

NÄKÖKULMIA SUOMALAISEN MUSIIKKIKRITIIKIN TUTKIMUKSEEN*

Musiikkikritiikki • historia • tyyli- ja teohistoria • reseptio-, aate- ja sosiaalihistoria • historianfilosofia • musiikkiestetiikka • maailmankuva • käsiteanalyysi

Musiikkikritiikin tutkimuksessa voisi teoreettisesti erottaa eriasteisia tapauksia aina siitä riippuen, mitä tutkija kulloinkin loppujen lopuksi haluaa tietää. Ääritapauksina voisi pitää yhtäältä pelkkään musiikkiin, toisaalta pelkkään kritiikkiin kohdistuvaa tiedon intressiä. Ensinnäkin kritiikistä voidaan siis etsiä - niin kuin mistä tahansa kirjallisesta lähteestä - vastauksia *itse sävelteoksia ja niiden esityksiä* koskeviin kysymyksiin. Toiseksi kritiikkiä voidaan tutkia *musiikkikulttuurin muiden* - eikä pelkästään soivien - *osatekijöiden* symptomina. Kolmanneksi voidaan syventyä *itse kritiikin olemukseen*, mitä voisi kutsua kritiikintutkimukseksi sanan varsinaisessa, ahtaimmassa mielessä.

Koska en tunne riittävästi yhteiskuntatieteiden tarjoamia metodeja, tarkastelen kritiikintutkimusta seuraavassa lähinnä historioitsijan ja hermeneutikon näkökulmasta. Vastaavanlainen lähestymistapa voitaisiin todennäköisesti osoittaa useimmista niistä Suomessa tehdyistä tutkielmista, joissa musiikkiarvostelua on käsitelty. Tässä yhteydessä haluan vielä tähdentää, että modernin musikologian tutkimuskenttä on huomattavasti laajempi kuin mitä musiikkiteiteilijöiden piirin ulkopuolella todennäköisesti kuvi-

* Esitelmä Suomen Arvostelijain Liiton kriitikkopäivillä Helsingissä 13.4.1985. Julkaistu aiemmin Kritiikin Uutisissa 1985:2.

tellaan. Historioitsijaankaan mielenkiinto ei rajoitu säveltäjiin, teoksiin tai tyyleihin, vaan hän voi pyrkiä toteuttamaan esim. ns. rakennehistorian periaatteita. Carl Dahlhausin sanoin ilmaistuna rakennehistoria haluaa itse musiikin ohella kuvata niitä yleisiä funktionaalisia yhteyksiä, jotka vallitsevat "säveltämistä ohjaavien mallien, havaitsemisen stereotyyppien, esteettisten ideoiden, eettisten normien sekä sosiaalisten instituutioiden välillä" (Dahlhaus 1977, 67). Koska siis rakennehistoria pitää keskeisenä kaikkien musiikkiin liittyvien ideoiden ja instituutioiden tutkimista, on selvää, että se ei voi sivuuttaa musiikkikritiikkiä. - Arvostelut ovat keskeistä aineistoa myös esittävän säveltaiteen tutkijalle, mutta ne näkökulmat, joihin seuraavassa keskityn, aukeavat pikemmin teos- kuin esityskritiikistä.

Musiikin tutkimuksesta musiikin ympäristön tutkimukseen

Varsinkin siinä suomalaisessa musiikkikirjallisuudessa, joka tähtää yleis-tajuisuuteen, on kritiikkejä käsiteltäessä miltei yksinomaan pyritty luomaan lisävalaistusta itse musiikkiin. Yksinkertaisemmissa tapauksissa tämä on merkinnyt sitä, että teos- ja henkilöhistoriallisissa esityksissä kuvausta on mielellään höystetty sävellysten kantaesityksissään saamaa lehdistövas-taanottoa lainaamalla. Kirjoittajille on näin tarjoutunut myös tilaisuus tuo-da sitaatteina esiin kuvauksia ja arvioita, joita he eivät ehkä itse tohdi esittää niiden epätieteellisyyden, subjektiivisuuden tai arvovarausten vuoksi. Mutta he eivät yleensä ole lainkaan pohtineet, mikä funktionaalinen yhteys esiteltävän teoksen ja siitä laaditun arvostelun välillä vallitsee.

Kvalifioidummissa kirjoittelussa tästä lähtötilanteesta on kuitenkin edetty askel pitemmälle. Tällöin selvittelyn kohteena ei olekaan ollut enää pelkästään sävelteos autonomisena ilmiönä vaan sitä ympäröivä historial-lis-yhteiskunnallinen todellisuus. Ja oikeastaan tämä lankeaa itsestään jo siitä syystä, että kritiikeissä *analyttis-deskriptiivinen aines* on aniharvoin yhtä vahvasti esillä kuin yhtäältä *uutisoiva aines*, toisaalta *arvottava ja tulkitseva aines*. Uutisoiva aines on historioitsijalle keskeinen dokumentti esityksen ajasta, paikasta ja muodosta, mutta varsinaisesti laajemmat näky-mät tutkijalle avaa vasta arvottava ja tulkitseva aines.

Suurimmasta osasta kritiikkejä paljastuu pintapuolisellakin lukemisella niiden myönteisyys tai kielteisyys. Näiden syyn tutkija saattaa löytää sävel-lyksen taiteellisesta efektiivisyydestä tai defektiivisyydestä - mutta ani-harvoin asia on tällä selvä ja missään tapauksessa tällainen vastaus ei ole vielä järin mielenkiintoinen. Vastaanoton positiivisuutta tai negatiivisuutta mielekäs tutkimus lähtee selvittämään pikemmin teoksen muista ominai-suuksista kuin sen nykyisin noteeratusta arvosta - tai sitten itse vastaan-

otosta.

