

Musiikin ymmärtäminen
Gadamerin filosofisen hermeneutiikan valossa

Matti Saarni
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Turun Yliopisto
Lokakuu 2012

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

SAARNI, MATTI: Musiikin ymmärtäminen Gadamerin filosofisen hermeneutiikan valossa

Pro gradu -tutkielma, 76 sivua

Musiikkitiede

Lokakuu 2012

Tutkielma käsittelee musiikin ymmärtämistä Hans-Georg Gadamerin filosofiseen hermeneutiikkaan nojautuen. Tutkielman tavoitteena on selvittää mitä musiikin ymmärtäminen eri konteksteissa voi hermeneutiikan näkökulmasta tarkoittaa, ja mitä Gadamerin hermeneutiikka voi tuoda tämän kysymyksen käsittelyyn.

Gadamer on etenkin taiteeseen liittyen 1900-luvun tärkeimpiä filosofi. Kuitenkin hänen filosofista hermeneutiikkaansa on sovellettu musiikkiin huomattavan vähän. Pyrin tässä tutkimuksessa selvittämään sekä Gadamerin omia että häneltä vaikutteita saaneiden musiikintutkijoiden käsityksiä musiikista ja sen ymmärtämisestä. Erityisesti kiinnitän huomioita Gadamerin ajatukseen ymmärtämisen dialogisuudesta. Pyrin myös rakentamaan teorioista synteesiä ja esittämään omat huomioni ja käsitykseni siitä, mitä musiikin ymmärtäminen hermeneutiikan näkökulmasta voi olla.

Hermeneuttisesti tarkasteltuna musiikki on kauttaaltaan vahvasti kiinni sosiaalisissa ja kielellisissä käytännöissä ja traditioissa. Se mitä musiikki ylipäänsä on, riippuu ajasta, paikasta ja kontekstista. Näin ollen myös kysymys siitä, mitä musiikin ymmärtäminen on, saa useita erilaisia, toisiinsa liittyviä vastauksia.

Gadamerin hermeneutiikan pohjalta voidaan sanoa, että kaikkeen musiikin havaitsemiseen liittyy tulkintaa ja ymmärtämistä. Musiikin ymmärtäminen on aina sidoksissa ennako-oletuksiin ja kieleen, ja näin ollen sitä voidaan kuvata hermeneuttisen kehän avulla. Myös musiikista vaikuttaminen esimerkiksi tietynlaisen tunteen tuntemisena tai uudenlaisena kokemisen tapana on sidoksissa kulttuuriin merkityksiin ja näin ollen sisältää ymmärtämisen elementin. Ennen kaikkea Gadamerin pohjalta voidaan sanoa, että musiikin ymmärtäminen vaatii dialogista osallistumista siihen traditioon, jossa musiikkia tehdään, esitetään ja kuunnellaan.

Asiasanat: Musiikin ymmärtäminen, Gadamer, musiikki, hermeneutiikka, dialogisuus, filosofia

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Gadamerin hermeneutiikka	5
2.1 Romantiikan kieliteoria	6
2.1.1 Herderin teorian pääkohtia	7
2.1.2 Humboldtin kieliteoria	7
2.2 Ymmärtämisen kielellisyys	9
2.3 Ymmärtämisen dialogisuus	10
2.4 Ymmärtämisen kehä	11
2.5 Leikki ja osallistuminen taiteen kokemisessa ja keskustelussa	12
3 Gadamerilaisia käsityksiä musiikista	16
3.1 Johnson ja moderni kokemus musiikista	17
3.1.1 Ooppera sosiaalisena velvollisuutena ja musiikki imitaationa	18
3.1.2 Sensitiivinen yleisö	19
3.1.3 Musiikki, yhteiskunta ja musiikin merkitys	21
3.1.4 Absoluuttinen musiikki ja romantiikan musiikillinen kokemus	23
3.2 Musiikki Gadamerin filosofisessa hermeneutiikassa	25
3.2.1 The Relevance of the Beautiful	25
3.2.2 Truth and Method	28
3.3 Bruce Ellis Bensonin gadamerilainen musiikkifenomenologia	29
3.3.1 Teoksen käsite – säveltäjän monologista dialogiseen improvisaatioon	31
3.3.2 Säveltämisen käsitteen ongelmallisuus	37
3.3.3 Esittäminen – säilyttämisen improvisaatio	40
3.3.4 Ergon Energieiassa – musiikki toimintana sekä tuotteena toiminnan sisällä	42
3.3.5 Musikaalisuus toisen kanssa	42
3.3.6 Huomioita Bensonin teoriasta	44
3.4 Andrew Bowien teoria musiikista ja filosofiasta	48
3.4.1 Musiikki ja merkitys	48
3.4.2 Musiikin tulkinta ja holismi	51
3.4.3 Musiikki, tiede ja metodi	52
3.4.4 Musiikin ymmärtäminen ja kieli	53
3.4.5 Musiikki ja emootiot	54
3.4.6 Musiikki metafysiikkana	55

4 Musiikin ymmärtäminen Gadamerin filosofisen hermeneutiikan valossa	58
4.1 Musiikin vaikutukset, puhuttelevuus ja virittyneisyys	59
4.2 Musiikin ymmärtäminen ja selittäminen	63
4.3 Musiikki, merkitykset ja kieli	64
4.4 Musiikin ymmärtämisen dialogisuus	66
4.5 Musiikin ymmärtävä kokeminen ja hermeneuttinen kehä	68
4.6 Musiikki, ilmaisu ja tietoisuus	71
5 Lopuksi	73
Lähteet	75

1 Johdanto

Tämän tutkielman lähtökohtana on kysymys siitä, mitä musiikin ymmärtäminen on. Lähestyn kysymystä ennen kaikkea Hans-Georg Gadamerin (1900-2002) filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta, koska ymmärtäminen on siinä aivan keskeisessä asemassa. Tarkastelen sekä Gadamerin omia että häneltä vaikutteita saaneiden tutkijoiden käsityksiä musiikista ja sen ymmärtämisestä. Lisäksi pyrin rakentamaan jonkinlaista synteesiä käsittelemistäni teorioista sekä tarjoamaan omaa käsitystäni musiikin ymmärtämisestä.

Perinteisesti musiikki on usein ollut filosofialle ongelma (ks. Bowie 2007 ja Torvinen 2007). Tämä johtuu yhtäältä jo siitä, että musiikilla ilmeisesti on kyky vaikuttaa ihmisiin ja jossain mielessä jopa muuttaa ihmisiä tai heidän käyttäytymistään. Tässä mielessä musiikin on ainakin Platonista lähtien usein ajateltu olevan vaarallista. Ongelmallisuutta lisää se, että tapa, jolla musiikki vaikuttaa, ei ole helposti ymmärrettävissä tai käsitteellistettävissä.

Musiikin vaikutusten lisäksi musiikin ylipäänsä on usein ajateltu olevan vaikeasti, jos ollenkaan, ymmärrettävää. Erityisesti tämä ajatus liittyy länsimaiseen taidemusiikkitraditioon ja viime vuosisatoina länsimaissa vallalla olleeseen autonomiaestetiikkaan. Ei kuitenkaan ole olemassa minkäänlaista konsensusta siitä, mitä tarkoitetaan musiikin ymmärtämisellä. Tarkoitetaanko sillä sitä, että pyritään ymmärtämään vaikkapa musiikin rakenteita ja sävelten suhteita toisiinsa jonkin valmiin teorian puitteissa? Vai tarkoitetaanko sillä musiikin kokemista ja ymmärtämistä merkityksellisenä tai todellisuutta representoivana? Miten musiikin ymmärtäminen suhteutuu siihen, mitä yleensä ajattelemme ymmärryksen olevan? Olennaisen tärkeä on varmasti kysymys kielen ja ymmärtämisen suhteesta, sekä tässä tapauksessa tietysti musiikin suhteesta näihin kumpaankin. Miten tulisi ylipäänsä lähestyä kysymystä musiikin ymmärtämisestä ja ymmärrettävyydestä?

Gadamerin filosofinen hermeneutiikka tarjoaa pohjan yhdelle tavalle yrittää lähestyä yllä esitettyjä kysymyksiä. Tutkimukseni tarkoitus onkin kysyä ja selvittää, mitä

Gadamerin filosofian keskeinen ajatus *ymmärtämisestä* ja sen *dialogisuudesta* voi tuoda keskusteluun musiikin ymmärtämisestä ja merkityksestä. Pyrkimykseni on selvittää sekä Gadamerin että hänen hermeneutiikkansa suhdetta musiikkiin ja vastata tältä pohjalta yllä esittämiini kysymyksiin. Tässä yhteydessä käsittelen työssäni myös musiikintutkijoita, jotka ovat saaneet vaikutteita Gadamerilta tai hänen edustamaltaan hermeneutiikalta.

Koska Gadamerilla ymmärtäminen on aina *kielellistä*, eli tapahtuu kielen mediumin sisällä, on tarpeen hieman avata hänen ajattelunsa taustalla olevaa kielifilosofiaa. Käsittelen tässä työssä sekä Gadamerin teoriaa kielen ja ymmärtämisen suhteesta että hermeneutiikkaan ylipäänsä vahvasti vaikuttanutta romantiikan kieliteoriaa. Romantiikan kieliteorian tärkeimpänä muotoilijana pidetään yleisesti Wilhelm von Humboldtia.

Humboldtin kieliteoriassa kieli ja ajattelu kuuluvat aina välttämättä yhteen. Samaan tapaan myös Gadamerin käsityksessä kieli ja ymmärtäminen kuuluvat välttämättä yhteen. Myös musiikki liittyy tähän yhteyteen siten, että Humboldtin mukaan kieli on alkuperäisesti laulua. Väittäessään, että kieli on alkuperäisesti laulua, Humboldt ei tarkoittanut, että ihmiset alkoivat ensin ”lauleskella” ja vasta myöhemmin puhua merkityksellisiä sanoja ja lauseita. Sen sijaan hän viittaa siihen, että kielen alkuperäinen muoto ei ole kirjoitettu, vaan puhuttu kieli. Puhutun kielen alkuperäinen muoto taas on äänellistä kommunikaatiota, joka ei perustu ensisijaisesti propositioille, ja on siten lähellä laulamista ja siihen liittyvää äänellistä merkityksellistämistä. Humboldt haluaa käsittääkseni korostaa kielen materiaalisuutta, toiminnallisuutta ja merkityksen rakentumisen ei-abstraktisuutta. Kieli on äänellistä, sosiaalista, kommunikoivaa toimintaa (ks. Humboldt 1999). Lisäksi on selvää, että kun Gadamerilla kaikki ymmärtäminen on kielellistä, myös kysymys musiikin ymmärtämisestä on riippuvainen siitä, missä määrin ja miten musiikki voi olla kieltä tai kielellistä.

Gadamerin dialogisuuden ajatusta seuraten tarkoitukseni on koittaa hahmotella musiikin harjoittamista, kuulemista ja kuuntelemista *dialogina* eli *keskusteluna*. Tällöin esimerkiksi soittajan ja kuulijan tai musiikin ja kuulijan suhde ei siis hahmottuisi pelkästään subjektin ja objektin suhteena, vaan subjektin ja subjektin suhteena, jossa molemmat osapuolet pyrkivät ymmärtämään toisiaan. Tällöin pyrkimyksenä ei siis ole

ymmärtää tai selittää, miksi jokin musiikki on sellaista kuin se on, tai edes pyrkiä purkamaan sitä osiin, vaan pyrkiä ymmärtämään mitä se merkitsee. Kuten tulemme huomaamaan, musiikin merkityksen tai merkitysten ymmärtäminen poikkeaa luonteeltaan tavanomaisesta kielen ymmärtämisestä – mutta se on monessa mielessä myös samankaltaista. Lisäksi dialogisuus viittaa Gadamerilla keskusteluun perinteen kanssa, mikä musiikin kohdalla tarkoittaa hieman yksinkertaistaen sitä, että halutessaan ymmärtää musiikkia on antauduttava dialogiin musiikin perinteen kanssa.

Gadamerin hermeneutiikan relevanssia musiikintutkimukselle on tutkittu huomattavan vähän. Yhtenä syynä tähän on varmaankin se, että hän ei kirjoittanut mitään yhtenäistä esitystä musiikista. Sen sijaan hänen musiikkia koskevat kirjoituksensa, joita ei edes ole kovinkaan runsaasti, löytyvät hajallaan eri puolilta hänen laajaa tuotantoaan. Kuitenkin Gadamer on useilla muilla taiteen ja filosofian alueilla niin merkittävä ajattelija, että voi ajatella jopa olevan hieman outoa, että Gadameria ja musiikkia ei ole juuri pyritty yhdistämään. Yksi harvoja tutkimuksia, joka nimenomaisesti pyrkii tekemään gadamerilaista teoriaa musiikista¹, ja itse asiassa nimenomaan musiikin tekemisen dialogisuudesta, on Bruce Ellis Bensonin teos *Improvisation of Musical Dialogue*. Omassa tutkielmassani pyrin kuitenkin lähestymään asiaa nähdäkseni hieman Bensonista eroavalla tavalla.

Tutkielmani etenee siten, että aluksi esittelen Gadamerin hermeneutiikan yleisluontoisesti niiltä osin kuin se on relevanttia omassa tutkielmassani. Sen jälkeen siirryn käsittelemään musiikkia ja musiikin ymmärtämistä. Kuten sanoin, Gadamer ei itse kirjoittanut paljoa musiikista, ja toisinaan tuntuu siltä, että hän hieman välttelikin siitä kirjoittamista. Jotta on mahdollista saada kaikki irti hänen harvoista musiikkia koskevista huomautuksistaan, ja jotta on mahdollista paremmin ymmärtää sitä tilannetta, josta käsin hän asiaa lähestyi, käsittelem James H. Johnsonin kirjaa *Listening in Paris* (1995). Se on loistava kuvaus niistä suurista muutoksista, joita musiikin kokemisessa (ja ymmärtämisessä) tapahtui Euroopassa 1700-luvun lopulta 1800-luvun lopulle siirryttäessä. Tämä on hyvin olennainen asia sen takia, että voimme huomata juuri tuolloin syntyneen aivan uudenlaisen tavan kokea ja käsittää musiikki. Tässä uudessa tavassa ei enää niinkään oltu kiinnostuneita jäljittelystä eli mimesiksestä, vaan ilmaisusta eli ekspressiosta. Lisäksi muutokseen liittyy olennaisesti käsitys

1 Myös Gary Tomlinson (1993) on tutkinut (renessanssi)musiikkia Gadameriin tukeutuen.

autonomisesta ja absoluuttisesta musiikista.

Johnsonin kulttuurihistoriallinen katsaus onkin olennainen asia sekä taustatietona musiikin kokemisen eri tavoista että siitä, miksi Gadamer suhtautui musiikkiin siten kuin suhtautui. Hän käytti useasti esimerkiksi käsitettä ”absoluuttinen musiikki”, joka nykypäivänä on hyvin kyseenalainen termi. Toisaalta hän vaikuttaa joissakin suhteissa olevan todella hyvin perillä musiikin kulttuurihistoriasta. Käsittelen tutkielmassani niitä Gadamerin musiikkia koskevia huomioita, jotka löytyvät teoksista *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (1986) sekä *Truth and Method* (2004).

Gadamerin omien kirjoitusten jälkeen tarkastelen kahta teoriaa musiikista ja sen ymmärtämisestä, jotka molemmat ovat kirjoitettu vahvasti Gadamerin hengessä. Bruce Ellis Benson (2003) käsittää musiikin luonteeltaan improvisoivaksi dialogiseksi toiminnaksi, jossa keskeistä ei ole niinkään analysointi tai ulkoapäin tapahtuva objektivoiva tarkkailu, vaan osallistuminen siihen traditioon, jossa musiikkia tehdään ja kuunnellaan. Andrew Bowie (2007) taas korostaa musiikin kielellisyyttä ja sen kykyä vaikuttaa meihin ja saada meidät kokemaan ja ymmärtämään uusia asioita.

Tutkielmani loppupuolella suhteutan käsittelemiäni ajatuksia ja ajattelijoita toisiinsa. Esitän myös kritiikkiä joitakin ajatuksia kohtaan ja pyrin tarjoamaan sekä omia vaihtoehtojani että esimerkkejä ja lisäyksiä käsittelemiini ajatuksiin. Ennen kaikkea pyrin tuomaan esiin uusia näkökulmia kysymykseen siitä, mitä on musiikin ymmärtäminen.²

2 Haluan kiittää Jukka Sarjalaa ja Sakari Ollitervoa neuvoista työni alkuvaiheessa, ja professori John Richardsonia ohjauksesta ja keskusteluista työn edetessä.

2 Gadamerin hermeneutiikka

Kieli on ihmisenä olemisen todellinen keskus, kunhan se vain osataan nähdä sillä alueella, jonka se yksin voi täyttää. Tämä alue on ihmisten yhteiselon ja keskinäisen ymmärtämisen alue, jatkuvasti kasvavan yhteisymmärryksen alue, joka on ihmiselle yhtä elintärkeää kuin ilma, jota hengitämme. (Gadamer 2005, 89.)

Gadamerin hermeneutiikka on laaja filosofinen projekti, jossa hyvin keskeisessä asemassa on ihmisen kielellisyys. Gadamerille ihminen on ennen kaikkea kielellisesti maailmaa tulkitseva ymmärtävä olento. Hermeneutiikka voidaankin käsittää tulkintaa koskevaksi opiksi, mutta tällöin tulkinta ei rajoitu vain kirjallisiin teksteihin, vaan laajenee koskemaan kaikkea ihmisen ymmärtämistä. Gadamerin filosofiassa tietyt käsitteet, kuten ymmärtäminen ja tulkinta, ovat hyvin keskeisessä asemassa, eikä Gadamerin ymmärtäminen onnistu ilman näiden käsitteiden tuntemista. Tämän vuoksi on välttämätöntä hieman käydä läpi Gadamerin lähtökohtia.

Kuten jo kirjoitin, Gadamerin filosofiassa ihmisen perussuhde maailmaan on kielellisessä tulkinnassa tapahtuva ymmärtäminen. Ymmärtäminen on ihmisen olemisen tapa. Tämä tarkoittaa sitä, että ihminen elää aina jo merkityksellistyneessä maailmassa ja kokee eli ymmärtää maailmaa tietyssä merkityksessä. (Gadamer 2005, 79-89.) Tässä ajatuksessa on myös vahvasti läsnä Gadamerin oppi-isien Husserlin ja Heideggerin fenomenologia. Gadamerin hermeneutiikan fenomenologisuus näkyy esimerkiksi siinä, että kun Husserlille havaitseminen oli aina *havaitsemista tietyssä mielessä* (ks. Husserl 2006), Gadamerille kaikki ymmärtäminen, siis myös ”puhdas aistihavainto”, on aina *ymmärtämistä tietyssä mielessä* (Gadamer 2004, 79).

Tarkemmin sanottuna Gadamerin mukaan ei ole edes olemassa mitään ”puhdasta havaintoa”. Kaikki havaitseminen on ymmärtämistä, ja ymmärtäminen on aina ymmärtämistä jossakin mielessä. Se on siis jonkin ymmärtämistä jonakin eli jossakin

merkityksessä. Palaan tähän asiaan musiikin yhteydessä, kun käsittelen sitä Gadamerin ajatusta, että jopa täysin abstraktin ”absoluuttisen musiikin” kuuleminen on ymmärtämistä, vaikka mainitussa musiikissa ei ole mitään objektiivista merkityssisältöä, vaan se on puhdasta muodon liikettä. (Gadamer 2004, 79.) Gadamer (2004, 390) kirjoittaa: ”[k]aikki ymmärtäminen on tulkintaa, ja kaikki tulkinta tapahtuu kielen mediumissa, joka antaa objektien tai asioiden tulla sanoiksi, ja on silti samaan aikaan tulkitsijan oma kieli.” Se mitä Gadamer tässä tarkoittaa kielen mediumilla ja tulkitsijan omalla kielellä, tulee toivoakseni kirkastumaan, kun alla käsittelen tarkemmin Humboldtin ja Gadamerin näkemyksiä kielestä.

Tarkastelen seuraavassa Gadamerin hermeneutiikkaa ja sen perusteita tiettyjen tutkielmassani olennaisten teemojen kannalta. En pyri kirjoittamaan mitään yleisesitystä Gadamerin filosofiasta, vaan vain esittelemään ja analysoimaan sellaisia asioita, joiden uskon olevan olennaisia pyrkimyksessäni selvittää kysymystä siitä mitä ja millaista musiikin ymmärtäminen voi Gadamerin hermeneutiikan puitteissa olla.

2.1 Romantiikan kieliteoria

Gadamerilla ja ylipäänsä koko modernissa hermeneutiikassa *romantiikan kieliteoriaksi* nimitetty suuntaus on keskeisessä asemassa. Romantiikan kieliteorian perustavat ajatukset ovat peräisin J.G. Herderiltä ja J.G. Hamannilta, mutta parhaiten ja laajimmin sen on kehitellyt ja muotoillut historiallisen kielitieteen perustajana tunnettu Wilhelm von Humboldt. (Tolonen 2010.) Esimerkiksi Habermasilla, Heideggerilla ja Gadamerilla on teoksissaan useita viittauksia Humboldtin kieliteoriaan, jota he sekä käyttävät omana lähtökohtanaan että pyrkivät täsmentämään. Gadamerin laaja pääteos *Wahrheit und Methode (Truth and Method, 2004)* jakantuu kolmeen osaan, joista viimeinen eli kolmas käsittelee nimenomaan kieltä ja kieliteoriaa. Tämä puolestaan jakaantuu kolmeen osioon, joista ensimmäinen, siis koko kieliosuuden aloittava osio, käsittelee nimenomaan Humboldtin kieliteoriaa. Esitän seuraavassa Herderin perusajatuksia kielestä, jonka jälkeen siirryn käsittelemään Humboldtin muotoilua aiheesta.

2.1.1 Herderin teorian pääkohtia

Herderin tärkeä lähtökohta on, että ihmiset eivät aisti ja ajattele universaalisti samalla tavalla, vaan riippuen kielestä ja kulttuurista. Todellisuus paljastuu suhteessa kieleen, ja näin ollen epistemologia ja ontologia kuuluvat yhteen kieliteorian kanssa. Niitä ei tule ajatella erillään toisistaan. Herder määrittelee ihmisyyden ylipäänsä kielen ja kielellisyyden avulla seuraavasti: ihminen ei keksi kieltä, vaan vasta kielellisyys tekee ihmisyyden. Kun Herder pyrkii ymmärtämään kieltä, löytämään sellaisen kielellisyyden perusmuodon, joka tekee kielestä kielen, hän päätyy siihen, että kieli ei ole selitettävissä itsensä ulkopuolelta. (Tolonen 2010.) Myöskään kielen merkitykset eivät ole kielen ulkopuolella, eivätkä ne ole esimerkiksi ”ideoita”, vaan merkitykset ovat kielen käytössä (Forster 2002, xvi). Sivuhuomatuksena sanottakoon, että myös tunnetun 1900-luvulla vaikuttaneen saksalaisen filosofin Ludwig Wittgensteinin näkemys kielestä on monessa mielessä samankaltainen. Olennaista on Wittgensteinin (1999, §40-48) esittämä käsitys kielestä toimintana: ”[s]anan merkitys on sen käyttö kielessä”. Kielen oppiminen on Wittgensteinilla oppimista käyttämään kieltä (tietyissä) yhteisössä, tiettyjen kielipelien sääntöjen mukaan. Lauseiden mieli on niiden käyttötavassa. Ilman sanojen ja lauseiden funktioita eli sanojen ja lauseiden sosiaalisia käyttötapoja, niillä ei voi olla merkityksiä. Merkitykset ovat näin ollen *kielen kokonaisuudessa*, eivätkä sanoissa tai lauseissa itsessään, irrallaan kielen kokonaisuudesta (ibid.).

2.1.2 Humboldtin kieliteoria

Wilhelm von Humboldtin teoriassa kieli on välttämätön ja määrittävä tekijä ihmisyydelle ja ihmisen yhteisöllisyydelle. Hänen mukaansa kielellisyys tekee ihmisen ja ihmisyyhteisön. Kieli ja ajattelu puolestaan kuuluvat yhteen siten, että ajattelua ei voi olla olemassa ilman yhteisöllistä, sosiaalista kieltä. Kieli on pohjimmiltaan sosiaalista toimintaa. (Losonsky 1999, Introduction.)

Humboldt siis ajattelee kielenkäytön olevan sosiaalista toimintaa, joka määrittää ihmisyyttä ylipäänsä. Kieli mahdollistaa ihmisten *yhteisöllisyyden*, ja tätä kautta myös ihmisten *yksilöllisyyden* osana (kieli)yhteisöä. Yksilö voi siis olla olemassa vain yhteisön osana, mutta samalla yhteisö tarjoaa puitteet yksilön olemiselle, yksilöydelle.

Kielen avulla ihminen kommunikoi toisten ihmisten kanssa. Merkittävää on Humboldtin huomio siitä, että kieli ei tarkoita mitään, ellei ole yksilöä, joka *tarkoittaa*, ja toista, joka *ymmärtää*. Samalla on kuitenkin niin, ettei kukaan voi tarkoittaa mitään ilman kieltä, jonka avulla tarkoittaa. (Tolonen 2010.) Kyseessä on eräällä tavalla paradoksaalisen tai kehämäisen kuuloinen väite, mutta tarkoituksena on juuri väittää, että kieltä ja kielenkäyttöä eli kommunikaatiota ei voi erottaa toisistaan. Ne on aina käsitettävä yhdessä, toistensa kautta.

Humboldtin mukaan olennaista on myös, että kieli ei ole kenenkään luoma, vaan luonnollisesti, ikään kuin itsestään syntynyt. Kieli on kehittynyt historiallisesti, tietyssä ajassa ja paikassa, ja samanaikaisesti on kehittynyt ajattelu. Humboldtin teorian mukaan vasta kielen syntymisen myötä ajattelu on mahdollista. (Humboldt 1999, §9.)

Kieli tai kielenkäyttö ei ole Humboldtilla yksiselitteisesti sama asia kuin ajattelu, mutta Humboldtin mukaan ”puhe on välttämätön edellytys yksilön ajattelulle” (Humboldt 1999, §9). On kuitenkin huomattava, että ”kieli kehittyy vain sosiaalisesti, ja ihminen ymmärtää itseään vain kokeiltuaan sanojensa merkityksellisyyttä muiden ihmisten keskuudessa” (Humboldt 1999, §9).

Kielen myötä ihmisyyhteisölle mahdollistuu, sekä yksilöinä että yhteisönä, käsitteellinen ajattelu. Tämän lisäksi kieli luo yhteisön jäsenille yhteisen tavan hahmottaa ja aistia maailmaa, eli yhteisen maailmankatsomuksen. Humboldt ei väitä, että kieliyhteisön jäsenillä on täsmälleen sama tapa havaita maailmaa, vaan nimenomaan, että jokaisella yksilöllä on tietyssä mielessä oma kielensä ja oma maailmankatsomuksensa. Nämä kuitenkin edellyttävät aina yhteisössä opittua kieltä ja tapaa hahmottaa maailma. Lisäksi, Humboldtin mukaan kieli ja sen myötä ajattelemisen ja havaitsemisen, ovat jatkuvassa muutostilassa, sillä yhteisön yksilöiden käyttäessä kieltä se alinomaan muuttuu, ja sitä voidaan toisinaan myös tietoisesti muuttaa. (Ks. Losonsky 1999, Introduction.)

Humboldtilla kieli on siis yhteisöllistä ihmisyyden muodostavaa toimintaa. Kielen merkitykset ovat sen käytössä, eli kielen rakenne on puhumisessa. Tätä kautta pääsemme käsiksi merkityksen käsitteeseen. Humboldtin näkemyksessä kieli ei muodostu atomistisesti sanoista ja sanojen merkityksistä, vaan hänen näkemyksensä

kielestä on *holistinen*; sanat saavat merkityksensä vasta osana kielen kokonaisuutta (Losonsky 1999, Introduction).

