

## Etnomusikologia, etnografia ja taidemusiikin tutkimus

Mitä tekemistä etnomusikologialla ja taidemusiikilla – sen soittamisella, säveltämisellä tai tutkimisella – on toistensa kanssa? Nopea katsaus etnomusikologian nykytilaan tarjoaa näkymän, jossa etnomusikologian tutkimusalaan pääsääntöisesti näyttää kuuluvan miltei kaikkea muuta kuin länsimaista taidemusiikkia: populaarimusiikkia eri muodoissaan ja eri kansallisissa konteksteissaan; erilaisia etnisiä musiikkejä, joihin tutkimusongelmana nähdään usein kietoutuneena esimerkiksi sellaisia toisiaan sivuavia seikkoja kuin kansallinen identiteetti, musiikin länsimaistuminen, musiikin ja politiikan suhde; sekä kansanmusiikkia ja muita ”perinteisiä” musiikkejä, joissa uusia tutkimuksen kannalta mielenkiintoisia näkymiä on avautunut mm. ”uuden kansanmusiikin” ja ”maailmanmusiikin” ilmaantumisen myötä, samoin kuin niihin väistämättömästi liittyvien musiikin medioitumisen ja tuotteistumisen kautta. Kaksi viimeksi mainittua, musiikin mediatodellisuuden aspekti ja sen muuttuminen enemmän ja enemmän kaupalliseksi tuotteeksi – pyrkii musiikki sitten tähän tai ei – leimaa tietysti nykyään miltei kaikkia musiikkejä jollain tavalla, ja tämä osa musiikillisesta toiminnasta onkin yksi niistä musiikkikulttuurisista tasoista, joilla etnomusikologia on osoittanut tarpeellisuutensa eikä sen tutkimusalan määrittäminen kerta kaikkiaan ole mielekäästä pelkästään tutkimuskohdetta katsomalla. Etnomusikologia modernissa maailmassa muodostaa osan kulttuurintutkimuksen, sosiologian, mediatutkimuksen ja antropologian jakamasta tutkimuskentästä – vain muutaman mainitakseni – juuri sen vuoksi, että sen tutkimusongelmat ovat nykyään yhteisiä monien muiden tieteenalojen kanssa. Etnomusikologia pyrkii ideaalisimmillaan vastaamaan modernin ihmisen ja yhteiskunnan tuottamiin musiikkiin liittyviin ongelmiin, joihin sen kulttuurilähtöinen lähestymistapa voi usein tarjota vastausyhteyksiä, jossa ihminen, yhteiskunta ja kulttuuri voidaan pitää samassa kuvassa. Etnomusikologian käsitteistön ja teorian kautta voidaan näiden kolmen välistä suhdetta nähdäkseni peilata musiikin osalta niin kattavasti kuin se ylipäättään näyttää olevan mahdollista.

Tätä taustaa vasten onkin hieman paradoksaalista, että samalla kun etnomusikologia on vuosikymmenien saatossa muuttunut ja ottanut tutkimuskohteekseen musiikkia alati laajemmalla kentällä ja sen tutkimustulokset ovat tulleet yhteiskunnallisesti alati merkityksellisemmiksi, länsimainen taidemusiikki on itsepintaisesti pysynyt etnomusikologisen tutkimuksen ulkopuolella, kuten Neumankin (1991,

271) huomauttaa. Suomessa ei tällaista tutkimusta ole juuri tehty, eikä tilanne muuallakaan ole kovinkaan erilainen. Etnomusikologian historiaa tarkastelemalla tällainen tilanne on yhdessä mielessä kuitenkin vähintäänkin yllättävä. Etnomusikologian historia (nähdään se sitten alkavaksi vertailevan musiikkitieteen, musiikkiantropologian tai folkloren tutkimuksen piirissä) on pääsääntöisesti sellaisten henkilöiden ”tekemä”, joiden koulutus on ainakin jossain vaiheessa tapahtunut nimenomaan taidemusiikin parissa. Monet heistä – kuten esimerkiksi Curt Sachs, Erich von Hornbostel, Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, David McAllester, Mantle Hood, Charles Seeger – ovat ainakin jossain vaiheessa musiikillista uraansa olleet myös aktiivisia taidemusiikin esittäjiä tai säveltäjiä. Onkin yllättävää, että tällaiselta historialliselta taustalta taidemusiikki ei ole noussut etnomusikologiseksi tutkimuskohteeksi kuin vasta 1980-luvulla.

Nykyajankaan etnomusikologi ei koulutuksessaan voi välttää taidemusiikin teoriaa. Samoin kuin nimekkäämmät kollegansa, myös nykyiset etnomusikologit tai sellaiseksi opiskelevat ovat usein olleet tai ovat edelleen taidemusiikin kanssa kosketuksissa jossain muodossa. Miten taidemusiikin poissulkeutuminen etnomusikologisen tutkimuksen kentästä siis oikein tapahtuu? Eikö taidemusiikissa ole mitään minä tutkimiseen etnomusikologia voisi tuoda jotain uutta ja joka innostaisi etnomusikologeja käsittelemään ainakin jossain määrin myös länsimaista taidemusiikkia? Eikö taidemusiikki ole tärkeä osa länsimaista musiikkikulttuuria, jota etnomusikologian ei tulisi sivuuttaa?

Oma vastaukseni kahteen viimeksi mainittuun kysymykseen on, kuten arvata saattaa, myönteinen. Länsimainen taidemusiikki on tärkeä osa musiikkikulttuuriamme eikä sen tutkimusta ole syytä sivuuttaa etnomusikologiassa. Sen sijaan syitä taidemusiikin ulossulkeutumiselle etnomusikologian piiristä on tietysti useitakin. Jo vertailevan musiikkitieteen ajoista lähtien etnomusikologiseen tutkimukseen on pesiytynyt tutkimusmalli, jossa musiikintutkimusta on motivoinut kuilu oman ja ”toisen” musiikin välillä (Bohlman 1992, 120). Etnomusikologia on tässä mielessä jatkanut vertailevan musiikkitieteen projektia aina omaan aikaamme saakka – sillä erotuksella, että ”toinen” on alettu pyrkiä näkemään myös oman kulttuurin piirissä. Tietysti tutkimuksen metodit ja arvoperusta ovat myös muuttuneet: enää tutkija ei nojatuolistaan käsin voi – ainakaan jos pyrkii olemaan uskottava – pyrkiä luokittelemaan maailman musiikkeja ja niiden ”kehitysastetta” systemaattisesti ja abstrahoimaan niiden pohjalla olevia säveljärjestelmiä kuten vertaileva musiikkitiede vuosisadan alkupuolella (ks. esim. Sachs 1948; Abrahams & Hornbostel 1975, 189–190).

Nykyisenä postkolonialismin aikana kenttätöön eettiset kysymykset ja ”toisuuden” problematiikka ovat entistä enemmän etnomusikologisen tutkimuksen arkipäivää. Etnografisen tutkimuksen vakiintuneen mallin mukaan modernit etnomusikologit, kuten Bohlmanin (1992, 121) toteaa, pyrkivät tuomaan itsensä ”toisen” yhtey-

teen, enkulturoitumaan ja bimusikalisoitumaan suhteessa vieraaseen musiikkiin. Teoriassa tuo ”toinen” musiikki voi olla mitä tahansa musiikkia – etnomusikologian tutkii periaatteessa kaikkea musiikkia. Kuitenkin vielä 16 vuotta sitten Bruno Nettlin mukaan etnomusikologian tutkimuskentän sijoittaminen ei-länsimaiseen ja kansanmusiikkiin oli, vaikkakin normatiivisena liian suppea ja rajaava näkemys, kuitenkin silloista tilannetta todellisesti vastaava (1983, 4). Voidaankin mielestäni todeta, että vaikka alussa toteamani musiikin, median ja kaupallistumisen suhteen nouseminen yhdeksi oleellisimmista tutkimuskysymyksistä etnomusikologiassa onkin muuttanut tieteenalan luonnetta voimakkaasti, ja vaikka etnomusikologiaan onkin tullut mukaan myös uusia nimenomaan länsimaisia tutkimuskohteita (esim. jazz, rock tai tanssi), silti vertailevan musiikkitieteen perintö etnomusikologiassa on edelleen vahva. Tämä myös osaltaan selittää etnomusikologian tutkimuskohteiden valintaa.

Toinen etnomusikologian historiaan liittyvä tutkimusmalli, jolla ei varmaankaan enää ole samanlaista relevanssia kuin joskus, mutta jonka kautta kuitenkin on syntynyt koko joukko etnomusikologista perustutkimusta mikä sinänsä ohjaa jossain määrin myös nykyistä tieteenalan olemusta, konkretisoituu Alan Merriamilla ”valkoisen ritarin” metaforaksi (Merriam 1969, 213–229). ”Valkoisella ritarilla” Merriam viittaa etnomusikologiseen paradigmaan, joka katsoo tehtäväkseen puolustaa uhanalaisia musiikkeja ulkopuolista uhkaa, vaikkapa länsimaistumista vastaan. Tähän liittyvää toista tutkimusmallia, jonka Merriam liittää Sachs'n ja Hornbostelin systeemiseen musiikintutkimukseen, Merriam nimittää ”Velvollisuudentuntoisen säilyttäjän” (Dutiful Preserver Concept) malliksi. Tässä mallissa, kuten jo nimikin kertoo, pyritään säilyttämään – edes transkriptioina tai äänitteinä – ”puhdas” ja ”alkuperäinen” musiikki, jota ulkopuoliset vaikutteet eivät vielä ole päässeet tuhoamaan (ibid.). Kumpaankin näistä malleista kuuluu lausumattomana oletamus, että kulttuurinen muutos on useimmiten muutosta huonompaan päin ja että kulttuureista on olemassa tietty ”puhdas” versio, jonka tallentaminen edes arkistoihin on yksi musiikintutkimuksen tehtävistä.