Niinpä esim. Erik Tawaststjerna ovat kiinnostaneet ne kansalliset kvaliteetit ja se sosiaalinen tilaus, jotka omalta osaltaan selittävät Sibeliuksen kansallisromanttisen tyylin välittömästi herättämän innostuksen. Eräitä muita tutkijoita taas on askarruttanut, miksi Aarre Merikannon 20-luvun modernismia - joka nykyisin yksimielisesti katsotaan hänen tuotantonsa vahvimaksi osaksi - kohdeltiin aikoinaan erittäin penseästi. Kriitikintutkimuksessa törmätään silloin tällöin tapaukseen "väärinymmärretty nero" (eräiden tutkijoiden mielestä tällaiset tapaukset tosin ovat perättömiä legendoja, vrt. Dean). Mutta "väärinymmärretyn neron" kohtaloon ei useinkaan saada muuta selitystä kuin että miehen musiikki oli yksinkertaisesti "liian uutta". Vastaus on sinänsä oikea, mutta se ei ole mikään tulos vaan vasta lähtökohta, jota täytyy seurata pitkä miten- ja miksi-kysymysten sarja. Ja vielä seikka, joka helposti unohtuu: ennen kuin mietimme, miksi säveltäjää ei aikanaan ymmärretty, meidän on pohdittava, miksi häntä *nyt* "ymmärretään".

Nämä kysymykset johtavat kahtaalle. Ensinnäkin joudumme hahmottamaan sen kansallisen ja kansainvälisen tyyli- ja teohistorian, jonka jatkeena myönteisen tai kielteisen vastaanoton saanut teos on nähtävä. Samalla joudumme tarkistamaan, minkälaiset musiikilliset ominaisuudet - yksittäisten teosten taiteellisesta tehosta riippumatta - ovat olleet omiaan johtamaan tietynlaisiin arviointeihin kritiikeissä. Tällä taholla tulee vastaan monia hankalia kysymyksiä. Näistä ensimmäinen on: missä määrin epähistoriallisena rokenemme pitää sitä vastenmielisyyttä, jota esim. loppuun asti viety atonaalisuus tai äärimmäisen kompleksinen polyfonia suuressa osassa kriitikkoja edelleenkin herättää? Henkilökohtaisesti epäilen sellaista tutkijaa, jota historismin ruokkimat epäluulot eivät häiritse. Mutta silti on pakko ottaa huomioon se, että monia musiikillisiä kvaliteetteja kriitikkojen enemmistö ei koskaan opi sulattamaan - ja että se ei välttämättä ole heidän vikansa. (Tämä olkoon esitelmäni ensimmäinen ja viimeinen myönnytys kriitikoille.)

Mutta kritiikin sisältämä arvottava ja tulkitseva aines pakottaa siis tutkijan kohdistamaan katseensa myös toisaalle: ei vain sävelteoksen sisältöön ja taustaan vaan myös itse kritiikin sisältöön ja taustaan. Nyt polttopisteessä ei ole enää musiikin vaan muiden tekijöiden heijastuminen kritiikissä. Tästä aukeaa näkymät kolmenlaiselle tutkimukselle - joiden rajat tosin eivät ole jyrkät -, nimittäin musiikin reseptio-, aate- ja sosiaalishistorialle. Omissa tutkimuksissani olen joutunut paneutumaan lähinnä kahteen ensimmäiseen; kolmannelle voin hahmotella vain joitakin suuntaviivoja.

Musiikin reseptiohistoria

Meillä on tehty monia pieniä tutkielmia ja opinnäytetöitä, jotka ovat edustaneet tyyppiä "N.N.:n musiikki päivälehtikritiikkien valossa". Niissä on tavallaan ollut jo kyse jonkinlaisesta reseptiotutkimuksesta, vaikka tämän suuntauksen ideoita ei meillä vielä ole juurikaan tunnettu. Mutta reseptiotutkimus ei näytä maailmallaakaan kehittyneen vielä kovin pitkälle. Siinä on keskitytty pikemmin musiikkiperseption kuin varsinaisen reseption ongelmiin, ts. pikemmin musiikkipsykologisiin kuin musiikkiesteettisiin ja historiallisiin kysymyksiin, jotka meitä tässä yhteydessä lähinnä kiinnostavat.

Vastaanottotapahtuma on aina samalla interpretaatio, joka määrää musiikin paikan vastaanottajan tajunnassa - näin kirjoittaa puolalainen musiikkiestetiikko Zofia Lissa. Tämä "paikka" vaihtelee yksilöittäin, mutta "historiallisesti määrätyn miljöön, tietyn sukupolven tai yhteiskunnallisen ryhmän sisällä tässä interpretaatioissa ilmenee tiettyjä yhteisiä piirteitä", ja juuri nämä "muodostavat musiikkireseption olemuksen". Lissa tähdentää edelleen, että reseption intersubjektiiviset ainekset, joissa ilmenee ympäristön ja ajan kollektiivinen musiikillinen tajunta, eivät rajoitu vain sävelteosten "konstruktiivisten kvaliteettien" vastaanottoprosessiin. Ne tulevat esiin myös tavassa kokea musiikki emotionaalisenä ilmaisuna sekä niissä moninaisissa ulkomusiikillisissa assosiaatioissa ja kuvitelmissa, joita musiikki herättää kuulijassa. Näin muodostuu reseption stereotypioita, jotka ovat tietylle ajalle, kansalle tai sosiaaliselle ryhmälle luonteenomaisia (Lissa 1983, 361-363).

