

Musiikkikritiikki

etnomusikologian tutkimuskohteena

Musiikki on vain musiikkia – kunnes siitä aletaan puhua. Silloin musiikilliseen kokemukseen sekoittuu myös muuta, musiikille ulkopuolista: arvoja, esteettisiä normeja ja muuta kulttuurista ainesta. Tämän seurauksena puhe musiikista ei olekaan kiintoisaa vain sen varsinaisen informaatioarvon vuoksi, sen kannalta mitä sen kautta saadaan tietää itse musiikista, vaan myös siksi, että puhe musiikista kertoo aina jotain myös sen lausujasta ja musiikkikulttuurisesta kontekstista jossa se kirjoitetaan.

Sanomalehtien musiikkikritiikki on yksi esimerkki tämänkaltaisesta musiikki-puheesta. Sen tarkoitus on yhtäältä toimia arvottavana instituutiona maallikkojen musiikin kulutusta ohjaamassa. Toisaalta taas kritiikki on suunnattu myös musiikkia paremmin tunteville ammattilaisille palautteena esiintymisestä tai sävelletystä musiikista. Musiikkikritiikissä on siis kysymys paljosta muustakin kuin musiikkikulttuurien sisäisestä kvalifikaatiosta. Koironen (1992, 11) toteaa siinä olevan kyse myös pyrkimyksestä vaikuttaa lukijoiden musiikkinäkemyksiin. Koska kritiikkejä kirjoittavat henkilöt ovat kuitenkin miltei aina musiikin ammattilaisia, ja niissä käytetty sanasto on usein varsin spesialisoitunutta, seuraa tästä usein ymmärrysvaikeuksia maallikkojen kohdalla. Edellämäinittujen lisäksi yksi suomalaisessa kontekstissa tärkeä taidekirjoittelun erityispiirre on perinteisesti ollut kansanvalistusprojekti, josta vieläkin on havaittavissa kaikuja erityisesti suomalaista taidemusiikkia koskevassa kirjoittelussa. (ks. myös Heiniö 1999, 57)

Yleisemmällä tasolla musiikkikritiikki on siis tärkeä kulttuurinen kanava, jossa tuotetaan ja uusinnetaan musiikkikulttuurista todellisuutta: musiikillisia ihanteita, normeja ja arvoja. Musiikkikritiikki on tärkeä osa musiikin reseptiota, ja vaikka sen tutkimisessa voikin olla kyse musiikkiyleisön ja sen esteettisen maailmankuvan tutkimisesta (vaikkakin tietysin lähdekriittisin varauksin), voidaan sen kautta myös tehdä johdopäätöksiä musiikin *julkisuuskuvasta* – siitä mielikuvien ja ideaalien joukosta jota joukkoviestimet välittävät yleisölleen jostain tietystä musiikista (Heiniö 1999, 60–61). Kritiikki on lunastanut paikkansa arkipäiväisenä, musiikkikulttuuriimme näennäisen luonnollisesti kuuluvana asiana. On vaikeaa ajatella konserttielämäämme ilman jonkinlaista ”mielipidekeskusta” joka edustaa ”yleistä mielipidettä” eri musiikeista ja muusikoista. Kritiikistä on sen reilun puolentoista vuosisadan mittaisen historian

kuluessa tullut tärkeä länsimaisen musiikkikulttuurin auktoriteetti ja instituutio, johon arkielämässä usein vedotaan musiikin tai esittäjien taiteellisesta arvosta kiisteltäessä.

Juuri tässä kohtaa etnomusikologian erityisosaaminen voisi tuottaa mielenkiintoisia näkökulmia myös taidemusiikin tutkimukseen. Musiikkikritiikki on musiikin historian tutkimukselle tärkeä kohde, mutta sitä se on myös tämän päivän musiikkikulttuuria tutkittaessa. Jos ja kun etnomusikologia periaatteessa tutkii kaikkea musiikkia ja samalla sen tieteellinen luonne on muuttunut yhä enemmän laaja-alaiseksi kulttuurintutkimukseksi, ei taidemusiikkia voi sivuuttaa etnomusikologiassakaan. Taidemusiikki on – halutaan sitä tai ei – suomalaisessakin ympäristössä hallitseva ja yhteiskunnan taholta eniten tuettu musiikinlaji. Sen tutkimiseen etnomusikologia voi potentiaalisesti tuoda uusia sekä synkronisia että diakronisia näkökulmia, vaikka etnomusikologinen taidemusiikin tutkimus toistaiseksi onkin ottamassa vielä ensiaskeleitaan.