Nämä karrikoidut metaforat on nykypäivänä tietysti syytä ottaa niin sanotusti suolan kanssa. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että niillä ei olisi merkitystä, sillä myös etnomusikologiassa historia liittyy nykyisyyteen. Vaikka moderni etnomusikologi ei enää samaistukaan Valkoiseen ritariin tai Säilyttäjään, on kuitenkin niin että moni niistä kirjoittajista, joita nykyinenkin etnomusikologi on koulutuksessaan lukenut ja joiden tuottama kirjallisuus muodostaa osan etnomusikologian kaanonin, on niin tehnyt. On myös selvää, että länsimainen taidemusiikki ei tutkimuskohteena tarvitse Valkoisen ritarin eikä Säilyttäjän apua, sillä sen hegemonia-asema länsimaisessa kulttuurissa on aivan liian selvä. Tästä johtuu myös se, että tietystä etnomusikologisesta näkökulmasta asiaa tarkastellen taidemusiikin tutkimus ei ole ensimmäisten mieleen tulevien vaihtoehtojen joukossa. Länsimainen taidemusiikki ei helposti

näyttäyty ”toisena” johon etnomusikologi tuntisi intellektuaalista vetovoimaa sillä monelle se on usein ollut koko musiikillisen toiminnan lähtöpiste, josta on päinvas-  
toin pyrittävä erkaantumaan kyetäkseen herkistymään ei-länsimaisen musiikin mer-  
kityksille. Lisäksi perinteinen musiikkitiede on suuressa määrin ottanut vastuulleen  
taidemusiikin tutkimuksen eikä se juuri ennen 1980-luvun puoliväliä ole kaivannut  
etnomusikologialta neuvoa siihen miten taidemusiikin kaanonია tulisi tarkastella.

Taidemusiikki on tärkeä etnomusikologisen tutkimuksen kohde. Tämä on ehkä  
erityisen todellista Suomessa. Nimittäin, ollaan siitä sitten musiikkina mitä mieltä  
hyvänsä, länsimaisella taidemusiikilla on ollut ja tulee olemaan tavattoman suuri  
kulttuurinen ja historiallinen merkitys joka on tiiviisti yhteydessä siihen, millaisiksi  
miellämme itsemme ja millaisiksi meidät mielletään – kansalliseen identiteettiimme  
ja kansakuvaamme ulkomailla. Lisäksi käytännöllisesti katsoen koko suomalainen  
musiikkikasvatus-instituutio musiikkileikkikoulusta yliopistoon on vahvasti taide-  
musiikin ympärille rakennettu. Suomalaisella(kaan) etnomusikologialla ei ole varaa  
jäää sivustakatsojaksi kun musiikkikasvatusta sivuavista kysymyksistä käydään  
keskustelua ja tulevaisuuden historiankirjoitusta luodaan. Etnomusikologian käsit-  
teistö ja metodologia tarjoavat yhden mahdollisen näkökulman, josta taidemusiikin  
itse itseään ylläpitävä koneisto johon kuuluu mm. koulutus- ja konsertti-instituutio  
sekä levytysteollisuus, sekä sen suhde ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriin voi-  
daan ottaa kriittisen tarkastelun kohteeksi. Näin on tietysti tehtykin onnistuneinkin  
tuloksin. Väitteeni on kuitenkin se, että etnomusikologinen tutkimus on tähän men-  
nessä varustautunut huonosti tutkiessaan itse taidemusiikin ”pintatasoa”: itse koulu-  
tusinstituutiota, muusikoita ja konserteissakävijöitä. Taidemusiikin tutkimus ei voi  
etnomusikologiankaan piirissä sivuuttaa itse taidemusiikkikulttuurin historiallisuut-  
ta ja (pääasiassa) kirjallista aineistoa jonka kautta tähän historiallisuuteen on mah-  
dollista päästä käsiksi. Etnografia kaipaa metodologista täydennystä sellaisten kult-  
tuurien parissa, joihin on ylipäättään mahdollista saada myös historiallinen perspek-  
tiivi. Tästä kuitenkin enemmän myöhemmin.

## Etnomusikologia ja New Musicology

Yhdysvalloissa taidemusiikki on tullut tavattoman tärkeäksi tutkimuskohteeksi  
samalla kun se on joutunut ennennäkemättömän kritiikin kohteeksi ns. ”New  
Musicology” -paradigman piirissä. Tämä 1980-luvulla syntynyt uudenlainen tapa  
lähestyä musiikkia sulkee sisäänsä kovin erilaisia ”alalajeja” kuten gender-analyysi,  
marxilainen musiikintutkimus, musiikkisemiotiikka, praksiainen musiikkifiloso-  
fia, historiallinen kritisismi sekä musiikin ja kirjallisuuden rinnakkainen tarkastelu.  
Tälle laajalle musiikintutkimuksen suuntaukselle on etnomusikologian kanssa

yhteistä se, että taidemusiikkia ei tässä paradigmassa tarkastella autonomisena, riippumattomana kulttuurisesta kontekstista missä se on tuotettu, saati sitten kontekstista missä sitä kuunnellaan. Musiikki on yhdysvaltalaisessa musiikintutkimuksessa alettu nähdä – kuten etnomusikologiassa jo sen alusta lähtien – sosiaalisten, institutionaalisten ja historiallisten arvojen ja normien kanssa tiiviisti yhteydessä olevana kulttuurisena ilmiönä. Tarasti (1997) on kutsunut tätä angloamerikkalaisen musiikintutkimuksen siirtymää Schenker-analyysistä sekä pääasiassa renessanssimusiikin tutkimuksesta postmoderniin musiikkitieteeseen – dogmien ja vakiintuneiden ajattelumallien kyseenalaistavaan tutkimukseen – semioottisin termein *merkin emansipaatioksi*. Tämä tarkoittaa sitä, että taidemusiikin merkitys nähdään konventionaaliseksi ja arbitraariseksi ja näin siis myös historiallisesti muuttuvaksi. New Musicology onkin alkanut tarkastella länsimaisen taidemusiikin kaanoniasellista näkökulmasta, josta ei varmaankaan vielä kaksi vuosikymmentä sitten ollut musiikintutkimuksen piirissä aavistustakaan. On hylätty idea siitä, että musiikilla on jonkinlainen ”alkumerkitys” jonka säveltäjä antaa teokselleen ja jolle tulkitsijan tai tutkijan on annettava prioriteettiasema. Beethoven, Mozart ja Bach nähdään heidän musiikkinsa kautta nykyään seksuaalisina ja poliittisina henkilöinä jotka nähdään heijastamassa ja luomassa aikansa ideologista normistoa milloin minkäkin asian kannalta katsottuna. Mielenkiintoiseksi tämän uuden musiikintutkimuksen tekee myös se, että se voidaan pohjoisamerikkalaisessa kontekstissa nähdä vapautumisena tai erkaantumisenä – riippuen siitä, keneltä kysytään – saksalaisten emigranttien mukanaan tuomasta austrogermaanaisesta musiikkitieteellisestä tutkimusmallista. Vuoteen 1933 tultaessa musiikkitiedettä opetettiin Yhdysvalloissa neljässä yliopistossa ja alalta oli tuotettu yksi väitöskirja. Toisen maailmansodan tuottama saksalainen aivovuoto toi Yhdysvaltoihin Schenker-analyysin ja tieteellisen kiinnostuksen renessanssimusiikkiin, konserttimaailmaan taas koko joukon kapellimestareita, muusikoita sekä tietynlaisen konserttiohjelmiston.

Tästä näkökulmasta katsoen onkin mahdollista nähdä, miten suuri muutos New Musicology oikeastaan onkaan ollut entiseen verrattuna. Amerikkalaisen musiikintutkimuksen perinteettömyys puolestaan on mahdollistanut, niin hyvässä kuin pahassakin, joustavan tieteenalojen välisen vuoropuhelun jossa taidemusiikin osalta ei täysin ole vältytty skandaalinhakuisilta ylilyönneiltäkään. Tärkeää on kuitenkin se, että taidemusiikkikulttuuri on alettu nähdä historiallisena, sosiaalisena ja institutionaalisen kokonaisuutena jossa ideologialla on suuri osuus. Musiikintutkijasukupolven vaihtuessa myös metodit ja ajattelumallit ovat vaihtuneet. Yhdysvaltalainen musiikkitiede on yhä enemmän ja enemmän muuttumassa kulttuurintutkimukseksi missä etnomusikologisillakin teorioilla on oma merkityksensä.

