

AITOUDEN JA TOTUNNAISTUMISEN RISTIRIITA MUSIIKISSA

Tiedonsosiologian voittokulku alkoi vuonna 1966, jolloin parivaljakko Berger & Luckmann julkaisi kirjan nimeltä *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Berger & Luckmann tarkastelevat inhimillisten käytäntöjen ja instituutioiden vakiintumista. He osoittavat, kuinka valitsemme monien menettelytapojen joukosta jonkin tietyn, kehitämme siitä institution ja lopulta pyrimme oikeuttamaan sen. Bergerin & Luckmannin mielestä ihmisten yksityiset psykologiset tarpeet vaikuttavat yhteisten asiain järjestymiseen.

Musiikkitodellisuuden sosiaalinen ulottuvuus

Musiikki sopii malliesimerkiksi todellisuuden sosiaalisesta rakentumisesta. Äänien äärettömästä joukosta valitaan pieni osa säveliksi, ja säveliäkin voidaan käyttää vain tiettyjen sovinnainten sääntöjen mukaisesti. Sävelissä ja sävellyksissä ei ole mitään olemuksellista, joka velvoittaisi meitä pitämään niitä musiikkina (eikä esimerkiksi signaalina tai hälynä) tai järjestämään ne tietyllä tavalla. Musiikin määritelmiä leimaakin tietty ostensiivisuus eli **osoittavuus**: musiikkia on se, mitä yhteisöissä musiikkina pidetään. Esimerkiksi säveltäjän intentio ei vielä riitä tekemään äänijoukosta musiikkia. Musiikiksi määrittelyyn tarvitaan viiteyhteisö ja yhteinen uskomusmaailma. (Vrt. Lagerspetz 1989: 19–20; Grund 1995.) Käytännössä määrittelystä huolehtivat ne yhteisön jäsenet, joilla on yhteisön antama valtuutus tuohon tehtävään: kriitikot. Tämä käsitys kuuluu ns. institutionaaliseen taideteoriaan. (Sepänmaa 1981.)

Viime vuosisadan lopulta alkaen musiikkikäsitteet ovat muuttuneet ja avartuneet. Säveliä ja soittimia voidaan valita yhä vapaammin. Ei ole sellaista äänijoukkoa, josta ei voisi nykyään tulla sellaisenaan musiikkia tai joka ei voisi tulla osaksi sävelteosta (vrt. Sepänmaa 1989: 286). Musiikkiutta ei siis voida määritellä *a priori*, vaan voimme ainoastaan kuvata, mitä tähän asti on musiikkina pidetty.

»Kaikki inhimillinen toiminta voi totunnaistua», kirjoittavat Peter L. Berger ja Thomas Luckmann (1994: 65). Musisoiminen kuuluu varmastikin näiden toimintojen luokkaan. Musisoitaessa olisi raskasta joutua joka kerta luomaan sävelavaruus ja sen säännöt uudelleen (tosin nykymusiikissa tehdään toisinaan näin). Siksi on kognitiivisesti edullista, että on olemassa instituutioituneet mallit sävelten luomista ja järjestämistä varten — tällöin yhteis- ja yhteytmusisointi tulee mahdolliseksi. Taustalla on vaikuttamassa sekin, että musiikilla on tiettyjä tehtäviä eli funktioita.