2.2 Ymmärtämisen kielellisyys

Sekä Humboldtilla että Heideggerin ja Gadamerin hermeneutiikassa keskeistä on ajatus kokonaisuuden ja osan suhteesta. Hermeneutiikka ylipäänsä määritellään usein teoriaksi tulkinnasta, jossa keskeistä on ymmärtämisen käsite sekä ajatus siitä, että osaa ei voi ymmärtää ilman kokonaisuuden ymmärtämistä, eikä kokonaisuutta voi ymmärtää ilman osia (ks. esim. Gadamer 2005, 29-39 tai Inwood 1998). Tämän tyyppinen ajatus voi esiintyä suurin piirtein samansisältöisenä nimikkeiden organistisuus, teleologia ja holismi alla.

Gadamerilla hermeneutiikassa on kysymys tulkinnan taidosta, jonka tavoitteena on *ymmärtäminen*. Gadamer (2004, 386) käyttää esimerkkinä kielen kääntämistä. Gadamerin mukaan kääntäjän tai tulkin tavoite on kääntää puheen tai tekstin merkitys niin, että toinen keskusteluun osallistuja (tai lukija) voi ymmärtää sen omassa kontekstissaan, tai elinympäristössään. Näin ollen käänös on aina samalla tulkinta. Kääntämisessä tapahtuvan tulkinnan tavoite on tehdä alkuperäisen puheen merkitys ymmärrettäväksi toista mediumia, eli toista kieltä, käyttäen, sillä vain kielen avulla on mahdollista ymmärtää mitä toinen tarkoittaa. Gadamerin mukaan kielen hallinta on edellytys sille, että keskustelussa voi syntyä ymmärrys (Gadamer 2004, 387).

Gadamerin havainnollistamiseksi otan esiin Heideggerin ajatuksen kielestä olemisen talona (Heidegger 2000, 51). Tällä Heidegger tarkoittaa sitä, että ihmisen olemisen tapa, kaikkine aistimisineen ja ajatteluineen, on kielellistä, se on kielen sisällä. Ihmisen olemista ei voi ottaa ”sellaisenaan” ilman kieltä, ja ajatella, että kieli on jotakin päälleliimattua, jota voidaan käyttää tai olla käyttämättä. Ikään kuin voisimme myöskin ajatella joko kielen avulla tai ilman kieltä.

Gadamerin (2004, 390) sanoin kieli ei ole esimerkiksi kommunikaatioväline, vaan se on *tila*, jossa kommunikaatio ylipäänsä mahdollistuu. Kieli ei lainkaan ole väline, instrumentti, jonka avulla ilmaistaan jotakin jo ymmärrettyä, vaan itse ymmärtäminen

tapahtuu aina kielen sisällä, kielessä:

[r]omantiikan jälkeen ei voida enää ajatella ikään kuin tulkittavat käsitteet liitettäisiin ymmärtämiseen, ikään kuin ne noudettaisiin varastosta, jossa ne odottavat tarvetta. Pikemminkin kieli on universaali medium, jossa ymmärtäminen tapahtuu. Ymmärtäminen tapahtuu tulkitsemisessa. (Gadamer, 2004, 390, oma suomennokseni.)

Kaikki ymmärtäminen on siis Gadamerin (2004, 390) mukaan tulkintaa, ja kaikki tulkinta tapahtuu kielessä, kielen mediumissa, joka ”antaa asioiden tulla sanoiksi, ja on silti samaan aikaan tulkitsijan oma kieli.” Ei ehkä ole mahdollista korostaa liikaa kielen asemaa Gadamerin hermeneutiikassa. Tämän vuoksi huomautan vielä, että kun Gadamerilla kaikki inhimillinen ymmärtäminen ja maailmassaoleminen ylipäänsä on kielellistä, niin jopa se, että ihmisellä ylipäänsä on maailma, on kielestä riippuvainen asia (Gadamer 2004, 440). Gadamer yhtyy Humboldtin näkemykseen siitä, että kieli on maailmankatsomus (ibid.).

2.3 Ymmärtämisen dialogisuus

Gadamerin mukaan inhimillinen kokemus maailmasta on luonteeltaan kielellistä. Tämän takia Gadamer hahmottaa ihmisen suhdetta erinäisiin asioihin *dialogisuhteella*. Gadamer puhuu esimerkiksi olemisesta dialogisuhteessa taideteokseen. Tällä hän tarkoittaa sellaista suhtautumista, jossa siihen, minkä kanssa olemme tekemisissä, ei suhtauduta kuin vallassamme olevaan objektiin, vaan niin kuin se olisi meihin verrattava subjekti. Kyse ei ole siis luonnontieteille ominaisesta subjektin ja objektin suhteesta, vaan keskustelulle ominaisesta subjektin ja toisen subjektin suhteesta, jossa olennaista on toisen kuunteleminen ja yritys ymmärtää toista. Subjektin suhtautuessa toiseen subjektina hän pitää tätä merkityksellisenä ja yrittää tulkita ja ymmärtää tätä. Yksinkertaistaen ja ehkä hieman liikaa mutkia oikoen voidaan sanoa, että Gadamerin dialogisuus tarkoittaa sellaista suhdetta, jossa toisen annetaan puhutella meitä ja toista yritetään ymmärtää. Tällöin ei ole olennaista onko tämä ”toinen” ihminen, kirja tai musiikkikappale. Joka tapauksessa pyrkimyksenä on antautua avoimeen keskusteluun, kuunnella mitä toinen sanoo, ja yrittää ymmärtää tätä.

Gadamerin (2004, 443) mukaan kielen tosi oleminen on nimenomaan dialogissa. Kieli on luonteeltaan jotain sellaista, joka kuuluu keskusteluun. ”[K]eksityt, keinotekoiset kommunikaatiojärjestelmät eivät koskaan ole kieliä. Sillä keinotekoisilla kielillä, kuten salakielillä tai matemaattisten symbolien järjestelmillä, ei ole perustaa kieli- tai elämänyhteisössä” (ibid.). Mielestäni Gadamer sanoo, että kielen varsinainen tarkoitus on mahdollistaa ymmärtäminen, ja etenkin yhteisymmärrys. Kaikki ymmärtäminen tosin on tietystä mielessä yhteisymmärrystä, koska se perustuu kielen sosiaaliselle yhteisyydelle, mutta Gadamerinkin sanoin kieli todellistuu kun sen avulla, tai tarkemmin sanottuna siinä, saavutetaan yhteisymmärrys. (2004, 443.) Gadamer (2005, 86) kirjoittaa: ”Jo kauan sitten on huomattu, että puhuminen on todellista vain keskustelussa. Jokaisella keskustelulla on oma henkensä – joko hyvä tai huono: viestinnän ja soljuvan ajatustenvaihdon henki minän ja sinän välillä tai paikallaan polkevan, jopa tyrehtyvän keskustelun henki.”

Gadamerin mukaan Heideggerin ymmärryksen tulkinnan kautta koko hermeneutiikan tehtäväksi on selkiytynyt *merkityksen* osoittaminen tulkitsijan ja objektin suhteessa (Gadamer 2004, 254). Tämä tarkoittaa yksinkertaisesti sanottuna sitä, että merkitystä ei haeta yksin tekstistä, sanoista tai kielestä, eikä tietenkään myöskään yksin tekstin tai kielen tulkitsijasta, vaan nimenomaan näiden välisestä suhteesta. Merkitykset ovat aina merkityksiä jollekin tulkitsijalle jonkin tulkintatavan sisällä. Tällainen tulkintatapa on nähdäkseni kieli tai wittgensteinilaisesti sanottuna kielipeli.

2.4 Ymmärtämisen kehä

Ymmärtämisen kehässä on yksinkertaisesti sanottuna kyse seuraavasta ajatuksesta: kokonaisuus tulee ymmärtää yksittäisestä ja yksittäinen kokonaisesta käsin (Gadamer 2005, 29). Kun yritämme ymmärtää jotain uutta asiaa, meillä on väistämättä siitä aina joitakin ennako-oletuksia, joita Gadamer provokatiivisesti nimittää myös ennakkoluuloiksi. Nämä ennakkoluulot eivät kuitenkaan ole Gadamerin mukaan huono asia, vaan päinvastoin ne ovat ymmärtämisen ja tietämisen edellytyksiä. (Ks. Gadamer 2004, 271-297.) Uuden asian ymmärtäminen vaatii, että osaamme suuntautua edes jotenkin ymmärrettävää asiaa kohti. Suuntautuminen eli fenomenologian termein

sanottuna intentointi tapahtuu aina tiettyjen odotusten pohjalta. Suuntaudumme jollakin tietyllä tavalla, ja havaintomme määräytyy suuntautumisen tapamme sekä sen mukaan mitä on annettuna. Tällöin voimme huomata olleemme joissakin suhteissa oikeassa ja joissakin väärässä, jolloin voimme tarkentaa omaa kantaamme. Näin käsityksemme ymmärrettävästä asiasta muuttuu, jolloin voimme tulevaisuudessa suuntautua siihen tarkemmin.

Tällaisen ennakko-oletusten varassa tapahtuvan tarkastelun ja ymmärtämisen rakennetta Gadamer nimittää hermeneuttiseksi kehäksi. Hermeneuttinen viittaa oikeastaan kaikkeen kielelliseen ymmärtämiseen eli tulkintaan ylipäänsä. Kehän taas voidaan ajatella olevan siinä, että samaa asiaa ikään kuin kierretään ympäri tiettyjen ennakko-oletusten ohjaamana siten, että käsitys asiasta muuttuu ja tarkentuu, jolloin ennakko-oletuksemmekin muuttuvat. Toisaalta kehä on siinä, että mitään yksittäistä asiaa ei voi ymmärtää ilman, että ymmärtää mihin kokonaisuuteen se kuuluu, eikä kokonaisuutta puolestaan voi ymmärtää ilman, että ymmärtää mitä sen osat ovat. Tämä kuvaus ymmärtämisestä saattaa vaikuttaa epätoivoiselta ja jopa mahdottomalta, mutta itse asiassa siinä on kysymys siitä, että on otettava riski, eli astuttava sisään hermeneuttiseen kehään silläkin uhalla, että omat ennakko-oletukset osoittautuvat täysin vääriksi.

2.5 Leikki ja osallistuminen taiteen kokemisessa ja keskustelussa

Gadamer käyttää leikin ja pelin käsitteitä kuvaamaan sekä taiteen kokemista ja taiteen olemisen tapaa että keskustelun luonnetta. Alla tarkastelen näitä käsitteitä ennen kaikkea taiteen yhteydessä.

Leikin käsitettä ovat käyttäneet estetiikan yhteydessä jo Kant ja Schiller (Gadamer 2004, 102-104), mutta Gadamerilla leikki ei viittaa taideteoksen tekijän toimintaan tai mielentilaan eikä myöskään taideteoksen yleisöön. Gadamerilla leikki on taideteoksen olemisen tapa. Suomenkielessä on tarpeen käyttää käsitteen leikki rinnalla myös käsitettä peli, toisin kuin saksassa, jossa selvittää yhdellä käsitteellä (spiel). Yllä olevaan viitaten Gadamerin tarkoittama taideteoksen olemisen tapa on siis leikki tai peli. (ibid.)

Mitä Gadamer sitten tarkoittaa leikillä? Leikissä olennaista on sääntöjen seuraaminen.

Kuitenkin leikki on myös jotain, mikä voidaan erottaa leikkijöiden käyttäytymisestä. Leikkijöilleen leikki ei ole vakavaa, vaan oikeastaan juuri vakavan vastakohta, joskin Gadamer huomauttaa, että leikki sisältää tietynlaisen oman vakavuutensa. Leikkijät eivät kuitenkaan ole erityisesti tietoisia leikin laadusta, vaan he yksinkertaisesti leikkivät. Gadamerin mukaan onkin niin, että leikki tai peli saavuttaa tarkoituksensa vain silloin, kun leikkijä tai pelaaja kadottaa itsensä osaksi leikkiä tai peliä. Leikkijä kyllä tietää ”vain leikkivänsä”, mutta hän ei tiedä, mitä silloin itse asiassa tietää. (Gadamer 2004, 103.)

Kun siis kysytään mitä leikki tai peli itse asiassa on, ei ole syytä tarkastella leikkijää/pelaajaa ja tämän ajatuksia, vaan sitä mikä on *leikin olemisen tapa* (ibid.). Kuten on jo mainittu, tämä on olennainen kysymys Gadamerille, koska hän ottaa leikin käsitteen lähtökohdaksi tarkastellessaan sitä mitä taideteos on ja mikä on sen olemisen tapa.

Gadamerilla oleellista on, että taideteos ei ole objekti, joka voidaan ottaa tarkastelun kohteeksi. Sen sijaan taideteoksen tosi oleminen on siinä, että se tulee *kokemukseksi*, joka muuttaa sen kokijaa. Taideteoksen kokemisen varsinainen subjekti ei Gadamerin mukaan ole sitä kokeva ihminen vaan teos itse. Gadamerin mukaan teoksella itsellään, samoin kuin lekillä ja pelillä, on oma luonteensa, joka ei riipu siitä, tarkasteleeko, leikkiikö tai pelaako joku. Gadamerin mukaan siis pelin todellinen subjekti ei ole pelaaja(t) vaan peli itse. Peli tulee esille pelaajien kautta. (Gadamer 2004, 102-107.)

Pyrittäessä ymmärtämään sitä mistä leikissä ja pelissä on kysymys, on sanojen ”leikki” ja ”peli” metaforisen käytön tarkasteleminen ensisijaisen tärkeää. Gadamerin ajatus on, että sanojen metaforinen käyttö paljastaa uusia puolia siitä, millaisiin asioihin nämä sanat viittaavat. Usein puhutaan esimerkiksi valon tai värien leikistä sekä sanaleikeistä. Leikki tarkoittaa hyvin yleisesti ottaen Gadamerin mukaan jotakin tietynlaista *liikettä*, jolla ei varsinaisesti ole mitään määränpäättä, vaan se vain uusintaa itseään toistamalla. Gadamerille leikki tai peli onkin tällaisen liikkeen tapahtuminen sinänsä. (Gadamer 2004, 103-104.)

Leikki tai peli on olemassa myös pelaajien ja havainnoitsijoiden ”välissä”. Gadamerin mukaan peliin itse asiassa kuuluu olennaisesti myös sen suuntautuneisuus kohti sen

seuraajia. Peli onkin ideaalisesti olemassa juuri sitä havainnoivilla tarkkailijoilla, eikä pelin pelaajilla. Pelaajien tehtävä on toteuttaa roolinsa pelaajina ja näin representoida peliä sitä seuraavalle yleisölle, siis tuoda peli esiin. Tässä mielessä peli ei ole olemassa pelaajia varten, vaan pelin yleisöä varten. Mutta lopulta sekä yleisön että pelin pelaajien tehtävä on sama, ja tässä mielessä näiden välinen ero ylittyy. Kyse on siitä, että pelillä itsellään, erillään pelaajien toiminnasta, on jokin merkitys, joka tulee ymmärtää. Sekä pelaajien että yleisön on suhtauduttava peliin, eli intentoitava sitä, jossakin samassa mielessä. (Gadamer 2004, 108-109.)

Gadamerin (vasta)esimerkki on sellainen musiikki, joka esitetään nimenomaan soittajia, eikä erillistä yleisöä varten. Tällaisessa tapauksessa saattaisimme helposti ajatella, että musiikki on olemassa juuri soittajia (eli pelaajia) varten, eikä niinkään, tai ollenkaan, erityistä yleisöä varten. Gadamerin mukaan tässäkin tapauksessa musiikki on kuitenkin olemassa oikeastaan ketä vain kuulijaa varten, joskin se kyseisessä tilanteessa esitetään vain soittajia varten. Gadamerin mukaan taiteellinen esitys (presentaatio) on luonteeltaan sellaista, että se on aina olemassa jollekulle, jotakuta varten, vaikka ei olisikaan ketään, joka vain katsoo tai kuuntelee. (Gadamer 2004, 110.)

Gadamer kirjoittaa:

Tosiasiasa peli ja leikki ovat liikeprosesseja, joihin pelaaja ja leikkijä ottavat osaa. Ilmaisut ”aaltojen leikki”, ”leivoset leikkiä lyö” ja ”raajojen vapaa leikki” eivät suinkaan ole pelkkiä metaforia. Pikemminkin leikki kiehtoo leikkivää tietoisuutta, koska se tempautuu leikissä osaksi liikekokonaisuutta, jolla on oma dynamiikkansa. Leikki on käynnissä, kun yksittäinen leikkijä ryhtyy siihen täysin eikä ole vain leikkiä väheksyvä osallistuja. Jos ihminen ei pysty tähän, niin sanotaan, ettei hän osaa leikkiä. Tarkoitan, että leikin ja pelin perusteisiin kuuluu tietty henki – niitä luonnehtii helppous, vapaus ja onnistumisen tuottama tyydytys – ja ne täyttävät leikkijän ja pelaajan tällä hengellä. Siksi ne ovat rakenteeltaan verrattavissa keskusteluun, ja juuri keskustelussa kieli on todella olemassa. (Gadamer 2005, 86.)

Vaikka yllä oleva kappale näyttää käsittelevän vain sitä, mitä peli tai leikki on, kyse on

itse asiassa todella olennaisesta asiasta. Tämä johtuu siitä, että peli ja leikki ovat Gadamerin mukaan myös taiteen olemisen ja kokemisen tapoja ja havainnollistavat muutenkin monia ihmisen kokemuksia ja toimintatapoja. Ensinnäkin, Gadamer kirjoittaa, että pelillä tai leikillä on oma dynamiikkansa ja oma henkensä. Tämä tarkoittaa, että peli ei ole täysin hallittavissa tai kontrolloitavissa, vaan pikemminkin päinvastoin; peli hallitsee pelaajia. Kyse ei kuitenkaan ole mistään pakkovallasta, vaan siitä, että pelaaja tai leikkijä heittäytyy mukaan arvaamattomaan peliin. Tässä arvaamattomuudessaan peli muistuttaa keskustelua, jonka loppuloksesta emme koskaan voi olla varmoja, mikäli kyseessä on oikea keskustelu. Aivan oman huomionsa ansaitsee se, että peli ja leikki vaativat ehdottomasti osallistumista. Niitä ei voi ymmärtää, ellei itse osallistu niihin. Luultavasti jo nyt alkaa käydä selväksi, että Gadamer vastustaa sellaista objektivointia, joka tieteessä vaatii aina ulkopuolista tarkkailemista. Oli kyse sitten leikistä, yhteiskunnallisesta ilmiöstä, maalauksesta tai musiikkikappaleesta, sen ymmärtäminen vaatii Gadamerin mukaan tietynlaista heittäytymistä ja osallistumista. Pyrin alla syventymään siihen, mitä tällainen osallistuminen ja heittäytyminen taiteen ja musiikin ymmärtämisen yhteydessä tarkoittaa, ja mitä ylipäänsä musiikin ymmärtäminen voi tarkoittaa.

3 Gadamerilaisia käsityksiä musiikista

Ennen siirtymistä Gadamerin omiin musiikkia koskeviin kirjoituksiin on syytä hakea hieman kontekstia käsite- ja kulttuurihistorian parista. Gadamer itse suhtautui selvästi varoen musiikkiin ja koki olevansa ainakin jossain määrin musiikkia ymmärtämätön. Miksi hän ajatteli niin, ja mitä musiikin ymmärtämisen oikeastaan ajateltiin tarkoittavan 1900-luvulla, jolloin Gadamer kirjoitti? Näihin kysymyksiin vastaaminen vaatii jälleen katseen suuntaamista menneisyyteen. Musiikkiin suhtautuminen muuttui radikaalisti autonomiaestetiikan synnyn myötä. On selvää, että 1700-luvulla musiikkia kuunneltiin ja ymmärrettiin eri tavalla kuin 1900-luvulla ja omana aikanamme 2000-luvulla. Suuri muutos, jonka autonomiaestetiikka toi oli siinä, että musiikki ei enää ollut niinkään käyttötavaraa, kuin hartaan keskittymisen kohde. Voimme tosin nähdä, että nykypäivänä populaarimusiikilla on ”käyttömusiikin” asema, kun taas hartaammin suhtaudutaan ”taidemusiikkiin”.

Usein musiikin ymmärtämisestä puhuttaessa edellytetään myös teoksen käsitettä. Puhutaan siitä, miten teosta voi ymmärtää, tai toisinaan siitä, miten säveltäjää voi ymmärtää. Musiikin tekeminen taas on usein hahmottunut juuri säveltäjän ja teosten käsitteiden kautta. Nähdäkseni musiikin merkityksestä ja ymmärtämisestä puhuttaessa on kuitenkin otettava laajempi näkökulma. Samaan tapaan on ajatellut myös Bruce Ellis Benson, joka teoksessaan *Improvisation of Musical Dialogue* (2003) tarkastelee fenomenologis-hermeneuttisesti musiikkia dialogisena sosiaalisena toimintana. Tällöin musiikki ei ole vain säveltäjän luomia teoksia, vaan yhtä lailla esittäjien, soittajien ja kuulijoiden tulkintaa ja toimintaa, ja ennen kaikkea osallistumista musiikkitraditioon.

Vielä Bensonia enemmän kuulijan roolia musiikin tulkinnassa ja ymmärtämisessä korostaa James H. Johnson, jonka teos *Listening in Paris* (1995) on loistavan yksityiskohtainen kuvaus musiikin kuulemisen ja ymmärtämisen muutoksesta Ranskassa 1700-luvun lopulta 1800-luvun loppupuolelle. Bensonin kirjan kautta avautuu käytännöllinen ja jokseenkin gadamerilainen näkökulma musiikin kuulemiseen ja ymmärtämiseen. Vaikka kirja sijoittuu ennen kaikkea 1700- ja 1800-lukujen taitteeseen, se kuvaa yhden olennaisen ja keskeisen muutoksen musiikkiin

suhtautumisessa ylipäänsä. Näin se myös avaa mielestäni tärkeällä tavalla yhtäältä sitä tapaa, jolla Gadamer 1900-luvulla on suhtautunut musiikkiin, ja toisaalta sitä tapaa tai tapoja, jo(i)lla me nykyään suhtaudumme musiikkiin. Tämän vuoksi käyn alla läpi Johnsonin kirjaa kiinnittäen huomiota teemaani liittyviin asioihin. Pyydän lukijaa kiinnittämään huomiota erityisesti siihen, mitä kirjoitan musiikin kokemisesta ja ymmärtämisestä sekä musiikin ontologiasta eli siitä, mitä musiikki on.

3.1 Johnson ja moderni kokemus musiikista

James H. Johnsonin (1995) kirja *Listening in Paris* lähtee liikkeelle kysymyksestä miksi ranskalaiset yleisöt muuttuivat hiljaisiksi vuosien 1750-1850 aikana. Kyseisenä aikana pariisilaisyleisön keskuudessa tavanomaisesti vallinnut elävä puheensorina vaimeni ja hiljainen kuunteleminen alkoi. Tämä muutos oopperayleisön käytöksessä on Johnsonin (1995, 2) mukaan merkki suuremmasta muutoksesta koko musiikin kuuntelemissa, sekä siinä, miten ja millaiseksi musiikki ja teokset ymmärretään.

Johnson käsittelee kirjassaan nimenomaan *kuulemisen* kulttuurihistoriaa. Ei ole siis kysymys niinkään musiikin esittämisen tai tekemisen historiasta, vaan Johnsonin metodinen lähtökohta on tarkastella yleisön käytöstä ja reaktioita. Johnsonin näkökulma on sellainen, jossa *yleisön* ja *kuulijan* rooli on siis korostunut myös musiikin *merkityksen* kannalta. Puhuttaessa musiikin merkityksestä on siis otettava huomioon sen kuuleminen ja kuulemisen konteksti. Tämä tarkoittaa myös, että me 2000-luvulla emme voi luultavasti kuulla musiikkia samalla tavalla, kuin jotkut sitä vaikkapa 1700-luvulla kuulivat. Lisäksi Johnson lähtee siitä, että musiikin merkitys ei ole sen enempää yksin teoksessa kuin säveltäjälläkään, vaan *reseptiossa*, jota määräävät kulloisetkin esteettiset ja sosiaaliset odotukset. Gadameria mukaillen Johnson (1995, 2) kirjoittaa: ”musiikin merkitys ilmenee, kun ääni kohtaa ennakko-odotukset. Tämä tarkoittaa myös, ettei ole olemassa merkitystä ilman tulkintaa.”

Kuitenkin on huomattava, että Johnsonkin vastustaa äärimmäistä kuulijakeskeisyyttä. Yhtä tärkeää kuulijan kanssa on teoksen rakenne (Johnson 1995, 2). Johnsonin lähestymistapa muistuttaa kirjallisuustieteessä erityisesti Wolfgang Iserin kehittämää reseptioestetiikkaa, jossa tarkastelun kohteena on tekstin ja lukijan välinen

vuorovaikutus. Keskeistä on, että Johnsonin (1995, 3) mukaan kuulemisen yleisessä tavassa voi tapahtua muutoksia silloin, kun tarjolla on musiikkia, joka yhtäältä täyttää kuulijoiden odotukset ja kriteerit merkityksellisestä musiikista ja toisaalta on tarpeeksi innovatiivista haastaakseen kyseiset odotukset. Tällöin kuulijoiden on muokattava omia asenteitaan ja odotuksiaan. Tällaiselta pohjalta Johnson tarkastelee merkittäviä hetkiä ja muutoksia kuulemisen historiallisessa rakenteessa 1700-luvun puolivälistä 1800-luvun puoliväliin.

3.1.1 Ooppera sosiaalisena velvollisuutena ja musiikki imitaationa

1750-luvun Pariisissa musiikki ei yleisesti ollut hartaan keskittymisen kohde. Oopperaan ei menty hiljentymään, keskittymään ja nauttimaan musiikista. Sen sijaan 1750-luvun pariisilaiselle oopperayleisölle oli hyvin tyypillistä, että juuri kukaan ei ollut ajoissa paikalla. Toiseksi esityksen aikana ei yleisölle myöskään ollut mitään vaatimusta hiljaisuudesta, vaan ennen kaikkea *ooppera oli sosiaalinen velvollisuus*, mahdollisuus tavata muita ihmisiä, seurustella ja niin edelleen. 1750-luvun oopperassa musiikki oli oikeastaan sivuosassa, ja pääosassa olivat ihmiset, ”yleisö”, joka koostui lähinnä aatelisista. Kuvaavaa on, että tilana oopperasali oli hyvin koristeellinen ja ”täysi” ja sekä näkö- että hajuaistille oli paljon tekemistä. Tärkeintä ei ollutkaan kuulla tai nähdä esitystä, vaan tulla nähdyksi. (Johnson 1995, 8-10.)

On huomattava, että oopperassa vallitsivat tietyt, toisinaan hyvin tarkatkin, sosiaaliset säännöt. Tästä esimerkkinä voidaan mainita käsitys siitä, että ei ollut ollenkaan hienotapaista jäädä paikalle koko oopperan ajaksi. Ylipäänsä sosiaalinen etiketti säätelivät kaikkea, myös sitä miten mihinkin musiikkiin suhtauduttiin. Musiikin arvostelu ja kuuleminen tapahtui kokeneiden arvostelijoiden johdolla ja ehdoilla, ja oli pitkälti kollektiivista. Eivät niinkään yksilöt, vaan erilaiset ryhmät arvostelivat musiikkia, ja saattoivat toki esittää myös toisista ryhmistä poikkeavia arvostelmia. (Johnson 1995, 29-34.)

1700-luvun puolivälin Pariisissa musiikkia ei Johnsonin mukaan useinkaan arvostettu erityisen paljon eikä sitä pidetty kovinkaan ilmaisuvoimaisena. Nähdäkseni täytyy kuitenkin muistaa, että koko ilmaisun käsitettä ei nykyaikaisessa mielessä oikeastaan

tuolloin vielä ollut, joten se ei ole ihme. Musiikista puhuttiin lähinnä suhteessa siihen, *mitä se kertoo*, siis samaan tapaan kuin kuvista puhuttiin ennen autonomiaestetiikkaa. Musiikin tuli tällöin olla selkeää ja tekstille alisteista. Musiikin ajateltiin siis olevan luonteeltaan kuvaavaa, jäljittelevää, sanalla sanoen *mimeettistä*. Tällöin ihmiset todella kuulivat musiikissa tuulta, mehiläisiä, lintuja, ukkosta, sotaa ja niin edelleen. Sisällöt saattoivat olla myös abstraktimpia, mutta yleensä tulkinnoista ja musiikin yksiselitteisyydestä oltiin silti hyvinkin varmoja. (Johnson 1995, 36-37.)