Yhtenä mielenkiintoisena esimerkkinä tästä uudesta taidemusiikin tutkimuksesta toimii esimerkiksi Lawrence Kramerin kritiikki taidemusiikin kontemplatiivisen kuuntelun dogmia kohtaan. Kramer näkee tuon dogmin kannustamassa (Dahlhausin

termein) ”eksegeettiseen kuunteluun”, jossa musiikin merkitykset nähdään situoituna nimenomaan autonomisiin taideteoksiin, ja niiden selvittäminen vaatii kontemplatiivista, keskittyntä kuuntelua (Kramer 1996, 47). Kramer tarjoaakin dekonstruktionsa lähteenä eräänlaista ”postmodernia tietoisuutta”, joka tarjoaa taidemusiikille

mahdollisuuden saavuttaa yhteys moderniin ihmisyksilönä elämiseen; yhteys, joka tulisi ottaa tarkastelun sekä de- ja rekonstruktion kohteeksi. Näin musiikin olisi mahdollista muodostaa erilainen suhde postmoderniin subjektiviteettiin joka on rakentumassa. (ibid., 34)<sup>1</sup>

Tämä yhteys ”postmoderniin subjektiviteettiin” tarkoittaa Kramerille sitä, että musiikki ja sen kuunteleminen nähdään yksilöä palvelemissa – ei siis päinvastoin – ja tässä kuuntelumoodissa pyritään nautintoon ja musiikin ”käyttämiseen” henkilökohtaisen elämänlaadun parantamiseksi. Kramer esimerkiksi kyseenalaistaakin sen, onko esimerkiksi autoradiosta saatu hajanainen, liikenteen vaatiman huomion rikkoma kuuntelukokemus huonompi tai arvottomampi kuin konserttitalissa saatu – jos kuulija itse kokee näin saavansa musiikista sisältöä omaan elämäänsä. Kramerille musiikin kuunteleminen on ideaalisti pragmaattinen, ei-mystifioitu ja heterogeeninen kokemus jossa nautinto ja inho, kuten muutkin ihmisen elämään kuuluvat tunteet, voivat molemmat legitimiä ottaa paikkansa. (ibid., 65) Kramer onkin mielenkiintoisessa dialogissa tradition kanssa, jossa vakiintunut klassisromanttinen normi painottaa musiikin kontemplatiivista kuuntelua, musiikin kuuntelua sen itsensä vuoksi, vailla häiriötekijöitä jotka veisivät huomion pois päin itse musiikista. Kramer puolestaan puhuu sellaisen musiikkisuhteen puolesta, jossa mikä tahansa musiikki voidaan ottaa ”käyttämisen” kohteeksi, välineeksi, jonka kautta voidaan parantaa elämänlaatua ja jota kohtaan ei tulisi tuntee mitään ”velvollisuuksia” ymmärtääkseen sitä oikealla tavalla.

Toinen esimerkki tästä ”merkin emansipaatiosta”, musiikin merkityksen uudelleentulkinnasta, voidaan nähdä esimerkiksi musiikkitieteellisessä gender-analyysissä. Susan McClaryn näkökulma on se, että musiikki on 1600-luvulta lähtien ollut mukana vahvistamassa länsimaisen kulttuurin sukupuoli-identiteettejä, joissa femiinisyyden on lähtökohtaisesti nähty ”toiseutena” ja jollain tavalla ”vajaampana”, mikä sitten on jättänyt jälkensä musiikin merkkeihin ja niiden käsitteellistämiseen (esim. ”Feminine ending”). McClary (1987, 18) näkee tonaalisuuden ja siihen assosioituvan rationaalisuuden, loogisuuden ja muodon hallinnan tyypillisesti maskuliinisina piirteinä, jotka ovat tulleet eräänlaisiksi hyvän taidemusiikin oletusarvoiksi ja mahdollistavat sen, että taidemusiikkia voidaan sen ideologiassa pitää täydellisenä,

<sup>1</sup> What postmodern knowledge offers classical music is the chance to acknowledge and explore, to de- and reconstruct, its relationship to modern subjectivity, and in so doing to form a different relationship to the postmodern subjectivities that may now be in the making.

orgaanisena ja jännitteitä rakentavana ja niitä purkavana musiikkina. Tämä rationaalisuuden korostaminen musiikissa – käytännössä koko länsimaisen musiikin teoria – heijastaa McClaryn (1991, 24) mukaan koko länsimaisen ajattelun järkikeskeisyyttä, objektiivisuuden tavoittelemista rationaalisen lähestymistavan avulla. Hän näkee tämän seurauksena kartesiolaisesta mielen ja ruumiin erottamisesta toisistaan sekä tähän liittyvästä länsimaisen kulttuurin epäluulosta ruumista ja ruumiillisuutta kohtaan. McClarylle puolestaan kehollisuus ja sukupuoliisuus ovat tärkeitä musiikkiin liittyviä tekijöitä jotka hän pyrkii tuomaan mukaan analyysiinsä.

Musiikki on siis alettu New Musicologyn piirissä nähdä merkitsijänä, jonka merkitty, sen sisältö, on jatkuvassa historiallisessa ja myös sosiaalisessa liikkeessä. Musiikin merkitystä ei tällöin nähdä jonain, joka yksiselitteisesti on kirjoitettu ”musiikin sisään”, musiikkiteoksiin, vaan se on pikemminkin sijoitettava itse kuuntelukokemukseen ja siihen, mitä musiikki ylipäättään merkitsee ja symboloi eri aikojen ihmisille. Tämä on helppo nähdä todeksi nykyisessä moniarvoisessa musiikkikulttuurissamme. Käsitykset siitä, mitä musiikki on, ovat täysin erilaisia eri puolilla musiikkimaailmaa. Akateeminen sävellyksen professori tuskin kehottaa opiskelijoita säveltämään musiikkia, joka on ”feminiinistä tai maskuliinista” ja jonka kautta he voivat ilmaista sukupuolista identiteettiään. Enemmänkin sävellyksen opiskelu lähtee liikkeelle tradition hallinnasta: kontrapunktista, harmoniaopista ja muusta. Toisille taidemusiikki voi tarjota taas rentoutumista tai terapeutista sisältöä. Toisaalta kaikille musiikki ei edes ole käytännön musisoimista. Musiikkitieteilijäkään ei välttämättä tarvitse hallita käytännön tasolla musiikin historiallista traditioita: musiikkitieteilijän ja etnomusikologin koulutukseen ei useinkaan kuulu fuugan säveltäminen tai välttämättä edes minkäänlainen musiikin tuottaminen. Ei siis olekaan ihme, että enemmän kuin koskaan musiikkimaailma nähdäänkin erilaisten ideoiden ja ideologioiden kohtauspaikkana, josta on turha etsiä yksimielisyyttä siitä, miten musiikkia tulisi opettaa vai tulisiko lainkaan, mitä musiikki on ja kuka on sen tekijä tai millä perusteella eri musiikkeja erotellaan toisistaan. Musiikillisen asiantuntijuuden kriteerit ovat jo kauan olleet ristiriitainen aihe, ja nyttemmin myös itse musiikkitieteen piirissä on jakauduttu leireihin.<sup>2</sup>

## Kingsbury, Nettl ja konservatorio

Merkin emansipaatio ei, jos tilannetta katsotaan synkronis-sosiaalisesta näkökulmasta käsin, ole kovinkaan kaukana etnomusikologian etnografisesta epistemolo-

<sup>2</sup> Kritiikistä gender-tutkimusta kohtaan katso Pieter C. van den Toorn 1995. *Music, Politics and the Academy*. Berkeley: University of California Press.

giasta, jossa musiikki ja musiikillinen toiminta (kuten muukin kulttuurinen toiminta) nähdään osana sosiaalista yhteisöä, jonka piirissä se saa merkityksensä ja funktiona. Olennaista tällaisessa näkökulmassa on se, että musiikilla ja musiikillisella toiminnalla katsotaan olevan symbolisia ja/tai rituaalisia merkityksiä (riippuen yhteisöstä) joiden havaitseminen ja oikein tulkitseminen edellyttää kulttuurista kompetenssia.

Tällaisena yhteisönä Henry Kingsbury, yksi harvoista taidemusiikkia käsitelleistä etnomusikologeista, näkee kirjassaan *Music, Talent and Performance* (1988) yhdysvaltalaisen konservatorion. Kingsburyn, entisen ammattipianistin, tutkimuksen aineiston muodostaa puolen vuoden etnografinen, osallistuva tarkkailu konservatorio-yhteisössä. Kirjan tutkimuksellinen anti onkin osittain hyvin kiinnostavaa, kriittistä ja taidemusiikki-yhteisön dogmeja kyseenalaistavaa tarkastelua. Kingsbury näkee konservatorion sosiaalisena yhteisönä, joka osaltaan pyrkii määrittelemään sisällään mitä hyvä musiikki on ja millainen on sen ideaali soittaja. Samalla *Music, Talent and Performance* on kuitenkin myös kirja musiikillisesta lahjakkuudesta, joka käsitteenä Kingsburyn mukaan edustaa konservatorioyhteisön ja taidemusiikin opiskelun korkeinta arvoa. Lahjakkuuden sosiaalisen dynamiikan piirteisiin konservatoriossa kuuluu se, että vaikka Kingsburyn mukaan kaikki opiskelijat tietävät olevansa ”musiikillisesti lahjakkaita”, on tämä lahjakkuus samalla myös eräänlainen erityisen sosiaalisen arvonannon muoto. Konservatorio-opiskelijan jatkuviin huolenaiheisiin kuuluukin se, ovatko he riittävän lahjakkaita päätyäkseen musiikin ammattilaisiksi koulutuksen päätyttyä. Kingsburyn systeemisessä mallissa konservatoriosta lahjakkuus muodostaakin musiikillisen toiminnan kontekstin, viitekehyksen, jota vasten musiikki ja soittaminen saa merkityksensä (ibid., 59).

Yhtenä taidemusiikkimaailman erityispiirteenä Kingsbury näkee opettaja-oppilas -ketjut, joissa taidemusiikin esittämiseen liittyvä muistinvaraisesti välittyvä esteettinen perinne siirtyy sukupolvelta toiselle. Tästä yhtenä esimerkkinä Kingsbury esittelee pianisti Marcus Goldmannin, jonka pedagogiaan kuului juuri tiukka pitäytyminen nuottikuvassa sekä mahdollisimman ”autenttisessa” nuottieditiossa – seikka joka muistuttaa Goldmannin oman opettajan, Arthur Schnabelin esteettisestä normistosta joka on oraalisesti välittynyt seuraavalle sukupolvelle (ibid., 93). Kingsburyn yhtenä laajana lähtökohtana onkin näkemys taidemusiikista kirjallisena perinteenä, jonka uudelleen tuottaminen ja ylläpito ”kentällä” on kuitenkin tekemisissä nimenomaan suullisesti välittyvän perinteen kanssa (ibid., 46).