Kun vastaanottajat sitten joutuvat sanallisesti arvioimaan kuulemiaan teoksia, stereotypiat kiteytyvät attributeiksi, sanonnoiksi, kuvauksiksi yms., jotka leviävät ja voivat seurata teoksia pitkänkin aikaa. Beethovenreseptioita tutkinut Hans Heinrich Eggebrecht (1972) on käyttänyt termiä *topos* tällaisista kiteytymistä. Olen hiljan tutkinut uusklassismin reseptioita Suomessa 30-luvulta 50-luvun puoliväliin, ts. selviteltyt, miten sellaisten mestareiden kuten esim. Stravinskyn, Shostakovitshin ja Bartókin musiikki sekä heidän antamistaan virikkeistä syntynyt kotimainen musiikki otettiin vastaan (Heiniö 1985). Kullekin tyyli-suuntaukselle ja kullekin yksittäisille säveltäjälle oli hahmotettavissa tiettyjä topoksia, jotka kiteytyivät usein yllättävän varhaisessa vaiheessa ja roikkuivat kauan musiikin mukana - niin kuin sitkeästi liimaantuneet etiketit. Uusklassismi oli kyseisen aikakauden kansainvälistä modernismia, joka herkästi tuomittiin "kylmäksi" ja "älyperäiseksi". Säveltäjäkohtaisista topoksista taas mainittakoon esim. Uno Klamin tyyppillisin epiteetti "humoristi". Säveltäjistä itsestään tällaiset etiketit ovat usein tuntuneet kiusallisilta. Niinpä Klamin mukaan hänen

Nummisuutarinsa kuulosti humoristiselta vain siksi, että se soitettiin niin huonosti.

Musiikkireseption varsinainen subjekti on tietysti yleisö, mutta historiallisesti suuntautuneen tutkimuksen ongelmana on, että yleisön reaktioita ei ole riittävästi dokumentoitu. Teoriassa on tietenkin mahdollista kaivaa esiin mitä erilaisempaa lähdeaineistoa päiväkirjamerkinnöistä ja kirjeistä aina kaunokirjallisiin tuotteisiin asti, mutta käytännössä tutkijan on turvaututtava lähinnä musiikkikriitikkojen välittämiin tunnelmiin. Tämä taas aiheuttaa lähdekriittisiä ongelmia. Esim. kun Alfred Schnittken sinfonia esitettiin Helsingin juhlatuokioilla 1984, *Helsingin Sanomien* kriitikko antoi selvästi ymmärtää, että kyseessä on teos, joka ei tavallisessa konserttiyleisössä voi herättää vastakaikua. Joku myöhempi reseptiohistorioitsija voisi tämän arvostelun perusteella olettaa teoksen saaneen laimean vastaanoton. Ja kuitenkin kriitikko oli jättänyt kertomatta, että tosiasiallisesti teoksella oli sanalla sanoen myrskyisä menestys. Erään äskettäisen sinfoniakonsertin yhteydessä taas *Hufvudstadsbladetin* kriitikko käytti ilmaisua "den rätt fåtaliga publiken". Sali ei - ilmeisesti pääsiäisen vuoksi - todellakaan ollut täynnä, mutta yleisö ei myöskään boikotoinut konserttia, kuten kritiikin lukija saattaisi olettaa.

Kun historiallisessa mielessä puhutaan musiikin saamasta vastaanotosta, tarkoitetaan siis käytännössä kritiikkiä. Zofia Lissa näyttää kuitenkin kelpuuttavan kriitikot laajemminkin mielessä oman miljöönsä ja aikansa tulkeiksi. Hänen mukaansa kriitikot kyllä vastaanottavat musiikin sen prisman läpi, joka heidän aikansa yleiselle musiikilliselle tietoisuudelle on ominainen, mutta toisaalta he myös luovat reseptiota ohjaavat mallit (Lissa, mts. 372). Tuskinpa kriitikot kiistävät Lissan ensimmäistä väitettä - tarjoaahan se heille turvallisen selustan. Toiseen väitteeseen taas tuskin voivat uskoa ne kriitikot, jotka viimeaikaisissa keskusteluissa ovat väittäneet, ettei kriitikolla ole valtaa. Niin tai näin, vaikka arvostelijat jatkuvasti kirjoittaisivat puutaheinää, heidän toimintansa on kvantitatiivisesti niin laajaa ja pitää musiikkia lehdistössä niin näkyvillä (vrt. myös Kokkonen 1966, 7), että kriitikot tarjoavat varteenotettavan kohteen reseptiotutkimukselle. Mutta kun kriitikot unohtavat mainita arviointiansa olevan kritiikin mielipiteitä, tutkija ei saa unohtaa sitä. Musiikinhistorioitsijan on siis katsottava musiikin heijastumista kritiikin peilistä silloinkin, kun tämä tuntuisi paremmin sopivan Linnanmäen Naurutaloon.

Musiikin aatehistoria

Kun Suomessa on tutkittu musiikin aatehistoriaan luettavia kysymyksiä, lehtiarvostelut ovat muodostaneet vain suppean osan tutkimusaineistosta. Epäilemättä kuva musiikkimme ympärillä liikkuvista aatteista, ideoista, käsityksistä ja käsitteistä jäisikin sirpaleiseksi, mikäli se luotaisiin vain kritiikkien pohjalta. Omissa tutkimuksissani olen tarkastellut aatehistoriallisia kysymyksiä etupäässä vain säveltäjien kirjoittamien tekstien valossa (Heiniö 1984).

Nämä tietenkin poikkeavat monin tavoin kritikkojen teksteistä, mutta uskoakseni lehtiarvostelut voitaisiin ja kannattaisi asettaa samaan tapaan suurennuslasin alle. Lähestymistapa voisi olla tällöin kriitikko-, historia- tai ongelmakeskeinen. Ts. ensinnäkin voitaisiin keskittyä tiettyjen kritiikkojen maailmankuvaan ja aatteelliseen profilliin, toiseksi itse aatehistorialliseen prosessiin ja kolmanneksi yksittäisiin musiikkifilosofisiin probleemeihin. Kriittikeskeinen lähestymistapa ehkä riittää tutkimukselta aatehistorioitsijan kaipaaman laajapohjaisuuden, joten palaan siihen tuonnempana "varsinaisen" kritiikintutkimuksen yhteydessä. Tässä puutunkin vain ongelmakeskeiseen lähestymistapaan, jota juuri olen soveltanut säveltäjien kirjoittelun tutkimiseen.