Musiikin ajateltiin yleensä siis olevan alisteista tekstille eli värittävän tekstiä tai tuovan siihen tunnelmaa. Yksinään se ei kyennyt kertomaan kovin paljon. Johnsonin mukaan jonkinlaista muutosta alkoi näkyä Rameaun musiikissa, mutta vielä hänenkin musiikissaan oli kyse pitkälti imitaatiosta. Se oli tarkoitettu kuultavaksi imitaationa siten, että siitä piti *tunnistaa* asioita. Uutena piirteenä on se, että Rameaulla alkoi jo olla myös emotioiden kuvausta. Yhtä kaikki Johnsonin mukaan Rameaun aikaan pääasiallinen kuulemisen tapa oli tunnistaminen. Musiikista tunnistettiin asioita, ja tätä tunnistamista ei käsitetty tulkitsemiseksi. Tunnistamista pidettiin yksiselitteisenä ja selvänä tapahtumana ja se oli ennen kaikkea intellektuaalista toimintaa. Ei ollut juuri puhetta mistään subjektiivisesta kokemuksesta. Oopperaan ei menty tekemään subjektiivisia tulkintoja, vaan viihtymään ja kokemaan komeita aistikokemuksia. (Johnson 1995, 38-49.)

3.1.2 Sensitiivinen yleisö

1700-luvun lopulla oopperayleisö alkoi Johnsonin mukaan olla hieman erilaista kuin vuosisadan puolivälissä. Oopperassa käymisessä oli edelleen kyse jossain määrin sosiaalisesta velvollisuudesta ja hierarkiasta, mutta mukana oli nyt enemmän ei-aatelista väkeä, jotka olivat itse myös maksaneet tullakseen kuulemaan musiikkia. Huomattavaa on myös, että monet kuninkaalliset ja aateliset olivat siirtäneet aitionsa pois eturivistä, jopa hyvinkin kauas sellaiseen paikkaan, johon ei nähty hyvin. Yleisössä oli niitä, jotka olivat huomanneet, että suoraan edestäpäin lavan tapahtumat toimivat paremmin kuin sivulta nähtynä, ja laulajien äänet kuuluivat selkeämpinä hieman ylemmäs kuin ensimmäisille riveille. Nämä tekijät voittivat joillakin kuulijoilla halun tulla itse nähdyksi. Myös teatterilavan rakennetta muutettiin toisinaan sosiaalisten tekijöiden

kustannuksella, taiteen ja taiteellisuuden vuoksi. (Johnson 1995, 53-59.)

1700-luvun lopulta alkaen onkin kertomuksia keskittyneestä yleisöstä, ihmisistä, jotka keskittyivät esitykseen aivan sen alusta loppuun. Löytyy kuvauksia esimerkiksi siitä, kuinka eräät kuulijat eivät sallineet itsensä liikkua lainkaan esityksen aikana³. Kuulijat alkoivat myös valittaa toisista kuulijoista, jotka häiritsivät kuuntelemista. Kaikkein suurin näkyvä muutos reagoimisessa musiikkiin on kuitenkin se, että nyt kuuntelijat *itkivät*, ja he tekivät sen avoimesti ja äänekkäästi. Ihmisillä tuntui Johnsonin mukaan olevan halu itkeä. Mutta itkua suurempiakin reaktioita esiintyi, jopa hysteriaa, huutamista ja pyörtyilyä. 1770-luvulla suuret avoimesti näytetyt tunteet olivatkin muodissa. Ja tunteet liittyivät nyt ennen kaikkea juuri musiikkiin, eikä edes esityksen kokonaisuuteen. Tanssijat ja balettiyleisö olivatkin huolissaan, mutta mitään ei ollut tehtävissä; musiikki voitti tanssin. 1700-luvun lopulla huomio oli siirtynyt sosiaalisesta spektaakkelista lavalle ja aikaisempaa selvästi enemmän musiikkiin. (Johnson 1995, 59-70.)

Vuosisadan vaihteessa oli siis Johnsonin (81) mukaan kehittymässä uusi kuuntelemisen tapa, joka keskittyi entistä enemmän musiikin tunteisiin. Musiikki alkoi tulla tärkeämmäksi kuin sanat ja alkoi myös esiintyä enemmän puhetta *musiikista kielenä*, jolla oli kyky kertoa ja kuvata, eli *olla merkityksellistä*. Aivan uusi kiinnostuksen kohde, ja myös merkityksen olinpaikka, oli harmonia, jota oli aiemmin pidetty ikään kuin tyhjänä kuorena. Koko tämän uuden kuulemisen tavan tärkeimpänä yksittäisenä syynä Johnson mainitsee C.W. Gluckin musiikin, joka vaati ja salli uudenlaisen kuulemisen. Enää oopperaan ei menty niinkään kevyesti viihtymään, vaan kokemaan suuria tunteita.

Musiikissa olevien tunteiden piti silti edelleen olla selvästi havaittavissa. Ranskalainen yleisö alkoi haluta ja arvostaa ennen kaikkea tunnetta musiikissa enemmän kuin tekstiä tai musiikin intellektuaalista puolta. Tällöin musiikin avulla saatettiin päästä tutkimaan ”omia syvimpiä tunteita”(Johnson 1995, 85). Musiikki siis ilmaisi tunteita, eikä enää niinkään sellaisia asioita kuin vaikkapa sotaa tai lintuja. Niinpä sen sisältö ei vaatinut samanlaista yhteisöllistä keskustelevaa ymmärtämistä, vaan sitä saattoi syventyä kuuntelemaan yksin. Oli siirrytty yleisestä yksityisempään, kuvista tunteisiin ja

3 Tämä asenne muistuttaa vahvasti musiikkitiiteen varhaisen vaikuttajan Eduard Hanslickin asennetta musiikkiin.

tunnelmiin, päästä sydämeen.

3.1.3 Musiikki, yhteiskunta ja musiikin merkitys

1700-luvun lopun Ranskassa alettiin tiedostaa musiikin ja yhteiskunnan suhde. Vallankumouksen jälkeen kaikki, mukaanlukien oopperan sisältö, oli säädeltyä. Hallitus alkoi miettiä, miten musiikkia saataisiin käytettyä ”kansan vapauden” edistämiseksi (126). Aivan 1700-luvun lopussa ooppera olikin lyhyen vapaamielisemmän kauden jälleen hyvin tarkasti säädeltyä, mutta nyt alettiin ensimmäistä kertaa kiinnittää huomiota musiikin vaikutuksiin. Antiikin kuvaukset musiikin vaikutuksista, voimasta ja musiikin korkea tehtävästä löydettiin uudestaan ja musiikkia alettiin todella pyrkiä hyödyntämään vallankumouksessa. Sitä sävellettiin sotaan ja muihin vallankumoukselle hyödyllisiin tarkoituksiin sopivaksi. Pidemmän päälle hallituksen pyrkimys ei kuitenkaan onnistunut, vaan loppujen lopuksi musiikista tuli kuin tulikin entistä subjektiivisempää, sisäisempää ja yksityisempää. (Johnson 1995, 126-129.)

Millaiseksi musiikki ja sen kuuleminen sitten muuttuivat? Vielä 1799 kuulemisen tapa oli Johnsonin mukaan oikeastaan sama kuin kymmenen vuotta aiemmin. Musiikissa kuultiin ennen kaikkea henkilöihahmojen tunteita. Harmonia oli tärkeä, koska juuri siinä oli musiikin tunnelma. Mutta edelleen musiikin piti ennen kaikkea olla selkeää. Silloin sen ajateltiin olevan käyttökelpoista tasavaltalaiselle. Tämän takia musiikki alkoi taas muuttua yksinkertaisemmaksi ja esimerkiksi polyfoniaa alettiin käyttää vähemmän. Tämä kaikki taas johti siihen, että uutta musiikkia ei juuri enää sävelletty ja vanha musiikki tuli takaisin oopperalavoille. Ooppera tuli pikkuhiljaa vähemmän poliittiseksi. (Johnson 1995, 155-158.)

1800-luvun alussa konserttimusiikki ja sinfoniat kasvattivat suosiota. Yleisö alkoi selvästi kaivata hiljaisuutta ja mahdollisuutta keskittyä musiikkiin. Osa yleisöstä ei kuitenkaan kokenut samoin, mistä seurasi erimielisyyttä ja sanaharkkaa eri ryhmien välillä. Yleisö alkoi myös arvostella esityksien epäuskottavuutta. Erityisen huomionarvoista on, että 1820-luvulla konserteissa alkoi näkyä paljon niinsanottuja diletantteja, jotka arvostelivat ja arvostivat musiikkia erittäin intohimoisesti, ja jotka myös tuntuivat tuntevan tai ymmärtävän musiikkia muita paremmin. Puhuttiinkin

esimerkiksi siitä, että pitää jo olla jokseenkin diletantti, jotta voi ymmärtää Rossinin musiikkia. (Johnson 1995, 182-196.) Toisin sanottuna tietyn musiikin ymmärtämiseen (tietynlaiseksi ja tietyllä tavalla) vaaditaan jo jonkinlaisia, mahdollisesti hyvin tarkkojakin, ennako-oletuksia ja -käsityksiä kyseisestä musiikista.⁴

Kuulemisen ja musiikin ymmärtämisen kannalta olennaisen tärkeitä uusia asioita 1800-luvun alussa olivat julkisten konserttien synty sekä instrumentaalimusiikin yleistyminen. Johnsonin mukaan 1800-luvun alussa kuulijoilla olikin edessään kaksi haastetta, nimittäin (1) julkisten konserttien instrumentaalimusiikki ja (2) säveltäjän tarkoitusten selvittäminen. (Johnson 1995, 206.)

Ihmiset eivät tietenkään aina ymmärtäneet mitä säveltäjä oikein oli yrittänyt kuvata. Esimerkiksi Haydnin kuunteleminen oli aika helppoa, hieman kuin oopperassa käymistä. Musiikki oli ainakin osittain ohjelmallista. Mozartista taas kyllä pidettiin jonkin verran, mutta suurin osa valitti kuitenkin, että Mozartin sinfonioita oli mahdoton ymmärtää, sillä ne olivat niin monimutkaisia. Tämä tarkoitti siis, että ei ollut ollenkaan selvää, mitä Mozart oli tahtonut sinfonioillaan kuvata. Useille kuuntelijoille Mozartin musiikin vaikutukset olivat tyhjiä, tarkoituksettomia. (Johnson 1995, 206-227.)

Mutta musiikin yleinen kehitys kulki tästä huolimatta kohti ”musiikillista” ja absoluuttista musiikkia. 1820-luvun lopulla puhuttiin jo paljon vähemmän ”ulkomusiikillisista” asioista, kuten aalloista tai linnuista, joita musiikki kuvasi tai jäljitteli, ja enemmän orkestraalisista muodoista, modulaatioista ja niin edelleen. Näin musiikin kuuleminen alkoi muuttua passion ja tunteiden etsimisestä *musiikin kielen ymmärtämiseksi*, johon puolestaan liittyy musiikillinen logiikka ja sen ymmärtäminen. Yleisö alkoi kuunnella ja arvostaa musiikkiesitystä musiikillisena suorituksena ja musiikkia ”sen itsensä” takia. Yleisö alkoi oppia ”puhtaan musiikin” logiikkaa. Tämä logiikka on siis luonteeltaan abstraktin, ei-esittävän musiikin logiikkaa, jota voidaan ehkä nimittää myös (yhdeksi) musiikin kieleksi. (Johnson 1995, 206-227.)

Mitä tällainen yllä kuvattu puhdas musiikin ymmärtäminen sitten oikeastaan tarkoittaa ja mihin se pyrkii? Minusta vaikuttaa siltä, että pyrittäessä ymmärtämään musiikkia, joka ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuoliseen, voidaan pyrkiä ymmärtämään vain

4 Tämä on hyvin gadamerilainen ajatus, jota avaan lisää musiikin ymmärtämiseen liittyen luvussa 4.

musiikin osien suhteita yhtäältä toisiinsa ja toisaalta musiikin kokonaisuuteen. Tähän pyrkimykseen taas kuuluu olennaisesti musiikin osien ja osakokonaisuuksien tunnistaminen ja identifioiminen tietyin historiallisin musiikinteoreettisin termein.⁵

3.1.4 Absoluuttinen musiikki ja romantiikan musiikillinen kokemus

Johnsonin mukaan jo joidenkin aikalaisten mielestä Rossinin uudenlainen musiikki aiheutti jopa sen, että vanhakin musiikki alkoi kuulostaa erilaiselta. Tämä todella kertoo siitä, että *kuulemisen tapa muuttui*. Ensinnäkin hiljaisuudesta tuli arvostettava ja vaadittu piirre konserteissa ja sitä kautta musiikin kuulemisen yhteydessä ylipäänsä. Johnson kertoo siitä, miten pystymällä olemaan konsertissa hiljaa pystyi myös kohottamaan itsetuntoaan vastaamalla vaadittua etikettiä. Johnsonin mukaan hiljaisuus- ja kohteliaisuusvaatimus muokkasikin kuulemista entistä *yksityisemmäksi*. Musiikin herättämät tunteet ja ajatukset olivat subjektiivisia ja ne tuli pitää sisällään. Alkoi syntyä *romantiikan ajan tapa kuulla*. Johnson huomauttaa vielä, että jos kohteliaisuus antoikin mahdollisuuden syventyä kuuntelemaan, se myös vaati sitä. Tässä mielessä uusi kuulemisen tapa aiheutti myös tylsyyttä epäsosiaalisuudellaan. (Johnson 1995, 226-236.)

Johnson kuvaa romantiikan ajan musiikillista kokemusta seuraavasti. Kaikki hälinä loppui yleisössä kun esirippu nousi. Kaikki keskittyivät hiljaa esitykseen, aivan kuten nykyään. Mutta suuri muutos oli, että ooppera alkoi kiinnostaa kansaa, varsinkin kun se tehtiin sille avoimeksi. Keskiluokka haluttiin nyt oopperan pariin. Musiikillista kokemusta myös manipuloitiin esimerkiksi siten, että ohjattuja taputtajia sijoitettiin tiettyihin paikkoihin ympäri salia. Beethovenin musiikista ihmiset olivat aivan haltioissaan, suorastaan ekstaasissa. Musiikkiarvosteluissa alettiin puhua *teosten itsensä* (!) hienoudesta ja suuruudesta. Esityksissä oltiin muutoin täysin hiljaa, mutta aplodeja esitettiin paljon ja lisäksi hillittyjä verbaalisia suosionsosoituksia. Nyt säveltäjiä ja esittäjiä pidettiin taiteilijoina ja toisinaan jopa neroina, jotka eivät vastanneet tekemisistään kenellekään tai millekään muulle, kuin taiteelle. Musiikillinen kokemus

5 Tulkintani mukaan Theodor Adornon (2007, 131-133) käsitys Stravinskin musiikista ”musiikkina, joka koskee musiikkia” sisältää juuri ajatuksen siitä, että musiikin aiheena ei ole mikään musiikin ulkopuolinen. Musiikki, joka koskee musiikkia ei siis pyri sanomaan mitään mistään musiikin ulkopuolisesta.

muistutti Johnsonin mukaan uskonnollista kokemusta. (Johnson 1995, 228-269.)

Romantiikan musiikilliseen kokemukseen kuului Johnsonin mukaan lopultakin kokonaan uudenlainen kuulemisen tapa. Mutta olennaista on kysymys siitä, mitä kuunneltiin ja millä tavalla. Johnsonin mukaan romantiikan musiikillisessa kokemuksessa *musiikki erkani kielestä*. Musiikin kuuntelemisessa oli kyse jostain sanat ylittävästä, kuvaamattomasta. Aikaisemmin musiikin oli pitänyt kuvata kohdettaan tai aihettaan tarkasti. Nyt se nimenomaan ei saanut kuvata tarkasti, vaan sen piti jättää tilaa mielikuvitukselle. Oltiin innoissaan absoluuttisesta musiikista, eikä musiikki saanut enää olla imitaatiota, vaan sen tuli olla *ilmaisua* eli *ekspressiota*⁶.

Ilmaisun käsitteen korvattua jäljittelyn alkoi käydä vaikeaksi puhua musiikillisesta merkityksestä. Musiikki ja kieli ajateltiin nyt kahtena eri ilmaisun tapana, joita ei voinut kääntää eli tehdä toisilleen ymmärrettäväksi. Sanat kykenivät kuvaamaan sitä, mitä musiikissa oli vain metaforien ja analogioiden avulla, ja silloinkin erittäin rajoittuneesti. *Absoluuttinen musiikki* käsitettiin sellaiseksi, joka ei viittaa mihinkään tiettyyn pysyvään musiikin ulkopuoliseen asiaan. Tämä kaikki edelleen vahvisti musiikillisen kokemuksen subjektiivisuutta. Oli syntynyt käsitys absoluuttisesta musiikista ja sen subjektiivisesta, ainutkertaisesta kokemisesta. Kyseessä on nimenomaan romanttinen musiikillinen kokemus. (Johnson 1995, 270-279.) On jokseenkin selvää, että nykypäivään tultaessa romantiikan perintö on havaittavissa selvästi tavassamme suhtautua musiikkiin ja kokea sitä. Tärkeää on kuitenkin muistaa, että kyseessä on silti yksi monista tavoista suhtautua musiikkiin, ei ainoa oikea tapa, eikä myöskään ainoa väärä tapa.

Nyt kun olemme nähneet millaisia suuria muutoksia musiikissa ja siihen suhtautumisessa tapahtui 1800-luvun aikana, ja miten ilmaisun käsite korvasi jäljittelyn taiteen ja musiikin tulkinnassa, voimme siirtyä katsomaan mitä Gadamer itse kirjoitti musiikista ja sen kokemisesta ja ymmärtämisestä.

6 Gadamerin (1986, 94) mukaan ilmaisun (ekspressio) käsite haastoi ja korvasi imitaation käsitteen ylipäänsä länsimaisessa taideteoriassa 1700-luvulta alkaen. Muutos lähti liikkeelle nimenomaan 1700-luvun musiikkiestetiikasta, josta käsin se laajeni dominoimaan muidenkin taiteenalojen estetiikkaa 1800- ja 1900-luvuilla.

3.2 Musiikki Gadamerin filosofisessa hermeneutiikassa

Gadamer ei kirjoittanut ainuttakaan nimenomaan musiikkia käsittelevää tekstiä. Sen sijaan monista hänen teksteistään löytyy musiikkia koskevia huomioita ja kysymyksiä. Niiden perusteella rakentuu kuva henkilöstä, joka tuntee hyvin musiikin kulttuurihistorian, mutta joka silti suhtautuu hieman varoen musiikista kirjoittamiseen. Hän (1986, 37-38) kirjoittaa esimerkiksi yllä (3.1.4.) mainitun ”absoluuttisen musiikin” (ts. instrumentaalisen musiikin) merkityksistä, mutta tekee tämän lähinnä esimerkkinä taiteen merkityksellisyydestä ja ymmärrettävyydestä. Lähes poikkeuksetta musiikki toimiikin Gadamerin kirjoituksissa esimerkkinä jostain muusta, kuten siitä, mitä on taide tai taideteos, mitä on taiteen ja taideteoksen ymmärtäminen, tai muuta vastaavaa. Tämä ei silti tarkoita, että Gadamerin teksteissä ei olisi kiinnostavia ja tarkkanäköisiä huomioita musiikista, päinvastoin. Nähdäkseni Gadamer esittää mielenkiintoisia huomioita musiikista – vaikka jättääkin monet kysymykset avoimiksi – puhumattakaan siitä, mitä hänen filosofiansa kokonaisuudessaan merkitsee ja voi merkitä musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimukselle.

Oman työni kannalta on kuitenkin hieman ongelmallista, että musiikkia koskevat kirjoitukset ovat hajallaan ympäri Gadamerin tuotantoa. Tämän vuoksi minulla oli tutkimuksen alussa käytännössä kaksi vaihtoehtoa: joko minun tulisi ottaa luettavakseni valtava määrä Gadamerin tuotantoa ja alkaa käydä sitä läpi, tai valita jo etukäteen – joidenkin ennakkokäsitysten varassa – vain muutamia tekstejä, joihin syventyisin. Valitsin jälkimmäisen vaihtoehdon. Tarkastelemani tekstit ovat englanninkielellä toimitettu esseekokoelma *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (1986), joka sisältää Gadamerin tärkeimpiä taidetta koskevia kirjoituksia, sekä Gadamerin pääteos *Truth and Method (Wahrheit und Methode, 1960)*. Käyn alla läpi kyseisistä teoksista löytyviä musiikkia käsitteleviä kohtia ja ajatuksia, ja esitän niistä joitakin huomioita.

3.2.1 The Relevance of the Beautiful

Gadamerin luultavasti tärkeimmät taidetta koskevat esseet löytyvät kokoelmasta *The*

Relevance of the Beautiful and Other Essays. Näissä esseissä hän käsittelee keskeisiä kysymyksiä koskien sitä, mitä on taide, taideteos ja taiteen ymmärtäminen. Olen jo tutkielmani alkupuolella (luvussa 2) käsitellyt sitä, miten Gadamer avaa taiteen käsitettä ja taiteen olemisen tapaa vertaamalla sitä peliin ja leikkiin, ja niihin osallistumiseen. Huomionarvoista on myös se, että taide on aina historiallista ja kytkeytyy traditioon. Ymmärtäminen taas ylipäänsä on aina kielellistä ja tapahtuu aina tulkinnassa. Gadamerin (1986, 37-38) mukaan taideteoksen kokemisessa ja ymmärtämisessä kaikkein olennaisinta ei ole sen ymmärtäminen, mitä teos esittää tai representoi. Taideteos ei tarkoita ensisijaisesti viittaamalla johonkin itsensä ulkopuoliseen, jonka ”löytäminen” teoksesta riittäisi sen ymmärtämiseen. Sen sijaan se, mitä teos oikeasti tarkoittaa, se mitä teos sanoo, löytyy vain teoksesta itsestään. Toisin sanottuna taideteoksen kokemisessa olennaisinta ei ole tunnistaa, mitä teos representoi, vaan antaa teoksen puhutella meitä itsestään käsin.

Taideteos voi siis toki esittää jotain, ja perinteisesti se on juuri niin tehnytkin. Vaikka taide voi todellakin viitata johonkin itsensä ulkopuoliseen ja sisältää merkityksiä tässä mielessä, Gadamerin mukaan se ei ole taiteen päätehtävä. Tästä esimerkkinä hän kirjoittaa niinkutsomastaan ”absoluuttisesta musiikista”, joka tarkoituksellisesti on ei-esittävää, ei-representoivaa, eikä näin ollen sisällä mitään selviä, yleisesti hyväksytyjä merkityksiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei absoluuttinen musiikki merkitse tai tarkoita mitään. Gadamerin mukaan kyse on siitä, että absoluuttisen musiikin teos ei tarkoita viittaamalla johonkin muuhun, joka taas sinänsä tarkoittaa jotakin, vaan absoluuttinen musiikki tarkoittaa nimenomaan itsestään käsin, puhuttelee meitä omalla kielellään. Kysymys, johon Gadamer ei ainakaan tässä yhteydessä esitä selvää vastausta, on se mitä ja miten musiikki sitten meitä oikeastaan puhuttelee. Antamatta yksiselitteistä vastausta, hän kuitenkin jälleen viittaa tietynlaiseen yhteyteen kielen ja musiikin välillä, ja siinä, että kuuntelemme musiikkia ”samoilla korvilla, kuin millä muutoin yritämme ymmärtää kieltä”. (Gadamer 1986, 38.)

Ylipäänsä Gadamer (1986, 74) on sitä mieltä, että tunnistettavien symbolien puuttuminen taiteesta on nykytaiteen tunnusmerkki. Tästä huolimatta nykytaide ei ole Gadamerin mukaan merkityksetöntä, joskin sen merkitys yleensä ei ole yksiselitteisesti selvitetävissä. Nykytaiteen teokset ovat rakenteellisesti sellaisia, että niiden merkitys jää ainakin jossain määrin selvittämättä. Tästäkin toimii esimerkkinä (absoluuttinen)

musiikki: ”jokainen absoluuttisen musiikin sävellys sisältää tämän selvittämättömän merkityksen rakenteen” (Gadamer 1986, 75, oma suomennokseni).

Vaikka Gadamerin taideteoriassa teos on keskeisessä asemassa, hänen asenteensa teoksiin ei ole konservatiivinen siinä mielessä, että hän pyrki etsimään ja säilyttämään jotakin autenttista tulkintaa teoksista. Päinvastoin, Gadamer (1986, 43-44) tuomitsee autenttisuuspyrkimyksen luovuuden tuhoajana. Hän käyttää jälleen musiikkia esimerkkinä siitä, miten teos itse vaatii ja sisältää tietyn ajallisen rakenteen. Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi säveltäjän tekemät tempomerkinnät ovat vain suuntaa antavia ja niiden tarkoitus on auttaa saamaan kokonaiskäsitys teoksesta. Esittäjien ei kuitenkaan tule Gadamerin mukaan pyrkiä vain jäljittelemään ja uudelleen-esittämään jotain kanonisoitua versiota teoksen esityksestä. Sen sijaan heidän on omista lähtökohdistaan pyrittävä itse ymmärtämään teos, ja annettava teoksen itsensä määrittää tempo ja muu ajallinen rakenne. Gadamerin (1986, 44, oma suomennokseni) sanoin: ”aina, kun yritämme tuottaa teoksen uudelleen kopioimalla jonkun muun alkuperäistä ja ”autenttista” esitystä, putoamme takaisin perustavanlaatuisesti ei-luovaan toimintaan, jonka kuuntelija kyllä huomaa aikanaan – mikäli vielä huomaa yhtään mitään.”

Ei ole helppoa sanoa, mitä Gadamer tarkalleen ottaen tarkoittaa ”teoksella itsellään”, mutta on selvää, että hän ei tarkoita mitään esittäjistä ja tekijöistä riippumatonta entiteettiä. Hän (1986, 126, oma suomennokseni) kirjoittaa:

[...] luomuksista, teksteistä, sävellyksistä ja tanssin muodoista toki puhutaan teoksina sinänsä, mutta niiden olemuksellinen identiteetti on riippuvainen niiden reproduktion aktista. Reproduktiivisissa taiteissa taideteokset täytyy jatkuvasti asettaa uudestaan luomuksena.

Gadamer sanoo siis hyvin selvästi, että teokset eivät ole mitään itsenäisiä ja muuttumattomia olioita, vaan päinvastoin se mitä teokset ovat, siis niiden ”olemuksellinen identiteetti”, riippuu niiden esittämisestä ja tulkinnasta.

Vaikka Gadamer puhuu musiikista useimmiten esimerkkinä jostakin taiteeseen yleisesti liittyvästä asiasta, hän on kirjoittanut myös joitakin huomautuksia populaarimusiikista. Nähdäkseni niissä olennaisinta on se, että Gadamer pyrkii puolustamaan ja

oikeuttamaan populaarimusiikkia ennen kaikkea sen vuoksi, että se on merkityksellistä niin laajalle ihmisjoukolle ja kykenee tuottamaan kommunikaatiota sellaisella tavalla, joka ei ole riippuvainen yhteiskuntaluokasta ja koulutuksesta (Gadamer 1986, 50-51). Tähän väitteeseen voidaan tietysti nykypäivänä esittää myös joitain vastahuomioita, mutta ennen kaikkea kyse on nähdäkseni ollut juuri populaarimusiikin merkityksen ja merkityksellisyyden tunnustamisesta.

3.2.2 Truth and Method

Gadamer kirjoittaa musiikista pääteoksessaan vain kahdessa mainittavassa paikassa. Ensimmäinen käsittelee kaiken havaitsemisen luonnetta ymmärtämisenä. Tässä yhteydessä Gadamer (2004, 79) puhuu absoluuttisesta musiikista, joka on vailla objektiivisia merkityksiä, mutta jota täytyy silti ymmärtää. Toinen maininta musiikista (2004, 110) koskee kamarimusiikkia, joka toimii esimerkkinä siitä, miten taide, tässä tapauksessa musiikki, on todellisuudessa olemassa aina yleisöä varten, vaikka sitä ei edes olisi sellaiseksi tarkoitettu.