Kingsbury näkee opettaja-oppilas -suhteisiin konservatoriossa liittyvän myös poliittisia merkityksiä. Konservatoriossa opettajan taiteelliset meriitit ja se, kenen johdolla hän on opiskellut, ovat tärkeitä tekijöitä sille, millaista sosiaalista auktoriteettia hän nauttii. Nimekkään opettajan koulukuntaan kuuluminen on kunnia, ja tuo autoritäärisen aseman josta käsin on mahdollista antaa lausuntoja oppilaiden lahjakkuudesta ja musikaalisuudesta. Kingsburylla erityisen mielenkiintoista on myös se,



miten musiikillinen ”lahjakkuus” itse asiassa antaa sosiaalista valtaa ja aseman, josta käsin tuotettu diskurssi saa ”totuuden” aseman. Edelleen, itse ”musiikillinen lahjakkuus” on ideaali, joka tuotetaan Kingsburyn mukaan sosiaalisessa todellisuudessa.

Huomionarvoista Kingsburyn tutkimusmallissa on myös se, kuinka samankaltaisia muotoja instituutiokritiikki on saanut myös muun taiteentutkimuksen piirissä. Brittiläinen kirjallisuuden tutkija Terry Eagleton kuvaa kirjallisuudentutkimusta samaan sävyyn:

Kirjallisuusteoreetikot, kriitikot ja opettajat eivät siis ole niinkään opin jakajia kuin diskurssin vartijoita. Heidän tehtävänsä on säilyttää tämä diskurssi, edistää ja tarvittaessa työstää sitä, puolustaa sitä muilta diskurssimuodoilta, vihkiä vasta-alkajat sen salaisuuksiin ja määritellä koska he hallitsevat sen riittävän hyvin... Kirjallisuuden opiskelu liittyy toisin sanoen merkittävään, ei merkittävään... Diskurssilla itsellään ei ole mitään täsmällistä merkitystä[.] (Eagleton 1996, 247)

Tällainen sosiaalis-institutionaalinen kuva löytyy myös Kingsburyilta hänen puhuessaan lahjakkuuden symboliluonteesta ja auktoriteettia omaavien opettajien vallasta toimia diskurssin ”rajanvetäjinä”. Kuten ei merkitsijällä ”kirjallisuus” Eagletonin tekstissä, ei myöskään ”musiikillisella lahjakkuudellakaan” Kingsburyn konservatoriossa ole mitään tiettyä merkitystä Hänen mukaansa lahjakkuus-termi on konservatoriossa sekä polyseeminen (sillä on monia merkityksiä) että polymorfinen (sillä on monenlaisia eri manifestaatioita). Lahjakkuus-arvostelmaa voidaan esimerkiksi käyttää moraalisenä velvoitteena ”jalostaa lahjoja” pidemmälle. (Kingsbury 1988, 80)

Yhteinen piirre Eagletonin kanssa on siis juuri kuva totuudesta ja arvoista sosiaalisesti välittyvinä ja niitä kuvaavien kulttuuristen symbolien polyseemisyydestä ja polymorfisuudesta. Myös musiikintutkimuksen kannalta on Eagletonin lause: ”Diskurssilla itsellään ei ole mitään täsmällistä merkitystä” mielenkiintoinen. Musiikintutkijana toimimisessa on myös kysymys tietystä kielenkäytön tavasta, tietyn diskurssin hallitsemisesta ja alan perusteosten (kaanonin) hallinnasta ja hyödyntämisestä Samoin toimii tietysti mikä tahansa instituutio: myös etnomusikologialla ja muulla musiikintutkimuksella on omat konventionsa, dogminsia ja kaanoninsa joiden rikkominen johtaa sulkeutumiseen ulos instituution piiristä.. Selvää on kuitenkin myös se, että tällaista ”kriittikkä” voi esittää mistä tahansa kohteesta, ja sen lausujan oma asema näyttää olevan tämän maailman ulkopuolella. Tällainen samanlainen ”kaikkietävyys” leimaa mielestäni osittain myös Kingsburyn tutkimusta ja ylipäätään etnografista metodia tässä muodossa sovellettuna. Palaan tähän kuitenkin vielä kirjoitukseni myöhemmässä vaiheessa.

Etnomusikologeista myös Bruno Nettl on käsitellyt konservatoriota kirjassaan *Heartland Excursions*. Nettlin kirja on monessa suhteessa varsin samankaltainen kuin Kingsburyn, mikä ei tietenkään kirjoittajalta itseltäkään ole jäänyt huomaamat-

ta (Nettl 1995, 143). Nettlin kirja ei perustu mihinkään yksittäiseen aineistoon, vaan Nettlin omiin vuosikymmeniä jatkuneiden konservatoriokontaktien pohjalta saatuihin kokemuksiin. Tässä mielessä se rinnastuu sellaiseen etnomusikologiseen paradigmaan, jota voisi kutsua vaikkapa nimellä kokemuksellinen etnografia. Tässä keskeisenä ideana on kirjoittajan oman minän heijastuminen tarkasteltavan kulttuurin muodostamaa taustaa vasten. Tutkimuksen ”narratiota” kokemuksellisessa etnografiassa kuljettaa eteenpäin tutkijan enkulturoituminen vieraaseen kulttuuriin ja tätä prosessia seuraava itsereflektio<sup>3</sup>. Nettlin näkökulma on kuitenkin siinä mielessä toinen, että hänen kohdallaan *Heartland Excursions* ei ole raportti enkulturaatiosta vaan pikemminkin eräänlainen ”kotiinpaluu”, etnomusikologinen tilinpäätös puolen vuosisadan ajan kestäneestä opetusurasta kuvitteellisessa ”Heartland Universityssa”, abstraktiossa, jonka tarkoituksena on kuvata Nettlin koko konservatoriokokemusta. Kirja ei siis kuljeta mukanaan metanarratiivia enkulturoitumisesta ”konservatorioon”, koska se on ainakin jossain määrin ollut koko hänen musiikillinen lähtökohtansa.

Jo näitä lähtökohtia tarkastelemalla voi aavistella, että kyseessä ei ole perinteisessä mielessä ”tutkimus”, jonka aineisto ja johtopäätökset olisivat verifioitavissa. Nettl ei tällaiseen pyrikään. Hänen tarkoituksensa on kuvata konservatoriota stabiilina strukturina, ei siis sosiaalisina prosesseina kuten Kingsbury (ibid.). Nettl ottaa neljä perspektiiviä kohteeseensa: konservatorio ”kvasi-uskonnollisena” systeeminä, johon kuolleet (säveltäjät) ja elävät osallistuvat. Hän näkee ”suuret säveltäjät” eräänlaisina jumalhahmoina, joiden palveluksessa muusikot ovat pyhien tekstien (autenttiset musiikkitekokset), rituaalien (konsertit ja kurssitutkinnot) seremonioiden ja ”papiston” kautta. (”Pappeja” Nettlille edustavat musikologit ja muusikot, joiden tehtävä on varmistaa se, että musiikki tulee esitetyksi niin kuin säveltäjä on musiikkinsa -”pyhän kirjoituksen”- tarkoittanut). (1995, 15)

Toinen näkökulma Nettlillä on sosiaalinen. Hän tarkastelee ”muusikoiden yhteisöä” jakaen sen erilaisiin sosiaalisiin kategorioihin, jotka ovat dynaamisessa kanssakäymisessä keskenään – opettajiin, opiskelijoihin ja hallinnolliseen henkilöstöön; esiintyjiin ja tutkijoihin; jousisoittajiin ja puhallinsoittajiin; kapellimestareihin ja muusikoihin. Johtoajatus Nettlillä on se, että muusikoiden yhteisöllä on paralleelimeja ympäröivän yhteiskunnan kanssa – seikka, joka yhdistää Nettlin näkökulman mielenkiintoisella tavalla Adornon musiikkisosiologiaan (Adorno 1976). Esimerkiksi sinfoniaorkesterin kokonaisuus herättää mielikuvan tehtaasta – idea, jota Nettl kehittää eteenpäin pitäen lopulta johdonmukaisena verrata orkesterin vierailevia kapellimestareita (jotka usein ovat ulkomaalaisia) kolonialisteihin, jotka käyvät muutaman kerran vuodessa valvomassa ”työn edistymistä”. (ibid.)

<sup>3</sup> Tällaisesta ”kokemuksellisesta” etnografiasta tyypiesimerkkejä ovat Timothy Ricen *May It fill Your Soul* sekä John Chernoffin *African Rhythm and Sensibility*.

Kolmas näkökulma Nettlillä problematisoi sen, onko konservatorio ”A Place for All Musics” – miten eri musiikit kohtaavat konservatoriossa (vai kohtaavatko ne lainkaan) ja millaisia sosiaalisia hierarkioita tämän seurauksena muodostuu. Tässäkin näkökulmassa Nettl pyrki näkemään parallelismeja musiikkien välisten suhteiden ja kokonaisten globaalisten, eri kulttuurien välisten suhteiden välillä. (ibid.)

Neljäs näkökulma Nettlillä tarkastelee sitä, millä tavalla konservatorioyhteisö tulkitsee ”pyhää” oppimateriaaliaan, länsimaista taidemusiikkia. Pääväitteenä tässä on se, että konservatoriossa itse musiikkikin jäsentyy keskeiseen ja perifeerisempään aivan kuten yhteiskunnassa ja kulttuurissakin on havaittavissa ”keskus” ja ”periferia”. ”Keskusta” edustaa odotetusti Bachin, Beethovenin ja Mozartin (sekä muutamman muun) musiikki, ”periferiaa” taas vähemmän tunnetut säveltäjät tai ylipäättään säveltäjät, joiden musiikki ei edusta taidemusiikkikulttuurin juhlittuja arvoja: kompleksisuutta, musiikillisen muodon tietynlaista hallintaa ja niin edelleen. (ibid.)