Taidemusiikin taustaa

Alun perin musiikki lienee syntynyt erilaisten riittien säestykseksi, ja riittien onnistumisen takaamiseksi on musiikki kyettävä toistamaan mahdollisimman samanlaisena kerrasta toiseen. Niinpä musiikki on joutunut **oikeuttamisen** eli legitimaation kohteeksi. Tällöin esimerkiksi eri intervallien laajuuksille on haettu »luonnollisia» perusteita ja niiden avulla on koetettu osoittaa, että toisin ei voisi ollakaan. Musiikinteorioilla olikin pitkään normatiivinen luonne eivät olleet niinkään tutkimuksen vaan musiikinopetuksen ja säveltämisen apuväline. Intervalleja on eritoten keskiajalla perusteltu muun muassa lukusuhteiden, avaruuksien mittasuhteiden, ihmisruumiin mittasuhteiden ja yläsävelsarjan avulla. Musiikki olikin sijoitettu *quadriviumiin*, abstraktien aineiden rinnalle, ei *triviumiin*, kieliaineiden joukkoon. (Heiniö 1991: 111.) Voidaan kuitenkin arvella, että millaisille sävelasteikoille hyvänsä voitaisiin löytää vastaavanlaiset perustelut ja oikeutukset. Esitetyt perustelut eivät sitä paitsi pysty selittämään kaikkia ilmiöitä asianmukaisesti — esimerkiksi yläsävelsarjasta ei voida johtaa mollisointua, ja yläsävelsarjan perusteella blues olisi »luonnollisinta» musiikkia! (Salmenhaara 1989: 54.) Toki ihmisen kuuloaistin ja havaintokyvyn rajoitukset asettavat jonkinlaiset ehdot sille, millaista musiikkia voidaan luoda, mutta aistiemme rajoissa voidaan luoda hyvinkin erilaisia sävelavaruuksia. Ne ovat kyllä syntyneet instituutioitumisen tietä, mutta ne tuntuvat meistä »ainoilta oikeilta».

Musiikin yhteydessä voidaan erityisesti puhua Bergerin ja Luckmannin (1994: 110–111) kolmannesta legitimaatiotasosta. Taso sisältää yksityiskohdaisia teorioita, jotka legitimoivat eli oikeuttavat instituutioiden maailman käyttämällä erityneitä tietovarantoja. »Monimutkaisuutensa ja eriytymisensä vuoksi se usein uskotaan erikoistuneiden ihmisten huostaan, ja he sitten välittävät ne formaalisten perehdyttämismenetelmien avulla» (mts. 110. Suomenosta muutettu). Tässäpä on oiva tiedonsosiologinen kuvaus musiikkioppilaitosjärjestelmästäme!

Myös neljäs legitimaatiotaso — symboliuniversumit — voidaan erottaa silloin kun koko yhteiskunta ja muun ohessa musiikki on alistettu vaikkapa teologialle, kuten barokin aikana Euroopassa. Johann Sebastian Bachin (1685–

1750) musiikki on täynnä teologisen kuvaston määräämiä kuvioita ja lukusuhteita (Forsblom 1985; Siitan 1993).

Miksi uusi musiikki aiheuttaa erimielisyyksiä?

Länsimaisen musiikin historian kulku viimeisten kolmensadan vuoden aikana tarjoaa näytteen siitä, miten musiikkikäsitteet ovat korvanneet toisiaan ja kuinka musiikkikäsitteiden tekoperäisyys on vähitellen oivallettu. Musiikin tekemisessä on siirrytty älyperäisistä rakenteista kohti tunteen ja tuntuman ohjaamaa musiikkia (samalla kun valistuksen ajan rationalismista on siirrytty kohti romantiikan aikaa ja ihmisen emansipaatiota). Barokin ja klassismin aikana musiikki luotiin järjen ohjaamana, ja matemaattisperäisellä muotoajattelulla oli keskeinen osa. Se vaikutti sekä intervallirakenteisiin että muodon rakentamiseen. Romantiikan ajan musiikki oli tietyssä mielessä »muodotonta», sillä se oli kirjoitettu tunteen ja intuition ohjaamana; tärkeää oli se, miltä musiikki kuulosti, ei niinkään se, että musiikki noudatti perinnäisiä muotokaavoja. Romantiikan musiikki asetti siis etusijalle tunteen ja sonorisuuden, ja säveltäjät pyrkivät tietoisesti vapautumaan muotokaavojen puristuksesta. Nämä pyrkimykset herättivät musiikkiyleisössä tietenkin vastarintaa, jonka huipentumana voi pitää Igor Stravinskin *Kevätuhrin* kantaesitystä vuonna 1913.