Ensimmäinen maininta musiikista liittyy siis Gadamerin kritiikkiin ”puhdasta havaitsemista” kohtaan. Hän kuitenkin laajentaa tämän kritiikin koskemaan myös niinkutsuttua esteettistä havaitsemista, joka on luonteeltaan viipyilevää ja tiedostavaa tarkkailua. Tällaiseen tarkkailuun onkin saatettu liittää ajatus siitä, että teosta tarkkaillaan puhtaasti tai sellaisenaan, mutta tällainenkin tarkkailu tai tiedostaminen on kuitenkin jonkin havaitsemista jonakin, tai vielä paremmin: jonkin ymmärtämistä tietynä merkityksellisenä jonakin. (Gadamer 2004, 79.) Itse asiassa jo se, että kykenemme lukemaan tekstiä, näkemään kuvan tai kuulemaan musiikkia vaatii sitä, että tunnistamme joitakin asioita havaitsemastamme eli ymmärrämme ne jonakin. Muutoin emme voi havaita tai ymmärtää teoksia lainkaan.

Tässä yhteydessä Gadamer (2004, 79) siis käyttää käsitettä ”absoluuttinen musiikki” esimerkkinä siitä, että vaikka jollakin teoksella ei ole laatunsa vuoksi sellaisia yhteisesti hyväksytyjä merkityksiä kuin luonnollisen kielen sanoilla ja käsitteillä, se pitää silti kokea merkityksellisenä ja sitä tulee ymmärtää. Muutoin se ei edes ole meille olemassa teoksena.

Gadamer näyttää siis jossain määrin olevan kiinni Johnsonin kuvaamassa romanttisessa käsityksessä musiikista siinä, että ylipäänsä käyttää absoluuttisen musiikin käsitettä juuri merkityksessä ”puhdasta muodon liikettä ilman sisältöä” (Gadamer 2004, 79). Toisaalta hän tarkoittaa absoluuttisella musiikilla yksinkertaisesti ei-laulettua instrumentaalimusiikkia (2004, 100). En kuitenkaan voi olla huomauttamatta, että vaikka hän puhuukin absoluuttisesta musiikista tietyssä mielessä sisällöttömänä, hän ei kuitenkaan pidä sitä merkityksettömänä, vaan päinvastoin. Musiikki on aina merkityksellistä, muutoin se ei edes ole musiikkia. Lähemmässä tarkastelussa voidaan huomata, että Gadamer tyytyy oikeastaan vain tarkkailemaan sitä, miten 1900-luvun loppupuolella keskustelu abstraktista taiteesta, mukaanlukien instrumentaalimusiikista, uhkaa jumiutua keskusteluun kyseisen taiteen representationaalisuudesta ja ei-representationaalisuudesta. Hänen mukaansa kuitenkin todellisuudessa abstrakti taide ei voi koskaan irrottautua objektiivisuudesta, vaan se säilyttää sen privatisaation muodossa (Gadamer 2004, 100).

Gadamerin pääteoksen toinen maininta musiikista taas koskee esittävän taiteen luonnetta pelinä. Tässä ajatus on, jälleen hieman yksinkertaistaen, että samalla tavalla kuin peli tarvitsee pelaajia ja pelaajat peliä, jotta pelin kokonaisuus voi toteutua, myöskin musiikkiesityksen kokonaisuus tarvitsee esittäjiä ja niitä joille esitetään. Gadamer viittaa kamarimusiikkiin, koska siihen liittyy ajatus musiikin soittamisesta, ei yleisölle, vaan soittajille itselleen, näiden omaksi nautinnoksi tai muuta vastaavaa. Kuitenkaan tässäkin tapauksessa ei Gadamerin mukaan voida paeta sitä asiaa, että musiikki pyritään saamaan ”kuulostamaan hyvältä”. Tällaisena se todellisuudessa on olemassa kuulijoita varten, vaikkei joissakin tilanteissa varsinaisesti kukaan olisikaan musiikkia kuuntelemassa. Kaikkein olennaisinta tässä ei kuitenkaan ole vain ajatus siitä, että musiikki on olemassa kuulijaa varten, vaan se, että musiikkia ja musiikkiesitystä ei ole olemassa ilman musiikin esittäjää ja kuulijaa, jotka tavallaan eivät lopulta edes ole erotettavissa yhteydessään esityksen merkitykseen. (Gadamer 2004, 110.)

3.3 Bruce Ellis Bensonin gadamerilainen musiikkifenomenologia

Bruce Ellis Benson pyrkii kirjassaan *The Improvisation of Musical Dialogue* (2003)

rakentamaan fenomenologista ja erityisesti gadamerilaista teoriaa musiikista⁷. Hänen lähtökohtansa on tarkastella nimenomaan *musiikin tekemistä* toimintana, ja näin ollen hän näyttää tarkalleen ottaen tekevän teoriaa musiikin tekemisestä. Kuten tulemme huomaamaan, Benson näkee musiikin tekemisen sellaisena toimintana, johon ottavat osaa sekä säveltäjä, esittäjä että kuulija, ja joka on luonteeltaan improvisoivaa ja dialogista. Tämän näkeymyksen pohjalta hän esittääkin lopulta myös oman määrittelynsä musiikista. Bensonin (2003, 191) mukaan musiikin voidaan ajatella olevan – Gadamerin käsittein sanottuna – improvisatorinen peli/leikki, johon osallistuvat yhtä lailla säveltäjät, esittäjät ja kuulijat. Tämä tarkoittaa, että musiikki on perimmäiseltä luonteeltaan pikemminkin muuttuvia sosiaalisia käytäntöjä, toimintaa ja tapahtumista, kuin jotakin valmista ja pysyvää, joskin loppujen lopuksi musiikki on todella kumpaakin näistä.

Benson tekee siis lähtökohtaisesti musiikin *fenomenologiaa*. Tämä tarkoittaa, että hän pyrkii teoretisoimaan ennen kaikkea musiikin kokemista ja musiikillista kokemusta. Bensonin mukaan jopa fenomenologian uranuurtaja Roman Ingarden, joka esitti merkittävän fenomenologisen teorian musiikista, huomasi jossain vaiheessa, ettei oikeasti ollutkaan keskittynyt musiikin kokemiseen, vaan oli pikemminkin koettanut soveltaa tiettyä edeltäkäsinkin valmista teoriaa musiikkiin. Benson kritisoikin ystävällismielisesti Ingardenin pyrkimystä osoittaa, että on (ontologisesti) olemassa teos erillään esityksistä. Bensonin mukaan sellaista ei ole. (Benson 2003, ix-x.)

Voimme huomata, että myös suomenkielessä teoksesta ja esityksistä puhutaan sellaisella tavalla, jonka pohjalta voidaan esittää kysymys: erillään *minkä* esityksistä? Jo tämän kysymyksen ilmaantuminen johtuu siitä, että ”musiikkiesitys” käsitetään yleensä jonkin jo olemassaolevan asian representaationa. Kyse onkin nyt juuri siitä, mikä tuo jokin asia oikein on, ja onko sellaista edes olemassa. On ehkä mahdollista abstraktoida esityksistä erillään oleva teos, mutta jos onkin, niin onko se mielekästä? Vielä: jos se on mielekästä, niin millä tavalla, missä mielessä? Ennen näihin kysymyksiin vastaamista on vielä käytävä läpi joitakin olennaisia asioita.

Bensonin mielestä se, mikä yleensä unohdetaan musiikista puhuttaessa, on *musiikki toimintana* eli itse musiikin tekeminen. Niinpä Bensonin oma lähestymistapa on

⁷ Benson on omistanut kirjansa Gadamerin muistolle.

mainittuun unohdukseen nähden päinvastainen. Hän on kiinnostunut vain siitä, mitä säveltäjät, soittajat ja kuulijat tekevät. Bensonin tutkimuksen ajava voima onkin seuraava kysymys: *mitä muusikot itse asiassa oikein tekevät musiikkia tehdessään ja soittaessaan?* Vaikka yllä olevan kysymyksen vastaus saattaakin lopultakin jäädä jossain määrin avoimeksi, Bensonilla on selvät lähtökohdat. Bensonin mukaan perinteinen jako musiikin säveltämiseen ja esittämiseen ei kuvaa hyvin sitä, mitä muusikot oikeasti tekevät. Benson tarjoaa tilalle improvisationaalista mallia, jossa säveltäjä, esittäjä ja kuulija nähdään (saman) keskustelun osallistujina. Heidän ajatellaan olevan dialogisuhteessa toisiinsa. Tästä näkökulmasta musiikki on keskustelua, jossa kukaan keskustelijoista ei ole etuoikeutetussa asemassa. (Benson 2003, ix-xi.)

Bensonin mukaan Gadamerin käsitys on, että musiikkiesitys tapahtumana on rakenteeltaan samanlainen kuin tekstin lukeminen tai kuvan katsominen. Lukeminen on eräänlainen performanssi, jossa luettava asia vasta tulee esille ja ymmärrettäväksi. Toisin sanottuna vain esityksessä eli lukemisessa teksti on oikeasti olemassa. Näin ollen myös musiikin esittäminen on performanssi, joka tekee musiikin oikeasti olemassaolevaksi. Bensonin mukaan tekstin ja musiikin esittämisen ero on oikeastaan siinä, että musiikin tulkinnassa (eli esityksessä) syntyy ääntä. Musiikin tulkinta on äänellistä. (Benson 2003, ix-xi.) Hyväksyn itse tämän Bensonin väitteen vain osittain, mutta ennen kuin esitän alla tarkemmin kritiikkini, haluan tehdä Bensonin näkemyksen selvemmäksi.

3.3.1 Teoksen käsite – säveltäjän monologista dialogiseen improvisaatioon

Olen jo alustavasti kuvannut sitä, miten Benson kyseenalaistaa etenkin klassisen musiikin traditiossa vakiintuneen käsityksen sävellyksestä ja esityksestä. Hänen pääväitteensä on, että selvää eroa säveltämisen ja esittämisen välillä ei ole, vaan kyse on pikemminkin saman asian kahdesta eri puolesta. Molemmat aktiviteetit tarvitsevat toisiaan ja ovat erottamattomat. Lisäksi säveltämisen ja esittämisen sitoo yhteen improvisaatio. Bensonin mukaan säveltäminen ei ole improvisaation vastakohta, vaan säveltäminen ja esittäminen ovat aina tiettyssä mielessä improvisaatiota. (Benson 2003, 1-3.)

Bensonin väite siis on, että sävellyksen ja improvisaation eroa ei voida oikeastaan lainkaan tehdä, vaan sävellys tulee olemassaolevaksi juuri improvisoituna. Bensonin mukaan sekä säveltäminen että esittäminen on parasta kuvata improvisointina. Improvisaatio ei näin ollen ole säveltämisestä ja soittamisesta erillistä toimintaa tai edes tietyntyyppistä soittamista tai säveltämistä, vaan säveltäminen ja soittaminen ovat aina luonteeltaan improvisoivaa toimintaa. Tästä seuraa myös mielenkiintoinen asia teoksen suhteen. Teos nimittäin ei oikeastaan synny millään yksittäisellä hetkellä, vaan tulee yleensä olevaksi siinä improvisoivassa toiminnassa, johon osallistuvat säveltäjä, esittäjä, kuulijat ja traditio. Tästä näkökulmasta katsottuna ei ole lainkaan selvää se, missä jokin yksittäinen musiikkiteos tai -kappale alkaa ja missä se loppuu⁸. (Benson 2003, 1-3.)

Klassisen musiikin dominoivaan asemaan on usein liittynyt käsitys siitä, että musiikillisessa toiminnassa on suurelta osin kyse *musiikkiteosten luomisesta ja säilyttämisestä*. Tällaiseen käsitykseen kuuluvat olennaisesti seuraavat kaksi asiaa: (1) *werktreue* ja (2) ajatus *säveltäjästä teoksen todellisena luojana*. *Werktreue* tarkoittaa uskollisuutta sävellystä kohtaan ja epäsuorasti uskollisuutta säveltäjää kohtaan. Tämä vertautuu täysin kirjailijaa ja tekstiä koskevaan uskollisuuteen, jota nimitetään *texttreueksi*. Ilmiselvästi keskeistä on *teoksen* korostunut asema. Bensonin mukaan tietyt teoreetikot ovat jopa samaistaneet musiikin kaikkiin olemassaoleviin ja kuviteltavissaoleviin teokset. Tällaisessa näkökannassa koko musiikissa ja musiikintekemisessä on olennaista vain musiikkiteosten tekeminen, säilyttäminen ja esittäminen. (Benson 2003, 3-5.)

Mitä musiikkiteokset sitten lopulta oikein ovat? Esimerkiksi Lydia Goehr on tarkastellut ja luokitellut erilaisia käsityksiä musiikkiteoksesta. Se mikä Bensonin mukaan yhdistää kaikkia teoskäsityksiä, on ajatus siitä, että musiikkiteokset ovat olemukseltaan *ideaalisia*. Tällaisina teokset ovat autonomisia ja erillisiä muista teoksista. Bensonin

8 Kyse ei ole siitä, että olisi epäselvää, milloin jokin yksittäinen esitys loppuu, vaan siitä, että teoksen syntyyn, olemassaolemiseen ja merkitykseen vaikuttavat ja osallistuvat monet muutkin tekijät kuin teoksen ”säveltäjä”. Tätä ajatusta voi verrata buddhalaiseen ajatukseen kaiken tyhjiydestä ja keskinäisestä olemisesta; mikään ei voi olla olemassa itsestään ja itsessään, vaan asiat tarvitsevat aina kaikkea muuta ympärilleen ja ovat tavallaan kaiken muun mahdollistamia. Tässä mielessä myös musiikki ja musiikkiteos koostuvat kaikesta ei-musiikista. Hieman liian yksinkertaisesti sanottuna säveltäjä tarvitsee traditiota, kuulijoita, esittäjiä ja paljon muuta omaan työhönsä, joka ei kuitenkaan edes merkitse mitään ilman esittäjiä, reseptiä ja monia muita tekijöitä.

mukaan tällainen käsitys sopii yhteen Husserlin käsityksen kanssa asioiden ideaalisuudesta. Käsitys liittyy asioiden samuuteen suhteessa aikaan. Ideaaliset objektit ovat ajattomia. Ne pysyvät ideaalisesti samana ja voivat realisoitua yhä uudelleen eri aikoina, tai myöskin eri paikoissa samaan aikaan. Sovellettuna teokseen tämä käsitys tarkoittaa, että teos ei ole todellinen tai reaalinen objekti. Musiikkiteosta ei voi tällöin koskaan havaita, vaan vain sen esitykset. Vaikuttaa siltä, että tällaisessa romanttisessa käsityksessä ainoa ihminen, joka on tekemisissä varsinaisen teoksen kanssa, on sen luova säveltäjä. Näin säveltäminen on ikään kuin säveltäjän monologia, jonka tuloksena syntyy ideaalinen teos. (Benson 2003, 5-15.)

Gadameriin tukeutuen Benson yrittää tarjota dialogista vaihtoehtoa, jossa säveltäjää ei pidettäisi yksinvaltiana ja ainoana luovana nerona. Vaikka teosuskollisuus ja säveltäjän monologisiin keskittyminen on nykyään levinnyt moniin yhteyksiin myös klassisen musiikin ulkopuolella, ja tullut jopa vallitsevaksi käsitykseksi, ennen romanttista säveltäjäkäsitystä vallitsi muunlaisia käsityksiä. Benson ehdottaakin katsomista ”Beethovenin taakse”, jotta näemme muita vaihtoehtoja säveltämisen ajattelemiselle. Benson ottaa vaihtoehdonsa malliksi Rossinin, jolla sekä säveltäjä että esittäjä osallistuivat teoksen luomiseen. Kun Beethoven ajatteli sävellystensä olevan tekstejä, jotka tuli taidokkaasti ja eksegeettisesti tulkita, Rossini ajatteli sävellystensä olevan pikemminkin reseptejä esitystä varten. Rossini ei pitänyt sävellyksiään teoksina, vaan ajatus oli, että musiikki tulee olemassaolevaksi vasta esityksessä, eikä sillä ole mitään esityksestä riippumatonta pysyvää identiteettiä. Näin ollen myös esittäjällä oli tärkeä rooli musiikin synnyttämisessä. Säveltäjä ei ollut yksinvaltiainen, vaan säveltäjä toimi yhdessä esittäjien ja kuulijoiden kanssa. (Benson 2003, 15-17.)

Bensonin mukaan jo Hegel erotti kaksi musiikin tekemisen ja esittämisen tapaa. Ensimmäisessä tavassa säveltäjä on todella teoksen ainoa luoja, ja esittäjä pyrkii vain ”toistamaan” (tai tosiasiaassa esittämään) teoksen lisäämättä siihen mitään. Toisessa esittäjä nimenomaan pyrkii lisäämään, täyttämään ja rikastamaan sävellystä, ja toimii näin ollen ”toisena säveltäjänä”. Jälkimmäisessä tapauksessa esitystilanne on itse asiassa Hegelin mukaan teoksen luomisprosessi. On selvää, että Beethovenin ja Rossinin sävellystavat saattavat erota toisistaan ja näin tehdä esittäjän asemat erilaisiksi, mutta toisaalta on kyse myös siitä, mitä ajattelemme esittäjän ja säveltäjän toiminnan ja suhteen olevan. Benson kannattaa Rossinin asennetta musiikin tekemiseen, sillä siinä

säveltäjä, esittäjä ja kuulija ovat enemmän keskustelussa kuin Beethovenin mallissa. Rossinilaisessa asenteessa musiikki syntyy yhteisössä. Bensonin mukaan Rossinin näkemys kuvaa paremmin todellista musiikillista yhteisöä ja itse asiassa musiikin tekemistä ylipäänsä, myös jopa Beethovenin musiikin syntyä. Bensonin mukaan Hegelin kuvaus siitä, mitä esittäjän tulee tehdä mikäli kyse on todella taiteesta, on todenmukainen ja kannatettava kuvaus. Kyse on siis siitä, että esittäjän ei tule mekaanisesti toistaa hänelle ”saneltua”, vaan osallistua itse teokseen. Tämä on Bensonin mukaan sekä se (1) mitä me kuulijat haluamme että se (2) mitä soittajat oikeasti tekevät. (Benson 2003, 17-18.)

Bensonin mukaan on siis olemassa selvät edellytykset ja esikuvat musiikin tekemisen ajattelemiselle dialogina. Eikä Rossini ole ainoa, joka on ajatellut sen suuntaisesti, vaan Bensonin mukaan renessanssi- ja barokkimusiikissa esittäjältä odotettiin aina improvisaatiota eli omaa huomattavaa osallistumista ”teokseen”. Säveltäjä lähestulkoon vain ”luonnosteli” sävellyksen ja soittajat valmistivat ja viimeistelivät sen. Benson vertaa tätä barokin lähestymistapaa musiikin tekemiseen sellaisiin jazz-partituureihin, joissa on kirjoitettu vain melodia ja soinnut, ja soittaja on itse (improvisoivassa) vastuussa lopusta. Tällöin ”teokset” ovat kokoajan muuttuvassa tilassa riippuen soittajista, päivästä, paikasta ja niin edelleen. Itse asiassa koko teoksen käsite on ylipäänsä ongelmallinen puhuttaessa barokkimusiikista, sillä barokissa sellaista käsitettä ei ollut. Esimerkiksi Händel ei koskaan säveltänyt tai julkaissut mitään ”määrittävää” tai ”oikeaa” versiota Messias-sävellyksestään, vaan teki partituureja, joita esittäjät käyttivät. Ei voida puhua mistään täydellisestä esityksestä, koska ei ole mitään pysyvää teosta, vaan Händel itse teki useita versioita ja muutoksia sävellykseensä tilanteen mukaan. Bensonin mukaan musiikkikappaleet tai sävellykset olivat pikemminkin eläviä organismeja kuin teoksia, joilla on pysyvä identiteetti. (Benson 2003, 18-19.)

Barokkimusiikin käytännöissä olennaista on, että soittajat osallistuivat aktiivisesti kappaleeseen. He tosin noudattivat säveltäjän ohjeita, mutta olivat myös suhteellisen vapaita itse tekemään ratkaisuja. Bensonin mukaan suhde oli samantapainen kuin keskustelussa yleensäkin. Aivan mikä tahansa ei ollut sallittua, mutta kyseessä oli nimenomaan keskustelu, sillä säveltäjät ja soittajat selvästi tunnustelivat omaa rooliansa ja esittivät siitä näkemyksiä sen sijaan, että säveltäjä olisi yksiselitteisesti ollut yksinvaltiainen. Ylipäänsä ajatus säveltämisestä oli barokin aikana aivan erilainen kuin

romantiikan jälkeen. Keskeisenä ajatuksena ei ollut teos, joka tulisi säilymään vielä säveltäjän kuoleman jälkeen. Sävellykset, joita esitettiin olivat usein aikalaisten sävellyksiä ja usein säveltäjä itse myös esitti ne. Sävellysten elinikä ei ollut pitkä; esimerkiksi Tinctoriksen mielestä yli 40 vuotta vanhoja sävellyksiä ei kannattanut enää kuunnella. Säveltäjät eivät ajatelleet säveltävänsä jotakin ikuista teosta, vaan sellaista musiikkia, jota esitettäisiin jonkin aikaa. (Benson 2003, 20-22.)

Yhteenvedon kaiken tältä voidaan sanoa, että keskiajan, renessanssin ja barokin käsitys musiikista oli *esityskeskeinen*. Ei ollut ajatusta teoksesta erillään esityksestä. Sävellykset olivat pikemminkin välineitä kuin tavoitteita itsessään. Säveltäjät ja soittajat osallistuivat samaan tehtävään, eivätkä olleet selvästi erillään. Bensonin mukaan voidaankin sanoa, että säveltämisen ja esittämisen välillä todella tapahtuu improvisaatiota. Mutta mitä improvisaatio sitten oikeastaan tarkoittaa? Joidenkin mukaan improvisaatio on valmistelematonta, tilanteessa tapahtuvaa *säveltämistä*. Bensonin mukaan tällainen kuvaus ei kuitenkaan pidemmän päälle ole toimiva, sillä soittaminen toimintana vaikuttaa koko ajan ”säveltämiseen” tai niihin valintoihin, joita tehdään soitettaessa. Toiseksi improvisaatio ei ole myöskään sitä, että vain *soitetaan valmistelematta*, ilman ennakkotietoja, muistia ja niin edelleen, ikään kuin luotaisiin jotain tyhjistä. (Benson 2003, 22-24.)

Bensonin mielestä ongelma onkin siinä, että käsitys improvisaatiosta ei oikein istu hyvin yleiseen käsitykseen säveltämisestä ja esittämisestä. Improvisaatio ei tunnu olevan minkään jo olemassaolevan representaatiota tai tulkintaa. Sen sijaan esittäminen ajatellaan yleensä jonkin representaationa tai toistona, jolloin se eroaa olennaisesti improvisaatiosta, joka siis ei ole minkään toistoa. Näin variaatiot eri esitysten välillä voidaan tunnustaa, mutta niihin suhtaudutaan aksidentteina, siis yksittäisinä poikkeamina, eikä olemuksellisinä asioina. Esitys on olemuksellisesti jonkin olemassaolevan tulkintaa, kun taas improvisaatio tuo jotakin esille ja tällöin olemassaolevaksi. Lisäksi sävelletty teos/sävellys on pysyvä, kun taas improvisaatio ei. Tosin, Benson huomauttaa, tallenteet ovat tuoneet improvisaatioille tiettyä pysyvyyttä, mutta kyse on silti eri asiasta. Sävellystä voidaan nimittäin silloinkin pitää ennalta määrittävänä preskriptiona ja tallennettua improvisaatiota esityksen kuvauksena eli deskriptiona. (Benson 2003, 24-25.)

Näin improvisaatio sijoittuu jonnekin säveltämisen ja esittämisen ”välille”. Bensonin näkökulmasta sekä säveltäminen että esittäminen ovat luonteeltaan improvisoivia, joskin hieman eri tavoin. Säveltäjät eivät koskaan luo tyhjästä, vaan he 'improvisoivat' vanhan pohjalta tai kokeillen uutta, usein kuitenkin tradition pohjalta ja sen sisällä. Esittäjät puolestaan 'improvisoivat' esityksensä partituurin, muistin tai jonkin muun pohjalta. Improvisaatiota on siis Bensonin näkökulmasta olemassa lukemattoman montaa eri tyyppiä ja tasoa. Benson kuvaakin todella monipuolisesti erilaisia musiikin tekemiseen liittyviä tapoja ja toimintoja, joita voi enemmän tai vähemmän kutsua improvisaatioksi. Kuitenkin useille näistä toiminnoista on jo jokin vakiintunut nimi. Miksi olisi siis syytä puhua välttämättä improvisaatiosta? Bensonin vastaus on se, että kaikki hänen kuvaamansa toiminnot muistuttavat toisiaan suuresti. Niiden ero onkin ennen kaikkea kvantitatiivinen eikä laadullinen. Toisin sanottuna kyse on ennen kaikkea siitä määrästä, joka improvisaatioksi laskettavaa toimintaa niihin sisältyy. (Benson 2003, 25-30.)

Ennen kaikkea Benson pyrkii hämärtämään rajaa klassisen esittämisen ja improvisaation käsitteiden välillä. Perustelu sille on se, että hämartyminen kuvaa paremmin itse asiaa, eli sitä millainen esittämisen ja improvisaation suhde oikeasti on. Benson korostaa, ettei halua hylätä perinteisiksi muodostuneita termejä kuten säveltäminen ja sovittaminen, ja korvata kaikkea termillä improvisaatio, mutta hän kyllä haluaa muuttaa tapaa, jolla näihin termeihin liittyviä asioita ja ennen kaikkea toimintaa ajatellaan. Bensonin mielestä musiikin tekemisen ei tarvitse muuttua, vaan sen miten musiikin tekemisestä puhutaan. (Benson 2003, 30.)

Benson ottaa esille myös Heideggerin käsityksen taideteoksesta maailman pystyttämisenä. Bensonin mielestä tämä ajatus voidaan käsittää yhtäältä totuuden käsitteen kautta, mutta toisaalta myös Heideggerin asumisen ja oleskelun käsitteen kautta. Jälkimmäisessä tapauksessa taideteos tarjoaa tilan, jossa voi viipyä ja oleskella. Tämä tila ei avaudu vain taideteoksen tekijälle, vaan myös muille. Benson soveltaa tätä musiikkiin seuraavasti: musiikkiteos tarjoaa maailman, jossa musiikki voi olla ja tapahtua. Esiintyjät, kuuntelijat ja säveltäjät oleskelevat siinä maailmassa, jonka musiikki tarjoaa. Sitä tapaa, jolla edellämainitut ovat maailmassa, voi Bensonin mukaan parhaiten kuvata improvisaatioksi. Oleskelu maailmassa ei ole vain tilan ottamista, vaan se on myös toimintaa, joka muokkaa sitä maailmaa, jossa ollaan. Tämä tila on

valmistamista, tekemistä sen perusteella mitä tiedetään ja osataan käyttää. Se on improvisoimista. (Benson 2003, 31.) Bensonin fenomenologinen tutkimus musiikista onkin pitkälti syventymistä siihen, millaista tämä improvisaatio, tai musiikillinen, improvisoiva maailman muokkaaminen, on luonteeltaan.

3.3.2 Säveltämisen käsitteen ongelmallisuus

Säveltämisen käsitteeseen liitetään usein ajatus siitä, että säveltäjällä on tietty tarkoitus tehdessään sävellystä. Tämä ei tarkoita vain, että hän aikoo säveltää, vaan sitä, että hänellä on jo ennakkoon valmiina käsitys siitä teoksesta, jonka hän aikoo säveltää. Husserlin fenomenologian termein ajatus on, että säveltäjä intendoi teoksen. Tämän pitäisi kuitenkin tapahtua ennen kuin varsinaista säveltämistä on tehty. Toisin sanottuna oletetaan, että sävellys on jollakin tavalla intendoituna olemassa ennen kuin se on sävelletty eli kirjoitettu. (Ks. Benson 2003, 33-38.)

