

JACQUES ATTALI JA GLENN GOULD ÄÄNENTOISTOSTA

Kaksi näkökulmaa musiikkiteknologian käyttöön

Toiston hegemonia • kopioiden epookki • sampler ja tekijänoikeus • originaalisuuden mureneminen • toistetun musiikin yhteisöllisyys • hittilistat ja vaihtelun illuusio • lyhyet otokset • äänen manipulaatio • Muzak • innovatiivinen kuuntelija

Mitä on musiikki silloin, kun sitä tuotetaan teollisesti työpaikoille taustamusiikiksi kuten Muzak-yhtymä tekee, kun nykypäivän studioissa muusikot eivät tiedä toistensa tekemisistä eivätkä soittaessaan kykene aavistamaan soivaa lopputulosta tai kun lapsista koottu Suzuki-jousiorkesteri kuulostaa joukolta kliinisesti esiintyviä pikku robotteja? Vastaus kumpuaa mieleemme välittömästi: kyse on loputtomasta toistosta, äänistä "mekaanisen reproduktion aikakaudella", jäljittelystä ja kopioista, joiden kasvulle ei näy loppua. Tutkimusten ja katsausten lehdtä voi tavan takaa lukea, miten tätä musiikkia on luonnehdittu kaavamaiseksi sekä informaatiopitoisuudeltaan vähäiseksi, byrokraattisen ja standardisoimaan pyrkivän yhteiskunnan tuotteeksi. Tulevaisuutemme kannalta ei olekaan yhdentekevää, miten asiaan suhtaudutaan. Silti musiikintekemisen ja elektronisen teknologian suhteesta ei ole liiemmäti käyty periaatteellista keskustelua - näyttää pikemminkin siltä kuin äänentoiston mahdollisuuksiin ja seurauksiin olisi enimmäkseen otettu yksinkertainen sormituntuma vailla teoreettista ohjelmallisuutta. Ylipäänsä tekniikan filosofia ja tekniikan yhteiskunnallisen käytön tarkastelu ovat olleet toistaiseksi melko vähän viljeltyjä ajatussuuntia. Kun kirjallisia manifesteja sitten tapaa, olisi täysi syy pysähtyä niiden kohdalle pohtimaan koko problematiikkaa.

Vuonna 1977 julkaisi Pariisin yliopiston taloustieteen professori Jacques Attali (1943-) laaja-alaisen, musiikin historiallista kehitystä ja sen kautta koko länsimaisen yhteiskunnan tilaa modernilla ajalla käsittelevän teoksen "Bruits: essai sur l'economie politique de la musique" (Melu: musiikin poliittinen taloustiede). Teoksen teoreettinen kehys on niin väljä, että paikka paikoin eurooppalaisen musiikin historia katoaa näkyvistä ja antaa tilaa vallan, politiikan, talouden tai omistusoikeuksien tarkastelulle. Attali kehitteli kirjaansa mm. omintakeisen periodisoinnin musiikin historian vaiheista, kun oli ensin todennut, että näin aikaansaattavia epookkeja ei pidä ymmärtää vain toisiaan seuraaviksi kronologisiksi jaksoiksi, vaan myös osittain päällekkäisiksi aspekteiksi. 1900-luvun musiikin kehitystä Attali luonnehti 'toiston' käsitteellä; emme elä enää niinkään musiikin julkisen esittämisen aikaa, jolloin kuuntelija/katsoja pystyi syventymään musiikin tekemiseen erityisesti sille varattuna aikana ja sille varatussa paikassa. Kuluva vuosisataa voisi tämän ranskalaisen taloustieteilijän mielestä nimittää paremminkin musiikkiteollisuuden tuotteiden kuluttamisen aikakaudeksi: musiikillisten tapahtumien privatisoitu kokeminen kohdistuu kopioihin, jotka viittaavat toisiin rajattomasti jäljennettävissä oleviin kopioihin. Tällaisen tilanteen on tehnyt tietysti mahdolliseksi äänentallennus. Attali tähdentää esityksessään, että moderni teknologia on merkinnyt musiikille verrattomasti enemmän kuin vain teknisten ehtojen muuttumista; se on mullistanut koko meidän suhteemme musiikkiin.