Toinen esimerkki yleisön kiihkeistä reaktioista on Steve Reichin teoksen *Kuusi pianoa* (1973) kantaesitys. Reichin teos edustaa minimalismia, ja musiikin merkitsevyys perustuu kokonaan »uuteen» tekniikkaan: muusikot toistavat 20 minuutin ajan samoja lyhyitä rytmikuvioita, mutta heidän rytmisä ajautuvat hiljakseen eri vaiheisiin (voitaisiin puhua eräänlaisesta kaleidoskoopimusiikista). Kuulijat olivat tottuneet toisenlaiseen musiikkiin ja nimenomaan mutkikkaaseen moderniin musiikkiin. Reichin teos oli sikäli askel taaksepäin, että musiikissa käytettiin jälleen tunnistettavia harmonioita, rytmejä ja toistoa. Yleisön vastarinta oli ymmärrettävää, koska Stravinskin teoksen ja Reichin teoksen edustamat symboliuniversumit erosivat kuulijain klassisrationaalisesta symboliuniversumista. Nämä säveltäjät asettivat vanhan todellisuuden uhanalaiseksi kieltäytyessään yksinkertaisesti toteamasta ja siten toteuttamasta sitä. Vallitseva musiikkitodellisuushan edellyttäisi, että sitä olisi jatkuvasti tuotettava (uusinnettava) uusilla sävellyksillä. Pelkkä uudenlaisen musiikin kohtaaminen riittää asettamaan oman musiikkitodellisuuden ja ehkä koko oman symboliuniversumin kiistanalaiseksi ja laukaisemaan ahdistuksen. Tämä ahdistus johtuu siitä, että yksilö joutuu kohtaamaan »olemassaolon perimmäisen kauhun», yhteiskuntaa ympäröivän kaaoksen (Berger–Luckmann 1994: 117–119).

Ahdistuksen välttämiseksi voidaan vieras musiikki määritellä »alempiarvoiseksi» kuin oma musiikki. Länsimaiset musiikintutkijat pitivät pitkään länsimaista taidemusiikkia kehityksen huipentumana ja olettivat, että muiden kansojen musiikit olivat kehittymässä sitä kohden — kukin omalla evoluutioaskelmallaan, kuka ylempänä, kuka alempana. Ylimpänä oli länsimainen 1800-luvun lopun taidemusiikki. (Pekkilä 1984: 134.) Kuitenkin nämä muut musiikit täyttävät omat funktionsa ongelmattomasti.

On vaikea kuvitella, että pelkkä »kauneus» herättäisi ihmisissä niin kiivaita intohimoja. Onkin todennäköistä, että taide heijastaa tai luonnehtii **toden** ja **epätoden** episteemejä, joita Michel Foucault (1986) on kuvannut. Tämän avulla voitaisiin selittää musiikin historian kriisejä ja katastrofeja. Arnold Schönberg (1911) kirjoittaa *Harmoniaopissaan*, että kauneuden käsitteen asemesta pitäisi puhua todenmukaisuudesta (*Wahrhaftigkeit*). Boris Asafjevin intonaatioteoriassa totuus määrittyy kuulijan ja intonaatioiden vuorovaikutuksessa. Musiikin intonaatioiden ja rytmien tulisi vastata kansan ideakäsityksiä ja tuntemistaipumuksia — silloin vastaanottaminen ja havaitseminen käy kuin luonnostaan. Musiikkia voidaan tällöin verrata toteen puheeseen. Kulttuurien todellinen tilanne ei tietenkään ole näin idyllinen, sillä erilaiset intonaatiot taistelevat keskenään. Intonaatiokriisi koskettaa kuitenkin koko kulttuuria ja pakottaa ihmiset etsimään uudenlaisia intonaatioita. Tällaisesta kriisistä oli kysymys mm. silloin, kun siirryttiin tonaalisuudesta atonaalisuuteen. Uudenlainen musiikki kohtasi yleistä vastarintaa, ja se hyväksyttiin vasta ajan mittaan.

