objektien konstruktio luonne. Esimerkiksi Sevänen toteaa, että ”*Taiteen ”instituutiota”, ”järjestelmää”, ”maailmaa” tai ”kenttää” tutkittaessa onkin syytä pitää mielessä se, että tieteen tutkimuskohde eroavat reaali maailman kohteista. Tieteellisen tutkimuksen kohteet ovat aina jossain määrin konstruktioita, käsitteellisen jäsenyys- ja muokkaustoiminnan tuotteita, joten niitä ei saa automaattisesti samastaa reaali maailman kohteisiin.*” (Sevänen 1998, 16.)

605 Varto 1995a, 84-85.

na”, niin kuin Heidegger tarkasteli välineitä. Tämä ei tarkoita, että musiikkiteos olisi väline samaan tapaan kuin vasara, vaan sitä, että jokaiselle ihmiselle merkityssuhteet konstituoituvat nimenomaan jaetuissa musiikillisissa käytännöissä, yhteisöllisen ja henkilökohtaisen, aistisesti kohdatun ja transsendentaalisen, toiminnassa koetun ja puhutun, muistetun ja unohdetun, tapahtuneen ja kuvitellun kietoutuessa toisiinsa. Käsitukset muotoutuvat elämisessä, musiikillisten tilanteiden mukaisessa toiminnallisessa suhteessa musiikilliseen maailmaan.⁶⁰⁶

Musiikkiteos muusikolle käsillä (ja esillä)

Kuinka musiikkiteokset ovat muusikolle käsillä? Kuinka musiikki teoksina on muusikolle läsnä? Musiikillisten teosten pohtiminen maailmansisäisinä käsilläolevina, siis ikään kuin välineinä, toiminnallisen kokonaisuuden osina, saattaa herättää epäilyjä. Välineet ovat jotain varten. Teokset – yksittäiset musiikilliset kokonaisuudet – ovat muusikkokulttuurissa läsnä soittamista varten. Soittaminen voi olla kuuliijoille soittamista, mutta soittaminen on aina myös musiikin kokemisen tapa. Teokset siis ovat, jotta kulttuurissamme olisi musiikkia. Teokset ovat käsillä, jotta soittajilla olisi soitettavaa: vastuksina, mahdollisuutena. Eikö musiikki taideteoksina ole kaiken välineellisen ”yläpuolella”? Eikö Heidegger todennut, että taideteoksia ei pidä ajatella välineinä⁶⁰⁷? Taiteella ja käsityöllä on olennainen ero. Heidegger totesi kuitenkin myös, että teoksen luominen vaatii käsityötä.⁶⁰⁸

”Das Werkschaffen verlangt aus sich das handwerkliche Tun. Die großen Künstler schätzen das handwerkliche können am höchsten. Sie zuerst fordern seine sorgfältige Pflege aus der vollen Beherrschung. Sie vor allen anderen mühen sich um die stets neue Durchbildung im Handwerk.”⁶⁰⁹

606 Musiikkiteos taideteoksena ylittää arkisen kokemuksissa konstituoituneen käsityksen musiikkiteoksesta. Taideteos, niin kuin sen ymmärrän, ei ole koskaan mitään annettua. Sen sijaan ’musiikkiteos’ muusikko yhteisön käytännöissä ilmenevänä ilmiönä on kaikessa musiikillisessa toiminnassa läsnä.

607 Heidegger 1994 (1935/36), 28.

608 Arto Haapala soveltaa Heideggerin ajatusta välinekokonaisuuksista ja maailmassaolemisesta samaan tapaan kuin minä oman tekstini kokonaisuudessa, vaikka en jäsenäkään työtäni Haapalan tapaan Heideggerin käyttämien ilmaisujen avulla. Haapala esittää, että Heideggerin taidekäsitys ja hänen ihmiskäsityksensä eivät ole yhteensopivia, vaikka ei ryhdykään asiaa argumentoimaan. (Haapala 2000, 146.) Tässä asiassa olen kuitenkin eri mieltä kuin Haapala – vaikka en ryhdykään asiaa argumentoimaan. Oman käsitykseni mukaan taideteos tapahtuessaan, niin kuin Heidegger sen esittää (Heidegger 1994), on kuitenkin jotain muuta, kuin sen taidemaailman objekti, jota Haapala kuvaa.

609 Heidegger 1994 (1935/36), 46. ”Teoksen luominen vaatii sinänsä käsityötä. Suuret taiteilijat arvostavat tämän hyvin korkealle. He nimenomaan edellyttävät sen vaalintaa, lähtökohtanaan täydellinen hallinta. Ennen kaikkea he näkevät vaivaa kehittääkseen yhä uudelleen käsityötaitoaan.” (Heidegger 1996, 61. Suomentanut Hannu Sivenius.)

Kaiken musiikin tekemiseen liittyvän mystifioiminen taiteeksi tarkoittaisi vaikenemista asioista, jotka liittyvät olennaisesti musiikin tekemiseen. Mysteeriksi tulisi jättää vain taiteen tapahtuminen, se, mikä ylittää käsityön. Muusikkokulttuurin puitteissa musiikin tekemiseen liittyvistä konkreettisista yksityiskohdista puhutaan joka tapauksessa jatkuvasti.

Pyrin tutkimusprojektini aikana tarttumaan säröihin ja halkeamiin, sellaisiin yksityiskohtiin, henkilökohtaisiin kokemuksiin ja aavistuksenomaisiin tuntumiin, jotka paljastivat jotain muuta, kuin mitä olin tottunut sanallistamaan, kuulemaan tai lukemaan.

Tunnistan, kuinka kulttuurissamme on tietynlaisia tapoja puhua musiikista ja valtava koelma nimettyjä teoksia, mutta puhumisen tavat ja teosten kokoelma peittävät kokonaisen musiikillisen maailman käytäntöineen ja merkityksineen, maailman, jota ei avoimesti ole tuotu puheeseen. ”Peitetty” ei ole mitään salaista, vaan jokaisen ulottuvilla, mutta se tulee ilmi vain käytännöissä, konkreettisten tilanteiden yhteydessä, esimerkiksi erilaisten valintojen artikuloitumattomina perustoina. Valinnat saatetaan perustella tavalla tai toisella, mutta perusteista on vaikea saada otetta. On vaikea sanoa, mistä on konkreettisesti kyse silloin, kun sanotaan jotain tavaksi tullutta, josta kulloinkin puhuja saattaa olla hyvinkin vakuuttunut.⁶¹⁰ Muusikkodiskurssejakin on monenlaisia, ja todennäköisesti ne kaikki ovat jossain määrin käsittämättömiä ulkopuolisille.⁶¹¹

Mietin – esimerkiksi – mitä tulkinnalla oikeastaan tarkoitetaan. Niin sanottu tulkitseminen oli minulle kokemuksellisesti tuttu ja tärkeä asia. Tutkimusprojektini aikana luin myöskin kaikenlaista tulkitsemiseen liittyvää. Jokin tulkintaa käsittelevissä teksteissä häiritsi, vaikka tunnistin sen, mistä puhuttiin. Kuitenkin kesti kauan, ennen kuin kykenin edes jossain määrin selvittämään itselleni, kuinka musiikki oman käsitykseni mukaan on muusikolle silloin, kun musiikin sanotaan tulevan tulkituksi. Kesti kauan, ennen kuin osasin kirjoittaa aiheesta niin, että koin kirjoittavani juuri siitä, minkä kokemuksellisesti tiesin sen sijaan, että olisin kirjoittanut siitä, mistä olin lukenut.

Teoksina ja toisin kuin teoksina artikuloituminen

Kokemukseni mukaan teosten artikuloituminen tapahtuu kahdella tasolla. Teokset voivat artikuloitua yksittäisinä jo jonkinlaisiksi tiedettyinä ja nimettyinä musiikillisina kokonaisuuksina, jotka lukemattomin näkymättömin sidoksien liittyvät musiikilliseen maailmaan, ja juuri näiden sidosten ansiosta tulevat koetuiksi merkityksellisinä. On siis kyse näennäisen irrallisista teoksista ja näkymättömästä kenttien verkostosta, joka toimii teosten ”kontekstina”. Kuunnellessani musiikkia ja erityisesti tutustuessani uuteen teokseen koen ”teokset” kuitenkin kollektiivisena, yksiköllisenä musiikkina, joka sellaisenaan artikuloituu erilaisin tavoin, esimerkiksi erilaisina

610 Tyypillinen esimerkki tällaisesta vaikeasti artikuloituvasta perustasta on esitysten arviointi. Kokemukseni mukaan arvioinnin perusteissa ei välttämättä ole ollenkaan kyse siitä, mistä siinä kulloinkin sanotaan olevan kyse.

611 Jokaisella on varmasti kokemuksia siitä, kuinka vaikea on tietää puhutun kielen ja vallitsevien käytäntöjen suhdetta itselle vieraassa kulttuuripiirissä. Puhutaan kulttuurishokista.

musiikillisina eleinä, tyyleinä, sointeina tai muotoutumisen tapoina. Silloin yksittäisten teosten kokoelma on ikään kuin toissijainen jäsentämisen tapa, joka palvelee vaikkapa hakusysteeminä.

Teoreettiset sanallisesti ilmaistut käsitteellistämisen tavat saattavat antaa kuuntelukokemukselle muodon. Eri aikoina eri tavoin artikuloidut teoreettiset käsitteellistämisen tavat ovat kunkin ajan yleisestä ajattelutavasta kertovia yrityksiä hallita musiikin tekemistä ja musiikin ajattelemista. Sen sijaan nuottikuvassa teos artikuloituu myös notaatiosysteemin mukaisesti: nuottikuva kertoo lukuisin tavoin kulttuurisista musiikin jäsentämisen tavoista. Jäsentämisen tavoista ei tarvitse olla tietoinen. Nuotteja voi käyttää ”vain” tabulatuurina, mutta yhteisöllinen musiikin jäsentämisen tapa on kuitenkin aina läsnä kirjoitukseen kiedottuna.⁶¹²

Julkiset puitteet

Yhteisöllinen musiikillinen maailma, niin sanottu taidemaailma, rakentuu puheissa ja sosiaalisissa käytännöissä. Yleisö, esittäjät, säveltäjät ja musiikilliset teokset kohtaavat musiikillisisten instituutioiden mukaisissa musiikillisissa tilanteissa. Omassa kulttuurissamme on kyse erityisesti musiikin kuuntelemisesta. Esimerkiksi konserteissa tai levyiltä kuultu musiikki tarjoaa mahdollisuuden hetkelliseen nautintoon, mielihyvään, huviin, ajankuluun, viihteeseen, virittämiseen, elämyksiin, unohtamiseen – joka tapauksessa ainakin jonkinlaisiin kokemuksiin. Kuitenkin yksittäiset aistisesti koettavat nimetyt musiikilliset kappaleet vaikuttavat lähinnä pelinappuloilta yhteisöllisessä pelissä, jossa päämääränä on yleensä hyöty, on sitten kyseessä vaikkapa rahan ansaitseminen, poliittisen vaikutusvallan varmistaminen tai kansallisen itsetunnon rakentaminen. Talouselämä, taidepolitiikka ja media säätelevät musiikillisia instituutioita.

Taidemaailma pyörii teosten ympärillä. Koetun teoksen musiikilliset ominaisuudet eivät välttämättä ole tärkeitä. Puheissa ja sosiaalisissa käytännöissä konstituoituva musiikkiteos on kulttuuriobjekti, jonka merkitys on sen yhteisöllisessä arvostuksessa. Yksittäinen kulttuuriobjekti voi konstituoitua vähitellen, ajan myötä, mutta kulttuuriobjektit saatetaan myös harkitusti rakentaa. Taidemusiikkikulttuurin puolella on omat tapansa kirjoittaa erilaisia Top Ten -listoja ja omat tapansa rakentaa kulttiobjekteja.

Eri aikoina on ollut erilaisia kulttuuriobjekteja. Joskus kauan sitten kauniisti kirjoitettu musiikki toimi kirjallisina kulttuuriobjekteina, joita ruhtinaat haalivat kokoelmiinsa⁶¹³. Nykyaikajan kulttuuriobjektit ovat soivia: erityisesti kulloinkin pinnalla olevien soittajien, laulajien ja kapellimestarien tulkinnat yhteisöllisesti arvostetuista teoksista saavat kulttuurisesti merkittävän aseman, ainakin hetkeksi.

”Taidemaailma on siis struktuuri, joka antaa meille taiteen tarkastelijoille tietynlaisia teoksia tiettyinä aikana. Se mikä on taiteellisesti merkityksellistä, millaiset teokset ovat taiteellisesti arvokkaita, mitkä teokset ovat klassikkoja, millä tavalla

612 Täytyy kuitenkin muistaa, että nuottikuvan ja soivan musiikin suhteita on monenlaisia.

613 Le Vot 1999, 25.

taideteoksia luokitellaan taiteenlajeihin, missä yhteyksissä taidetta tuodaan esille, ynnä monet muut vastaavat 'konventiot' rakentavat taidemaailmaa. On tärkeää huomata, että myös arvot kuuluvat taidemaailmaa konstituoviin struktuureihin; erityisen selvästi arvojen konstituiva asema ilmenee klassikoissa. Klassikot ovat yhdessä mielessä arvon mittoja: Bach, Mozart ja Beethoven määrittävät, millaista on taiteellisesti arvokas länsimainen klassinen musiikki.⁶¹⁴”

Julkisesti esittäminen muuttaa muusikon kokemuksen musiikista. Itsekseen soittaminen ja toisten kanssa soittaminen ovat musiikin kokemuksen tapoja, joissa soittaja on samassa tilassa musiikin ja mahdollisesti toisten muusikoiden kanssa. Julkisuus tarkoittaa arvioiduksi tulemistä⁶¹⁵, tietoisuutta toisesta näkökulmasta, joka on itselle tavoittamaton. Musiikin kanssa samaan tilaan tulee myös yleisö, jonka kokemuksesta ei voi tietää. Jo ajatus yleisöstä saattaa muuttaa käsityksen omasta soitostaan.

Teos ohjelmiston osana

Julkisen taidemaailman ohella musiikillisessa maailmassa on pieniä soitinkohtaisia yhteisöjä ja laulajien yhteisöjä, jotka rakentuvat jaetun muusikkouden, yhteisten ammatillisten intressien varaan. Virallisia omaa reviiiriään puolustavia ”kilttoja”⁶¹⁶ ei ole ollut enää aikoihin, mutta yksittäisten opettajien ympärille saattaa kehittyä epävirallisia koulukuntia ja yhteisöjä. Nuoret soittajat ja laulajat kasvavat nykyään yleensä musiikkioppilaitosten puitteissa. Puhallin- ja sinfoniaorkesterit, kamarimusiikkiryhdyt, kuorot, oopperayhdistykset, ja musiikkileirit toimivat institutionaalisina yhteisöinä, joissa kollegiaalinen muusikkous muotoutuu yhdessä soittaen tai laulaen.

Teokset konstituivat länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa elävän muusikon todellisuutta. Musiikki ei kuitenkaan ensisijaisesti artikuloitu säveltäjittäin, aikakausittain tai jonkinlaisen yhteisöllisen arvoasteikon mukaisesti, vaan muusikko kasvaa ymmärtämään soitettut teokset oman soittimensa ohjelmiston osana, oman soittimensa soittajien muodostaman musiikillisen yhteisön arvostusten mukaisesti.⁶¹⁷ Käsitys käsilläolevasta – siis soitetusta tai soitet-

614 Haapala 2000, 131.

615 Arto Haapala kysyy – Heideggerin inspiroimana – millä tavalla taiteilija on taidemaailmassa. Hän erottaa taiteilijana olemisessa viisi eksistentiaalia: taidemaailmassa olemisen, luomisen, yleisölle kohdistamisen, faktisuuden ja kriittisen arvioinnin eksistentiaalit. (Haapala 2000.) Oman työni näkökulma on varsinaisesti Haapalan kuvaaman taidemaailman ulkopuolella. Kuitenkin esimerkiksi orkesterimusiikot tai muuten jatkuvasti konsertoivat muusikot ovat työnsä kautta jatkuvasti osana julkista taidemaailmaa.

616 Graig Monson kuvaa Elisabethin ajan Lontoossa toiminutta musiikkikiltaa, joka sääteli kaupungin musiikkielämää (ja pyrki siten helpottamaan jäsentensä toimeentuloa). Oppipoikia sai olla vain yksi, eivätkä oppipojat päässeet esiintymään julkisesti ennen kuin killan jäsenet olivat varmistaneet heidän pätevyytensä. Muusikot eivät myöskään saaneet opettaa muita kuin omaa oppipoikaansa, paitsi jos oli kyse esim. kauppiasta tai yläluokan jäsenistä, siis mahdollisten työnantajien harrastuneisuuden kasvattamisesta. (Monson 1989, 329.)

617 Perinteisesti tutkijat ovat tarkastelleet teoksia kontekstissaan tietyn säveltäjän teoksena. Tutkittavaa teosta voi verrata saman säveltäjän muihin teoksiin, saman lajityypin toisenlaisiin edustajiin tai aikakauden musiikkiin yleisesti. Tämänkaltaisen teoksen tarkasteleminen vaatii kuitenkin erityisen tutkivan asenteen ja runsaasti tutkimustyötä, sillä kukaan ei ilman erityistä vaivannäköä kasva tietoiseksi tämänkaltaisista konteksteista.

tavaksi tarkoitettusta – teoksesta konstituoituu suhteessa toisiin soitettuihin teoksiin ja oman soittimen yhteisölliseen muusikkokulttuuriin.

Jokaisen soittimen soittajilla, laulajilla, kuoroilla, yhtyeillä ja orkestereilla on oma soitettavaksi tai laulettavaksi soveltuviin teosten kokoelmansa, oma ohjelmistonsa, jonka mukaisesti muusikkous muotoutuu. Nuoria soittajia kasvatetaan jo olemassa olevan kantaohjelmiston soittajiksi. Siten yksittäisen soittimen ohjelmisto toimii sekä yhteisöllisesti tunnustettuna taidon mittana että taidon suuntaajana ja kehittäjänä. Soitettujen teosten asema muusikkoyhteisössä ja julkisessa taidemaailmassa rakentaa kulloistakin taiteilijakuva – esimerkiksi Litsztin h-mollisonaatin soittajaa arvostetaan, mutta vain maineensa vakiinnuttanut soittaja voi konsertissaan soittaa ”helppoja” kappaleita. Joissakin oppilaitoksissa kaikki tietyn soittimen soittajat saattavat soittaa samat teokset ja samat harjoitukset, joissakin opettaja – mahdollisesti yhdessä oppilaansa kanssa – välittää soitettavan musiikin tietystä ohjelmistosta. Musiikkioppilaitosten kurssituntosysteemi on ollut tavattoman vahva musiikkipoliittinen vaikuttaja.

Ohjelmiston rakentumiseen ovat vaikuttaneet lukuisat seikat. Esimerkiksi soittimen kehittämisaikajankohta (klarinetti kehitettiin vasta 1700-luvulla, saksofoni 1800-luvulla, lyömäsoittimet varsinaisesti vasta 1900-luvulla) ja muutokset soittimen yhteisöllisessä asemassa (nokkahuilu ja cembalo jäivät pois yleisestä käytöstä 1700-luvun lopulla ja otettiin uudelleen käyttöön 1900-luvulla) näkyvät luonnollisesti ohjelmistossa. Ehkä suurin vaikutus erityisesti solistisen ohjelmiston syntymiseen on kuitenkin ollut yksittäisillä soittajilla, jotka ovat joko kirjoittaneet musiikkia itselleen tai tilanneet tai pyytäneet säveltäjiltä omalle soittimelleen kirjoitettuja teoksia.

Musiikin historia painottuu aivan eri tavoin oman soittimen tai oman musiikillisen yhteisön perspektiivistä kuin asiantuntevan musiikin kuuntelijan, säveltäjän tai historian tutkijan perspektiivistä.⁶¹⁸ Ei ole mitenkään epätavallista, että musiikin harrastaja tai muusikonalku ei tunne mitään muuta musiikkia kuin oman ohjelmistonsa, joka saattaa sisältää sekä omalle soittimelle kirjoitettua että omalle soittimelle sovitettua musiikkia. Koko musiikillinen maailma jäsentyy oman soittimen ja itse soittamisen näkökulmasta.⁶¹⁹

Soittimellisuus ja soitettavuus

Puhe tekniikasta ja tulkinnoista on puhetta kulloisenkin muusikon musiikillisista valmiuksista. ’Soittimellisuus’ ja ’soitettavuus’ sen sijaan ovat sellaisia teoksen ominaislaatuja, joita taitavan soittajan oletetaan olevan pätevä arvioimaan. Soittimellisuudesta ja soitettavuudesta puhuminen kertoo siitä, kuinka kulloinenkin teos on taitavalle soittajalle käsillä. Soittaja mukautuu teokseen – sellaisena kuin se on yhteisössä läsnä – vaikka soittaessaan tulee kuitenkin mukautaneeksi teoksen oman muusikkoutensa mukaiseksi.

618 Esimerkiksi François Devienne (1759–1803) ei kuulu konserttiohjelmistojen suosikkeihin eikä historiallisesti merkittäviin säveltäjiin, mutta yksi hänen huilukonsertoistaan oli minun muusikkouteni muotoutumisen kannalta merkittävä. Weilin&Göös in Suuressa musiikkitietosanakirjassa ei ole edes hakusanaa ’Devienne’.

619 Lapsilla ja nuorilla on myös tavallista, että on olemassa soittamistodellisuus, joka rakentuu soitettuihin musiikin ympärille, ja erikseen se musiikki, joka jaetaan kuuntelemisessa (Tuovila 2002, 122–123).

Soittimellisuus ja soitettavuus eivät aikaisemmin olleet kirjoitetun musiikin ominaisuuksia, vaan soitettava musiikki mukautettiin omaan taitoon ja omalle soittimelle sopivaksi. Vielä C. Ph. E. Bachin *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*⁶²⁰ kertoo monin tavoin muusikon taidoista: sormijärjestyksistä, koristeluista, esittämisestä, kenraalibasson soittamisesta, säestämisestä ja improvisoimisesta. Musiikin laadut olivat vahvemmin sidoksissa kulloisenkin soittajan taitoihin kuin nykyään: sekä kuviointi, koristelemineen, kenraalibasson soittaminen että improvisoiminen vaativat ja vaalivat muusikkoutta, joka ei ole sidoksissa tabulatuurinomaisesti toimivaan nuottikuvaan.

Käsitys yksittäisen teoksen soittimellisuudesta paljastaa muusikkoyhteisön käsityksiä oman soittimensa luonteesta. Soitin kulttuurisena ilmiönä konstituoituinkin ohjelmiston mukaisesti. Soitettavuus puolestaan arvioiduu suhteessa soittajien ja soittimien rajoihin. Sekä soittimellisuus että soitettavuus arvioidut suhteessa tavanomaiseen. Esimerkiksi teokset, joita taidemusiikkitradition puitteissa ei pidetä soitettavina, saattavat jazz-muusikon mielestä olla aivan soitettavia. Teokset, joita aikoinaan on pidetty lähes mahdottomina soittaa, saattavat nykyään olla lähes kantaohjelmistoa.⁶²¹

Itsensä ja toisen rajalla: tulkitsemisen ongelma

Puhe 'tulkitsemisesta' kuuluu länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa vallitsevaan puhumisen tapaan. Musiikki on muusikoille käsillä yksittäisinä musiikillisina kokonaisuuksina, joiden tiedetään kaipaavan tulkintaa. Teoksilla on siis jonkinlainen ominaislaatu, joka soittajan pitäisi ymmärtää. Yleisesti puhutaan sekä musiikin tulkitsemisesta, nuottikuvan tulkitsemisesta että teosten tulkitsemisesta, mutta kokemuksen mukaan ilmaisuja käytetään suurinpiirtein samaa tarkoittavina. Yhä uudenaikaisina yhdistelminä samoja musiikkikappaleita pyörittävä traditiomme elää juuri tulkinnallisissa eroissa. Tulkinnasta puhutaan kuitenkin ilmeisen monin tavoin ja monenlaisissa yhteyksissä. Tulkitseminen näyttäytyy tärkeänä, jopa olennaisena, mutta samanaikaisesti sameana, täsmentymättömänä kulttuurisena ilmiönä.⁶²² Puheet tulkitsemisesta

620 Bach 1982 (1753).

621 Kysymys soittimellisuudesta, soitettavuudesta ja muusikon ja musiikin mukautumisesta toisiinsa on paljon laajempi kuin mitä tässä yhteydessä kykenen tuomaan esille. Tuomas Mali (2003) pohtii 'laajennettua pianoa' soittajan haasteena, ja keskustelut hänen kanssaan ovat lisänneet ymmärrystä aihepiiristä. Yleensä ammattisoittaja ja soitin mukautuvat toisiinsa, mutta uudenlaisten soittotapojen opiskeleminen tuo suhteen soittimeen uudella tavalla tietoiseksi. Silloin soittimellisuuden ja soitettavuuden sidokset kantaohjelmistoon ja tavanomaiseen taitoon tulevat näkyviksi.

622 "It almost goes without saying that a musical score has to be interpreted. Every performer knows this and is taught it on the knee. The question is, if the performer somehow creates the music, what can be said about the constraints? Getting the right notes in the right order at about the right time is a good start [...]." (Dunsby 1995, 7.)

kyllä jossain määrin konkretisoituvat toiminnallisissa yhteyksissä, mutta aluksi opitaan vain puhumaan tulkinnasta sellaisissa tilanteissa, joissa muutkin puhuvat tulkinnasta.⁶²³

Tulkinta – niin kuin sen tässä yhteydessä ymmärrän – tarkoittaa jo jonakin ymmärretyn aukikerimistä niin, että tulkittava näyttäytyy mielekkäänä, ”oikeana”⁶²⁴. Kun nuottikuvaa tulkitaan, niin nuottimerkit on jo ymmärretty jonakin. Nuottikuvan tulkitsemisesta puhuminen ei periaatteessa kerro mitään siitä, miten tulkinta ilmenee, miten tulkinta ylittää yksityisen – minussa ymmärretyksi tulemisen⁶²⁵ – ja tulee jaetuksi toisten kanssa. Tulkinta yksittäisestä musiikillisesta kokonaisuudesta tulee esitetyksi esimerkiksi silloin, kun annettua nuottikuvaa täydennetään esitysohjein tai nuottikuvasta kirjoitetaan transkriptio. Kaikenlaiset nuottikuvan tarkoitukset ja merkityksiä selittävät sanalliset ilmaisut, kaaviot ja kuvat ilmaisevat tulkintaa. Muusikko-piireissä tulkitsemisesta puhuminen edellyttää kuitenkin yleensä musiikin soivaksi saattamista.

Jo muusikon kyky käyttää nuotteja työkaluna – siis esimerkiksi soittaa nuottien mukaisesti – edellyttää nuottikuvan tulkintaa. Nuottimerkeillä ei kuitenkaan ole yksiselitteisiä merkityshdistelmien tulkintaa ohjaavia merkityksiä, joten tulkitsijan täytyy – ainakin periaatteessa – aina kysyä, miten juuri tämänkaltaiset nuottimerkit on syytä tulkita tämänkaltaisessa tilanteessa. Musiikki saattaa olla jo käsillä, sormissa, tavalla tai toisella hallittuna musiikillisena kokonaisuutena, kun kysymys tulkinnasta nostaa teoksen käsilläolevana esilläolevaksi, erityisen huomion kohteeksi.

Klassis-romanttisen tradition puitteissa tulkinnasta puhutaan usein kuin jonkinlaisesta emotionaalisesta lisukkeesta, joka soittajan on syytä lisätä siihen, ”mitä on kirjoitettu”.⁶²⁶ Ensimmäinen soittetaan kirjoitetun mukainen raakaversio, sen jälkeen lisätään tarpeen mukaan tulkintaa.⁶²⁷ Muusikko saattaa myös – nuottikuvaan viitaten – soittaa jotakin sinne päin, vedoten tulkinnan vapautteen ja taiteellisen ilmaisun pakottavuuteen. Usein vaikuttaa siltä, että tulkinta-sa-

623 Lukemattomissa kirjoissa kyllä pyritään täsmentämään ja selvittämään tulkinta-käsitettä. Esimerkiksi Michael Krauszin toimittama kokoelma filosofisia esseitä *The Interpretation of Music* (1995) ja hyvin konkreettisesti ja monipuolisesti aiheeseen paneutuva Nils-Göran Sundinin (1984) *Introduktion till Musikalisk Interpretation och Interpretationsforskning* antavat käsityksen aihepiiriin liittyvistä kysymyksistä. Hans-Georg Gadamerin (1975 (1960)) *Wahrheit und Methode*, Carl Dahlhausin (1975) toimittama *Musikalische Hermeneutik: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* ja Gadamerin pohjalta rakentavan Kurkelan (1983) *Tulkitsemisesta ja ymmärtämisestä esittävässä säveltaiteessa eräiden hermeneutiikan käsitteiden valossa* ovat esimerkkejä hermeneuttisesta lähestymistavasta. ”Tulkitseminen” on kuitenkin sen kaltainen käsite, ettei kukaan saa sitä valmiina, vaan jokaisen täytyy itse löytää suhteensa siihen. Kysymys tulkitsemisesta aivan ilmeisesti myös tematisoituu monin eri tavoin ja on tavattoman altis oman elämänsä maailman mukaisille ”väärinkäsityksille”. Todennäköisesti monia lukijoita häiritsee myös se tapa, jolla olen käsitellyt tulkintaa. Kuitenkin seurattuani käytännön muusikkojen keskustelua tulkitsemisesta olen yhä vakuuttuneempi siitä, että yhteisöllinen keskustelu tulkitsemisesta pitäisi purkaa ja tulkinta pitäisi ”demystifioida”.

624 Toisin sanoen tulkinnan täytyy vaikuttaa mielekkäältä sen ymmärryksen perusteella, joka tulkitsijalla on tulkitsemisen kohteesta.

625 Kiinnitin ilmaisuun ’minussa ymmärretyksi tuleminen’ huomiota Annikka Konttori-Gustafssonin (2002) tekstissä.

626 Ilmaisut ”mitä on kirjoitettu” ja ”kirjoitetun mukaisesti” ovat yleisesti käytössä, mutta molemmat ilmaisut ovat sidoksissa kulttuurisiin näkymättömiin konventioihin. Ei ole olemassa yksiselitteistä kirjoitetun mukaisuutta.

627 Tästä puhutaan myös esimerkiksi musiikin lisäämisestä, ilmaisun lisäämisestä ja taiteen tekemisestä.

nalle on kulttuurissamme annettu konkreettinen, empiirisesti havaittava merkitys: tulkinta tarkoittaa kirjoitettujen rytmien esittämistä toisin kuin ne on kirjoitettu.

Esimerkiksi suurin osa kulttuuriimme kasvaneista pianisteista on varmasti oppinut ymmärtämään, että on Chopinia tai Schumannia⁶²⁸, joita ei ole tarkoitus soittaa kirjoitetun mukaisesti, tasaisesti – ”mekaanisesti” – täsmälleen yhtä pitkinä sävelinä. Riittävästi aikakauden musiikkia kuullut ja hiukan ohjausta saanut muusikonalkukin kykenee jo venyttämään säveliä vaakuuttavasti, niin kuin muutkin venyttävät – siis niin sanotusti tulkitsemaan.

Sen sijaan kaikki pianistit eivät ymmärrä, kuinka vaikkapa Steve Reichin kirjoittama musiikki tulee ymmärrettäväksi, jos nuottikuvaa tulkitsevat muusikot soittavat joka kerran mahdollisimman täsmällisesti, kirjoitetun mukaisesti, jotta kuulija voisi kokea rytmikuvioiden keskinäisten suhteiden ja niiden muutosten tuottamat ilmiöt.⁶²⁹

Schumannin ja Reichin kirjoittaman nuottikuvan tulkitseminen on kuitenkin periaatteessa samankaltainen tapahtuma: nuotit tulkitaan jollain tavalla – niiden siis ymmärretään tarkoitettavan jotakin – ja tämän jonkin kulloisetkin laadut ilmenevät soittamisessa. Kuitenkin Reichin nuottikuvan asianmukaisen tulkinnan voi sanoa tarkoittavan klassis-romanttisen käsityksen mukaisen tulkinnan välttämistä.⁶³⁰ Joissakin tapauksissa nuottikuvan merkkiyhdistelmien asianmukainen ymmärtäminen jonakin ilmenee siis siten, että kirjoitettu otetaan tavalla tai toisella suuntaa antavana, vihjaavana; joissakin tapauksissa jonakin tulkitseminen ilmenee pyrki- myksenä nuottikuvan täsmälliseen toteuttamiseen, ”ei-tulkittamiseen”.

Kaikki nuoteista soittaminen vaatii tulkintaa, vaikka kaikkea soittamista ei pidetä tulkittamisena. Aivan ilmeisesti klassis-romanttisen tradition mukainen tulkitseminen on erityistapaus. Minkälaista on sellainen soivaksi saattaminen, joka ei ole tunnistettavissa tulkittämiseksi, ja toisaalta, kuinka tulkinta tunnistetetaan tulkinnaksi, ja mitä sillä silloin tarkoitetaan?

Jo jonakin ymmärtäminen

Kokemukseni mukaan jokaisessa uudessa nuottikuvassa häivähtää ensin mustien täplien joukko, graafinen pinta, joka kuitenkin saman tien avautuu musiikilliseksi. Merkit asettuvat suhteisiin, erilaisiksi ryhmiksi, rykelmiksi ja linjoiksi.

Jo jonakin ymmärretty nuottikuva voi kokeneen muusikon todellisuudessa tarkoittaa esimerkiksi nuottikuvan lukemista otesarjoina, otteina ja asemanvaihtoina; asteikkoina, sävellajei-

628 Kuinka Alfred Cortot soittaakaan Schumannin *Der Dichter spricht*, uneksien ... *tendrement* ... Pariisissa vuonna 1953. (DVD-levy *The Art of Piano. Great Pianists of the 20th Century*. NVC Arts 3984-29199-2.)

629 Esimerkiksi *Piano Phase*. Jo valittuani Reichin *Piano Phasen* esimerkiksi tähän kohtaan löysin Robert Finkin (1999) mainion artikkelin, *Going Flat: Post Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*, jossa yksi esimerkeistä on juuri *Piano Phase*. (Fink mieltii ”syvyyttä” ja ”pinnallisuutta” musiikissa.) On hauska huomata kuinka tyypillisiä omat esimerkkivalinnat ovat.

630 Stravinski kirjoitti partituuriin *giusto*, kun toivoi esittäjien soittavan täsmällisesti eikä ajan käytäntöjen mukaisesti vapaasti nuottikuvaa tulkiten. Tämä ”kirjoitetun mukaisten” rytmien soittaminen tai laulaminen pätee viimeisen sadan vuoden aikana kirjoitettuun musiikkiin yleisemminkin – mutta ei kaikkeen musiikkiin. Myös Messiaen toteaa: ”*D’ailleurs, – redisons-le – que ma musique soit mesurée ou non, les valeurs y sont toujours notées très exactement: l’exécutant n’a donc qu’à faire les valeurs marquées*” (Messiaen 1955 (1944), 22).

na ja modulaatioina, intervalliyhdistelminä, sointuina, sointusarjoina, pidätyksinä ja purkauksina, dissonansseina ja konsonansseina, fraaseina, jaksoina, melodioina ja säestyksinä, teemoina ja lopukkeina – tai vaikkapa sointipilvinä ja sointipisaroina. Nuottikuva voi tulla luetuksi kysymyksinä ja vastauksina, johdantoina, sekvensseinä ja kadensseina, teeseinä ja vastaväitteinä, vahvistuksina, vihjauksina, pettämisinä ja muistumina. Nuottikuva voi tulla koetuksi eroina ja samankaltaisuuksina, muunnelmina ja muuntumisina, karaktääreinä, jännitteinä ja purkauksina, räjähdyksinä ja suvantoina, odottamisina, viivyttelämisinä ja kiirehtimisinä, liikkeen suuntina ja käännepesteinä – tai erilaisina affekteina, jotka liikuttavat ihmisen mieltä. Nuottikuva voi tulla hahmotetuksi pintoina, tiheyksinä, rakeisuuksina. Nuottikuva voi myös tulla tulkituksi erilaisina hyvinkin konkreettisina tarinoina, jotka toimivat kehyskertomuksina vallitseville affekteille ja retorisisille kuvioille, teemoille tai musiikillisille jännitteille, assosiaatioille, tunteille ja tuntumille. Bachia, Beethovenia tai Chopinia soittava pianisti saattaa tulkita nuotit harmoniakulkuna ja sen puitteissa ilmenevinä jännitteinä.⁶³¹ Bachin fuugaksi tunnistettu voi tulla ymmärretyksi esimerkiksi yhtenä fuugana muiden Bachin fuugiensa joukossa tai vielä yleisemmin, osana länsimaisen taidemusiikkikulttuurin imitaatiolle perustuvaa musiikin kirjoittamisen tapaa.⁶³²

Merkitysten ylitsepuusuvaa monenlaisuutta voi kategorisoida, pyrkiä valitsemaan, miten suuntautuu, kuinka rajaa, mihin keskittyy. Rajaaminen ei kuitenkaan poista mitään, se vain suuntaa tietoisuuden. Oman kulttuurinsa puitteissa soittava muusikko ei koskaan enää pääse kokemaan, minkälaisista on soittaminen siinä vaiheessa, kun nuottikuvassa näkyy vain ”taa-ti-ti-taa-taa” ja toisiaan seuraavien nuottien mykkä sarja.

Kaikkina aikoina muusiikkikulttuureissa on ollut omat tapansa tehdä musiikkia, puhua musiikista, ajatella ja käsitteellistää musiikillista suhdeverkostoa, luoda merkityksiä, synnyttää vivahteita. Kaikkina aikoina on ollut omat tapansa kasvattaa nuoria perinteen taitajiksi ja tietäjiksi, omat tapansa ”teoretisoida” musiikkia. Varmaankin kaikkina aikoina kokeneet musiikin taitajat ja tietäjät ovat kauhistelleet nuorempien sukupolvien tietämättömyyttä ja taitamattomuutta, tapojen turmeltuneisuutta, kulttuurin rappeutuneisuutta.

”I have repeatedly had students come for instruction who have after great effort prepared one, two, or at the most three show pieces, even pieces as far advanced as the Tchaikowsky or the Liszt Concerto, who barely knew what key they were playing in. As for understanding the modulations and their bearing upon the interpretations of such complicated and difficult master works, they have been blissfully ignorant.

631 Esimerkiksi Henry Shafferin kuvaus Chopin preludista Op.28 No.8 alkaa seuraavasti: *”Let us briefly consider the overall shape of the Prelude relevant to its performance. It seems to be based on a drama which unfolds continuously, in which after an early loss of tonal centre, already threatened in the first phrase, the music follows a series of false trails seeking its recovery. These trails include an extended digression in the remote tonal region of E minor.”* (Schaffer 1994, 193.)

632 En tarkoita täällä erityistä opinnäytettä, jossa fuugia tai imitaatiolle perustuvia kappaleita tietoisesti verrataan toisiinsa, vaan yksinkertaisesti repertoarin tuntemusta, laajaa kokemusta musiikista.

Study of this kind is not only a great waste of the pupil's time but also a disgusting waste of the time of the advanced teacher, who realizes that he is not training a real musician but a kind of musical parrot⁶³³ whose playing must always be meaningless.⁶³⁴

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että nykyään nuottikuvan tulkinnan perustana toimivilla merkityksellistämisen tavoilla ei välttämättä ole suurtakaan merkitystä. Yhtä aikaa läsnäolevien musiikin tekemisen ja ajattelemisen tapojen runsaus, erilaisten esteettisten lähtökohtien moninaisuus antavat mahdollisuuden valita kiinnostuksen kohteet ja suuntautumisen tavat, antavat mahdollisuuden itse tekemällä kokeilla monenlaista. Tabulatuurina, otteina luettu nuottikuva mahdollistaa erityylisten kappaleiden soittamisen. Sen sijaan taito muunnella ja antaa musiikin muotoutua tilanteen mukaisesti edellyttää kulttuuriin kasvamista, toiminnallista käsitystä musiikillisista ilmiöistä.