Viimeksi mainittu näkökohta oli voimakkaasti esillä myös kanadalaisen pianistin ja - kuten Geoffrey Payzant on häntä kutsunut - "musiikillisen ajattelijan" Glenn Gouldin (1932-1982) saavutuksissa ja lukuisissa kirjoituksissa. Itse asiassa Gouldin musiikkikäsitys ja elämäntyö perustuivat mitä syvimmin teknisten välineiden suomien mahdollisuuksien pohdinnalle ja hyväksikäytölle. Huhtikuussa 1966, yli kymmenen vuotta ennen Attalin teoksen ilmestymistä, High Fidelity -lehti julkaisi laajan artikkelin "The Prospects of Recording", jota on eittämättä pidettävä yhtenä Gouldin tärkeimmistä kirjoituksista. Hän käsitteli siinä äänentallennuksen merkitystä koko musiikilliseen käyttäytymiseemme ja tekijä/yleisö -suhteeseen. Sekä Attali että Gould suuntaavat katseensa tulevaisuuteen: mitä on odotettavissa musiikilta ja sen kokemiselta yhä lisääntyvän toiston maailmassa. Yhteiset kysymykset johdattavat tämän lyhyen katsauksen luontevasti käsityskantojen vertailuun. Yhtäällä konstruoi oppinut, mutta musiikin ammattimaiseen tekemiseen harjaantumaton tutkija oman mallinsa, toisaalla taas verbaalisesta refleksiosta inspiroitunut käytännön muusikko kokoa ajatuksiaan ja studiotyöskentelystä saamiaan virikkeitä yhtenäisiksi periaatteiksi.

Alkuperäinen - kopio

Musiikin mekaaniseen tai elektroniseen tallentamiseen voi karkeasti ottaen suhtautua kahdella tavalla. Näiden keskinäisen suhteen painopiste on vaihdellut ja vaihtelee siitä riippuen, mistä ajankohdasta on kyse tai missä kohden maailmaa liikumme. Kun ajatellaan länsimaista kaupallista musiikkiteollisuutta, etusija on selvästi, ellei yksinomaan, toistossa. Tiedotusvälineiden mukaan Samantha Foxin esiintyessä kerran eräässä suomalaisessa ravintolassa 80-luvun puolivälin tienoilla hän elehti aivan kuten olisi siinä tilanteessa laulanut pari kappaletta taustayhtyeen säestyksellä, vaikka tosiasiassa kaikki musiikki soitettiinkin suoraan ääninauhalta ravintolasaliin. Toistosta oli tullut siis pääasia, ja eläväksi tarkoitettu esitys paljastuikin vain tallenteen dekoraatioksi (tai käänteisesti ilmaisten musiikintekemisen simulaatioksi). Attali on kiinnittänyt äänentoistossa huomiota juuri mainittuun seikkaan. Myös klassisen konserttirepertuaarin elävissä esityksissä yleisö saa usein kuullakseen levytettyjä versioita lähes täysin vastaavia jäljitelmiä, joiden muuttumattomuus herättää mielikuvan pitkästä kopioiden sarjasta. Kun Igor Stravinsky aikoinaan totesi Vivaldin säveltäneen saman konserton viiteen sataan kertaan, hänen olisi pitänyt samaan hengenvetoon puhua myös monista aikamme konsertoivista taiteilijoista. Mikä on tällaisissa olosuhteissa loppujen lopuksi alkuperäistä, mikä taas siitä otettu jäljenne?