Ei voida pitää kovin käytännöllisenä käsitystä, että kaikki mahdolliset musiikkirakenteet olisivat jo olemassa vaikkapa ihmisaivoissa ja säveltäjät vain löytäisivät ja paljastaisivat niitä kuulijoille. Näin ihmiset kuuntelisivat musiikissa oikeastaan itseään ja musiikin todenmukaisuutta voitaisiin arvioida sen varassa. (Tarasti 1994: 44–46.) Tämä vaikuttaa myös musiikkitieteelliseen tutkimukseen: ovatko tutkijan löytämät rakenteet olemassa *a priori*, niin että tutkija vain löytäisi ne, vai luoko tutkija joka kerta oman versionsa, joka perustuu hänen älyynsä ja mielikuvitukseensa ja instituutioitumisen tietä syntyneisiin käsityksiinsä? Relativistinen vastaus ehkä kuuluisi: tutkija kyllä luo rakenteet, mutta niissä rajoissa, jotka teoksen materia antaa. Tutkimuksen olisikin osoitettava se merkitysavaruus, johon tulkinnat voivat sijoittua. Hyväksi esimerkiksi käyvät omintakeiset esitykset, vaikkapa Glenn Gouldin levyttämät W. A. Mozartin pianosonaatit. Gould soitti sonaatit uudennlaisella tavalla (mikä herätti sekä ihastusta että vihastusta), mutta hän joutui toimimaan tietyn objektiivisen nuottitekstin rajoissa.

Jos musiikin ja vaikkapa soittotapojen muuttuminen herättää voimakastakin vastustusta, miksi siihen sitten ryhdytään tai ajaudutaan? Ensiksikin on huomattava, ketkä joutuvat ristiriitoihin »intonaatiokriiseissä»: yksityiset säveltäjät kannattajineen ja melkein kaikki muut. Uudenlaisen musiikkityylin luominen onkin siksi muun ohella sosiaalinen tapaus: yksilöt kokoontuvat joukoksi tietyn asian — vaikkapa sarjallisuuden tai minimalismin — ympärille, ja he voivat sen keinoin luoda itselleen identiteetin erottumalla muista; tällaisen joukon perustana ovat sen rajat. (Canetti 1980: 11.)

Miksi jotkut sitten alkavat uudistaa musiikin käytänteitä ja miksi toiset haluaisivat pitäytyä tuttuun ja turvalliseen? Se on monitahoinen kysymys, johon on vaikea vastata edes parhaan nykytietämyksen varassa. Yhden selitysmahdollisuuden tarjoavat psykodynaamiset persoonallisuusteoriat.

Instituutioituneet käytännöt muuttuvat ajan myötä yhä vahvemmiksi ja tuottavat harjoittajilleen turvallisuutta, koska ne toistuvat rituaalinomaisesti; ihmiset voivat samastua rituaaleihin ja instituutioihin (Lång 1995: 268). Instituutiot vaikuttavat siis myös ihmisen tunteisiin. Voi kuitenkin tapahtua, että kun instituutio pitäisi siirtää seuraavalle sukupolvelle, se ei onnistu, koska uudella sukupolvella ei ole samanlaista omakohtaista kosketusta instituutioiden syntyyn ja alkuperäiseen totunnaistumiseen ja tunneulottuvuuteen ja maailma on saattanut muuttua. Uusi sukupolvi tuntee, että se ei voi »toteuttaa itseään» (kuten klišee kuuluu) sille tarjotun instituution rajoissa. (Käytännössä uudet sukupolvet ovat tietysti usein alistuneet ja ne on usein alistettu vanhan sukupolven jatkeeksi.) »Tyyliuunnan vanhetessa sen osuus ajan myötä vahvistuu, kunnes se vähitellen ritualisoituu. Tyyliuunnasta tulee tuttu ja turvallinen, mutta sen mukana heikkenee musiikin mahdollistama kokonaisvaltaisen tajumisen kokemus. Silloin syntyy tarvetta löytää uudelleen musiikin välitön totuudellisuus.» (Rechar dt 1991: 32.)