"[H]e [the performer] must sense what elements of a piece are fixed and unchangeable in their relationship to each other, what is basic syntax and structure, and what is mere rhetorical inflection, what can be improvised and altered from performance to performance. Only by this security in relation to basic musical elements can he achieve true freedom and spontaneity in performance. The ability to make departures depends on a thorough knowledge of what one is departing from.⁶³⁵

Ei liene erityisen mielekäästä yrittää lukea vaikkapa Machaut'n tai Messiaenin kirjoittamaa nuottikuvaa Rameaun sointuteorian⁶³⁶ mukaisesti tulkiten, vaikka tulos saattaakin olla omalla tavallaan kiinnostava.⁶³⁷ Minkä tahansa mielen löytäminen saattaa kuitenkin jo tuoda esitykseen tar-

633 Musiikillisiin papukaijoihin viittaamisella on ilmeisesti pitkät perinteet. C. Ph. E. Bach toteaa: *"Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und machinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel."* (C. Ph. E. Bach 1992 (1753), 119.) Olen lukenut papukaija-viittauksia useammistakin 1900-luvulla kirjoitetuista kirjoista, mutta vastaani ei ole tullut vihjeitä ilmaisen historiasta.

634 Lhévinne 1972 (1924), 9. Josef Lhévinne (1874-1944) oli venäläissyntyinen pianisti. Kommentoidessaan 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneiden pianistien soittoa Daniel Barenboim muistuttaa, että nämä pianistit olivat kasvaneet täysin tonaaliseen maailmaan, heidän koulutuksensa oli tonaalisten harmonioiden tajuun kasvattamista. (DVD-levy *The Art of Piano. Great Pianists of the 20th Century*. NVC Arts 3984-29199-2.)

635 Kirkpatrick 1984, 3. Kirkpatrick viittaa varsinaisesti Domenico Scarlattin (1685-757) sonaatteihin, mutta hän toteaa, että voisi sanoa saman Bachin, Haydnin, Mozartin, Beethovenin musiikista ja myös myöhäisemmästä musiikista, kuten Schubertin impromptuista, Chopinin etydeistä ja preludeista tai melkein mistä tahansa länsimaisesta musiikista. (Kirkpatrick 1984, 1.)

636 Rameau kehitti teorian sointujen käännöksistä, joka oli omana aikanaan kiistelty – esimerkiksi J. S. Bach ja C. Ph. E. Bach eivät hyväksyneet sitä (Mitchell 1974, 17-19) – mutta nykyisin yleisesti käytetty tapa tarkastella myös Bachien kirjoittamaa musiikkia.

637 Opintojeni alkuaikoina – ennen kuin varsinaisesti aloitin opinnot Sibelius-Akatemiassa – sain muoto- ja tyylialueen tentissä Skrjabinin pianosonaatin analysoitavakseni. En ollut käynyt luennoilla, vaan suoritin tentin ulkopuolisena opiskelijana luottaen Bach- ja Beethoven-tuntemukseeni, eikä minulla ollut aavistustakaan Skrjabinin musiikista. Niinpä sitten yritin etsiä musiikista perinteisiä kolmi- ja nelisointuja ja niiden välisiä suhteita. Tehtävä

vittavaa vakuuttavuutta ja yhä uudelleen kuulemisissa välittynyt tuntuma kulloisenkin musiikin muotoutumisen tavoista auttaa muusikkoa soittamaan tai laulamaan yhteisöllisesti hyväksyttävien tapojen mukaisesti – merkityksellistämisen tavoista riippumatta.

Nuottimerkkien jo jonakin ymmärtäminen ei varmaan koskaan tarkoita vain paperilla olevien graafisten merkkien ”yksitasoista” visuaalista hahmottamista, vaan kokemus nuottikuvasta on kokonaisvaltainen, moniaistinen. Silloin kun nuottimerkit toimivat, jo kokemus nuotteista on musiikillinen kokemus, nuottikuvassa nähdyt merkitykset ovat musiikillisia merkityksiä, joita ei voi erottaa nuottikuvan merkityksiksi. Puhuessaan nuottikuvasta muusikko puhuu kokemuksellisesti ymmärryksestä musiikista. Soittamisessa ja kuuntelemisessa nuottikuva ja keuhollinen kokemus musiikista sulautuvat yhdeksi.

”Eye and ear work in such close collaboration that it hardly matters whether musical detail is first seen or heard. The eye either makes the discovery, and the ear checks it; or vice versa. Both phases of the working process are so inseparable that Schnabel could say: ‘The musician sees with his ears and hears with his eyes.’⁶³⁸”

On mahdotonta eritellä mistä kaikesta kokemus muodostuu, ja yksittäisten ihmisten kokemuksista, taidoista ja totumuksista johtuvat erot ovat suuret. Nuottikuva kerää ja artikuloi koettua, leikkautuu elettyyn, asettuu suhteisiin, herättää juuri tämän nuottikuvan mukaisen tuntuman musiikilliseen maailmaan, kietoutuu erilaisten assosiaatioiden maustamaksi tuntumaksi soivaan, soitettuun, käsitteellistettyyn, affektiiviseen ja emotionaaliseen. Muusikko katsoo nuottikuvan läpi itse eletyn, koetun ja tiedetyn muistamisessa rakentuviin musiikillisiin syvyyksiin.

Kokeneella muusikolla on väistämättä aina jo läsnä tieto, taju tai tuntuma kaikenlaisesta kulttuurinsa puitteissa toimivan muusikon todellisuuteen kuuluvasta.⁶³⁹ Heidegger viittaa kuvaamani kaltaiseen moninaiseen monenlaisuuteen, elämisessä ymmärrettyyn, puhuessaan esiyymmärryksestä: jonkinlaiseen musiikilliseen maailmaan heitettyä koettujen musiikillisten tilanteiden ja käytäntöjen moninaisuus (*Vorhabe*), omassa toiminnassa annetut näkökulmat musiikilliseen maailmaan (*Vorsicht*), kulttuuriset ja henkilökohtaiset esimerkiksi soivaksi saattamisessa, musiikin kirjoittamisessa ja muissa musiikin kanssa toimimisissa ja musiikista puhumisissa artikuloituneet käsitteellistämisen ja kategorisoimisen tavat (*Vorgriff*), koko inhimillisen kokemuksen monenlaisuus ja monitasoisuus.

Monenlaisten kulttuurisesti artikuloituvien merkityksellistämisen tapojen taustalla on aina kokonaisvaltainen henkilökohtainen kokemus soivasta musiikista. Thomas Clifton tarkas-

tuntui ylivoimaisen vaikealta, enkä voinut ymmärtää, miksi niin monista soinnuista puuttui joka toinen sävel. Ajattelin siis kvarttisoinnut, esim. c-f-b senhetkisen asiantuntemukseni mukaisesti terssipinoina b-(d)-f-(a)-c.
638 Wolff 1979, 85.

639 Muusikonalku sen sijaan joutuu katselemaan lähes mykkiä nuottimerkkejä, koska hänellä ei vielä ole kokemusta, joka saisi nuottimerkit puhumaan.

telee musiikillista kokemusta neljästä näkökulmasta: 1. kokemuksellinen aika, 2. kokonaisvaltainen kehollinen taju tilasta, 3. elementti, josta puhutaan esimerkiksi leikkinä ja pelinä – on kyse tavasta, jolla ihminen elää ja toimii suhteessa maailmaan – ja 4. tunne, jolla Clifton viittaa monen tasoisiiin ”tunteisiin” alkaen ihmisen eksistentiaaleihin kuuluvasta perustavaa laatua olevasta virittyneisyydestä, josta Heidegger käyttää ilmaisua *Befindlichkeit*⁶⁴⁰. On kyse neljästä kokemusta konstituovasta ”elementistä”, ihmisen maailmassa-olemisen aspektista, jotka eivät ole palautettavissa toisiinsa.⁶⁴¹

Ei sitä noin voi soittaa

Soittamalla yhä uudelleen niin kuin on tapana soittaa, muusikko lihallistaa tradition, ottaa sen omakseen. Muusikko ja musiikki mukautuvat toisiinsa, ja soitetut musiikkikappaleet asettuvat yksi toisensa jälkeen rakentamaan juuri tämän soittajan muusikkoutta. Yksittäiset sävelet pounoutuvat merkityssuhteiden verkostoksi, asettuvat kentäksi, jonka puitteissa muusikko toimii. Näin teos, johon soittaja kulloinkin suuntautuu, on jo merkityksellistynyt; näkyvä on kietoutunut näkymättömään.

Nuotit eivät anna musiikkia avoimena mahdollisuutena. Yhteisölliset, normatiiviset käsitykset siitä, kuinka juuri tämän nuottikuvan mukaan tulisi soittaa, syntyvät vähitellen, tottumuksesta. Tietyn kirjoitetun musiikin – siis kantaohjelmistoksi vakiintuvien kappaleiden – soittaminen ja laulaminen yhä uudelleen, tottuminen tietynlaisiin tulkintoihin, on antanut mahdollisuuden arvioida yksittäinen esitys hyväksi tai huonoksi, jopa oikeaksi tai vääräksi⁶⁴² vertaamalla sitä aikaisemmin koettujen esitysten perusteella syntyneisiin käsityksiin. Asiantuntevat kuulijat, kollegat, kriitikot tai arvostelulautakuntien jäsenet asettavat muusikon vastuuseen kenelle tahansa, soittamaan sopivan yksilöllisesti niin kuin muutkin soittavat, yhteisöllisten käytäntöjen mukaisesti.⁶⁴³ Käsitykset ilmenevät sekä esitysten samankaltaisuudessa että ohjaavissa ja arvioivissa puheissa, jotka kertovat, että ei noin ole tapana soittaa tai laulaa, ja tekevät siten ainakin epäsuorasti tiettäväksi, mitä kuulijoiden on lupa esitykseltä odottaa. Niin sanottu teosuskollisuus, *Werktreue*, saatetaan asettaa ohittamattomaksi auktoriteetiksi, velvoitteeksi soittaa normien mukaisesti tavalla, jolla välttämättä ei ole mitään tekemistä kyseisen teoksen säveltäjän käsitysten kanssa. Soittajat usein samastavat uskollisuuden (kuviteltua) säveltäjän tarkoitusta kohtaan ja oman ajan normien mukaisesti soittamisen.

640 Clifton (1993) käsittelee näitä näkökulmia luvuissa, jotka on nimennyt seuraavasti: *Time in Motion*, *Space in Motion*, *The Play Element* ja *The Stratum of Feeling*.

641 Clifton (1983) korostaa, että on kyse soivan musiikin kokemisesta, ei nuottikuvan kokemisesta – ja kysyy, kuinka partituuri (score) voisi olla musiikillinen. Kuitenkin olen edelleen vakuuttunut siitä, että nuottikuva mahdollistaa musiikillisen kokemuksen samaan tapaan kuin kirjoitettu tai puhuttu runo tai kertomus mahdollistaa kokemuksen: käytetyn ilmaisutavan ymmärtäminen, siis lukutaito mahdollistaa kokemuksen, joka kuitenkin perustuu jo koettuun.

642 ”Ei tämä ole Beethovenia!”

643 Samoien kappaleiden soitattaminen toimii siis mittana, ja suorituksia saatetaan arvostella pistein, samoin kuin urheilusuorituksia. Tämä tarkoittaa myös sitä, että arviotaessa suorituksia, jotka ovat kantaohjelmiston ulkopuolelta, arvointikriteerit ovat väistämättä toisenlaiset – siis käytännössä hämärät ja mielivaltaiset.

Yhteisöllinen käsitys yksittäisestä musiikkiteoksesta muuttuu hitaasti. Käsityksen historiallisuus käy erityisen selvästi ilmi äänitteitä vertailemalla⁶⁴⁴, mutta saattaa olla kuultavissa myös yhden kulttuuripiirin puitteissa eri-ikäisten muusikoiden esityksissä. Vaikka yksittäinen ihminen ei pysty suoraan muuttamaan yhteisöllistä musiikkiteoskäsitystä, erityisen arvostetulla tai vaikutusvaltaisilla muusikoilla ja opettajilla on mitä ilmeisimmin ollut suuri vaikutus teoskäsitysten muotoutumiseen.

Kantaohjelmiston tulkitseminen tapahtuu itse soittamalla tai laulamalla, kirjoitetun ja jo soivaksi saatetun, kahden erilaatuisen musiikin ilmenemistavan välisessä suhteessa. Soivan katsotaan ilmentävän tulkintaa kirjoitetusta tai tulkintaa jostakin, joka saa ilmaisunsa kirjoitetusta. Kantaohjelmiston tulkitsemisessä ei kuitenkaan yleensä ole kyse nuottitekstin tulkitsemisesta hermeneuttisen lukutavan⁶⁴⁵ mukaisesti, vaan lähinnä soivan tradition puitteissa tapahtuvasta jo jollain tavalla ymmärretyn – ja harjoittelun myötä itse merkityksellistetyin – artikuloimisesta, yhä-uudelleen-soittamisissa muotoutuvasta kuullun jäljittelemisestä ja varioitumisesta.⁶⁴⁶ Läpinäkyvä nuottikuva artikuloi jo kuultua, antaa konkreettisen mahdollisuuden tarttua musiikkiin itse soittamalla tai laulamalla.

Klassis-romanttinen kantaohjelmisto ja sen tulkitseminen on erityistapaus sekä omana aikanamme että länsimaisen musiikin historiassa. Muusikoilta on kuitenkin aina vaadittu tyyliä, eikä tyylien tuntemus ole minään aikana ollut itsestäänselvyys. Musiikkiin ja musiikillisiin käytäntöihin täytyy aina kasvaa. 1600- ja 1700-luvuilla olennaista oli hyvä maku, *bon goût*. Hyvä maku ilmeni kulloisenkin ajan ja paikan tyylien mukaisina esitystapoina, joita monet säveltäjät pyrkivät kirjoituksissaan täsmentämään⁶⁴⁷. Aikoina, jolloin soitettiin paljon itse kirjoitettua, oman opettajan kirjoittamaa tai omassa kulttuuripiirissä kirjoitettua musiikkia, ei nuottimerkkien tulkitsemisessa ollut sen kaltaisia ongelmia kuin nykyään⁶⁴⁸ – esittävähän muusikot juuri sellaista musiikkia, jonka soittamiseen he olivat kasvaneet ja harjaantuneet. Nykyään sen sijaan pidetään ohjelmistossa eri aikoina ja eri puolilla maailmaa kirjoitettua musiikkia, joten vaatimuksetkin ovat toisenlaisia. Länsimainen taidemusiikin traditio ei ole yksi vaan samaan aikaan monenlaista. Taitava musiikillinen toiminta tapahtuu eri ohjelmistojen ja erilaisisten toiminnallisten traditioiden puitteissa eri tavoin.

644 Tästä kertovat esimerkiksi Timothy Day 2000, erityisesti 143–198, ja Gronow ja Saunio 1990, 529–542.

645 Tästä esimerkiksi Gadamer 1975 (1960). Juha Varton *Kauneuden taidossa* (2001, 174–190) on selkeä ja lyhyt johdatus aiheeseen.

646 Tämä ei kuitenkaan tarkoita prima vistaa, vaan ymmärtävä tulkinta muuttuu harjoittelemisen ja omakohtaistamisen myötä.

647 Esimerkiksi C. Ph. E. Bachin (1992 (1753)) *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* on kokonaan tästä.

648 Vielä C. Ph. E. Bach toteaa, että useimmat opiskelijat joutuvat soittamaan opettajansa säveltämiä kappaleita, sillä olisi opettajalle häpeäksi, jos hän ei osaisi säveltää. Muiden säveltämät kappaleet torjuttiin joko liian vanhoina tai vaikeina. (C. Ph. E. Bach 1992 (1753), 2–3.) Todennäköisesti vasta 1900-luvulla tilanne muuttui sellaiseksi, että opettajat soitattavat oppilailiaan musiikkia tietyistä yhteisöllisesti muotoutuneesta suurinpiirtein samana pysyvistä ohjelmistosta – ja vain äärimmäisen harvoin omaa musiikkiaan.

Näin minä sen soittaisin

Muusikot, jotka soittavat vain tutun kaltaista musiikkia, toimivat suurin piirtein niin kuin ovat ennenkin toimineet ja soittavat suurin piirtein niin kuin muutkin soittavat – he ovat usein erinomaisia ja ammattitaitoisia muusikoita – saattavat ajatella soittavansa musiikin aina niin kuin se on kirjoitettu, huomaamatta kuinka paljon tavanomaisten soittamiskäytäntöjen omaksuminen on vaikuttanut nuottikuvan tulkintaan. Merkit ja musiikki ovat mukautuneet toisiinsa, sulautuneet yhdeksi. Hyvin toimivien nuottimerkkien luonteeseen kuuluu läpinäkyvyys ja huomaamattomuus.

Soittaminen *prima vista* tarkoittaa jo taidetun varassa soittamista⁶⁴⁹. Taitava muusikko kykenee soittamaan tutun kaltaista musiikkia sujuvasti – jopa nautittavasti – nuoteista, joita ei ole koskaan aikaisemmin nähnyt. Nuottimerkkejä ei tarvitse erityisesti tulkita, ne ovat kaikki jo tuttuja, jo joksikin tulkkiutuneita, ja soitettu musiikki muotoutuu niin kuin senkaltaisella musiikilla on juuri tämän muusikon kokemuksen mukaan tapana muotoutua. Taitava keho jo tietää ja tuntee muotoutumisen tavat.

”Täyteen piirrettynä taitava keho on kuin tiheä verkko, jonka kuviointia vasten se jäsentää jo jonakin kaikkea sitä musiikkia, mistä se avautuu ottamaan vastaan. Taitava prima vista merkitsee kykyä jäsentää jo musiikkina, kykyä päästä kehon avulla musiikin yhteyteen, ottaa teos itseensä. Suhteessa uuteen teokseen soittaja on jatkuvasti liikkeessä. Hän avaa musiikkiteoksen kokonaisuutta vuoroin katsomisen avulla, vuoroin oman ruumiinsa liikkeiden avulla, ja niiden vuorovaihtuksesta käsitys teoksesta kerrostuu ja rikastuu jatkuvassa liikkeessä, prosessissa. Kun soittaja on harjaantunut uusien teosten kohtaamiseen, yhteys katsomisesta ruumiin liikkeisiin ja taas takaisin tulee itsestään, vaivattomasti. Näin taitava keho on sujuvampi, eloisampi ja herkemmin musiikkia vastaanottava kuin taitamaton, mykkä keho.”⁶⁵⁰

Mitä enemmän juuri tämän kaltaista musiikkia muusikko on kuullut, mitä useampia esityksiä juuri tästä musiikista hän on kuullut, sitä parempi taju hänellä on teoksesta ja sen yhteisöllisistä rajoista. Henkilökohtainen käsitys teoksesta konstituoituu yhä uudelleen soittamisissa, varioituu yhteisöllisten puitteiden sallimissa rajoissa, omakohtaistuu, merkityksellistyy, tulee itse elettyksi.

Oman aikamme musiikkikulttuuriin kuuluu kuitenkin ajatus yksilöityvistä musiikillisista kokonaisuuksista – musiikkiteoksista, sävelteoksista, musiikillisista taideteoksista – jolloin on olennaista ymmärtää, minkälainen juuri tämä teos voisi olla, sen sijaan että olisi kyse vain

649 Marja Vuoren (2002) väitöskirja *Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia prima vista –soittamisesta* käsittelee juuri näitä asioita.

650 Vuori 2002, 191.

musiikin ”kappaleesta” (*a piece of music*). Tutut nuottimerkit merkityksellistyvät juuri tällaisena konstellaationa aivan erityisellä tavalla. Jokainen teos on haaste, jonka soittaja joutuu ottamaan vastaan. Yksikään teos ei tule soittajalle valmiina, annettuna, vaan jokainen teos vaatii henkilökohtaista tulkintaa: näin minä sen soittaisin, tuota painottaisin⁶⁵¹.

”[I]t is this very sense of conviction in one’s interpretation, not the achievement of historical accuracy, analytical rigour or technical expertise in and of itself, that ultimately matters to the artistically minded performer and that underlies truly ‘authentic’ performance. The latter results not only from the thorough musical understanding obtained when one knows a work as one knows a close friend or relation (prolonged contact yielding an almost intuitive ‘feel’ for the other’s character), but also from the ability to project the piece as a coherent dramatic statement, in which all its elements, however mutually contradictory, are somehow linked to a central ‘spine’, a ‘single, unified interpretative vision’ joining parts within the whole. When such a vision is lacking, the interpretation will itself lack cogency and commitment: effective performance cannot be achieved unless the interpreter, in Edwin Stein’s words, has ‘a whole piece of music in a nutshell’ in his or her mind.”⁶⁵²

Soivan ja kirjoitetun välisen suhteen purkamisesta ja uudelleen rakentamisesta

Nuottikuvan soivaksi kääntäminen tai soivaksi transponoiminen ei kuitenkaan ole yhdenlainen tapahtuma, vaan soivaksi saattaminen voi tapahtua monista erilaisista lähtökohdista, monenlaisien periaatteiden mukaisesti. Aina ei suinkaan ole kyse vain painotuseroista ja tempovaihteluista, vaan nuottikuva saattaa ”vaatia” uudenlaista lukutapaa, jossa soivan ja kirjoitetun välinen suhde muuttuu.

1900-luvun jälkipuoliskolla voimistunut tietoisuus musiikillisten käytäntöjen historiallisesta moninaisuudesta synnytti herätysliikkeen tavoin levinneen kiinnostuksen erilaisista käytännöistä kertovien lähteiden tutkimiseen. Läpinäkyvät nuottikuvat samenoivat, menneiden merkityksellisten ja esittämiskäytäntöjen hämäränä häilyvä moninaisuus avasi lukemattomia mahdollisuuksia, eikä mikään ollut enää itsestään selvää, annettua. Muusikot ja musiikkitieteilijät tulkit-sivat nuottikuvaa yhä uudelleen, etsivät jälkiä menneistä käytännöistä, rakensivat vanhojen nuottitekstien pohjalta uudenlaista kulttuuripiirien moninaisuutta. Esimerkiksi Palestrinan, Monteverdin tai Vivaldin Italia, Josquinin, Lullyn tai Couperinin Ranska, Arauxon tai Scarlattin Espanja, Frobergerin tai Mozartin Keski-Eurooppa, Byrdin tai Purcellin Englanti tunnetaan nykyään kaikki omanlaisina kulttuuripiireinään, omanlaisina musiikillisina traditioinaan.

651 Olen ominut ilmaisun Marja Vuorelta, joka on saanut sen Paavo Sointeelta (Soinne ja Saarinen 1977, 23).

652 Rink 1994, 214–215.

Nyt on jo muusikoita, jotka ovat kasvaneet barokin, renessanssin tai jopa keskiajan uuskäytäntöihin. Heille niin sanottu vanha musiikki on omaa musiikkia, soiva traditio, jonka puitteissa he toimivat kuin kotonaan.

Monenlaisiin vanhan musiikin käytäntöihin opetteleminen tarkoittaa kirjoitetun ja soivan irrottamista toisistaan, kirjoitetun ja soivan välisen suhteen vapauttamista: sekä kirjoitetun että soitettun jatkuvaa kyseenalaistamista.⁶⁵³

Mykkien merkkien tulkitseminen

Oman aikamme moninainen vasta kirjoitetun musiikin soivaksi saattaminen kaipaa omakohtaista taiteellista ilmaisua ja tulkintaa siinä missä klassinen kantaohjelmistokin. Nuotteja ei kuitenkaan voi lukea sujuvasti jo tiedettynä ja taidettuna merkkien virtana. Nuottikuvaa ei voi ”tuosta vain” kääntää musiikiksi. Ei ole traditiota, jonka puitteissa nuottikuva puhuisi. Merkit eivät yksinkertaisesti toimi. Muusikko, joka on tottunut soittamaan tai laulamaan vain korva-kuulolta tuttua (kanta)ohjelmistoa, ei yleensä edes kykene harjoittelemaan uutta musiikkia. Uudenlaisen musiikin soivaksi saattaminen heittää taitavan, ammattitaitoisen toimimisen ulkopuolelle, vaatii uudenlaista nuottimerkkien tulkitsemisen tapaa.

Uusien nuottitekstien mykät merkit tulkkiutuvat, ja käsitys musiikista rakentuu soittamisen, kuulemisen ja lukemisen keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Merkit vaativat huolehtivaa tulkintaa, joka ilmenee vähitellen syntyvänä tuntumana juuri tämän nuottikuvan tarjoamiin musiikillisiin mahdollisuuksiin. Ei yksinkertaisesti ole sellaista tradition virtaa, johon soittaja tai toinen voisi vain heittäytyä etsimään omanlaisia ilmaisullisia vivahteita. Merkit toimivat vihjeinä, rakentavat uutta. Perinteiset merkityksellistämisen tavat eivät toimi ehkä ollenkaan ja saattavat johtaa tulkitsijan väärille jäljille. Soittaminen edellyttää näkymättömien merkitysten, totunnaisen jo-jollain tavalla tulkitsemisen purkamista, avoimuutta ehkä kokonaan uudenslaisille merkityksille, jotka ovat vasta syntymässä. Nuottimerkkien ”ideat” – siis mahdolliset musiikilliset ilmiöt, niiden laadut ja keskinäiset suhteet – paljastuvat ehkä vasta nuottimerkkien mukaisessa soittamisessa tai laulamissa; kehollinen kokemus voi saattaa oivalttamaan sellaista, mikä ei nuottikuvasta näy. Joskus merkkiyhdistelmien mielekkyys paljastuu vasta oman soitto-kokemuksen ulkopuolella, soivaa kuunnellen.

Merkkien mykkyteen havahtuminen tarkoittaa henkilökohtaista kokemusta merkkien luonteesta: merkit sinänsä ovat mykkiä ja vaikuttavat puhuvilta vain, koska annamme niille äänen.

Kuunnellen, kuinka se valittaa ja kirkuu

Jo kirjoitettua ja jo soitettua voi tietenkin käyttää hyväkseen, vaikkapa Foucaultin lailla nauttien siitä, kuinka jo jonkinlaiseksi merkityksellistetty valittaa ja kirkuu. On kuitenkin lukemattomia tapoja, joilla jo tehty voi tulla uuden aluksi tai joksikin muuksi: vapaa leikki, muistinvarainen

653 Toki vanhan musiikin soittaminen saattaa käytännössä kääntyä kollegiaalisesti sidotuksi niin, että ei olekaan kyse tulkinnan vapaudesta vaan lähinnä auktoriteettiuskosta.

mukaelma, tarkoituksellinen transformaatio, oivaltava parodia, räähitön uusluenta, ready-made, *plunderphonics*⁶⁵⁴. Yhteisöllinen teoskäsitys – silloin kuin sellainen on olemassa – tarkoittaa vain totunnaisten kanonisoimista.

Kaikki ihmisen toiminta on tulkitsevaa

Kaikki ihmisen toiminta on jo jollain tavalla ymmärtävää ja siten tulkitsevaa. Jo ihmisen olemisen ilmaisee tulkintaa. Puheet tulkinnasta ja tulkitsemisesta osoittavat kokemusta siitä, että on olemassa jonkinlainen vastus, jotain muuta kuin minä, omat konstruktion ja mielikuvituksen tuotteet: maailma, jotain minulle annettua, minusta riippumatta olevaa, joka vaatii ymmärtämistä. Puheet tulkinnasta ja tulkitsemisesta osoittavat tajua ymmärtämisen rajallisuudesta, mutta samalla uskoa siihen, että ihmisellä on jonkinlainen kyky aistia ja kyky ymmärtää maailmaa ja omaa maailmassa olemistaan. Tulkitsemista tapahtuu väistämättä koko ajan, monin tavoin, monella tasolla, mutta tulkitseminen tulee tulkitäjälle itselleen näkyväksi vasta silloin, kun tulkintatilanne syystä tai toisesta vaatii oudon ja vieraan ymmärtämistä tai tietynkaltaista tulkintaa ja asettaa samalla – tavalla tai toisella – ihmisen vastuuseen tulkinnastaan.

*”Interpretieren muß man da, wo sich der Sinn eines Textes nicht unmittelbar verstehen läßt. Interpretieren muß man überall, wo man dem, was eine Erscheinung unmittelbar darstellt, nicht trauen will.”*⁶⁵⁵

Vasta ”oikein” ymmärtämisen haaste asettaa yhteisöllisen kysymyksen tulkinnasta: ymmärtämisen edellytyksistä, tulkinnan mahdollisuuksista, arvioimisen perusteista. Puhuminen tulkinnasta ja tulkitsemisesta edellyttää aina mittaa, joka tekee tulkinnan näkyväksi ja tulkinnan arvioimisen mahdolliseksi.

Nils-Göran Sundin⁶⁵⁶ määrittelee tulkinnan tavalla, joka sopii hyvin edustamaan tavanomaista käsitystä länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa ilmenevästä tulkitsemisesta. Sundinin mukaan ’tulkinta’ ilmaisee perinpohjaista kokonaisvaltaista käsitystä esitetystä teoksesta. Sen sijaan sellaista teoksen soivaksi saattamista, joka ei perustu teoksen täydelliseen ymmärtämiseen ja hallitsemiseen Sundin kutsuu teoksen toteutukseksi.⁶⁵⁷

*”Begreppet **interpretation** i sträng mening skall för vår del och om annat inte anges eller framgår av sammanhanget, reserveras för det fall där **exekutören har en genomgripande förståelse och ett ospännande grepp om hela verket som framförs och där denne faktiskt också genomför sitt klangelstrande förverkli-***

654 Clive Young . John Oswald Interview, November, 1995, <http://members.aol.com/toomuchjoy/oswaldint.html> (17.3.2003). Aiheesta luvussa *Musiikillisen maailman vastus ja tapahtuminen*.

655 Gadamer 1975, 319.

656 Sundin 1984.

657 En löytänyt hyvää suomenkielistä vastinetta ruotsin sanalle *exekution*. Suomenkielessä ei kokemuksen mukaan käytetä ilmaisua ’toteutus’ tämänkaltaisissa yhteyksissä.

gande i överensstämmelse med en sådan helhetssyn. Ett sådant begrepp innebär eller medför givetvis inte att exekutören nödvändigtvis manifesterar eller projicerar sin personlighet in i det verk som skall återges.⁶⁵⁸”

*”För ett enkelt ljudande förverkligande av ett musikverk med ett korrekt, troget återgivande av notbilden, reserverar vi begreppet **exekution**, vilket inte implicerar det fullständiga förstående, greppandet och kontrollen av verket i utförandet.⁶⁵⁹”*

Tulkitsemissessa on kyse sävelten välisten suhteiden ymmärtämisestä ja siitä, kuinka nämä suhteet ilmenevät soivassa. Tulkitseminen länsimaisen taidemusiikkikulttuurin puitteissa tarkoittaa tulkintaa sellaisena, kuin se ilmenee tulkittaessa klassis-romanttista kantaohjelmistoa – ei ole juurikaan tapana puhua esimerkiksi Machaut’n, Messiaenin, Palestrinan tai Boulezin musiikin tulkitsemisestä. Kantaohjelmistoa tulkittaessa oikein soittamisen mittana toimivat teokset sellaisina, kuin ne on yhteisössä totuttu kuulemaan. Onnistunut tulkinta edellyttää siis normatiivisen teoskäsityksen rajoissa pysyttelemistä. Erityisen arvostetut tulkitsijat koettelevat teoskäsityksen rajoja, saattavat työskennellä jopa hyvän maun rajoilla herättäen kiihkeitä kommentteja sekä puolesta että vastaan. Tutkinnon suorittajille rajojen koettelemista ei tietenkään sallita.

Klassis-romanttisen tradition mukainen tulkinta on mahdollinen vain erityisolosuhteissa: vain silloin, kun yksittäisiä musiikillisia kokonaisuuksia soitetaan yhä uudelleen hiukan erilaisina variaatioina, vain silloin kun samoja kappaleita kuullaan yhä uudelleen syntyy kantaohjelmisto, joka toimii sekä määrällisenä että laadullisena muusikkouden mittana, stabiilina taustana, jota vasten henkilökohtainen nousee näkyviin.⁶⁶⁰ Vain silloin kuulijoilla on mahdollisuus erottaa tulkinta, tunnistaa taiteilijan omakohtaisen ilmaisu olemassaolo – ja samalla löytää itsensä nauttiessaan erityisesti tietyistä kohdista ja tunnistaessaan ne kohdat, jotka tulkinnassa eivät tällä kertaa oikein onnistuneet.⁶⁶¹

Klassis-romanttisen tradition ihanteiden mukainen tulkinta on mahdollinen vain silloin, kun soittaja on jo kasvanut kulttuuriin. Aloittelevalla soittajalla ei vielä ole tulkinnan varaa, mahdollisuutta valita, kykyä nähdä ja arvioida vaihtoehtoja. Hänellä ei vielä voi olla musiikillisiin käytäntöihin sellaista tuntumaa, joka näkymättömänä ohjaisi nuottien tulkintaa. Nuottiku-

658 Sundin 1984, 5.

659 Ibid.

660 Stabiili kulttuurinen tausta tuo yksilöllisen näkyviin riippumatta siitä, johtuuko lopputuloksen erottuvuus taidosta vai taitamattomuudesta, siis kyseisen tradition tuntemisesta ja sen rajojen koettelemisesta vai siitä, ettei soittaja tunne traditiota eikä ole ehkä muutenkaan vielä tarpeeksi taitava soittaja.

661 Kari Kurkela toteaa itsereflektiosta: ”Tarkkailemalla merkityksellistä musiikillista kokemusta – sitä, mitä musiikki tuntuu ilmentävän – voi tarkkailla myös sitä, mitä musiikkia kokeva itseys sisältää, koska siis itseyyden eräät periaatteet eksplisitoituvat musiikillisessa todellisuuskokemuksessa ja silloin myös koetussa musiikissa. Musiikin kohtaaminen potentiaalisessa tilassa onkin kuin lähteeseen katsomista: tarkkaan katsoen voi joskus nähdä syvälle lähteeseen, mutta myös syvälle omaan itseeseen.” (Kurkela 1998, 357.) Otaksun, että itsereflektiivinen suhtautuminen musiikkiin on poikkeustapaus.

van ja soittamisen välille opitaan suora suhde: tämä nuottikuva, tällä tavoin soitettu musiikki – aluksi vain taitojen puutteellisuus ja muistamisen rajallisuus varioivat soivaa. Tämän suoran suhteen ulkopuolella nuottikuvan ja soivan musiikin välille aukeaa kuilu: kokonainen historiallinen musiikillinen maailma kaikkine käytäntöineen.

Aloittelevalla soittajalla ei taida olla juuri muuta vaihtoehtoa kuin kokeneempien ohjauksessa opetella soittamaan niin kuin toisetkin ovat soittaneet. ”Soita tuo vähän pidemmäksi, painota vähän tuota, ota nuo vähän kevyemmin...siis näin...tai näin...” Aina seuraavaa kappaletta soittaessaan muusikonalku on jo hiukan kokeneempi. Ennen kuin soittaja oppii tulkitsemaan, hän oppii siis jo soittamaan tavalla, joka kuulostaa ja näyttää tulkinnalta, hän oppii oikeanlaiset musiikilliset eleet. Vasta vähitellen, vuosien tai vuosikymmenten soittamisen jälkeen, variaatiot rupeavat kypsymään henkilökohtaisiksi tulkinnoiksi, soittaja alkaa osoittaa omakohtaista taiteellista ilmaisua. Soittajalle on syntynyt henkilökohtainen taju tyyleistä, tekniikoista, soittamisen tavoista. Yhä uudelleen soitettu musiikki on rakentanut muusikkoutta, musiikki on tullut itässä ymmärretyksi. Yleisessä oman aikamme muusikkopuheessa ’tulkinta’ tarkoittaakin ’omakohtaista taiteellista ilmaisua’, jonka heräämistä malttamattomina odotellaan.⁶⁶²

Klassis-romanttisen tradition puitteissa jokainen uusi tulkinta tarkoittaa uusia valintoja, juuri tämän musiikillisen kokonaisuuden herkkää kuuntelemista, juuri tämän teoksen vähittäistä rakentumista yhteisöllisesti arvostettuihin mittoihinsa. Yhteisöllisesti hyväksyttävä tulkinta, siis omakohtainen taiteellinen ilmaisu, ilmaisee soittajan kuulumista traditioon. Tulkinta kertoo itsenäisestä elämisestä maailmassa, jossa toisetkin soittavat ja laulavat, taitavasta toiminnasta tradition asettamissa puitteissa. Tulkinta kertoo soittamisen ja laulamisen käytännöistä, muusikoudesta, oman erityisyyden ilmenemisestä niissä laaduissa, joissa sen ilmeneminen on hyväksyttävää ja toivottavaa. Omakohtaisen taiteellisen ilmaisun julkinen tunnustetuksi tuleminen merkinnekin yhteisöllistä hyväksymistä tietyn tradition täysivaltaiseksi jäseneksi, ”sisäpiiriläiseksi”, tradition kantajaksi.

Mittojen monenlaisuus

Klassis-romanttisen tradition ihanteiden mukaisella tulkinnalla on monta mittaa: nuottiteksti, tulkintatraditio, säveltäjän intentio ja esittäjän omakohtainen taiteellinen ilmaisu. Käytännössä nuottiteksti, tulkintatraditio ja säveltäjän intentio sulautuvat toisiinsa, ja vain erityistapauksissa jokin niistä nostetaan esiin. Klassis-romanttisen tradition puitteissa eläminen tarkoittaa uskoa soivan, kirjoitetun ja säveltäjän intention välisiin suoriin suhteisiin: kirjoitetun ajatellaan kuvaavan juuri sitä, mikä tulkintatraditio mukaisesti soivana tunnetaan, ja säveltäjän ajatellaan tarkoittaneen juuri sitä, mikä vallitsevan tulkintatraditio mukaisesti ajatellaan kirjoitetun mukai-

662 1700-luvun lopulla tapahtui käänne, jossa yhteisöllisesti tunnistettavat tarkasti luokitellut affektit kääntyivät omakohtaiseksi taiteelliseksi ilmaisuksi (Foucault 1969, 57). Tulkitseminen omakohtaisena taiteellisenä ilmaisuna on kulttuurinen itsestäänselvyys – kuitenkin kesti kauan ennenkuin oivalsin sen, sillä satuin lähestymään tulkittamis-kysymyksiä hermeneuttisen kirjallisuuden avulla, jolloin kokonaan toisenlaiset kysymykset peittivät ajatuksen omakohtaisesta taiteellisesta ilmaisusta.

seksi. Siten saatetaan sanoa, että esittäjä ei orjallisesti noudattanut säveltäjän tahtoa, vaikka puhujalla ei ole eikä ehkä voikaan olla mitään käsitystä siitä, mikä oli säveltäjän intentio – miten tämä oletti nuottikuvaa luettavan ja käytettävän, miten toivoi musiikin soivan – ja mikä on käsillä olevan nuottitekstin suhde säveltäjän kirjoittamaan nuottitekstiin.

Hans-Georg Gadamer on puhunut taideteosten (esimerkiksi musiikillisten teosten) tulkitsemisesta leikkinä tai pelinä (*Spiel*), jossa olennaista on leikityksi tuleminen⁶⁶³. Jokainen teos on oma leikkinsä, jokaisella leikillä on omat sääntönsä. On kyse teoksesta, säveltäjän intentiosta irronneesta taideteoksesta, joka elää omaa elämäänsä ja tulee tulkituksi miten milloinkin, aikakauden mukaisesti. Teos haastaa tulkitsijansa dialogiin, hermeneuttiseen tulkintaan, joka vaikuttaa molempiin osapuoliin.⁶⁶⁴ Teos siis haastaa soittajan omakohtaiseen taiteelliseen ilmaisuun tradition asettamissa puitteissa.

Teos yhteisöllisesti olemassa olevana leikkinä on kaikkien eikä kenenkään. Lähes jokaisella soittajalla on oma käsityksensä säännöistä, siitä kuinka juuri tämä teos tulisi soittaa. Yhteisöllinen teos muotoutuu asiantuntijoiden välisissä kiistoissa, mutta asiantuntijuuskin on kiistanalainen. Lähes jokainen, joka asettuu arvioimaan, pitää itseään asiantuntijana – ja samalla kykeneväksi asettamaan toisten asiantuntijuuden kyseenalaiseksi.

Klassis-romanttisen tradition ihanteiden mukainen tulkitseminen edustaa kuitenkin vain osaa kaikesta siitä, miten musiikki kulttuurissamme tapahtuu. Institutionaalisen musiikillisen maailmankuvan rakentuminen klassis-romanttisen teoskäsityksen mukaisesti jättää marginaaliseen asemaan kaiken muun: uuden musiikin, vanhan musiikin, tuntemattoman musiikin – ja sen musiikin, jota lapset tekevät, sillä heille kaikki on uutta, eikä musiikki ole vielä voinut merkityksellistyä yhteisöllisten käytäntöjen mukaisesti.