Husserlin fenomenologian perusajatus on, että ihmisen tajunta on intentionaalinen eli aina suuntautunut jotakin kohti. Kaikki tajunnan aktit ovat kohti jotakin. Toiseksi Husserlilla objekteista tulee ideaalisia vasta, kun ne ovat ruumiillistuneet kirjoitetussa kielessä. Kirjoitetussa kielessä olevaa objektia edeltää jokin ei-kirjallinen. Ideaaliset objektit tulevat Husserlin mukaan ensin olemassaoleviksi jollakin tietyllä hetkellä aluksi jonkun mielessä, mutta vaativat muistamista, puhumista ja kirjoittamista. Husserlin näkökulmasta tämä on alkuperäisen idean säilyttämistä. Tätä voidaan ajatella ”luomisprosessina”. Benson kuitenkin haluaa kyseenalaistaa säveltäjän intention perustuvan teoskäsityksen ja siihen liittyvän ajatuksen, jonka mukaan *teos tarkoittaa sitä, mitä sen tekijä tarkoitti*. Tämä vaatisi Bensonin mukaan sitä, että (1) tekijä itse tiesi mitä tarkoitti ja (2) pystyi täydellisesti kommunikoimaan tarkoittamansa (intentionensa sisällön) teokseen siten, että muut voivat sen ymmärtää. (Benson 2003, 33-36.) Lisäksi voimme muistaa, ettei edes ole selvää, kuka teoksen tekijä oikeastaan on.

Mutta jos säveltämisestä ylipäänsä voidaan puhua yllä kuvatulla tavalla, siis säveltäjän intentioiden realisointina, niin kysymykseksi jää mistä nämä intentiot syntyvät. Tässä kohtaa on usein puhuttu *inspiraatiosta* ja taiteellisesta nerosta eli *geniuksesta*, joka kykenee luomaan jotain aivan uutta; genius rikkoo vanhoja sääntöjä ja luo itse uusia.

Immanuel Kant kohotti taiteellisen geniuksen käsitteen siihen valtavaan asemaan, jossa se romantiikassa oli. Tähän liittyen inhimillisellä mielikuvituksella nähtiin olevan keskeinen asema todellisen taiteen määrittäjänä. Säveltäjiä taas on pidetty ja pidetään usein vieläkin taianomaisina luojina, joiden teot ovat jopa jumalallisia. Kantin mukaan geniuksen luomukset ovat (1) alkuperäisiä siten, että niitä ei ole aiemmin ollut olemassa, (2) esikuvallisia siten, että ne luovat säännön, jota muut seuraavat ja (3) mahdottomia kuvata tieteellisesti. Bensonin mukaan suuri ongelma on kuitenkin juuri siinä, miten genius nämä uudet säännöt luo. Sillä myös Kantin käsitys oli, että säveltäjä tai muu taiteilija ei itse tiedä varsinaisesti mitään luomisprosessista, jonka genius on saanut aikaan. (Benson 2003, 36-37.)

Kantin ja romantikkojen käsitys taiteellisesta luomisesta näyttää olevan se, että uusia ideoita ja sääntöjä toisinaan vain ”tapahtuu” ilman, että niitä voidaan selittää mitenkään niiden ulkopuolelta käsin. Tämän käsityksen mukaan taiteellinen toiminta siis luo jotakin todella uutta, kun taas tieteellisen toiminnan on nähty tässä yhteydessä olevan pikemminkin jonkin jo olemassaolevan löytämistä. Benson haluaa kuitenkin kysyä ovatko ”uutta luova” taiteellinen toiminta ja ”löytävä” tieteellinen toiminta luonteeltaan niin erilaisia. Missä mielessä taiteilija ylipäänsä voi tuoda jotain olemassaolevaksi? Musiikintutkijoiden keskuudessa löytyykin myös toisenlaisia näkemyksiä, kuten Peter Kivyn näkemys, jonka mukaan taitelija pikemminkin löytää teokset, aivan kuten tieteilijä löytää lainalaisuudet. Tämä tarkoittaisi, että teosten on oltava olemassa jo ennen niiden säveltämistä ja esittämistä. Bensonin mukaan vielä olennaisempaa on se, että myös tieteilijät rikkovat sääntöjä tehdessään löytöjään. Heidän toimintansa ei ehkä ole lainkaan sellaista, millaiseksi Kant sen ajattelee, vaan se saattaa olla toisinaan lähellä ”luovaksi” nimettyä toimintaa. (Benson 2003, 38-39.)

Mitä jonkin *luominen* sitten oikeastaan tarkoittaa, ja missä mielessä se on eri asia kuin jonkin asian löytäminen? Luominen ja löytäminen näyttävät usein liittyvän kiinteästi yhteen, mutta Bensonin mukaan kaikki löytäminen on aina tiukasti kontekstisidonnaista. Itse asiassa juuri konteksti mahdollistaa jonkin uuden asian löytämisen, ja juuri tässä kontekstissa kyseessä ylipäänsä on uusi löytö. Löytämiseen kuuluu myös arvostelman tekeminen siinä mielessä, että jonkin löydön tekeminen tietyssä kontekstissa on sen näkemistä, mikä kyseisessä kontekstissa on arvokasta ja olennaista. Mutta nyt nousee esiin kysymys siitä, mikä on arvokasta jossain kontekstissa. Bensonin mukaan tässä

olennaista on, että löydöt ovat usein keinoja johonkin päämäärään. Ja tällaiseen päämäärään pääseminen saattaa vaatia jotakin muutakin kuin löytämistä. Se saattaa vaatia luomista. (Benson 2003, 40.)

Miten tämä luomisen ja löytämisen suhde taas liittyy säveltämiseen? Säveltäminen on aina yhteisössä tapahtuvaa ja sidoksissa käytäntöihin, diskursseihin ja traditioon. Se mitä voidaan milloinkin ja missäkin säveltää, riippuu edellämaituista tekijöistä, joskin nämä tekijät taas riippuvat siitä, mitä sävelletään. On esimerkiksi olemassa sellaisia auktoriteetin omaavia tekstejä ja sävellyksiä, joista ei ole sallittua poiketa liikaa. Kuitenkin tiettyä poikkeamaa voidaan sallia. Säveltäjä ei siis sävellä tyhjiössä vaan on tiukasti sidottu yhteisönsä käytäntöihin. Itse asiassa tämän yhteisön ulkopuolella hänen toimintansa olisi luultavasti mieletöntä tai mahdotonta. Bensonin mukaan säveltäjät eivät pystykään luomaan täysin uusia rytmejä tai sointukulkuja, vaan improvisoimaan jo olemassaolevien pohjalta. Toisin sanottuna säveltäjät ovat riippuvaisia niistä ”kielistä”, jotka ovat heille saatavilla, tai pikemminkin joiden sisällä he toimivat. Nämä kielet ovat suhteellisen tarkasti määriteltyjä. Bensonin mukaan siinä, mitä yleensä nimitetään luomiseksi tai innovaatioksi, on kyse näiden kielten rajojen laajentamisesta tai eri kielten yhdistämisestä. Säveltäjien rajoitteet eivät myöskään lopu tähän, vaan heitä rajoittaa myös esimerkiksi soittajien taito ja olemassaolevat instrumentit.⁹ (Benson 2003, 42-43.)

Bensonin näkemys on, että sen enempää luominen kuin löytäminenkin eivät kovin hyvin kuvaa säveltämisen toimintaa. Sen sijaan improvisaation käsite on soveltuvampi, ja sisältää molemmat aiemmin mainitut. Improvisointi on tässä mielessä Bensonin mukaan toimintaa, joka perustuu jo olemassaolevaan, käytettävissä olevaan, mutta joka tietyssä kontekstissa muokkaa tätä vanhaa muodostaen jotain uutta. Tämä elementtien uudenlainen yhteentuominen taas muuttaa kyseisiä elementtejä. Bensonin mukaan säveltämisessä siis tapahtuu vanhojen elementtien pohjalta improvisaatiota, jossa todella syntyy uutta, ja joka muuttaa näitä elementtejä. Kuitenkaan tämä ajatus ei sovi hyvin yhteen sellaisen käsityksen kanssa, jossa säveltäjä on hyvin eristynyt yksikkö ja sävellys autonominen. Bensonin [ja epäilemättä Gadamerin] näkökulmasta säveltäminen on juuri yhteisöön osallistuvaa toimintaa. Se on yhteisöön osallistumista. Vasta yhteisössä

⁹ Nykypäivänä teknologia tosin mahdollistaa monia aikaisemmin mahdottomia asioita, ja voi poistaa joitakin rajoitteita.

muodostuu myös sävellysten arvo. Säveltäjä voi säveltää, esittäjä voi esittää ja yleisö voi kuulla vain sosiaalisten käytäntöjen ja tradition tarjoamissa puitteissa. Käytännöt siis eivät vain rajoita, vaan mahdollistavat säveltämisen ylipäänsä. (Benson 2003, 45-48.) Tämä on ehdottoman gadamerilainen ajatus; Gadamerin mukaan traditio ja ennakkokäsitykset eivät ole ensisijaisesti negatiivinen asia, josta tulee pyrkiä pois, vaan ennen kaikkea ne mahdollistavat toiminnan ja ymmärtämisen ylipäänsä.

3.3.3 Esittäminen – säilyttämisen improvisaatio

Usein teokset säilyvät jokseenkin muuttumattomina kirjoitetussa muodossa. Mutta mitkä ovat esittämisen ja improvisaation roolit teosten säilymisessä? Säilyvätkö teokset itse asiassa koskaan oikeasti muuttumattomina? Bensonin mukaan partituurin julkistamisesta seuraa aina sekä teoksen säilyttävää että improvisoivaa toimintaa. Klassisessa musiikissa teokset tosiaan säilyvät kirjoitettuina partituureina, jotka ovat koko klassisen musiikin traditiolle keskeisiä. Sen sijaan kansanmusiikkikappaleet taas voivat säilyä elävänä perinteenä, jolloin ne väistämättä ajan myötä muuttuvat improvisoinnin seurauksena. Partituuri siis näyttäisi tarjoavan jonkinlaisen standardin tehdessään teoksesta ideaalin. (Benson 2003, 77-78.)

Toisaalta partituuri mahdollistaa teokselle eräänlaisen oman elämän, sillä partituurin avulla teosta voidaan käyttää ja hyödyntää aivan erilaisissa yhteyksissä ja diskursseissa, kuin mihin säveltäjä teoksen on mahdollisesti ajatellut. Toisin sanottuna partituuri mahdollistaa teoksen rekontekstualisaation eli sijoittamisen uuteen kontekstiin. Tämä partituurin ”vapauttava” vaikutus luo Bensonin mukaan jännitteen teoksen oman autonomisuuden ja teosta hallitsemaan pyrkivän säveltäjän välille. Benson kysyykin: mitä partituurit itse asiassa kykenevät säilyttämään? Ne eivät pysty luomaan täysin yksiselitteistä suhdetta kirjoitetun teoksen ja kuullun esityksen välille. Mitkä siis ovat partituurin rajat? (Benson 2003, 78-79.)

Bensonin mukaan Ingarden pyrki korostamaan itse teoksen merkitystä, mutta päätyi lopulta kuitenkin sellaiseen näkemykseen, jossa partituuri on jopa tärkeämmässä osassa. Partituuri toimii teoksen identifioinnin välineenä ja varmistajana suhteessa esityksiin. Toiseksi partituuri antaa neuvoja siitä, miten teos pitäisi esittää. Bensonin mukaan

molemmissa näkemyksissä partituurin avulla selvitetään teoksen identiteetti sekä se, mikä on oikea ja korrekti tapa esittää teos. Tosin partituurin ohjeistus on aina puutteellista, eikä se voi vastata sitä mitä esityksessä oikeasti lopulta kuullaan. Partituuri onkin lopulta ikään kuin *luonnos siitä, mitä kuullaan*. (Benson 2003, 80.)

Ohjeistuksina partituurit ovat olleet ongelmallisia monille säveltäjille. Ne ovat Bensonin mukaan aina välttämättä alimääräytyneitä (*underdetermined*). Ne kertovat vain jotain siitä, miltä teos kuulostaa. Esityksessä kuullaan aina paljon enemmän kuin partituurissa lukee. Partituurit kertovat yleensä esimerkiksi sävelluokat ja tavat, joilla sävelet tulisi soittaa, mutta ne eivät kerro *millainen ääni* on kyseessä. Ralph Vaughan Williams on kuvannut partituurin ja musiikin suhdetta suurin piirtein samanlaiseksi kuin junan aikataulun ja koetun ja matkustetun matkan välillä. Vaikka tämä olisikin liioittelua, Bensonin mukaan on tehtävä selvä ero kirjoitetun musiikin ja kuullun musiikin välillä. Partituuri ei kerro mitään *musiikillisesta kokemuksesta*. Partituuri ei pysty myöskään määrittämään teoksen rajoja, ja sen takia teos voidaan aina tulkita (instantioida, ruumiillistaa, esittää) monin eri tavoin ilman, että mikään näistä tavoista olisi oikeampi kuin toinen. (Benson 2003, 81-82.)

Esittäjän omat luovat ratkaisut eivät ole vain mahdollisia, vaan ne ovat itse asiassa välttämättömiä, sillä ei voi olla esitystä ilman että partituurin aukot (*unbestimmtheitsstellen*) täytetään. Niinpä on selvää, että esittäjä on suuresti mukana sen valinnassa, mitä teokseen kuuluu ja mitä kuulija siis lopulta kuulee. Lisäksi on olemassa lukuisia esimerkkejä sellaisista käytännöistä, joissa esittäjän ei kuulu varsinaisesti seurata sitä, mitä säveltäjä on kirjoittanut ainakaan kirjaimellisesti. Esimerkiksi barokkimusiikissa saatettiin kirjoittaa vain yksi sävel, jonka esittäjät omien käytäntöjensä pohjalta tulkitsivat trilliksi. Mozartin partituuritkin aukkoineen sallivat ja toisinaan jopa vaativat täydennystä. Tämä saattaa koskea jopa sitä, mitä säveliä soitetaan, mutta vielä tärkeämmin sitä, *miten* sävelet ja musiikki soitetaan. Vaikka partituurissa ei ole kädestä pitäen kerrottu miten kuuluu soittaa, soittaja usein tietää ainakin suurin piirtein miten tehdä – kokemuksen ja ennakkotietojen perusteella. Hän tietää, koska on harjoittanut soittamista paljon ja muiden kanssa, yhteisössä. (Benson 2003, 81-84.)

3.3.4 Ergon Energieiassa – musiikki toimintana sekä tuotteena toiminnan sisällä

Tämän tutkielman alkupuolella on jo käsitelty Wilhelm von Humboldtin kieliteoriaa ja sen vaikutusta Gadamerin hermeneutiikkaan. Myös Benson hyödyntää Humboldtia omassa teoriassaan. Humboldtin mukaan kieli ei ole alkuperäisesti mikään ”tuote”, (ergon) vaan toimintaa (energeia) (Benson 2003, 125). Bensonin mukaan musiikin kohdalla on samoin. Kyse on siitä, että musiikki on alkuperäisesti aktiivista improvisoivaa toimintaa, eikä mikään toiminnan tuote tai tulos. Itse asiassa Bensonin mukaan musiikillisesta toiminnasta (energeiasta) kyllä syntyy tuote (ergon), mutta tämä pysyy toiminnan piirin sisällä ja on oikeastaan myös toimintaa. Musiikki ei ole jompaakumpaa, vaan todella *molempia*, sekä pysyvää että koko ajan muuttuvaa aktiivista toimintaa.

Benson haluaa siis nähdä musiikin improvisoivana toimintana. Tämä tarkoittaa ensinnäkin sitä, että (1) musiikin tarkoitus, *telos*, ei ole musiikkiteos, vaan teos on nähtävä keinona suhteessa musiikin päämäärään, joka on musiikin tekeminen. Toiseksi (2), ei ole olemassa pysyvää muuttumatonta teosta, vaan jokseenkin samana pysyvä, mutta muuttuva käytäntö, joka tarvitsee inhimillistä musiikillista toimintaa pysyäkseen elossa. Kolmanneksi (3), koska myös soittajat improvisoivat ja ovat mukana päättämässä siitä millainen teos on, ei ole helppoa tai ehkäpä edes mahdollista määrittää auktoriteetteja, jotka määräävät siitä mitä musiikki on. Toisin sanottuna yhdelläkään henkilöllä tai ryhmällä ei ole oikeutta tai mahdollisuutta itse päättää tai määrittää mitä musiikki on. (Benson 2003, 126.)

3.3.5 Musikaalisuus toisen kanssa

Bensonin tapa kuvata sitä, mitä musiikillinen toiminta on, muistuttaa suuresti Heideggeria ja Gadameria; Benson käyttää ilmaisua ”olla musikaalinen toisen kanssa”. Hyvin gadamerilaisesti hän puhuu myös ”musiikillisen keskustelun käymisestä toisen tai toisten kanssa”. Benson käsittelee tästä esimerkkinä jousikvartettoa, joka luultavasti on helppo hahmottaa joukoksi, jonka jäsenet käyvät dialogia toistensa kanssa. Nyt voidaan kuitenkin kysyä puhuvatko tässä dialogissa soittajat itse, omalla äänellään, vai puhuvatko he säveltäjän puolesta. Tähän liittyykin kysymys siitä minkälaisia

velvoitteita säveltäjillä, soittajilla ja kuulijoilla on (musiikillisia) toisiaan kohtaan. Lisäksi saattaa vaikuttaa ongelmalliselta, miten nämä velvoitteet voivat synnyttää aidon dialogin, jossa jokin tietty ääni ei alista muita. (Benson 2003, 163.)

Bensonin mukaan musiikillinen dialogi onkin perusluonteeltaan eettistä, sillä käymme sitä aina muiden kanssa, riippumatta siitä ovatko muut joka hetkellä läsnä. Ihanteena on tietysti, että sen enempää säveltäjä, kuin esittäjä tai kuulijakaan, ei saisi dominoida tässä yhteisessä keskustelussa. Toisten keskustelijoiden äänet tulisi siis hyväksyä ja niitä tulisi kuunnella, jotta kyseessä olisi oikea keskustelu. Bensonin mukaan erityisesti Emanuel Levinas on 1900-luvulla korostanut ”Toisen äänen” merkitystä. Levinas on vastustanut filosofiassa yleistä taipumusta pyrkiä tukahduttamaan Toisten äänet. Bensonin mukaan tämän taipumuksen taustalla voidaan ajatella olevan pyrkimys autonomiaan eli omalakisuuteen. Levinas taas tulkitsee autonomisuuteen pyrkimisen tarkoittavan samalla muiden, tai ”Toisten”, huomiotta jättämistä. Gadamerin ja Bensonin näkökulmat ovat jotain tältä väliltä. Gadamerin näkökulmasta ihmisten velvollisuus on yrittää ymmärtää toisen sanomaa niin ponnekkaasti kuin mahdollista. Tämä tarkoittaa myös sitä, että asettaa itsensä alttiiksi tai tulilinjalle yrittäessään ymmärtää toista. Pyrkimyksenä tässä yrityksessä on keskustelijoiden horisonttien yhteensulautuminen. Mutta Bensonin mielestä tässä piilee myös oman äänen menettämisen uhka. Niinpä kyse onkin hänen mukaansa jonkinlaisesta tasapainon löytämisestä oman äänen säilyttämisen ja toisen kuuntelemisen ja toiseen sulautumisen kanssa. On kuitenkin huomattava, että kenenkään horisontti ei koskaan ole vain tämän henkilön horisontti, vaan muiden kanssa jaettu horisontti, johon toiset väistämättä vaikuttavat. (Benson 2003, 164-169.)

Gadamerin mukaan onnistunut kommunikaatio tapahtuu siten, että keskustelijoiden horisontit sulautuvat (jossain määrin) toisiinsa. Benson tulkitsee tämän tarkoittavan, että musiikillinen kommunikaatio tapahtuu siten, että kuuntelijan horisontti sulautuu yhteen esittäjän, säveltäjän ja tradition kanssa. (Benson 2003, 168.) Tähän Bensonin tulkintaan liittyy nähdäkseni eräs ongelma. Vaikka Benson ottaakin huomioon sen, että myös ”musiikin itse” tai ”teosten” voidaan ajatella olevan keskustelukumppaneita dialogissa, Benson ei nähdäkseni anna ajatukselle tarpeeksi painoarvoa. Itse asiassa Benson lähes sivuuttaa ajatuksen viittaamalla Gadamerin huomautukseen siitä, miten teksti, jonka kanssa kommunikoidaan voi puhua vain tulkitsijansa kautta. Vaikka olenkin tästä samaa mieltä, se ei kuitenkaan tarkoita, että teksti ei tarkoittaisi tai puhuisi mitään, tai että se

voitaisiin ikään kuin redusoida pois koko keskustelusta, vaan päinvastoin. Se, että voin kommunikoida tekstin tai sävellyksen kanssa ei nähdäkseni tarkoita ensisijaisesti, että voin mahdollisesti ymmärtää mitä kirjoittaja tai säveltäjä tarkoittaa, vaan sitä, että voin mahdollisesti ymmärtää mitä teksti tai sävellys tarkoittaa. Ennen kuin menen vielä syvemmälle Bensonin ja omien näkemysteni eroihin koskien Gadameria ja musiikin dialogista ymmärtämistä, haluan vielä tehdä yhteenvedon siitä, mihin Benson loppujen lopuksi gadamerilaisessa musiikin fenomenologiassaan päätyy.

Selvää on, että Benson haluaa nähdä musiikin inhimillisenä toimintana. Musiikki ei siis ole niinkään mikään pysyvä objekti tai toiminnan tuote kuin tietynlaista toimintaa ja tapahtumista tiettyjen sääntöjen mukaan. Vielä gadamerilaisemmin sanottuna Bensonin mukaan musiikki on peli/leikki, jota ei hallitse sen enempää säveltäjä, soittaja kuin kuulijakaan. Se on toimintaa, jolla on tietyssä mielessä omat sääntönsä, joiden mukaan säveltäjä, soittaja ja kuulija voivat toimia. Tällöin he ovat osa musiikin käytäntöä eli sitä toimintaa tai peliä, joka musiikki on. (Benson 2003, 191.)

3.3.6 Huomioita Bensonin teoriasta

Bensonin musiikkifenomenologia on kiistämättä hieno yritys rakentaa gadamerilainen ja fenomenologinen teoria musiikista ja sen tekemisen luonteesta. Nähdäkseni Benson onnistuu monin osin loistavasti näyttämään musiikin tekemisen improvisatorisen luonteen ja siihen liittyvän dialogisuuden. Tässä mielessä hänen teoriansa ainakin näyttää hyvin gadamerilaiselta. On kuitenkin huomattava, että se ei missään nimessä ole Gadamerin itsensä teoria. Bensonin teoria sisältääkin joitakin elementtejä, joista Gadamer saattaisi olla eri mieltä, ja joita itsekkin kyseenalaistan.

Aloitan siitä, että Benson ei näytä varsinaisesti olevan kiinnostunut musiikista tapahtumana, vaan (inhimillisenä) toimintana. Tarkoitin tällä sitä, että kun Benson keskittyy siihen, mitä inhimilliset toimijat musiikin yhteydessä tekevät ja kuvittelevat tekevänsä, hän ei välttämättä huomaa sitä, mitä heille tapahtuu. Viittaan Gadamerin kommenttiin siitä, miten filosofiassa on kyse sen tarkastelemisesta, mitä meille *tapahtuu* ”riippumatta ja välittämättä meidän haluamisistamme ja tekemisistämme” (Gadamer 2004, xxvi). Bensonin lähestymistapa tosin on tavallaan hyvin

käytännönläheinen: mitä säveltäjät, soittajat ja kuuntelijat tekevät. Mutta kuten sanoin, en ole varma ottaako se huomioon sen, mitä heille tapahtuu.

Bensonin käsittelystä saattaa jäädä puuttumaan joitakin tekijöitä hänen keskittyessään musiikkiin inhimillisenä, dialogisena ja improvisoivana toimintana. Onko siis itse asiassa myös muitakin aktiivisia tekijöitä? Voidaanko sittenkään musiikkia käsitellä vain ihmisten toimintana? Entäpä ”itse musiikki”? En tarkoita aineetonta musiikkia, kuten jotakin klassista teosta erillään sen esityksistä, vaikka voisimme toki puhua sellaisistakin. Tarkoitan sen sijaan musiikkia soivana äänenä, musiikkina, joka voidaan kuulla! Musiikki ei ole vain ihmisten toimintaa, vaan se on jotakin, joka voi myös olla ihmisen toiminnan tulos. Samoin kuin talon rakentaminen on eri asia kuin rakentamisen lopputulos eli talo, jossa voi asua, myöskin musiikin tekeminen on eri asia kuin soiva musiikki. Benson kyllä tekee erottelun ergoniin ja energieiaan – siis musiikkiin tuotteena ja musiikkiin toimintana – mutta hän sijoittaa musiikin tuotteena kokonaisuudessaan toiminnan sisälle. Hänen käsityksessään musiikki toimintana sisältää musiikin tuotteena. Tämäkin saattaa pitää paikkansa gadamerilaisesta näkökulmasta, mutta minua häiritsee tästä huolimatta se, ettei Benson oikeastaan kerro, mitä tarkoittaa musiikilla tuotteena. Tarkoittaako hän ehkäpä teoksia tai sävellyksiä? Ja tarkoittaako hän niitä ideaalisina vai esitettyinä, mahdollisesti kokonaisuudessaan tulkittuina? Vai tarkoittaako hän soivaa, vaikuttavaa ääntä, jota pidetään musiikkina?

Ennen kaikkea Bensonin käsittelyssä jää mielestäni luvattoman pieneen osaan musiikin kuuleminen. Myös käsitellessään musiikkia dialogisena toimintana, Benson puhuu jokseenkin harvoin kuulijan roolista. Lisäksi Benson ottaa kyllä huomioon kuulijan, mutta sijoittaa tämän dialogiin vain musiikin säveltäjän ja esittäjän kanssa, eikä siis lainkaan soivan musiikin kanssa. Nähdäkseni juuri soiva musiikki, tai mahdollisesti musiikki jollain muullakin tavalla, on se tekijä joka Bensonin yhtälöstä puuttuu, ja joka toisi keskusteluun mukaan tapahtumisen elementin. En olekaan aivan varma siitä, minkälaista keskustelua Benson ajattelee musiikillisen dialogin olevan. Ja millä kielellä tätä dialogia käydään? Säveltäjän ja esittäjän kohdalla on nähdäkseni helpompaa ajatella, että keskustelu käydään ”musiikin kielellä”, siis musiikkia tekemällä, mutta miten kuulija sopii tähän kuvaan? Onko kuulija lopulta Bensonin teoriassa vain vastaanottajana, Gadamerin termein ”pelin” yleisönä, joka muutoin ei osallistu peliin? Mikäli näin on, on nähdäkseni hankalampaa hahmottaa kuulijaa osana keskustelua.

Suurin ongelma Bensonin teoriassa on siis mielestäni se, että dialogisuus käsitetään vain musiikin tekijöiden, esittäjien ja kuulijoiden väliseksi suhteeksi. Benson ei puhu oikeastaan lainkaan dialogisuudesta musiikin ja musiikin kuulijan välillä. Kyseessä on sama ongelma, jonka Gary Tomlinson (1993, 24-28) mainitsee käsitellessään Ricoeurin tulkintaa Gadamerin hermeneutiikasta. Ricoeur nimittäin kiisti tulkittamisen dialogisuuden, mutta hän käsitti dialogisuuden tarkoittavan tekstin välityksellä tapahtuvaa kommunikaatiota tekstin lukijan ja tekstin kirjoittajan välillä. Gadamer sen sijaan ei tarkoittanut dialogisuudella tätä, vaan tekstien yhteydessä dialogisuus tarkoitti hänellä itse tekstin ja lukijan välistä kommunikaatiota.