Itse tekstin tasolla Nettlin strategia on omaksua ”polyfoninen” kertojan ääni. Tämä tarkoittaa sitä, että Nettl pyrki etäännyttämään itsensä kohteestaan omaksuamalla kolme ”kertojaa” joiden repliikit eivät varsinaisesti erotu toisistaan, mutta joiden tarkoitus on kuitenkin tuoda kolme toisistaan poikkeavaa näkökulmaa ”ristivälisemaan” konservatoriota. Kertojiin kuuluu ”etnomusikologi, joka opettaa konservatoriossa”, mikä Nettlillä vastaa konventionaalista etnomusikologista raporttia; ”informantti, joka tuntee konservatoriokulttuurin läpikotaisin ja omaa näin ollen kulttuurista kompetenssia”; sekä ”etnomusikologi, joka on tippunut Marsista” – kuviteltu havainnoitsija, joka tekee havaintonsa tyhjältä pöydältä, ilman kulttuurista kompetenssia. Tässä kertojan äänessä heijastuu myös Nettlin aiemmassakin tutkimuksessa esillä ollut vertaileva näkökulma. Myös *Heartlandissa* taidemusiikkia vertaillaan mm. karnaattiseen musiikkiin ja blackfoot-intiaanien musiikkiin. (1995, 7–8)

Minkälaisia huomioita Nettl sitten tekee konservatoriosta? Juuri etäisyyden hakeminen itsen ja toisen välille on tekijä, jossa Nettl sortuu jonkinlaiseen antropologiseen kvasi-semiotiikkaan. Tämän vuoksi myös kirjan johtopäätökset ovat outoja ja irrelevantteja. Mitä esimerkiksi pitäisi päätellä Nettlin väitteestä, että sävellyksenopiskelijoiden ei ole sallittua kirjoittaa Mozartin tyyliin, sillä ”tavallisten ihmisten ei ole lupa imitoida jumalhahmoja”? (1995, 41) Tai siitä, että Nettlille fuugat ja jousikvartetot ovat musiikkina ”puhtaampia” (koska niissä vältetään virtuoosisuutta ja eri äänet ovat keskenään tasa-arvoisempia) ja siksi Nettl näkee ne musiikkimaailman ”omatuntona” (1995, 134)? Ei niinkään, etteivätkö Nettlin huomiot olisi kiinnostavia ja osin myös uusia näkökulmia avaavia. Jatkuvasti niissä – kuten myös Kingsburyn tekstissä – kuitenkin häiritsee historiattomuus, diakronisen näkökulman puuttuminen sekä kirjallisten lähteiden lähes täydellinen jättäminen huomiotta. Lisäksi en tiedä, mihin tämänkaltaisesta havainnoinnista tulisi edetä.

Nettlin mukaan etnomusikologian kontribuutio länsimaisen taidemusiikin tutkimukselle on moninainen: etnomusikologit pyrkivät ymmärtämään musiikkikulttuuria mikrokosmoksen kautta; pyrkivät tuottamaan puolueettoman arvion vailla arvoaste-lua; pyrkivät tarkastelemaan tuttua [kulttuurista ainesta, omaa kulttuuriaan] niin hyvin kuin mahdollista ulkopuolisen silmin; pyrkivät näkemään musiikin kulttuurin – sanan antropologisessa mielessä käsitettynä – rakennusosana; näkemään oman musiikkinsa koko maailman käsittävistä perspektiivistä.<sup>4</sup> (Nettl 1995, 2)

Näyttääkin siltä, että sekä Kingsbury että Nettl pyrkivät edellä mainittuihin pää-määriin. Tulee kuitenkin väistämättä mieleen Joseph Kermanin kritiikki John Blackingia kohtaan: vaikka Blacking on todennut vasta vanda-musiikkia tutkittuaan oppineensa ymmärtämään länsimaista musiikkia, hän ei varsinaisesti ole auttanut meitä länsimaisen musiikin kanssa (Kerman 1985, 167). Pelkkä vertailu, globaali näkökulma musiikkiin tai etnografinen eteneminen mikrotasolta makrotasolle ei vie-lä takaa kasvavaa ymmärrystä, ainakaan ulkopuolisille. En tosin voi yhtyä Kermanin näkemykseen länsimaisesta taidemusiikista ”yksinkertaisesti liian erilaisena” jotta siihen voisi onnistuneesti soveltaa etnomusikologian metodeja (ibid., 174), mutta silti on totta, että pelkkä ”vieraannuttaminen” ja vertaileva näkökulma kaipaa meto-dologista täydennystä.

Nettl toteaa (1995, 19) että myös taidemusiikkikulttuuri rakentuu tietyille ideolo-gialle: esteettis-historialliselle normistolle, jolla on konkreettisia vaikutuksia itse kulttuuriseen käytäntöön. Miksi sitten hänelle on tärkeää puhua todellisten normien sijaan kliseistä: siitä kuinka ”makea” säveltäjä Mozart on taidemusiikkikyhteisölle, kuinka helppoa säveltäminen hänelle oli koska musiikki vain ”pulppusi” hänen pää-hänsä ja hänen oli vain kirjoitettava se muistiin? (1995, 26) Tai sitten muodostaa Mozartille vastakohta – Beethoven, jolle Nettlin mukaan luonteenomaista oli juuri teemojen ”takominen”, kova työ, mikä Nettlille tekee Beethovenista ”työn” symbo-lin ja sen idean manifestaation, jonka mukaan kova työ lopulta palkitaan (1995, 27). Tokihan tällaisissa ideologisissa uskomuksissa on todella tiettyyn rajaan asti kitey-tyneinä musiikkikulttuurin arkitajuntaa ja kiinnostavaa niissä on juuri se prosessi, missä ne muuttuvat kyseenalaistamattomiksi ja lopulta kliseiksi. Oma käsitykseni on kuitenkin se, että tällaiset käsitykset eivät kerta kaikkiaan ole sellaisenaan todellisia missään ja näin ollen niillä tulisi tutkimuksen kannalta olla korkeintaan heurististen olettamusten status. Ihmiset, jotka ovat taidemusiikin kanssa tekemisissä – tavalliset konserteissa kävijät, musiikin opiskelijat, soitonopettajat, taiteilijat – ovat sofistikoituneempia kuin mitä Nettl antaa ymmärtää enkä ainakaan itse ole tavannut ketään, joka pitäisi Mozartia tai Beethovenia ”kuolemattomina jumalhahmoina”.

<sup>4</sup> They try to comprehend the musical culture through a microcosm, to provide as even-handed appraisal without judgement, to look as well as possible at the familiar as if one were an outsider, to see the world of music as a component of culture in the anthropological sense of that word, and to view their own music from a world perspective.

Koskeeko tällainen ideologia, jonka Nettlin kuvaama kuvitteellinen taidemusiikkiyhteisö siis nielee kyseenalaistamattomana, sitten vain amerikkalaisia musiikkikouluja? Näin hän itse toteaa esipuheessa (1995, 3), mutta myöhemmin hän puhuu lähes poikkeuksetta ”länsimaisesta musiikkikulttuurista”, mikä tietysti antaa olettaa laajemman näkökulman olevan kyseessä. On taidemusiikin pitkän historian, siihen osallistuvien ihmisten, sekä siihen liittyvän aatehistoriallis-filosofisen aineiston aliarvioimista – ja toisaalta etnografian yliarvioimista – jättää tekstuaalinen aines tämänkaltaisessa tarkastelussa täysin huomiotta.

Tähän liittyvä toinen häiritsevä tekijä on kohteen, ”taidemusiikkiyhteisön” muodostaminen. Miten sellainen yhteisö muodostuu? Kuuluuko taidemusiikin konserteissa käyvä etnomusikologi sen yhteisöön, vaikka hän ei allekirjoittaisikaan ”yhteisön” normeja eikä välttämättä edes tuntisi niitä? Oma käsitykseni on, että taidemusiikkiyhteisöä ei edes ole olemassa siinä muodossa kuin Nettl ja Kingsbury sitä käsittelevät. Jo taidemusiikin opiskelu konservatorio-instituution sisällä on kohteen niin laaja, että siitä ei kokonaisuutena ole mielestäni mahdollista abstrahoida relevanttia kuvaa ”yhteisöstä” pelkästään synkronisen etnografisen metodin kautta. Tämän ei tietenkään tarvitse tarkoittaa sitä, että etnografia tulisi ylipäätään hylätä taidemusiikin etnomusikologisessa tutkimuksessa. Sen hyödyllisyys tulisi kuitenkin esiin myös yhdistyneenä kirjallisen aineiston – varsinkin kun sitä kerran on olemassa hyllymetreittäin – analyysin kanssa. Kumpikaan tässä käsiteltävistä kirjoittajista, ei Kingsbury eikä Nettl, ole huomionut kirjallista aineistoa ja sen kautta heijastuvaa historiallista muutosta lainkaan, minkä seurauksena heidän näkökulmansa kohteeseen on liian kapea ja yksinkertaistava. Nettlin kohdalla tämä kritiikki tosin on hieinan ongelmallinen hänen näkökulmansa ollessa hänen oman kokemuksensa kannalta laajin mahdollinen. Hänen ”Heartland School of Music” -abstraktionsa koostuu yhdessä mielessä historiallisesti, oman puolen vuosisadan kokemuksensa kautta. Hän ei kuitenkaan käytä pitkää perspektiiviään hyväkseen ja kuvaa muutosta vaan pyrkii sen sijaan abstraktien struktuurien hahmottamiseen, mutta mikä yllättävää, pelkästään oman kokemuksensa pohjalta.

Mitä sitten tilalle? Miten taidemusiikkia ylipäätään voi tutkia etnomusikologiasa? En kuvittelekaan, että omalla kokemuksellani ja käytettävissä olevan tilan puitteissa tällaiseen kysymykseen olisi mahdollista vastata edes pyrkien minkälaiseen kattavaan vastaukseen. Pysin kuitenkin tuomaan esille kaksi tämänkin kausijulkaisusarjan sivuilla esiintynyttä musiikintutkimusta sivuavaa tutkimussuuntausta, joilla nähdäkseni on merkitystä myös taidemusiikin etnomusikologisen tutkimuksen kannalta.