Uuden musiikin soittaminen saattaa ilmaista mitä suurimmassa määrin tulkintaa ja omakohtaista taiteellista ilmaisua, mutta ilmaisu ei ole kuuntelemalla erotettavissa erikseen arvioitavaksi ”lisukkeeksi” – yhteisöllinen mitta ei vielä ole muotoutunut.⁶⁶⁵ Ilmaisu on vielä esille saattamista, ilmaisu on kaikki. Soitettavaksi kirjoitettu ja soittaminen kietoutuvat kokonaisuudeksi, josta säveltäjän ja soittajan työn erotteleminen on kuulijalle lähes mahdotonta ja soittajalle itselleenkin vaikeaa.⁶⁶⁶ Vain huolellinen perehtyminen nuottitekstiin antaa asiantuntijalle mahdollisuuden nähdä toisenlaisia tulkintavaihtoehtoja.

663 Gadamer 1975 (1960), 97-127. Tästä myös esimerkiksi Jylhämö 2002 ja Kurkela 1983. '*Spiel*' ei käänny luontevasti suomeksi. Käytän suomennosta 'leikki', joka on mielestäni monella tavalla sovelias näin esimerkinomaisesti käytettäessä.

664 Gadamer puhuu horisonttien sulautumisesta (Gadamer 1975 (1960), 289-290). Käytännössä tämä ymmärtääkseni tarkoittaa vain sitä, että teos antaa mahdollisuuden oman horisontin laajentamiseen, antaa mahdollisuuden johonkin uuteen.

665 Musiikki ei siis ole vielä muotoutunut teokseksi, tullut tutuksi, saanut yhteisöllistä asemaa.

666 Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kunnia tai häpeä annetaan joko säveltäjälle tai soittajalle riippuen siitä, kumpi sattuu olemaan yhteisöllisesti arvostetumpi. Tähän viittaa myös Mikko Heiniö pohtiessaan musiikkiteoksen olemusta ja samaansa kritiikkiä: ”Solisti sai partituurista irti enemmän kuin se todellisuudessa sisälsi” (Heiniö 1997, 61).

Jos koko muusikkous – musiikillinen itseys – on rakentunut klassis-romanttisen tradition mukaisesti, jos koko muusikkous tarkoittaa kantaohjelmiston vaalimista, uusi musiikki voi vaikuttaa mitättömältä: uudesta musiikista puuttuu väistämättä se ”syvyys”, joka yhä uudelleen kuulemisissa ja soittamisissa on rakentanut tutun musiikin itselle niin merkitykselliseksi, eikä uudenlainen nuottikuva ”puhu”. Toki myös uusi musiikki voi rakentua ”syväksi”, itselle merkitykselliseksi, mutta siihen on ilmeisen vaikea uskoa siinä vaiheessa, kun vastakkain on jo ymmärretty ja jokin aivan outo – ja joka tapauksessa uuden musiikin syvyys rakentuu toisin kuin perinteisen ohjelmiston puitteissa.

Niin sanottu vanha musiikki on omalla tavallaan outoa. Se ”ekstra”, mikä yhteisössä vaalittua kantaohjelmistoa vasten ilmenee omakohtaisena taiteellisena ilmaisuna, on yksinkertaisesti nuottikuvan pohjalta tapahtuvaa taitavaa soittoa tai laulua. Muusikot vaalivat musiikkia, jäljittelevät ja varioivat miten milloinkin, taitojensa, tilanteiden ja kulttuuripiiriin käytäntöjen mukaisesti. Musiikin soivaksi saattaminen on kuitenkin tulkitsevaa, niin kuin mikä tahansa toiminta on tulkitsevaa.

Lapsille ja nuorille soittajille ja laulajille kaikki on vielä enemmän tai vähemmän uutta. Kaikki on jo jollain tavalla merkityksellistä, mutta juuri mikään ei ole vielä rakentunut omaksi, muusikkous on vasta rakentumassa. Kaikki soittaminen ilmaisee kulloistenkin lähtökohtien mukaista tulkintaa, mutta yhteisöllisesti arvostetun tulkintataidon perustana on aina asiantuntijuus. Lapsilla tai nuorilla ei voi vielä olla tajua yhteisöllisesti konstituoituneesta ’teoksesta’. Puheet myyttisestä tulkinnasta jäävät täysin käsittämättömiksi. Kasvattaminen klassis-romanttiseen traditioon on soivaan traditioon kasvattamista. Onko lapsille ja nuorille vain yksi mitta: soittaminen niin kuin toisetkin soittavat?

Leikiksi tunnistettu – leikkiä tunnistamatta

Kaikki nuottikuvan soivaksi transponoiminen edellyttää tulkintaa, kaikki jo jollain tavalla soitettun jäljitteleminen ilmaisee tulkintaa, mutta tulkinnaksi on siis tapana kutsua vain sellaista, jossa ero tavalla tai toisella annettuun mittaan on näkyvissä, omakohtaisena taiteellisena ilmaisuna. Kyky yhteisöllisesti arvostettuun tulkintaan on taiteilijan arvon mitta: olennaista on siis sisäistää traditio, kasvaa siihen, että soittaminen niin kuin on tapana soittaa tulee sydäimestä, on oman sielun ääni⁶⁶⁷. Traditio antaa ”sanat” omalle äänelle.

Anonyymin tradition ote voi kuitenkin olla myös ahdistava. Samanaikainen traditionmukaisuuden ja yhteisöllisesti tunnistettavan omakohtaisen ilmaisun vaatimus asettaa muusikon välitilaan, inspektiivisen ja perspektiivisen väliselle rajalle, jossa on mahdotonta verrata itse tehtyä ja muiden tekemää. Omakohtaisen taiteellisen ilmaisun arvostaminen saattaa asettua kysymykseksi omasta arvosta: miksi minun ilmaisuni ei olisi arvokas, jos jonkun toisen ilmaisu on? Ilmaisun arvostaminen houkuttelee myös ”feikkaamiseen”, esittämään tulkintaa.

667 Hegel (1988, 891) toteaa, että musiikki on sielun taidetta.

Gadamerilta lainatun 'leikin' käsitteen avulla voi havainnollistaa erilaisia vaihtoehtoja, jotka eivät täytä "oikean" leikin kriteerejä.⁶⁶⁸ Tulkinta – siis leikin leikkiminen – on varsinaisesti mahdollista vain silloin, kun leikki on tuttu. On kuitenkin mahdollista kehittää uusi leikki uudenaikaisine sääntöineen, jotka eivät ole jonkin vanhan leikin variaatio (uusi musiikki). On mahdollista muuntaa vanha leikki uudenlaiseksi leikkimällä sitä uudella tavalla (tradition vastainen tulkinta). On mahdollista heittäytyä leikkimään niin, että ehkä suuri osa säännöistä muotoutuu vasta leikkiessä (improvisointi). On mahdollista, että leikki noudattaa tavalla tai toisella annettua kaavaa tai yhteisöllisesti tunnustettavia "metasääntöjä", mutta konkreettisesti leikki muotoutuu vasta leikkimisessä (monet vanhan musiikin esityskäytännöt, jazz-improvisaatiot). On myös mahdollista asettaa tosissaan leikkimään, ottaa leikki vakavasti, vaikka asiantuntijoiden mielestä ei vielä leikkiä hallitsekaan (erityisesti lapset ja nuoret soittajat).

Jokainen arvioi kokemaansa omien mittojensa mukaisesti. Mittaan sopimatonta vaikuttaa. Kokemus saattaa olla hämmentävä, koetun hyväksyminen voi olla vaikeaa – ja arvioiminen vielä vaikeampaa, sillä mikä on mitta, jota vasten arvioiminen tapahtuu?

Omakohtainen taiteellinen ilmaisu

Tarkoittaako omakohtainen ilmaisu "vain" sitä, että maailmassa oleminen näkyy minussa ja siinä mitä teen: olen kokenut maailman, olen suhteessa maailmaan, olen maailmassa? Kaikki, mitä teen, ilmaisee sekä minua että maailmaa. Kaikki, mitä teen, ilmaisee tulkintaani maailmasta, käsitystäni maailman merkityssuhteista. Kaikki, mitä soitan, ilmaisee käsitystäni siitä, kuinka juuri tämän musiikin juuri nyt olisi hyvä olla maailmassa.

Voisiko 'omakohtaisena taiteellisena ilmaisuna' ymmärretty musiikin 'tulkitseminen' tarkoittaa vain musiikillisen maailman asettamaan haasteeseen vastaamista: minä ymmärrän oman kokemukseni mukaisesti jotakin jonakin, artikuloin musiikkia, paljastan henkilökohtaisia merkityssuhteitani. Saattaessani jotain esille kerin samalla tulkintaani auki, toisille kuultavaksi – riippumatta siitä, onko olemassa mitta, jota vasten tulkintani erottuu, tulee toisille kuuluvaksi. Tulkitseminen on väistämätöntä, tulkitseminen on oman elämän tapahtumista, ihmisen eksistentiaali⁶⁶⁹, johon ulkopuolinen voi yrittää päästä kiinni vain arvioimalla ilmaisua. Tulkitsemisessä sekä tulkitseminen, oman elämän tapahtuminen että oma ilmaisu jäävät itselle näkymättömiksi, sillä "minä" olen siinä, mitä tulkitset⁶⁷⁰. Tulkitseminen haastaa ihmisen kokonaan.

668 'Spiel' ilmaisee monia olennaisia asioita ja leikistä puhuminen on tässä mielestäni havainnollista. Kuitenkin, 'Spiel'-käsitteen käyttäminen on niin yleistä, että epäilykseni heräävät. Kysymys tulkinnasta – erityiseksi 'tulkinaksi' tematisoituna – on vain pieni osa tutkimustani, mutta tähän kysymykseen paneutuminen on yksi niitä lukuisia haaveita, joita tutkimukseni kirjoittamisen aikana on herännyt. Kokemukseni on osoittanut, että minkä tahansa käsitteen yleinen omaksuminen johtaa "konsensukseen", joka kaipaa uudenlaisia jäsenyyksiä. Gadamerin näkemykset ovat aivan ilmeisesti sulaneet tällaiseen konsensukseen ja haluan antaa itselleni mahdollisuuden lukea Gadameria toisin.

669 Erityisesti Heidegger 1993, §31 ja §32.

670 Heidegger muistuttaa, että ihminen ei ole vuoroin sisäisessä sfäärissä ja vuoroin ulkona kohteen äärellä. Ulkona oleminen on sisällä olemista. (Heidegger 1993, 62.)

Nimenomaan 'tulkinnan' kokeminen ja yksittäisestä tulkinnasta puhuminen sen sijaan täytyy ymmärtää mittaa vasten koettuna⁶⁷¹. Jaettu musiikillisessa maailmassa oleminen mahdollistaa omakohtaisen taiteellisen ilmaisun tunnistamisen – oman kokemuksen antamaa mittaa vasten.⁶⁷² Silloin, kun ulkopuolinen mitta puuttuu, koetun mittana on väistämättä arvioijan oma musiikillinen itseys. Soivaksi saatettu tulee maailmaan artikuloituessaan ymmärrettyä perusteita, joita soittaja ei kykene hallitsemaan. Soittaja saattaa musiikillisen ilmiön esille jonkinlaisena, mutta ei voi juurikaan vaikuttaa siihen, kuinka ilmiö tulee koetuksi. Toisin sanoen, se mikä kantaohjelmiston puitteissa näkyy toiselle ”jo tiedettynä” ja sen ”lisukkeena”, on soittajalle yksi: on kyse siitä, kuinka jokin on tullut itsessä ymmärretyksi.

'Tulkitseminen' ja ulkopuolelta tunnistettu 'tulkinta' ovat kaksi eri näkökulmaa samaan tilanteeseen. On kyse musiikillisen tilanteen kaksoisartikulaatiosta, kiasmaattisista kokemuksista, ”subjektiivisen” ja ”objektiivisen”⁶⁷³, inspektiivisen ja perspektiivisen välisestä kuilusta. Tulkitseminen minun elämäni tapahtumisena ja toisen ihmisen käsitys minun tulkinnastani eivät ole suorassa suhteessa keskenään. **Ne ovat kokonaan yhteismitattomia.** Ei ole kyse kahden vertailukelpoisen käsityksen välisestä erosta: inspektiivisen ja perspektiivisen välisen rajan ylittäminen tarkoittaa kääntymistä toisenlaiseen näkemisen muotoon⁶⁷⁴. Joka tapauksessa soiva musiikillinen ilmiö ylittää tulkittun – ja kohtaa kuulijan rajat.

'Tulkittamisen' – joka on yleensä näkymätöntä – ja ulkopuolelta tunnistetun 'tulkinnan' välisen eron kirkastuminen oli minulle elämys. Tämän eron hämäryys on mitä ilmeisimmin ollut syy omiin vaikeuksiini ymmärtää, mistä tulkinnassa ja tulkittamisessa oikein on kyse. Ehkä ongelma ei ole vain minun? Eron löytymättömyys ilmenee esimerkiksi juuri siinä, että kuulija projisoi oman tulkintansa tekijän omakohtaiseksi taiteelliseksi ilmaisuksi.⁶⁷⁵

Vaaliiko perinteinen ajatus omakohtaisesta taiteellisesta ilmaisusta käsitystä siitä, että ihmisellä on annettuna jokin sisin, josta voi jatkuvasti ammentaa, sisin, jota täytyy varjella vierailta vaikutteilta, ettei oma ainutlaatuisuus turmeltuisi? Vaaliiko perinteinen ajatus tulkinnasta käsitystä siitä, että teoksen syvyyksissä paljastuvat toisen ihmisen merkityssuhteet, säveltäjän sisin, jota pitää ymmärtää?

'Omakohtaisesta taiteellisesta ilmaisusta' puhutaan usein tavalla, joka on antanut ymmärtää, että on kyse itseilmaisusta, siis itsen ilmaisemisesta, itsen esille tuomisesta. Omakohtainen taiteellinen ilmaisu ilmaisee toki ensisijaisesti maailmaa, mutta eroa itsen ja maailman välille ei voi tehdä. Ilmaisua ilmenee toiminnan tuloksessa. Ilmaisua syntyy tekemällä esteettisiä valin-

671 Mikäli ei ole kyseessä tavan vuoksi tulkinnasta puhuminen.

672 *”In the case of the familiar masterpiece, the pianist's guarantee of its value is almost bound to involve a further commitment on his part. He implies that the piece has not been exhausted by all its previous performances, and he promises an interpretation which is somehow novel – which will impart news to this audience, at this place, at this time.”* (Cone 1995, 242.)

673 En mielelläni käytä ilmaisuja 'subjektiivinen' ja 'objektiivinen', mutta juuri näitä ilmaisuja käytetään muusikkokulttuurin puitteissa näistä asioista puhuttaessa.

674 Kuten ovet Narniassa: astun sisään ovesta ja joudun toiseen todellisuuteen.

675 Toisin sanoen kuulija luulee, että juuri hänen kokemansa tulkinta oli esittäjän tarkoitus.

toja, kuuntelemalla herkästi soivaksi saatettavan musiikin vivahteita. Tulkitseminen tarkoittaa sävelten välisen suhdeverkoston aistimista, painottamista tai painottamatta jättämistä, sävyjen valintaa, musiikin muotoilemista. Omakohtainen taiteellisen ilmaisun ”kääntöpuolena” ymmärretty ilmaiseminen tarkoittaa merkityssuhteiden aukikerimistä, kuuntelevaa musiikin soivaksi saattamista, henkilökohtaista omassa elämisessä otettua vastuuta siitä musiikista, jota soittaa.

Tarkoittaako henkilökohtainen musiikissa koettu tulkitsemisen haaste jonkin ei-tiedetyn aavistamista?⁶⁷⁶ Se, että tämänkaltainen toiminta tapahtuu usein tradition puitteissa, tradition antaman mitan ohjaamana – jo tiedetyn leikin leikkimisenä – on sitten vähän toinen asia.

Omakohtainen taiteellinen toiminta tarkoittaa myös heijastuspintana olemista: kuulijalla on mahdollisuus kääntää arvioivat korvansa joko musiikilliseen ilmiöön tai soittajan tai säveltäjän suoritukseen. Sen sijaan kuulijat harvoin kääntävät arvioivia korviaan itsereflektioon. Itsen kuunteleminen toista vasten on vaikeaa, vaikka kaikki arvioiva puhe tuo esille sekä itseä että toista.

Arvioiduksi tuleminen erottaa itsen ja musiikillisen maailman, kääntyy kysymykseksi omien valintojen pätevyydestä, tuo esille epävarmuuden, henkilökohtaiseksi koetun vastuun valinnoista. Onko jatkuva arvioiminen ja arvioiduksi tuleminen pesiytynyt puhumisen tapaan, pitänyt yllä perspektiiviharhaa, sekoittanut ’tulkitsemisen’ ja ’tulkinnan’, ’taiteellisen toiminnan’, ’ilmaisemisen’ ja ’omakohtaiseksi koetun taiteellisen ilmaisun’?

Klassis-romanttinen tulkintatraditio tarkoittaa myös kulttuurisesti annettua yhteisöllistä mittaa, jota vasten yhä uudet sukupolvet voivat löytää kokemuksissa konstituoituneen itsensä⁶⁷⁷, joko esittämällä tai kuuntelemalla musiikkia. Samalla tulkintatraditio on keino sekä tuottaa että hallita kulttuurista variaatiota.⁶⁷⁸ Klassis-romanttinen tulkintatraditio on siis eräänlainen kulttuurisen variaation erityistapaus⁶⁷⁹, niin kuin mikä tahansa traditio on erityistapaus: tradition puitteissa toiminnat, oliot ja puheet kietoutuvat tietyn kaltaisilla tavoilla yhteen.

Bruno Nettel toteaa persialaisista klassisen musiikin käytännöistä:

”But how do the musicians evaluate each other, what makes certain performances good and other mediocre? In good measure it is the musician’s ability to juxtapose his knowledge of and respect for the tradition with the various musical symbols of freedom.”⁶⁸⁰

676 Tulkitsemisen haasteella en siis tarkoita esimerkiksi opettajan kehotusta: ”Nyt sitten vähän tulkintaa”. Kehotuksen käsittelemättömyys tulee siitä, että aloitteleva soittaja ei näe mitään tietämisen ulkopuolella olevaa, jota voisi tulkita. Varsinaisesti kehotus tarkoittaa siis joko sitä, että soittajan on syytä miettiä merkityssuhteita, tai sitä, että soitto ei vielä kuulostanut ”oikealta”. Usein kehotuksen kuitenkin ymmärretään tarkoittavan sitä, että säveliä on syytä siellä täällä venyttää.

677 Klassis-romanttinen traditio ei tietenkään ole ainoa tapa ”löytää itseään” – ja tradition vaaliva luonne herättää kysymyksen siitä itsestä, joka näin löytyy.

678 Toisten kulttuurien omakohtainen tuntemukseni on valitettavan huono, mutta jonkinlainen samanaikaisesti variaatiota tuottava ja hallitseva ”systeemi” on ehkä kaikissa kulttuureissa.

679 Ikään kuin varhaisemmilta ajoilta periytyvän variointitradition rippeitä.

680 Nettel, 1998b, 179.

Juuri näin voisi sanoa myös klassis-romanttisesta traditiosta, vaikka niin sanotun tulkitsemisen mahdollisuudet ovat ehkä huomattavasti rajallisempia kuin Nettlin kuvaamissa käytännöissä.⁶⁸¹

Tulkitsemisen haaste ja musiikin taito

Yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla tapahtuu jatkuvaa musiikin uudelleen artikuloitumista. Omassa kulttuurissamme tätä artikuloitumista edeltää – ja usein myös seuraa – puhe tulkinnasta. Yleinen muusikkopuhe ja yhteisön musiikilliset käytännöt paljastavat, että tulkitsemisessä on yleensä kyse 'omakohtaisesta taiteellisesta ilmaisusta', taiteellisesta toiminnasta oman kulttuuripiirin puitteissa. Tulkitsemisessä on silloin kyse oman maailmassa-olemisen ymmärtämisestä, itsessä tietämisestä. Tällöin musiikki asettuu osaksi kulloistakin itseä. Taiteellinen toiminta tarkoittaa valitsemista, pyrkimystä hyvään ja kauniiseen⁶⁸².

Taito tarkoittaa aina jotain, joka saavutetaan vähitellen. Kulttuuri, jossa vaalitaan jotain sellaista, joka vaatii kulttuuriin kasvamista, harjaantumista, oivaltamista ja taitoa, on väistämättä elitistinen kulttuuri. Kaikki eivät koskaan voi olla yhtä taitavia, yhtä ymmärtäviä, yhtä viisaita. Mutta kuinka tärkeää onkaan, että on ollut ihmisiä, jotka ovat halunneet kehittää taitojaan ja ymmärrystään, ihmisiä, jotka erilaisin tavoin ovat pyrkineet hyvään ja kauniiseen. Vaikka kaikki eivät voi olla yhtä taitavia, olisi masentavaa, jos kaikki olisivat yhtä taitamattomia. Kuka tahansa voi kuitenkin harjoittaa musiikkia⁶⁸³.

Lydia Goehr kysyy: ”*Why when playing a Beethoven Sonata do performers begin with the first note indicated in the score; why don't they feel free to improvise around the Sonata's central theme?*”⁶⁸⁴ Ei mikään estä improvisoimasta Beethovenin teemaa käyttäen.⁶⁸⁵ Ei musiikkia ole kirjoitettu laeiksi, joita pitää noudattaa. Kirjoitettu musiikki on jaettu mahdollisuus.⁶⁸⁶

681 Lydia Goehr puhuu ”*Werktreue*”-ajatusta vastaan – varsin vahvasti. Esimerkiksi: ”*The ideal of *Werktreue* pervaded every aspect of practice in and after 1800 with full regulative force. Following from the central conception of musical work as self-sufficiently formed unity, expressive in its synthesized form and content of a genius's idea, was the general submission of all associated concepts. Concepts and ideals having to do with the notation, performance, and reception acquired their meaning as concepts subsidiary of a work.*” (Goehr 2002, 242.) Otaksun kuitenkin, että tapa puhua ”teosuskollisuudesta” ja ”tulkinnasta” ovat vain ilmaisia klassis-romanttisen tradition ”itsesääätelylle”. Itsesääätelyä tapahtuu kuitenkin kaikissa kulttuureissa, se vain ilmenee erilaisin tavoin, ja siitä puhutaan erilaisin sanoin.

682 Ilmaisun on lainattu Sirkka Laitiselta, jonka väitöskirjan (2003) nimi on *Hyvää ja kaunista. Kuvataideopetuksen mahdollisuuksista nuorten esteettisen ja eettisen pohdinnan tukena*. Laitinen puolestaan nojaa eettisen ja esteettisen pohtimisessaan Juha Vartoon (esimerkiksi Varto 2001), joka on omalla esimerkillään lukemattomin tavoin vaikuttanut oman tutkimukseni muotoutumiseen. Vaikka en tutkimuksessani ole keskittynyt eettisen ja esteettisen pohdintaan, aiheeseen liittyvät kysymykset ovat minulle tärkeämpiä, kuin mitä aiheen asemasta tutkimuksessani saattaisi päätellä.

683 Annu Tuovila (2003) päätyi käyttämään nimenomaan ilmaisua 'musiikin harjoittaminen' puhuessaan siitä, kuinka lapset ovat tekemisissä musiikin kanssa. Ilmaisun merkityksellisyys tuli esille väitöstilaisuudessa 22.2. 2003. Olennaista musiikin harjoittamisessa on itsen ja musiikin suhde ja toiminnan monenlaisuus. Lasten musiikin harjoittaminen on siis paljon muuta kuin opettajan ohjaama toiminta.

684 Goehr 2002, V.

685 Tosin improvisoimisen taito ei synny siitä, että annetaan lupa improvisoida.

686 Toisin sanoen olisi aika ikävää, jos minun pitäisi tyytyä vain siihen musiikkiin, mihin itse yllän, saamatta tilaisuutta kokea sellaista, minkä esimerkiksi Beethovenin tai Boulezin kirjoittama nuottikuva mahdollistaa –

Miten milloinkin ymmärretyt puheet ovat hämärtäneet keskustelun tulkinnasta, ja fenomenologisia kuvauksia tekstin kanssa tapahtuvasta dialogista on luettu metodisina kuvauksina siitä, kuinka olla dialogissa Toisen kanssa.⁶⁸⁷ Elävän säveltäjän ja elävän soittajan kohtaaminen voi kuitenkin olla olennaisella tavalla toisenlainen tilanne kuin soittajan ”dialoginen” suhde itsenäisesti olemassa olevaan musiikilliseen tekstiin. Toisen ihmisen kuunteleminen tarkoittaa ei-itsessä-tiedetyn ottamista vakavasti.

riippumatta siitä, kuinka ”Beethovenia” tai ”Boulezia” se on, mitä soitan.

687 Gadamer toteaa teoksensa *Wahrheit und Methode* toisen painoksen esipuheessa: ”*Ich wollte nicht ein System von Kunstregeln entwickeln, die das methodische Verfahren der Geisteswissenschaften zu beschreiben oder gar zu leiten vermöchten. Meine Absicht war auch nicht, die theoretischen Grundlagen der geisteswissenschaftlichen Arbeit zu erforschen, um die gewonnenen Erkenntnisse ins Praktische zu verwenden. Wenn es eine praktische Folgerung aus den hier vorgelegten Untersuchungen gibt, so jedenfalls nicht eine für unwissenschaftliches 'Engagement', sondern für die 'wissenschaftliche' Redlichkeit, sich das in allem Verstehen wirksame Engagement einzugestehen. Mein eigentlicher Anspruch aber war und ist ein philosophischer: Nicht, was wir tun, nicht, was wir tun sollten, sondern was über unser Wollen und Tun hinaus mit uns geschieht, steht in Frage.*” (Gadamer 1975, XVI.) Myös oman kokemukseni mukaan fenomenologisia tekstejä luetaan yleisesti väärin. (Tulin tästä tietoiseksi havahtuessani siihen, että tulkitsin itse väärin.) Säveltäjän kanssa keskustelevat soittajat puolustavat usein tulkinnan vapauttaan, oikeutta tulkita nuottikuvaa itsenäisesti olemassa olevana tekstinä.

Agnus dei

AGNUS I

TRIPLUM
A - - gnus de -

MOTETUS
A - - gnus de -

TENOR
A - - gnus de -

CONTRATENOR
A - - gnus de -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is labeled 'TRIPLUM' and the bottom staff is labeled 'CONTRATENOR'. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'A - - gnus de -' are written below each staff. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals (a flat sign above the first note of the Triplum staff).

5

- i qui

- i qui tol -

- i qui tol -

- i qui I

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, starting at measure 5. The lyrics are '- i qui' for the first staff, '- i qui tol -' for the second, '- i qui tol -' for the third, and '- i qui I' for the fourth. The music continues with various note values and rests.

9

tol - - lis pec -

- lis pec -

- lis pec - - ca - ta

tol - - lis pec - - ca -

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score, starting at measure 9. The lyrics are 'tol - - lis pec -' for the first staff, '- lis pec -' for the second, '- lis pec - - ca - ta' for the third, and 'tol - - lis pec - - ca -' for the fourth. The music concludes with various note values and rests.

Guillaume de Machaut: *Agnus Dei*

1987

En tiennyt juuri mitään keskiajan musiikista, en Machaut'sta. Katsoin kuitenkin asiakseni saattaa opiskelijat tietoisiksi joistakin keskiajan musiikin erityispiirteistä. Machaut'n messun osa *Agnus Dei* sattui olemaan esimerkkinä antologiassa, jota selailin. Koin opettajan ja opiskelijan välisen rajan häilyvyyden ja kaipasin tietoa opettajuuteni tueksi.

Musiikkitietosanakirjan artikkeli Machaut'sta sai toimia oppaanani musiikkiin: Machaut'n kerrottiin käyttäneen isorytmistä *cantus firmus*-tekniikkaa messun osissa *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus* ja *Ite*. Lyhyt seikkailu vieraskielisten, asiantuntemusta säteilevien sanojen ja niiden selitysten parissa sivisti sen verran, että tiesin, mitä etsin. Mieleepi jäi ilo samanrytmisten jaksojen löytämisestä, musiikin vierauden herättämä uteliaisuus, epäily käytettävissäni olleen materiaalin luotettavuudesta, hämmennys löytämäni tiedon vähyydestä. *Agnus Dei* asettui musiikilliseen tietämykseeni omaksi lokerokseen, joka otti nimen ”isorytmisen *cantus firmus*-tekniikka”.

Guillaume de Machaut (n.1300-1377) oli ranskalainen säveltäjä ja runoilija. Tutkijat ovat päätelleet yhtä ja toista Machaut'n elämän vaiheista erilaisten, enemmän tai vähemmän yksittäisiltä vaikuttavien tietojen perusteella: hän oli esimerkiksi ilmeisen sivistynyt, matkusteli Böömin kuninkaan sihteerinä toimiessaan ympäri Eurooppaa sekä toimi Reimsin katedraalissa kaniikkina.

Me olemme kuulleet Machaut'sta, koska ehkä koko hänen muistiin merkitty tuotantonsa – runoja sekä 143 musiikkikappaletta – on säilynyt yhteen kerättynä: kauniina, kuvitettuna käsikirjoituksina.

Machaut'n messu, *Messe de Nostre Dame*, on ainutlaatuinen. Se on varhaisin meidän päiviimme saakka säilynyt yhtenäinen, yhden henkilön säveltämä messu. Mitä säveltäminen sitten tarkoittikin Machaut'n aikaan.

1995

Olen luvannut säveltää teoksen,
joka pohjautuu Machaut'n musiikkiin.
Valitsen lähtökohdakseni Agnus Dein.
Ilahdun löytäessäni kirjastosta
kokonaisen kirjan,
joka käsittelee messua.
Kokoelma erilaista tietoa historiasta,
esittämisestä ja editiosta, sekä
monipuolinen, perusteellinen analyysi
messusta, on juuri sellainen,
jota kaipasin vuosia aikaisemmin,
teokseen ensimmäistä kertaa
tutustuessani.
Pettymyksekseni en kuitenkaan ole
ollenkaan kiinnostunut
kirjasta.
Näkökulmani on nyt toinen.
Tarvitsen toisenlaista tietoa;
tarvitsen suoran suhteen musiikkiin.

Kuuntelen Agnus Dein
lukemattomia kertoja;
haluan irrottautua vuosien aikana
juurtuneista mielikuvista.
Minun on vaikea katsoa partituuria
näkemättä
isorytmistä cantus firmus -tekniikkaa.
Aluksi partituuri työntyy mukaan
kuulokuvaksi.
Minun täytyy kuitenkin olla
erityisen tarkkaavainen,
että kykenen kuulemaan sen,
mitä olin tottunut
näkemään.
Vähitellen uppoudun sointiin

Omana aikanaan Machaut tunnettiin erityisesti runoilijana. Tämä saattaa kertoa jotain säveltämisestä 1300-luvulla: Musiikin yhteiskunnallinen asema oli silloin toisenlainen. Kirjoitetun musiikin asema ja vaikutus musiikkielämään oli toisenlainen. Nuottikuvan ja musisoinnin suhde oli toisenlainen. Ehkä on vain hyvä, että Machaut'n elämästä kertovia tosiasioita ei ole tarjolla enempää; nyt asiantuntemattomuus ei voi peittyä tosien lauseiden runsauteen. Todet lauseet luovat kuvan tietämisestä eivätkä kuitenkaan paljasta, mitä oli ranskalaisuus 1300-luvulla, minkälaista oli elämä kuninkaan sihteerinä tai katedraalin kaniikkina, millaista oli toiminta, jota nyt kutsumme säveltämiseksi.

Olen vakuuttunut siitä, että runot ja musiikki kertovat todemmin tekijästään kuin tosiasioita kertovat lauseet. Runojen ja musiikin tosi kuitenkin pakee tulkintoja, toden voi vain kokea. Mitä oikeastaan voin tietää Machaut'ista ja hänen musiikistaan?

Machaut kirjoitti musiikin käyttäen niin sanottua mensuraalinuottikirjoitusta. Vaikka tutkijat katsovat ymmärtävänsä mensuraalikirjoitusta, mikään kirjoitustapa ei yksiselitteisesti käänny toisenlaiseksi. Mensuraalikirjoitus on saattanut ilmaista jotain sellaista, jota nykyinen nuottikirjoituksemme ei tavoita; ja päinvastoin, nykyinen kirjoitustapamme ehkä ilmaisee jotain sellaista, mitä ei olisi ollut tarkoitus ilmaista. Edes Machaut'n oman ajan nuottikirjoituksessa ei kuitenkaan ole mitään, mikä paljastaisi, minkälaisia tuon ajan musiikilliset käytännöt olivat. Nuottikirjoitus oli tarkoitettu laulajille, jotka jo tunsivat käytännöt. Machaut-traditiomme syntyi 1900-luvulla.

*ja annan ajatusteni olla.
Nuottikuva unohtuu,
ja on elämys huomata, kuinka
musiikki muuttuu.*

*Hetkittäin havahdun ihmettelemään
kokemustani.*

*Partituurissa vallinnut
äänten tasa-arvo kumoutuu.
Nuottikuvasta
jatkuvasti silmille työntyvä
neljälle viivastolle eritelty
neliäänisyys menettää merkityksensä
soinnin sulautuessa kokonaisuudeksi.
Sointi kyllä säilyy moniäänisenä:
moninaisuutena,
joka ei ole laskettavissa.*

*Huomion kohde muuttuu jatkuvasti.
En enää tarkkaile.
Jokin vie mukanaan,
hetken kuluttua jokin toinen,
eikä mikään kuitenkaan ole yksin.
Satsi asettuu soinnillisemmaksi kuin
olin kuvitellut*

ja hengittää

hitaasti,

*sykkivän yhteenpunoitumisen ja
säästeliäästi kuvioituvan
yhteensulautumisen
vuorotellessa.*

Vaikka Machaut'na esitetty musiikki muistuttaisi vain etäisesti alkuperäistä, musiikin kuuleminen on elämys. Ei ole juuri mitään, mihin olisin tottunut; ei mitään, jonka voisin kuulla kuten ennenkin.

Huomaan kuitenkin ajattelevani kokemukseni Agnus Deistä eroina niihin musiikillisiin käytäntöihin, joita olen oppinut käsitteellistään havainnoimaan.

Nähdessäni neljälle viivastolle kirjoitettua kuoromusiikkia valmistaudun huomaamattani kuulemaan neliäänistä musiikkia, jossa jokaiselle äänelle annetaan oma tilansa. Machaut suunnitteli neliääniseen musiikkiinsa kahteen tilaan, ”melodiaksi” ja ”bassoksi”, jotka kummatkin muodostuvat kahden samankorkuisen äänen kietoutuessa yhteen.

Heterofonia määrittynyt alkeelliseksi polyfonian muodoksi. Vasta paljon myöhemmin oivallan, että heterofoniassa ja polyfoniassa on laadullinen ero. Renessanssin ajan polyfonia on kirjoittamalla hallittua moniäänisyyttä. Heterofonia syntyy monen ihmisen yhteisestä musisoimisesta. Polyfonista musiikkia esitetään ja heterofonista musiikkia saatetaan kirjoittaa, mutta tekemisen tavat eivät ole yhteismitallisia. Machaut'n musiikin kuunteleminen yksiäänisen moniäänisyytenä – jälkinä heterofoniasta, aavistuksena polyfoniasta – avaa kokonaan uudenlaisen näkökulman.

Sointi ripustuu
kokonaisuudesta esiin ilmaantuvien,
yhä uudelleen toistuvien
korkeiden sävelten varaan.
Samanaikaisesti sointi
miltei huomaamatta
kasvaa matalista sävelistä.
Sointi muuttuu jatkuvasti:
viipyyvä ja läpikuultava,
moniääninen,
levoton,
vastaanhangoitteleva
ja ohimennen viiltävä ovat
tosia toisin kuin aikaisemmin.
Muutamat toistuvat kuviot tarttuvat.
Lyhyet säkeet merkillisellä tavalla
sekä yksilöityvät itsekseen
että sulautuvat toisikseen.

Selkeä symmetrinen ABA-muoto
unohtuu itsestään selvyydeksi,
joka vain on.

Musiikki on liian lähellä katsottavaksi.

1997

Täysin toisenlainen kokemus
jättää sanattomaksi.
Musiikki muuttaa välittömästi
luonnettaan.
Erilaisuus
tyrmää
avaa,
synnyttää uudenlaisia yhteyksiä
muihin musiikkeihin.

Melodisen kaaroksen ihanne, jonka olen kymme-
nien vuosien aikana sisäistänyt, korostaa yhä uu-
delleen toistuvan korkean sävelen itsepintaisuut-
ta. Kuulemissani avosoinneissa soi tietoisuuteni
myöhempien aikojen kolmisoinnuista. Olen har-
jaantunut huomaamaan rinnakkaiskulkuja, sekä
kvinttein että oktaavein. Kiinnitän huomiota dis-
sonanssien käsittelyyn, ja poikkitelat nousevat
esille kokonaisuudesta. Lyhyet, lopukkeille pääty-
vät säkeet saavat pituutensa vertautumalla tutum-
man musiikin säkeisiin.

Yhden ainoan esityksen kuunteleminen levyltä
yhä uudelleen kaivertuu kokemukseksi: juuri nä-
mä sävyt ja eleet, juuri tällainen tapahtumisen sy-
ke. Kehollinen tietoisuus musiikin ajasta on horju-
maton. Toisenlaisen esityksen kuuleminen hä-
märtää tämän musiikin rajat. Olen kuitenkin jo op-
pinut oman aikamme sointi-ihanteen, käsityksen
siitä, miltä näin vanhan musiikin pitää kuulostaa.
Olen tottunut kuulemaan tasapainoiseksi koko-
naisuudeksi sulautuvaa hillittyä sointia sekä tark-
koja intervaleja.

Erityisesti yhden laulajan
poikkeuksellisella tavalla soiva
rennon solistinen musisointi
tuntuu syttyvän
musiikiksi
juuri
sinä hetkenä.

Korkeat sävelet heittyvät kuuluville.
Koko messusta,
musiikista,
ilmenee
toisenlainen eläminen.

Musiikin sointi Machaut'n messussa on täysin eri-
lainen kuin aikaisemmissa kuulemissani esityk-
sissä. Laulajat kuvioivat, käyttävät vibratoa, glis-
sandoja, mikrintervalleja ja laulavat muutenkin
intervalleja, joihin oman aikamme käytännöt eivät
ole totuttaneet. Laulajien äänenmuodostus on ou-
to. Kun ihmetys lopulta antaa tilaa ajattelemiselle,
tunnistan soinnin, joka on tuttu monista kohtaami-
sista Lähi-idän musiikkikulttuurien kanssa. Tietä-
mykseni ei kuitenkaan riitä tunnistamaan eri tradi-
tioita ja erottelemaan niiden ominaispiirteitä. Aja-
tus Machaut'n musiikista ja heterofoniasta saa uu-
sia merkityksiä.

Oivallan, kuinka eri tavoin nuottikirjoitus ja muusi-
kolta toiselle välittyvä musisoimisen tapa säilyttä-
vät musiikin.

2000

Haluaisin tuntea äänen värähtelyn,
kokea tilan,
jossa äänet yhä värähtelevät,
Reimsin katedraalin.

Levytykset: Guillaume de Machaut: Messe de Nostre Dame. 1) The Hilliard Ensemble.
Hyperion CDA 66358 2) Ensemble Organum Marcel Pérès: Harmonia Mundi HMC 901590.

Kirja: Leech-Wilkinson, Daniel 1990b. *Machaut's Mass. An Introduction*. Oxford:
Clarendon Press.

Nuottijulkaisu: Guillaume de Machaut 1990. *Messe de Nostre Dame*. Toim. Daniel
Leech-Wilkinson. Oxford: Oxford University Press.

Tiellä teokseen: tietämistä rakentavat tilanteet

Tietämistä rakentavat tilanteet

Olen tutkimuksessani kysynyt, minkälainen on muusikon ja musiikin suhde länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Halusin tietää, minkälaisin sidoksin maailmaan rakentuu muusikon musiikillinen esiymmärrys. Halusin ymmärtää, kuinka konstituoituu se musiikillinen tietämys, joka on aina jo läsnä, kun muusikko tavalla tai toisella suuntautuu yksittäiseen musiikilliseen kokonaisuuteen.