Myös Bensonin käsitys musiikin tulkinnasta on eräässä mielessä puutteellinen. Benson käsittää musiikin tulkinnan olevan se tapahtuma, jossa musiikki tulee todella oikeasti olevaksi eli aktualisoituu. Oman työni kannalta on huomattava, että juuri tällöin se tulee myös ymmärrettäväksi. Benson käsittää musiikin äänellisen esittämisen olevan se musiikin tulkinnan tapahtuma, jossa musiikki aktualisoituu. Olen täysin samaa mieltä siitä, että musiikin soittamista ja laulamista voidaan oikeutetusti pitää musiikin tulkintana; juuri tässä mielessä puhutaan siitä, miten vaikkapa Tapio Rautavaara ja Samuli Edelmann ovat tulkinneet samaa kappaletta eri tavoin. Mutta eikö musiikkiin ja sen olemassaolevaksi tulemiseen liity aina myös toinen tulkinta (ja toinen esitys), nimittäin se, jonka kuulija tekee?¹⁰ Voimme siis seurata Bensonia aluksi siihen käsitykseen asti, että vasta esityksessä musiikki on oikeasti olemassa. Nyt on kuitenkin selvittävä, mitä esityksellä tarkoitetaan. Voimme jälleen verrata kuuntelemista lukemiseen. Nähdäkseni on selvää, että teksti tulee tiettyssä mielessä olemaan vasta sitä luettaessa, mutta on yhtä lailla selvää, että teksti tarvitsee ollakseen olemassa myös sen, että se on kirjoitettu. Jos teksti tarvitsee ollakseen olemassa kirjoittajan ja lukijan, mitä musiikki tarvitsee?

Jos ajattelemme perinteistä, klassista, ehkä vanhahtavaakin musiikkikäsitystä, musiikki tarvitsee tietysti säveltäjän ja esittäjän, mutta myös sen, jolle esitetään eli kuulijan. Nähdäkseni musiikki eroaa tekstistä ja kuvasta siinä, että siihen liittyy *kaksi eri tulkintaa*, nimittäin se, joka tapahtuu säveltäjän ja esittäjän välillä sekä se, joka tapahtuu

¹⁰ Esimerkiksi Simon Frithin (1996, 203) mukaan myös musiikin kuunteleminen on esitys eli performanssi.

esittäjän ja kuulijan välillä. Tilanne on toki sama kaikkien esittävien taiteiden kohdalla; esityksen seuraajat tulkitsevat esitystä. Itse asiassa jälkimmäinen tulkinta ei tosiasiasa mielestäni tapahdu niinkään esittäjien ja kuulijoiden välillä. Pikemminkin jälkimmäisen tulkinnan voidaan ajatella tapahtuvan soivan musiikin ja kuulijan välillä. Juuri tämä on se suhde, johon Benson ei nähdäkseni syvenny, mutta josta itse olen erityisen kiinnostunut.

Benson, ja myöskin Gadamer, ovat siis luultavasti sitä mieltä, että tulkinta on eräänlainen esitys. Kirjan lukeminen on tulkinta ja esitys, maalauksen katsominen on tulkinta ja esitys. Musiikin kohdalla esitys on siis ilmiselvästi tulkinta. Oikeastaan näyttää olevan niin, että käsitys sävelletystä musiikista ja sen tulkinnasta esityksenä ohjaa Gadamerin ja Bensonin käsitystä lukemisesta ja katsomisesta esittävänä tulkintana. Lisäksi, aivan uudet kysymykset saattavat aueta kun liikumme pois klassisesta musiikin tekemisen käsityksestä, jossa keskeistä oli sävellyks ja sen esittäminen. Nykyään musiikin tekemisen tapoja on hyvin useita, ja jotkin niistä eroavat suuresti perinteisestä musiikin säveltämisestä ja esittämisestä. Voimme ajatella esimerkkeinä improvisaatioon perustuvaa musiikkia tai vaikkapa sellaista elektronista musiikkia, jossa ei ainakaan klassisella tavalla voi erottaa sävellystä ja esitystä, vaan ne syntyvät ja ovat jotakuinkin sama asia.¹¹

Onkin hieman ongelmallista, että Benson käsittelee musiikkia ja musiikin tekemistä lähes yksinomaan taidemusiikin tai klassisen musiikin näkökulmasta, sekä lisäksi jonkin verran jazzin näkökulmasta. Hän tosin tiedostaa asian itsekin, ja viittaa siihen sanomalla, että jos käsitteellinen kolmijako säveltämiseen, esittämiseen ja kuuntelemiseen ei lopulta vaikuta toimivalta tai kuvaavalta edes klassisen musiikin parissa, niin se luultavasti toimii vielä huonommin muun musiikin kohdalla. Tästä huolimatta Benson tuntuu tietystä mielessä olevan vahvasti kiinni mainitussa

¹¹ Jos esimerkiksi itse haluaisin saada aikaan vaikkapa dubstep-kappaleen, ei varmastikaan ole luontevinta aloittaa prosessia kynällä ja paperilla, tai yrittämällä miettiä kappaletta instrumentaatioineen valmiiksi jo ennen, kuin sitä aletaan saattaa kuultaviksi ääniksi. Toimivampi tapa on yksinkertaisesta alkaa työstää kappaletta jollakin musiikintekemiseen tarkoitettulla ohjelmalla. Alkuvaiheessa apuna täytyy tietysti olla olemassa jokin ohjaava ajatus tai ”idea” siitä, millainen kappaleen tulisi olla, mutta oikeasti kappale muotoutuu vasta työprosessissa, johon kuuluu olennaisesti kappaleen jo suunniteltujen ja tehtyjen osien ja äänten kuunteleminen.

kolmijaossa; hänhän määrittelee musiikin improvisoivaksi dialogiseksi toiminnaksi, jossa dialogi käydään oikeastaan juuri säveltäjien, esittäjien ja kuulijoiden välillä. Jos käydään.

3.4 Andrew Bowien teoria musiikista ja filosofiasta

Andrew Bowien (2007) teoria musiikin, filosofian ja kielen suhteesta on lähtökohdiltaan vahvasti kiinni saksalaisessa filosofiassa, etenkin romantiikan filosofiassa ja sen seuraajissa. Vaikka Bowie ei erityisesti painota Gadamerin merkitystä teorialleen, on nähdäkseni selvää, että Gadamer on yksi tärkeimmistä ajattelijoista Bowien filosofian kannalta. Kuitenkin Bowien teoria on hyvin erilainen kuin aikaisemmin käsittelemäni Bruce Ellis Bensonin niin ikään Gadameriin ankkuroituva teoria.

Bowien lähtökohta on siinä, että nykyinen käsitys musiikin ja filosofian suhteesta on hyvin puutteellinen tai suorastaan väärä. Tämä liittyy käsitykseen musiikista jonkinlaisena ongelmana, joka filosofian tulisi ratkaista. Bowien näkemys on päinvastainen. Hänen mukaansa pikemminkin filosofia on nykypäivänä ongelmissa, ja musiikki voi mahdollisesti tarjota jonkinlaisia ratkaisuja näihin ongelmiin. Tässä musiikin ja filosofian perustavanlaatuisessa välienselvittelyssä ratkaisevan tärkeää on käsitys kielestä. Bowien näkemyksessä valtaosassa nykypäivän filosofiaa käsitys kielestä on puutteellinen. Bowie itse nojaa kielikäsitteensä pitkälti saksalaiseen romantiikan kieliteoriaan (ks. 2.1 yllä) sekä sen hermeneuttisiin laajennoksiin eli Heideggeriin ja Gadameriin (ks. 2.2 yllä). Bowien käsittelemät suuret teemat tai kysymykset koskevat siis musiikin suhdetta filosofiaan, kieleen ja kommunikaatioon. Historiallinen tausta on saksalainen filosofia Kantista lähtien, sekä sen suhde autonomisen musiikin (esim. Mozart, Beethoven ja Schubert) syntyyn.

3.4.1 Musiikki ja merkitys

Tämä työn kannalta kaikkein olennaisin Bowien käsittelemä asia on kysymys musiikin ymmärtämisestä ja musiikin *merkityksistä*, jotka niin usein tuntuvat kovin ongelmallisilta. Juuri tähän liittyen Bowie (2007, 3) kysyykin: saattaako musiikin

merkitys olla juuri siinä, ettemme voi sanoa mitä se merkitsee? Tämä kysymys taas avaa paljon muita isoja kysymyksiä, joihin on ensin vastattava. Tällainen kysymys on esimerkiksi kysymys siitä, mitä ylipäänsä tarkoittaa merkitseminen ja tarkoittaminen. Bowie viittaaakin juuri tässä keskeisessä kohdassa seuraavaan Gadamerin ajatukseen: sanat ja puhe eivät pohjimmiltaan ole sitä, mitä lingvistikissa analyysissä niistä saadaan selville, vaan puhe on toimintaa, joka tarkoittaa jotakin, ja joka pyrkii johonkin. Olennaista musiikin kannalta on myös, että puheen sävel ja rytmi voivat olla sen ymmärtämisen kannalta tärkeämpiä kuin ”propositionaalinen sisältö”. (Bowie 2007, 3.)

Bowien ensimmäinen ehdotus siis on, että musiikin merkitys on juuri siinä, että emme voi sanoa mitä se merkitsee. Tämä on yhdenmukainen, joskin ehkä pidemmälle viety ajatus sen aiemmin (3.2) esittelemäni Gadamerin (1986, 74-75) ajatuksen kanssa, että (absoluuttisen) musiikin merkitykset eivät oikeastaan ole lainkaan käännettävissä luonnolliselle kielelle, mutta ne ovat silti merkityksiä. Niitä tulee yrittää ymmärtää, ja todella ne voivatkin merkitä jotain vain silloin, kun niitä yritetään ymmärtää.

Musiikin ja merkityksen suhteesta kirjoittaessaan Bowie viittaa myös Herderiin ja varhaisromantikoihin. Lähtökohtana on, että musiikin merkityksiä tulee lähestyä musiikin ja kielen yhteyden kautta. Bowien väite on, että musiikki ja kieli toimivat eräässä olennaisessa mielessä samalla tavalla. Ne ovat molemmat äänellistä toimintaa, ja molemmat kykenevät paljastamaan uusia puolia olemisesta. Tämä tarkoittaa eri asiaa kuin se, että ne kykenisivät vain representoimaan jotain, joka (oletettavasti) oli jo ennestään olemassa. Ne kykenevät ilmaisemaan uusia asioita ja vaikuttamaan meihin ja tapamme olla ja toimia. Tästä esimerkkinä toimii myös Gadamerin usein esimerkkinä käyttämä tekstin kääntäminen. (Bowie 2007, 3.) Silloin, kun teksti käännetään toiselle kielelle, osa merkityksestä lähes väistämättä menetetään. Tämä ei johdu läheskään aina käännöksen huonoudesta, vaan siitä, että yhdellä kielellä voi sanoa hieman eri asioita kuin toisella kielellä. Toisinaan on niin, että jonkin asian sanominen toisella kielellä vaikuttaa täysin mahdottomalta. Tällöin alkuperäistä merkitystä ei voida onnistuneesti ilmaista toisella kielellä. Toisin sanottuna se tapa, jolla jokin asia ilmaistaan, on osa tuon asian merkitystä.

On kuitenkin palattava vielä hieman taaksepäin ja kysyttävä: (1) mitä ylipäänsä on merkitys ja (2) mikä on sen suhde musiikkiin? Bowien mukaan modernille filosofialle

on ollut leimallista sen jakautuminen kahteen leiriin merkityksen käsitteen suhteen. Toinen leiri on se, jota usein nimitetään analyttiseksi filosofiaksi, ja jonka aloittivat Frege, Russell ja varhainen Wittgenstein. Toinen taas on mannermaisen filosofian perinne, jonka aloittivat Vico, Herder, Kant ja romantikot, ja joka on jatkunut fenomenologiassa, hermeneutiikassa ja kriittisessä teoriassa. (Bowie 2007, 4.)

Analyttinen perinne ottaa Bowien mukaan lähtökohdaksi propositiot, joiden oletetaan olevan merkityksen ja tiedon välittämisen perusta. Tällöin puhutaan propositioiden totuudellisuudesta ja vastaavuudesta (tieteellisten) tosiasioiden kanssa ja niin edelleen. Mannermainen perinne taas ottaa lähtökohdaksi kaikki ne tavat, joilla kieltä käytetään ja joissa merkityksiä esiintyy. Tällöin tieteelliset merkitykset ovat vain yksi merkityksen luokka, joka vaatii jo olemassa ollakseen sitä, että kieltä käytetään. Kieltä käytetään alkuperäisimminkin puheessa, joka on toimintaa, joka tarkoittaa jotakin. Kuitenkin puheen lisäksi myös muut kielenkäytön tavat kykenevät tarkoittamaan ja sisältämään merkityksiä. Olennaista on, että jos ihmiset voivat ymmärtää jonkin asian tai artikulaation, silloin sillä täytyy olla merkitys eli sen täytyy tarkoittaa jotain. (Bowie 2007, 5-6.)

Tämä on tietysti tärkeää musiikin kannalta jo siinä, kun erotetaan mikä ääni on musiikkia ja mikä ei. Jos äänellä on tietyt ominaisuudet, sitä voidaan pitää musiikkina, jolloin sillä on jokin merkitys musiikkina. Se, että me pidämme jotakin musiikkina, vaatii Bowien mukaan sitä, että meillä on käsitys musiikista ja musiikin tekemisestä jotakin merkitsevänä toimintana, jota me voimme ja jota meidän on syytä tulkita. Tällaista tulkintaa on kaikki lähtien kuuntelemisesta ja musiikin tahtiin tanssimisesta analyysiin tai musiikin tekemiseen asti. Musiikin ja kielen erotteleminen ei Bowien mukaan ole lainkaan välttämätöntä tai aina edes mahdollista. Kuitenkin molemmat vaativat ymmärtämistä. Bowien mukaan onkin niin, että kaikkien sellaisten artikulaatioiden, jotka kykenevät jotenkin paljastamaan maailmaa tai vaikuttamaan tapaamme toimia ja ymmärtää maailmaa, voidaan ajatella olevan merkityksellisiä eli tarkoittavan jotain. (Bowie 2007, 6.)

Bowie kirjoittaa esimerkkinä Beethovenin Eroicasta. Kyseistä sävellystä pidetään usein (esim. Peter Kivy) abstraktina teoksena vailla merkityksiä. Sitä pidetään puhtaana muotona. Mutta Bowien mukaan jo ajatus puhtaasta muodosta on epäilyttävä, sillä

jonkin ymmärtäminen muodoksi ylipäänsä vaatii tulkintaa. Se voidaan myös tulkita toisin. Bowien mukaan Eroican muoto, massiivinen sinfonian laajentaminen, on osa sen ”sisältöä”, osa siitä mitä se tarkoittaa. Tämän asian ymmärtäminen kyllä vaatii taustatietoa ja kuunteluhistoriaa ynnä muuta, mutta niin vaatii minkä tahansa kielellisen ilmauksenkin ymmärtäminen. Sekä musiikkia että puhetta voidaan siis kuulla väärin ja vaihtelevasti riippuen tilanteesta ja muista vaikuttavista tekijöistä. Sekä musiikkia että puhetta voidaan ymmärtää ja tulkita väärin tai oikein. (Bowie 2007, 15.)

3.4.2 Musiikin tulkinta ja holismi

On jo käynyt selväksi, että Bowie suhtautuu merkityksiin eri tavalla kuin analyyttisen filosofian traditio niihin on suhtautunut. Mannermaiseen tapaan hän näkee merkitysten olevan aina kontekstiriippuvaisia. Esimerkiksi se mitä pidetään musiikkina ja mitä ei, riippuu kontekstista. Tämä tarkoittaa siis sitä, että mikään asia ei sinänsä ole jotakin, esimerkiksi musiikkia, vaan se on jotakin vasta jossakin kontekstissa, tulkittuna jollakin tavalla. Bowie (2007, 7) kirjoittaakin ”atomistisesta” ja ”holistisesta” tavasta nähdä maailma. Jälkimmäisellä hän siis tarkoittaa näkemystä, jossa se mitä asiat todella ovat, riippuu siitä, miten me puhumme niistä sekä käyttäydymme ja toimimme suhteessa niihin ja toisiimme. Bowien mainitsemaan holistiseen näkemykseen kuuluu olennaisesti, ettei pyritä tarkasti ja pysyvästi määrittämään eroja subjektien ja objektien välillä. Siihen kuuluu myös ajatus siitä, että ei ole olemassa mitään puhdasta tietoa tai aistitietoa, joka ei vaadi tulkintaa, vaan kaikki tieto ja aistihavainnotkin on jo tulkittua (Bowie 2007, 8). Kuten muistamme, tämä kaikki on täysin Gadamerin hermeneutiikan mukaista.

Musiikin kohdalla tämä tarkoittaa, että jo se, että pidämme jotakin musiikkina tarkoittaa, että olemme tehneet tulkinnan. Tämä jonkin äänen tai toiminnan tulkitseminen musiikiksi vaatii meiltä käsitystä siitä, mitä musiikki on. Ja tällainen käsitys puolestaan on muodostunut meille sekä oman kokemuksemme että yleisten käsitysten pohjalta. Yleiset käsitykset taas saadaan selville (tai ovat olemassa) kielellisinä. Siis jopa fyysiset ”tosiasiat” vaativat tulkintaa ja ovat olemassa vain kielen avulla tai kielessä. Bowie korostaa tässä sitä, että ei ole kyse subjektivismista eli siitä, että subjekti päättäisi tai määrittäisi kaiken. Se mitä ja miten subjekti jotain

tulkitsee on sidottu sosiaalisiin oppimisprosesseihin ja ennen kaikkea kieleen. (Bowie 2007, 9-10.) Bowien näkemys seuraa jälleen Gadameria: ”se mikä on totta joko musiikista tai kielestä, ei riipu tulkintojen epämääräisyyksistä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että olisi olemassa jokin luotettava metodi, jota seuraamalla totuuteen voi päästä ilman tulkintaa” (Bowie 2007, 10).

3.4.3 Musiikki, tiede ja metodi

Bowien mukaan musiikin ja filosofian suhteessa on ongelmia, jotka liittyvät siihen mitä kummankin ajatellaan olevan. Yksi suuri kysymys on se, tarvitaanko musiikin filosofiasta puhumiseen jonkinlainen ehdottoman varma perusta. Bowien mukaan jo Schleiermacher sanoi, että ehdottoman varman perustan etsiminen (foundationalismi) estää koko filosofian. Musiikista puhuminen ei saisikaan olla liian riippuvaista kulloisestakin filosofisesta suuntauksesta, joskin se toki osittain on välttämätöntä. Sen sijaan musiikin tulisi määrittää puhetta musiikista enemmän! Bowie haluaakin puhua musiikin filosofiasta uudessa mielessä. Ei niin, että kyse on filosofiasta (muiden filosofioiden joukossa), jonka aiheena tai objektina on musiikki. Tulisi olla kyse filosofiasta, jonka musiikki synnyttää. Kyse on siis musiikissa olevasta tai musiikista tulevasta filosofiasta. Tällainen näkemys sotii vastaan foundationalistista filosofiaa ja tiedettä siinä määrin kuin nämä ajattelevat, että tietoon tarvitaan varma perusta ja jokin tietty samana pysyvä metodi. (Bowie 2007, 10.)

Juuri tämä on ollut Gadamerin filosofian keskeisiä ajatuksia. Gadamerin hermeneutiikan yksi funktio on vastustaa ajatusta objektiivisuuteen pyrkivien tieteellisten metodien ylivertaisuudesta ja puolustaa traditioon ankkuroituvaa ymmärrystä tiedon ja totuuden saavuttamisessa. Ongelma on usein siinä, että erityistieteet menevät omien rajojensa ulkopuolelle ja tulevat ylimielisiksi. Näin on saattanut käydä esimerkiksi biologian ja matematiikan kohdalla. Gadamer kuitenkin muistuttaa, että ihmisen oleminen maailmassa ei ole perusluonteeltaan esimerkiksi matemaattista, vaan kielellistä. Niinpä Gadamerille tietoa ihmisyydestä ja maailmasta ei lisää ensisijaisesti objektifioiva asenne, vaan toisten kohtaaminen ja ymmärtäminen. On olennaista huomata, että tämä ymmärtäminen on perusluonteeltaan kielellistä ja sen kohteena voi olla muukin kuin toiset ihmiset, nimittäin esimerkiksi tekstit ja musiikki. Myös Bowie huomauttaa, että

toisten kohtaaminen on olennaista myös siksi, että juuri silloin kun emme ymmärrä toista, joudumme hylkäämään omat varmoina pitämät ennakkokäsityksemme ja todella yrittämään ymmärtää. Mikäli olemme valmiita niin tekemään. Tällainen epätarkka ja tunnusteleva ymmärtäminen on yleistä Bowien mukaan myös musiikin kohdalla. (Bowie 2007, 10.)

3.4.4 Musiikin ymmärtäminen ja kieli

Bowie haluaakin sanoa, että meidän olisi oltava vähemmän varmoja musiikkia koskevista käsityksistämme ja avoimempia sille, mitä musiikki oikeasti on. Bowien (2007, 12) mukaan olisikin tärkeää oppia oikeasti kuuntelemaan ja tekemään musiikkia, jotta voi ymmärtää mitä se on. Tämä on täysin Gadamerin ja hermeneutiikan mukainen ajatus, joka korostaa sitä, että asioiden ymmärtäminen ei tapahdu ulkoapäin tarkkailemalla, vaan osallistumalla. Tässä tapauksessa musiikin kuuntelemiseen ja tekemiseen osallistuminen on vaatimus ymmärtää musiikkia, joka olennaisesti on toimintaa. Tämän toiminnan luonnetta voi ymmärtää parhaiten (vaikkakaan ei ehkä ainoastaan) siihen osallistumalla.

Kuitenkin se mitä ja miten musiikista puhutaan, vaikuttaa myös musiikin tekemiseen. Bowien mukaan Carl Dahlhaus on huomauttanut, että se kieli, jona musiikki ilmenee, ei ole itsenäinen tai riippumaton siitä kielestä, jolla musiikista puhutaan. Bowie on kiinnostunut juuri tästä kielten välisestä suhteesta. Esimerkkinä hän käyttää musiikin ominaisuuksia. Mitä ominaisuuksia voimme sanoa musiikilla yleisesti olevan ja voidaanko musiikki redusoida niihin? Tällaisia ominaisuuksia voivat olla äänellisyys, rytmi, sävelet ja monet muut. Jos musiikki yritetään redusoida näihin ominaisuuksiin, eikö puuttumaan kuitenkin jää juuri se yhdistävä tekijä, joka tekee näistä erillisistä ominaisuuksista musiikkia? Tässä mielessä musiikki tuntuu ikään kuin vastustavan määrittelyjä. Aivan kuten monen muunkin asian kohdalla, myös musiikki on oikeasti koettava, jotta voi päästä käsiksi siihen mistä siinä on kysymys. (Bowie 2007, 12.)

Bowie (2007, 19) kirjoittaa siitä, miten monet sanovat kokemustaan musiikista vaikeaksi kuvailla tai ”sanoinkuvaamattomaksi”. Kuten muistamme Johnsonin (ks. 3.1) tutkimuksen perusteella, musiikilla koettiin ja odotettiin 1700-luvun lopulla olevan

kyky kuvata todellisuutta ja kertoa siitä, mutta romantiikan aikaan tultaessa musiikilta ei enää odotettu selkeyttä ja kuvaavutta, vaan se oli tullut luonteeltaan ”absoluuttiseksi” ja siitä puhuttiin useammin musiikillisin termein. Näin ei ole yllättävää, että musiikkia tai sen kuuntelukokemusta voi olla vaikea kuvata tai määrittää sanoin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että musiikki ei tarkoita mitään, vaan että musiikki pikemminkin tarkoittaa eri tavalla kuin sanat.

Musiikin ymmärtämisen ei siis tarvitse tarkoittaa, että musiikki tai sen merkitykset ovat käännettävissä puhekieleen. Se, että musiikin kuuleminen tai tekeminen muuttaa ajatteluamme tai tapaamme olla tai tehdä jotain, on jo musiikin ymmärtämistä. Se, että ymmärrämme musiikkia tietyllä tavalla voi muuttaa meitä ja tapaamme toimia. Tästä on pohjimmiltaan kyse myös puhutussa sanallisessa kielessä. Kyse ei ole propositioiden siirtämisestä tai ymmärtämisestä. Vaan siitä, että kun kuulemme jonkun sanovan jotain, voimme ymmärtää sen ja muuttaa ajatteluamme tai tapaamme toimia. Kuulemamme ja ymmärtämämme vaikuttaa meihin. Juuri se on kielen funktio, on kyse sitten puhutusta sanallisesta kielestä tai musiikista. Toisaalta on myös selvää, että musiikissa tai vaikkapa elokuvassa voi olla kyse myös ennen kaikkea nautinnosta. Kuitenkin tällöinkin voimme pohtia liittyykö tällainenkin nautinto eri olemisen, tekemisen ja ylipäänsä suhtautumisen tapojen tajuamiselle, näkemiselle, ymmärtämiselle ja kokemiselle. Ei siis ole kyse joidenkin staattisten asiointilojen ymmärtämisestä, vaan aktiivisesta toimimisesta maailmassa muiden kanssa.

3.4.5 Musiikki ja emootiot

Myös musiikin ja emootioiden suhteesta puhuttaessa kieli on keskeisessä asemassa. Tämä jo siksi, että juuri kielen avulla musiikista ja emootioista puhutaan. Lisäksi ainakin hermeneuttis-fenomenologisesta näkökulmasta katsottuna emootioista tai tunteista puhuminen vaikuttaa itse siihen mitä todella tunnetaan. Romantikkojen ja hermeneutikkojen ajatuksia seuraten myös Bowie ajattelee, ettei ole olemassa mitään tunteiden kuvailua ja määrittelyä edeltäviä tunteita, vaan tunteiden määrittely ja kuvailu vaikuttaa koko ajan siihen mitä ja miten tunnetaan. Tunteet eivät siis ole riippumattomia niitä koskevista tulkinnoista. Lisäksi tunteiden tulkinnat tietysti vaikuttavat ja määrittävät tulevaa tuntemista ja kokemista. (Bowie 2007, 20-24.)

Musiikkiin tämä liittyy tietysti siten, että usein on ajateltu musiikin ilmaisevan tunteita. Esimerkiksi Peter Kivy näkee musiikin olevan olennaisesti juuri tunteiden ilmaisua. Usein ajatellaan vielä, että nämä musiikin ilmaisevat tunteet ovat musiikin havaittuja ominaisuuksia. Toisin sanottuna kukaan ei luultavasti väitä, että jokin musiikki on iloista siinä mielessä, että se kokee ilon tunteita, vaan siinä mielessä, että se havaitaan jollakin tavalla iloisena. Toisaalta näkemystä, jonka mukaan emotiot ovat musiikin havaittuja ominaisuuksia on myös vastustettu ja vaihtoehdoksi on tarjottu sitä, että musiikki ei sisällä tunteita, vaan yksinkertaisesti herättää niitä.

(Bowie 2007, 24-27.)

Bowien kanta asiaan on, ettei ole lopulta mitään hyötyä kiistellä siitä herättääkö musiikki tunteita vai ei. Vielä vähemmän hyötyä on väittää, että jokin musiikki ei voi herättää tunteita tai että joku ihminen ei voi kokea jotakin kuullessaan tiettyä musiikkia. Tunteet ja ylipäänsä musiikin merkitykset eivät nimittäin ole sen enempää objektissa, eli musiikissa, kuin subjektissa, eli kuulijassakaan. Merkitykset ovat musiikin ja kuulijan suhteessa, ja koska kuulemisen ja tulkitsemisen tapoja on lukemattomia erilaisia, myös merkityksiä ja tuntemisen tapoja on lukemattomia. Voidaan kuitenkin huomata, että vaikei mikään näistä musiikin kokemisen tavoista olekaan ainoa oikea, on selvää, että jotkin tavat ovat huomattavasti yleisempiä kuin toiset. (Bowie 2007, 27-32.)