Äänen reproduktio on tuottanut tällä vuosisadalla kokonaan uudenlaisen musiikkikulttuurin. Ympärillämme soi paljon sellaista musiikkia, joka on mahdollista yksinomaan toistettuna eli joka on syntynyt toiston välityksellä. Sen tekeminen ja olemassaolo riippuvat täysin sähköteknologiasta, ja se noudattaa toisenlaista ajan rytmiä kuin mikä aikaisempien vuosisatojen musiikille oli ominaista. Itse asiassa toiston aikakauden musiikki on ajan ulkopuolella, koska sille voi tehdä melkein mitä vain: tallenteen voi purkaa osiinsa ja koota osat uudelleen yhteen toisen järjestysperiaatteen mukaan, sen voi soittaa lopusta alkuun, siihen voi lisätä uutta informaatiota aikojen kuluessa ja kaikesta huolimatta se kykenee aina kätkemään kerroksellisuutensa. Siitä ei käy ilmi ajan kuluminen. Toisaalta tallenteita käytetään säilömään autenttiseksi katsottu musiikkiesitys esim. konserttilavalla, mikä juuri kuvastaa suhtautumisen toista laitaa. Silloin toisto palvelee arkistointivälineenä eikä se ohjaa musiikin tekemistä.

Mutta Attali ja Gould eivät ole kiinnostuneita äänentallennuksen dokumentoivasta merkityksestä musiikin elävässä esittämisessä. Nykyisyydessä esillä olevat suuntaukset nimittäin näyttävät vievän meitä kohti yhä tehokkaampaa toistoa. Äänen manipulointiin käytettävä teknologia on tehnyt mahdolliseksi jo mitä hienovivahteisimpien rakenteellisten kvali-

teettien siirron ja säätelyn musiikin jäljentämisessä. Esimerkiksi nk. samplerilla¹ pystytään kopioimaan erilaisia sointivärejä ja taitavien artistien persoonallisia soittotapoja rajattomasti eri käyttötarkoituksiin. Tästä on enää lyhyt matka tilanteeseen, jossa ainoastaan tekijänoikeussäädökset estävät musiikintekijöiden statusta lopullisesti murenemasta. Kenties toisto ennustaa, että yksittäisen subjektin itsestäänselvänä pidetty valta-aika on loppumaisillaan. Originaalisuuden ja alkuperäisyyden kategoriat periytyvät eurooppalaisessa kulttuuripiirissä renessanssin ajalta, ja musiikkiesteettisinä kriteereinä niitä on käytetty viimeiset kaksi sataa vuotta. Niiden vastinpariksi on lähes poikkeuksetta asetunut hyljittäväksi tarkoitettu jäljittelevyys. Mutta toiston myötä polariteetti "aito - jäljitelmä" onkin käynyt yhä sopimattommaksi kuvaamaan ja arvottamaan olemassaolevia musiikillisia käytäntöjä myös muualla kuin populaarimusiikin piirissä. Glenn Gouldin mielestä väärentäjä symboloi loistavasti elektronisen ajan parhaita perinteitä.

Tallenteiden manipulointi ja muokkaus ovat saaneet meidät tämän vuosisadan kuluessa viimeinkin huomaamaan, että aiemmin romanttisen temperamenttikultin mukaan välittömänä ja rikkumattomana pidetty luova musiikillinen tapahtuma ei olekaan kovin yksilöllinen (ja yksityinen) ilmiö. Konserttilaitos ja nk. elävät esitykset ylläpitävät vielä tätä vanhaa ennakkoluuloa: lavalla toimiessaan esiintyjä/esiintyjät ovat yksin vastuussa musiikin soivasta asusta ja tapahtuman yleisestä onnistumisesta. Jos tulos on ollut mielenkiintoinen tai puhutteleva, vain heille kuuluu kunnia uusien kokemusalueiden avaamisesta. Elektronisten laitteiden mahdollistamassa auditiivisessa tilassa asia voidaan kuitenkin nähdä aivan toisin. Studiomikrofonien ja tavallisen musiikinkuuntelijan äänentoistolaitteiden koväänisten väliin mahtuu lukuisia vaiheita, joissa musiikillisen informaation virtaan voidaan luovasti ja innovatiivisesti vaikuttaa. Mahdollisten vaikuttajien ei tarvitse lukeutua välttämättä niihin henkilöihin, joiden nimet voidaan lukea vaikkapa levykotelon etukannelta. Toiston yhteiskunnassa musiikin tekeminen on syvästi yhteisöllistä, mikä johtaa mm. biografisen reseptiotavan vähittäiseen häviämiseen.