Elettyä projektia ei enää saa elämättömäksi. En enää voi tietää, minkälaiseksi tutkimukseni olisi muotoutunut, jos olisin rakentanut tekstini ensisijaisesti kirjatiedon varaan, jos olisin haastatteleamalla tutkinut toisten käsityksiä, tai jos olisin systemaattisesti pyrkinyt tutkimaan omia käsityksiäni: kuinka olisin järjestänyt ”koeasetelman”, kuinka olisin kerännyt materiaalia ja kuinka olisin tutkimukseni raportoinut ja mitä siitä kaikesta olisi seurannut. Nyt tutkimusprojektin laajuus, näkökulmien moninaisuus, lukemattomien omien käsitysten purkaminen ja uudenlaisten käsitysten rakentuminen haastoivat minut niin kokonaan, että tulin heitetyksi tilanteisiin, joita en olisi osannut suunnitelmallisesti järjestää. Nyt – yhden tutkimusprojektin verran viisaampana – olen myös vakuuttunut siitä, että esiymmärryksen ulkoistaminen ei ole systematisoitavissa. Ihmisen tietämys ei rakennu siistille kerälle, jonka voisi tarvittaessa keräillä auki.

Oletan, että tutkimusprojektini muotoutui omanlaisekseen juuri siksi, että **kirjoitin** tutkimukseni – vaikka muita vaihtoehtoja kuin kirjoittaminen ei varsinaisesti ollutkaan. Vasta tutkimusprojektin loppuvaiheissa oivalsin, että tutkimukseni tulokset paljastuivat kahta kautta. Sekä kirjoittamani kuvaus että tuon kuvauksen kirjoittaminen kertovat omien muusiikkikäsitysteni rakentumisesta, niistä sidoksista, joissa esiymmärrys rakentuu muusikon ja musiikin – itsen ja maailman – kiasmaattisesta suhteesta. Kirjoittamalla kuvauksen, elämällä kaikki ne vaiheet,

joita kirjoittaessani jouduin käymään läpi, tulin saaneeksi sellaista tietoa, jota en muuten olisi saanut.

Kuvaamalla musiikillisen tilanteen aspekteja – muusikon ja musiikin välisiä suhteita sen kulttuurin puitteissa, johon olin itse kasvanut – jouduin artikuloimaan omaa kokemustani. Jouduin temmatuksi peliin, ikään kuin heitetyksi roviolle, ja siten olin pakotettu tietämään, mitä tapahtuu, kun palaa. Jouduin kohtaamaan kokemuksellisen tiedon artikuloimisen vaikeudet, sanallisesti artikuloituneen tietämykseni vähäisyyden ja käsitysteni sumeuden. Jouduin kohtaamaan omat ennakkoluuloni – ja asioita perusteellisesti harkittuani totesin viisaaksi luopua lukemattomista käsityksistä. Jouduin tekemään itsessäni tilaa uudenglaisille ajattelutavoille, uudenglaiselle suhteelle maailmaan.

Tutkimukseni ei ollut varsinaista itsereflektiota – en siis keskittynyt kuvaamaan itseäni, vaan musiikillista maailmaa, ja kuvatessani pyrin ymmärtämään, mikä oli minua ja mikä maailmaa – mutta kokemusten voimakkuus nosti kokemuksen kautta ymmärretyksi tulleen olennaiseksi osaksi tutkimustuloksiani.⁶⁸⁸ Siten kirjoittaminen tutkimusmenetelmänä oli olennainen osa projektiani.

Kokemuksia tietämisen monenlaisuudesta

Olin kasvanut toimimaan sellaisessa musiikkikulttuurissa, jossa toiminta perustuu kirjoitettuun musiikkiin. Sen sijaan en ollut kasvanut musiikista kirjoittamisen ja lukemisen kulttuuriin – puhumattakaan musiikkitieteellisistä tai filosofisista diskursseista. Tutkimustehtäväni heitti minut jatkuvasti kysymyksiin, joiden ammattitaitoisen pohtimisen koin edellyttävän aivan toisenlaisia asiantuntijuutta kuin se, mihin olin elämäni aikana kasvanut. Jatko-opintojeni aikana laajensin sivistystäni moneen suuntaan ja kenen tahansa itseään sivistävän lailla koin tietämiseni vajavaisuuden. Olin kokemuksellisesti vakuuttunut itsessä ymmärtämisen olennaisuudesta, ja siksi oli masentavaa havaita, että hämmäntynyt kokemus ei-tietämisestä tarkoitti usein, että minulla oli kyllä kaikenlaisia käsityksiä, mutta en ollut perillä siitä, mitä alan asiantuntijat aiheesta tietävät. En tiennyt, mitä minun olisi syytä tietää, jotta kehtaisin tuoda käsitykseni julki. Kuinka syvälle olikaan – minussakin – rakentunut kulttuurisesti opittu epäluottamus ”yksityisajatteluun” ja luottamus asiantuntijayhteisöissä rakentuneeseen sanallisesti ilmaistuun yhteisöllisesti arvostettuun tietoon. Olin kasvanut useamman kerroksen kulttuuriin, rinnakkaisten todellisuuksien

688 Jokainen itse kirjoitettu teksti on myös itsereflektiota, omien käsitysten ilmaisemista, mikäli kirjoittaja ei tietoisesti pitäydy vain toisten ajatuksissa. Silloinkin valittujen ajatusten valikoima tuo näkyviin myös valitsijan – sellaiselle, joka tietää aihepiiristä riittävästi. Tutkimusprojektissani oli kuitenkin erilaisia vaiheita, ja jossain vaiheessa tutkimus kääntyi ehkä enemmän itsereflektion suuntaan, muuten itsen ja maailman suhteen tiedostaminen ei varmaan olisi ollut mahdollista. Toisin sanoen ”itsereflektio” tarkoitti vain näkökulman ja painopisteen muuttumista, ei ”irrationaalisen” itsen tarkastelemista.

moninaisuuteen, jossa vain ”oppineet” – ainakin näennäisesti – hallitsevat ”oikeanlaisen” puhumisen ja kirjoittamisen tavat ja toiset eivät.

Koko tutkimusprojektin ajan pidin tutkimukseni kohteen mahdollisimman avoimena. Vältin siis tutkimuskohteeni sanallista määrittelyä enkä kysyttäessä osannut yleensä sanoa, mitä olin tutkimassa.⁶⁸⁹ Muusikon ja musiikin suhteen tutkiminen on yleisyydessään vastoin tavanomaisia käsityksiä tutkimuksen tekemisen lähtökohdista. Pidin kuitenkin varsin sinnikkäästi kiinni siitä, mitä olin tekemässä, ja vasta nyt – suurinpiirtein valmiin tutkimusraportin äärellä – osaan sanoa, että tutkimukseni muotoutumista ohjaava tieto oli kokemuksellista tietoa, jota en kyennyt yksiselitteisesti sanallistamaan. Tiesin toki koko ajan tarkkaan sen tilanteen, jossa tutkimukseni kohde ilmeni – ennen tutkimusprojektini loppuun saattamista en vain osannut puhua tilanteesta sopivin sanoin. Suunnittelin kyllä lukuisia kertoja työni rakennetta, mietin tutkimuksen suuntautumista ja kaavailin etenemistä, mutta kaikki tapahtui yleensä toisin. Tietämiseni ei suostunut asettumaan puitteisiin, joita niille hahmottelin. Tutkimukseni tekemistä ohjasivat siis myös aavistukset ja tunteet. Niinpä tutkimusprojektini johti tuloksiin, joita en osannut ennakoita ja joiden esille saattamista en osannut metodisesti rakentaa.⁶⁹⁰

Tutkimusprojektini aikana tunnistin toki jatkuvasti sen, että toimin työssäni kuin säveltäjä. Projektini oli todennäköisesti suurelta osin niin sanottu ”luova” prosessi, jossa käsityksen rakentumista ei voi askel askeleelta seurata, tiedon yksiselitteistä alkuperää ei voi osoittaa ja jossa sanallisesti artikuloitumattoman kokemuksellisen tiedon merkitys on olennainen. Arkikäsitys, jonka mukaan – hiukan kärjistäen – luovan prosessin tuotokset olisivat vain taidetta tai mystiikkaa, on liian yksinkertaistava. Ymmärtävän maailmassa toimiminen perustuu kuitenkin kokemukselliseen tietämiseen.⁶⁹¹

Kirjoittaminen – suomen kielellä – oli tutkimusprosessissani vastus, joka paljasti tietämistäni, mahdollisti tietämisen kokemisen. Erotan tutkimusprojektissani neljä erilaista tapaa kirjoittaa musiikillisesta maailmasta: kokemuksesta kirjoittaminen, kokemuksellisen tiedon artikuloiminen kirjoittamalla, (historiallisen) maailmankuvan rakentaminen ja kulttuuristen käsitteiden kirkastaminen. Jokainen näistä kirjoittamisen tavoista paljasti omalla tavallaan itsessä tietämisen mahdollisuuksia ja rajoja.

689 Kuinka piinallisia olivatkaan piirit, joissa jokainen vuorollaan sanoi, mitä oli tutkimassa. Toisten kuvaukset omasta työstään kuulostivat aina niin jäsenynteiltä.

690 Itse asiassa voisin kuvitella, että useimmilla tutkijoilla projekti johtaa johonkin, mitä tutkija ei ole osannut rakentaa, mutta valmiiden tutkimusten perusteella rakentunut ohjeistus ei yleensä tuo tätä näkyviin niin, että aloitteleva tutkijakin sen ymmärtäisi. Voihan tosin olla, että sellainen tieto ei edes tavoittaisi aloittelevaa tutkijaa.

691 Luin Juha T. Hakalan kirjan ”*Luova prosessi tieteessä*” (2002) siinä vaiheessa, kun oma tutkimukseni oli jo lähes valmis. Oli hauska verrata omaa prosessia ja kirjassa kuvattuja luovia prosesseja ja havaita prosessien samankaltaisuuksia. Olin kuitenkin yllättyneet ymmärtäessäni, että niin sanottuun luovuuteen on suhtauduttu epäluuloisesti tiedemaailmassa. Vaikuttaa siltä, että arkikäsitys luovuudesta samastaa luovuuden ja spontaanin intuition mukaisesti toimimisen.

Kokemuksesta kirjoittaminen

Kuinka kuvata kokemusta, joka on aina jo päättynyt, ennen kuin ehdin ajatella tai kuvata sitä? Kuinka tavoittaa kokemus, joka kuitenkin on sanojen tavoittamattomissa?

Kuuntelimme Boulezin *Mémorialen* neljä kertaa.⁶⁹² Muistan, että ensimmäisellä kuuntelukerralla en osannut tai halunnut kirjoittaa vielä juuri mitään. Neljän kuuntelukerran aikana sain paperille yksittäisiä sanoja ja lyhyitä kuvailevia ilmaisuja. Kaikki se, mitä kuvasin, oli tavalla tai toisella tuttua.⁶⁹³ Otin kiinni siitä, mistä sain. *Mémoriale* pysyi ei-tiedettynä, sointeina, jotka olivat jo menneet. Tunsin vain niiden jättämän jäljen.

Messiaenin *Harawiin* ja Machaut'n *Agnus Dei*hin tutustuin ensin katsomalla. Minulla siis oli jo jonkinlainen käsitys musiikista, kun ryhdyin kuuntelemaan. Kuuntelin *Harawia* ja *Agnus Dei*tä yhä uudelleen. Altistin itseni, asettauduin kokemaan. Yhä uudelleen kuunnellessani tulin vähitellen kokonaan osalliseksi, kiedotuksi tilanteeseen.

*Huomion kohde muuttuu jatkuvasti.
En enää tarkkaile, vaan jokin vie mukanaan,
hetken kuluttua jokin toinen,
eikä mikään kuitenkaan ole koskaan yksin.*⁶⁹⁴

Koin sulautuvani kollektiiviseen sointiin,

*Aukenen soinnille,
sillä ne ovat kaikki uusia, enkä osannut odottaa niitä.*

aistin ympäröivän tilan ja

*Laulu kuuntelee tilaa, joka tulee kuuluvaksi
siinä, kuinka se resonoi,
antaa laulun.*

oman olemiseni rajat.

*Olen vaikutettu siitä, kuinka laulusarja antaa ajan,
joka ei ole minun arkimaailmastani.
Kehoni ei tavoita niin hidasta liikettä,
eivätkä liikkeeni yllä niin pitkiin kaarrokseen.
Toistojen määrä ylittää joskus kohtuuden rajat, jotka*

nekin olivat minussa.
Musiikin myötä aika viipyy;
musiikki virittää olemiseni toiseksi,
antaa tilan
kuin katedraali.

Nuottikuvassa annettu tapa artikuloida musiikkia unohtui vähitellen. *Harawissa* moniäänisyys sulautui soinnilliseksi kokonaisuudeksi, sointiväreiksi, kun taas

Kuulen, kuinka sointi vaeltaa: jokaisella laulun sävelellä on oma sointinsa, joka syntyy yhtä aikaa soivista sävelistä, mutta sulautuu yhdeksi väreileväksi kokonaisuudeksi.

Agnus Deissä sointi muuttui neliäänisyydestä moniäänisyydeksi.

Partituurissa vallinnut äänten tasa-arvo kumoutuu. Nuottikuvasta jatkuvasti silmille työntyvä neljälle viivastolle eritelty neliäänisyys menettää merkityksensä soinnin sulautuessa kokonaisuudeksi. Sointi kyllä säilyy moniäänisenä: moninaisuutena, joka ei ole laskettavissa.

Koin kuuntelukertojen muodostaman jatkumon hitaasti muotoaan muuttavana vaihduntakuviona. Aluksi tutut piirteet kiinnittivät huomiota. Saatoin ohimennen kuvailla mielessäni musiikillisia ilmiöitä tai soittotapahtumaa. Vähitellen kokemuksen itsepintainen toistuminen toi esille piirteitä, jotka olivat muuta kuin tavanomainen. Uudenlaiset musiikilliset ilmiöt asettuivat taloksi minuun, tekivät tilaa, muuttivat musiikillista itseä.

Kesti kauan ennenkuin osasin jollain tavalla kuvata kuuntelukokemusta. Kirjoitin tekstit yhä uudelleen – niin monta kertaa, että en enää kokenut häiritsevää ristiriitaa itseäni rakentuneen tuntuman ja kirjoittamani kuvauksen välillä. *Agnus Dei* -tekstin työstämisessä saattoi välillä olla kuukausien tauko ja sitten taas jatkoin kirjoittamista. Kuuntelukokemusta kuvaavan *Harawi*-tekstin sen sijaan työstin muutaman päivän aikana. Sanat, jotka vähitellen kerääntyivät koneelle, kertoivat kokemistani ilmiöistä varsin epäsuorasti, piirittivät ja kiersivät – hiukan samaan tapaan kuin miimikko kuvaa maailmaa luodessaan katsojilleen illuusion maailman vastuksesta – tai niin kuin runoilija muutamin sanoin asettaa kokonaisen maailman. En enää kuvannut ilmiötä edessäni: koin itseni ja oman tietämiseni soivaa musiikkia vasten. Ei enää ollut

Kaikki esimerkkini ovat joko *Harawi*-tekstistä sivuilta 159–161 (sama teksti on myös sivulla 234) tai *Agnus Dei* -teksteistä sivuilta 289–293.

kyse jostain jo tiedetystä ja joksikin tunnistetusta, ikään kuin itseni ulkopuolella olevan musiikin laaduista. Ei-tiedetty asettui omassa olemisessa aistituksi. Oleminen virittyi vastuksen mukaan.

Kokemuksesta kirjoittaminen sai minut tunnistamaan itsen ja maailman yhteenkietoutuneisuuden. En ollut koskaan aikaisemmin **kokenut**, että jokin voi tulla minussa tiedetyksi vain silloin, jos jo tiedän sen jonakin. Oivalsin itsessä tiedetyksi tulemiseen kuuluvan hitauden, ja ajattelin musiikin oppimista ja opettamista.

Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen

Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen tarkoitti koetun ja ymmärretyn aukikerimistä, erilaisten variaatioiden esille saattamista, yleistämistä ja jäsentämistä.⁶⁹⁵

Tutkimukseni muotoutui niin, että suurin osa musiikillista maailmaa kuvaavista luvuista puhuu samasta – muusikon ja (kirjoitetun) musiikin suhteesta – mutta eri tavoin tematisoiden. Jokainen uusi tematisointi tarkoitti uutta alkua, tilannetta, jossa valittu näkökulma vähitellen artikuloituu. Jokainen uusi alku tarkoitti uutta havahtumista omien sanallisesti ilmaistujen käsitysten fragmentaarisuuteen, muistettujen kokemusten, sanojen, tuntemusten ja tunnelmien hallitsemattomaan massaan. Jokainen tematisointi lähti siis tilanteesta, jossa kokemuksellinen tietämykseni maailmasta ei vielä ollut artikuloitunut tuon tematisoinnin mukaisesti. Jokainen tematisointi heitti maailmaan, joka oli kyllä tuttu, mutta jota en ollut tottunut katsomaan siitä näkökulmasta.⁶⁹⁶ Mykkyys, jonka koin yrittäessäni kirjoittaa valitsemastani näkökulmasta, oli paljastava. Ne asiat, joista halusin kirjoittaa, eivät olleet aikaisemmin sanallisesti artikuloituneet juuri minussa. Minulla oli esimerkiksi valtava määrä tietoa siitä, kuinka muusikko toimii nuottien kanssa. Ensisijaista oli vuosikymmenien aikana kerääntynyt kokemus erilaisista omista työskentelytavoista. Tämä tarkoitti mahdollisuutta artikuloida sellaista, joka oli jo taitamisessa ymmärrettyä. Myös monenlaiset kokemukset toisista ihmisistä ja heidän työskentelystään ja monenlainen musiikin kirjoittamis- ja lukemistapahtumiin liittyvä puhe oli minussa tavalla tai toisella tiedettynä.

Koetun ja muistetun monenlaisuus ja monitasoisuus tarkoitti jo koetussa ja jo luetussa tai kuullussa piilevää näkökulmien tematisoimatonta moninaisuutta. Kaikki se, mitä yritin artikuloida, oli lukuisia kertoja tullut artikuloitua jostain muusta näkökulmasta, toisenlaisesta asemasta, toisenlaisissa tilanteissa, toisen sanoin. Jokainen yksittäinen tematisointi tarkoitti yritystä nähdä näkökulmasta, jota ei ollut annettu, ja samalla yritystä vapautua niistä näkökulmista, jotka olivat arkikielessä tai toisten teksteissä annettuna. Yhä uudelleen koin, kuinka lukiessani ja toisten kanssa keskustellessani omaksuin hetkeksi toisen antaman näkökulman, kunnes tuli toinen, joka antoi toisen näkökulman. Koin, että lukemattomissa tilanteissa ihminen – kuten mi-

695 Oli siis kyse esipredikatiivisen saattamisesta predikatiiviseksi, sanalliseen muotoon.

696 Tämänkaltaisista asioista opin paljon, kun nuorena opiskelijana kirjoitin isoa fuugaa Bachin mallin mukaisesti, mutta omaa teemaa käyttäen. Teeman ja tarkan mallin välisessä ristiriidassa toimiminen opetti ehkä enemmän musiikista ja kuuntelemisesta ja kaikenlaisesta muustakin kuin kaikki ”korvakuulolta” tehdyt harjoitukset yhteensä.

nä – omaksuu kameleonttimaisesti kulloinkin annetun näkökulman⁶⁹⁷, myötäilee sanottua, eikä ilman erityistä vaivannäköä kykene vertaamaan näkemysten keskinäistä yhteensopivuutta, ajattelemaan asioita itse valitusta näkökulmasta ja omista lähtökohdista, oman paikan asettaman haasteen mukaisesti. Ymmärtämisen kokemus tulee tutun – jo sanotun – tunnistamisesta, ja vasta syvä perehtyneisyys antaa mahdollisuuden kuulla näkökulmia ja valita toisin.

Näkökulmien – tematisointien – valitsemisesta puhuminen saattaa kuulostaa siltä, kuin näkökulmat olisivat olleet asetettuina eteeni, vapaasti valittaviksi. Aluksi en kuitenkaan edes nähnyt selkeästi sitä tematisoimisen tapaa, jonka saatoin kokea jo valinneeni. Tematisointi piti kuulla ehkä huonosti valittujen sanojen takaa. Tekstin kirjoittaminen sanojen yhteisöllisten käyttötapojen johdattamana olisi johtanut harhaan – enhän ollut kirjoittamassa tiettyyn sanavaliikoimaan sitoutuen. Kirjoitin kokemuksista ja käytännöistä, joista oli mahdollista puhua monenlaisin sanoin.⁶⁹⁸ Joskus vasta lähes valmiista tekstikokonaisuudesta paljastui, miten teksti piti suunnata, mikä oli olennaista. Siten tulini kymmeniä kertoja eläneeksi tapahtumasarjan, joka näin jälkepäin ajatellen oli joka kerran hämmästyttävän samankaltainen ja joka kerran yhtä vähän aikatauluin hallittavissa.

Yhä uudelleen koin yllättäviä siirtymiä, hyppäyksiä tai assosiaatioketjuja, löysin itseni pohtimasta jotain muuta kuin olin ryhtynyt pohtimaan tai kirjoittamasta jotain muuta kuin olin päättänyt kirjoittaa. Ajatteleminen tuntui jatkuvasti tapahtuvan pinnan alla niin, etten kyennyt rakentamaan päättelyketjuja, kuvaamaan lukijoille ajatuspolkuja.⁶⁹⁹ Saatoin päätyä tuloksiin, jotka ehkä periaatteessa olisin voinut panna kokoon eri lähteitä lukemalla. Käytännössä se ei kuitenkaan olisi ollut mahdollista, sillä vain kokemuksellinen tietäminen paljasti kokonaisuuden, merkityssuhteet.

Heidegger kirjoittaa tekhnēstä tavalla, jonka avulla tunnistan jotain siitä, mihin olen tutkimuksessani pyrkinyt:

”Das Wort τέχνη nennt vielmehr eine Weise des Wissens. Wissen heißt: gesehen haben, in dem weiten Sinne von sehen, der besagt: vernehmen des Anwesenden als eines solchen. Das Wesen des Wissens beruht für das griechische Denken in der ἀλήθεια, d. h. in der Entbergung des Seienden. Sie trägt und leitet jedes Verhalten zum Seienden. Die τέχνη ist als griechisch erfahrenes Wissen insofern ein hervorbringen des Seienden, als es das Anwesende als ein solches aus der Verborgenheit her eigens in die Unverborgenheit seines Aussehens vor bringt: τέχνη bedeutet nie die Tätigkeit eines Machens.”⁷⁰⁰

697 Ajatelllessani toisten ihmisten myötäilemistä muistan aina Woody Allen elokuvan *Zelig*.

698 Ehkä juuri tässä koin suurimman eron omien pyrkimyksieni ja yksittäisten sanojen merkitysten moninaisuuteen keskittyvien musiikkifilosofisten tekstien välillä.

699 Väitöskirjani lukukokonaisuus **Tutkimuspolku** on yritys jäsentää lukijoille tutkimusta, joka tapahtui minussa, ei yritys simuloida lukijalle polkua, joka näyttäisi siltä kuin sitä voisi kulkea.

700 Heidegger 1994 (1935/36), 46–47. ”Sana tekhnē nimeää pikemminkin erään tietämisen tavan. Tietäminen tarkoittaa nähnyt, näkemisen laajassa merkityksessä: läsnäolevan kuulemista läsnäolevana. Tietämisen olemuksen

Olennaista tutkimuksessani oli kokemuksellisen tiedon esille saattaminen.

Kokemuksellista tietoa artikuloivaa ja esille saattavaa tutkimusta voi mainiosti tehdä fenomenologisen asenteen ohjaamana, juuri kokemuksellisen tiedon tutkimisestahan fenomenologiassa – ilmiöiden tutkimisessa – on kyse. En kuitenkaan haluaisi sitoa kokemuksellisen ja kirjallisen lähtökohdan välistä erottelua tiettyihin nimityksiin. Niin sanottua fenomenologista tutkimusta tehdään monenlaisin tavoin. Sellaisissakin tutkimuksissa, joissa tekstin perusteella ei juurikaan näy jälkiä kokemuksellisesta tiedosta, saatetaan sanoa, että tutkimus on tehty fenomenologisen menetelmän mukaisesti. Esimerkiksi Husserlin ja Heideggerin tekstien ympärille on syntynyt oppineiden diskursseja, jotka ovat nimenomaan kirjallisia diskursseja, ei kokemustiedon varaan rakentunutta tutkimusta. Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen ja kirjoitettujen tekstien puitteissa ajattelemisen ja kirjoittamisen ovat kuitenkin erilaisia tietämisen tapoja, vaikka tuloksena molemmissa saattaa olla samankaltaisia väitelauseita.

Lähestyin fenomenologista menetelmää ilmeisesti toiselta suunnalta kuin yliopistollisiin käytäntöihin oppineet tutkimuksen tekijät yleensä lähestyvät. Minun ei tarvinnut oppia pois jonkin omaksi tulleen kirjallisen diskurssin mukaisista tekstin rakentamisen käytännöistä, koska en ollut koskaan oppinutkaan kirjalliseen diskurssiin. Minulla ei ollut valmiiksi jäsenyneitä sanallisia kuvauksia sille, mistä tiesin niin paljon, enkä ollut vakuuttunut siitä, että toisten kirjoittamat tekstit kertoivat juuri sitä, minkä tiesin kokemuksesta. Alusta alkaen oli selvää, että muusikkopuhe ei sellaisenaan sopinut kirjoitettavaksi, muusikkopuheessahan ei tarvitse sanallisesti artikuloida sen kaltaisia asioita, joista halusin kirjoittaa. Minulla ei ollut muuta vakavasti otettavaa vaihtoehtoa kuin lähteä alusta, vaivalloisesti etsiä sanoja, kuunnella artikuloitumatonta kokemusta, johon musiikillinen tietämiseni oli sidoksissa.

En edes yrittänyt tietoisesti noudattaa jotain menetelmää, vaikka sellainen näin jälkepäin – tai ehkä myös ulkopuolelta tarkastellen – on tutkimusprojektistani mahdollista erottaa. Tulin haastetuksi. Yritin ymmärtää ja kuvata ymmärtämäni, ja tämä johti tutkimusprojektiin sellaisena kuin se minussa tapahtui. Puhuessani nyt jo tapahtuneesta tutkimuksesta puhun luontevasti esimerkiksi ’tematisoimisesta’. Tutkimusta tehdessäni en kuitenkaan kertaakaan ajatellut ’tematisoivani’ jotain vaan uppouduin toimintaan, jossa ajatuksiini ei mahtunut muuta kuin se kysymys, joka kulloinkin suuntasi toimintaani. Kysymys ”vei” mukanaan, heitti tilanteisiin ja toisenlaisiin kysymyksiin. Vasta nyt jälkepäin kykenen ottamaan työhöni sen etäisyyden, jota tematisoimisesta puhuminen ainakin minulta edellyttää.

Luin vähän aikaa sitten uudelleen Juha Varton kirjoittaman kuvauksen Husserlin fenomenologisesta menetelmästä⁷⁰¹, ja totesin, että se kuvaa osuvasti oman projektini vaiheita. Mieleeni on jäänyt, kuinka opiskelijakollegoideni kanssa luin samaa kuvausta vuosia aikaisemmin

ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle aletheia eli olevan paljastuminen. Se kannattelee ja ohjaa kaiken suhtautumista olevaan. Tekhnē on kreikkalaisittain koettuna tietämisenä olevan esiintuomista, sikäli kun se tuo läsnäolevan sellaisenaan esiin, etualalle kätkeytyneisyydestä nimenomaan ulkonäkönsä kätkeytymättömyyteen. Tekhnē ei koskaan tarkoita mitään tekemistä.” (Heidegger 1996, 62. Suomentanut Hannu Sivenius.)

701 Varto 1996, 86–90.

ja vaivalloisesti yritimme saada edes jonkinlaista käsitystä siitä, mitä mikin tutkimuksen tekemisen vaihe käytännössä tarkoittaa. ”Arkipuhe” fenomenologisesta menetelmästä tuntui kuitenkin heti kokemuksellisesti ymmärrettävältä.

Maailmankuvan rakentaminen

Tutkimukseni aikana käsitykseni länsimaisen taidemusiikkikulttuurin historiasta muuttui. Oman musiikillisen kokemukseni mukaisesti olin tottunut ajattelemaan kirjoittamis- ja esittämiskäytäntöjä erillisinä ja monenlaisina, ja tarkoitukseni oli yksinkertaisesti tarkentaa omia käsityksiäni, siis ikään kuin tarkentaa ja kohdentaa sumuisen kuvan yksityiskohtiin. Ehkei näkemykseni alun perin ollut sentään aivan niin naivi, kuin millaisena sen näin jälkeenpäin muistan. Tehtävä osoittautui kuitenkin luonteeltaan aivan toisenlaiseksi kuin etukäteen kuvittelin. Ensimmäkin, käsitykseni omasta historiallisesta maailmankuvastani osoittautui väääräksi. Toiseksi, historiallinen maailmankuvani osoittautui harhaanjohtavaksi. Kolmanneksi, vaikuttaa siltä, että länsimaisen musiikkikulttuurin historiaa on kerrottu tavalla, joka ei tematisoi sitä, mitä olisin halunnut tietää.

Kirjoittaessani historiallisesta musiikillisesta maailmasta ymmärsin yhtä ja toista siitä, kuinka musiikki on läsnä kulttuurissamme ja kuinka kulttuurissamme mykkänä läsnäoleva kollektiivinen traditio puhumalla ja kirjoittamalla historiallistetaan. Jokaisen ammattimuusikon odotetaan oppivan, kuinka kaikki se musiikki, jota omana aikana soitetaan, periytyy joltain toiselta ajalta, on jonkun yksittäisen henkilön tekemää, ja kuinka aikaisemminkin on ollut musiikkikielämää, eri aikoina ja eri paikoissa erilaista. Jokaista muusikkosukupolvea kasvatetaan historiatietoisuuteen: historiallisiin henkilöihin, teoksiin, tyyleihin, tapahtumiin, tekniikoihin, ajattelutapoihin.

Kaiken kerrotun ja luetun jälkinä mieleeni projisoituu aavistuksenomainen hämärä kuva musiikillisesta maailmasta ja sen historiasta. Kokemukseni mukaan tämä tarkoittaa kuitenkin vain sitä, että osaan tarvittaessa koota kertomuksia, jotka noin suurin piirtein pitävät yhtä historiantekijöiden kertomusten kanssa, vaikka kertomusten sijoittaminen aikajanelle ja maailmankartalle onkin melko summittaista. Jos yritän tarkastella kertomuksia tarkemmin, ne lähes poikkeuksetta hajaavat tarkistamista kaipaaviksi yksityiskohdiksi – mistä mihin Bach kävelikään mennessään kuuntelemaan Buxtehudea? – joiden kuuluminen samaan kertomukseen ei vaikuta erityisen todennäköiseltä.⁷⁰²

Olin toki aikaisemminkin kokenut, kuinka ihminen – niin minä kuin muutkin – jatkuvasti täydentää ja merkityksellistää saamaansa tietoa. Olin myös kokenut, että näin syntyneet mielikuvat eivät yleensä vastaa omakohtaisissa kokemuksissa syntyvää käsitystä, vaan lähes poikkeuksetta kokemus haastaa muuttamaan ennakkokäsityksiä. Kirjoittaessani historiallisia ”ker-

702 Musiikinhistoriallisen tietämyksen määrissä on tietenkin suuria henkilökohtaisia eroja. Käsitykseni mukaan historiallinen tietämykseni oli jo aloittaessani tutkimusta laajempi kuin ”keskivertomusiikolla”, sillä olin ”aina” ollut kiinnostunut vanhasta musiikista. Myös työssäni opettajana olen tarvinnut historiatietoisuutta. Kuitenkin tiedän historiasta todella vähän verrattuna alan asiantuntijoiden tietomäärään – tai verrattuna siihen, mitä voisin tietää.

tomuksia” koin monin tavoin, kuinka tietämykseni on sidoksissa omaan henkilökohtaiseen historiaani ja elämämaailmaani. Siten suhteeni jokaiseen väitöskirjani historialliseen kertomukseen⁷⁰³ oli erilainen.

Kirjoitin muutaman sivun mittaisia historiallisesti tematisoituneita tekstejä useamman vuoden ajan. Esimerkiksi en tiennyt oikeastaan mitään gregoriaanisen laulutradition nuotintamiskäytäntöjen alkuaajoista, **Pyhän laulun kirjoittamisesta**. Koin, että jouduin rakentamaan käsitykseni aihepiiristä lähes alusta, vaikka tiedän oman musiikillisen kokemukseni lukuisin tavoin vaikuttavan käsitykseeni. Havaitsin kokemusteni vaikutuksen erityisesti tilanteissa, joissa koin kirjoittajan ymmärtäneen väärin tilanteen, josta kertoi. Yleensä tunnistin, että omasta säveltäjän näkökulmastani tilanteet näyttivät toisenlaiselta kuin kirjoittajan perspektiivistä – mikä se sitten olikin, se ei yleensä käynyt tekstistä ilmi. Havaitsin myös, että usein kirjoittajat näkivät vaivaa hälventääkseen ennako-oletuksia, joita minulla ei ollut. Johonkin diskurssiin oppiminen tarkoittaa yleensä yhteisen esiyymmärryksen rakentumista. Luin tekstejä diskurssin ulkopuolelta, joten en voinut tietää, mitä kaikkea kyseisessä diskurssissa oletettiin. Oli haastavaa yrittää miettiä, miten kirjoittaja oletti lukijan ajattelevan. On myös todennäköistä, että minulla on edelleen kaikenlaisia perusteettomia käsityksiä, joita kirjoittajat eivät osanneet ennakoida. Tutkimusprojektini kannalta tärkeämpää oli kuitenkin joutua lukemattomia kertoja omakohtaisesti toteamaan, kuinka ymmärtäminen perustuu jo ymmärrettyyn ja kuinka valtavan laadullisen muutoksen oman esiyymmärryksen muuttuminen voi tuoda ymmärtämiseen.

Aluksi tekstit, jotka kertovat musiikin kirjoittamiskäytäntöjen ensimmäisistä vuosisadoista, olivat minulle vain peräkkäisistä lauseista koostuvia tekstejä. Ymmärsin kyllä yhtä ja toista, mutta lauseiden mukaisten ”asiantilojen” ulkopuolella ei ollut mitään. Havaitsin, että tarvittiin uskomattoman paljon eri näkökulmista kertovaa tietoa, ennen kuin kykenin rakentamaan hataran ja herkästi horjuvan käsityksen, jonka varassa saatoin itse päätellä jotain, jota ei ollut suoraan sanottu jossain tekstissä. Lukemissani teksteissä tuli vastaan lauseita, joiden saatoin ajatella puhuvan samasta kuin jokin toisessa tekstissä lukemani aivan erilainen lause. Eri näkökulmista kirjoitettujen tekstien varaan konstituoitui vähitellen ”tietämisen” alue, joka kuitenkin saattoi yhden sen hetkisen käsitykseni kanssa ristiriitaisen lauseen johdosta muuttua olennaisella tavalla toisenlaiseksi.

Käsitykseni gregoriaanisen laulutradition kirjallistamisesta muodostui niin lyhyen ajan kuluessa, että tulin oivaltaneeksi yhtä ja toista omasta tavastani luoda käsityksiä: Luin ja lueskelin ehkä pariakymmentä kirjaa vain kyetäkseeni muodostamaan jonkinlaisen oman käsityksen asiasta, josta sitten kirjoitin kolme sivua.⁷⁰⁴ Oli paljastavaa havaita, kuinka elävän käsityksen kykenin muodostamaan vain lukemalla riittävästi erilaisia tekstejä. Olen kuitenkin erittäin tie-

703 Erityisesti lukukokonaisuudessa **Kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutumisesta** tarkastelen eri aikakausina vallinneita käytäntöjä, mutta monissa muissakin luvuissa pyrin pohtimaan aihetta myös historiallisesta näkökulmasta.

704 Tämänkaltaisen työ lienee historiantutkijoille tuttua, mutta en ollut sellaiseen tottunut. Voisin kuvitella, että parikymmentä kirjaa on historiantutkijan mielestä todella vähän.

toinen käsitysteni hataruudesta ja lukemani tiedon vähäisyydestä, vaikka aihepiirin kirjallisuuteen paneutumisen perusteella olisi ajoittain voinut kuvitella, että aion tehdä tutkimuksen gregoriaanisesta laulutraditiosta. Oli elämys, kun opintojen loppupuolella palasin kirjaan, josta olin aloittanut opintoni. Kirja oli minulle kokonaan toinen. Kuinka paljon nyt koinkaan ymmärtäväni tekstistä, joka aikaisemmin oli vain lauseita peräkkäin. Sain käsityksen siitä, kuinka kirjallinen diskurssi voi synnyttää oman todellisuutensa, jossa keskusteleminen on aivan ilmeisesti mahdollista, vaikka keskustelijoilla ei olisi mitään konkreettista tietämystä aiheesta.

Ymmärsin omakohtaisesti, kuinka vähän sanat kertovat opiskelijalle, jolla ei vielä juuriakaan muuta tietämystä aihepiiristä. Yhdenlainen oppiminen mitä ilmeisimmin perustuu lauseiden muistamiseen, ja toiset muistavat lauseita paremmin kuin toiset. Muistan toki vielä omien perusopintojeni ajoilta, kuinka vähäistä ymmärtäminen usein oli, mutta oman ammattitaidon, tietämyksen ja ymmärryksen karttuessa on vaikea pitää mielessä, miltä tietäminen tuntuu, kun ei tiedä vielä juuri mitään. Kuinka valtava ero on sillä, jos sanottu tulee ymmärretyksi näkökulmana elettyyn tai kuviteltuun maailmaan tai jos sanottu jää outoudessaan mykäksi, ei viittaa juuri mihinkään, ei kerro juuri mitään, ei paljasta juuri mitään, ei avaa juuri mitään.

Yritin tematisoida musiikinhistoriaa, kirjoittaa näkökulmasta, jonka olin itse valinnut. Havaitsin ajattelevani historian elettyjen tilanteiden ja tapahtumien historiana, tai fragmentteina, yksityiskohtina, jotka jollain täsmentymättömällä tavalla liittyivät hämärästi kuviteltuun elettyyn maailmaan. Pohtiessani soivia puitteita – soittimia, akustisia tiloja ja sävelvaruutta – ja musiikillisia tilanteita tulin kuitenkin uudella tavalla tietoiseksi siitä, kuinka lukemattomat asiat muuttuvat milloin mistäkin syystä, kuinka jokainen tilanne on konstellatio, jonka kokemuksellisesti merkityksellistyneitä omalaatuisuutta en kykene kuvittelemalla rakentamaan. Opin kuulemaan, kuinka jokaisella kirjoitetulla tekstillä ja sen jokaisella lauseella on jo näkökulma. Jokin oli jo puhuttu joksikin, joka ei vastannut ainakaan siihen kysymykseen, jonka olin itselleni asettanut. Opin, kuinka musiikinhistoria on läsnä lukemattomina kertomuksina, joilla on jo näkökulma, jota en voi muuttaa. Itse elettyä voin ainakin jossain määrin tarkastella erilaisista näkökulmista, mutta tekstien avulla rakentuva kuva menneisyydestä – tai nykyisyydestä – on annettujen näkökulmien mukainen kertomus, jonka syntymiseen vaikuttavia osatekijöitä en kykene itse valikoimaan. Ymmärsin, että maailmankuva konstituoituu yhteisöllisesti puhutussa ja kirjoitetussa tavalla, jota kukaan ei kykene hallitsemaan.

Tutkimusprojektini seurauksena lukuisat kuvat musiikin historiasta murenevivat joukoksi fragmentteja – itse asiassa en tiennyt musiikin historiasta juuri mitään, josta olisin voinut kirjoittaa. Sumuiset mielikuvani maapallolla joskus aikaisemmin eletystä elämästä vetäytyivät mykäksi tuntumaksi juuri nyt läsnäolevan tradition juuriin, näkökulmiksi omaan aikaan. En ollut koskaan tullut ajatelleeksi, että historiantutkijan ammattitaito näkyy myös siinä, kuinka fragmenttaarisena ja avoimena hän pystyy käsityksensä jo tapahtuneesta säilyttämään.⁷⁰⁵

705 Sekä Carl Dahlhausin *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) ja Leo Treitlerin *Music and the Historical Imagination* (1989) olivat ajatuksia herättäviä – ainakin siinä vaiheessa, kun omat kysymykset olivat jo heränneet.