3.4.6 Musiikki metafysiikkana

Koska en ole käsitellyt tässä Bowien kirjaa kokonaisuudessaan, joudun tiivistämään luvattoman lyhyesti joitakin asioita. Bowie käsittelee Adornoa ääriesimerkkinä siitä, miten musiikki otetaan tosissaan yhteiskunnallisena ilmiönä ja miten se sidotaan vahvasti sosiaaliseen kontekstiin ja ihmisten kokemukseen maailmasta. Adornon näkökulmasta musiikin kehitys tonaalisesta atonaaliseen heijastaa maailman tapahtumia ja 1900-luvun ihmisen kokemusta sotineen ja mullistuksineen. Tällaisen näkemyksen vastakohtana Bowie esittää Steven Pinkerin, jonka absurdin evolutiivisen näkemyksen mukaan musiikki on lähinnä auditiivista nautinnontuottamista (auditory cheesecake), jonka tekeminen vieläpä liittyy geeneihin ja pyrkimykseen tehdä vaikutus mahdollisiin kumppaneihin. Tällainen näkemys ei ota huomioon sen enempää intentionaalisuutta

kuin soiaalisia merkityksiäkään. Bowien mukaan tällöin ei voidaan myöskään ymmärtää sitä keskeistä tosiasiaa, että musiikki on eri aikoina ja eri konteksteissa todellakin eri asia kuin toisissa. (Bowie 2007, 376-377.)

Aivan samoin kuin kielen kohdalla, musiikkiakaan ei voi ”selittää pois” jollakin luonnontieteen teorialla. Tämä johtuu siitä, että musiikki ja kieli ovat molemmat merkitysjärjestelmiä. Sellaisina ne ovat tekemisissä esikäsitteellisen maailmankokemisen kanssa, ja ne ovat myöskin ennakkoehtoja luonnontieteellisten teorioiden olemassaololle. Merkityksiä ei voi koskaan selittää pois jollakin luonnontieteen teorialla, koska jokainen luonnontieteen teoria perustuu merkityksiin. Tämän lisäksi on olennaista huomata, että musiikintutkimuksen ei tule myöskään matkia luonnontieteellisen tutkimuksen pyrkimystä objektiivisuuteen sillä suuri osa siitä, mikä taiteessa on olennaista, on ei-käsitteellistä, eikä näin ollen ole helposti tavoitettavissa objektiivisin käsittein¹². (Bowie 2007, 378-379.)

Bowien ajatus on, että filosofian näkökulmasta musiikki ja estetiikka ylipäänsä olisi parasta ajatella yhdeksi tavaksi lähestyä tai tehdä metafysiikkaa. Musiikin ja muun estetiikan tapauksessa kyse on sellaisista asioista, jotka voivat näyttäytyä vain tietynlaisissa artikulaatioissa, tai jotka voidaan ymmärtää vain osallistumalla tiettyihin käytäntöihin. Musiikki siis kykenee ilmaisemaan sellaisia asioita, joita ei muutoin voisi ilmaista. Näin musiikilla on vaikutusta myös siihen, mitä kielen ajatellaan olevan. Jos luovutaan siitä ajatuksesta, että kieli kuvaa tai representoi jotakin kielestä riippumatonta valmista maailmaa, voidaan tulla siihen ajatukseen, että luonnolliset kielet jäsentävät ja ilmaisevat maailmaa tietyllä tavalla. Musiikki taas voi merkittävästi laajentaa sitä mitä ja miten maailmaa voidaan ilmaista ja jäsentää. (Bowie 2007, 379-385.)

Musiikin voidaan siis filosofis-hermeneuttisesta näkökulmasta katsottuna ajatella olevan metafysiikkaa. Bowien mukaan esimerkiksi Beethoven haastoi musiikillaan aikaisemman tavan jäsentää maailmaa saamalla aikaan uudenlaisia ilmaisullisia suhteita maailmaan. Nämä taas voivat muuttaa sitä ”miten asiat ovat” esimerkiksi muuttamalla sitä, miten koemme ajallisuuden, miten ajallisuutta voi rakenteellistaa, ja sitä,

12 Yksi Gadamerin keskeisistä ajatuksista on se, että kulttuuria tutkivien ”hengentieteiden” ei tule pyrkiä objektiivisuuteen jotakin tiettyä ja tiukkaa metodologia käyttäen. Sen sijaan hengentieteiden tehtävä on pyrkiä ymmärtämään tutkimuskohteitaan hermeneuttisessa dialogissa, joka ottaa huomioon tutkimuskohteen ainutlaatuisuuden.

minkälaisia yhteyksiä näillä taas on emootioihin ja ylipäänsä kokemukseemme. Juuri tämä kyky jäsentää maailmaa ja muuttaa tapaamme kokea yhdistää musiikkia ja kieltä ylipäänsä. (Bowie 2007, 386-388.)

Bowien mukaan tämän päivän filosofia ei suurelta osin osaa kysyä oikeita kysymyksiä musiikin suhteen. On takerruttu esimerkiksi kysymyksiin siitä, mikä teos on ja onko musiikissa emootioita vai herättääkö se niitä. Kaikkein olennaisin ja perustavin kysymys kuitenkin on: *miksi musiikilla on väliä?* Bowie on hakenut vastausta tähän kysymykseen ennen kaikkea musiikin ja kielen sekä musiikin ja filosofian yhteydestä, sekä musiikin kyvystä muuttaa tapaamme kokea asioita. Tällainen näkemys musiikista sisältää tavallaan myös eettisen velvoitteen. Kun musiikilla kerran on kyky vaikuttaa meihin – usein positiivisesti – sekä luoda ja välittää merkityksiä, tällainen kyky tulisi yleisesti tunnustaa ja ihmisiä tulisi tutustuttaa hyvään musiikkiin myös kaikkein populaareimman nykymusiikin ulkopuolella. (Bowie 2007, 400-402.)

4 Musiikin ymmärtäminen Gadamerin filosofisen hermeneutiikan valossa

Tässä vaiheessa pitäisi olla selvää, ettei oikeastaan ole selvyyttä siitä, mitä musiikki lopulta on. Toisaalta myös sen pitäisi olla selvää, että musiikki on todella monia eri asioita, jotka riippuvat siitä mistä ajasta, paikasta ja kulttuurisesta ympäristöstä puhumme. Juha Torvinen (2007, 249) kirjoittaa: ”musiikki määrittyy kolmannen vuosituhannen alun länsimaisessa kulttuurissa jokaisessa tapauksessa erikseen, aina yksilöllisesti ja elämismaailmaan perustuvana paikantumisena”. Jos nyt siis onkin niin, ettei ole yhtä selvää konsensusta siitä, mitä musiikki käsitteenä tarkoittaa tai mitä se sisältää, tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettemme voisi puhua siitä, mitä musiikin ymmärtäminen on. Nähdäkseni on pikemminkin niin, että jos musiikki todella on monia eri asioita, vaihtuvia käytäntöjä ja tapoja kokea maailmaa, niin myös musiikin ymmärtäminen on yhtä lailla monia eri asioita.

Pyrin alla lähestymään musiikin ymmärtämisen eri puolia tiettyjen Gadameriin liittyvien teemojen kautta. Huomautan kuitenkin jo nyt, että nämä eri tavat liittyvät kuitenkin usein vahvasti toisiinsa, menevät osin päällekkäin ja ovat ylipäänsä toisistaan enemmän tai vähemmän riippuvaisia. Kuitenkin asiaa on helpompi käsitellä ja hahmottaa tiettyjen teemojen avulla.

Mitä kaikkea siis voimme tarkoittaa musiikin ymmärtämisellä? On lähdettävä siitä, että jos ylipäättään haluamme puhua musiikin ymmärtämisestä, on huomattava, että jo jonkin pitäminen musiikkina on ymmärtämistä. Gadamer itse kirjoitti siitä, miten musiikin on oltava merkityksellistä ollakseen edes musiikkia. James H. Johnson taas kirjoitti Gadameriin tukeutuen, että musiikin merkitys ilmenee silloin, kun ääni kohtaa kuulijan ennako-odotukset, ja että ilman tulkintaa ei edes ole mitään merkityksiä. Andrew Bowien gadamerilainen lähestymistapa musiikkiin puolestaan avasi musiikin merkitysten monimuotoisuutta ja niiden suhdetta kielen toimintaan. Olennaista on myös se, että merkitykset ja ymmärtäminen kuuluvat yhteen. Andrew Bowien (2004, 73) sanoin ”merkitys on se mitä ymmärretään ymmärrettäessä jotain”. Olipa kyse minkälaisista tahansa musiikkiin liittyvistä merkityksistä, ne vaativat ymmärtävää

suhtautumista ollakseen merkityksellisiä.

Voimme siis tulkita ja ymmärtää tietyn ulkoa kuuluvan äänen linnunlauluksi ja toisen äänen musiikiksi. Tulkitsemme tietyn äänen musiikiksi, jolloin kuulemme sen musiikkina. Aina kun kuulemme musiikkia, olemme jo tehneet siitä tulkinnan, nimittäin sen, että se on musiikkia. Tämän tulkinnan olemme tehneet sen perusteella, mitä olemme aiemmin ymmärtäneet musiikin olevan. Emme voi väistää sitä asiaa, että ymmärryksemme tai käsityksemme musiikista ohjaa sitä, mitä ja miten kuulemme. Mielestäni on oikein sanoa, että ensimmäinen musiikkiin liittyvä ymmärtäminen on jonkin asian tulkitsemisessa musiikiksi. Tämä johtaa tietysti välittömästi seuraavaan kysymykseen: mitä tarkoitamme musiikilla? Nähdäkseni tehtäväni tässä ei kuitenkaan ole syventyä kaikkiin mahdollisiin käsityksiin musiikista, vaan vain osoittaa tällaisten käsitysten rooli puhuttaessa musiikin ymmärtämisestä.

Toiseksi musiikki ja musiikin ymmärtäminen ei varmastikaan ole vain tietyn tyyppistä ääntä ja tämän äänen kuulemista musiikkina. Musiikki on myös tietynlaista traditioon perustuvaa kommunikoivaa toimintaa. Tämän toiminnan ja siihen liittyvän improvisaation luonnetta on kuvannut loistavasti Bruce Ellis Benson, jonka teorian olen pyrkinyt lukijalle välittämään. Benson pureutui loistavalla asiantuntemuksella siihen, mitä musiikin tekemisen ja esittämisen toiminta todellisuudessa on, ja näin tehdessään hän tavallaan toteutti Gadamerin näkemystä filosofisesta lähestymistavasta. Kaiken kaikkiaan Benson onnistuu uskottavasti näyttämään sen, että musiikki todella on elävää ja muuttuvaa käytäntöä. On toki olemassa myös sellaisia käsityksiä musiikista, jotka väittävät musiikin olevan vain sävelten suhteita tai muuta vastaavaa, mutta olen pyrkinyt tässä työssä näyttämään, ettei sellainen käsitys musiikista ole kovinkaan hedelmällinen. On selvää, että käsitys musiikista on kulttuurisidonnainen asia, ja niinpä eri kulttuureissa on erilaisia käsityksiä musiikista, ja joissakin kulttuureissa ei välttämättä ollenkaan käsitystä musiikista. Näistä käsityksistä kuitenkin riippuu se, missä määrin ja miten musiikkia voidaan ymmärtää.

4.1 Musiikin vaikutukset, puhuttelevuus ja virittyneisyys

Kuten jo aivan tekstini alussa kirjoitin, on ilmeistä että musiikki *vaikuttaa* ihmisiin.

Musiikilla on kyky esimerkiksi synnyttää tunnetiloja ja herättää mielikuvia. Yksi musiikin olennaisimmista ja toisaalta ongelmallisimmista puolista onkin sen *affektiivisuus*, joka tuntuu pakenevan yrityksiä määritellä ja ymmärtää sitä. Juha Torvisen (2007, 107) mukaan juuri musiikin voimakkaan ja hallitsemattoman affektiivisuuden voidaan ajatella olevan suurena syynä siihen, että monet filosofit ovat olleet varovaisia tai kielteisiä musiikkia ja siitä kirjoittamista kohtaan. Tämä koskee myös hermeneutiikalle keskeistä Martin Heideggeria, joka tunnetusti vaikutti Gadameriin äärimmäisen vahvasti. Luultavasti Gadamer ”peri” Heideggerilta (sekä Hegeliltä ja monilta muiltakin) tietyn varovaisuuden musiikkia kohtaan. Uskon kuitenkin Gadamerin käsityksen musiikista olleen aavistuksen positiivisempi kuin Heideggerin. Tämä näkyy siinä, että vaikka Gadamer puhuukin musiikista esimerkiksi tunteiden ekspressiona (1986, 117), hän toistuvasti korostaa musiikin merkityksellisuyttä ja sitä, että musiikkia tulee ymmärtää.

Musiikin affektiivisuuden voidaan nähdä olevan jotain, joka jää aina selitysten ja ymmärryksen tavoittamattomiin, ja joka tietystä mielessä edeltää kaikkea musiikin ymmärtämistä (Torvinen 2007, 105-107). Koska oma tutkimukseni koskee ennen kaikkea musiikin ymmärtämistä, tämä ”maailmaa avaava affektiivisuus” (Torvinen 2007, 107) näyttäytyy tekijänä, joka mahdollistaa tutkimuskohteen eli musiikin ymmärtämisen, ja joka luultavasti kytkeytyy siihen monin tavoin. Vaikka Gadamerin hermeneutiikan näkökulmasta musiikin affektiivisuus jää joiltakin osin ymmärtämättä, haluan korostaa, että monilta osin musiikin affektiivisuus voi myös olla kulttuurisesti opittua, ja näin ollen musiikista vaikuttumiseen liittyy ymmärtävä elementti. Näin on esimerkiksi Torvisen (2007, 106) mainitsemassa barokin affektiopissa, jossa musiikki toimii ja vaikuttaa toivotulla tavalla vain, jos kuulija osaa tulkita sitä tietyn järjestelmän puitteissa.

Sekä Heidegger että Gadamer käyttivät toistuvasti *puhuttelevuuden* käsitettä kuvaamaan erinäisten asioiden tietynlaista suhdetta ihmiseen. Tässä suhteessa jokin, kuten 'oleminen' tai 'toinen ihminen' toimii ihmiseen, siis meihin nähden, aktiivisesti merkityksellisenä subjektina. Tällöin me koemme, että joku tai jokin puhuttelee meitä. Puhuttelemisen vertauskuva viittaa tietysti kielelliseen keskusteluun, jonka tarkoituksena hermeneutiikan kontekstissa on aina ymmärtää keskustelukumppania. Gadamerin hermeneutiikan käsittein voimme mielestäni sanoa, että musiikki voi

ilmiselvästi ”puhutella” meitä. Itse asiassa musiikin kohdalla vertaus on erityisen osuva juuri sen vuoksi, että 'puhe' ja 'puhuttelemineen', jotka toimivat vertauskuvan lähtökohtana, ovat nimenomaan äänellistä toimintaa, kuten musiikki. Silloin kun musiikki puhuttelee meitä, me joudumme kuulemaan ja tulkitsemaan sitä. Musiikilla onkin muihin taiteisiin verrattuna se ainutlaatuinen ominaisuus, että sitä ei voi paeta. Kuten Gadamer (2004, 458) huomauttaa, ei ole mahdollista ”kuunnella muualle”¹³. Tämänkin vuoksi musiikin puhuttelevuus on niin ilmeistä.

Ei kuitenkaan ole niin, että musiikki on kuultavissa ja tulkittavissa vain, jos keskitymme siihen ja uhraamme erityisesti aikaa sen tulkitsemiseen. Jopa siinä tapauksessa, että emme lainkaan keskity musiikkiin, voimme huomata sen vaikuttavan meihin, esimerkiksi tuomalla mieleen muistoja tai herättämällä ärtymystä tai vaikkapa mielikuvan keväästä. Nämä musiikin kyvyt tai ominaisuudet taas ovat usein kulttuurisia ja näin ollen pohjimmiltaan kielellisiä. En tosin tässä yhteydessä halua ottaa kantaa siihen, voivatko jotkin musiikin vaikutukset olla kulttuurista riippumattomia siten, että ne toistuisivat samana kulttuurista toiseen. Haluan yksinkertaisesti sanoa, että myös musiikista affektoituminen on kulttuurisena ilmönä ainakin osittain tulkittava musiikin ymmärtämiseksi, koska siihen liittyvät musiikin merkitykset. Musiikin kuulemisen, kuuntelemisen ja myös musiikin ymmärtämisen kokemuksessa olennainen tekijä on musiikin tunteminen, siis osallistuminen siihen kokonaisvaltaiseen kokemukseen, jonka soiva musiikki mahdollistaa.

Musiikin ymmärtäminen ei siis tarkoita ensisijaisesti musiikin analyysiä musiikinteoreettisesti, vaikka myös analyysi toki onkin musiikin ymmärtämisen muoto ja sen apuväline. Musiikin ymmärtäminen liittyy kuitenkin alkuperäisemmin musiikin merkityksellisyyteen ja musiikkiin toimintana. Esimerkiksi musiikin soittaminen ei välttämättä vaadi teoreettista tietoa, vaan yksinkertaisesti musiikin toistuvaa kuulemistä ja harjoittelemalla soittamaan oppimista. Tällöin toki voidaan sanoa, että vaikkei soittaja itse kykenisi ilmaisemaan mitä, miten tai miksi tekee niin kuin tekee, nämä asiat kuitenkin olisivat ilmaistavissa. Voidaan väittää, että tietyt säännöt ohjaavat musiikin tekemistä soittajan sitä tiedostamatta, ja että teoria on tapa kuvata näitä sääntöjä. Tässäkin tapauksessa on nähdäkseni selvää, että teoreettinen musiikin analyysi ei

13 Ääriesimerkkinä tutkimuksesta joka liittyy musiikin valtaan voidaan mainita Bruce Johnson ja Martin Cloonan (2009), jotka ovat kirjoittaneet monista tavoista, joilla musiikki liittyy vallankäyttöön ja jopa väkivaltaan.

kuitenkaan ole ensisijainen, tai alkuperäinen, musiikin kokemisen tai musiikin ymmärtämisen tapa. Sen sijaan musiikki ymmärretään alkuperäisemmin yhtäältä sosiaalisena toimintana, johon musiikkia tarpeeksi osaavat voivat osallistua soittamalla, ja toisaalta musiikki ymmärretään soivana merkityksellisenä äänenä, joka muun muassa kykenee puhuttelemaan ihmistä ja luomaan tiettyä *virittyneisyyttä*¹⁴ ja sitä kautta tietynlaista kokemista.

Haluan edelleen korostaa, ettei tarkoitukseni ole todellakaan väheksyä musiikin analyysiä tai sen arvoa musiikintutkimukselle. Kyse on vain sen osoittamisesta, ettei analyysi ole ainoa tai ”alkuperäinen” musiikin ymmärtämisen tapa. Sen sijaan nähdäkseni analyysi – tarkoitan tässä yleisesti ottaen lukemattomia erilaisia musiikin analyysijä – on toki korvaamaton apuväline musiikkia tutkittaessa ja ymmärrettäessä. Erilaisia musiikin analyysitapoja ovat esimerkiksi diskurssianalyysi, erilaiset tietokoneavusteiset analyysit ja vaikkapa Schenker-analyysi. Kaikki nämä voivat olla avuksi musiikkia ymmärrettäessä. Mutta musiikin ymmärtäminen ei rajoitu niihin, eikä myöskään ala niistä.

Kuten yllä kirjoitin, musiikilla voidaan sanoa olevan kyky saada aikaan tiettyä virittyneisyyttä. Katson, että juuri tähän liittyy useilla ajattelijoilla esiintyvä käsitys musiikin vaarallisuudesta. Platon halusi hylätä monet musiikkityylit juuri niiden vaikutusten takia, joita kyseisten musiikkien esittäminen niiden kuulijoissa ja sitä kautta yhteisössä aiheutti. Nähdäkseni gadamerilainen lähestymistapa voi tuoda lisää valoa siihen, mistä musiikin vaikutuksessa oikein on kysymys.

Se, että musiikilla on kyky luoda tiettyä virittyneisyyttä tarkoittaa siis hieman yksinkertaistaen, että musiikki kykenee saamaan aikaan mielialoja¹⁵. Se, mitä kaikkea musiikki lopulta kykenee saamaan aikaan kuulijassa, riippuu tietysti musiikin lisäksi myös kuulijasta ja kulttuurisesta kontekstista. On kuitenkin tärkeää huomata, että samalla kun musiikki tuottaa tiettyä virittyneisyyttä, se muuttaa kuulijaa ja tuottaa tietynlaista tulkintaa. Musiikki luo meissä tiettyä virittyneisyyttä, joka taas tuottaa tietynlaista tapaa ymmärtää ja tulkita sekä kuultavaa musiikkia että maailmaa ylipäänsä.

14 ”Virittyneisyyden” merkityksestä ja suhteesta mielialaan ks. Heidegger 2007, § 29 ja Torvinen 2007, 30-34.

15 Aiheesta tarkemmin ks. Torvinen 2007, 30-34, 105-113.

4.2 Musiikin ymmärtäminen ja selittäminen

Kuten olen aikaisemmin kirjoittanut, Gadamer kehitti pidemmälle saksalaisessa filosofiassa tehtyä jaottelua ymmärteviin ja selittäviin tieteisiin. Tämän jaottelun peruslähtökohta on, että luonnontieteiden tehtävä on selittää ilmiöitä, löytää niille syitä ja muodostaa teorioita kausaaliyhteyksistä. Sen sijaan ”hengentieteiden” eli kulttuuria tuktivien tieteiden tehtävä ei ole ensisijaisesti selittää tutkimiaan ilmiöitä tai löytää näille syitä, vaan niiden tehtävä on pyrkiä ymmärtämään tutkimiaan ilmiöitä. Näin on selvää, että siinä määrin kun musiikkia lähestytään hermeneuttisesti tai ylipäänsä kulttuurintutkimuksen näkökulmasta, tavoitteena on ennen kaikkea pyrkiä ymmärtämään musiikkia ja siihen liittyviä muita ilmiöitä ja merkityksiä.

Musiikin tutkimisen tavoitteena ei siis pitäisi edes lähtökohtaisesti olla selittää sellaisia asioita kuin mistä musiikki johtuu tai miksi musiikki on sellaista kuin se on. Sen sijaan hermeneuttinen kysymyksenasettelu voisi hyvin yleisellä tasolla olla vaikka seuraavanlainen: mitä ja millaista musiikki on? Mistä musiikissa oikein on kysymys? Musiikintutkimuksessa on syytä tunnistaa jaottelu ymmärtämiseen ja selittämiseen, ja myöskin ymmärtää sen implikaatiot. Toisinaan ei kuitenkaan ole aivan selvää missä raja kulkee. Voimme esimerkiksi ajatella, että haluamme tutkia vaikkapa Pink Floyd -yhtyettä ja sen musiikkia, ja olemme kiinnostuneita ymmärtämään mistä on kyse. Saattaisi olla houkuttelevaa esimerkiksi sanoa, että yhtyeen musiikki on sellaista kuin se on sen takia, että yhtyeen jäsenet ovat käyttäneet tiettyjä päihteitä ja juoneet ja syöneet sitä ja tätä. Hermeneutiikan näkökulmasta tässä olisi kuitenkin kyse pyrkimyksestä selittää tiettyä musiikkia – ”sen syyt ovat nämä ja nämä” – sen sijaan, että musiikkia tai toimintaa yritettäisiin aidosti ymmärtää. Ajatuksena on tietysti myös se, että ennen kuin voimme selittää miksi jokin musiikki on (tai oli) sellaista kuin se on, meidän tulee tietää millaista se oikeasti on – eli ymmärtää sitä. Ymmärtäminen tarkoittaa siis tässä merkitysten löytämistä, sen ymmärtämistä mitä jokin tarkoittaa ja mitä se merkityksellisenä oikein on. Toisaalta on kuitenkin myös niin, että asiat kuten musiikintekijöiden päihteidenkäyttö, tietyt kulttuuriset tapahtumat ja tilanteet, yleiset mielipiteet ja lukemattomat muut asiat voivat olla asioita, joiden tunnistaminen ja yhdistäminen nimenomaan auttaa musiikin ymmärtämisessä.

Olennaista onkin se, että vaikka erilaisista analyysimalleista todella voi olla suurta apua musiikin ymmärtämisessä, on syytä pitää mielessä, että kyseessä on aina juuri yhdenlainen analyysi, ja juuri tietty näkökulma, joka on kuitenkin yksi monista. Gadamer korosti sitä, että jos tutkittava kohde pyritään ikään kuin analysoimaan täysin loppuun, sille ei jää mitään annettavaa tai kerrottavaa meille. Tämän vuoksi on oltava hyvin varovainen kaikenlaisissa lausumissa siitä, mitä jokin musiikki oikeasti on, mikäli vielä haluamme jättää musiikille mahdollisuuden puhutella meitä, ja itsellemme mahdollisuuden ymmärtää musiikkia.

4.3 Musiikki, merkitykset ja kieli

Pentti Määttänen (2005, 233-248) esittää kiinnostavan näkemyksen musiikin merkityksistä ja musiikin suhteesta kieleen. Määttänen argumentin ydin on siinä, että hänen mukaansa musiikillisten merkitysten tarkasteleminen ei onnistu, mikäli merkitysten ajatellaan olevan (luonnollisen) kielen ominaisuus. Musiikin merkityksiä ei voi myöskään onnistuneesti kääntää luonnolliselle kielelle. Tämän takia Määttänen näkee tarpeelliseksi määritellä merkityksen käsite laajemmin kuin miten se kielellisissä mallissa on hänen mukaansa määritelty. Tähän pyrkimykseen Määttänen ottaa avuksi Wittgensteinin tunnetuksi tekemän periaatteen ”merkitys on käyttöä”. Määttänen haluaakin ajatella myös musiikilliset merkitykset sen kautta, mitä käyttöä musiikilla on ja minkälaisia toimintatapoja siihen liittyy¹⁶. Tällöin mukaan tulevat myös kulttuuriset käytännöt ja historiallisuus. (Määttänen 2005, 233-248.)

Määttänen näkökulma on mielestäni erittäin oivaltava ja avaava, ja olenkin pääosin samaa mieltä hänen kanssaan. On kuitenkin eräs asia, jonka suhteen minun on esitettävä eriävä näkemys. Määttänen (2005, 246) esittää, että merkityksen käsite on laajennettava *kielen ulkopuolelle* esineiden käytön ja ruumiillisen kognition suuntaan. Gadamerilaisesta näkökulmasta katsottuna ongelma ei nähdäkseni kuitenkaan ole siinä, että merkitysten ajatellaan olevan kielessä. Sen sijaan ongelma on siinä, mitä kielen ajatellaan olevan. Itse asiassa myös Wittgenstein on myöhäistuotannossaan nähdäkseni samoilla linjoilla Gadamerin kanssa, ja Määttänen käyttääkin Wittgensteinia hienosti, mutta hieman huolettomasti esimerkkinään. Kuten olen jo aiemmin tässä tutkielmassa

¹⁶ Tämä näkemys taas muistuttaa tutkielmani alkupuolella käsiteltyä Bruce Ellis Bensonin näkemystä musiikista sosiaalisena toimintana.

kirjoittanut, Wittgensteinin mukaan ”[s]anan merkitys on sen käyttö *kielessä*” (Wittgenstein 1999, §40-48, oma kursivointini). Määttänen (2005, 236) tosin esittää myös Deweyn näkemyksen siitä, miten asioiden merkitykset ylipäänsä ovat niiden käytössä. Nähdäkseni Wittgensteinin ja Gadamerin kohdalla olennaista on kuitenkin merkitysten kielellisyys. Kuten jo sanoin, kyse onkin siitä, mitä kieli on.

Väitän, että gadamerilaisesta näkökulmasta katsottuna meillä on väärä käsitys kielestä, mikäli siihen ei sisälly ajatusta merkityksistä sosiaalisina ja historiallisina ilmiöinä, jotka liittyvät kulttuurisiin käytänteisiin. Väitänkin siis, että Määttänen artikkelissaan esittämät ehdotukset merkityksen käsitteen käytöstä ovat hyviä, mutta ne eivät vaadi sijoittumista kielen ulkopuolelle, vaan kielen käsitteen laajentamista. Voisimme esimerkiksi ajatella luonnollisen kielen ja logiikan suhdetta. On ensinnäkin selvää, että on olemassa monia luonnollisia kieliä. Toiseksi jo termi ”luonnollinen kieli” kertoo, että on olemassa muunkinlaisia kieliä. Luonnolliset kielet ovat siis yksi kielten tyyppi. Muun tyyppistä kieltä on esimerkiksi formaali logiikka, joka tietyllä tavalla pohjautuu (johonkin) luonnolliseen kieleen. Toisaalta logiikka on myös luonnollisen kielen analyysiä. Mutta logiikka ei merkitse mitään ilman oikeasti käytettyä ja puhuttua luonnollista kieltä, eikä kukaan puhu logiikan kieltä – ei äidinkielenään eikä ylipäänsä.