Arkikuvamme musiikkikritiikistä sivuuttaa usein sen, että myös musiikkikritiikit ovat kulttuurisia tekstejä, eikä niiden tarjoama tieto ole millään lailla neutraalia tai objektiivista. Päinvastoin, musiikkikritiikki on ideologista puhetta musiikista. Ei kuitenkaan ”väärän tietoisuuden” mielessä, sillä kulttuurintutkimuksen kannalta sitä, mikä on ”vääriä” tai ”oikeaa” ei ole mahdollista määritellä, vaan siinä mielessä, että kritiikin kautta musiikkikulttuuri tuo julki esteettistä normistoaan. Kritiikki-instituution kautta luodaan ja ylläpidetään niitä arvoja joiden pohjalta musiikkikulttuuriset kriteerit – vaikkapa ”hyvä” ja ”huono”, ”kevyt” ja ”vakava” – määritellään. Musiikkikritiikin tehtäviin kuuluu myös tradition säilyttäminen esityskritiikin kautta ja toisaalta uuden musiikin säveltämisen ohjailu teoskritiikin välityksellä.

Tämä kaikki tapahtuu kuitenkin hyvin sofistikoituneen ja historiallisesti mielenkiintoisen diskursiivisen verkoston puitteissa. Se, mistä musiikissa puhutaan verhoillaan musiikkikritiikeissä usein vaikean ammattilaissanaston taakse. Tuo sanasto on syntynyt musiikillisen toiminnan sekä esteettisten, historiallisten ja aatehistoriallisten vaikutteiden tuloksena. Siinä on jälkiä koko musiikkikulttuurin historiasta ja niistä merkityksistä, joita musiikkiin on aikojen kuluessa liitetty. Toisaalta taas musiikkikritiikillä on merkittävä synkroninen ulottuvuus. Se kertoo ajallisesta ja paikallisesta kontekstistaan kulttuurintutkijalle ja avaa ikkunan länsimaisen musiikkikulttuurin esteetiikkaan ja niihin instituutioihin, jotka tuon musiikkikulttuurin rakentavat.

Musiikkikritiikki diskurssina

Diskurssianalyysin, johon tässä kirjoituksessa vetoan, kannalta kieli – vaikka sitten musiikkikritiikin – ei ole ”läpinäkyvä” ilmaisun väline, jonka kautta sen ulkopuolista todellisuutta kommunikoidaan yksilöltä toiselle. Diskurssianalyysin kautta tutkitaan

kielenkäyttöä aktiivisena, kulttuurista todellisuutta tuottavana toimintana. Diskurssianalyysi ei toki pyri kieltämään kielen ulkoisen todellisuuden olemassaoloa siinänsä. Sen näkökulmasta ja metodeista johtuen diskurssianalyyseissä ei kuitenkaan edes pyritä tutkimaan todellisuuden olemusta kokonaisuudessaan, vaan nimen omaan sen osalta, miten todellisuus rakentuu kielessä. Näin ollen diskurssianalyyttinen lähtökohta todellisuuden rakentumisesta kielestä ja kielen sisällä on enemmän metodologinen valinta kuin epistemologinen, arkijärjen vastainen dogmi jollaiseksi se on joskus nähty. (Jokinen, Juhila & Suoninen 1992)

Jälkistrukturalistisesta kieli- ja kulttuuriteoriasta lähtöisin olevaa diskurssin käsitettä on olennaista tarkastella monelta eri kannalta, sen eri ulottuvuuksia huomioiden. Michel Foucault (1972, 49) viittaa diskursseihin käytänteinä (practices), jotka systemaattisesti tuottavat ne objektit, joista ne puhuvat. Mikko Lehtonen taas kuvailee diskursseja tiettyinä ajattelu-, puhe- ja kirjoittamistapoina, jotka sisältävät yhteisiä uskomuksia, jotka puolestaan ilmenevät diskursseille luonteenomaisissa ilmauksissa. Diskurssit ovat sosiaalisia, historiallisia ja institutionaalisia. (Lehtonen 1994, 34; 36)