Kulttuuristen käsitteiden kirkastaminen

Abstraktien kulttuuristen käsitteiden kirkastaminen oli kokemuksellisen tiedon artikuloimisen erityistapaus.⁷⁰⁶ Omaa kokemusta ja itse koettuja ilmiöitä voi kuvata enemmän tai vähemmän itse valituin, kulloiseenkin tilanteeseen sopivin sanoin. Kulttuuriset käsitteet – tässä tapauksessa erityisesti ’teos’ ja ’tulkinta’ – sen sijaan artikuloituvat annetuin sanoin. Siten kulttuuriset käsitteet rakentuvat yhteisöllisen ja henkilökohtaisen välissä: se, minkä toiset näyttävät tietävän, mutta josta minä itse olen hiukan epävarma, merkityksellistyy ja tulee ymmärretyksi oman kokemuksen kautta.

Abstraktien kulttuuristen käsitteiden olemassaolo opitaan puhumalla niin kuin toisetkin puhuvat, mutta käsitteiden kulttuuriset merkityssuhteet ovat epäselviä: käsitteet ovat sumeita, sanat vaikuttavat sameilta, maailman artikuloituminen on summittaista. Vain asiantuntijat tietävät – ainakin suurin piirtein – mistä oikeastaan on kyse, mutta hekään eivät välttämättä ole keskenään samaa mieltä. Abstraktit kulttuuriset käsitteet ovat olennainen osa musiikillista maailmaa, ja sanojen asiantuntevalta vaikuttava käyttö on osoitus sisäpiirin kuulumisesta, vihjaus osallisuudesta – ja samalla keino jättää asiaa tuntemattomiksi ulkopuolisiiksi, aiheesta osattomiksi.

Sumeita kulttuurisia käsitteitä voi käsitellä teoreettisina, tavalla tai toisella määriteltyinä (tai määriteltäviksi oletettuina) käsitteinä, jotka tulevat asianmukaisesti ymmärretyiksi vain niissä ontologisissa piireissä, joiden puitteissa ne on määritelty. Tiesin kuitenkin kokemuksesta, että teoreettisten käsitteiden merkitys käytännön kannalta on epäsuora ja aina ennakoimaton.⁷⁰⁷

Sanoja voi pohtia kulttuurisina olioina, joilla on oma historiansa. On myös mahdollista tutkia, kuinka sanoja juuri nyt käytetään ja mitä niiden ajatellaan tarkoittavan. En tässä yhteydessä kuitenkaan ollut kiinnostunut selvittämään, kuinka sanoja käytetään tai miten sanojen merkityksiä ymmärretään.⁷⁰⁸ Tutkimukseni kannalta olennaista oli selvittää, kuinka kulttuurisia käsitteitä nimeävät sanat artikuloivat maailmaa, minkälainen on sanojen ja maailman suhde, minkälaisia ovat ne ilmiöt, joista kulttuurissa tiettyjä sanoja käyttäen puhutaan.

Oli monia sumeita kulttuurisia käsitteitä, jotka eivät muodostaneet tutkimuksessani ongelmaa. Pyrin käyttämään yksinkertaista kieltä ja otin jotkut tavanomaisesta poikkeavat ratkaisuni luontevana seurauksena siitä, kuinka ymmärsin ilmiöt.⁷⁰⁹ Joidenkin käsitteiden selvittämisen rajasin tutkimukseni ulkopuolelle – tulin toimeen ilmankin, toisenlaisin sanoin puhuen.⁷¹⁰ Joitakin tarpeellisiksi kokemiani uudenlaisia ilmaisuja otin käyttöön lyhyesti perustellen.⁷¹¹

706 Puhun tässä erityisesti ideaalisista käsitteistä.

707 Toisin sanoen, teoreettiset käsitteet vaikuttavat epäsuorasti esimerkiksi silloin, kun sanat päätyvät arkipuheeseen, ja silloin kuin käsitteet siirtyvät osaksi todellisuutta asiantuntijoiden vallankäytön kautta.

708 Teoreettisten aineiden opettajana minulla on vuosikymmenten kokemus siitä, kuinka ”hassusti” opiskelijat saattavat ymmärtää teoreettisia termejä. Otaksun, että kollegani jakavat tämän kokemuksen.

709 En siis katsonut tarpeelliseksi tehdä ilmaisuistani ”numeroa”. Uusien teoreettisten käsitteiden kehittäminen ei ollut työni tarkoitus.

710 Esimerkiksi ’luovuus’ ja ’lahjakkuus’.

711 Esimerkiksi ’soivaksi saattaminen’, jota sitäkin käytetään arkikielessä, vaikkei ehkä aina juuri niissä yhteyksissä, missä sitä käytän.

Joidenkin tavanomaisten ilmaisujen käyttöä rajoitin tarpeen mukaan.⁷¹² Sen sijaan sekä 'teoksen' että 'tulkittamisen' kanssa työskenteleminen kesti vuosia – näiden käsitteiden selvittäminen oli tärkeä osa tutkimusprojektiani.

'Teoksen' ja 'tulkittamisen' selvittäminen olivat projekteina erilaisia. Toisin sanoen, näillä käsitteillä oli kummallakin omanlaisensa suhde musiikilliseen maailmaan ja omaan kokemukseeni.

Koin tietäväni, mitä 'teos' käytännössä tarkoittaa, vaikka tiedon artikuloiminen ja esille saattaminen olikin vaikeaa. 'Teoksen' ongelma oli kyvyttömyyteni ymmärtää niitä musiikkifilosofisia tekstejä, joissa 'teoksesta' puhutaan. Tunnistin kuulun tekstien ja oman kokemukseni välillä, mutta aluksi en ymmärtänyt, mistä kuilu johtui. Yritin siis ymmärtää tekstejä kokemukseni perusteella. En nähnyt, että tekstit eivät puhuneet kokemustodellisuudesta, vaan tekstit oli syytä ymmärtää teoreettisten diskurssien puitteissa. Olin ehkä naivi. Kuitenkin toimin tekstejä tulkittessani juuri niin, kuin muillakin ihmisillä on kokemukseni mukaan tapana toimia.

Selvittääkseni tilannetta minun piti opetella ymmärtämään, kuinka ihmisen maailmassa olemista on tapana teoretisoida, kuinka maailman oletetaan olevan ihmiselle, minkälaisilla tasoilla maailmassa olemista on tapana tarkastella, kuinka ihmisen tietoisuuden objekteja on tapana kuvata ja miten nämä teoriat suhtautuvat kokonaiseen elettyyn maailmaan. Vasta sitten kykenin asianmukaisesti ymmärtämään – luullakseni, enhän voi olla siitä varma – ja vertailemaan musiikkifilosofisia tekstejä. Tällä tasolla tekstit osoittautuivat myös kiinnostavammiksi kuin olin kuvitellut erehtyessäni luulemaan, että ne puhuvat jaetusta maailmastamme.⁷¹³

En tietenkään selvittänyt itselleni kaikkia teorioita ja niiden suhteita käytäntöön. Selvittelin periaatteita, tutkin asiaa muutaman esimerkin avulla ja sen jälkeen saatoin paremmin nähdä oman ymmärrykseni ja teorioiden sovellusmahdollisuuksien rajat.⁷¹⁴ Ymmärtämisen projekti ei tapahtunut niin, että olisin vaikkapa jonakin kirkaana talviyönä istahtanut miettimään asiaa ja oivaltanut, miten asiaa pitää lähestyä. Projektini kesti niin monta vuotta ja siinä oli niin monia vaiheita, että voisin kuvitella, että harva muusikko ryhtyy asiaa näinkään perinpohjaisesti selvittämään. Kokemukseni mukaan suurimmalla osalla muusikoita ei ole aavistustakaan 'teoksen' teorioista. Muistan, että tämänkaltaiset pohdinnat eivät millään tavalla kuuluneet omaankaan todellisuuteeni ennen tutkimusprojektin aloittamista.

Arkipuheissa – ja monissa muissakin – 'teoksen' ja 'tulkinnan' käsitteet sidotaan toisiinsa. On siis kyse 'teoksista', joita 'tulkitaan'. 'Tulkittamiseen' liittyvän sanaperheen ja musiikillisen maailman suhteiden ymmärtäminen monimutkaistui, kun perustana ei enää ollut uskoa yhteen yhteisölliseen tavalla tai toisella "yksiselitteisesti" määriteltävään 'teokseen'. Niinpä en edes yrittänyt lähteä hankkimaan itselleni käsitystä siitä, miten moninaisin tavoin sanaperhettä on käytetty ja minkälainen on tulkittamisen perinne. Selvittämistä riitti muutenkin.

712 Esim. 'säveltäminen'.

713 Aiheesta enemmän lukukokonaisuudessa **Teoskäsitteiden aukikerimistä**.

714 Vertailin esimerkinomaisesti Roman Ingardenin (1962, 1972) ja Roger Scrutonin (1997) ajatuksia.

Olin ollut vuosikymmeniä kokemuksellisesti tekemisissä aihepiirin kanssa. Muusikko-puheissa ja kaikenlaisissa musiikista kirjoitetuissa teksteissä puhutaan jatkuvasti tulkinnoista ja tulkitsemisesta. Luin kyllä lukuisia enemmän tai vähemmän teoreettisia tekstejä, joissa joko tulkitsemisen käsitettä tai hermeneutiikan perinteitä selvitettiin. Tekstit olivat usein ajatuksia herättäviä, joskus mielenkiintoisia, usein jopa ymmärrettäviä. Ne eivät kuitenkaan selvittäneet niitä kysymyksiä, joista olin oman kokemukseni perusteella kiinnostunut. Lähes jokaisella kirjoittajalla oli samat kulttuurisen käsitteen sumeudesta johtuvat vaikeudet kuin minullakin, ja jokainen selkiytti asioita omalla tavallaan. Oman tutkimukseni kannalta olennaista oli oivaltaa, että tilanteen selvittäminen teoreettisella tasolla – puhdistetuin käsittein – ei juurikaan auta ymmärtämään omaa kokemusta.

Koko tutkimusprojektini ajan yritin kirjoittamalla selvittää ajatuksiani tulkitsemisesta, yritin ymmärtää kokemaani. Koin aihepiirin sumeuden ja sameuden hyvin konkreettisesti. Tarkitsin vuosia kyetäkseni selvittämään itselleni, mistä tulkitsemisessa on kyse.⁷¹⁵ Näin jälkeensä ajatellen vaikeinta oli päästä irti ajattelutavoista, joihin yhteisölliset puhumisen tavat ja jotkut ilmeisen vahvasti vaikuttaneet tekstit olivat ohjanneet. Oli vaikeaa vapautua kysymään oikein.

Kysymys 'tulkitsemisesta' jakaantui moneen suuntaan. Esiymmärryksen mukainen jo-jonakin-tulkitseminen on eri asia kuin tietoisesti otettu tulkitsemisen haaste. Puhuessaan "tulkitsemisesta" muusikot puhuvat yleensä 'omakohtaisesta taiteellisesta ilmaisusta'. 'Omakohtaisen taiteellisen ilmaisun' muusikot taas usein samastavat niin sanottujen "taiteellisten vapauksien" ottamiseen, joka klassis-romanttisen repertoarin puitteissa on 'omakohtaisen taiteellisen ilmaisun' ilmenemisen tapa. Musiikillisessa maailmassa on ilmiöitä, joista on mielestäni asianmukaista puhua 'tulkitsemisena', mutta myös ilmiöitä, joista on syytä puhua esimerkiksi 'omakohtaisena taiteellisena ilmaisuna'. Ilmiöt eivät kuitenkaan ole samastettavissa, vaikka ne usein sekoitetaan. Sanojen käyttötapojen, kulttuuristen käsitteiden ja musiikillisen maailman ilmiöiden tarkasteleminen oli siis syytä pitää erillään. Ilmeni, että ilmiökokonaisuuksissa oli tarpeen tehdä tilanteiden erityispiirteiden mukaisia laadullisia erotteluja. Paljastui myös, että olennaista on ottaa huomioon, että 'tulkitseminen' oman elämän ilmiönä ei ole yhteismitallinen ulkopuolelta koetun 'tulkinnan' kanssa. Yhteisöllisesti esitettyä 'tulkinnan' vaatimusta ja sen seurauksia voi tarkastella myös kulttuurisena ilmiönä.

Näin jälkeensä ymmärrän mainiosti, miksi tulkitsemista koskevien käsitysteni selvittäminen oli niin vaikeaa. Osoittautui, että tilanne ei selkiytynyt yhden tai kahden tarkasti rajatun kysymyksen pohtimisella. On kyseessä laaja ongelmankenttä, jonka selkiyttäminen edellytti monien samanaikaisesti vaikuttavien näkökulmien, tematisointien ja laadullisten erojen pohtimista. Selkiyttäminen mahdollistui vain sillä, että osaongelma kerrallaan rakensin itselleni käsitystä siitä, kuinka tavalla tai toisella 'tulkitsemiseen' liittyvät toiminnat, oliot ja puheet monin

715 Varsinaisesti koen kartoittaneeni kenttää, kirkastaneeni käsityksiäni, en selvittäneeni kysymystä 'tulkitsemisesta' kaikissa mahdollisissa suhteissaan.

erilaisin variaatioin kietoutuvat yhteen kulttuurissamme. Varsinaisesti oli kyse *myyttien* kokoelmasta, jonka käsitteleminen sisäisesti johdonmukaisena ja ristiriidattomana rakennelmana olisi jättänyt aihepiirin ymmärtämisen kannalta olennaisia asioita selvittämättä. Koin, että aiheen hallinta oli minun ajattelutaidoillani lähes ylivoimaista. Aiheen käsittely tässä tutkimuksessa⁷¹⁶ tuo esille ne palat, joiden avulla kerin käsityksiäni auki, kyseenalaistettaviksi. Esittäminen tapa paljastaa lukijalle minkälaisissa suhteissa ongelmaa pohdin. Nyt kykenisin ehkä jo toimimaan toisella tasolla, tekemään toisella tavalla artikuloituvaa yhteenvetoa tuloksistani, kirjastamaan käsityksiäni edelleen.⁷¹⁷

En ollenkaan usko esimerkiksi tulkitsemista koskevien käsityksieni olevan jotenkin ainutlaatuisia. Päinvastoin, otaksun, että kaikki se, minkä selvittämiseksi jouduin näkemään niin paljon vaivaa on monet kerrat kirjoitettu – vaikkei toki juuri tuolloisena kokonaisuutena, tuossa muodossa eikä juuri tuolloisin painotuksin. Kokemukseni käsitteiden sumeudesta, sanojen sameudesta ja kirkastamisen vaikeuksista paljastivat kuitenkin hyvin konkreettisesti, ymmärrettävästi ja opettavaisesti, kuinka jokaisen täytyy itse purkaa myyttinsä, selvittää tietynlaisten kulttuuristen ja teoreettisten käsitteiden suhde kokemuksellisesti ymmärrettyyn maailmaan.

Erot ja kuilut

Maailmassa on siis läsnä kaikenlaista, jonka me maailmaan heitettyinä opimme ymmärtämään jonakin. Ihminen syntyy maailmaan, jota toiset ihmiset jo asuvat ja jossa ihmiset puhuvat tietyillä tavoilla, toimivat tietyillä tavoilla, jossa on tietynlaisia olioita ja esineitä, ja puheet, toiminnat ja oliot kietoutuvat jo joillakin, vaikkakin jatkuvasti muuttuvilla tavoilla yhteen. Yhteisöllisesti rakentuneen, monin erilaisin tavoin ilmenevän maailmankuvan ja elämismaailman välinen ero ilmenee jännitteinä ja ristiriitoina, kun oma kokemus maailmasta ja se todellisuus, missä meidän oletetaan elävän, eivät tunnu sopivan yhteen. Myös musiikillinen maailma ja tieteen maailma ontologisine piireineen rakentuvat maailmankuviksi, todellisuuksiksi, joiden omaksuminen ja omakohtaistaminen on aloittelijoiden tehtävä.

Tämän maailmassa olemisen ymmärtämiseksi tein tutkimukseni alkuvaiheissa erottelun, jonka ilmaisujen yksinkertaisuuteen ja monimerkityksellisyyteen ihastuneena (sekä Heideggerin inspiroimana) nimesin saksaksi *vorgestellt / sich vorstellen*⁷¹⁸. Aluksi ymmärsin tämän erottelun yksinkertaisena vastakkaisasetteluna, näkymättömänä erona minulle annetun – elämässä

716 Lukukokonaisuus **Tulkitsemisen ongelma**.

717 Kokemukseni omasta tekstistäni on vastaava kuin kokemukseni joistakin Heideggerin teksteistä: askel askeleelta Heidegger johdattaa syvemmälle aiheeseen. Lukijana haluaisin usein edetä nopeammin ja ehkä toisella tavalla. En malttaisi syventyä jokaiseen vaiheeseen. Olen kuitenkin oppinut arvostamaan tekstejä, jotka antavat ajatuspolun – ne vain vaativat omanlaisen luktavan.

718 Asettaa eteen, esitellä, kuvitella, representoida.

vastaan tulleen – ja itse ymmärretyin, siis jo jonakin nähdyn välillä. Myöhemmin laajensin erotelua. Koin yhä useammin eron maailman ja sen välillä, kuinka tuo maailma tulee maailmassa annetuksi, joksikin puhutuksi, joksikin toiminnassa oletetuksi. Tiedostin myös eron oman käsitykseni ja oman monenlaisia tulkintoja mahdollistavan kokemuksen välillä.

Oivalsin sotkeutuneeni syviin periaatteellisiin filosofisiin kysymyksiin, mutta kysymysten laajuus, olennaisuus ja monitulkintaisuus paljastuivat vasta vähitellen – oman käsityskykyni laajentuessa. Martin Heideggerin kuvaama ontologinen ero (tai ontologiset erot, sellaisena kuin Reiner Schürmann ne esittää), Emmanuel Levinasin suhde Toiseen, mutkan kautta tullut tuntema Jacques Derridan *différance*-pohdintoihin sekä lahjan ja kiittämisen suhde ensin John Caputon ja myöhemmin Jean-Luc Marionin ajattelussa antoivat ajattelemisen aihetta enemmän kuin kykenin vaivatta hallitsemaan.⁷¹⁹ Kysymykset kietoutuvat niin syvälle elämiseen, ihmisenä olemiseen, että en kyennyt erottamaan niitä omasta olemisesta ”objektiivisesti” tarkasteltaviksi.

Kuitenkin juuri erilaisten eroihin liittyvien kysymysten jatkuva esillä oleminen oli ratkaisevaa tutkimukseni etenemisen, käsityksieni muotoutumisen ja kuvaukseni rakentumisen kannalta. Koko tutkimusprojekti tarkoitti herkistymistä erilaisille eroille, erojen kuuntelemista. Monta kertaa jouduin sulkemaan silmäni, ettei ilmeinen samankaltaisuus estäisi kuulemasta erilaisuutta.

Yksi ajatuksellisista lähtökohdistani oli ajallinen ero, joka ilmenee juuri nyt läsnäolevan musiikin ja erilaisten musiikin läsnäolemisen tapojen välillä⁷²⁰. On siis kyse musiikin historiallisuudesta. Kirjoitin kuitenkin pitkään – useamman vuoden – musiikin läsnäolemisen, ennen kuin ymmärsin, että koko ajan kirjoittaessani olin kuljettanut mukana omaa elämäänsä elävän ihmisen kokemuksellista näkökulmaa, vaikka olin ajatellut kirjoittaa siitä vasta seuraavassa osiossa. Koin⁷²¹ yhtäaikaisten jäsenysten moninaisuuden: toisaalta mahdollisten kuvauskategorioiden historiallinen rinnakkaisuus (esimerkiksi viritysjärjestelmien ja temperointien historia, kirjoitetun ja soivan musiikin yhteenkietoutumisen tapojen historia) ja toisaalta elettyjen elämien näkökulmista koetut kulloisetkin asiantilat – ”konstellatit” – muodostavat kompleksin historiallisen verkoston, jonka kulloistakin luonnetta on jälkepäin mahdoton ymmärtää. Yksittäisen historiallisen ihmisen kokemuksellisen näkökulman ja kulttuurisesti läsnäolevan historiallisen musiikin välissä on jännite, joka ilmenee myös tradition ja yksittäisen ihmisen elämässä tapahtuvan musiikin tekemisen välillä, rajapintana toisten tekemän ja itse tekemisen välillä.⁷²²

719 Aiheesta luvussa **Lahjan mahdollisuudesta**.

720 Ajallisuuden valikoituminen tietoiseksi lähtökohdaksi oli varmasti seurausta Schürmannin (1982) kanssa seurustelemisesta..

721 Erityisesti lukukokonaisuuksissa **Soinnillisista puitteista** ja **Musiikillisista tilanteista**.

722 Lukukokonaisuus **Kirjoitetun musiikin ja soivan musiikin yhteenkietoutumisesta** etenee historiallisesti, kun taas lukukokonaisuudessa **Yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajalla: Musiikin artikuloitumisesta yhä uudelleen** tarkastelen periaatteessa samoja asioita muutoksen – siis uudelleen artikuloitumisen – näkökulmasta.

Kiasmaattiset kokemukset (erilaiset näkökulmat jaettuun tilanteeseen) ja kokemusten kiasmaattisuus (kokemisen moniaistisuus) olivat tutkimuksessani läsnä alusta alkaen, vaikka kiasmaattisuuden merkityksen kirkastuminen olikin vähittäinen prosessi.⁷²³

Ero esillä- ja käsilläolevan maailman välillä ja mahdollisuus puhua jokin joksikin paljastavat ihmisen elämisen tapaa, ihmisen maailmassa olemista, subjektin ja objektin yhteenkietoutuneisuutta. Esillä- ja käsilläolevan voi ajatella myös ”objektin” ja erilaisten ”kontekstien” suhteena⁷²⁴: perinteisesti ”yhtenä” ajateltu teos konstituoituu eri tavoin erilaisissa puitteissa.⁷²⁵ On siis kyse erilaisista ontologisista piireistä, joissa kussakin on omat objektinsa.⁷²⁶

Ero jo olemassa olevan sanallisesti ilmaistun tiedon – sekä kirjallisten tekstien että yleisten puhumisen tapojen – ja kokemuksellisen tiedon välillä oli todennäköisesti koko tutkimusprojektini muotoutumisen kannalta olennaisin ero – tai kuilu. Monissa tapauksissa tämä tarkoitti eroa ideaalisten kulttuuristen objektien (tai normatiivisten käsitysten) ja kokemuksissa konstituoituneiden henkilökohtaisten käsitysten välillä. Tutkimustekstini rakentui näissä eroissa.

Huomioita itsessä tietämisen erityisyydestä

Ihmisen näkökulmasta kokonaisinta on oman kehollisen maailmassa olemisen kokeminen. Sen sijaan ihmisen käsitykset itsestään ja maailmasta ovat luonteeltaan fragmentaarisia⁷²⁷ ja jatkuvasti muuttuvia. Eletty elämä kokemuksineen – joihin kuuluu myös kieli, jota toiset puhuvat – on kyllä läsnä itsessä tavalla tai toisella, mutta muistamisen vapaasti assosioituva monenlaisuus ja muistetun rakentuminen yhä uudelleen eivät muodosta erityisen vakaata pohjaa kokemuksen perusteella tiedetyn sanallistamiselle.⁷²⁸ Aivan ilmeisesti ihminen kertoo käsityksiään kokonaiseksi, monenlaisin variaatioin, ja kertomisen tavoilla on monenlaisia suhteita itsen ja maailmaan. Yhteisölliset kertomisen tavat ja oman elämän kertominen rakentavat myös musiikista kirjoittamista.

Tutkimusprojektini aikana opin hyvin konkreettisesti ymmärtämään, että käsityksilläni – sellaisina kuin ne ovat minussa – oli aivan toisenlainen muoto kuin kirjoitetuilla esseillä tai artikkeleilla. Musiikillinen tieto ei ollut minussa väitelauseina, enemmän vai vähemmän valmiina

723 Erityisesti lukukokonaisuudessa **Kolme näkökulmaa musiikkiin**.

724 Siis ikään kuin ”figure/ground” -erotteluna.

725 ”Objekteista” ja ”konteksteista” puhuminen on tavanomainen tapa puhua näistä asioista, mutta se antaa mielestäni väärän käsityksen siitä, mistä oikeastaan on kyse.

726 Lukukokonaisuudessa **Muusikon suhde yksittäiseen musiikilliseen kokonaisuuteen**.

727 Muistan joskus ajatelleeni – oman kokemukseni mukaisesti – että fragmentaarisuus on lähinnä tietämisen puutteellisuutta. Nyt koen, että tämän puutteellisuuden lisäksi fragmentaarisuus johtuu jatkumoiden puutteesta, niistä lukuisista eroista ja kuiluista, jotka ilmenevät sekä erilaisten tietämisen tapojen välillä että erilaisten jonakin-tietämisten välillä.

728 Casey 2000, 48.

paketteina, jotka voisi näppärästi tulostaa – tai esimerkiksi haastattelutilanteessa vaivatta ulkoistaa.

Koin, etten voinut erottaa käsityksiäni ja tietämiseni rakennetta.⁷²⁹ Kokemus oli samaan aikaan triviaali ja järisyyttävä. Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen kirjoittamalla tarkoitti itässä tietämisen tavan muuntamista, kääntämistä, tematisoimista, täydentämistä, uudelleen ajattelemista, abstrahoimista, kielellisen ilmaisun etsimistä sellaiselle tietämiselle, joka ei asetunut lineaarisesti rakentuvien kielellisten ilmaisujen mukaisesti. On vaikea kuvata tutkimusprojektin aikana syntyneitä kokemustani, tuntumaa omaan tietämiseen ja sen rajallisuuteen: näkökulmien yhtäaikaista moninaisuutta, kokonaisuutena olemisen kenttämaisuutta yhdistettynä oman tietämisen fragmentaarisuuteen, uudenlaista tajua niistä sidoksista, joissa itse ja maailma konstituoituvat, tilaa, jossa irralliset objektit muuttuvat näkökulmiksi kokonaisuuteen ja sano-oliot tarttuvat tähän kokonaisuuteen joskus niin, joskus näin.

Tutkimusprojektini lähtökohtien ja ”saapumishorisontin” välinen ero osoitti hyvin konkreettisesti, että kokemus sanotun ymmärtämisestä ei tarkoita, että ymmärretty solahtaisi osaksi jo rakentunutta itseä, tulisi itässä kokonaisvaltaisesti tiedetyksi.

Itsessä tietäminen rakentuu mitä ilmeisimmin koko ihmisessä, sekä mielessä että kehossa – ruumiissa ja lihassa – niin, että uusi (sanallinen) tieto ei voi itässä tiedettyä vaivatta muuttaa. Elämisessä jo ymmärretty ei selvästikään päivyty uusimman vakaumukseni mukaisesti, käänteentekevä oivallus ei väläyksenomaisesti muuta kaikkea sitä, minkä olen jo ymmärtänyt. Ulkopuolelta uskottavaksi tarjottu tieto ei muutu kokemukselliseksi tiedoksi, mutta tarjottu tieto saattaa jäädä ”itämään”, ja sen vaikutus voi näkyä myöhemmin – joskus vasta vuosien kuluttua – omissa oivalluksissa. Luento-opetus ja kirjatieto saattavat vaikuttaa sellaisilta, etteivät ne koske omaa elämää. Ne saattavat myös koota ja järjestää elämisessä ymmärrettyä ja rakentavat hitaasti uutta tai sitten ne saattavat toimia alkuna pitkälle ehkä vuosia kestäväälle prosessille, jossa elämisessä jo ymmärretty tulee ajatelluksi uudesta alusta. Tutkimusprojekti saattaa siis tarkoittaa ruumiin ja lihan muuttamista, elämisessä rakentuneen itsen ja maailman suhteen muuttamista.⁷³⁰

Koko tutkimukseni ajan mietin kokemuksellisen tiedon ja ”väitelausetiedon” suhdetta – itse tietämisen ja toisten tiedon, omien sanojen ja toisten sanojen suhdetta. Mietin Luce Irigarayn pohtimaa ajatusta puhuvan ruumiin rakentumisesta: ”*Puheen kiertokulku selittää, miksi on niin vaikea muuttaa kieltä millään lailla. Jo puhuttu kieli on arkeologisesti rakentanut subjektin koko puhuvan ruumiin. Jos sanotaan, että kieli pitää muuttaa ja että se voidaan muuttaa, vaadi-*

729 Merleau-Ponty kuvaa kokemuksellisen tietämisen tilaa, joka on ennen refleksiota ja jossa subjekti ja objekti, oleminen ja olemus ovat vielä samaa kokonaisuutta: ”*S'il est vrai que la philosophie, dès qu'elle se déclare réflexion ou coïncidence, préjuge de ce qu'elle trouvera, il lui faut encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la réflexion et l'intuition se sont donnés, s'installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n'aient pas encore été "travaillées", qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le "sujet" et l'"objet", et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir. Voir, parler, même penser, – sous certaines réserves, car dès qu'on distingue absolument le penser du parler on est déjà en régime de réflexion –, sont des expériences de ce genre, à la fois irrécusables et énigmatiques.*” (Merleau-Ponty 1988 (1964), 172.)

730 Uudelleen ajattelemisen johon tässä viitataan ei tarkoita ilmiötä, josta puhutaan uuden tiedon integroimisena aikaisemmin opittuun, vaan prosessista, joka pakottaa muuttamaan aikaisemmin opitun.

taan subjektia muuttamaan ruumiinsa ja lihansa, mitä ei tehdä yhdessä päivässä eikä vuodessa-kaan. Tämä selittää vastustuksen kaikkia kieltä järkyttäviä löytöjä kohtaan.⁷³¹ Vuosien aikana koin ehkä hyvää tarkoittavien henkilöiden yritykset ohjata lähtökohtiani ”tieteellisemmiksi” nimenomaan elämisessä rakentunutta itseyyttäni loukkaavina: muusikonruumiini ja lihani on rakentunut kokemuksellisessa maailma-suhteessa, soittamisessa, säveltämisessä, kuuntelemisessä, nuottien lukemisessa ja analysoimisessa, ei kirjallisissa diskursseissa. Kokemuksellisesti ymmärretystä ei voi puhua toisen sanoin – ennen kuin sanat ovat tulleet omiksi, taipuneet omaan käyttöön.⁷³²

Tämän tutkimusprojektin puitteissa jouduin luullakseni ensimmäisen kerran elämässäni tiedostamaan itselleni vieraiden ontologisten piirien ja niissä rakentuneiden objektien olemassaolon. Esimerkiksi jotkut itselleni vieraan piirin puitteissa kirjoitetut tekstit vaikuttivat painajaismaiselta psykologisoinnilta: vääristyneitä kuvia, oudoiksi puhuttuja objekteja, kummallisia merkityssuhteita, jotka sekä tunnistin enkä kuitenkaan tunnistanut. Ihmettelin teksteistä välittyvää ideologista paatosta ja mitättömäksi osoittamisen mielihyvää, vastareaktiota johonkin, jota en ollut koskaan oppinut kuvatanlaisena tuntemaan. Sittemmin opin, että tiedemaailma on täynnä rajallisten joukkojen tuntemia käsitteellisiä objekteja, joita minulle ei ollut olemassakaan.⁷³³ Samalla opin, että tekstit, jotka puhuvat omaa kulttuurista todellisuuttani tunnistamattomaksi, antavat erinomaisen tilaisuuden ”kurkistaa” oman todellisuuden ulkopuolelle.⁷³⁴ Uskon, että vain oman paikan ja oman näkökulman tunnistaminen avaa mahdollisuuden dialogiin.

Kokemuksellinen tieto ”kumuloituu” vain yksittäisiin ihmisiin. Väitelausein ilmaistava julkinen tieto kumuloituu ihmisen ulkopuolelle kollektiiviseksi ei-kenenkään-tiedoksi⁷³⁵, abst-

731 Irigaray 1996, 196-197. Irigaray viittaa Merleau-Pontyn tekstiin.

732 Oletan Heideggerin puhuvan juuri tästä kun hän kirjoittaa: ”Die befindliche Verständlichkeit des In-der-Welt-seins spricht sich als Rede aus. Das Bedeutungs-ganze der Verständlichkeit kommt zu Wort. Den Bedeutungen wachsen Worte zu. Nicht aber werden Wörterdinge mit Bedeutungen versehen.” (Heidegger 1993, 161.) ”Maailmassa-olemisen viritynyt ymmärrettävyys ilmenee puheena. Ymmärryksen merkityskokonaisuus tulee sanoiksi. Sanat kasvavat merkityksiin kiinni. Mutta sanaolitoita ei varusteta merkityksillä.” (Heidegger 2000, 206. Suom. Reijo Kupiainen.)

733 Samalla tavalla tietenkin oma kulttuurinen ympäristöni on rajatun joukon elinympäristö, joka monien ulkopuolisten mielestä on aivan ilmeisesti ”elitistinen” ja outo.

734 ”Kuten on nähty, virheitä selittäessään tutkijat nimesivät ensin oikeita uskomuksia ja arvostelivat sitten ristiriitaisia, virheellisiä uskomuksia, joiden he katsoivat johtuvan epätieteellisten tekijöiden tunkeutumisesta tieteen alueelle. Koska virheellistä uskomusta sinänsä pidetään todisteena siitä, että epätieteelliset tekijät ovat vaikuttamassa, on aina mahdollisuus, että tutkijat alkavat tuottaa ja pitää yllä täysinmittaisia todellisuuskuluja, joissa kilpailevia teoreettisia asetelmia vastaan hyökätään jatkuvilla ja yhä kiivaammilla, joskin toisensa mitätöivillä, syytöksillä sosiaalisten ja psykologisten tekijöiden tunkeutumisesta tieteen kentälle. Tällaisen prosessin äärimmäisenä tuloksena olisi tieteellisen toiminnan politisoituminen.” (Heritage 1996, 222. Suom. I. Arminen et al.) Heritage puhuu varsinaisesti luonnontieteistä, mutta antaa ajattelemisen aiheita myös omaan tilanteeseeni. Kuitenkin, koska kirjoitettua tekstiä ei oman kokemukseni mukaan osata lukea sekä kirjoittajasta että aiheesta kertovina, yksipuolisten näkemysten julkinen esilläolo kääntyy helposti vallankäytöksi, suuntaan tai toiseen. Yhä selvemmin näen, kuinka epätoivoisen vaikeaa – mutta tärkeää – on keskusteleminen erilaisten todellisuuksien välisen kuilun yli.

735 Ei-kenenkään-tieto ei tietenkään tarkoita sitä, ettei tällaisella tiedolla olisi kenellekään merkitystä. Päinvastoin, olen itsekäni tavattoman kiinnostunut tieteellisen tutkimustyön saavutuksista. Viittaani vain siihen, että kirjoihin, verkkoon tai johonkin muualle koottu tieto ei itsestään ole kenenkään ”pääomaa”, vaan jokaisen pitää henkilökohtaisesti nähdä vaivaa ja hakea tietoa. Esilläolevan tiedon arvioiminen on vaikeaa eikä sen löytäminenkään ole vaivatonta.

rakteiksi lausumiksi, jotka ihmisen kokemuksellisesta tietämisestä irrotettuna ovat vapaita tulemaan tavalla tai toisella ymmärretyksi ja vaativat siis aina diskurssiin oppimista ja huolellista tulkintaa. Diskurssien puitteissa konstruoidut teoreettiset, käsitteelliset objektit eivät voi suoraan siirtyä kenenkään toisen tiedettäväksi. Niitä ei voi ymmärtää oman elämäkokemuksen perusteella, sillä oma todellisuus on toinen. Ontologisten piirien puitteissa rakennetut objektit vuotavat ympäristöön, arkiseen kenen-tahansa-kieleen ja tulevat ymmärretyiksi kulloisenkin tulkitsijan elämämaailman mukaisesti.

Oli ajatuksia herättävää havaita, kuinka diskurssit ovat rakentuneet vaikutusvaltaisten tekstien ympärille, kuinka yksittäisten tekstien asenteet, sävyt ja puhumisen tavat toistuvat myöhemmissä teksteissä: kuinka Platon, Aristoteles ja kumppanit ovat eläneet teksteissä vuosisadasta toiseen, kuinka Boethiuksen aikaisempien vuosisatojen filosofeilta ammentavat ilmaisut toistuivat vuosisatojen ajan musiikkia koskevissa teksteissä, kuinka puheet musiikin retoriikasta ilmenivät eri aikoina ja eri kirjoittajilla eri tavoin, kuinka yhä uudet kirjoittajat 1900-luvulla ottivat kysymyksen 'teoksesta' ja 'tulkinnasta' mietittäväkseen. Oli ajatuksia herättävää kokea, että jonkin kysymyksen ympärille kiertyvät keskustelut ovat kuin verkkoja, jotka kietovat pahaa-aavistamattoman lukijan otteeseensa, antavat väistämättömän näkökulman, ohittamattoman keskustelemisen tavan. Ikään kuin ajattelemisen jäisi kiertämään (väärää?) kehää, ikään kuin musiikillisen maailman konstellaatio yhä uudelleen jäykistyisi asemaan, jossa jännitteet odottavat tilaisuutta järjestyttää maata, jossa kokemukset artikuloitumattoman äärellä olemisesta pakottavat riuhtaisemaan irti valmiista sanoista, etsimään kielessä rakentuneen rajoja.

Kokemukseni tietämisen monenlaisuudesta toivat esille ihmisen ja maailman välisten suhteiden laatuja. Käsitteet 'ontinen', 'ontologinen' ja 'epistemologinen' saivat aivan uusia vivahteita, kun ymmärsin kirjoittamalla paljastuneet suhteeni "olemissuhteeksi", "tietämissuhteeksi" ja "uskomissuhteeksi".⁷³⁶ "Tietämissuhde" viittaa olemissuhdetta artikuloivaan tietämiseen, kokemukselliseen tietoon maailmasta, jossa elää. Muusikon – tai kenen tahansa ihmisen – todellisuudessa "olemissuhteet", "tietämissuhteet" ja "uskomissuhteet" sekoittuvat kokonaisuudeksi, henkilökohtaiseksi mytologiaksi, jota emootiot ja tunteet hämärtävät⁷³⁷. Eettinen vastuu toisista ihmisistä edellyttää omien myyttien purkamista.

736 Heideggerin käyttämien käsitteiden avulla ilmaistuna: Käsilläolevaan ihmisellä on "olemissuhde". Ajatus kokemukselle perustuvasta "tietämissuhteesta" vastaa ehkä suurinpiirtein sitä, mitä Heidegger kutsui nimellä *tekhmē*. Sen sijaan ymmärrän "uskomissuhteen" laajemmaksi kuin suhteen esilläolevaan – uskomissuhteen voi luontevasti ajatella pitävän sisällään kaiken, mitä tarjotaan uskottavaksi. "Tietämissuhde" vastaa myös Varton (2000) ajatusta inspektiivisestä tietämisestä. On kuvaavaa itsessä tietämiselle, että vaikka tiesin ja ymmärsin sekä Heideggerin että Varton ilmaisut ja pidin niitä hyvinä, siitä huolimatta päädyin omanlaiseseen ilmaisuun, joka puhuu samoista asioista omin sanoin.

"Olemissuhteen" olisi voinut nimetä myös "taitamissuhteeksi", sillä ihmisen olemisessa on kyse maailmassa olemisen (tavalla tai toisella) taitamisesta, kyvystä elää maailmassa osana maailman tapahtumista.

Jaottelulla tietämissuhteeseen ja uskomissuhteeseen ei ole juurikaan tekemistä tiedon ja totuuden määritelmien kanssa. Ei ole kyse abstraktista tiedosta ja sen paikkansapitävyydestä, vaan ihmisen kokemuksesta.

737 Puhun tässä myytistä luullakseni suurinpiirtein niin kuin Juha Varto *Kannettavassa filosofisessa sanakirjassaan* (1995c, 88-91).

Mikäli puheen on tarkoitus sanoa jotain siitä, mitä maailmassa tapahtuu, puheen perusta ei voi olla jo kirjoitetussa. Muusikkoa ja musiikillista maailmaa koskevan tutkimuksen kannalta tärkeää on ”olemissuhteen” artikuloiminen. Kokemuksellista tietoa artikuloivalle puheelle ei kuitenkaan jää minkäänlaista erityisasemaa. Kaikki kirjoitettu tarkoittaa haastetta, vaatimusta ajatella uudesta alusta juuri nyt. Mikään jo kirjoitettu ei vapauta lukijaa tai uudelleen kirjoittajaa henkilökohtaisesta vastuusta.