Miten musiikki sitten suhteutuu tähän? Myös musiikin voidaan ajatellaan olevan eräänlainen kieli, johon myös liittyy oma logiikkansa. Tarkemmin sanottuna on tietysti olemassa monia musiikin kieliä, joilla on osittain toisistaan vahvastikin poikkeavat logiikkansa. Kuitenkin myös luonnollisten kielten logiikat voivat joissain määrin poiketa toisistaan. Mihin sitten oikein pyrin tällä? Sekä musiikki että luonnollinen kieli ovat sosiaalisia merkitysjärjestelmiä, jotka mahdollistavat kommunikaation ja jotka jäsentävät kokemusta. Kuten olen Gadamerin filosofian tarkastelun yhteydessä esittänyt, kieli on luonteeltaan pohjimmiltaan sosiaalista äänellistä toimintaa, joka jäsentää maailmaa. Merkitykset taas ovat olemassa tämän toiminnan eli kielen kokonaisuudessa. Nähdäkseni myös musiikki on pohjimmiltaan sosiaalista äänellistä toimintaa, joka on merkityksellistä. Sellaisena se kykenee ”puhuttelemaan” kuulijaa, välittämään merkityksiä, avaamaan maailmaa tietyllä tavalla ja jopa saamaan ihmisen toimimaan tietyllä tavalla.

4.4 Musiikin ymmärtämisen dialogisuus

Jos nyt on jokseenkin selvää, missä mielessä musiikki voi olla kieltä tai kielellistä, voimme seuraavaksi kysyä missä mielessä se voi olla dialogista. Olen yllä käsitellyt Bruce Ellis Bensonin näkemystä, jonka mukaan musiikki on ennen kaikkea äänellistä kommunikoivaa toimintaa ja improvisoivaa osallistumista musiikin traditioon. Tämä on nähdäkseni jossain määrin gadamerilainen näkemys, mutta tämä näkemys on myös vajavainen ainakin yhdessä suhteessa. Mielestäni Benson ei nimittäin kunnolla tunnista suhdettamme soivaan musiikkiin. Nähdessään musiikin erityislaatuisena – siis musiikillisena – dialogina ihmisten välillä, hän sivuuttaa tässä dialogissa syntyvän soivan musiikin lähes täysin. Benson näyttää pitävän pääasiana inhimillistä dialogista toimintaa, ja lähes sivutuotteena soivaa musiikkia. Voisimme kuitenkin nähdä asian myös päinvastoin. Tietyissä mielessä itse soiva musiikki pyörittää koko inhimillistä toimintaa sen ympärillä. En kuitenkaan missään tapauksessa halua olla ylikriittinen tai vaikuttaa ylimieliseltä Bensonia kohtaan. Olen itse oppinut hänen tekstistään paljon. Kuitenkin haluan tuoda esiin sen, että nähdäkseni se on sekä teoriana musiikista että nimenomaan gadamerilaisena teoriana jokseenkin vajavainen.

Se missä Benson ennen kaikkea onnistuu, on musiikin käsitteleminen sellaisena dialogisena toimintana, johon ihmiset osallistuvat. Kuten muistamme, Gadamerin käsityksessä taiteesta osallistuminen on leikin ja pelin ohella keskeisessä asemassa. Osallistuminen on myös välttämätöntä musiikin ymmärtämisen kannalta. Bensonin näkökulmasta tämä tarkoittaa osallistumista musiikilliseen dialogiin, joka käydään säveltäjien, esittäjien ja kuuntelijoiden välillä.

Tämä ei mielestäni kuitenkaan riitä. On käsiteltävä sitä suhdetta, joka on soivan musiikin ja kuulijan välillä. Myös tätä suhdetta voidaan mielestäni gadamerilaisesta näkökulmasta pitää dialogisena. Toisin sanottuna voimme tietyissä mielessä keskustella soivan musiikin kanssa. Tällaiselle käsitykselle on selvät perusteet. Ensinnäkin, soiva musiikki on nimenomaan ääntä. Kuten Gadamer kirjoittaa, kieli on alkuperäisimmillään juuri keskustelussa, ja keskustelu on äänellistä kommunikoivaa toimintaa. Toiseksi, musiikilla on ilmiselvästi kyky ”puhutella” meitä, niin kuin todellisen keskustelun osallistujat toisilleen tekevät. Saattaa kuitenkin vaikuttaa hankalalta nähdä mitä dialogi jonkin soivan musiikin tai teoksen kanssa oikeastaan tarkoittaa. Nähdäkseni kyse on

siitä, että dialogissa pyrkimyksenä on ymmärtää toista. Tällainen pyrkimys osaltaan myös ohjaa käytävää keskustelua. Dialogisuhde tarkoittaa antautumista sellaiseen suhteeseen, jossa pyritään olemaan avoin ja ymmärtämään toista. Gadamerin sanoin ymmärtäminen tapahtuu aina tulkitsemisessa. Tämä tarkoittaa, että ellei ole minkäänlaista tulkintaa, ei tapahdu minkäänlaista ymmärtämistä. Kuitenkin tehdessämme tulkintoja ja pyrkiessämme avoimesti ymmärtämään toista, meidän tulee olla valmiita siihen, että saatamme itse muuttaa käsityksiämme, ja jopa jäsentää kokemuksemme jollakin uudella tavalla. Musiikin ja kuulijan välisessä suhteessa tämä tarkoittaa, että me tulkitsemme musiikkia – ja musiikki tulkitsee meitä.

Dialoginen suhde musiikin ja kuulijan välillä tarkoittaa, että musiikkiin ei suhtauduta kuten ulkoapäin tarkkailtavaan objektiin, vaan siihen suhtaudutaan kuten toiseen subjektiin, joka otetaan tosissaan ja jota pyritään ymmärtämään. Ilman tällaista pyrkimystä ymmärtää musiikkia, ja ilman siihen liittyvää tulkintaa, musiikki ei oikeastaan voi tarkoittaa mitään. Meidän on tehtävä siitä tulkinta, jotta voimme ymmärtää sitä. Mutta niin me lähes väistämättä aina teemme. Teemme niin jo pitäessämme tietynlaista soivaa ääntä ja inhimillisen toiminnan tulosta musiikkina. Tämän lisäksi teemme tosin musiikista todella monia muitakin tulkintoja, joista jotkin vaativat tulkitsijalta paljonkin esiymmärrystä. Voi esimerkiksi olla vaikeaa tai mahdotonta selittää miksi jokin instrumentti tai ääni toimii tietyssä kontekstissa eri tavalla kuin toisessa, tai miten jokin melodia tai saundi viittaa johonkin kappaleeseen tai artistiin, sellaiselle ihmiselle, joka ei tunne kyseisiä konteksteja, genrejä tai artisteja.

Mutta miten musiikki sitten tulkitsee meitä? Tätä täytyy avata tarkastelemalla sitä, mitä tulkinta oikeastaan on. Tulkinta on tietynlainen ymmärretty jäsenitys tulkittavasta. Tulkinta toisin sanottuna jäsentää tulkittavan jollakin tietyllä tavalla jossakin kontekstissa. Juuri tässä mielessä me voimme tulkita musiikkia ja se meitä. Toivoakseni on selvää että gadamerilaisesta näkökulmasta jäsenämme musiikkia jollakin tavalla aina kuullessamme sitä. Vaikka emme tiedostaisi tulkintaamme, teemme sellaisen jo kun kuulemme jossain musiikkia ja se vaikuttaa meihin jollakin tavalla. Voimme kuitenkin ”tarkentaa kuuloamme” ja alkaa huomata musiikissa monia uusia asioita, ja jälleen musiikki voi vaikuttaa meihin eri tavalla ja vaikkapa synnyttää emootioita, mielikuvia tai ajatuksia. Musiikki tulkitsee meitä juuri vaikuttamalla meihin, jäsentämällä meidät jollakin tavalla. Gadamerin näkökulmasta ei mielestäni ole väärin sanoa, että

esimerkiksi silloin, kun musiikki synnyttää meissä jonkin uudenlaisen kokemuksen tai ajatuksen, musiikki on jollakin tavalla jäsentänyt eli tulkinnut meitä, ja me olemme ymmärtäneet musiikkia.

Yllä kuvailemani tapahtuma ei tietenkään pyri olemaan kuvaus ainoasta tavasta ymmärtää musiikkia, vaan kuvaus sellaisesta tapahtumasta, jota ei yleensä pidetä musiikin ymmärtämisenä, mutta joka nähdäkseni sellaista kuitenkin on, tai pikemminkin joka sisältää ymmärtämisen aspektin. En halua siis väittää kaiken musiikista vaikuttumisen suinkaan olevan musiikin ymmärtämistä, ja ongelmaksi jääkin miten erottaa ymmärtävä vaikuttuminen muusta vaikuttumisesta. Saattaa olla parasta vain tyytyä siihen ajatukseen, että siinä määrin kuin musiikin vaikutusten tunnustetaan olevan kulttuurisidonnaisia, niihin liittyy aina jokin tulkinnallinen ja ymmärtävä aspekti. Musiikista vaikuttumisen tai muun vastaavan vastakohtana voidaan pitää jotakin objektiivisuuteen pyrkivää musiikin analyysiä, joka tosin suhtautuu musiikkiin kuin objektiin, mutta joka kuitenkin on myös musiikin ymmärtämistä. Olisikin nähdäkseni mielivaltaista väittää, että Princen *When Doves Cry* -kappaleesta liikuttuminen on kyseisen kappaleen ymmärtämistä, mutta siinä käytettyjen sointujen tunnistaminen taas ei ole. Hermeneuttisesta näkökulmasta kummassakin on tietystä mielessä kyse musiikin ymmärtämisestä, kuten on silloinkin kun ihminen ymmärtää tanssia kyseisen kappaleen tahtiin.

4.5 Musiikin ymmärtävä kokeminen ja hermeneuttinen kehä

Vielä yksi tapa lähestyä musiikin ymmärtämistä on puhua musiikin ymmärtävästä kokemisesta. Viitataan tällä termillä sellaiseen musiikin kuulemiseen ja kokemiseen tapaan, joka vaatii ennakkotietoja kuultavasta musiikista ja joka on kulttuuristen käytäntöjen ja vaikutushistorian määrittämää. Käytännössä musiikin kuuleminen toki yleensä on juuri tällaista. Kyse onkin nyt ymmärtämisen roolin tiedostamisesta musiikin kokemisessa.

Gadamerin, Bensonin ja Bowien huomioiden perusteella on jo selvää, että musiikin tekeminen ja ymmärtäminen, ja ylipäänsä musiikin olemassaolo, vaatii sitä, että ihmiset osallistuvat musiikin tekemisen ja kuuntelemisen traditioon. Kuitenkin etenkin Benson kiinnittää hyvin vähän huomiota musiikin kuulijaan ja musiikin kuuntelemisen

kokemukseen. Bowie sen sijaan huomioi kuulijaa selvästi enemmän, mutta käsittelee musiikkia vahvasti sen metafyyysisyyttä painottaen. Tällaisessa käsittelyssä yksi musiikin kokemisen perusasia ei ehkä tule tarpeeksi esille. Tarkoitan yllä mainitsemaani musiikin havaitsemisen/kuulemisen ymmärtävää aspektia. Luullakseni muutama esimerkki voi selventää asiaa.

Aina kun kuulemme musiikkia, kuulemme sitä jollakin tietyllä tavalla. Mielestäni ei ole väärin sanoa, että jotkin tavat ovat jossain määrin oikeampia kuin toiset tavat. Jos kuuntelemme esimerkiksi Mozartin sinfoniaa ja kuulemme lähinnä jotakin ”tylsää ja vanhanaikaista mummojen musiikkia, jossa ei tapahdu mitään ja joka ei oikeastaan edes kuulosta musiikilta”, emme oikeastaan ymmärrä kuulemaamme. Ymmärrämme toki kuulemamme jollakin tavalla, mutta tämä tapa on hyvin kaukana siitä, mitä se on voinut Mozartin aikalaisille olla, ja niistäkin tavoista, joilla sinfoniaa on voinut nykyaikaan tultaessa kuulla. Tilanne on sama, jos kuuntelemme esimerkiksi Ulverin *Nattens Madrigal* -levyä (joka on genreltään norjalaista black metallia) ja kuulemme vain jotakin epämääräistä ja epämiellyttävää meteliä. En tietenkään väitä, että jokaista musiikkia kohden on olemassa yksi ja ainoa oikea tapa, jolla se tulisi kuulla ja kokea. Tarkoitan vain sitä, että sekä Mozartin että Ulverin musiikki on mahdollista kokea todella merkityksellisenä musiikkina, mutta se saattaa vaatia kuulijalta esimerkiksi tutustumista kyseisiin tyyliin ja mahdollisesti moniin muihinkin asioihin.

Juuri se, että musiikin kuuleminen vaatii kuulijalta monia asioita ja ennakkotietoja, tarkoittaa että musiikin kuuleminen on luonteeltaan hermeneuttista. Tähän liittyen musiikin ymmärtävää kokemista voi käsitellä *hermeneuttisen kehän* näkökulmasta. Vaikka ei siis olekaan olemassa mitään juuri oikeaa tapaa kokea musiikkia, voimme ajatella, että musiikin kuulemisessa ja kokemisessa voi silti kehittyä. Tämä tarkoittaa samalla sitä, että musiikkia voi ymmärtää tietyssä mielessä paremmin. Esimerkiksi henkilö, joka alkaa tarpeeksi Mozartia kuunneltuaan kokea sitä jotenkin merkityksellisenä, alkaa ymmärtää Mozartin musiikkia paremmin. Tällaista kokemisen tavan muuttumista kuvataan hermeneuttisessa kehässä liikkumiseksi. Tällöin henkilön käsitykset ja ennakko-oletukset muuttuvat ja tätä kautta intentionaalinen kokemisen tapa muuttuu jo lähtökohdiltaan erilaiseksi.

On tärkeää huomata, että hermeneutiikan näkökulmasta sekä tutkimuksen että

hermeneuttisen kokemuksen ylipäänsä on tarkoitus nimenomaan liikkua kehässä. Tämä tarkoittaa, että löydämme aina uusia puolia kokemuksen kohteesta, tässä tapauksessa musiikista, ja ymmärrämme sitä aina uudella tavalla. Tämä tukee ajatusta siitä, että tutkimuskohdetta ei tule koskaan pyrkiä analysoimaan tyhjentävästi, vaan sille pitää jättää mahdollisuus paljastaa itsestään uusia asioita. Kyse ei ole niinkään siitä, että tulisi pidättäytyä tekemästä joitakin havaintoja tai muuta vastaava, vaan tietyn avoimuuden ja sellaisen asenteen säilyttämisestä, että tutkimuskohdetta ei ole vielä ymmärretty tarpeeksi hyvin.

Hermeneuttisessa kehässä on myös kyse osan ja kokonaisuuden suhteesta. Kuten muistamme, hermeneutiikan perusajatusten mukaan kokonaisuus tulee aina ymmärtää osasta käsin ja osa tulee ymmärtää kokonaisuudesta käsin. Tämä ajatus on hyvin kuvaava ja olennainen myös musiikin ymmärtämisessä. Mainitsen jälleen yhden omakohtaisen esimerkin. Kuuntelin joitakin viikkoja sitten erästä Dillon Francis -nimisen elektronisen musiikin tuottajan kappaletta. En ensin oikein osannut sijoittaa kyseistä kappaletta mihinkään genreen, koska se tuntui sisältävän elementtejä monista eri genreistä. Lisäksi kyseisen kappaleen jotkin osat eivät oikein tuntuneet istuvan kappaleeseen. Joidenkin kuuntelukertojen jälkeen kokemukseni kappaleesta alkoi kuitenkin muuttua, enkä oikeastaan enää saa kiinni siitä kokemuksesta jossa kappaleen osat tuntuivat epäsopivilta toisiinsa nähden. Sen sijaan koen nykyään kappaleen osien toimivan todella hyvin yhteen. Olen siis alkanut ymmärtää kappaleen osien ja kokonaisuuden suhteen paremmin nyt, kun olen kuunnellut koko kappaleen useita kertoja. Vielä toisin sanottuna ymmärrän nyt kappaletta paremmin.

Ajatus hermeneuttisesta kehästä sopii nähdäkseni hyvin kuvaamaan sekä suhdettamme yksittäisiin musiikkiteoksiin, -kappaleisiin tai -esityksiin kuin musiikkiin (käsitteenä) ylipäänsä. Kuvasin yllä miten ennakko-oletukset yhtäältä vaikeuttavat ja toisaalta mahdollistavat jonkinlaisen kappaleen kuulemisen tietynlaisena ja esimerkiksi tiettyyn genreen kuuluvana tai siitä eroavana. Antautuminen hermeneuttiseen dialogiin musiikin kanssa tarkoittaa valmiutta muuttaa näitä ennakko-oletuksia, ja siten käsitystä jostakin kappaleesta, genrestä tai jopa siitä, mitä ja millaista musiikki ylipäänsä on.

4.6 Musiikki, ilmaisu ja tietoisuus

Tässä vaiheessa tutkimustani haluan vielä nostaa esille kysymyksen musiikin ilmaisuvoimasta. Luvussa 3.1 käsittelin romantiikan musiikillisen kokemuksen syntyä ja sitä miten *ilmaisun* (eli *ekspression*) käsite korvasi musiikissa imitaation käsitteen. Myöhemmin sama tapahtui muidenkin taiteiden kohdalla. Mutta mitä musiikin itse asiassa ajatellaan kykenevän ilmaisemaan? Tähän kysymykseen ei löydy kunnollista vastausta Gadamerin omista kirjoituksista, joista löytyy ainoastaan maininta musiikista ”välittömänä sydämen kielenä, joka saa ilmaisunsa äänenä” (Gadamer 1986, 117), viitaten juuri romantiikan ajan käsitykseen musiikista ja sen ekspressiokyvystä. Ilmaisun ”sydämen kieli” viittaa siihen, että musiikilla ajateltiin olevan kyky ilmaista pikemminkin jotakin emootioihin, mielialoihin tai muuhun vastaavaan liittyvää, kuin mitään tiedollista tai käsitteellistä.

Keskeinen asia ilmaisun käsitteessä on se, että vasta ilmaisussa ilmaistava saa muotonsa ja tulee ymmärrettäväksi. Ilmaisun eroaa representaatiosta juuri siinä, että kun representaatio yksinkertaisesti edustaa tai tuottaa uudelleen jonkin jo olemassaolevan asian, ilmaisu puolestaan tuottaa tai muotoilee jonkin asian ikään kuin ensimmäisen kerran. On ehkä liiankin tuttua se, kuinka usein taiteen yhteydessä puhutaan itseilmaisusta. On kuitenkin olennaista huomata, että romantiikan merkityksessä esimerkiksi ”taiteilijan itseilmaisuus” tarkoittaa juuri sitä, että taitelija kykenee ilmaisemaan itsestään jotain, jolla ei ollut aikaisemmin mitään muotoa, ja joka ei ollut lähestyttävissä tai ymmärrettävissä. Juuri ilmaisun kautta jokin sisäinen asia voi saada muodon, jollaisena asia taas on sosiaalisesti lähestyttävissä ja mahdollisesti ymmärrettävissä. Todellinen ilmaisu siis ilmaisee jotain uutta, ja antaa sille muodon, tai ilmaisun.

Ilmaisun käsite liittyy tietoon ja itsetietoisuuteen juuri yllä kuvatun takia. Jos siis musiikillisen ilmaisun on ajateltu kykenevän ilmaisemaan jotakin emootioihin tai mielialoihin liittyvää, niin juuri tämän ilmaisun kautta nämä emootiot tulevat sosiaalisesti jaettaviksi ja potentiaalisesti ymmärrettäviksi. Hyvin romanttinen ajatus onkin, että esimerkiksi taiteilija ymmärtää vasta jonkin teoksen tehtyään mitä oikeastaan oli tekemässä, mitä oikeastaan tunsi, tai mikä häntä oikein vaivasi. Toisin sanottuna sisäisellä asialla ei ollut muotoa ennen kuin se sai ilmaisunsa esimerkiksi maalauksena,

tekstinä tai musiikkikappaleena.

Kuitenkin musiikin on ajateltu voivan ilmaista myös muuta kuin yksittäisten ihmisten sisäisiä emootioita tai tiloja. Adorno ajatteli musiikin hyvinkin kykenevän ilmaisemaan maailman tilaa sellaisella tavalla, joka ei luonnollisella kielellä onnistunut (Bowie 2007, 340-343). Tällaisen ilmaisun arvo ei luultavasti ole niinkään siinä, että siitä voidaan ”nauttia esteettisesti”, vaan siinä, että tällaisen ilmaisun kohdatessamme voimme kokea ja jopa ymmärtää jotain uutta. Myös esimerkiksi Schelling piti musiikkia, etenkin rytmiä, tekijänä, joka liittyy itsetietoisuuteemme ja kokemuksemme jäsentämiseen (Bowie 2007, 150-152). Kuten jo kirjoitin, Gadamer itse ilmaisi kantansa tästä asiasta vain varovaisin viittein. Rohkenen kuitenkin esittää, että myös Gadamer ajatteli musiikilla voitavan ilmaista asioita, joiden avulla ihmistä, maailmaa ja näiden suhdetta voi paremmin ymmärtää.

5 Lopuksi

Olen tässä tutkielmassa käsitellyt Gadamerin hermeneutiikan relevanssia kysymykselle musiikin ymmärtämisestä. On käynyt ilmi, että vaikka Gadamer ei itse teoretisoinut paljoakaan musiikista, hänen harvat huomionsa musiikista sekä ennen kaikkea hänen hermeneutiikkansa yleisesti voivat antaa paljonkin musiikintutkimukselle. Olen myös käsitellyt joitakin Gadameriin pohjautuvia musiikintutkijoita, jotka ovat lähestyneet asiaa hieman eri näkökulmista. Niinpä olen voinut tukeutua sekä Bruce Ellis Bensonin näkemykseen musiikista dialogisena improvisoivana toimintana että Andrew Bowien näkemykseen musiikin merkityksistä ja niiden suhteesta kielen toimintaan ja filosofiaan. Olenkin pyrkinyt avaamaan ja kehittämään tutkielmassani ennen kaikkea niitä tapoja, joilla musiikin merkityksellisyys näyttäytyy suhteessamme musiikkiin.

Asia, jota sen sijaan en ole käsitellyt tässä työssä juuri lainkaan, mutta joka tiettyssä mielessä olisi voinut olla osa tätä työtä, on musiikillinen semiotiikka. Alue on kuitenkin niin laaja, että pelkäsin työn sirpaloituvan tai suorastaan hajoavan mikäli vielä semiotiikkakin olisi pitänyt huomioida. Semiotiikalla viitataan siis tiettyyn ryhmään merkkien ja merkitsemisen teorioita, joiden alkuperä on kieliteoriassa. Kuitenkin myös musiikillista semiotiikkaa ja siihen liittyvää teoriaa on kehitelty huomattavasti, ja myös Suomessa.

Käsillä olevassa työssä en kuitenkaan semiotiikan tapaan halunnut niinkään tarkastella kaikkia mahdollisia, hyvin kehittyneitä ja pitkälle vietyjä musiikillisia tai musiikkiin liittyviä merkitsemisen tapoja. Pikemminkin päinvastoin halusin kysyä mikä *jo* on musiikillista merkitsemistä ja vastaavasti mikä *jo* on musiikin ymmärtämistä, vaikkei sitä ehkä sellaisena ajatella. En kuitenkaan tarkoita, että työni olisi jotenkin ristiriidassa semiotiikan ylipäänsä kanssa, tai että asia ei kiinnostaisi minua lainkaan. Olen kuitenkin sitä mieltä, että olen valinnut oikein jättäessäni semiotiikan suurimmaksi osaksi tämän työn ulkopuolelle. Tästä huolimatta näen kyllä mahdollisuuksia, joissa voisin pohtia oman työni suhdetta musiikilliseen semiotiikkaan.

Jos alamme pohtia kaikkia musiikin merkitsemisen ja viittaamisen tapoja, saattaa alkaa

tuntuu siltä, että tehtävä on mahdoton. Tämä ei ehkä johdu siitä, että tapoja olisi niin vaikeaa tunnistaa, vaan koska niitä on niin paljon. Tässä yhteydessä on koko ajan muistettava, että merkitseminen ja ymmärtäminen kuuluvat aina yhteen. Andrew Bowien (2004, 73) sanoin ”merkitys on se mitä ymmärretään ymmärrettäessä jotain”. Tämä on hyvä pitää mielessä, kun miettii vaikkapa sitä, miten jokin kappale kuuluu tai ei kuulu johonkin genreen, miten se rikkoo tai noudattaa genererajoja tai miten se esimerkiksi viittaa johonkin toiseen genreen tai kappaleeseen ja tämän merkityksiin. Tällaisten asioiden havaitseminen on ymmärtämistä. Tarkemmin sanottuna se on musiikin merkitysten ymmärtämistä.

En voi tehdä kaikenkattavaa yhteenvetoa tai tiivistää tutkielmani tulosta yhteen tai kahteen lauseeseen. Toivon kuitenkin kysyneeni yllä näyttämään niitä monia tapoja, joilla musiikkia voidaan hermenutiikan avulla lähestyä, ja joiden avulla myös musiikin ymmärtämisen monimuotoisuutta voidaan arvostaa. On syytä muistaa käsittää musiikki kulttuurisena ilmiönä, joka on luonteeltaan sosiaalista ja kommunikoivaa, ja jolla on todella pitkät perinteet. Pohjimmiltaan musiikin ymmärtämisen eri tavat ankkuroituvat tähän perinteeseen, ja ovat riippuvaisia siihen osallistumisesta.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 2007. *Philosophy of Modern Music*. Käännös Anne G. Mitchell ja Wesley V. Blomster. London: Continuum.
- Benson, Bruce Ellis 2003. *Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowie, Andrew 2004. ”Gadamer and Romanticism”. Teoksessa Krajewski, Bruce (toim.). *Gadamer's Repercussions*. Berkeley: University of California Press.
- Bowie, Andrew 2007. *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Käännös J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites*. Cambridge: Harvard University Press.
- Forster, Michael N. 2002. ”Introduction”. Teoksessa: Herder, Johann Gottfried von 2002. *Philosophical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg 1986. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Käännös Nicholas Walker. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg 2004. *Truth and Method*. Käännöksen tarkistaneet Joel Weinsheimer ja Donald G. Marshall. London: Continuum.
- Gadamer, Hans-Georg 2005. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Käännös Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Heidegger, Martin 2000. *Kirje humanismista ja maailmankuvan aika*. Käännös Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heidegger, Martin 2007. *Oleminen ja aika*. Käännös Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Herder, Johann Gottfried von 2002. ”Treatise on the Origin of Language”. Teoksessa *Philosophical Writings*. Käännös Michel N. Forster. Cambridge: Cambridge University Press.
- Humboldt, Vilhelm von 1999. *On Language*. Käännös Peter Heath. Cambridge: Cambridge University Press.
- Husserl, Edmund 2006. ”Olemustutkimuksen menetelmä”. Teoksessa *Uudistuminen ja ihmisyys*. Käännös Joonas Taipale. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Inwood, Michael 1998. ”Hermeneutics”. Teoksessa: E. Craig (Ed.), *Routledge*

Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge. Tarkistettu 11.9.2012
osoitteesta <http://www.rep.routledge.com/article/P023>

Johnson, Bruce ja Cloonan Martin 2009. *Dark Side of the Tune*. Farnham: Ashgate.

Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press.

Losonsky, Michael 1999. ”Introduction”. Teoksessa Humboldt, Vilhelm von 1999, *On Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tolonen Tuomas 2010. Luennot ja julkaisemattomat luentomonisteet Turun yliopiston kurssilla *Romantiikka yleisenä aate- ja taidevirtauksena*. Muistiinpanot allekirjoittaneen hallussa.

Tomlinson, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic*. Chicago: The University of Chicago Press.

Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Wittgenstein, Ludwig 1999. *Filosofisia tutkimuksia*. Käännös Heikki Nyman. Porvoo: WSOY.