Yhdenmukaistamista kohti

Tekniset välineet ovat länsimaisen kulttuurin ratkaisu ihmisen riittämättömyyden ongelmaan; niiden avulla voidaan parantaa suorituskykyä. Tästä

1. Englanninkielen sanasta 'sample' = näytepala, malli. Tälle tietokoneteknologiaa hyväksikäyttävää kopiolaitetta tarkoittavalle sanalle ei ole toistaiseksi muodostunut suomenkielistä vastinetta.

johtuen muusikkokin näkee musiikintekemisen aivan toisesta perspektiivistä studiossa kuin konserttilavalla. Jacques Attalin näkemystä toiston tuottamasta uudesta estetiikasta voisi luonnehtia selkeän kriittiseksi, vaikka hän ei edustakaan sellaista jyrkkää pessimismiiä kuin esimerkiksi Theodor W. Adorno pohtiessaan kulttuuriteollisuuden merkitystä. Polttopisteessä ovat kaavamaisuus ja riskien eliminointi.

Attalin mukaan äänitteiden suoma mahdollisuus virheettömiin ja varmoihin musiikillisiin suorituksiin (ja tämän mahdollisuuden uuttera hyödyntäminen) kuvastaa osuvasti kulttuurimme pyrkimystä hävittää epävarmuus ja epäröinti taloudellisen ja sosiaalisen järjestelmämme kehittämisestä. Toistossa ei voi tapahtua mitään yllätyksiä. Lisäksi jäljentäminen lisää kaavamaisuutta. Tuloksena on lopulta yhteiskunta, jossa mitään uutta ei enää nouse esiin; yhteisö, jonka kekseliäisyys rajoittuu olemassa olevan materiaalin lainailuun ja siteeraamiseen (sarjatuotanto, lisenssillä valmistetut tuotekopiot, geenimanipulaatio ym.). Musiikin kokemisestakin tulee ehdollisten refleksiä kokoelma, ja ihmiset verbalisoivat tuntemuksiaan kliseiden ja sananparsien avulla. Koska musiikki ei enää kykene luomaan uusia merkityksiä, sen vaihtoarvo taloudellisilla markkinoilla nousee ainoaksi määrääväksi tekijäksi musiikin historiassa. Vaihtelun ja erilaisuuden illuusion ylläpitämiseksi on sitten pakko luoda keinotekoisia arvojärjestyksiä (mm. hittilistat), joiden tarkoitus on loppujen lopuksi vain kiihdyttää myyntiä. Käynnissä on valtava kopioinnin ja lainailun järjestelmä; kaikki sellainen jäljittely, mistä ei jää oikeussäädöksiä nojalla kiinni, on sallittua.

Toiston aikakaudella artistit ovat levy-yhtiöiden, markkinointitoimistojen ym. viestintävälineiden käyttöä hallitsevien taloudellisten keskitymien luomia mielikuvia, jotka eivät viittaa mihinkään arkitodellisuudessa vallitsevaan. Suurin osa aikamme muusikoista saattaa parhaassa tapauksessa olla taiturillista joukkoa lyhyissä otoksissa, mutta pitkäjänteisyyttä vaativat ponnistelut ovat mahdollisia vain ääninauhan imaginäärisessä ajassa ja tilassa lukuisten manipulaatiotoimien jälkeen. Attali huomauttaa, että markkinat ovat tulvillaan äänitteitä niiden nimissä, jotka eivät ole niitä tehneet. Tuotteiden valmistusprosessien takaa löytyy kokonainen etevien ääniteknologiain armeija. Se puolestaan ei kykene puhuttelemaan yleisöä muuten kuin studiolaitteistojen ohjauspöydän ääressä, toiston välityksellä. Näin musiikin fragmentaarinen tekeminen on kätketty julkisuudelta; vastaanottajat havaitsevat (kuluttavat) ainoastaan tuotteita samalla tavoin kuin he kuluttavat monivaiheisen teollisen tuotantolinjan läpikäyneitä käyttötavaroita. Juuri tämä tekee ihmiset Attalin mukaan "mykiksi". Sen sijaan että tekisivät itse musiikkia, he valmistavat esineitä, jotka kommunikoivat heidän puolestaan.