## Etnomusikologia kulttuurihistoriana

Artikkelissaan *Musiikki kulttuurihistoriassa* Jukka Sarjala (1992) kirjoittaa musiikintutkimuksen mahdollisuuksista hyödyntää kulttuurihistorian sekä erityisesti niin kutsutun normi- ja arvotutkimuksen näkökulmia. Normi- ja arvotutkimuksessa on tutkimuskohteena se, miten menneisyyden ihmiset ”ymmärsivät musiikiksi kutsumansa ilmiön ja miten he sitä määrittelivät sekä intellektuaalisella että toiminnallisella tasolla”. Tällöin musiikin merkitys tutkittavalle ihmisryhmälle ei siis ole missään vaiheessa tällaisen tutkimuksen lähtökohta vaan pikemminkin tutkimuksen lopputulos. Sarjalan mukaan juuri kulttuurin musiikkiin liittyviä arvoja tarkastelemalla on mahdollista saada tuntumaa yhteisöjen, instituutioiden ja osakulttuurien sisäistä yhtenäisyyttä ja yhteisöllisyyttä luoviin edellytyksiin. Normit taas ovat ”erityisiä historiallisesti ja sosiaalisesti vaihtelevia periaatteita” joiden kautta kulttuuri jäsentyy yksilölle toimivaksi kokonaisuudeksi. Näin siis yhteisöjen ja kulttuurin jäsentymiselle olennaiseksi nähdään paitsi sosiaalinen todellisuus, myös niille keskeisten ajattelumallien ja esteettisten periaatteiden vaikuttaminen taustalla. (ibid., 254)

Musiikkikulttuurin normien ja arvojen tutkimisella on siis mahdollista ”läpivalaista”, kuten Sarjala toteaa, ”niitä sosiaalisia mekanismeja ja ideologisia rakenteita, jotka ovat saaneet ihmiset suhtautumaan tietynlaiseen musiikkiin tietyllä tavalla.” Tästä näkökulmasta katsoen onkin selvää, että kulttuurihistoria on vapaa tarkastelemaan musiikkia ja taidetta ylipäätään tavattoman laajalta kentältä, eikä sen tarvitse pitäytyä ”taidemusiikissa” vaan pikemminkin osoittaa, että esimerkiksi taiteen jakautumisessa ”korkeaan” ja ”matalaan”, ”vakavaan” ja ”populaariin” on paljolti kyse institutionaalisesta vallasta sekä tiettyjen yhteiskuntaryhmien sosiaalishistoriasta. (ibid., 262) Sarjalan mukaan kuitenkin – mikä on mielestäni erityisen tärkeää pitää mielessä – ei ole mielekäästä yrittää todistaa näitä kategorioita mielivaltaisiksi ja julistaa kaiken musiikin olevan pohjimmiltaan samanlaista.

Suhtautumis- ja ajattelutavat eivät ole musiikillisen materiaalin tuottamisen ja reseption kannalta mitään ulkoista pintaa, vaan toimivat intersubjektiivisina edellytyksinä musiikillisille kokemuksille. Samalla kun normit säätelevät käsityksiä musiikista, ne myös tuottavat meille ymmärryksen itsestämme musiikkia tekevinä, esittävinä ja kuuntelevina yksilöinä. Se, miten ihmisten ajatellaan toimivan ja elävän musiikissa, kertoo lisäksi siitä, millaiseksi olennoksi normit pyrkivät häntä yleensäkin määrittelemään. (ibid., 262)

Normien ja arvojen tarkastelemisessa liikutaan siis sellaisella musiikkikulttuurin tasolla, jota foucaultlaisittain voisi ehkä nimittää episteemiseksi tasoksi. Foucault’lle *episteme* tarkoittaa eräänlaista ajassa vallitsevien diskurssien totaliteettia, eräänlaista maailmankuvaa, jonka pohjalta eri diskurssit saavat epistemologisen voimansa (Foucault 1972, 191). Uppoamatta tässä Foucault’n diskurssiteoriaan

syvemmin, pyrin painottamaan Sarjalan mainitsemaa musiikinesteettisten normien konkreettisuutta: ne eivät ole musiikkikulttuurille mitään ”pintaa” vaan päinvastoin tärkeä pohja, jolle musiikkikulttuurin käsitys ihmisen musiikillisen kokemuksen luonteesta, sen rajoista ja mahdollisuuksista sekä käsitys itse musiikin olemuksesta rakentuu. (Sarjala 1992, 262)

Miten näihin musiikinesteettisiin normeihin ja arvoihin sitten saa tuntumaa? Sarjalan mukaan normi- ja arvotutkimus käyttää hyväkseen ensisijaisesti kirjallista aineistoa. Sopivaa aineistoa ovat mm. oppi- ja kurssikirjat, tieteelliset tutkimukset, esteettiset traktaatit, pamfletit, käsikirjat jne. Toisen aineistoryhmän muodostavat radio- ja tv-ohjelmat, videot, elokuvat tai konserttien käsiohjelmat (aineiston kirjallisuus ei siis ole vaatimus sinänsä). Myös lehdistö – musiikkikritiikki, artikkelit ja tiedotuspalstat – tarjoaa runsaasti aineistoa.<sup>5</sup> Kolmannen aineistoryhmän, jonka tutkimiseen mielestäni etnomusikologia voisi puolestaan tuoda omaa erityisosaamistaan, muodostavat konserttiohjelmit, musiikkioppilaitosten tutkinto- ja suoritusvaatimukset, äänitteiden ja levyjen julkaisuluettelot, hittilistat, nuottikokoelmat, laulukirjat jne. Esimerkiksi tällaisen aineiston kautta on mahdollista päästä käsiksi siihen sosiaaliseen, institutionaaliseen ja historialliseen todellisuuteen, joka musiikkikulttuurissa muodostaa pohjan sille mitä merkitsee kuunnella, säveltää, soittaa tai tutkia musiikkia ja minkälaiset normit rajoittavat tuota musiikillista toimintaa. (Sarjala 1992, 263)

Historiallinen näkökulma etnomusikologiassa ei ole toki mikään uusi keksintö (ks. esim. Kurkela 1991; Nettl 1983, 172–186). Näyttäisi kuitenkin siltä, että antropologiasta peräisin oleva etnografinen tutkimusmetodi oli alunperin jos nyt ei suoraan antihistoriallinen, niin kuitenkin suuressa määrin ahistoriallinen metodi (Neuman 1991, 270). Historian sijasta 1950- ja 60-lukujen antropologit ja etnomusikologit ottivat tutkimuksen kohteekseen sosiaalisen yhteisön ja kulttuurin synkronisen tarkastelun sekä löysivät koko joukon käsitteitä, joiden kautta kuvata kohdekulttuuria: akkulturaatio, synkretismi, revitalisaatio, modernisaatio ja länsimaistuminen (ibid.). Tällainen kuva heijastuu myös esimerkiksi Kingsburyn konservatorio-analyysissä. Kingsbury on kiinnostunut, kuten todettua, yhdestä valitsemastaan konservatoriosta nimenomaan sosiaalisena verkostona, paikkana, jossa musiikkia ja siihen liittyviä esteettisiä normeja tuotetaan ja ylläpidetään sosiaalisesti. Tämä on sinänsä kiinnostavaa. Kuitenkin, kuten Koskoff toteaa (1991, 311), Kingsburyn kirja kertoo vain osan totuudesta. Koskoffille Kingsburyn maalaama kuva konservatoriosta on liian synkkä ollakseen uskottava ja rakentaa yksilöistä liian voimattoman kuvan kaikkivoivan systeemin armoilla olevana (313–14). Tämä tulee kyllä väistä-

<sup>5</sup> Tässä yhteydessä on syytä mainita Sarjalan oma väitöskirja *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielihäpe* (1994) joka käsittelee historiallisesta näkökulmasta juuri musiikkikritiikin merkitystä yleisön musiikinesteettisten normien syntymiselle vuosisadan vaihteen Suomessa.

mättä mieleen. Vielä enemmän kuitenkin tulen kysyneeksi itseltäni: eikö tällaista etnografiaa voisi yhdistää kirjallisen aineiston ja historiallisen analyysin kanssa? Konservatoriokin on täynnä kaikenlaista materiaalia – oppikirjoja, konserttilehtisiä, taiteilijaesittelyjä ja muuta – joiden analyysi toisi syvyyttä ja laajempaa kosketuspintaa analyysille. Samalla konservatorio-yhteisön ideaalit saisivat historiallista taustaa, ja Kingsburyn tarjoama kuva historiallista perspektiiviä: loppujen lopuksihan konservatoriotkin ovat tarjoamassa traditiolle jatkuvuutta – niiden ideatkaan eivät synny tyhjästä vaan historialliselta taustalta.

Historiallisen näkökulman kautta ei siis tarvitse hylätä kuvaa musiikillisesta yhteisöstä, mikä kuuluu olennaisena osana musiikillisen etnografian perinteeseen. Esimerkiksi Philip Bohlman (1991) esittelee saksankielisen *Yekkes*-juutalaisyhteisön kamarimusiikillista aktiviteettia näkökulmasta, joka yhdistää nykyisyyden ja historian mielenkiintoisella tavalla. Vaikkakaan Bohlman ei käytä juurikaan yhteisön kirjallista aineistoa hyväkseen, hän joka tapauksessa pyrkii tuottamaan nimenomaan historiallisen katsauksen siihen, mitä kamarimusiikki on merkinnyt juutalaisyhteisölle; miten tätä aktiviteettia on ylläpidetty kautta vuosikymmenten; minkälaiselle ideologialle ja minkälaisille rituaaleille tuo aktiviteetti rakentuu; miten ohjelmisto on muuttunut vuosien saatossa ja miten sen kautta on pyritty luomaan musiikillista yhteisöllisyyttä; miten ohjelmisto korreloi juutalaisyhteisön oman sosiaalishistorian kanssa.