Tutkijan olisi ensinnäkin paneuduttava *käsiteanalyysiin*, jossa määriteltäisiin keskeisten termien merkitykset sekä niiden assosiatiiviset ja affektiiviset ainekset. Tällaisia termejä ovat sellaiset yleiset ilmaisut kuten "traditio" ja "moderni" erilaisine johdannaisineen, "avantgarde", "uutuus", "sensaatio", "humpuuki", "kokeilu" jne. Mutta myös monet spesifiset musiikkitermit - esim. "tonaalisuus" ja "atonaalisuus" - edellyttävät problematisointia, sillä niiden merkitykset vaihtelevat lehtiarvosteluissa.

Kriittisestä analyysistä saattaisi olla jopa käytännöllistä hyötyä kielenkäytön täsmentäjänä. Päivälehtikritiikistä on nimittäin osoitettavissa sellaisiakin teosluonnehdintoja, joissa ei ole enää kyse subjektiivisesta tulkinnanvarasta, vaan siitä että kieltä käytetään faktisesti väärin, tavalla jonka täytyy johtaa lukija harhaan. Tämä tulee tietysti silloin tällöin esiin aivan arkisissakin attribuuteissa. Esim. eräästä suomalaisesta pianoteoksesta, joka on materiaaaliltaan rajattu, tekstuuriltaan ja muodoltaan yksinkertainen ja suppea, käytettiin ilmaisua "sekava". (Tässä yhteydessä haluaisin heittää erään ajatuksen säveltäjän - en tutkijan - näkökulmasta: toisinaan sitä tulee jopa toivoneeksi, että kritiikkejä luettaisiin yhtä hulvattomasti kuin niitä kirjoitetaan.)

Kiinnostavinta kuitenkin olisi uuttaa esiin kritikkojen *mielipiteet keskeisistä historianfilosofisista sekä musiikkiesteettisistä ja -sosiaalista kysymyksistä*, sillä näistähän rakentuu heidän musiikki-ideologiansa. Mu-

siikin kannalta olennaisia historianfilosofisia ongelmia olisivat mm. musiikin ja sitä koskevien esteettisten ideoiden historiallisuus versus "ikuisuus", musiikin kehityksen luonne (evoluutio, revoluuio, kriisi, rappio) ja kehityksen välttämättömyys sekä perinteen ja uudistamisen merkitys. Musiikkiesteettisiin peruskysymyksiin kuuluisivat taas mm. originaalisuus ja uutuden kriteerit, älyperäisyys ja tunneperäisyys, sisältö ja muoto, absoluuttisuus ja ohjelmallisuus, musiikin fenomenologia sekä musiikin funktio yksilön kannalta. Sosiaalisia kysymyksiä olisivat puolestaan mm. musiikin funktio yhteisön kannalta, musiikillisten alakulttuurien merkitys sekä säveltäjän, esittäjän, kuulijan ja tietysti itse kriitikon rooli ynnä näiden tekijöiden väliset suhteet. Edelleen keskeisiä olisivat kysymykset musiikin kansallisuudesta ja kansainvälisyydestä sekä sen suhteet yleisiin aatevirtauksiin.

Harvoin näistä kysymyksistä kriitikot ovat ottaneet eksplisiittisesti kantaa, mutta moniin niistä heidän kantansa olisi abstrahoitavissa riittävän laajan aineiston pohjalta. Ottakaamme esimerkki. Seppo Heikinheimo korostaa toistuvasti, että Mozart oli "nero", jota pitäisi soittaa enemmän, kun taas nykyisin "suuret säveltäjät ovat kuolleet" ja jäljellä on lähinnä "insinöörejä". Tästä voidaan päätellä, että ensinnäkin hän kannattaa romantiikan tunneilmaisu- ja neroestetiikkaa (joka tietysti Mozartille oli tuntematon), toiseksi hän uskoo yhtäältä, että "nerokas" musiikki on tällä hetkellä aktuellia syntymääjastaan riippumatta, toisaalta taas, että nykyisessä vaiheessaan musiikinhistoria ei ole omiaan tuottamaan kunnollista taidemusiikkia. Tätä kuvaa täydentää se seikka, että musiikkikirjallisuuden kääntäjänä Heikinheimo on kiinnostunut ei niinkään itse musiikista kuin säveltäjien elämäkerrallisista seikoista. Musiikki on siis hänelle pikemmin tietyn yksilön kuin tietyn kulttuurihistoriallisen tilanteen tuotetta.

Musiikin sosiaalhistoria

Erilaiset sosiaalhistorialliset aspektit liittyvät väistämättä musiikinhistorioitsijan työkenttään, mikäli hän ei katso tutkimuskohteekseen pelkkää musiikkia vaan koko musiikkielämän. Perinteisesti sosiaalhistoriallinen näkökulma on astunut esiin lähinnä silloin, kun on keskitytty tarkastelemaan esim. sellaisia instituutioita kuten konsertti- ja oopperalaitosta, erilaisia musiikkiyhdistyksiä, oppilaitoksia ja musiikkilehdistöä. Näitä koskevat esitykset ovat kuitenkin meillä olleet lähinnä kronikkamaisia; itse instituutioiden kytkentöjä musiikkikulttuurin muihin osatekijöihin on pohdittu enemmän tai vähemmän satunnaisesti. Meillä ei ole tietääkseni juurikaan etsitty malleja, joilla instituutiot voitaisiin asettaa funktionaalisiin yhteyk-

siinsä. On pakko tunnustaa, että tässä suhteessa suomalaisilla taidemusiikin tutkijoilla ei näytä olleen riittävästi yhteiskuntatieteiden tuntemusta. Etnomusikologiassa, joka pyrkiikin laajemmin tutkimaan musiikkikulttuureja kokonaisuudessaan, tilanne on ilmeisesti parempi. Mutta etnomusikologeja ei ole juurikaan kiinnostanut menetelmiensä soveltaminen taidemusiikkiin, ts. siihen musiikin lajiin, jota suomalaisissa lehtiartosteluissa etupäässä on käsitelty.