Yhdenmukaistaminen tähtää tehokkaampaan säätelyyn ja helpompaan

hallittavuuteen. Kun meidät koulutetaan samalla tavoin tai kun kuuntelemme standardoitua musiikkia, me myös ajattelemme samalla tavoin eikä yhteisön ole tarpeen varautua yllätyksiin. Lähellä on ajatus, että toiston ideana on sammuttaa ihmisten uutta luovat toiveet, saada heidät noudattamaan määrättyjä henkisiä ja materiaalisia käytäntöjä niin kokonaisvaltaisesti, etteivät vaihtoehtoiset elämänstrategiat näytä alkuunkaan toteuttamiskelpoisilta. Silti halu erottautua standardoidusta massakulttuurista ei ole kadonnut minnekään. Elitismi näkyy Attalin mukaan niin konserttilaitoksessa kuin modernin konserttimusiikin kompleksisuudessakin.

Homo electronicus

Sikäli kuin Attalin päämääränä on luonnehtia nimenomaan 1900-luvun musiikkia eikä koko kauden yhteiskuntaa, hänen huomautuksensa ovat sävyiltään melko kielteisiä. Teoksen loppuluvun tarkoituksena onkin hahmotella ääriiviivat tulevaisuuden musiikkikulttuurista, jossa toiston hegemonia olisi voitettu ja jossa pääpaino olisi musiikin aktiivisessa ja omaehtoisessa tekemisessä eikä tämän tekemisen kautta syntyvissä tuotteissa. Silloin ihmiset musisoisivat puhtaasta musisoimisen ilosta. Niinpä äänentoistolle yhden musiikinhistoriallisen kehitysvaiheen olennaisimpana elementtinä asettuu Attalin näkemyksessä nykyhetken rujoa tilannetta kuvaava merkitys; utopia on taas toisaalla. Teknologia on pikemminkin kahlehtimassa kuin vapauttamassa, mutta Attali näkee selviä oireita lupaavista antiteknologisista kehitysmahdollisuuksista.

Tällaiselle toistoa hylkivälle suhtautumistavalle voisi tuskin löytää selväpiirteisempää kontrastia muualta kuin Glenn Gouldin samaa asiaa koskevista argumenteista. Kuten tunnettua, Gould pyrki laajentamaan studiossa työskentelevän muusikon ilmaisumahdollisuuksia myös elektronisen tekniikan tarjoamin lähtökohdin. Hän esitti niin ikään ennusteen konserttisalien katoamisesta vuoteen 2000 mennessä - lausuma, josta muistettiin huomauttaa hänelle aika ajoin, kun julkiset konsertit yhä uudestaan houkuttelivat Pohjois-Amerikassa valtavat yleisömäärät. Tämä ei saanut häntä vähäisessäkään määrin tinkimään periaatteistaan. Toisto tarjoaa Gouldin mukaan kenelle tahansa musiikkiyhteisön jäsenelle loistavat mahdollisuudet avartaa tietoisuuttaan ennen tuntemattomasta musiikista ja uusista kokemusalueista. Teknologia on vain osattava valjastaa luovan mielikuvituksen käyttöön.

Musiikin esittäminen on nykyisin harvoin enää tapahtuma eikä meidän pidä mieltää yksityistynyttä musiikin kuunteluakaan sellaisena. Toistosta ei juurikaan enää pääse normaalioloissa eroon, vaikka kuinka haluaisi.