Bohlmanin mukaan onkin niin, että etnomusikologian kautta länsimaisen taidemusiikin historiankirjoituksella on mahdollisuus lakata olemasta yksiäänistä ”voittajien historiaa” (lainaan tässä yhteydessä historiantutkija Jorma Kalelan termiä) ja muuttua erilaisten historioiden kokoelmaksi, riippuen kulloisestakin näkökulmasta (1991, 266). On selvää, että historiallisia yleisesityksiä tarvitaan yhtä lailla kuin ennenkin, mutta viimeistään nyt kun usko ”metanarratiiveihin” on mennyt ja elämme kaikenlaisen relativismin aikaa, tarvittaisiin myös vaihtoehtoisia näkökulmia taidemusiikkiin ja sen historiaan.

Itse asiassa etnografian historiattomuudesta on käyty keskustelua myös antropologian piirissä. Kuten Comaroff ja Comaroff (1992) toteavat, etnografiaa voisi kritioida siitä, että se fetisoi kulttuurisen eroavaisuuden ja tekee ”toisesta” objektin (ibid., 7–8). Samalla voidaan väittää, että etnografia nojaa epistemologisesti vanhaan positivistiseen kredoan ”näkeminen on uskomista” – malli joka perustuu varhaiseen luonnontieteen ideologiaan, jossa tieteellinen observointi, ihmisen läpivalaiseva katse paljastaa ”totuuden” (ibid., 8). Antropologia ei kuitenkaan koskaan varsinaisesti pyrkinyt operoimaan objektiivisesti mitattavilla standardeilla. Se onkin pysynyt perimmältään humanistisena tieteenalana, vaikka sen piirissä onkin esiintynyt myös ”kovien tieteiden” äänenpainoja.

Edelleen voisi väittää, Comaroff ja Comaroff jatkavat, että etnografia on muinaisjäännöksi matkakirjoitusten ja tutkimusmatkailun ajalta joihin kuului tietty ”seik-



kailun” ja ”hämmästyksen” tuntu, ja että sen kautta tyydytään vain tarjoamaan huomioita ihmisen erehtyväisyydestä ja ihmisyyden ja ihmisenä olemisen laajasta skaalasta. (ibid., 8)

Comaroff ja Comaroff eivät, kuten en itsekään tee, kuitenkaan allekirjoita näin voimakasta ja yksipuolista kritiikkiä etnografiaa kohtaan. Joka tapauksessa, hekin painottavat etnografian laajaa tutkimusaineistoa: etnografian tekijät myös lukevat monenlaisia tekstejä: kirjoja, ruumiillisia merkkejä, rakennuksia, joskus jopa kaupungeja... Mutta heidän täytyy aina muodostaa teksteille konteksti ja lukea niitä sen vallan ja merkityksen kannalta, mitä ne ilmaisevat. Myöskään kontekstit eivät vain ole olemassa. Myös ne tulee konstruoida analyttisesti sosiaalista todellisuutta koskevia olettamuksiamme silmälläpitäen... Etnografia ulottuu varmasti empiirisen todellisuuden tuolle puolen; sen tiedonhaluinen luonne vaatii meitä perustelemaan subjektiivisen, kulttuurisesti määritellyn toiminnan yhteiskunnassa ja historiassa... Tässä mielessä etnografiaa voi tehdä myös arkistoissa.<sup>6</sup> (ibid., 11)

Kingsburylla ja Nettillä, päinvastoin kuin mitä Comaroff ja Comaroff ehdottavat, konteksti – konservatorio ja taidemusiikkikulttuuri ylipäätään – näyttää olevan itsessään olemassa, ilman että sitä olisi tarpeen jäsentää kirjallisen aineiston kautta. Juuri tässä mielessä pelkkä ”vieraannuttaminen” ja tutkijan omien kenttämuistiinpanojen pohjalta tehty analyysi paitsi kertoo vain osan siitä mitä se pyrkii kuvaamaan – kulttuurisesta systeemistä – myös kantaa häiritsevällä tavalla mukanaan naiivia ”hämmentystä ja seikkailua” liikuttaessa kuitenkin oman kulttuurin takapihalla. ”Toiseuden” liioittelusta tulee tutkimuksen uskottavuutta verottava tekijä jolle ei ole lopulta perusteita.

## Taidemusiikin diskurssit tutkimuskohteena

Miten kirjallisia dokumentteja sitten voidaan tutkia niihin ”sisään kirjoitettujen” musiikinesteettisten normien ja arvojen kannalta? Yksi paljon viime vuosina käyttöön tullut metodi myös suomalaisessa etnomusikologiassa on diskurssianalyysi. Diskurssilla tarkoitetaan tiettyä kielenkäytön aluetta, tapaa puhua, kirjoittaa ja ajatella. Diskurssin ilmaantuminen tutkimuskohteeksi merkitsee sitä, että kieltä ei enää nähdä yhtenä, vaan erilaisten kielten joukkona, joita erottavat toisistaan paitsi puhtaasti

<sup>6</sup> [E]thnographers also read diverse sorts of texts: books, bodies, buildings, sometimes even cities... But they must always give texts contexts and assign values to the equations of power and meaning they express. Nor are contexts just *there*. They, too, have to be constructed analytically in light of our assumptions about the social world... Ethnography surely extends beyond the range of the empirical; its inquisitive spirit calls upon us to ground subjective, culturally configured action in society and history... In this sense, one can “do” ethnography in the archives.

kielelliset, myös sosiaaliset, historialliset ja institutionaaliset tekijät. Tällaisina diskursseja erottavina sosiaalisina, historiallisina ja institutionaalisina tekijöinä voidaan pitää esimerkiksi sellaisia tekijöitä kuin yhteiskuntaluokka, kulttuurinen asema sekä diskursiivinen kohde, se mistä puhutaan. Samoin diskurssianalyysiä kiinnostavat ne institutionaaliset ehdot ja vaatimukset jotka määrittävät vaikkapa musiikkikriitikkoo tai soitonopettajaa – ehtoja, jotka määrittävät sitä minkälainen henkilö voi toimia diskurssin tuottajana. Nämä tekijät liittyvät diskurssiin siinä mielessä, että ne määrittävät myös sitä, mitä tiettyinä historiallisina hetkinä voidaan pitää totena tai valheellisena, arvottomana tai arvokkaana. Diskursiivinen näkemys kielestä ja kirjallisista dokumenteista tuo niiden tutkimiseen siis mukaan historiallisen, sosiaalisen ja toisaalta myös epistemologisen ulottuvuuden: kielenkäytön sosiaalista ja historiallista kontekstia ei nähdä kielelle ulkoisena ja ”ylimääräisenä” tekijänä, vaan itse asiassa määräävänä tekijänä sille, mitä tiettyinä historiallisena hetkenä voidaan ”tote-na” tai ”tietona” sanoa ja kirjoittaa.

Myös musiikissa tuo sosiaalinen ja institutionaalinen diskursiivisuus on vahvasti vaikuttamassa. Ajatusleikki: minkälainen ”yleinen mielipide” esimerkiksi muodostuu taiteilijasta, jonka kaikki musiikkikulttuurin kriitikot haukkuvat maan rakoon? Entä miten käy soitonopiskelijalle, jonka tutkinnon asiantuntijaraati hylkää? Miksi yhtäkään naissäveltäjää ei kuulu musiikinhistorialliseen kaanoniin? Musiikillista toimintaa ei useinkaan voida toteuttaa instituutioiden ulkopuolella, ja eri instituutioita leimaa erilainen kielenkäyttö sekä eri diskursseissa heijastuvat erilaiset ideat ja totuudet.

Kukin diskurssi käsittää joukon oletuksia, jotka näyttäytyvät niissä lausumissa, jotka ovat sille ominaisia. Kun lausumia jostakin aiheesta esitetään jonkin erityisen diskurssin sisällä, diskurssi mahdollistaa aiheen näkemisen jollakin tietyllä tavalla. Se ei kuitenkaan pelkästään mahdollista, vaan myös rajoittaa ja sulkee pois muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. Tätä diskurssin sisään- ja ulossulkevaa mekanismia – sitä normistoa, joka säätelee sitä mistä ja kuka voi puhua minäkin aikana – tarkoitetaan puhuttaessa diskursiivisesta käytännöstä. (Lehtonen 1994, 33)

Tällaiseen eri diskurssien väliseen kamppailuun hegemoniasta musiikkikulttuurissa saa näkökulman vaikkapa kuvittelemalla tilanteen, jossa Remu Aaltonen olisi valittu Seppo Heikinheimon seuraajaksi Helsingin Sanomien musiikkitoimitukseen. Remu ei täytä niitä diskursiivisia ehtoja, joita olemme tottuneet odottamaan pätevältä taidemusiikkikriitikolta 1990-luvun Suomessa, minkä vuoksi mainitsemani tilanne olisi ollut täysi mahdottomuus. Sen sijaan rock-lehden tai sanomalehden rockpalstalla – siis toisenlaisessa diskurssissa – Remun uskottavuus olisi aivan toista luokkaa. Toisaalta kulttuurinen todellisuuskin jakautuu varsin hienojakoisiin fragmentteihin: en usko, että 70-luvun rocktähten sanalla on paljon painoarvoa vaikkapa nykyistä hip hop -kulttuuria arvioitaessa. Uskoakseni juuri kieli ja kielenkäyttö on tärkein ja näkyvin väline edellä kuvaillun kaltaisessa diskursiivisen aseman legi-

timoinnissa musiikkikulttuurissa. Kaikkia instituutioita leimaakin jossain määrin oma sanastonsa (sekä tapa puhua), jonka väärin ymmärtäminen saattaa merkitä instituution ulkopuolelle sulkeutumista.