Käsittääkseni on kuitenkin selvää, että musiikkikritiikkiä olisi meilläkin tutkittava nimenomaan instituutiona. Lyhyesti sanoen olisi yritettävä selvittää, mikä loppujen lopuksi on kritiikin riippuvuussuhde yhtäältä omaan foorumiinsa eli sanomalehteen nähden ja toisaalta musiikin tekijöihin ja kuulijoihin nähden, mikä siis kritiikkiin vaikuttaa ja mihin se vaikuttaa.¹ Esitän nämä kysymykset preesensissä, koska pelkään, että vain synkroninen tutkimus voi tässä suhteessa luoda tietoa, joka ei ole liian fragmentaarista. Ja kuitenkin musiikinhistoriamme kätkee monia kysymyksiä, joiden selvittely edellyttäisi kritiikin osuuden arviointia.

Kun suomalaiset säveltäjät 30-luvulla sulkiivat ikkunat Eurooppaan ja pitäytyivät kansallisemmassa ja perinteisemmässä tyyliässä aina 40-luvun jälkipuoliskolle asti, he saivat vankkaa tukea päivälehtiartostelulta. Olisi kuitenkin liioiteltua sanoa, että kritiikki pakotti heidät tähän. Nimittäin 30-luvun ainoa kosmopoliitti, Uuno Klami, sai aina myönteisen vastaanoton, ja kritisoitaessakaan häntä ei arvosteltu loppujen lopuksi kansallisten vaan persoonallisten äänenpainojen puutteesta. Edelleen on selvittämättä, mikä loppujen lopuksi tukahdutti 20-luvun modernismin. Nykytietämyksen valossa minusta näyttää kärjistäen sanottuna siltä, että jos kohta kriitikot eivät uusia virtauksia ymmärtäneet, niin eivät niitä ymmärtäneet edes säveltäjät itse.

Heti sodan jälkeen kriitikotkin olivat kypsiä etsimään uusia tuulia: Sibeliusen ja Madetojan jalanjälkiin astuminen ei ollut säveltäjälle enää meriittiä. Mutta edelleen jarruteltiin sitä keskieuropalaista modernismia, joka oli murtanut tonaalisuuden; sen aika koitti meillä vasta 50-luvulla, jolloin eräät nuoret kriitikot tekivät todellista nykymusiikkipropagandaa. 60-luvulta alkaen taas suomalainen musiikkikritiikki on lämpimästi tukenut uustonaalisia suuntauksia, ennen muuta tietysti kotimaista oopperaa, kun taas jälkisarjallisia tyyliä se on alkanut vaivoin sulattaa oikeastaan vasta 80-luvulla.

Historioitsija voi siis osoittaa, minkälaista kritiikki on ollut kussakin tyylihistoriallisessa vaiheessa, mutta varsinaisten kausaalisten suhteiden määrittelyä hän joutuu varomaan. Dokumentoidut tiedot kertovat kyllä, että kritiikki on aiheuttanut säveltäjille runsaasti mielipahaa, mutta en muista kenenkään säveltäjän kertoneen, että hän olisi ottanut todellakin onkeensa

arvostelijoiden opetukset. Kiinnostavinta kritiikintutkimuksen anti ilmeisesti olisikin, jos se olisi synkronista. Helsingin yliopistossa tarkasteltiin erään pienen projektin puitteissa, miten säveltäjien laatimat käsiohjelmakommentit vaikuttavat kriitikkojen kirjoituksiin. Vielä tähdellisempää olisi kuitenkin tutkia, miten kritiikkejä luetaan, miten ne vaikuttavat musiikin kuuntelijoihin. Ehkäpä yhteiskuntatieteilijät voisivat tässä auttaa musikologeja kehittämään validin haastattelutekniikkan. Viimeaikaiset puheet kriitikkojen "vallasta", joka ulottuisi paitsi mielipiteenmuokkaukseen myös muusikkojen apurahojen ja työtilaisuuksien jakoon, suorastaan vaativat jonkinlaisen tutkimuksen tekemistä. Mutta miten? Minusta jo pelkkä näkemysten kartoitus olisi kiintoisa: jos emme saisikaan tietää, miten asiat "todella" ovat, niin selviäisi edes, miten niiden musiikkikulttuurin sisällä ajatellaan olevan - tämä ei olisi suinkaan vähäpätöinen tieto.

On kuitenkin mainittava muuan erikoistapaus, jossa päivälehtiartostelun vaikutukset tulevat dokumentoituina näkyviin, nimittäin kritiikin kritiikki. Käsittääkseni musiikkiväen keskuudessa ollaan nykyisin sitä mieltä, että suora puolustautuminen kritiikkiä vastaan ei juuri kannata. Ensinnäkin taiteilijan kannalta katsoen vahinko on jo tapahtunut, kun epäoikeudenmukainen arvostelu on päässyt julkisuuteen - korjausyritykset pikemminkin pahentavat asiaa. Toiseksi olen monelta taholta kuullut, että esim. *Helsingin Sanomiin* lähetetty vastine voidaan lyhentää, se voidaan upottaa Huutoja ja kuiskauksia -palstaan ja samalla aivan uuteen kontekstiin (vaikka se olisi osoitettu päätoimittajalle) tai sitten se saattaa päätyä suorinta tietä roskakoriin.