Gouldin tavoin ajattelevat ovat todennäköisimmin todenneet mielessään, että kun kerran näin on, lienee myös realistista yrittää ottaa vastaan kaikki mahdollinen hyöty, minkä ääniteknologia kykenee sekä esittäjille että kuulijoille tarjoamaan. Jos ja kun toisto voi olla avuksi, olisi silkkaa epäkäytännöllisyyttä kavahtaa sitä. Tosiasiahan on, että äänen- ja informaationtallennus on vaikuttanut peruuttamattomasti lähes tulkoon kaikkiin aikamme musiikkiyhteisön ulottuvuuksiin. Vuonna 1966 Gouldin mielestä ennen kaikkea kuuntelijan rooliin avautui teknologisen kehityksen ansiosta uusia huimia näköaloja, jotka ennustivat esittäjän hegemonian murenemista. (Ne eivät tosin ole ainakaan vielä toteutuneet.) Toiston luomaa kaavamaisuutta ja muuttumattomuutta vasten asettuu innovatiivinen ja aktiivinen kuuntelija.

Muzak tai mikä tahansa muu taustamusiikki (joka ei jäsenny erillisiksi teoksiksi) on opettanut meille koko länsimaisen musiikin kliseiden ja ilmaisukeinojen varaston; se on musiikin kielioppi, auditiivinen ensyklopedia, joka Gouldin mukaan muodostaa modernin musiikkikulttuurin eklektisen taustan kuuntelijälähtöiselle musiikintekemiselle. Vaikka se on pitäytynyt selvästi tonaaliseen säveljärjestelmään, se on pystynyt absorboimaan itseensä uskomattoman määrän tyyllillisiä keinovaroja ja idio-meja. Koska toistossa ajalla tai ajankohdalla ei ole mitään merkitystä aikaisempien musiikillisten käytäntöjen sanelemassa mielessä (kaikki maailman tallenteet muodostavat todellisen "imaginäärisen museon"), voi tämä homo electronicus käyttää hyväkseen mitä tahansa ympäristössään olemassa olevia musiikillisiä elementtejä ja ilmaisukonventioita. Toisto katalysoi häntä kuvittelemaan uusia sointiyhdistelmiä. Kuten muusikot tai studioteknikot yhdistelevät otoksia toisiinsa, purkavat materiaalia osiin ja kokoavat sitä uudelleen, myös hänellä on tilaisuus rakentaa vaikkapa kotona omat tulkintansa kehittyneen ääniteknologian suomin keinoin. Esittäjän ja kuuntelijan roolien vähittäinen hämärtyminen ei siten suinkaan johda erikoistaitojen ja -vaatimusten häviämiseen, vaan niitä edellytetään vähintään yhtä paljon kuin ennen. Lisäksi toiston kaavamaisuus pakottaa innovatiivista kuuntelijaa kehrittelemään poikkeuksellisia ja persoonallisia ratkaisuja, koska banaalit ilmaisut ovat saaneet hänet kyllästymään musii-kin "jokapäiväiseen leipään". Näin toisto on itse asiassa tuottamassa uudenlaista kekseliäisyyttä. Gould näyttää jopa ajattelevan, että taustamusii-iksi kutsumaamme organisoitua äänen virtaa ei enää mielletä musiikiksi, vaan aivan toisenlaiseksi osaksi elävää julkista ympäristöämme kuten luonnon, liikenteen tai ihmisten äänet. Musiikista katoaa erityisyys ja siitä tulee kiinteä osa elämäkäytäntöjämme kuten esimerkiksi puhe on aina ollut.

Gouldin ajatukset ovat tietenkin mitä suurimmassa määrin ohjel-mallisia, ts. ne pyrkivät viljelemään puhtaiksi ajassamme näkyviä trendejä.