Tiellä teokseen

Musiikilliset tilanteet – niin kuin mitkä tahansa tilanteet – ovat yhteenkietoutuneiden merkitysten muodostamia kokonaisuuksia, joista on vaikeaa ja ehkä tarpeetonta tai jopa mahdotonta erottaa musiikiksi kutsuttua abstraktiota omaksi, itsenäiseksi, irralliseksi ilmiökseen. Koetuksi tulee aina tilanne kokonaisuudessaan. Elämisen käytännöissä syntyvät merkityssuhteet ovat näkymättömiä ja huomaamattomia. Jokainen – siis kulloinenkin ihminen kaikkine elämisessä rakentuneine merkityssuhteineen – kokee musiikillisen tilanteen omalla tavallaan, ja tapahtumisen jälkeen on vain eletty elämä ja muistetetut kokemukset.

Koetun voi tavalla tai toisella tiedostaa. Eletyn elämän tilanteiden muistaminen mahdollistaa kokemuksellisen tiedon artikuloimisen. Kokemuksellinen tieto on rakentunut niissä tilanteissa, joihin elämä on heittänyt, niissä puitteissa, jotka kulloinenkin kulttuuri ja oman elämän situaatiot tarjoavat.

Tie teokseen on aina jo osittain rakentunut muusikon ja musiikin välisissä suhteissa. Toisin sanoen, saadessaan uudet nuotit muusikko on jo jonkinlaisella tiellä teokseen. Omakohtainen taiteellinen toiminta yksittäisen musiikillisen kokonaisuuden kanssa alkaa tilanteesta, jossa vastakkain ovat omat jo jonkinlaisiksi rakentuneet käsitykset ja kokemus itseä vasten heittyvää musiikillisesta ilmiöstä.

Muusikon ja musiikin väliset suhteet

Muusikon toiminta musiikillisessa maailmassa rakentaa ”**olemissuhdetta**”, joka muuttuu olemisessa tapahtuvien muutosten myötä. Muusikon – niin kuin kenen tahansa muunkin – esiymmärrys rakentuu ensisijaisesti olemissuhteissa, maailmassa olemisen tai maailman osana toimimisen kokemuksissa. Käsilläoleva maailma saa merkityksensä sen mukaan, minkälaisissa suhteissa maailmassa eläminen tapahtuu. Olemissuhteen tiedostaminen tarkoittaa ”**tietämissuhdetta**”, itsessä tietämistä. Kokemuksellisen tiedon artikuloiminen voi tapahtua koettua ajattelemalla, refleктоimalla, puhumalla, kirjoittamalla – mutta myös taitavasti toimimalla. Taitaminen on kykyä toimia hyvin olemissuhteessa, hyvän tietämistä. ”**Uskomissuhde**” maailmaan – tai maailmankaikkeuteen – rakentuu ehkä ensisijaisesti kielessä, jota toiset puhuvat, niissä tavoissa, joilla puhe kietoutuu osaksi maailmaa. Uskomissuhteessa omaksuttu rakentaa maailmankuvaa, käsitystä siitä, kuinka asiat ovat, vaikei minulla olisi – eikä ehkä voisikaan olla – mitään

omaa kokemukseen perustuvaa käsitystä asioista. Asiat ovat ehkä sellaisia, ettei niitä voikaan kokea.⁷³⁸

Yksi tutkimusprojektini käytännöllisistä lähtökohdista oli yleinen käsitys ”teorian” ja ”käytännön”⁷³⁹ välisestä ristiriidasta. Käsitys välittyy perintönä yhä uusille soittajasukupolville ja näkyy monin tavoin opetustyössä. Tunnistin tämän saman ristiriidan myös omassa elämässäni niiden ”käytäntöjen” välillä, joihin itse olin kasvanut ja niiden ”teorioiden” välillä, jotka minulle olivat outoja. Oli siis kyse **minun** käytännöistäni ja **toisten** teorioista. Samalla oli kyse myös **omista** sanoistani ja **toisten** sanoista.

Aivan ilmeisesti arkipuheet ”käytännöstä” ja ”teoriasta” viittaavat olemissuhteessa taidetun (ja tiedetyn) ja uskomissuhteessa tiedetyn väliseen kokemukselliseen eroon. Sellainen, joka minulle on olemissuhteesta johdettua merkityksellistä tietämistä, saattaa toiselle olla merkityksetöntä ”teoriaa”, joka ei kokemuksellisesti vakuuta, ja päinvastoin. Usein on kyse siitä, mistä Heidegger puhuu käsilläolevan ja esilläolevan erona.

Musiikin ammattilaisuuden – ja mitä ilmeisimmin myös muiden taiteen alojen ammattilaisuuden – edellytyksenä on luottamus omaan kokemukselliseen tietoon. Muusikkous – kaikenlainen musiikin tekemisen taitajuus – ei selvästikään ole vain ammatti tai harrastus, jonka voi irrottaa itsestään. Oman kokemukseni ja kollegoitteni kuvausten perusteella olen vakuuttunut siitä, että kokemukselliseen tietoon luottaminen kasvaa osaksi kokonaisena ihmisenä olemista. Taiteen tekijän on pakko kasvaa luottamaan omaan kokemukseensa. Tällöin käy niin, että omaa alaa koskeva ulkopuolelta tarjottu ”teoreettinen” tieto – kuten teoriatunnilla kerrotut musiikilliset ”tosiasiat” – ei kerta kaikkiaan vakuuta. Vakuuttavan tietämisen täytyy lähteä taidetun tiedostamisesta. Vasta itse löydetty ”teoria” rakentuu osaksi ”käytäntöjä”, osaksi omaa näkemisen tapaa, vasta omaa kokemusta artikuloivina sanat ovat omia. Uskomissuhteessa omaksuttu tieto on hämärää ja sameaa, ja vasta yksittäiseen tiedonalaan – sen ontologiseen piiriin – kasvamisen antaisi mahdollisuuden arvioida tiedon vakuuttavuutta.

Omassa tutkimuksessani kulttuuristen käsitteiden kirkastaminen tapahtui uskomissuhteen ja olemissuhteen välissä, hämärällä alueella, jossa kokemuksellisesti vakuuttavan tietämssuhteen rakentaminen tuntui toivottoman vaikealta. Enhän pyrkinyt tietämään jo sanottua, vaan pyrin artikuloimaan kulttuuristen käsitteiden hämärtämää kokemustani.

Vasta nyt – oivallettuani ”olemissuhteen”, ”tietämssuhteen” ja ”uskomissuhteen” välisen kokemuksellisen eron – osaan selkeämmin artikuloida muusikon tulkitsemistilanteen. ”Tulkittava” teos on usein jo olemissuhteessa rakentunut enemmän tai vähemmän omaksi. Jos kulttuurisesti esitetty ”tulkitsemisen” haaste otetaan vakavasti, se siirtää teoksen olemissuhteesta (taitamissuhteesta) tai ”uskomissuhteesta” (auktoriteettiin luottamien) ei-tietämssuhteeksi (tulkitasusteeksi). Tällöin muusikko joutuu tilanteeseen, jossa hän ei tiedä, mitä hän ei tiedä. Muu-

738 Esimerkiksi monet fysiikan puitteissa tutkitut ilmiöt ovat tällaisia, samoin vaikkapa geenit, maailmankaikkeuden olemus ja ihmiskunnan historia.

739 ”Teoria” ja ”käytäntö” ovat tässä kokemuksellisia ilmaisuja, yleisiä myyttejä, joita ei pidä sotkea ihmisen kokemuksesta irrotettuihin käsitteisiin ”teoriasta” ja ”käytännöstä”.

sikko joutuu ajattelemaan tilanteen uudelleen: tutulta ja läheiseltä vaikuttava kokemuksellisesti tiedetty on jotain ei-vielä-tiedettyä.

Muusikkokulttuurissa ei-vielä-tiedetty tarkoittaa ei-vielä-omaksi-tullutta. Ei-vielä-omaksi-tullut saadaan omaksi, jos olemissuhteen rajoja laajennetaan. Näiden rajojen laajentamistavoissa on laadullisia eroja, jotka riippuvat ei-vielä-omaksi-tulleen suhteista musiikilliseen maailmaan.⁷⁴⁰

Kulttuurisissa puheissa tapahtunut tulkintakysymyksen hämärtyminen on samentanut eron Toisen⁷⁴¹ ja ei-vielä-oman välillä. Kuolleen säveltäjän kirjoitusten tulkitseminen tapahtuu laajentamalla olemissuhdetta, ”dialogissa” itsen ja historiallisen maailman osana ymmärretyn tekstin välillä. Hans-Georg Gadamer puhuu horisonttien sulautumisesta⁷⁴². Käsitely tekstistä ja soivasta musiikista rakentaa myös käsitystä ”säveltäjästä”, oman maailmankuvan osaksi rakentuneesta teoksen ”tekijästä”. Sen sijaan elävän säveltäjän kohtaaminen tarkoittaisi Toisen kohtaamista, dialogia ei-tiedetyn ja vieraan kanssa. Kokemukseni mukaan ”olemissuhteessa” ja sen laajentumisissa tapahtuva omakohtainen taiteellinen ilmaisu on – ja sen täytyy olla – olennainen osa muusikkoutta. Useimmilla muusikoilla ei edes ole kokemusta säveltäjän kohtaamisesta Toisena, kokemusta kahden eri näkökulmasta katsovan muusikon kiasmaattisessa suhteessa tapahtuvasta musiikillisesta dialogista.

Ihmisen maailmassaolemisessa suhde siihen, mikä ei ole itseä voi siis todellistua kahdella tasolla – erottelua ei kuitenkaan pidä ymmärtää muusikkoutta arvottavana. Yhteisöllisen ja henkilökohtaisen rajamailla tapahtuva (musiikin) jatkuva uudelleen artikuloituminen on olemissuhde, taitamissuhde, joka näkyy esimerkiksi omakohtaisena taiteellisena ilmaisuna, kokemuksesta ja toisten tekemästä oppimisena, omalla tavalla toimimisena, niin sanottuna luovuutena, keksintöinä, kehittelyinä. Sen sijaan itsen ja Toisen välillä on ei-tietämissuhde, tietoisuus tulkintasuhteesta, dialogi, eettinen vastuu.

740 Näistä lukukokonaisuudessa **Tulkittamisen ongelma**.

741 Toiseutta ja sen ei-tiedettävyyttä on käsitelty erityisesti Emmanuel Levinas (esim. 1996).

742 Gadamer 1975, 375.

Pohdin tutkimuksessani muusikon ja musiikillisen maailman suhdetta, ihmisen ja musiikin välistä sidoksia, jo-jonakin-tietämissä, jotka suurelta osin ovat muusikolle näkymättömiä. Musiikillisissa tilanteissa on aina kaksi osaa, erottamattomasti yhteen kietoutuneena: tavalla tai toisella artikuloituva tapahtuma ja tapahtuman puitteet. Musiikillisen tilanteen laadut ja soivat puitteet ovat näkymätöntä, joka tulee näkyväksi vain tavanomaisesta poiketessaan. Kirjoitetun musiikin kulloinenkin suhde soivaan musiikilliseen maailmaan jää myös yleensä näkymättömäksi. Suhde on aina jo rakentunut osaksi muusikkoutta, jolloin muusikon kokemus on, ettei suhde voisi olla toisenlainen. Tämänkaltaiset puitteet – musiikillisen tilanteen muotoutumisen ”reunaehdot” – otetaan itsestäänselvytenä, vaikka ne ovat olennainen osa kokemusta ja teoksen tietämistä rakentavia tilanteita. Puitteet ovat kuitenkin historiallisesti muuttuvia, ja siksi niiden vaikutusta kokemukseen on vaikea osata ottaa huomioon. Myös historiallisuus itsessään on puite, joka eri aikoina rakentuu eri tavoin.

Muusikko, joka lukee musiikillisen tilanteiden näkymättömiin aspekteihin keskittyvää tutkimustani, saattaa ihmetellä, missä ovat ne musiikilliset ilmiöt, joiden kanssa hän jatkuvasti joutuu tekemisiin. Teoksiksi nimetyt kulttuuriset musiikilliset objektit ovat lukuisin tavoin sidoksissa ihmiseen. Kuitenkin musiikillisissa tilanteissa on aina kyse musiikillisista ilmiöistä – tai ilmiöiden moninaisuudesta. Kulloinkin koetun musiikillisen ilmiön ylitsevuotavuus, yllättävyys ja hallitsemattomuus, siis omien odotusten ylittyminen, oman tietämisen ja oman kuvittelukyvyn ulkopuolella tapahtuminen saattavat olla juuri sitä, mitä odotetaan, kun haetaan musiikillisiä elämyksiä. Toisaalta usein tärkeää on palaaminen jo koettuun, jonkin jo eletyn yhä uudelleen eläminen.

Musiikillisten ilmiöiden monenlainen vivahteikkuus peittyi, mikäli kiinnostuksen kohteena on vain milloin milläkin tavalla ymmärretty abstrakti teos, jota pyritään ymmärtämään yksiköllisenä. Monet musiikin tutkijat ovat kasvaneet kirjoitetun musiikin tutkimiseen niin, että soivan musiikin omalaatuisuuden löytyminen kirjoitetun musiikin takaa on ollut heille henkilökohtainen elämys.⁷⁴⁴ Nuottikirjoituksen kollektiivinen hylkääminen ei liene mahdollista eikä edes tarpeellista. Sen sijaan musiikillisten ilmiöiden omalaatuisuuden ja ilmiöiden keskinäisten vaikutussuhteiden tiedostaminen avartaa maailmaa.

743 Tämä lukukokonaisuus on Jean-Luc Marionin fenomenologisen tutkielman *Êtant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation* (1998) inspiroima. Sain tutkielman käsiini oman projektini loppupuolella, vaiheessa, jossa en odottanut enää uudenlaisten näkökulmien löytymistä, vaan olin keskittynyt kirjoittamaan käsillä olevaa tekstiä kokonaiseksi. Marionin tutkielman lukeminen oli kokemuksena voimakas. Teksti artikuloi sellaista, jonka koin olleen minussa juuri artikuloitumassa, mutta johon en vielä itse yltänyt. Marionin tekstissä on kyse annetuksi tulemisesta, ilmiön saturoitumisesta – siitä kuinka ilmiö ylittää tiedetyn – ja lahjasta. En ehkä jaa Marionin näkemystä lahjasta, mutta se tapa, jolla Marion käsittelee ilmiön ja tietämisen suhdetta teki minuun suuren vaikutuksen.

744 Cliftonin *Music as Heard* (1983) on perusteellisin erityisesti soivaa musiikkia kuvaava tutkimus, johon olen tutustunut.

Vastusten omalaatuisuudesta

”Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Es kann also nicht übersetzt werden. Botschaften von Medium zu Medium tragen heißt immer schon: sie anderen Standards und Materialitäten unterstellen. In einem Aufschreibesystem, wo es Aufgabe wird, ”der Abgründe gewahrt zu werden, die die eine Ordnung der Sinnlichkeit von der anderen scheiden”, tritt an der Platz von Übersetzung mit Notwendigkeit die Transposition. Während Übersetzung alle Singularitäten einem allgemeinen Äquivalent zuliebe ausfällt, verfährt die Medientransposition punktuell und seriell. Gegeben sei ein Medium A, organisiert als abzählbare Menge diskreter Elemente $E_1^a \dots E_n^a$, dann besteht seine Transposition ins Medium B darin die internen (syntagmatischen und paradigmatischen) Beziehungen zwischen seinen Elementen auf die Menge $E_1^b \dots E_m^b$ abzubilden. Daß die Elementenanzahlen n und m und/oder die Verknüpfungsregeln kaum je identisch sind, macht jede Transposition zur Willkür oder Handgreiflichkeit. Sie kann nichts universales anrufen und muß, heißt das, Löcher lassen. Schon die elementare und unmögliche Akt EXHAUSTION stößt auf die Grenzen von Medien.⁷⁴⁵”

Friedrich Kittler toteaa, että *Medium on Medium on Medium*.⁷⁴⁶ *Mediumia* ei siis voi kääntää. ”Lähetyksen” siirtäminen *Mediumista* toiseen tarkoittaa jo sen alistamista toisenlaisiin puitteisiin, toisenlaiseen materiaaliin. Kääntäminen tarkoittaa summittaista vastinetta, joka ei kuitenkaan voi tavoittaa toisen ”välittäjän” – esimerkiksi materiaalin tai kielen – ainutlaatuisuutta. Mediatranspositio sen sijaan tarkoittaa yksittäisten elementtien sarjan sovittamista toisenlaiseen materiaaliin – vaikkapa tekstin transponoimista sävelsarjaksi tietyin periaattein.

Ajatus kunkin välittäjän tai väliaineen omalaatuisuudesta on ollut monin tavoin läsnä tutkimuksessani: eri näkökulmat musiikkiin, erityisesti soittaminen ja kirjoittaminen erilaisina kokemisen tapoina, ovat antaneet ajattelemisen aihetta. On kyse siitä, kuinka ihminen kokee maailman, ymmärtää maailman, saa tietoa maailmasta. Mitä rakentuu tilalle, kun ajatus abstraktien viestien välittämisestä, ajatus esinemäisestä (objektiivisesta) itsenäisesti olemassa olevasta tiedosta ja ajatus kommunikaatiosta pullopostinkaltaisena tiedon siirtämisenä eivät vakuuta? Ajatus jokaisen väliaineen – jokaisen väliaineen, jokaisen välittäjän – omalaatuisuudesta ei tutkimukseni aikana ollut suinkaan kiteytynyt.

Jokainen väline, väliaine, välittäjä, kaikki maailmassa oleva on vastusta, koettavaa, jota vasten käsitys itsestä ja maailmasta muotoutuu. Jokaisella vastuksella on omat ominaisuutensa,

745 Kittler 1995, 335.

746 Siis jo sanan *Medium* kääntäminen on vaikeaa. Viestintävälineestä puhuminen toisi liiaksi mieleen ajatuksen irrallisesta viestistä, joka välitetään ihmisille neutraalia kanavaa – siis viestintävälinettä – käyttäen. Tällaisen mielikuvan välttäminen on ymmärtääkseni myös Kittlerin pyrkimys.

jotka ilmenevät sen mukaisesti, minkälainen suhde tuohon vastukseen on. Jokainen vastus ilmaisee maailmaa eri tavoin.

Maailmassa eläminen on merkityssuhteissa elämistä, ja merkityssuhteet konstituoituvat elämisessä. Kaikki vastukset ovat tavalla tai toisella merkityksellisiä, vaikka vain osa vastuksista on otettu erityiseen käyttöön, esimerkiksi ”tiedotusvälineiksi” tai ”ilmaisivälineiksi”. Jokainen vastus ilmenee kiasmaattisessa suhteessa itseen, omaan olemiseen.

Pelkkä medialukutaito ei riitä. Maailman tietämiseksi täytyy myös oppia tietämään, minkälaista on itsessä tietäminen.

Kokemuksellisesta kokonaisuudesta

Henkilökohtainen tietäminen ja taitaminen ovat karttuvaa, mutta kokeminen tapahtuu aina ajassa ja paikassa. Ihmisen kokeminen on moniaistista, mutta kokemuksellisesti yksi. Toisin sanoen eri aistien kautta koettu tulee ymmärrettyä kokemuksena samasta. Symbolisen avulla koettu, ymmärretty ja oivallettu perustuu tavalla tai toisella jo koettuun. Ihminen ei kuitenkaan koskaan tyydy vain siihen, mitä saa koettavakseen vaan lisää annetuksi tulleeeseen kaikenlaista: tunnistaa, odottaa, aavistaa, ennakoii, kuvittelee, fantisoii, merkityksellistää, yhdistelee, vetää johtopäätöksiä. Ennakkokäsitykset vaikuttavat vahvasti kokemuksiin: jokaisella on oma kokemuksellinen horisonttinsa, joka muotoilee ja merkityksellistää koettavaa.

Kokemus on kokonainen, eikä sitä voi eritellä osatekijöihinsä. Kuultua ei pysty erottamaan nähdyin tai kehollisesti aistitun vaikutuksesta kuin poikkeustapauksissa. Toisin sanoen esityksen näkeminen vaikuttaa kokemukseen musiikista, itse soittamisessa kehollinen tuntuma vaikuttaa kokemukseen, nähty nuottikuva artikuloi kuultua ja niin edelleen. Kaikki tilanteet ovat erilaisia, monet tekijät vaikuttavat kokemukseen, ja ihmiset merkityksellistävät tilanteita eri tavoin. Kuitenkin kokemus on aina erilainen riippuen siitä, minkälaiset osatekijät kokemukseen vaikuttavat, minkälainen on vastus ja kuinka aistit ovat herkistyneet erottamaan vivahteita. Jokainen vastus ilmenee kiasmaattisessa suhteessa itseen, omaan olemiseen.

Kokemuksissa konstituoituva käsitys yhdeksi identifioituvasta musiikkiteoksesta on esimerkki mahdollisuudesta kokea erilaiset ilmiöt ja erilaisissa tilanteissa ilmenevät ilmiöt yhtä oliota ilmaisevina. Yksittäinen musiikillinen olio tulee ”tiedetyksi” sitä paremmin, mitä useammilla tavoilla sen kanssa ollaan tekemisissä. Teoksen kirjoittaminen, soittaminen ja laulaminen, teoksen kuunteleminen erilaisina esityksinä, teoksen lukeminen, teoksen rajojen etsiminen varioiden, teoksen tutkiminen erilaisin menetelmin, teoksesta keskusteleminen, kirjoittaminen ja lukeminen rakentavat teoskäsitystä omilla tavoillaan. Jaetut käsitykset rakentavat yhteisöllistä teoskäsitystä. Kokemuksissa abstrahoitunut käsitys ei kuitenkaan ole merkityksineen jaettavissa. Abstraktiot sellaisenaan ovat ilmiöinä ohuita, redusoituja, vajaita, aukollisia, mitättömiä ja herättävät joko ”mitä välii” -kysymyksen tai parhaimmillaan uteliaisuuden, halun kokea.

Yksittäisen musiikillisen teokseksi kutsutun ilmiön kokeminen voi tapahtua esimerkiksi kuuntelemalla, soittamalla tai laulamalla, lukemalla, kirjoittamalla (säveltämällä) – ja tuntuman teokseen voi saada jo toisten puhetta kuuntelemalla. Näillä kaikilla tavoilla suhde musiikilliseen ilmiöön muotoutuu eri tavoin, musiikki konstituoituu eri tavoin, tulee tiedetyksi eri tavoin, eikä

yhden tavan tunteminen paljasta toisen tavan omalaatuisuutta. Musiikillisissa ilmiöissä on myös astevaihteluja, eroja siinä, kuinka teoksina koetut ilmiöt ovat tiedettävissä.

Kuunteleminen kaikin aistein

Soiva musiikillinen ilmiö tapahtuu ajassa ja alkuun päästyään on koko ajan jo mennyt, ehkä vielä tulossa ja nyt. Ilmiön soinnillinen rikkaus, toisiaan rakentavien sointien ihmeellisyys tai kummallisuus ja musiikillisen tapahtumisen monenlaisuus voivat olla häikäiseviä – ja mahdollisessa outoudessaan tyrmääviä, hämmentäviä. Soiva ilmiö rakentuu tilaksi, virittää, kietoutuu lihaan, hallitsee – soittaa minua – sen sijaan, että minä hallitsisin sitä. Ilmiö ei koskaan avaudu kerta-kuulemalla kokonaan eikä koskaan tule kokonaan hallituksi. Ilmiön voi aina kokea toisin, ja ilmiön kokeminen antaa mahdollisuuden jatkuviin uudelleentulkintoihin.

Musiikillinen tilanne voi tulla koetuksi eri näkökulmista, tilanne siis antaa mahdollisuuden muuhunkin kuin siihen, jonka oma näkökulmani paljastaa. Soivassa musiikillisessa ilmiössä on astevaihteluja myös sen mukaan, minkälaisessa musiikillisessa tilanteessa soiva koetaan. Tavalla tai toisella pakattu äänite pelkistää koettavan minkä tahansa tilanteen osana kuultavaksi, kun taas konsertti- tai muu ”elävä” musiikillinen tilanne on suunniteltu kokonaisuutena koettavaksi, kaikin aistein.⁷⁴⁷

Soiva teos käsitteellistyy kehollisesti, tulee tiedetyksi odotusten mukaisesti tapahtuessaan⁷⁴⁸. Äänitteeltä kuunneltu teos on aina se sama, jolloin se mahdollistaa itsen kokemisen, oman lihan tuntemisen. Esinemäiseksi kaivertuneen yhä uudelleen kuunnellun esityksen jälkeen koettu toisenlainen esitys on kehollinen järkytys, ”ei sen näin pitänyt mennä”-kokemus on vahva. Sen sijaan aina hiukan erilaisena esityksenä kuultu yksittäinen musiikillinen kokonaisuus konstituoituu vähitellen tilaksi, olemisen tavaksi, käsitykseksi teoksesta, musiikillisesta oliosta, joka ilmenee joskus niin, joskus näin.

Musiikin soivaksi saattaminen

Muusikolle musiikin tapahtuminen on tavalla tai toisella hänessä itsessään kiinni. Oman elämän tapahtuminen ja musiikin tapahtuminen eivät ole erotettavissa toisistaan. Muusikon ja kuulijan kiasmaattiset kokemukset jaetusta musiikillisesta tilanteesta tarkoittavat kahta aivan erilaista näkökulmaa. Soittamisen ja kuuntelemisen voi tematisoida kahdeksi näkökulmaksi samaan ilmiöön – esimerkiksi ’teokseen’ tai ’konserttiin’. Sen sijaan yksittäisen ihmisen kokemuksessa on kyse eri tavoin merkityksellistyvistä ja usein myös eri tavoin tematisoituvista ilmiöistä. Ilmiöt artikuloituvat musiikillisesta maailmasta eri tavoin.

Nuoteista soittaminen on hyvin kokonaisvaltainen musiikin kokemisen tapa: nähty, kuultu, tunnettu, elettynä koettu kietovat musiikin lihaan tavalla, joka ei jätä tilaa millekään

747 Tosin toiset saattavat kokea myös äänet moniaistisesti.

748 Robert Jourdain kuvaa kokemusta osuvasti: ”*But with repeated exposure a listener acquires a map of a composition’s main events. With hundreds of signposts foreseen, the listener can unleash his anticipations early and accurately, negotiating a composition’s twists and turns with the finesse of a motorist traveling a familiar mountain road.*” (Jourdain 1998, 265.)

muulle. Musiikki saatetaan soivaksi juuri tällä tavalla, vaikka muitakin mahdollisuuksia olisi. Jokaisella hetkellä kaikki se, joka on vasta artikuloitumassa tarkoittaa mahdollisuutta, josta ei vielä tiedä. Silloin kun soittaminen sujuu, musiikki kietoutuu tilaksi, jossa soittaminen vain tapahtuu. Musiikki koettuna ilmiönä ylittää toiminnallisen todellisuuden: toiminta saattaa soivaksi. Kuitenkin toimiminen säilyy musiikillista kokemusta konstituivana elementtinä.

Lukeminen kokemuksen muotona

Nuottien – nuottikuvan, nuottitekstin – lukeminen on kokonaan omanlaisensa musiikin kokemuksen tapa: nuotit voivat tulla koetuksi niin kuin mikä tahansa kirjallinen teos. Eletty elämä mahdollistaa kirjoitetun nuottitekstin ymmärtämisen, oma kokemus saa nuotit puhumaan. Nuottiteksti itsessään on mykkää, graafista pintaa. Kirjoitettu nuottiteksti voi saada oivaltamaan, avata uusia mahdollisuuksia. Teksti saattaa liikuttaa syvästi, järkyttää mieltä ja maailmaa. Nuottiteksti ei siis tyhjene soittajan työvälineenä olemiseen. Nuottien lukeminen ei kuitenkaan tarkoita, että soiva musiikki kaikessa rikkaudessaan värähtelisi tai sen pitäisi värähdellä lukijan päässä, kun hän lukee nuotteja.

Lukija voi nuottitekstiin syventyessään tarkastella sekä kokonaisuutta että yksityiskohdita, lukea joko kronologisesti tai valitsemassaan järjestyksessä. Nuotit voivat asiantuntevalle lukijalle avata kokonaisen maailman, omien musiikillisten kokemusten mahdollistamien merkityssuhteiden – viittausten, assosiaatioiden, metaforien – maailman.

Nuotit tarkoittavat kulttuurista näkökulmaa musiikkiin. Kirjoitetun musiikin kokoelma toimii yhteisöllisenä, kollektiivisena muistina, jota kukin voi hyödyntää omien taitojensa mukaisesti. Hyvä nuotinlukutaito ei vain ole erityisen yleinen taito.

Kirjoittaminen musiikin esille ja käsille saattamisena

Säveltämisessä tulee voimakkaasti koettua mahdollisuuksien näennäinen rajattomuus. Oman kokemukseni mukaan säveltäminen tarkoittaa suhdetta musiikkiin yksiköllisenä ilmiönä, jossa tuntuma tietämisen ulkopuolelle jäävään on jatkuvasti läsnä. Säveltäminen on välitilassa toimimista. Silloin, kun yksittäinen teos lähtee artikuloitumaan, se keräytyy koko ajan tekemisen myötä muotoutuvaksi tilaksi, jota kuunnellen teos rakentuu. Teos kerää itselleen maailman, merkityksellistyy, hakeutuu suhteisiinsa, antaa hetkellisen tunteen tietynlaisista tapahtumisen tavoista, valinnan perusteista. Kirjoittamalla teos tulee saatetuksi esille ja käsille. Kaikki itsen ja Toisen välisen kuilun yli tapahtuva on mysteeri. Säveltäminen ei ole mitenkään poikkeuksellisen mystistä toimintaa.

Säveltäminen on musiikillisessa maailmassa ajattelemista, kirjoittaminen ajatellun auki-kerimistä, eikä näitä voi kokonaan erottaa toisistaan: notaatiosysteemi antaa jo kulttuuriset ajattelemisen välineet, joiden ohittaminen on vaikeaa. Monet säveltäjät käyttävätkin toisenlaisia ajattelemisen välineitä – kuten graafista kuvaa tai sanallista kuvausta – ja vasta lopuksi transponoivat jollain muulla tavalla esille saatetun ”musiikin” notaatiosysteemin puitteisiin.

Sen sijaan teos sellaisena kuin se kulloisenkin kokijan myötä artikuloituu jaettuun maailmaan on säveltäjän tavoittamattomissa.

Soivan ja kirjoitetun musiikin suhteesta

Monenlaisuuden yhteisvaikutus ei kaikissa tilanteissa ole yksinomaan etu. Kirjoitettu ja soiva musiikki rajoittavat toisiaan, sulkevat toisensa, antavat toisensa jonakin sellaisena, mikä ei ole ainoa vaihtoehto. Soiva konkretisoi sen rikkauden, monenlaisen moninaisuuden ja ehkä jo jok-sikin kuvitellun tai fantisoidun, johon nuottikuva antaa mahdollisuuden, eikä ”maan päälle” palauminen aina ole mieltä ilahduttava kokemus.⁷⁴⁹ Nuottikuva puolestaan suuntaa kokemusta, artikuloi kokemusta nähdyn mukaisesti. Nuottikuva toimii soivan ilmiön representaationa, kuvana, ja kiinnittää kuulijan huomion niihin aspekteihin, jotka nuottikuvassa ovat esillä. Silloin jää huomaamatta, kuinka soiva voisi artikuloitua myös toisin. Soivan ilmiön kuunteleminen voi paljastaa musiikillisia aspekteja, joita ei edes ole yritetty merkitä nuottikuvaan.⁷⁵⁰

Kirjoitettu ja soiva musiikki tekevät toisiaan tiedettäväksi, leikkaavat sitä ”ylimäärää”, odottamatonta, joka vain toisella tavalla koetussa ilmiössä ylittäisi toisella tavalla tiedetyksi tulemisen. Soivan musiikin kulloinenkin ainutlaatuisuus täytyy kokea, sitä ei voi ennalta tietää. Soivan musiikin seuraaminen nuoteista on kuitenkin yksi mahdollisuus oppia ”kuulemaan” nuottikuvaa. Kirjoitettu ei kerro mitään soivasta, jos lukijalla ei ole kokemuksia soivan musiikin ja nuottikuvan suhteesta.⁷⁵¹

Tutkimusprojektini alkuvaiheissa oivalsin, että tutkimuksessani – ja musiikillisessa maailmassa – on tärkeää säilyttää ero kirjoitetun ja soivan musiikin välillä. Olin erottanut kirjoitetun ja soivan aikaisemminkin – vanhoista esityskäytännöistä kiinnostuneena uuden musiikin kirjoittajana minun olisi luullakseni ollut melko mahdotonta kyetä säilyttämään illuusio soivan ja kirjoitetun välisestä suorasta suhteesta. En vain ollut tematisoinut tätä eroa. En myöskään – muistaakseni – ollut tullut ajatelleeksi, että klassis-romanttiseen taidemusiikkikulttuuriin liittyvien käytäntöjen puitteissa tätä eroa ei tehdä. Päinvastoin, kirjoitetun ja soivan väliseen suoraan suhteeseen kasvatetaan.⁷⁵² Soivasta puhutaan kirjoitetun avulla, kirjoitettu opitaan tuntemaan kuuntelemalla soivaa. Nuottikuvan ja kuullun ja soitetun välinen suora suhde otetaan ”annettu-na”, taitona, joka jokaisen muusikon tulisi oppia. (Taitojen kasvaessa suhde toki joustaa, puhu-

749 Ilmiötä voi verrata kokemukseen, jossa näkee elokuvan tai kuvitetun laitoksen kirjasta, joka on joskus tehnyt suuren vaikutuksen. Samoin myös musiikin puhuminen joksikin voi suunnata kokemusta tavalla, joka estää kokemasta sitä, mikä koettavaksi tarjoutuu.

750 Nuottejahan ei yleensä ole kirjoitettu musiikin kuvaksi, katseltavaksi, vaan muusikolle toimintaohjeeksi.

751 *”But it must be said that music is what I am only when it itself is given to me. Its being given in an authentic manner is not as easy as it seems, partly because the phenomenality of music makes it, in a sense, rather fragile, and we Westerners, being largely the beneficiaries of empirism, often have confused the sign of music by what is signified by music. But I do not experience a certain location by studying a map of that location, indispensable though the map might be; I am not in the world of persons when dissecting a cadaver; and I do not experience the world in general by studying science’s secondhand and selective account of it. To approach music in this way – to merely encounter it or observe it – is an invitation to apply the word “music” indiscriminately not only to a special bodily experience, but also to a “musical” score (how can a score be musical?), a computer print-out of the score, a mathematical representation of the score, and so on. But to inhabit the world of music, it is necessary to be able to identify that world and refer to it, not its representative. And the only way to refer to it is by reflecting on it as a phenomenal object which one’s abilities recognize to be expressive.”* (Clifton 1983, 298.)

752 En luullakseni itsekään tehnyt eroa klassis-romanttisen ohjelmiston puitteissa.

taan esimerkiksi vibratosta, mikroajankäytöstä⁷⁵³, ja tulkinnan vapaudesta. On siis kyse eräänlaisesta oman aikamme *musica fictasta*.⁷⁵⁴)

Silloin, kun kirjoitetun ja soivan välille oletetaan suora suhde, kehollisen tuntuman ja periaatteellisen tietämisen väliin jää näkymätön alue, joka saattaa tehdä vanhan musiikin ja uuden musiikin soittamisen lähes mahdottomaksi: On vaikea soittaa musiikkia, jota ei voi edes kuvitella soittavansa ”kirjoitetun mukaisesti” – jos edes kaikki otteet eivät tule annettuina. On vaikea soittaa musiikkia, jonka ei voi kuvitella soivan ”kirjoitetun mukaisesti”. On myös vaikea soittaa musiikkia, joka ei anna totuttua tulkinnan varaa.

Läpinäkyvä nuottikuva, suoraksi konstituoitunut kyseenalaistamaton suhde kirjoitetun ja soivan välillä riittää silloin, kun toimitaan vain omaksi rakentuneen klassis-romanttisen taide-musiikkikulttuurin puitteissa. Onhan kyse jo jonkinlaisiksi rakentuneista yhteisöllisesti tunnetuista soivista objekteista. Sen sijaan mahdollisuus toimia muiden kuin klassis-romanttisten käytäntöjen puitteissa edellyttää joustavuutta, monenlaisten toimintatapojen ja monenlaisten nuotinlukustrategioiden hallintaa – ja kykyä toimia myös nuottikuvan antamien puitteiden ulkopuolella.

Teoskäsityksen jo joksikin rakentuneisuudesta

Musiikillinen toimintakulttuurimme on muotoutunut niin, että muusikko kokee olevansa suhteessa yksittäisiin teoksiin. Tutkimusprojektini alkuvaiheissa tarkastelin teoksia ikään kuin esineinä, kauempaa. Koin elämyksen oivaltaessani, että ’teos’ jakaantuu erilaisiin ”kerroksiin”, jotka rakentavat teoskäsitystä. Muistan, kuinka vaivalloisesti erotin kerrokset toisistaan – niitä löytyi yhä uusia – enkä osannut ollenkaan sanoa, mitä tekemistä kerroksilla oli toistensa kanssa. Ne vaikuttivat niin irrallisilta, yhteensopimattomilta, mutta tosilta.

Ajatukseni teoksen ”kerroksista” johtui varmasti siitä, että olin tutustunut Roman Ingardenin kirjallisuutta ja musiikkia käsitteleviin fenomenologisiin teoksiin. Kirjallisen teoksen Ingarden tulkitsee rakentuvan neljällä tasolla⁷⁵⁵:

753 Esimerkiksi Kari Kurkelan *Ajan herkkä kosketus* (1991) on tapaustutkimus mikroajankäytöstä Chopinin Nokturnon (Op. 9/2) kahdeksatoista ensimmäisessä tahdissa.

754 Jokainen aloitteleva soittaja oppii tietämään, että esimerkiksi yksi neljäsosanuotti jakaantuu tasan, kahteen kahdeksasosaan, mutta näiden nuottien perusteella soitettavien sävelten suhde opitaan kuulemalla.

755 Leena Kirstinä esittää asian suomenkielellä seuraavasti: ”*Kirjallisessa teoksessa tasoja ovat, hyvin pelkistetysti kuvattuna, erilaiset äänne- ja muoto-tyypit (rytmi, sointuisuus), merkityskokonaisuudet (sanat, lauseet, lauseyhteydet jne.), jotka ovat kielen ’kaksoiskerros’ (Doppelschicht) ja joista johtuvat skematisoidut aspektit ja esitetyt objektit. Esitetyt objektit syntyvät asiantiloista, jotka kuvaavat henkilöitä, tapahtumia, erilaisia tiloja ja prosesseja. Tasot ovat hierarkkisessa suhteessa sillä tavalla, että asiantiloista kehkeytyy verkostoja ja laajempia merkityksien kokonaisuuksia, ’teemoja’.*” (Kirstinä 1993. 83–84.) Ingardenin jaottelu kuvaa erinomaisesti sitä prosessia, joka tapahtui rakentaessani itselleni historiallista maailmankuvaa (tästä luvussa **Maailmankuvan rakentaminen**). Fenomenologia siis kuvaa ilmiöitä, ei teoreettista metodia.

”1. [D]ie Schicht der Wortlaute und der auf ihnen sich aufbauenden Lautgebilde höherer Stufe; 2. die Schicht der Bedeutungseinheiten verschiedenen Stufe; 3. die Schicht der mannigfaltigen schematisierten Ansichten und Ansicht-Kontinuen und –Reihen und endlich 4. die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und ihre Schickschale. Die Späteren Analysen werden zeigen, daß diese letzte Schicht noch sozusagen ”doppelseitig” ist: einerseits die ”Seite” der darstellenden intentionalen Satzkorrelate (und insbesondere der Sachverhalte), andererseits die ”Seite” der in ihnen zur Darstellung gelangenden Gegenständlichkeiten und deren Schickschale.⁷⁵⁶”

Sen sijaan musiikkiteoksen Ingarden olettaa olevan yksikerroksinen.⁷⁵⁷ Tutustuin sittemmin myös Lawrence Ferrara ajatuksiin. Ferrara tarttuu Ingardenin ’kerrokseen’ ja esittää, että musiikkiteoksen voi nähdä rakentuvan ainakin kuudesta kerroksesta.