Näistä seikoista huolimatta kritiikin kritiikkiä on meillä esiintynyt ajoittain varsin runsaastikin - joskin sitten etupäässä juuri jossakin muussa lehdessä kuin siinä missä ao. kritiikit. Näkemyksiä on esitetty todennäköisesti useammin erilaisissa haastatteluissa, kiertokyselyissä sekä mielipidekirjoituksissa kuin varsinaisissa kriitikoille suunnatuissa vastineissa. Tosin kritiikin kritiikki on viime vuosikymmeninä kohdistunut miltei yksinomaan kolmeen arvostelijaan, nimittäin Heikki Klemettiin, Martti Vuorenjuureen ja Seppo Heikinheimoon, joiden osalta materiaalia riittäisi kiintoisaan tutkimukseen. Kiinnostavinta näissä kirjoituksissa ei ole se, että niissä torjutaan kriitikkojen syytökset, vaan se, että niissä esitetään yleisiä vaatimuksia, jotka koskevat ylipäänsä arvostelun tehtävää, asennoitumista ja menettelytapoja. Varsin usein on päivälehdiltä vaadittu mm. positiivisempaa perusasennetta, huolellisempaa perehtymistä uusiin teoksiin sekä enemmän ennakkotietoa ja vähemmän jälkiarvostelua.

"Varsinainen" kritiikintutkimus

Musiikin reseptio-, aate- ja sosiaalishistoriallisen näkökulma kritiikintutkimuksessa merkitsee siis sitä, että tutkija pyrkii hahmottamaan ilmiömaailmaa, josta arvostelut muodostavat vain yhden osan, ts. vastaamaan kysymyksiin, jotka suurelta osalta koskevat muita musiikkikulttuurin osatekijöitä kuin itse kritiikkiä. Kun tarkastelu sitten kohdistetaan itse kritiikin olemukseen, ts. lehtiartikkeluihin tietyyppisenä kirjallisen ilmaisun muotona, tarjolla on sekä enemmän teoreettista kirjallisuutta² että viisi laajempaa kotimaista opinnäytetyötä. Viimemainituista puuttun seuraavassa lähemmin vain kolmeen, mutta näiden lisäksi mainittakoon vielä Marianne Ringbomin (1958) katsaus Suomen musiikkikritiikin syntyvaiheisiin sekä Riitta-Liisa Tukiaisen (1976) Eduard Hanslickista laatima työ. (Pienempiä tutkielmia musiikkikritiikistä on yksistään Helsingin yliopistossa laadittu ainakin pari kymmentä.)

Timo Mäkinen (1957) on hahmotellut erään musiikkikritiikin historian merkittävimmän hahmon, Robert Schumannin arvosteluperiaatteita ja metodeja. Kohde on sikäli kiitollinen, että Schumann ei ole vain arvosteluiltaan perustanut poeettista, subjektiivista kritiikkiä vaan lisäksi muotoillut periaatteensa eksplisiittisesti muissa kirjoituksissaan. Hänen arvostelujensa rakenteesta Mäkinen erottaa *teoreettisen* osan, jossa tuodaan esiin musiikin teknisiä seikkoja, *pedagogisen* osan, johon sisältyy arvosteltavan muusikon opastusta sekä laajempia kansanvalistuksellisia näkökohtia, *musiikinhistoriallisen* osan, jossa arvosteltava teos asetetaan laajempiin yhteyksiinsä, *esteettisen* osan, jossa käsitellään mm. säveltäjän "taiteellista ja henkistä ajatus- ja tuntemistapaa" ynnä hänen originaalisuuttaan, sekä vielä kantaa ottavan, *poleemisen* osan.

Yksi tämän päivän tyypillisiä kiistakysymyksiä on se, missä määrin kriitikon tulisi selostaa uuden teoksen sävellysteknisiä ominaisuuksia. Schumannin - samoin kuin sittemmin Debussyn - näkökulmasta tekninen analyysi oli vivisektiota, joka ei tavoita taideteoksen ydintä yhtä hyvin kuin poeettinen tulkinta. Schumannin subjektiivisuutta on tuskin kuitenkaan syytä liioitella; kannattaa nimittäin muistaa kaksi seikkaa: ensinnäkin hän kirjoitti myös kaksoisarvosteluja, yhtäältä myötäelävän Eusebiuksen ja toisaalta viileämmin harkitsevan Florestanin hahmossa, ja toiseksi hän halusi perehtyä uusiin teoksiin paitsi kuuntelemalla myös niiden nuotteja tutkimalla (mikä nykykriitikkojen kohdalla lienee epätavallista).

Maire Pulkkinen (1961) on puolestaan tutkinut yhtä suomalaisen musiikkiarvostelun merkkihahmoista, Eevert Katilaa. Kyseessä on siis Mäkinen kirjan tavoin kriitikkomonografia. Pulkkinen ei kuitenkaan eksplikoi Katilan arvosteluperiaatteita eikä analysoi kritiikkien rakennetta tai muita

piirteitä (suppeaa sanaston tarkastelua lukuun ottamatta); lyhyesti sanoen häneltä puuttuu ongelmanasettelu. Disposition muodostaa 12 suomalaista säveltäjänimeä, eikä käsittelytapa kohoa arvostelujen referoinnin yläpuolelle. Tutkielma edustaisi aiempien määritelmieni mukaan lähinnä kriitikokeskeistä reseptiohistoriaa, joka ainakin tällä tavalla toteutettuna tarjoaa liian ahtaan näkökulman.

Metodologisesti itse asiassa urauurtava on Hannele Rantamäki-Moilasen vuonna 1979 laatima tutkielma. Siinä tarkastellaan 12 helsinkiläisen kriitikon vuosina 1972-76 suomalaisista nykysäveltäjistä kirjoittamia arvosteluja (Rantamäki-Moilanen 1979). Tutkimusmetodiksi on yhteiskuntatieteiden puolelta noudettu ns. *sisällön erittely*, joka Bernard Berelsoniin nojautuen määritellään "objektiivisesti, systemaattisesti ja kvantitatiivisesti kommunikaation ilmisisältöä eritteleväksi" tekniikaksi (Berelson 1952; sisällön erittelystä ks. myös Pietilä 1976).

Näin hermeneutikon näkökulmasta kritiikkien sisällön muuttaminen tietokonekäsittelyyn soveltuviksi lukuarvoiksi vaikuttaa hieman väkimmäiseltä positivismilta - olletikin kun otanta on selvästi liian suppea joidenkin ongelmien tilastolliseen ratkaisemiseen. Tutkimuksen ongelmanasettelu on kuitenkin adekvaatti, ja tulokset tukevat varsin pitkälle ainakin sitä näppituntumaa, joka minulla on Rantamäki-Moilasen käsittelemiin arvosteluihin.