Niiden mukaan mitään musiikkia ei pidä arvostaa yksinomaan sen takia, että se on musiikinhistoriallisesti merkittävää. Tämä onkin johdonmukainen argumentti tallenteiden elektronisessa viidakossa, jossa täyttä yksimielisyyttä musiikin kronologisesta alkuperästä on useissa tapauksissa mahdoton saavuttaa. Gould kehottaa tietoiseen antidokumentaarisuuteen: jos tulkinta ei maineikkudestaan tai historiallisesta arvostaan huolimatta miellytä esteettisiä preferenssejä, voidaan se aina muokata kiinnostavaksi. Lisäksi hyviäkin tallenteita voidaan vielä parantaa. Loppuun asti vietynä periaate merkitsee, ettei yksikään esitys ole silloin pysyvä, ettei tulkintoja voida enää identifioida määrättyyn historialliseen kontekstiin. Tämän hinnan elektronisen ajan käsityöläisyydestä joutuu maksamaan tietenkin vain taidemusiikki, populaarimusiikkihan ei tunnusta yhtä suuressa määrin vastaanvanlaista autenttisuuden kategoriaa.

* * *

Attali ja Gould ovat kumpikin omalla tavallaan professionalismia vastaan, joskin heidän utopiansa ovat kovin erilaiset. Gouldia voisi arvostella siitä, että hän kehottaa käyttämään ääniteknologiaa hyväksi esteettisen egoismin edistämiseksi. Musiikin historiallisen, dokumentaarisen arvon väheksyminen näyttää jonkinlaiselta oireelta haluttomuudesta tai pelosta asettua alttiiksi sellaisille uusille musiikillisille kokemuksille, joita ei ole mahdollisuus manipuloida. Gouldin "uusi kuuntelija" (a new kind of listener) luo ympärilleen elektronisen panssarin. Sen kautta suodattuu vain vastaanottajan haluja ja toivomia havaintoja. Taito välttää menneisyyden ja omista ennakkokäsityksistä poikkeavien esteettisten periaatteiden aliarviointia on silloin vaarassa surkastua. Tämän rajattomampaa luottamusta tulevaisuuden ihmisen musiikillisen maun kehittymismahdollisuuksiin ei hevin löydy. Mitä on sitten sanottava toiston yllätyksettömyydestä Gouldin enusteissa? "Uusi kuuntelija" on kyllä aktiivinen, mutta hänen ei voi silti väittää osallistuvan musiikintekoon, koska vuorovaikutus materiaalin kanssa puuttuu. Pelkkä tallenteiden purkaminen ja kokoaminen on kontrollia, materiaali on jo ennen havaintoa ollut valmiina työstettäväksi. Joutuisiko laitteiden ääressä näpertävä musiikinystävä koskaan perusteellisesti epäilemään omia esteettisiä ym. ennakkokäsityksiään? Riskien eliminointi jatkuu.

Attali on arvellut, että kun äänentoistolaitteisiin kohdistunut uutuuden viehäytys länsimaisessa yhteiskunnassa vähitellen lakastuu, voimme jälleen suhtautua niihin luontevasti ja pitää niitä vain apuvälineinä eikä kehitystä

ohjaavina voimina. Välineorientoituneisuus köyhdyttää arvomaailmaamme. Mitään vakavia merkkejä luottamuksen katoamisesta äänentoiston tai ylipäänsä tekniikan saavutuksiin ei ole kuitenkaan vielä näkyvissä. Jos tekninen rationaliteetti lopultakin vie voiton muista sosiaalisen vuoro-vaikutuksen, tiedonintressien ja keskustelun muodoista kulttuurissamme, jää kohtalon kysymykseksi musiikin tulevaisuudelle, miten saada ihmiset uudelleen tuntemaan iloa myös tekemisestä ja luomisesta eikä vain jatkaamaan turvallista (ja joskus hieman ikävyyttävää) vaeltelua tallenteiden, kopioiden ja jäljitelmien globaalissa varastossa.

Kirjallisuutta

Attali, Jacques

1985 *Noise. The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Afterword by Susan McClary. Manchester University Press. (Translation of *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Copyright 1977 by Presses Universitaires de France.)

The Glenn Gould Reader.

1987 Edited and with an introduction by Tim Page. Faber and Faber Ltd. (Tekstissä mainittu artikkeli "The Prospects of Recording" sisältyy mm. tähän teokseen.)

Payzant, Geoffrey

1978 *Glenn Gould. Music & Mind*. Van Nostrand Reinhold Ltd.