Aidon ja välittömän minuuskokemuksen tavoittamiseksi joutuu instituutioitunut käytäntö remonttiin. Käytäntöä vastaan ei kuitenkaan kapinoida silmittömän raivon vallassa, vaan instituutio korvataan uudella ja loppujen lopuksi varsin samankaltaisella ja omasta näkökulmastaan yhtä johdonmukaisella. Se totunnaistuu aikanaan omaksi instituutiokseen, jonka syynä (*causa efficiens*) oli aidon minuuden tavoittaminen sääntöjä rikkomalla (engl. *humanist transgression*; Dollimore 1991: 284–285 *et passim*). Ihminen kokee aidoimmiksi ja todellisimmiksi asiat, joiden syntyyn ja tarkoitukseen hän on itse voinut vaikuttaa (Iser 1989: 10). Musiikin muutokset kumpuavat siis näiden kahden vastakkaisen pyrkimyksen ainutkertaisista sovitteluista: yhtäältä kaipaamme tuttuja ja turvallisia ja vaivattomia toimintatapoja ja toisaalta haluamme saavuttaa aidosti omakohtaisia ja itsenäisiä tuntemuksia.

LÄHTEET

- Berger, Peter — Luckmann, Thomas 1994: *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut Vesa Raiskila. Gaudeamus, Helsinki. [The Social Construction of Reality, 1966.]
- Canetti, Elias 1980: *Masse und Macht*. Fischer, Frankfurt. [1960.]
- Dollimore, Jonathan 1991: *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Clarendon, Oxford.
- Forsblom, Enzo 1985: *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Sibelius-Akademins utbildningspublikationer 3. Sibelius-Akademin, Helsingfors.
- Foucault, Michel 1986: *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris. [1966.]
- Grund, Cynthia M. 1995: How philosophical characterizations of a musical work lose sight of the “music” and how it might be put back. — *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (toim. Eero Tarasti), s. 495–509. Approaches to Semiotics 121. Mouton de Gruyter, Berlin.
- Heiniö, Mikko 1991: Tiede musiikissa ja musiikki tieteenä. — *Musiikki* 3–4 (21. vsk.), s. 110–122.
- Iser, Wolfgang 1989: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Lagerspetz, Eerik 1989: *A Conventionalist Theory of Institutions*. [Väitöskirja.] Acta Philosophica Fennica 44. Suomen Filosofinen Yhdistys, Helsinki.
- Lång, Markus 1995: Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erytistarkastelun kohteena säveltaide. — *Musiikki* 3 (25. vsk.), s. 249–280.
- Pekkilä, Erkki 1984: Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa. — *Musiikki* 3–4 (14. vsk.), s. 129–187.
- Rechartt, Eero 1991: Minuuden kokeminen musiikissa. — *Musiikkitiede* 2 (3. vsk.), s. 19–33.
- Salmenhaara, Erkki 1989: Musiikin suhteesta todellisuuteen. — *Musiikkitiede* 2 (1. vsk.), s. 47–65.
- Schönberg, Arnold 1911: *Harmonielehre*. Universal Edition, Wien.
- Sepänmaa, Yrjö 1981: Taide. — *Otavan suuri ensyklopedia* 17, s. 6898–6902. Otava, Helsinki.
- Sepänmaa, Yrjö 1989: Kirjallisuus taiteenlajina. — *Parnasso* 5 (39. vsk.), s. 283–293.
- Siitan, Toomas 1993: Bachin sävelkielestä — ymmärtämisen mahdollisuudet nykyään. Suomentanut Johanna Kiuru. — *Musiikkitiede* 1 (5. vsk.), s. 79–93. [*Bachi helikeelest. Mõistmise võimalus tänapäeval*, 1987.]
- Tarasti, Eero 1994: *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, Bloomington.