Teoreettiseksi viitekehukseksi Rantamäki-Moilanen ottaa "kymmenen huomattavan musiikin eri alueita ja aikakausia edustavan kriitikon ja kriitikintutkijan luomat normit sävelteosten arvostelusta" ja abstrahoi niistä kymmenen tärkeintä:

1. Teoksen musiikillis-teknillinen analyysi
2. Yleisön opastus ja musiikkimaun kasvattaminen
3. Subjektiivisen arvohierarkian luominen
4. Teoksen tulkinta
5. Säveltäjän ja teoksen musiikillisen tulevaisuuden ennustaminen
6. Arvostelujen perusteleminen
7. Neuvojen antaminen säveltäjille
8. Säveltäjän (tai teoksen) omaperäisyyden huomioon ottaminen
9. Säveltäjän persoonan esittely
10. Perehtyminen arvosteltavaan teokseen

Huomio tässä luettelossa kiintyy siihen, että sellaiset hankalammin kvantitatiiviselle tarkastelulle alistuvat seikat kuin arvostelijan oikeudenmukaisuus ja kyky kirjoittaa kiinnostavaa tekstiä on jätetty pois. Kriitikkojen asennoitumisen positiivisuuden mittaaminen - joka suoritetaan hieman tulkinnavaraisella viisportaisella asteikolla - on jostakin syystä sisällytetty 1. kohtaan, teoksen musiikillis-tekniseen analyysiin. Kyky kir-

joittaa kiinnostavaa tekstiä olisi ollut ainakin sikäli keskeinen normi, että monien kriitikkojen omasta mielestä se on tärkein tavoite. Mutta tälläkin tavoin 12 kriitikosta syntyy kiintoisat profiilit, enkä epäile Rantamäki-Moilasen tuloksia siitä, ketkä arvostelijat ovat perusasenteeltaan myönteisimpiä, ketkä pyrkivät esittelemään teoksia laajemmin, ketkä perustelevat väitteitään jne. (Kriitikolle asetettavaa 10. vaatimusta, uuden teoksen nuotteihin perehtymistä ei arvosteluista ole juurikaan voitu päätellä.) Tutkielman muihin ansioihin kuuluu yritys kartoittaa suomalaisen kriitikon asemaa sekä arvostelujen asemaa lehtien julkaisupolitiikassa.

Rantamäki-Moilanen on halunnut tutkia myös kahta oletusta: ovatko säveltäjä-kriitikot muihin kollegoihinsa verraten tehneet enemmän musiikillis-teknisiä havaintoja, perustelleet niitä useammin ja kirjoittaneet mieluummin itse teoksista kuin niiden esityksistä. Tulos vastasi suurin piirtein odotuksia; olennaisin poikkeus oli, että näissäkin suhteissa Erik Tawaststjerna - joka näyttää nauttivan ihannekriitikon mainetta jopa muidenkin taiteenalojen keskuudessa - meni säveltäjien edelle.

Kysymys säveltäjästä kriitikkona onkin mielenkiintoinen. 40 vuotta siten valtaosa suomalaisista kriitikoista oli säveltäjiä. Kriitikot olivat yleensä asiallisia ja myönteisiä sekä varsin lakonisia - niidenhän piti ehtiä jo seuraavan päivän lehteen. Tekisikin mieli kysyä, mitä kritiikkien luonteelle merkitsi se, että arvostelija oli kyllä asiantuntija mutta kuitenkin samalla sellainen musiikin ammattilainen, jonka todellinen kutsumustehtävä oli muualla. Kritiikki ei hänelle ollut - mahdollisesti arvosteltavien onneksi - se foorumi, jolla hän toteutti itseään.

Kun kriitikot nykyisin tähdentävät kykyä kirjoittaa kiinnostavaa tekstiä, he tekevät sen yleensä torjuakseen monet niistä normeista, jotka juuri yllä tulivat esiin. "Kiinnostavan tekstin" ominaisuuksiin näyttää usein kuuluvan tietty sensaatiohakuisuus sekä pyrkimys hämärtää *tosiasiatoteamuksen* ja *arvoarvostelman* välinen raja. Lukijan kannalta ongelmallisinta on se, että tämä piirre tunkee myös niihin musiikkipalstojen muihin - jopa ilman kirjoittajanimeä laadittuihin - kirjoituksiin, joiden funktion pitäisi olla pikemmin tiedottava kuin arvottava.

Kriitikintutkijan materiaali

Lopuksi muutama sana niistä materiaaliongelmista, joita kritiikin tutkija kohtaa. Kun väitöstilaisuudessaan opponetti kysyi, miksi olin tutkinut kaikki muut säveltäjien kirjoittamat tekstit mutta en heidän julkaisemiaan kritiikkejä, käännyin paikalla olleen Nils-Eric Ringbomin puoleen kysyen, montako arvostelua hän oli kirjoittanut. Vastaus kuului: yli tuhat. Omasta

puolestani lisäsin silloin: "...ja hän on vain yksi monista." Kritiikintutkija joutuu siis perehtymään valtaisaan materiaaliin. Hänen on lisäksi käytävä se moneen kertaan läpi selvittääkseen hermeneuttisesta kehästä: aineistoa on vaikea oppia tuntemaan ennen kuin tietää mitä siltä kysyy, ja tätä taas ei voi tietää ennen kuin tuntee aineiston.