Foucaultin ”käytännöt, jotka muodostavat systemaattisesti ne objektit, joista ne puhuvat”, viittaa diskursseihin historiallisina, puhetta ohjailevina viitekehyksinä, joissa merkitys syntyy. Tämä tarkoittaa sitä, että eri aikoina on tiettyjä ”oikeita” tapoja puhua asioista, jotka juuri ”oikeudellaan” sulkevat kilpailevat tavat pois normaalista kielenkäytöstä. Yksi esimerkki tällaisesta historiassa muuttuvasta diskurssista on ”taide” – sana, jonka käyttöä ohjaava diskurssi on 1700–1800-luvulla muuttunut olennaisesti taiteeseen olennaisena osana kuuluneen käsityön ja siihen liittyvän taidon syrjäytyessä modernin, apraktisen, genius-estetiikan kyllästäjän taidekäsitteen tieltä. Näin siis puhuessamme nykyaiteesta viitamme käsitteellisestikin aivan eri asiaan kuin keskiajalla. Näkemys diskurssien kyvystä tuottaa systemaattisesti ne objektit, joista ne puhuvat, johtaa näkemukseen ”totuudesta” historiallisesti muuttuvana diskurssin tuotteena, sekä identiteettien ja niistä koostuvien todellisuuksien rakentumista diskurssissa. Tästä voi tietenkin päätellä, että diskurssianalyyseistä ei olekaan mielekästä tutkia sitä, vastaako kielessä artikuloitu todellisuus ”totuutta” tai edes tutkijan käsitystä siitä, vaan diskurssianalyysi näyttää voimansa juuri tarkasteltaessa Lehtosen painottamaa käsitteiden ja normien kytköstä sosiaaliseen, historialliseen ja institutionaaliseen viitekehykseen.

Musiikkikritiikin tutkimisen kannalta eräs merkittävä seikka on ilmiö jota Lydia Goehr nimittää ”käsitteelliseksi imperialismiksi” (conceptual imperialism). Sillä hän viittaa siihen, että kun kulttuurisessa todellisuudessa tietyt diskurssit saavat hegemonisen, kyseenalaistamattoman aseman, niiden käsitteet ulottuvat vähitellen yhä laajemmalle alalle kattaen lopulta alueita jotka eivät historiallisesti sinne kuulu. Goehrin oma esimerkki on Bachin musiikki, josta puhumme yleisesti ”teoksina” vaikka kyseinen käsite ei barokin aikana liittynyt musiikin säveltämiseen eikä Bach itse nähnyt itseään olemuksellisesti samanlaisten musiikkiteosten säveltäjänä kuin Brahms tai

Beethoven myöhemmin. Toinen esimerkki on jazz-musiikki, josta tuon musiikin piirissä on alettu puhua myös musiikkiteoksina samassa mielessä kuin taidemusiikista. Käytännön musiikkipuheen kannalta tällä ei Goehrin mielestä ole merkitystä. (Goehr 1992, 245–253) Bach on konserttyleisölle sama Bach – ainakin kuultavan musiikin tasolla – käsitetäänpä hänen työnsä sitten taideteoksiksi tai käsitöiksi, mutta käsitteellisen imperialismin ymmärtäminen auttaa musiikkikritiikkien tutkimisessa saamaan tuntumaa itse musiikkikulttuurin sisäiseen hierarkiaan josta sitten nähdään heijastuksia myös musiikkikritiikeissä. Jos jazzista puhutaan ”teoksina”, on tämä usein nähtävissä retorisenä keinona saada lausumalle legitimitettä ja implisiittisesti liittää jazz korkeakulttuurin kenttään. Yksi diskurssianalyysin mahdollisuuksista onkin tutkia taidepuhetta niiden piilevien *strategioiden* kannalta – pyrkiä analysoimaan sitä, millaisiin päämääriin lausumilla mahdollisesti pyritään.

Etnomusikologiaa, kulttuurihistoriaa vai musiikkitiedettä?