Diskurssianalyysi voidaan, kuten Lehtonen (1994, 36) toteaa, yhdistää historialliseen tarkastelutapaan. Koska kieli nähdään sen sosiaalisesta, institutionaalista ja historiallisesta kontekstista riippuvaiseksi, ei myöskään sanoilla voida katsoa olevan muuttumatonta, ylihistoriallista merkitystä. Esimerkiksi ”musiikillinen informaatio” tarkoittaa aivan eri asioita jos tällä sanaparilla viitataan moderniin taidemusiikkiin kuin jos sillä viitataan vaikkapa bluesiin tai irlantilaiseen kansanmusiikkiin. Toisaalta esimerkiksi 1700-luvun klaveerisävellyksistä ei edes voi etsiä ”musiikillista informaatiota” välttämättä anakronismia. Informaation etsiminen musiikista kun viittaa nimenomaan moderniin musiikkiin, jossa toisteisuus ja toiseen jo olemassa olevaan sävellykseen viittaaminen katsotaan disinformaatioksi, redundanssiksi, joka uudessa musiikissa on arvoa alentava piirre. Uuden musiikin ideologinen normisto velvoittaa säveltäjää luomaan uutta ja yksilöllistä – taidetta, jota ei ennen ole nähty. Sanoilla, samoin kuin niistä muotoilluilla esteettisillä normeillakin, on siis tietty historiallinen alkuperä ja merkitys, jonka jäljittäminen on olennainen osa diskurssianalyttistä metodia.

Diskurssianalyysi on metodi, jolla on paljonkin käyttöä etnomusikologiassa. Päätän kirjoitukseni lyhyeen esimerkkiin siitä, miten diskurssianalyysia voitaisiin soveltaa etnomusikologisessa analyysissa – esimerkiksi lisänä perinteiselle etnografiselle havainnoinnille. Käsittelemääni aiheeseen sopivasti esimerkkinä on suomalaisesta yleisen musiikkitiedon oppikirjasta, jossa taidemusiikin oikeanlaisesta kuunte-  
lusta annetaan ohjeita:

Tavoitteemme ovat selvät: musiikin tuntemuksen lisääminen, tyyli-ajan kasvattaminen, musiikkirakkauden syventäminen ja kuuntelutottumusten kehittäminen. Miten on opiskeltava? Vaikka jokainen työskentelee yksilöllisesti, kannattaa seuraavia osviittoja harkita ja kokeilla.

1. Kuuntelemisen on oltava keskittyntä. Avoimella mielellä on kuunneltava kaikin voimin.
2. Samalla kun keskittyy aktiiviseen kuunteluun, on korvien tueksi avattava portit aivojen tal-  
lelokeroihin. Sieltä virtaa säveltäjää ja sävellystä koskevia tietoja. Yhdistämällä aistein vas-  
taanotettu informaatio puhtaaseen tietoon saavutetaan paras tulos. Koska kyseessä on taide,  
ei pidä unohtaa tunteen ja vaiston osuutta. Sävellyksen omaksuu helpommin, kun seuraa sen  
etenemistä nuoteista. Kertaamisella on arvaamaton teho.
3. Tietyn säveltäjän ilmaisutavan oppii nopeammin omaksumaan, kun pitemmän aikaa kuun-  
telee saman tekijän tuotantoa. Oppimisen kannalta ei ole viisasta siirtyä hätköiden ja umpi-  
mähkään säveltäjistä ja tyylikaudesta toiseen. Musiikin omaksuminen vaatii aikaa.
4. Vertaamalla säveltäjiä ja tyylikausia toisiinsa voidaan tehdä oivallisia havaintoja siitä,  
kuinka tapa ilmaista musiikillisia ajatuksia ja tunnelmia muuttuu siirryttäessä aikakaudesta  
toiseen.

Mistä tässä on kysymys? Ensinnäkin, yleisenä huomiona voi todeta, että näyttää ainakin siltä, että 1980-luvun yleisen musiikkitiedon opiskelijaa on tämän oppikirjan kautta pyritty kouluttamaan omaksumaan sellaisia taidemusiikin normeja, jotka ovat peräisin 1800-luvulta. Esimerkiksi kontemplatiivisen kuuntelun normi on nähtävissä (”kuuntelemisen on oltava keskittynyttä” ... ”on kuunneltava kaikin voimin”); musiikkikokemukselle olennaisena pidetään tietoa säveltäjästä ja teoksesta; tunne-estetiikka on myös esillä (”ei pidä unohtaa myöskään tunteen ja vaiston osuutta”); musiikin kytkeminen ”musiikillisten ajatusten ja tunnelmien” – anakronismi sinänsä puhuttaessa vanhemmasta musiikista – ilmaisuun, ja niin edelleen.

Toisaalta taas katkelmassa heijastuu myös idea siitä, että taidemusiikkia tulee opiskella ymmärtääkseen sitä, ja että tämä ymmärtäminen saattaa viedä aikaa. Samalla kehotetaan perehtymään yhteen säveltäjään perusteellisesti eikä kuuntelemiseen ”laidasta laitaan”. Toisaalta katkelman painotus musiikillisen vaiston sekä säveltäjää koskevan tiedon välillä voidaan nähdä keskenään ristiriitaisina ideaaleina.

Juuri tällaiset dokumentit kertovat siitä, miten musiikinesteettiset normit ja arvot luovat musiikin merkityksen viitekehystä taidemusiikin opiskelussa – kontekstia, mihin suhteessa opiskeltava musiikki saa merkityksen ja arvon. On kuitenkin syytä muistaa, että kirjalliset dokumentit, kuten dekonstruktionistit opettivat meille, ovat usein sisäisesti ristiriitaisia eikä niistä usein ole tarkoituksenmukaista etsiä vedenpitävää logiikkaa ja koherenssia. Ristiriidat ja tekstien ”moniäänisyys” kuitenkin kertovat ideoista, jotka ”leijuvat ilmassa” musiikkikulttuurissa. Ne tarjoavat johtolankoja, joita seuraamalla musiikkikulttuuria on mahdollista pyrkiä ymmärtämään aivan uudella tasolla, ideoiden ja ideaalien välisenä diskursiivisena vuoropuheluna. Vaikkapa absoluuttisen musiikin idea ei muodosta ristiriidatonta kokonaisuutta, vaan kokonaisen ideoiden verkoston joka syntyi 1800-luvun kuluessa. Etnografisen metodin kautta voitaisiin esimerkiksi tarkastella sitä, miten tällaista autonomisen musiikin ideaa ja siihen liittyvää normistoa pidetään yllä eri paikoissa (teorian opetus, soiton opetus, tutkintoarvostelut – ks. Mantere 1996) ja eri aikoina (muusikoiden muistelmat, muut aikalaiskirjoitukset, audiovisuaalinen aineisto) sekä sitä, miten tuon idean vastakohtaiset ainekset aktualisoituvat erilaisissa musiikkikulttuurisissa yhteyksissä. Etnomusikologisen tutkimuksen (kuten muunkin kulttuurintutkimuksen) onkin tällaisessa muodossaan oltava jonkinlaista *bricolagea*, jossa on otettava huomioon kaikki käsillä oleva aineisto, jonka kautta ymmärrys kohteesta voi lisääntyä. Tähän aineistoon kuuluu ehdottomasti myös historiallinen aineisto.

## Lähteet

- Abrahams, Otto & Hornbostel, Erich von 1975. The Problems of Comparative Musicology. *Hornbostel Opera Omnia*, toim. Klaus P. Wachsmann, Hans-Peter Reinecke & Dieter Christensen. The Hague: Nijhoff, 247–270.
- Adorno, Theodor 1976. *Introduction to the Sociology of Music* (käänt. E. B. Ashton). New York: Seabury.
- Bohlman, Philip 1991. Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, toim. Katherine Bergeron & Philip Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press, 116–136.
- Bohlman, Philip 1991. Of Yekkes and Chamber Music in Israel: Ethnomusicological Meaning in Western Music History. *Ethnomusicology and Modern Music History*, toim. Stephen Blum, Philip Bohlman & Daniel Neuman. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 254–267.
- Comaroff, John & Jean 1992. *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press.
- Dahlhaus, Carl 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Eagleton, Terry 1997. *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications Limited.
- Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Kerman, Joseph 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.
- Koskoff, Ellen 1990. Arvostelu Kingsburyn *Music, Talent and Performance* -kirjasta. *Ethnomusicology* Vol. 34/ Nr. 2, 311–315.
- Kramer, Lawrence 1996. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent and Performance – a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kurkela, Vesa 1991. Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas*, toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus, 86–101.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti*. Tampere: Vastapaino.
- Mantere, Markus 1996. Musiikki kurssitutkinnoissa. *Etnomusikologian vuosikirja 8* (1996). Helsinki: Hakapaino Oy, 117–141.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan 1987. The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year. *Music and Society*, toim. Richard Leppert & Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, 13–62.
- Merriam, Alan 1969. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology* XIII, Nr 2, 213–229.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 1995. *Heartland Excursions*. Urbana: University of Illinois Press.
- Neuman, Daniel M. 1991. Epilogue: Paradigms and Stories. *Ethnomusicology and Modern Music History*, toim. Stephen Blum, Philip Bohlman & Daniel Neuman. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 268–277.
- Sachs, Curt 1948. *Our Musical Heritage: A Short History of Music*. New York: Prentice-Hall.
- Sarjala, Jukka 1992. Musiikki kulttuurihistoriassa: normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusikologian vuosikirja 4* (1991–1992). Jyväskylä: Gummerus kirjapaino, 252–268.
- Shepherd, John 1991. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Small, Christopher 1987. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of a symphony concert. *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*, toim. Avron Levine White. Sociological Review Monograph 34. London: Routledge & Kegan, 6–32.
- Tarasti, Eero 1997. *The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music* WWW-julkaisu: <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No4/ET1.htm>.