Monia tutkijoita varmaan lisäksi pelottaa ajatus, että he joutuvat kuu-kausikaupalla kelaamaan mikrofilmejä ja tuijottamaan himmeisiin näyttöruutuihin. Musiikkikritiikin tutkijoiden onkin syytä tuntea pari oikotietä. Nimittäin Helsingin yliopiston kirjastossa säilytetään erittäin mittavaa leikekokoelmaa, joka kattaa uskoakseni melko hyvin Helsingissä vuosina 1919-1950 kirjoitetut kritiikit. Vastaavanlainen mutta vielä lähemmäksi omaa aikaamme ulottuva kokoelma on Turun Sibelius-museon arkistossa, jossa lisäksi edelleen kartutetaan säveltäkohtaisia kansioita. Vuonna 1963 perustettu Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus on myös kerännyt koti- maista musiikkia koskevia lehtileikkeitä, jotka on järjestetty säveltäjittäin kansioihin. Lisäksi orkestereilla yms. instituutioilla on usein omaa toimintaansa koskevia leikekokoelmia.

Reseptio- ja aatehistoriallisesti suuntautuvalla sekä "varsinaiselle" kritiikintutkimukselle aineistoa siis riittää vaikka laajempienkin projektien käynnistämiseksi. Mutta mikäli haluamme vastata polttavimpiin niistä kysymyksistä, jotka tämän päivän kritiikkikeskustelussa ovat nousseet esiin, meidän on ilmeisesti rakennettava poikkitieteellisiä siltoja yhteiskuntatieteiden suuntaan.

Viitteet

1) Lehtiarvostelun erilaisista riippuvuussuhteista sekä kritiikin kommunikaatiomalleista ks. esim. Lesle 1981.

2) Varsin hyvä historiallinen yleiskatsaus musiikkikritiikkiin on H.H.Stuckenschmidin artikkeli "Musikkritik" hakuteoksessa *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Jo aiemmin mainittu Winton Deanin artikkeli "Criticism" - niin selvästi kritiikon näkökulmasta kuin se onkin kirjoitettu - on myös valaiseva. Se kartoittaa sellaisia peruskysymyksiä kuten kritiikin luonne, esteettiset ongelmat, objektiivisuus ja subjektiivisuus, kritiikon vastuu sekä kriitikolta edellytettävät ominaisuudet. Molempiin artikkeleihin liittyy luonnollisesti laaja kirjallisuusluettelo. Niin ikään kätevä teos on Werner Braunin *Musikkritik*, jossa mm. tyytitellään kriitikkoja ja kritiikkejä, analysoidaan vastakohtapareittain eräitä tavanomaisimpia attribuutteja sekä tarkastellaan myös kritiikin kritiikin luonnetta.

Lähteet

- Berelson, Bernard
1951 *Content Analysis in Communication Research*, Glencoe, III.
- Braun, Werner
1972 *Musikkritik*. Köln.
- Dahlhaus, Carl
1977 *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln.
- Dean, Winton
1980 "Criticism". - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- Eggebrecht, Hans Heinrich
1972 *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz.
- Heiniö, Mikko
1984 *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Helsinki.
- Heiniö, Mikko
1985 "Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I". - *Musiikki* 1-2.
- Lesle, Lutz
1981 *Notfall Musikkritik*. Wiesbaden.
- Kokkonen, Joonas
1966 *Taiteen kritiikistä*. - Suomalainen Suomi.
- Lissa, Zofia
1983 *Zur Theorie der musikalischen Rezeption. - Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Toim. Helmut Rösing. Darmstadt.
- Mäkinen, Timo
1957 *Robert Schumannin musiikkiarvostelun periaatteista ja metodeista*. Lisensiaattitutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Pietilä, Veikko
1976 *Sisällön erittely*. Toinen, korjattu painos. Helsinki.
- Pulkkinen, Maire
1961 *Luova suomalainen säveltaide Eevert Katilan arvostelujen valossa v.1897-1942*. Lisensiaattitutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Rantamäki-Moilanen, Hannele
1979 *Suomalaisten sävelteosten arvostelu päivälehdissä vuosina 1972-1976*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Ringbom, Marianne
1958 *Musikkritikens uppkomst i Finland*. Pro gradu -tutkielma. Åbo Akademi.
- Stuckenschmidt, H.H.
"Musikkritik". - *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Tukiainen, Riitta-Liisa

1976 *Eduard Hanslickin musiikkikritiikin periaatteista*. Pro gradu -tutkielma.
Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Summary

Some views on the study of music criticism in Finland

Music criticism can be studied from three points of view: it can be used as source material when seeking answers to questions concerning the works of musical art themselves and their performance; it can be seen as a symptom of something taking place in other areas of musical culture; or it can be regarded as a phenomenon in itself.

Rather than being analytical-descriptive, newspaper reviews are informative, evaluative, and interpretative in nature. They are positive or negative in color. Also, they often seem to verge on sensational reporting, which implies a tendency to obscure the borderline between factual statements and value judgments.

In the study of music criticism one should pay attention to the contents of the review and the background that it springs from. This will lead us to examine the reception of the criticism and also its social and ideological history.

The process of reception is one of interpretation, where the interpretation prescribes the location of the music in one's consciousness. The reception of a musical work is not an individualistic process but there are stereotypical ways of reception, these being characteristic of a certain time period, nation or social group. When listeners make verbal evaluations of musical works they have heard, the verbalizations are crystallized into stereotypical expressions, and these may be disseminated widely; thus certain expressions may follow a given musical work for long periods of time.

The subject of the musical reception is the listening public. The problem of the historically oriented study of reception is, however, that there is not sufficient documentation on the response of the public to given musical works. Hence the study of the reception does not generally deal with judgments of the public but those of the critics. And it is the critics that create models for the public for the reception of a given musical work.

When studying music criticism, one may concentrate on the world views of the critics, on contemporary musical ideas and the development of

them, or on individual problems in the history of musical ideas. Here the analysis seeks to define the central meanings of the expressions used in reviews and their associative and affective ingredients. On the other hand, one also seeks the opinions of the critics on questions concerning the philosophy of history, the aesthetics of music, and social problems.

Music criticism should best be studied as a phenomenon in itself, the emphasis here being on the musical reception and the history of musical ideas.