”Unlike Ingarden – for whom music is a single-layered art, in contrast to the multilayered structure of works of literature – Ferrara demarcates at least six strata of musical significance: historical context; formal structure or syntax; sound-in-time; representation; virtual feeling, understood as in the work of Susan Langer (1895–1985); and onto-historical world.⁷⁵⁸”

Ferrara työstää kerros-ajattelun pohjalta oman analyysimenetelmän, jota hän kutsuu nimellä *Ecletic Method*⁷⁵⁹. Ferrara kuitenkin ottaa Ingardenin ”kerrosajattelusta” vain muodon, ja työstää sitä suuntaan, jossa erilaiset tasot sekoittuvat.⁷⁶⁰ Toisin sanoen Ferraran rakentamaa kokonaisuutta ei voi ymmärtää asianmukaisena kritiikkinä Ingardenia kohtaan.

Myöhemmin ymmärsin, kuinka kulloinenkin muusikkous rakentuu suhteissaan musiikilliseen maailmaan, ja tämä muutti käsitykseni siitä, mitä oikeastaan olin tutkimassa. Ymmärsin, että muusikon ja musiikin suhdetta ei voi rajata muusikon ja yksittäisen – vaikkakin ehkä erillisistä kerroksista rakentuvan – teoksen suhteeksi, vaan suhde avautuu maailmaan.⁷⁶¹ On kyse ihmisen ja maailman suhteesta. Toisin sanoen, muusikon ja teoksen suhde ei ole asianmukaisesti kuvattavissa subjektin ja irrallisen objektin suhteena. Suhde voi tulla ymmärretyksi vain

756 Ingarden 1972 (1931), 26-17.

757 Ingarden 1962, 32.

758 Ferrara 489, 1997.

759 *An Eclectic Method for Sound, Form, and Reference* (Ferrara 1991, 179-187). Ferraran metodi on ajatuksia herättävä, mutta hyvin yksinkertaistava. Onhan mahdollista, että sittenkin olen ymmärtänyt väärin, mutta Ferrara näyttää tarjoavan sovellettua ja toisenlaisilla elementeillä täydennettyä fenomenologista ”menetelmää” askel askeleelta noudatettavaksi metodiksi.

760 Ferraran menetelmässä sekoittuvat keskenään teoksen konstituoituminen, henkilökohtaiset ”tunteet” ja valituissa puitteissa tapahtuva teoreettisen teoskäsityksen rakentaminen.

761 Väärinkäsitysten välttämiseksi on syytä huomauttaa, että pitäytyminen irrallisen teoksen kerroksissa kertoo omasta rajoittuneisuudestani, ei niinkään Ingardenin kuvauksesta.

siinä, kuinka ihminen on maailmassa ja ymmärtää musiikillista maailmaa, kuinka maailma voi tulla ihmisessä tiedetyksi.⁷⁶²

Yksittäisen teoksen kerrostuneisuus muutti muotoaan: oli kyse kenttäilmiöistä. Jokainen ilmiö rakentuu osana kenttää, näkymätön merkityssuhteiden verkosto tekee ilmiön näkyväksi. Konstituoituneiden (elämisessä merkityksellistyneiden) ja konstruoitujen (teoreettisesti rakennettujen) kenttien moninaisuus luo käsityksen kerrostuneisuudesta. Näistä kenttäilmiöstä olen tutkimuksessani puhunut esimerkiksi puitteina, ontologisina piireinä, viitekehyksinä tai konteksteina. Joka tapauksessa yksittäinen teos voi rakentua osaksi monenlaisia merkityssuhteiden verkostoja, ja kaikki verkostot rakentavat omanlaisensa objektit.

Yksittäiset ilmiöt eivät tietenkään itsestään merkityksellisty, vaan ne ovat aina jo henkilökohtaisesti merkityksellistyneet kulloisessakin maailmassa olemisessa. Riippumatta siitä, minkälaisien kenttien osana teos merkityksellistyy – minkälaisissa merkityssuhteissa kulloisenkin ihmisen käsitys varsinaisesti on rakentunut – käsitys teoksesta muotoutuu kahdella yhteen kietoutuvalla tasolla (”olemissuhteissa” ja ”uskomissuhteissa”) itsen ja maailman välisissä kiasmaattisissa suhteissa.

Yhteisöllinen maailmankuva ja henkilökohtaisesti merkityksellistynyt todellisuus rakentuvat ensisijaisesti puheissa, ”uskomissuhteissa” maailmaan. Puheissa rakentunut maailmankuva antaa kokemuksen muodon – esimerkiksi toteamalla, että maailmassa on musiikillisia teoksia. Yhteisöllinen teksteissä rakentunut maailmankuva antaa mahdollisuuden erilaisten viitekehysten rakentamiseen: esimerkiksi *Harawia* voi tarkastella osana ”Messiaenin maailmankuvaa” tai osana 1900-luvun ranskalaista musiikkia.

Kiasmaattinen suhde maailmaan ja kenttien verkostot ovat näkymätöntä, joka rakentuu ”olemissuhteessa” maailmaan. Esimerkiksi näin aluksi teoksen kerrokset irrallisen objektin irrallisina kerroksina – tai jopa useina erilaisina objekteina – näkemättä niitä monen tasoisia henkilökohtaisesti rakentuneita merkityssuhteita, joissa kerrokset rakentuivat. Vasta kirjoittamalla omista kokemuksista tulin syvemmin tietoiseksi siitä, kuinka teoksen laadut olivat oman eletyn elämäni merkityssuhteiden mukaisia.

Teosta merkityksellistävät kentät siis konstituoituvat maailmassa elämisessä – ”olemissuhteessa” – ja kenttiä voi myös aktiivisesti rakentaa – ”uskomissuhteessa” – perehtymällä kirjallisuuteen ja kaikkeen siihen materiaaliin, joka tavalla tai toisella säilyttää tietoa sellaisesta, jota ei voi itse elää.

Musiikillinen maailmankuva, Henkilökohtaisesti rakentunut musiikillinen todellisuus, Kiasmaattinen suhde musiikkiin ja Näkymättömien kenttien verkostossa eläminen

762 Sen hermeneuttisen kehän lukemattomat vaiheet, jotka minä tulin eläneeksi, voi ehkä yksinkertaistaa seuraavaan: Tutkimukseni alkuna toimi havahtuminen ihmisen ja musiikin suhteen yhteenkietoutuneisuuteen. Keskityin aluksi miettimään ihmisen olemisen tapaa. Sen jälkeen keskityin saamani ymmärryksen varassa kuvaamaan musiikillista maailmaa muusikon näkökulmasta. Sen jälkeen totesin ymmärtäväni ihmisen maailmassa olemista uudella tavalla, olin havahtunut ontologisten piirien moninaisuuteen. Näin jälleenkäin – erityisesti institutionaalisen tulosvastuun näkökulmasta – ajatellen tutkimusprojektini muotoutumisen monivaiheisuus ja ennalta-arvaamattomuus olivat kuin suoraan aloittelevan väitöskirjantekijän painajaisuudesta.

ovat teoreettisia näkökulmia kokonaiseen maailmaan. Näkökulmia ei voi puhdistaa ”kerroksiksi”, jotka rakentavat käsitystä: jokainen näkökulma avaa omalla tavallaan sitä merkityssuhteiden kokonaisuutta, jota kulloinenkin yksittäinen musiikillinen kokonaisuus artikuloi.

Musiikillinen maailmankuva

Oman aikamme taidemusiikkitraditiossa musiikki on yhteisöllisesti läsnä jatkuvasti karttuvana historiallisten musiikkiteosten kokoelmana, joka on periaatteessa kaikkien ulottuvilla. Suurin osa näistä teoksista on säilynyt kirjoitettuna. Osa viimeisen sadan vuoden aikana tehdyistä teoksista on olemassa vain äänitallenteena, ja yhä suuremmasta osasta teoksia on saatavilla sekä nuotit että äänitallenne. Säveltäjät säveltävät teoksia, ja muusikot esittävät niitä. Näitä teoksia voi käydä kuuntelemassa konserteissa. Teoksia voi kuunnella radiosta tai äänitteiltä. Teoksista puhutaan ja kirjoitetaan, teoksia arvioidaan, teosten esityksiä arvioidaan, teokset uskotaan tietynlaisiksi.

Tämänkaltainen yhteisöllisesti läsnäoleva teosten kokoelma kuuluu oman aikamme musiikilliseen maailmankuvaan. Musiikillinen maailmankuva tarkoittaa ideoita, joiden äärellä keskusteleminen musiikista tapahtuu. Musiikillinen maailmankuva tarkoittaa musiikillista maailmaa sellaisena, kuin se kulttuurimme puhumisen tavoissa on tematisoitunut – siis jo jonkinlaisiksi puhuttua maailmaa.

Maailmankuva rakentuu keskusteluissa, jotka kietoutuvat nimien ympärille. Teosten kokoelma tarkoittaa uskoa huolellisesti nimettyinä säilytettyjen nuottikuvien kokoelmaan, luottamusta siihen, että kenellä tahansa – vaikka minulla – on mahdollisuus jäljittää yksittäinen nimetty kokonaisuus, saattaa ”se” jälleen soivaksi. Teosten kokoelma tarkoittaa traditiota yksilöityvien, tunnistettavien historiallisten kokonaisuuksien summana. Jokaisella teoksella on oma alkuperänsä: joku on sen joskus kirjoittanut, laulanut, soittanut, säveltänyt, ajatellut, saattanut esille ja käsille. Toisaalta teos on aina oman aikansa tuote. Juuri kenelläkään ei ole tajua teosten kokoelmasta lukumäärinä: kokemuksen karttuessa ”ainakin sata” vaihtuu tuhansiksi, kymmeniksi tuhansiksi, sadoiksi tuhansiksi, miljooniksi. Lukumäärillä ei oikeastaan ole väliä. Ajatus siitä, että musiikkitraditiomme on läsnä lukemattomina ainakin joskus luettuina tai soivaksi saatettuina yksittäisinä musiikillisina kokonaisuuksina, on kuitenkin kiehtova – kuin ajatus ihmiskunnasta nimettyjen yksilöiden muodostamana kollektiivisena kokonaisuutena. Nimetyille musiikillisille kokonaisuuksille ei kuitenkaan voi nimetä kuolinaikaa, joten filosofit ovat käyneet keskustelua teosten mahdollisuudesta ikuisen elämään, pohtineet teosten olemisen tapaa⁷⁶³.

Henkilökohtaisesti rakentunut musiikillinen todellisuus

Tutkimustyöni aikana jouduin yhä uudelleen lukuisin erilaisin tavoin tekemisiin yhteisöllisen maailmankuvan mukaisten ideaalisten objektien ja henkilökohtaisen kokemusmaailman välisen

763 Musiikkiteoskeskustelun yhteydessä puhutaa usein ”platonismista”, teoksen ikuisesta elämästä. 1900-luvun lopun keskustelu aiheesta on usein henkilöitynyt Jerrold Levinsonin käsitysten ympärille. (Aiheesta erityisesti Levinson 1996, 63–88 ja 215–263 ja Goehr 2002, 44–68.)

ristiriidan kanssa. ”Absurdi” on erinomainen sana kuvaamaan kokemustani yhteisöllisestä todellisuudesta. Ihmiset yrittävät sovittaa elämäänsä, toimintaansa ja ajatteluaan myyttisten idealien asettamien mittojen mukaisesti mitä moninaisimmin tavoin.

Yhteisöllinen maailmankuva rakentuu erityisesti puheissa – mikä nykyään tarkoittaa ilmaisutapojen ja -kanavien monenlaisuutta, kuten kirjoja, elokuvia, televisiota, internetiä ja lehdistöä – mutta jokaiselle henkilökohtaisesti. Maailmankuva ei ole mitään, joka leviäisi pisaratartuntana hengitysilman välityksellä, joka tipahtaisi taivaasta samalla tavoin jokaiseen ihmiseen tai joka tulisi syntymälahjana – geeniperintönä – annetuksi. Jos en jostain tiedä, sitten en tiedä, ja maailmankuvani rakentuu sen mukaisesti, vaikka asiantuntijat kuinka päivittelisivät tietämättömyyttäni ja kummallisia käsityksiäni.⁷⁶⁴ Maailmankuvaa rakentavan tiedon määrä kasvaa jatkuvasti, mutta kaikki ihmiset syntyvät yhtä tietämättöminä. Jokainen ihminen tulee henkilökohtaisesti konstituoineeksi sen kulttuurisen todellisuuden, jota elää – vaikka häntä tietysti avustetaan tässä monin tavoin kasvattamalla.

Arkikieli rakentaa elettyä ja ajateltua todellisuutta, täyttää yhteisöllisen maailmankuvan ja aistisesti kohdattavien ilmiöiden välistä kuilua, kulloisenkin kielen erityispiirteiden mukaisesti. Henkilökohtainen käsitys esimerkiksi yksittäisistä teoksista konstituoituu sekä kokemuksissa maailmassa elämisestä että kielessä, mutta kokemusmaailman yhteys kieleen rakentuu sidoksin, joiden henkilökohtaiset omalaatuisuudet paljastuvat vain sattumalta – sidosten samalaisuus on vain kielellisten ilmaisujen samankaltaisuuteen perustuva oletus.⁷⁶⁵ Suurin osa ihmisistä elää tietämättä, kuinka heidän asiantuntijoiden mukaan olisi syytä ymmärtää maailmaa – ja he ymmärtävät maailmaa omalla tavallaan, ehkä suurin piirtein niin kuin toisetkin ymmärtävät.

Musiikilliseen maailmankuvaan kuuluu siis ajatus yksittäisistä nimetyistä teoksista, joilla kullakin on oma historiansa. Kulttuurissamme läsnäoleva teosten kokoelma – teosavaruus – tarkoittaa käytännössä kolmea erillistä kokoelmaa, jotka ovat itsenäisesti olemassa, ei kenenkään yksittäisen ihmisen hallittavissa. Nimien kokoelma, nimettyjen nuottikuvien kokoelma ja nimettyjen soivien objektien⁷⁶⁶ kokoelma ovat olemassa erikseen, eikä niitä saa luontevasti sovitettua yhteen yksittäisten teosten kokoelmaksi. Yhdenlaiseen nuottikuvaan saatetaan viitata monella nimellä. Yksi nimi saattaa viitata erilaisiin nuottikuviin. Teoslistoissa saattaa olla nimiä, jotka ovat väärinkäsityksiä tai nimiä musiikille, jota joku vain aikoi kirjoittaa, mutta ei siten koskaan kirjoittanutkaan. Soivan ja kirjoitetun välisiä suhteita on monenlaisia – ilman yhdis-

764 Ehkä jokainen on kohdannut tilanteita, joissa keskustelukumppani ei kykene näkemään jotain, joka itselle on todellisuutta.

765 Sidosten erilaisuus tulee kokemukseni mukaan vastaan heti kun keskustelu menee verbaalista pintaa syvemmälle. Samankaltaisuus on kuitenkin lähtöoletus, ja toisen ihmisen erilaisuuden kokeminen on jo askel kohti toisen ihmisen ymmärtämistä. Tämä tulee mielestäni erinomaisesti ilmi Maija Lehtovaaran väitöskirjassa, jossa Lehtovaara toteaa, että lasten minäkuvasta ei voi tehdä päätelmiä vain kyselylomakkeen vastausten perusteella, sillä lapset ymmärtävät monet käytetyt sanat toisin kuin aikuinen kuvittelee. (Lehtovaara 1994.)

766 Nykyajan soivat objektit ovat ensisijaisesti äänitteitä, joita voi kuunnella radiosta, ladata internetistä tai ostaa levykaupan hyllyiltä.

tävää nimeä soivan ja kirjoitetun keskinäistä viittaussuhdetta ei aina pysty päättelemään. Kaikkea soivana nimettyä ei ole koskaan kirjoitettu, eikä kaikkea kirjoitettua ole saatettu soivaksi.

Yksittäiselle ihmiselle on olemassa itsen ulkopuolella olevat kolme kokoelmaa, on yhteisölliset tavat puhua musiikista ja on kunkin ihmisen henkilökohtaisissa kokemuksissa konstituoitunut käsitys musiikillisesta maailmasta, konstellaatiosta, jossa soittaminen ja laulaminen, nuottikuvat ja soiva musiikki kietoutuvat tavalla tai toisella yhteen. Varsinaisesti musiikki on muusikolle läsnä tietyn kaltaisina sointoina, soittamisen ja laulamisen taitoina ja tapoina, musiikillisen ajattelun tapoina, muusikoille mahdollisten nuottikuvien kokoelmana, musiikillisina tilanteina ja käsityksinä musiikista. Nyt. Suurin osa kuulluista tai jopa soitetuista teoksista on kokemuksellisesti vain musiikin virtaa, jossa teokset eivät yksilöidy kuin ehkä hetkellisesti. Yksittäiset ihmiset ovat kuulleet vain hyvin pienen osan yhteisöllisestä teoskokoelmasta. Sanallisella tasolla – niminä ja joksikin puhuttuina – teokset on helpompi muistaa yksilöityneinä, siksi ”media” on niin vaikutusvaltainen.

Kiasmaattinen suhde musiikkiin

Käsitykseeni musiikillisesta teoksesta vaikuttaa ensisijaisesti kaksi asiaa: minä itse – joka tar koittaa aina toiminnallista suhdetta maailmaan – ja se, mitä minä yksittäiseksi musiikilliseksi teokseksi nimettynä saan koettavakseni.⁷⁶⁷ Sosiaalinen tilanne, soivat puitteet sekä se, mitä noissa puitteissa tapahtuu, sisältävät monia osatekijöitä, jotka ovat historiallisia, itsenäisesti muuttuvia, ja kietoutuvat aina uudenlaisiksi musiikillisiksi tilanteiksi. Oman ajan musiikillisten tilanteiden perusteella syntyvä käsitys yksittäisen teoksen olemisen tavasta ei todennäköisesti anna minkäänlaista kokemuksellisesti ymmärrettävää käsitystä teoksesta historiallisena oliona.

Kokemukset nimetystä teoksesta ovat kokemuksia tietynlaisten periaatteiden mukaisesti tapahtuvista, jonkinlaisissa musiikillisissa tilanteissa rajautuneista musiikillisista ilmiöistä, jotka eivät ole koskaan kokonaan tiedettävissä. Muodossa tai toisessa koettu teos on jo merkityksellistynyt, tullut koetuksi henkilökohtaisesti konstituoituneen musiikillisen maailman osana. Puhe teoksesta, esimerkiksi Messiaenin *Harawista*, koskee milloin mitäänkin, mutta usein puhutaan ideaalisista (esteettisistä) objekteista. Ideaalinen objekti on tavoittamaton, mutta sen oletetaan olevan suurin piirtein sellaisen intentionaalisen objektin kaltainen, jonka asiantuntijat tulevat konstituoineeksi kontemplaatiossa. Julkinen teoskäsitys rakentuu asiantuntijoiden käsitysten mukaisesti.⁷⁶⁸ Yhteisön musiikillinen maailmankuva rakentuu – periaatteessa – asiantunti-

767 Hugh Aitken toteaa musiikkianalyysia käsittelevässä kirjassaan: ”*Our thinking about the nature of the score and the sounds in the air leads us to realize that The Piece, in the full sense of the word, includes the listener. That should be taken quite literally. Any genuinely objective study of a work of art must include the subjective because the subjective is part of the objective nature of the works of art.*” (Aitken 1997, 2.) Ilmaisisin asian toisin kuin Aitken – toisin sanoen, filosofiset taustamme ovat erilaisia – mutta oletan, että että puhumme ”samasta”.

768 Tässä on aivan ilmeisesti kohta, joka tekee joidenkin musiikkitieteen harjoittajien puhumisen tavan ymmärrettäväksi. Ehkä he ovat havahtuneet siihen, että ovat musiikkitieteen puitteissa kasvaneet ottamaan annettuna diskurssin, joka ei voi olla heille kokemuksellisesti vakuuttava, heidän omassa musiikkisuhteessaan musiikki konstituoituu toisin. Jukka Sarjalan teksti, joka kommentoi Matti Tuomiston tekemää Eero Heinosen haastattelua, ainakin tukee olettamusta: ”*Valitsin analyysini kohteeksi Rondon artikkelin tunnetusta pianotaiteilijasta siksi, että*

joiden välisissä keskusteluissa, kiistoissa, joissa asiantuntemus ja auktoriteetti tulevat punnituiksi. Käytännössä ideaaliset objektit korvautuvat kenen tahansa käsityksillä, siis jokaisen oman esiyymmärryksen mukaisesti kokemuksissa konstituoituneilla intentionaalisilla objekteilla. Jokainen ehkä tietää, että teoksen voisi kokea toisinkin. On kuitenkin ilmeisen vaikea ohittaa henkilökohtaista tuntumaa, kulloistakin käsitystä ja mielentilaa, ennakoita kuinka kokonaan toisenlainen omakin kokemus teoksesta voi olla.

Toisen ihmisen esiyymmärryksen mukaisesti merkityksellistynyt teos saattaa olla sellaista, jota itselle ei yksinkertaisesti ole olemassa. Henkilökohtaisesti rakentuneet (ja jatkuvasti muuttuvat) merkityssuhteet – musiikillisen maailman sidokset itseän – voivat olla niin erilaisia, että käytännössä puhe ”samasta” saattaa koskea kokonaan eri tavoin merkityksellistyneitä musiikillisiä esineitä. Kulloinkin rakentunut esiyymmärrys on näkymätöntä myös itselle. Aistisesti koetun ”päälle” rakentuu niin paljon, etteivät puhujat osaa kuvitellakaan, mitä toiset ovat ymmärtäneet – tai olleet ymmärtämättä – ”samasta” puhuessaan. Jonakin ymmärtämisen projekti on jatkuva: musiikilliset ilmiöt avautuvat aina uudenlaisiksi mahdollisuuksiksi.

Konstituoituneiden teosten erilaisuus saattaa muodostua ongelmaksi erityisesti muusikomaailmassa: aistisesti kohdatut ilmiöt tulevat koetuiksi ja ymmärretyiksi osana musiikillista maailmaa, joka vuosien ja vuosikymmenten aikana on rakentunut niin olennaiseksi osaksi itseä, omaa muusikkoutta, että oman kokemuksen tavan mahdollistama huikaiseva syvyys saa vieraan kokemuksen tavan näyttämään mitättömältä ja pinnalliselta, ehkä kokonaan ei-musiikilliselta. Muusikolle tai kenelle tahansa muullekin voi syntyä käsitys, että toisella tavalla kokeva, toisenlaisia musiikillisen maailman aspekkeja ymmärtävä ei ymmärrä yhtään mitään musiikista – ei ole käynyt ”siellä”, niissä mielen syvyyksissä, jotka itselle ovat niin tärkeitä.

Teos konstituoituu siis kulloisenkin maailmassa olemisen mukaisesti, kiasmaattisessa suhteessa, jossa rajaa itsen ja teoksen välille ei voi vetää.⁷⁶⁹ Siten musiikillisessa maailmassa on niitä teoksia, jotka ovat jo tulleet merkityksellisiksi ja niitä, jotka ovat vasta mahdollisuuksia. Merkityksellisyys oletetaan kuitenkin ideaalisen objektin, itsenäisesti maailmassa olevan teoksen ominaisuudeksi ja musiikkia arvioidaan niin kuin itse, teos ja kokemus olisivat kokemuksellisesti erotettavissa toisistaan.

On kiehtovaa ajatella, kuinka toisella tavalla toinen ihminen saattaa kokea soivan musiikin, vaikka vaikuttaa siltä, kuin kuulisin vain sen, jonka saan kuullakseni, ja näkisin vain sen, jonka saan nähdäkseni.

lukukokemukseeni siitä sekottui vieraantuneisuutta, ulkopuoliseksi jäämisen tuntua. Se oli taidemusiikin linnakkeesta lähetetty viesti, jossa lukija erotettiin asiantuntijasta. Niin ikään lukukokemukseeni sekoittui mahtipontisten fraasien aiheuttamaa naurua. Niissä tunnisti myös omaa kielenkäyttöään.” (Sarjala 2002, 213.) Silloin, kun ne ilmiöt, joista Heinonen haastattelussa puhuu, ovat kokemuksellisesti tuttuja, on helpompi sivuuttaa se tapa, jolla niistä puhutaan. Tässä mielessä Sarjalan kirjoituksen kaltaiset tekstit toimivat hyvänä lisäsyynä kirjoittaa omasta kokemuksesta.

⁷⁶⁹ Teos siis konstituoituu Heideggerin kuvaaman ihmisenä olemisen, *Daseinin*, mukaisesti ja samalla konstituoitua *Daseinia*.

Näkymättömien kenttien verkostossa eläminen

Koko tutkimukseni on ollut näkymättömien kenttien verkoston aistimista, kuuntelemista, kokemista, ajattelemista. Saatoinkin ehkä joskus muistella aikoneeni tarkastella yksittäisiä musiikillisia teoksia ikään kuin esineinä, mutta toivon, että erehdyin. Muistin väärin. Enhän voinut olla tuntematta niitä säikeitä, jotka ovat kasvattaneet musiikkiin: Ihminen on historiallinen. Ihmisen kokeminen on kenttä, kenttien moninaisuus, verkosto herkästi kuuntelevia kenttämäisesti aistivia pintoja, katseen muistia, kehon tajua, ajatuksen monitahoisuutta, mielen avaruutta, kokemuksen liikettä. Kaikki aistisesti koettu – jo kuultu, nähty, soitettu, laulettu, tanssittu, kirjoitettu – on asettunut verkostoiksi, kerääntynyt itseen herkästi vivahteiden tajuksi, joka ei kenelläkään toisella voi olla samanlainen. Muistettu ja unohtettu, yhteisöllinen ja henkilökohtainen, yleinen ja yksityinen, tapahtunut ja kuviteltu, toiminnassa koettu ja puhuttu, kuultu ja luettu ovat kietoutuneet toisiinsa. Kaikki eletty on minussa merkityksinä, taitoina, käytäntöjen tajuna, mahdollisuutena ymmärtää ja asettua yhteistyöhön.

Kaikki puhuttu on puhunut maailmaa joksikin. Sanat artikuloituvat peräkkäin, yksitelten, mutta jo artikuloituessaan ne ovat verkostuneet maailmaan. Kielen luonne on verkostava.

Puhuessani vaikkapa *Harawista* voin puhua kokemuksestani, käsityksestäni, musiikillisesta ilmiöstä tai ideaalisesta objektista; voin puhua teoksesta, kompositiosta tai kappaleesta, kulttuuriobjektista, taideteoksesta, toimintateoksesta, toimintaohjeesta, partituurista, biisistä tai sävellyksestä, artefaktista, kirjoitetusta musiikista, nuottipuheesta, nuottikuvasta, nuottitekstistä, lähdemateriaalista, esille saatetusta musiikista, laulettavasta, soitettavasta, musiikillisesta artikulointivälineestä, kulttuurisesta tarttumisen tavasta, vastuksesta, musiikillisesta lausumasta, abstraktiosta, periaatteesta, äänitapahtumasta, esteettisestä objektista, esityksestä tai jostain muusta sellaisesta. Jokainen sana verkostaa *Harawia* omalla tavallaan. Jokainen sana kuvaa kulloistakin *Harawin* esillä- tai käsilläolemisen tapaa.

Heideggerin kuvaama käsilläoleva maailma on ohittamaton, usein näkymätön. Musiikkia merkityksellistävää maailmaa ei voi valita pois. Musiikki asettuu milloin milläkin tavalla osaksi kokonaisuutta, eikä yksittäistä musiikillista kokonaisuutta voi esineellistää puhumalla irrottaa maailmastaan. Yksittäisestä teoksesta puhuminen viittaa kokonaiseen musiikilliseen maailmaan, ja tavanomainen puhuminen tapa aina olettaa jaetun maailman.

Lahjan mahdollisuudesta

Ajatus lahjasta – lahjan antamisesta ja saamisesta – on kulkenut mukana koko tutkimusprojektini ajan.⁷⁷⁰ Länsimaiseen taidemusiikkitraditioon kuuluvassa konserttikäytännössä korostuvat piirteet, jotka herättävät ajatuksen lahjasta. Muusikko antaa lahjan soittamalla, yleisö kiittää suosionosoituksin, taputtamalla, ja muusikko puolestaan kumartamalla. Muusikko suorastaan janoaa kiitosta esitysten jälkeen. Hän on huolissaan siitä, tuliko hänen lahjansa vastaanotetuksi ja haluaisi yhä uudelleen kuulla kerrottavan, kuinka antoisa konsertti oli. (Julkinen itsen ja maailman suhteen paljastaminen, avoinna oleminen ilman heijastuksia, vastakaikua, jättäisi ehkä vereslihalle ja epävarmana palelemaan.) Kuitenkaan muusikko ei voi koskaan tietää tapahtuiko lahja vai tapahtuiko kiittäminen vain tavan vuoksi.⁷⁷¹ Myös suhde traditioon on usein ajateltu kysymyksenä lahjasta ja sen vastaanottamisesta.

Lahja⁷⁷² praktisena ilmiönä on helppo ymmärtää, mutta jokaisessa kulttuurissa näyttää olevan omat tapansa, joilla lahjan antaminen ja vastaanottaminen kietoutuvat osaksi elämää. Siten näkyvä lahja kietoutuu näkymättömään. Lahja on jotain, joka kertoo ihmisten välisten suhteiden laaduista. Tutkimuksessani olen useaan kertaan maininnut kohdan, joka ilmenee monin tavoin: tanssitila (khora); kiasma; välitila; sokea piste, jossa inspektiivinen kääntyy perspektiiviseksi; toisten tekemän ja itse tekemisen välinen rajapinta, jossa näkökulmaero estää vertaamisen⁷⁷³. Tästä kohdasta puhuin myös pohtiessani tulkittamisen ja tulkinnan välistä eroa. Tämä paikka jää itsen ja vieraaksi tunnistetun Toisen väliin. Tässä kohdassa tapahtuu lahja – tai miksi kukin sitä haluaakin sanoa. Olennaista on paikan ja sen luonteen tunnistaminen, ei nimi.

Se, mitä yritän ilmaista käyttämällä sanaa 'lahja', on kokonaan tietämisen ulkopuolella.⁷⁷⁴ 'Lahja' vain nimeää sen, että jotain tulee annetuksi, mutta annettu ja otettu eivät ole yhteismitallisia, ne eivät koskaan tiedä toisiaan. Lahjan tapahtumisen luonne tulee kokemukseni mukaan erityisen selkeästi esiin juuri niin sanotussa taiteellisessa toiminnassa, joka tapahtuu ilman selkeästi osoitettavaa syytä. Lahjan tapahtumisen mahdollisuus tunnistetaan – ja siksi lah-

770 Ehkä vahvimmin vaikuttaneita lahjaa käsitteleviä tekstejä ovat olleet John Caputon *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion* (1997b), John Caputon ja Michael Scanlonin toimittama *God, the Gift and Postmodernism* (1999), jo klassikon aseman saanut Marcel Maussin *Lahja* (1999 (1950)), Jean-Luc Marionin *Êtant donné* (1998) sekä Juha Varton *Laulu maasta* (1995b).

771 Säveltäjän ja muusikon sekä säveltäjän ja yleisön suhde on samankaltainen. Säveltäjän ja muusikon suhde ajatellaan usein "kommunikaatioketjun" osana, niin että muusikko on "välittäjä", säveltäjän tulkki. Ehkä näinkin on, mutta näin ajatellen menetetään säveltäjän ja muusikon välisen suhteen vastavuoroinen suhde.

772 'Lahja' kuuluu niihin 'teoksen' ja 'tulkinnan' kaltaisiin filosofisiin ongelmiin, joita ei voi koskaan ratkaista toisten puolesta.

773 Juha Varto puhuu tästä otsikolla *Tanssitilan filosofia* (Varto 2001, 167–173). Juha Varto kirjoittaa Khorasta: "Annetun ja otetun välissä on välitila, joka ei ole vain ajallinen viive (psykologin selitys) eikä vastaavuuden ongelma (loogikon ongelma) vaan todellisesti eri kuin annettu tai otettu. Se ei ole tietämistä tai kokemista, mutta se ei myöskään ole annettua. Maailma ei ole siinä tarjolla tavalla, jonka tunnemme tietoteoriasta tai estetiikasta, päinvastoin: siinä ovat tarjolla kaikki loppumattomat mahdolliset maailman tavat, joista me kiistelemme päivittäin." (Varto 2001, 170.)

774 Keskusteluilla tekijän kuolemasta on myös tekemistä tämän asian kanssa. (Tästä esimerkiksi Caputo 1997, 175.)

jaa osataan etsiä, vaikkakin ehkä väärästä kohdasta – mutta se, mitä annetaan ja saadaan ja kuka antaa ja kuka saa, jää ehkä kokonaan tunnistamatta.

Lahjaa ei voi hallita. Jokin artikuloituu jonakin. Jotain ilmenee minulle. Jokin konstituoi oman kokemusmaailmani mukaisesti. On enemmän ja muuta kuin se, minkä tiedän.

On kyse tietämisen ulkopuolella olevan kohtaamisesta, ei-tiedetyn koskettamisesta.

Lähteet

Aitken, Hugh 1997. *The Piece as a Whole. Studies in Holistic Musical Analysis*. Westport, CT: Praeger.

Apel, Willy 1961 (1942). *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Fifth edition. Cambridge, Ma.: The Mediaeval Academy of America.

Arho, Anneli 2000. Rakkauden ja kuoleman laulu. *Sibis 1*: Sibelius-Akatemian lehti 1/2000, 34–35.

Attali, Jacques 1977. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Vendôme: Presses Universitaires de France.

Bach, Carl Philip Emanuel 1982 (1753). *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1992 (1753 ja 1762). *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Faksimile-Nachdruck. Julk. Lothar Hoffmann-Erbrecht. 7. parannettu painos. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Bailey, Derek 1980. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashbourne: Moorland publishing.

Barrière, Jean-Baptiste 1991. Teknologia – sähköstä tietotekniikkaan. Suom. Anja Fantapié. Teoksessa *Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus, 163–180.

Bayle, François 1993. *Musique acousmatique, propositions...positions*. Buchet Chastel.

Bengtson, Ingmar et al 1976. Hakusana ”A”. *Otavan iso musiikkitietosanakirja*, osa 1. Keuruu: Otava, 13.

Bengtson, Ingmar 1977. *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm: Scandinavian University Books.

- Berliner, Paul 1993. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The Chicago University Press.
- Bessler, Heinrich 1978. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Heinrichshofen.
- Binkley, Thomas 1992. The Work is not the performance. Teoksessa *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Toim. Tess Knighton ja David Fallows. London: J.M. Dent, 36–43.
- Blachly, Alexander 2000. Proportion. Teoksessa *A Performer's Guide to Medieval Music*. Toim. Ross W. Duffin. Bloomington: Indiana University Press, 510–532.
- Blaukopf, Kurt 1982. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München: R. Piper & Company.
- Blaukopf, Kurt 1992. *Musical Life in a Changing Society*. Käänt. David Marinelli. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Blum, Stephen 1991. European Musical Terminology and the Music of Africa. Teoksessa *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Toim. Bruno Nettl ja Philip Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press, 3–36.
- Boethius, Anicius 1989 (n. 500–507). *Fundamentals of Music. (De institutione Musica.)* Käänt. Calvin Bower, toim. Claude Palisca. New Haven: Yale University Press.
- Boorman, Stanley 1986. Early Music Printing: Working for a Specialized Market. Teoksessa *Print and Culture in the Renaissance: Essays on the Advent of Printing in Europe*. Toim. Gerald P. Tyson ja Sylvia S. Wagonheim. Newark: University of Delaware Press, 222–245.
- Boorman, Stanley 1999. The Musical Text. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 403–423.
- Boulez, Pierre 1981 (1955). Première et seconde audition. Teoksessa *Points de repère*. Koonnut ja editoinut Jean-Jacques Nattiez. Condé-sur-l'Escaut: Editions du Seuil, 461–463.
- Brown, Howard Mayer 1976. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. London: Oxford University Press.
- Burrows, David 1990. *Sound, Speech, and Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Busoni, Ferruccio 1974 (1916). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt am Mein: Insel.
- Butt, John 1994: *Music Education and the Art of performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caccini, Giulio 1602. Ai lettori. Kokoelmassa *Le Nuove Musiche*. New York: Performers' Facsimiles 35.

- Caldwell, John 1978. *Medieval Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Caldwell, John 1985. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Campbell, Patricia 1991. *Lessons from the World: A Cross-Cultural Guide to Music Teaching and Learning*. Schirmer Books: New York.
- Caputo, John D. 1987. *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Caputo, John D. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Caputo, John ja Scanlon, Michael (toim.) 1999. *God, the Gift and Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Caputo, John D. (toim.) 2000a. *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Caputo, John D. 2000b. *More Radical Hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cardanus, Hieronymus 1973 (1663). *Writings on Music*. Kääntänyt ja toimittanut Clement A. Miller. American Institute of Musicology.
- Casey, Edward 2000. *Remembering. A Phenomenological Study*. Second Edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Cattin, Giulio 1984. *Music of the Middle Ages I*. Käänt. Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Cervantes, Miquel 1994 (1605). *Don Quijote*. Suom. J. A. Hollo. Juva: WSOY.
- Chanan, Michael 1994. *Musica Practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to postmodernism*. London: Verso.
- de Charnay, Hugues Constantin 1999. La notation musicale: système substitutif ou constitutif? Teoksessa *Musique & notations*. Toim. Yann Orlarey. Lyon: Aléa-Grame, 101–119.
- Chua, Daniel 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- Closs, Michael (toim.) 1986. *Native American Mathematics*. Austin: University of Texas Press.
- Cone, Edward T. 1995. The pianist as critic. Teoksessa *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. Toim. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 241–253.

- Cook, Nicholas 1989. *Musical Analysis and the Listener*. New York: Carland.
- Cook, Nicholas 1990. *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- Couperin, François 1961 (1717). *L'Art de toucher Le Clavecin*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Cross, Lucy 2000. *Musica Ficta*. Teoksessa *A Performer's Guide to Medieval Music*. Toim. Ross W. Duffin. Bloomington: Indiana University Press, 496–509.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.
- Czerny, Carl 1963 (1842). *Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*. Toim. Paul Badura-Scoda. Universal Edition No. 13340.
- Dahlhaus, Carl 1965. Notenschrift heute. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX*. Toim. E. Thomas. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Dahlhaus, Carl (toim.) 1975. *Musikalische Hermeneutik: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig.
- Dahlhaus, Carl 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Day, Timothy 2000: *A Century of Recorded Music: Listening to Music History*. New Haven: Yale University Press.
- Derrida, Jacques 1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Donington, Robert 1972. *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber and Faber.
- Dreyfus, Hubert L 1997 (1991). *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Seventh Printing. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Dreyfus, Lawrence 1996. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Dunsby, Jonathan 1995. *Performing Music. Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- Dyrssen, Catharina 1995. *Musikens rum – Metaforer, ritualer, institutioner: En kulturanalytisk studie av arkitektur i och omkring musik*. Göteborg: Bo Ejeby.
- Elders, Willem 1994. *Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance*. Leiden: E.J.Brill.
- Elliott, David J. 1995. *Music Matters*. New York: Oxford University Press.
- Engramelle, Joseph 1971 (1775). *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*. Geneve: Minkoff reprints.

- Erpf, Hermann 2001. Hakusana ”Analyse”. Teoksessa *Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Toim. Friedrich Blume. Berlin: Bärenreiter-Verlag (Direct-Media).
- Fenlon, Iain 1995. *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*. (The Panizzi Lectures 1994). London: The British Library.
- Ferguson, Donald N. 1973 (1960). *Music as Metaphor: The Elements of Expression*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Ferneyhough, Brian 1996. Third String Quartet. Teoksessa *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart*. Toim. Wolfgang Gratzer. Hofheim: Wolke Verlag, 139–159.
- Ferrara, Lawrence 1991. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. New York: Greenwood Press.
- Ferrara, Lawrence 1997. Music. Teoksessa *Encyclopedia of Phenomenology*. Toim. Lester Embree et al. Dordrecht: Kluwer, 467–473.
- Fink, Robert, 1999. Going Flat: Post Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 102–137.
- Fisk, Josiah (toim.) 1997. *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*. Boston: Northeast University Press.
- Fogelberg, Nina 1990. Giulio Caccinin *Le Nuove Musiche* (1602). Teoksessa Kari Kurkela (toim.): *Näkökulmia musiikkiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 27–43.
- Foucault, Michel 1998. *Foucault/Nietzsche*. Suomentaneet Turo-Kimmo Lehtonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Foucault, Michel 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Mayenne: Gallimard.
- Foucault, Michel 1969. *L'archéologie du savoir*. Edition Gallimard.
- Freedman, Richard 1989. Paris and the French Court under François I. Teoksessa *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*, toim. Iain Fenlon. Houndmills: MacMillan, 174–196.
- Fuller, David 1979. *Mechanical Musical Instruments as a Source for the Study of Notes Inégales*. Cleveland Heights, Ohio: Divisions.
- Gadamer, Hans-Georg 1975 (1960): *Wahrheit und Methode*. Neljäs painos. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Gallo, Alberto 1985. *Music of the Middle Ages II*. Kääntänyt Karen Earles. Cambridge: Cambridge University Press.

Goehr, Lydia 2002 (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Granö, Päivi 2000. *Taiteilijan Lapsuuden Kuvat. Lapsuus ja taide samassa hetkessä*. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.

Gronow, Pekka ja Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.

Haapala, Arto 2000. Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi: Askeleita eksistentiaaliseen estetiikkaan. Teoksessa Haapala, Arto ja Lehtinen, Markku 2000. *Elämys, taide, totuus: Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 121–156.

Haar, James 1989. Monophony and the Unwritten Traditions. Teoksessa Mayer Howard Brown ja Stanley Sadie (toim.): *Performance Practice: Music before 1600*. (New Grove handbooks in Music.) Houndmills: Macmillan Press, 240–266.

Hakala, Juha T. 2002. *Luova prosessi tieteessä*. Helsinki: Gaudeamus.

Hambraeus, Bengt 1970. *Om notskrifter. Paleografi – tradition – förnyelse*. Stockholm: Nordiska musikförlaget.

Hannula, Mika 2001a. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hannula, Mika 2001b. Tulkinnan vastuu ja vapaus. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Haur, Jean 1999. Clavier à écrire, Clavier à lire la Musique. Teoksessa *Musique & Notations*. Toim. Y. Orlarey. Collection "Musique et Sciences". Lyon: Aléas – Grame, 121–131.

Hegel, G.W.F. 1988 (). *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*. Käänt. T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press.

Heidegger, Martin 1993 (1927). *Sein und Zeit*. 17. painos. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heidegger, Martin 1994 (1935/36). Der Ursprung des Kunstwerkes. Teoksessa *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1994 (1938). Die Zeit des Weltbildes. Teoksessa *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin 1996 (1935/1936). *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heimonen, Marja 2002. *Music Education & Law. Regulation as an Instrument*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Studia Musica 17.

- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1992: 1.
- Heiniö, Mikko 1997. *Sanat sävelistä*. Porvoo: WSOY.
- Heister, Hanns-Werner 1983. *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's.
- Heister, Hanns-Werner 1992. Music in concert and music in background. Two poles of musical realization. Teoksessa J. Paynter, T. Howell, R. Orton ja P. Seymour (toim.) *Companion to Contemporary Musical Thought Volume 1*. London: Routledge, 46–71.
- Helasvuo, Mikael 1995. Esiintyvistä esittämisestä. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 139–142.
- Helin, Matti 1999. *Hiilikuituhuilu: tutkielma nykyaikaisesta poikkihuilusta, sekä poikkihuilun historia*. Taiteellisen linjan musiikin tohtorin tutkinnon tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Henry, Pierre 1977 (1950). Pour penser à une nouvelle musique. Julkaisussa: *Pierre Schaeffer. De la musique concrete a la musique même. La revue Musicale*. Kolmoisnumero 303–304–305, 69–70.
- Heritage, John 1996 (1984). *Harold Garfinkel ja etnometodologia*. Suom. I. Arminen, O. Paloposki, A. Peräkylä, S. Vehviläinen, S. Veijola. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Herlinger, Jan W. 1985. *The Lucidarium of Marchetto of Padoa (1317/1318)*. A Critical Edition, Translation, and Commentary. Chicago: The University of Chicago Press.
- Higgins, Kathleen Marie 1991. *The Music of our Lives*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hiley, David 1990. Plainchant Transfigured: Innovation and Reformation through the Ages. Teoksessa James McKinnon (toim.): *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*. Houndmills: Macmillan Press, 120–142.
- Holma, Juha 1993. Teksti, sen ymmärtäminen ja konkretisointi. Teoksessa *Ingadren & toinen fenomenologia*. Toim. Juha Varto. Tampere: Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta,.
- Holsinger Bruce 2001. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Husserl, Edmund 1950. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeinen Einführung in die reine Phänomenologie*. Husserliana III. Den Haag: Martinus Nijhoff.

- Huttunen, Matti 2002. Lajit ja klassikot: pohdintoja lajiteoriasta ja suomalaisesta nykymusiikista. *Sävellys ja musiikinteoria 2002: 1-2*, 67–82.
- Hölszky, Adriana 1997. Message für Mezzosopran, Bariton, Sprecher, diverse Klangrequisiten und Live-Elektronik. Toim. Wolfgang Gratzer, 1997. *Nähe und Distanz 2: Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim: Wolke Verlag, 188–198.
- Ihde, Don 1976. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press.
- Ihde, Don 1979. *Technics and Praxis*. Dordrecht: D. Reidel Publishing.
- Ihde, Don 1986. *Consequences of Phenomenology*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Ihde, Don 1993. *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*. Evanston: Northwestern University Press.
- Ingarden, Roman 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ingarden, Roman 1964. *Die Streit um die Existenz der Welt, Vol 1: Formalontologie*. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, Roman 1965a. *Die Streit um die Existenz der Welt, Vol 3: Existentialontologie. Part 1: Form und Wesen*. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, Roman 1965b. *Die Streit um die Existenz der Welt, Vol 1: Existentialontologie. Part 2: Welt und Bewußtsein*. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, Roman 1972 (1931). *Das literarische Kunstwerk*. Neljäs muuttamaton painos. Tübingen: Max Niemeyer.
- Irigaray, Luce 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suomentanut Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Janosch 1997. *Gastmahl auf Gomera*. Berlin: Goldmann.
- Jourdan, Robert 1997. *Music, the Brain and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. New York: Avon Books.
- Jylhämö, Kimmo 2002. Miksi hermeneutiikan leikki pitää ottaa vakavasti? *niin&näin numero 34* (3/2002), 82–85.
- Järviluoma, Helmi (toim.) 1994. *Soundscapes: Essays on Vroom and Moo*. Tampere: Department of Folk Tradition / Institute of Rhythm Music.
- Kallberg 1988, 1. The problem of repetition and return in Chopin's mazurkas. Teoksessa *Chopin Studies*. Toimittanut Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaplinski, Jaan 2001. Esitelmä Tampereen filosofiapäivillä 22.4.2001. (Kirjallinen osallistujille lähetetty versio.)

- Kilpeläinen, Kari 1990. Musiikillisten lähteiden tutkimisesta. *Musiikkitiede 1990:1*, 104–131.
- Kirkpatrick, Ralph, 1983 (1953). *Domenico Scarlatti*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kirkpatrick, Ralph, 1984. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's Discourse of Method*. New Haven: Yale University Press.
- Kirstinä, Leena 1993. Roman Ingardenin kirjallisuusteorian perusteista. Teoksessa *Ingarden ja toinen fenomenologia*. Toim. Juha Varto. Tampere: Tampereen yliopisto, 73–93.
- Kittler 1995. *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. 3. painos. München: Wilhelm Fink.
- Kittler, Friedrich 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford. Stanford University Press.
- Kivy, Peter 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca: Cornell University Press.
- Knighton, Tess ja Fallows, David (toim.) 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. London: J. M. Dent.
- Kohlhaas, Emmanuela 2001. *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Koivunen, Hannele 1998 (1997). *Hiljainen tieto*. Toinen painos. Keuruu: Otava.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2001. *Soiva sateenkaari. Matka Olivier Messiaenin värimaailmaan*. Musiikin tohtorintutkintoon kuuluva kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Konttori-Gustafsson, Annikka 2002. Unelman jälkeen Teoksessa *Musiikin vierestä*. Toim. Arho, Järviö ja Vuori. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 187–195.
- Kramer, Dean 1992. *The Old School and the New School: A Comparative Study in the Art of Interpreting Piano Music*. A Treatise for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Texas at Austin.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Krausz, Michael (toim.) 1995. *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford: Clarendon Paperbacks.
- Kuhn, Thomas 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Second Edition, Enlarged. Chicago: The Chicago University Press.
- Kurkela, Kari 1983. *Tulkittamisesta ja ymmärtämisestä esittävässä säveltaiteessa eräiden hermeneutiikan käsitteiden valossa*, Pro gradu -työ, Helsingin yliopiston musiikkitieteellinen laitos.

- Kurkela, Kari 1985. Onko kukaan kuullut Pateettista sonaattia. *Musiikki 1985: 1–2*,
- Kurkela, Kari 1986. *Note and tone*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Acta Musicologica Fennica 15.
- Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari 1998. Musiikki reflektiona. Teoksessa *Siltoja ja synteesejä: Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. I. Vierimaa, K. Kilpeläinen, A. Siivoja-Gunaratnam. Tampere: Gaudeamus, 347–360.
- Lachenmann, Helmut 1997 (1994/1995). Über mein 2. Streichquartett (”Reigen seliger Geister”). Teoksessa *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*. Toim. Wolfgang Gratzer. Hofheim: Wolke, 12–32.
- Laitinen, Sirkka 2003. *Hyvää ja kaunista. Kuvataideopetuksen mahdollisuuksista nuorten esteettisen ja eettisen pohdinnan tukena*. Jyväskylä: Taideteollinen Korkeakoulu.
- Leech-Wilkinson, Daniel 1990a. Ars Antiqua – Ars Nova – Ars Subtilior. Teoksessa James McKinnon (toim.) *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th century*. Houndmills: Macmillan Press, 218–240.
- Leech-Wilkinson, Daniel 1990b. *Machaut’s Mass. An Introduction*. Oxford: Clarendon Press.
- Lehtovaara, Maija 1994. *Subjekttiivinen maailmankuva kasvatustieteellisen tutkimuksen kohteena*. Julkaisusarja A: Tutkimusraportti N:o 53. Tampereen yliopisto. Kasvatustieteen laitos.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leppard, Raymond 1988. *Authenticity in Music*. London: Faber Music.
- Levin, David 1985. *The Body’s Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. London: Routledge.
- Levin, David 1988. *The Opening of Vision: Nihilism and Postmodern Situation*. New York: Routledge.
- Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Phillippe Nemon kanssa*. (suomennos Antti Pönni.) ja *Toisen jälki*. (suomennos Outi Pasanen). Tampere: Gaudeamus.
- Levinson, Jerrold 1996. *Music, Art, and Metaphysics*. Toinen painos. Ithaca: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold 1997. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University.

- Le Vot, Gérard 1999. La notation de la musique en occident médiéval. Teoksessa Y. Ornlarey (toim.) *Musique & Notations*. Collection "Musique et Sciences". Lyon: Aléas – Grame, 11–39.
- Lhevinne, Josef 1972 (1924). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover.
- Ligeti, György 1971. Fragen und Antworten von mir selbst. *Melos 1971, Heft 12*, 509–516.
- Linjama, Jyrki 1997. Robert Schumann. Kirjoituksia musiikista. *Musiikki 1997:1*, 1–26.
- Lissa, Zofia 1975. *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's.
- Lowinsky, Edward 1989. *Music in the Culture of the Renaissance & Other Essays*. Volume II. Toim. Bonnie J. Blackburn. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mali, Tuomas 2003. George Crumbin 'laajennettu piano' soittajan haasteena. *Finaali 3/2003*, 121–131.
- Manguel, Alberto 1997. *A History of Reading*. Bath: Flamingo.
- Marion, Jean-Luc 1998. *Ètant donné. Essai d'une prénoméologie de la donation*. Seconde édition corrigée. Paris: Presses universitaires de France.
- Marth, William P. 2000. Notation & Editions. Teoksessa Ross. W. Duffin. (toim.) *A Performer's Guide to Medieval Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 533–544.
- Mauss, Marcel 1999 (1950). *Lahja. Vaihdannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa*. Suom. Jouko Nurmiainen ja Jyrki Hakanpää. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Mazzarella, Merete 1999. *Silloin en koskaan ole yksin. Lukemisen taidosta*. Suom. Kaarina Sonck. Helsinki: Tammi.
- McGee, Timothy J. 1998. *The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*. Oxford: Clarendon Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1988 (1964). *Le Visible et l'Invisible*. (Toim. Claude Lefort.) Saint-Amant: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice 1999 (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Messiaen, Olivier 1955 (1944): *Technique de mon langage musical. 1 volume: Texte*. Paris: Alphonse Leduc.
- Mitchell, William 1974. Introduction. Esipuhe teokseen C.P.E. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Kääntänyt ja toimittanut William J. Mitchell. London: Eulenburg Books.
- Monson, Greg 1989. Elisabethan London. Teoksessa *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, Toim. Iain Fenlon. Houndmills: MacMillan, 304–340.

- Montel, Dominique 1999. Gravure de musique. Teoksessa *Musique & notations*, toim. Y. Orlarey. Lyon: Aléa-Grame, 171–190.
- Monteverdi, Claudio 1967 (1638). A chi legge. Kokoelmassa *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*. Editoitu laitos, faksimile-kopio. Wien: Universal Edition.
- Nettl, Bruno 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Nettl, Bruno 1998a. *In the Course of performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The Chicago University Press.
- Nettl, Bruno 1998b. ”Musical Thinking” & ”Thinking About Music” in *Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation*. Teoksessa *Musical Worlds. New Directions in the Philosophy of Music*. Toim. Philip Alperson. University Park: The Pennsylvania State University Press, 171–180.
- Nowak, Adolf 1971. *Hegels Musikästhetik*. Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag.
- Ojakangas, Mika 1998. Michel Foucault, yksinkertaisesti Nietzscheläinen. Esipuhe teokseen Foucault: *Foucault/Nietzsche*, suom. Turo-Kimmo Lehtonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 9–38.
- Ong, Walter 2002. Orality and Literacy. Writing Restructures Consciousness. Teoksessa Finkelstein ja McCleery (toim.) *The Book History Reader*. London: Routledge, 105–117.
- Otonkoski, Lauri 1991. Kollaasi – Mozzuhinin kasvot. Teoksessa *Klang. Uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Jyväskylä: Gaudeamus, 181–198.
- Owens, Jessie Ann 1997. *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*. New York: Oxford University Press.
- Padilla, Alfonso 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. *Musiikki 1997: 2*, 135–194.
- Page, Christopher 1992. Musicus and Cantor. Teoksessa *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Toim. Tess Knighton ja David Fallows. London: J. M. Dent, 74–78.
- Page, Christopher 1994. *Discarding Images. Reflections on Music & Culture in Medieval France*. Oxford: Clarendon Press.
- Palas, Merit, 2000. Musiikin retoriikka editoimisen välineenä. *Finaali vol. 7(1)*, 1/2000.
- Palisca, Claude 1985. The Artusi–Monteverdi Controversy. Teoksessa *The New Monteverdi Companion*. Toim. Denis Arnold ja Nigel Fortune. London: Faber and Faber.
- Palisca, Claude 2001. Hakusana ”Kontrapunkt”. Käänt. Wilhelm Pfannkuch. Teoksessa *Digitale Bibliothek Band 60: Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Toim. Friedrich Blume. Berlin: Bärenreiter-Verlag (Direct-Media).

- Parch, Harry 1967 (1949). Experiments in Notation. Teoksessa *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Toim. Elliott Schwartz ja Barney Childs. New York: Holt, Rinehart and Winston, 209–220.
- Parviainen, Jaana 2001. Noesis, noema ja taidekriitikki. Teoksessa *Ihminen, mikä ja kuka olet*. Toim. Matti Itkonen. Tampere: Tampere University Press, 143–163.
- Perkins, Leeman 1999. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W.W. Norton.
- Piencikowski, R. 1995. Levyteksti. Boulez, Pierre: *Mémoriale. (...explosante-fixe... originel)* Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez. Erato Disques 4509-98495-2.
- Playford, John 1972 (1694). *An Introduction to The Skill of Musick*. A Reprint of The Twelfth Edition. Corrected and Amended by Henry Purcell. With Selected Chapters from the Thirteenth and Fourteenth Editions. New Introduction, Glossary, and Index by Franklin B. Zimmerman. New York: Da Capo Press.
- Pullinen, Jouko 2003. *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Helsinki: Ilmari.
- Pytlak, Andrzej 1989. On Ingarden's Conception of the Musical Composition. Teoksessa Dziemidok B. ja McCormick, P. *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assesments*. London: Kluwer Academic Publishers.
- Pärt, Arvo 1997 (1994). Zu Summa. Teoksessa *Nähe und Distanz 2: Nachgedachte Musik der Gegenwart*. Toim. Wolfgang Gratzer. Hofheim: Wolke Verlag, 12–13.
- Quantz, Johann Joachim 178 (1789). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. (Faksimile) Kassel: Bärenreiter.
- Raekallio, Matti 1996. *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Est-julkaisusarja, n:o 6.
- Rautavaara, Einojuhani 1991. Traditiotietoisuus. Kasvu kohti pluralismia. Teoksessa *Klang – uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus, 163–180.
- Rautavaara, Einojuhani 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Porvoo: WSOY.
- Regelski, Tom 1996. Prolegomenon To a Praxial Philosophy of Music and Music Education. *Musiikkikasvatus Vol.I, No I*, 23–38.
- Reynolds, Christopher 1989. Rome: a City of Rich Contrast. Teoksessa Iain Fenlon (toim.): *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century*. Houndmills: MacMillan, 63–101.
- Riedel, Friedrich 2001. Hakusana ”Notation”. Teoksessa *Digitale Bibliothek Band 60: und Gegenwart*. Toim. Friedrich Blume. Berlin: Bärenreiter-Verlag (Direct-Media).
- Rink, John 1994. Authentic Chopin: history, analysis and intuition in performance. Teoksessa *Chopin Studies 2*. Toim. John Rink ja Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rink, John (toim.) 1995. *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rohwer, Jens 2001. Hakusana ”Harmonielehre”. Teoksessa *Digitale Bibliothek Band 60: und Gegenwart*. Toim. Friedrich Blume. Berlin: Bärenreiter-Verlag (Direct-Media).
- Rowell, Lewis 1983. *Thinking about music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Rüsen, Jörn 1992. Historiatiede modernin ja postmodernin välissä. Suomentanut Heikki Lempa. *Tiede ja edistys* 4/92, 270–282.
- Samuel, Claude 1967. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Editions Pierre Belfond.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Sartre, Jean-Paul 1967 (1948). *Mitä kirjallisuus on?* Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Keuruu: Otava.
- Satulehto, Markku 1992. *Elämismaailma tieteiden perustana. Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Sufi 3. Tampere: Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XXXIII.
- Schafer, Murray 1991 (1977): *Le paysage sonore. Toute l’histoire de notre environnement sonore à travers les âges*. Käänt. Sylvette Gleize. Bagneux: J. C. Lattès.
- Schafer, Murray 1992. Music, non-music and the soundscape. Teoksessa J. Paynter, T. Howell, R. Orton ja P. Seymour (toim.) *Companion to Contemporary Musical Thought Volume 1*. London: Routledge, 34–45.
- Scheck, Gustav 1975. *Die Flöte und ihre Musik*. Mainz: Edition Schott.
- Schürmann, Reiner 1982. *Le principe d’anarchie. Heidegger et la question de l’agir*. Paris: Seuil.
- Schutz, Alfred 1976. Fragments on the phenomenology of music. (Toim. F. Kersten.) Teoksessa *In Search of Musical Method*, Toim. F. J. Smith, F. J. London: Gordon and Breach Science Publishers, 6–71.
- Schütz, Heinrich 1647. Esipuhe kokoelmassa *Symphonie Sacrae*, kirja 22. Kassel: Bärenreiter.
- Scruton, Roger 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Scruton, Roger 1993. Teoksessa Krausz Michael. *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press.
- Sessions, Roger 1974 (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. 2. painos. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Sevänen, Erkki 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden kirjapaino.
- Shaffer, Henry 1994. Performing the F# minor Prelude Op. 28 No. 8. Teoksessa *Chopin Studies 2*. Toim. John Rink ja Jom Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 183–198.
- Siltanen, Juha 2000. Kirjoittamisen tekniikasta. *Nuori voima 4-5/00*, 38–40.
- Small, Christopher 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Smith, F. J. (toim.) 1976. *In Search of Musical Method*, London: Gordon and Breach Science Publishers.
- Smith, F. J. (toim.) 1989. *Understanding the Musical Experience*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.
- Soinne, Paavo ja Saarinen, Unto 1977. *Analyysikirja*. Helsinki: Suomen musiikkiopistojen liitto.
- Stockhausen, Karlheinz 1971. *Texte zur Musik 1963–1970*. (Band 3) Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- Stravinsky, Igor 1970 (1939–40). *Poetics of Music / Poétique Musicale*. Bilingual Edition. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Stravinski, Igor 1968. *Musiikin poetiikka*. Suomentanut Ilkka Oramo. Helsinki: Otava.
- Strohm, Reinhardt 1993. *The Rise of European Music 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strunk, Olivier 1981. *Source Readings in Music History. I. Antiquity and the Middle Ages*. London: Faber.
- Strunk, Olivier 1965. *Source Readings in Music History. III. The Baroque Era*. New York: Norton.
- Stubley, Eleanor 2000. Musical Listening as Bodily Experience. *The Canadian Music Educator*. Summer 2000.
- Sudnow, David 1995. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge MA: MIT Press.
- Sundin, Nils-Göran 1984. *Introduktion till musikalisk interpretation och interpretationsforskning*. Stockholm: Mirage. Musical Interpretation Research, Volume One.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw 1970. *History of Aesthetics. Vol. II. Medieval Aesthetics*. Toim. C. Barret. Käänt. R.M. Montgomery. Warszawa: PWN.

- Tessier André 1925. Préface. Teoksessa *Oeuvres completes de Chambonnières*. Julk. Paul Brunold ja André Tessier. Paris: Editions Maurice Senart.
- Tiensuu, Jukka 1991a. Hakusana ”Mikrointervalli”. Teoksessa *Suuri musiikkietosanakirja, Osa 4*. Keuruu: Weilin&Göös, 167.
- Tiensuu, Jukka 1991b. Mutta onko se musiikkia? Teoksessa *Klang. Usin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Jyväskylä: Gaudeamus, 9–51.
- Treitler, Leo 1984. Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing. *Early Music History 4. Studies in Medieval and Early Modern Music*. Toim. Ian Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 135–209.
- Treitler, Leo 1988. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Treitler, Leo 1992. The ”Unwritten” and ”Written Transmission” of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation. *The Journal of Musicology* Volume X Number 2, Spring 1992, 131–191.
- Treitler, Leo 1997. Language and the Interpretation of Music. Teoksessa *Music and Meaning*. Toim. Jennifer Robinson. Ithaca: Cornell University Press, 23–56.
- Tuovila, Annu 2003. ”Mä soitan ihan omasta ilosta!” Pitkittäistutkimus 7–13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta. Helsinki: Sibelius-Akatemia. *Studia Musica* 18.
- Tyson, Gerald ja Wagonheim, Sylvia (toim.) 1986. *Print and Culture in the Renaissance. Essays on the Advent of Printing in Europe*. Newark: University of Delaware Press.
- Uusitorppa, Harri 2001. Kuka laulaa, ja kenen lauluja? *Helsingin Sanomat* 3.8.2001.
- Vadén, Tere 2000. *Ajo ja jälki*. Jyväskylä: Atena.
- Varèse Edgar 1967 (1939). The Liberation of Sound. Teoksessa *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 196–208.
- Varto, Juha 1995a. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XXX. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Varto, Juha 1995b. *Laulu maasta*. 2. painos. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta XXIII: Tampere: TAJU.
- Varto, Juha 1995c. *Kannettava filosofinen sanakirja*. 2. painos. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta XXVII. Tampere: TAJU.
- Varto, Juha 1996 (1992). *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Varto, Juha 2000. *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere: Tampere University Press.

- Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito. Estetiikkaa taidekasvattajille..* Tampere: TAJU.
- Vermersch, Pierre 1999. De la notation musicale à ses représentations mentales: la memorisation des partitions chez les pianistes. Teoksessa *Musique & notations*. Toimittanut Yann Orlarey. Lyon: Aléa-Grame, 191–199.
- Westerlund, Heidi 2002. *Bridging Experience, Action, and Culture in Music Education*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Studia Musica 16.
- Vicentino, Nicola 1959 (1555). *L'Antica Musica. Ridotta alla moderna pratica*. Faksimile. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Vilkkä, Matti 1992. *Merleau-Pontyn Fenomenologinen kenttäteoria*. Filosofian pääainetutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Wishart, Trevor 2002 (1996). *On Sonic Art*. A new and revised edition. Toim. Simon Emmerson. London: Routledge.
- Wolff, Christian / Heikinheimo, Seppo 1976. Hakusana ”Cage, John”. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja, osa 1*. Keuruu: Otava, 533.
- Wolff, Konrad 1979. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*. London: Faber Music.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia Prima vista –soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Studia Musica 13.
- Xenakis, Iannis 1976. *Musique. Architecture*. Casterman.
- Zajonc, Arthur 2001. *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*. Käänt. Hainer Kober. ”. 2. painos. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Zimmerman, Franklin B. 1972. Introduction. Teoksessa John Playford 1972 (1694). *An Introduction to The Skill of Musick*. A Reprint of The Twelfth Edition. Corrected and Amended by Henry Purcell. With Selected Chapters from the Thirteenth and Fourteenth Editions. New York: Da Capo Press, 7–31.

Nuottijulkaisut

- Attaignant, Pierre: *Transcriptions of Chansons for Keyboard*. Toim. Albert Seay. Corpus mensurabilis musicae 20 (1961).
- Bach, Johan Sebastian: *Kanons. Musikalisches Opfer* (1747). Kassel: Bärenreiter BA 5042 (1972).
- Boulez, Pierre: *Mémoriale (...explosante-fixe... originel)* (1985). Pour flûte solo et huit instruments. Universal Edition UE 18657.
- Couperin, Louis: *Pièces de clavecin*. Toim. Alan Curtis. Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure. Paris: Heugel. (1970)

Chambonnières, Jacques Champion de: *Oeuvres complètes de Chambonnières*. Publiées par Paul Brunold et André Tessier Paris: Editions Maurice Senart (1925). (Chambonnières 1670, XXIII)

Froberger, Johann Jakob: Toccata 1. *Œuvres complètes pour Clavecin*. Toim. Howard Schott. Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure. Paris: Heugel. (1979)

Louvier, Alain: *L'Isola dei Numeri: 5. Toccata Serpentina*. Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, Olivier: *Harawi. Chant d'amour et de mort* (1949). Pour chant et piano. Paris: Editions Alphonse Leduc.

Machaut, Guillaume de: *Messe de Nostre Dame* (n.1350-1372). Toim. Daniel Leech-Wilkinson. Oxford: Oxford University Press. (1990)

Monteverdi, Claudio: *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Tutte le opere di Claudio Monteverdi Osa: VIII/1 : Madrigali guerrieri et amorosi. Libro ottavo Toim. Gianfrancesco Malipiero. Universal Edition 9588b

Äänitteet ja DVD-levyt

Boulez, Pierre: *Mémoriale. (...explosante-fixe... Originel)*. Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez. Erato Disques 4509-98495-2.

Guillaume de Machaut: *Messe de Nostre Dame*. The Hilliard Ensemble. Hyperion CDA 66358.

Guillaume de Machaut: *Messe de Nostre Dame*. Ensemble Organum Marcel Pérès: Harmonia Mundi HMC 901590.

DVD-levy: *The Art of Piano. Great Pianists of the 20th Century*. NVC Arts 3984-29199-2.

Verkkoviitteet

Clive Young . John Oswald Interview, November, 1995,
<http://members.aol.com/toomuchjoy/oswaldint.html> (17.3.2003).

Feisst, Sabine 2003. <http://www.mode.com/profiles/scelsi.html> (13.2.2003).

Gianuario, Annibale 2003. http://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_6.htm (24.2.2003).

Liite:

Huomioita Pierre Boulezin
teoksesta *Mémoriale*

Kuuntelija A

I

Ensimmäinen kuuntelukserta tuo mieleen sanan "sointivärikertomus": lämpimät sointivärit vastaan viiltävät, kylmät sointivärit. Lämmin tuntuu olevan enemmistössä, mutta kylmä sointi tulee usein ärsyttämään. Kylmiä sointivärejä (esimerkiksi jousien sordinoituja sul ponticello -tremoloja) nimitän 'kivuksi' erityisesti siitä syystä, että ne kuullessani joudun konkreettisesti kiristelemään hampaitani: hälynsietokynnykseni ei liene erityisen korkea. Yleistapahtuminen tuntuu olevan jatkuvana ketjuna "ryöpsähdyksiä - suvantoa". Päätän ottaa muodosta paremmin selvää.

II-III

Toisen ja kolmannen kuuntelukerran listatut huomiot ovat seuraavassa lomittain, koska kolmas kuuntelu on tuonut vain yksittäisiä, irrallisia lisähuomioita toiseen. (Haluan teoksen kokonaisuuden esiin mieluummin kuin omien huomioitteni kronologian, jota en jälkeen päin edes tarkkaan pysty muistamaan.)

- rauhallinen, johdatteleva, lämminsointinen alku, jonka tapahtumatiheys vähitellen vilkastuu trillein ja kuvioinnein
- vähitellen "kipu"-sointi tulee mukaan
- muita pidempi lämminsointinen keskussävel alkaa erottua joukosta
- välihuomio: "kipu" voi olla myös henkeäsalpaavan kaunis: pitkä, hengittävä, lähes särkyvä sävel
- välillä vauhti kiihtyy, välillä melkein tanssillinen "pulssi" ilmestyy sykkeeltään muuten hämmärytettyyn ympäristöön. Hahmotan sykkeeseen 1/8-kuviota ja trioleja.
- jälleen raakoja vihlausuja, jonka jälkeen lepoa ja rauhaa: voimakkaasti, lämpimästi keskussäveleen
- kaikki yhtä aikaa nopeita kuvioita (tosin kaukana unisonosta)
- kaikki hitaammin, keskussävel vahvasti mukana
- "kipu"-äänellä on välillä kaunis kuvioiva melodia
- "kipu" hyökkää, mutta luovuttaa
- humiseva loppujakso, jossa kaikki soinnit yhtenevät melko pehmeäksi ja sävelet tähtäävät kohti lämmintä keskussäveltä
- ääni häipyä vähitellen

Sointiväri ja sen kontrastit jäsentävät siis vahvasti muotoa: erilaiset soinnit ovat aluksi vastakkain, mutta kylmä sointiväri alkaa vähitellen saada piirteitä lämpimästä ja lopuksi lämmin sointiväri on muuttunut sameammaksi. Sointivärikertomus on tainnut jollakin tavalla seljetä.

IV

Neljännellä kuuntelukerralla yritän piirtää summittaisen graafisen kuulopartituurin ja ottaa muodosta vielä paremmin selvää, mutta monessa kohdassa tapahtumia on ollut aivan liian paljon, jotta voisi pysyä mukana. Partituurista tulee seuraavan tyyppinen (siinä trillit on merkitty karkeasti erikseen pitkestä, suorista äänistä ja säveltasoihin on yritetty kiinnittää huomiota):

_____ ---- vvvvv VVVV VVVV vvv vvv vvv
----- vvvvv VVV vv vv _____ VVVV-----

Tähän on kirjoitettu vain kappaleen alku, jossa esimerkiksi keskellä näkyvä suora viiva kuvaa keskusääntä.

Kuuntelukokemukseni Boulezin *Mémoriale*-teoksesta painottui vahvan sointivärielämyksen tulkitsemiseen. Jälkeenpäin olen tulkinut vahvan kokemuksen olevan tulosta paitsi juuri alhaisesta hälynsietokynnyksestäni, myös yleisestä kiinnostuksestani musiikin sointiväriaspektiin. Olen iloinnut siitä, että tietämättä teoksen säveltäjää tai otsikkoa koin elämyksen, joka voisi vastata sanoja 'muistomerkki' tai 'muisto'. Minua ensin huvittanut mielikuva "kivun hyökkäämisestä" merkitsi siis jotain todellista. Boulezin teos ei suinkaan ollut "vaikeaa paperimusiikkia", vaan puhutteleva, inhimillinen kertomus.

Kuuntelija B

HENGITTÄVIÄ SÄKEITÄ
TAUKOJA "ELEITÄ"

HUILU JOUSIA MUUTA?
TREMOLLOITA TRILLEJÄ
TRR- SOITTA HUILULLA
PIZZICATOJA - EI STANDARDIA

TAUSTALLA SOINTUJA =
VÄREJÄ + ÄÄNTEN VÄRÖJÄ
(YKSI JÄÄ SOIMAAN KUIN
URKUPISTEESI)

MELODIA: LAAJAT HYPPYT
PIENET INTERVALLIT VUOROTTEU
HUILU LINTUMAINEN
KERTOVA

HARMONIA - SPEKTRIAATTILUVA?
AVOIMIA/SULJETUJA KITKA/LIIKE
VÄRITETTY SOITTOVÄRILLÄ tremolo ym.
HARMONIA ↔ SOITTOAIPA

RYTMI RAPSOODINEN
SELVÄ PULSSI - NOTAATIOSSA SELVÄT
JADOT?

DYNAMI- AGOG } EI AKILL. MUUTOKSIA
ELI FRAASIN MUKAAN

RAKENNE = MITÄ TAPAHTUI?
(välillä vainuun ajatukseen)

ALKU: huilusoolo rauhallinen
huilu = lintu henkilö; jouset = maisema metän tila kukaan

"B-osa": sähellystä jousissaikin - jousista ym. myös henkilöitä individua
silti stratiiseuppi - ei taukoja / huilu vain yksi muista, matala
LOPPU: paluu alun materiaaliin - jousisaundi muuttunut - alku kuoro
"tikki" - kuin prisman läpi - loppu = vanjo ←

SÄKEET
SULKEUTUI / AVANTUI → KERTOVUODEN
VAIKUTEIMA

ALUSSA HYVIN KLASISSEN PARILLISIA
VÄLISÄ KUIN INTROSPEKTIO
= KUOROARIA KOMMENTOI TUNNEMAA
"KENTÄMÄINEN" - KAIKKI YHDESTÄ

SÄERAJAT KIIHKETTYY
ALUN SELKEYS VAPAUTUI, SILTI TOISTUI

KOHTI B-OSAA SÄKEISYYS HÄMÄRTYY
SAMOIN JAKO HUILU RESITATIIVI / KUOROAR
TILALLE MONIKERROKSEINEN

toistoja alun melodiassa = nyt tulsi
melod. hokkei alun päin, palaa ylös

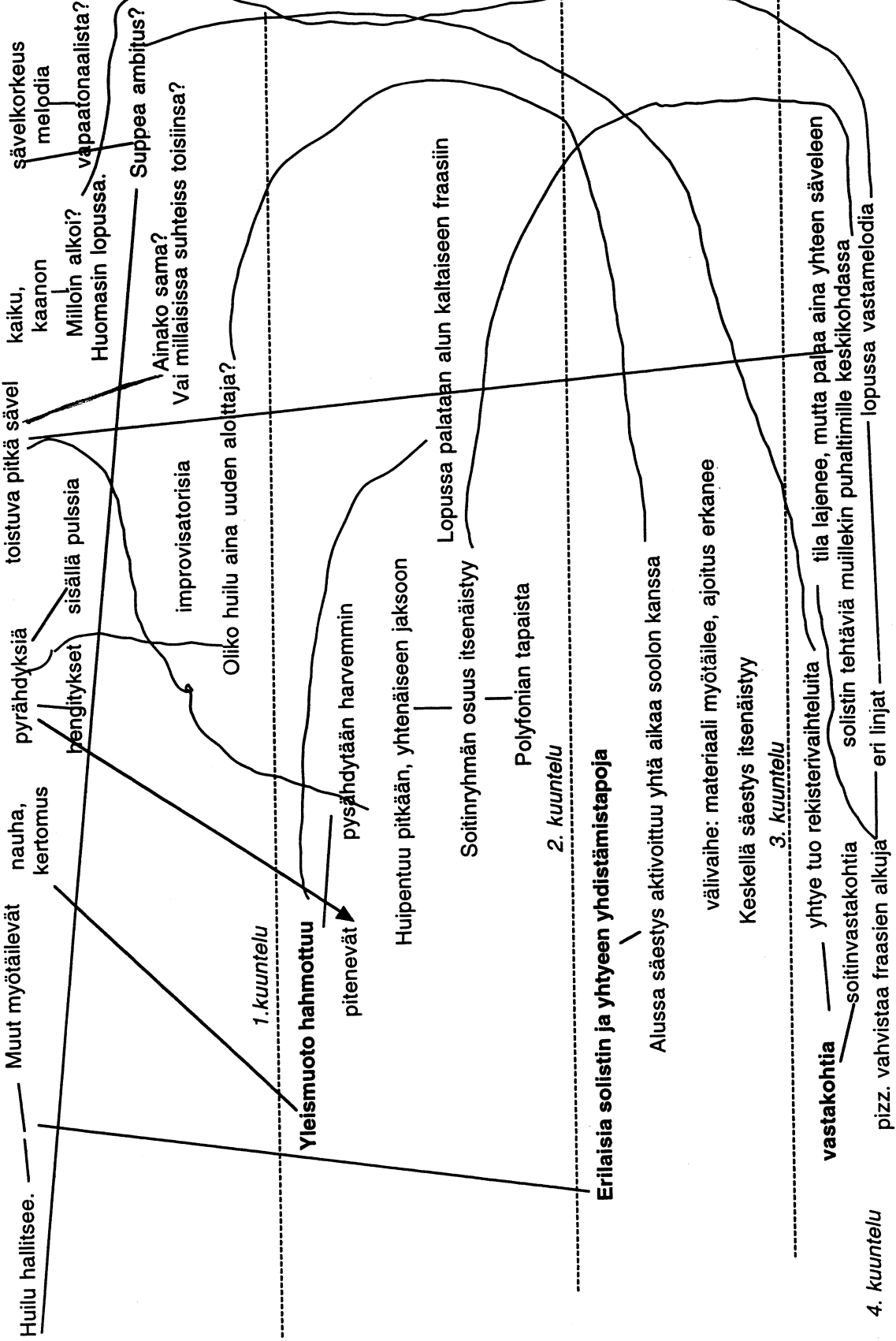
MESSIAEN - VÄREJÄ
TAUOT + "SPEKTRIT" =
80-LUKUA?

→ B-OSA SVENGASI

→ DYNAM. VAIHTELU
LUOSTU ELEIDEN
KIIHKETTÄMISELÄ

IHAN LOPPU:
"KOMMENTTI"
KUOROLTA KUIN
UNESSA

Kuuntelija D



Kuuntelija E

I

Lempeät hurisevat janat
hurisevat janat päällekkäin
heti alussa ajattelen, miten soittaja tekee huilulla tuon äänen,
flatterzungen.

Menen hyrinän keskelle ja se on tila, se on kuin metsikkö jossa on pystysuoria runkoja, janat ovat kääntyneet huomaamattani vaakasuorasta pystyyn; olen edelleen tilassa ja sitten uudestaan samanlaisessa tilassa ja sitten taas uudestaan. En jaksa pinnistellä muodostaakseni kuvaa rakenteesta, kokonaisuudesta, osien suhteista. Otan vastaan uuden tilan vertaamalla sitä, otan pelkän sointiväriin, hyrinän.

II

Kuuntelen intervaleja. Alan erottaa fraaseja, kenttiä: trillikentät, pizzicatokentät, lepattavat sointukuviopaikat, niiden vuorottelun, tajuan että niiden suhteista muodostuu kokonaisuuksia. Tunnistan pitkän äänen keskeltä kappaletta: se viittaa lopun pitkään ääneen. Huomaan kuuntelevani aivan eri asioita kuin ensimmäisellä kerralla, alan jo haluta saada selvää siitä mitä kappalessa tapahtuu.

III

Huomaan että eleet alkavat ja loppuvat trilliin.
Erotan "trillisiivekkeet", joka on oma taitteensa.
Imitaatioita eri soitinryhmien välillä.
Kuuntelen sitä miten repetitio tai trilli kuulostaa erilaiselta eri soitinryhmissä.

IV

Kappale tuntuu koko ajan lyhyemmältä. Samalla kuuntelen koko ajan uusia asioita. Palaan alun kuuntelutapaan ja menen taas tiloihin sisälle mutta jotenkin minulla on selkeämpi käsitys siitä mitä tiloissa on. Yllätyksekseni huomaan että tämä onkin teos huilulle ja kamariyhtyeelle. Jotenkin tajuan hahmottaneeni huilun kautta koko jutun mutta vasta nyt tulen siitä tietoiseksi, siis huilun ja muiden soittimien suhteesta.