Olen aiemmin (Mantere 2000) painottanut kirjallisen materiaalin tärkeyttä etnomusikologisessa taidemusiikin tutkimuksessa (ks. myös Kurkela 1991). On selvää, että tähän aineistoon – konserttien teosesittelyjen, musiikin oppikirjojen tai vaikkapa oppilaitosten tutkintovaatimusten ohella – kuuluu myös sanomalehtien musiikkikritiikki. Etnomusikologia ei ole kuitenkaan yksin tällä musiikintutkimuksen alueella. Huttunen (1995, 206) on dahlhauslaisittain puhunut julkisesta ”keskusteluhorisontista”, jossa sävellykset ”syntyvät” niiksi ”teoksiksi” joihin musiikkipuheessa sitten viitataan. Dahlhausin rakennehistoriallinen ja hermeneuttinen näkökulma musiikin historiaan onkin kiinnostunut juuri sosiaalis-historiallisesta kokonaisuudesta, johon kuuluu yhtäältä säveltämisen sekä musiikin kuuntelemisen esteettisten ja eettisten ideaalien lisäksi toisaalta konkreettinen, institutionaalinen kulttuurinen todellisuus (Heiniö 1988, 39). Rakennehistoriassa onkin yhtenä keskeisenä ideana se, että vaikka musiikkiteokset ovat toisaalta autonomisia ja ne ovat siten legitimejä musiikkitieteen tutkimuskohteita, itse autonomisuus puolestaan on laajemmalla tasolla sidoksissa musiikkikulttuuris-historialliseen kontekstiin. Etnomusikologian termistöllä todettuna (ja samalla Dahlhausista etäännyen) musiikkiteosten autonomisuus ja ”teosmaisuus” on kulttuurisesti ja sosiaalisesti konstruoitua, ja samalla niiden sellaisiksi kokeminen ja ”autonomisen” musiikin säveltäminen ovat kontekstiinsa ideologisesti sidoksissa.

Tällä näkökulmalla on paljon samaa etnomusikologisen taidemusiikin tutkimuksen kanssa siinä muodossa kuin sen itse käsitän. Samoin etnomusikologista kysymyksenasettelua on viimeksi kuluneen kahden vuosikymmenen ajan lähestynyt angloamerikkalainen kulttuurinen musiikintutkimus, jossa taidemusiikki nähdään osana ympäröivää

kulttuurista kokonaisuutta, jossa siihen voi liittyä esimerkiksi seksuaalisia tai poliittisia merkityksiä. Olisikin houkutteleva vaihtoehto jättää tieteenalojen perinteiset rajat sikseen, ja todeta kaiken musiikintutkimuksen olevan nykyisellään poikkitieteellistä, vanhoja konventioita rikkovaa ja avarakatsaista kulttuurintutkimusta, jossa teoria ja metodit voivat tulla periaatteessa minkä tahansa tieteenalan piiristä. Näinhän periaatteessa asia voidaan nähdä. Tässä piilee kuitenkin vaara menettää joitain sellaisia mahdollisuuksia, jotka ovat nimenomaan etnomusikologian piiriin kuuluvia. Koska etnomusikologia ei taidemusiikinkaan osalta ole sidoksissa perinteiseen säveltäjä- tai teoskeskeisyyteen, voidaan musiikkikritiikinkin kohdalla ottaa esiin vertailevia ja laajempia näkökulmia itse kritiikkiin sekä sen erityiseen instituutio-luonteeseen. Tässä taas Goehrin ”käsitteellinen imperialismi” on vain jäävuoren huippu siinä mielessä, että sillä viitataan vain hegemonisen kulttuurin sanaston kulkeutumiseen pienemmille musiikkikulttuurin saarekkeille (esim. jazz-musiikista puhuminen ”teoksina”). Rokistakin voidaan puhua ”sinfonisenä” jos halutaan viestittää, että kyseessä on jollain tavalla sofistikoituneempi tai kompleksisempi tyyli kuin tavallisessa mainstreamissa. Musiikillisella terminologiallakin on historiallisia ja ennen kaikkea sosiaalisia, musiikin statukseen ja arvoon liittyviä merkityksiä, jotka purkautuvat lukijan ja tekstin kohdatessa. Hegemonisemman diskurssin sanastoa lainaamalla voidaan luoda legitimeettiä ja pyrkiä kohottamaan ”matala” taide ”korkean” piiriin.

Tällainen interdiskursiivisuus toimii kuitenkin myös toiseen suuntaan. Musiikkikritiikki saattaa kiittää taidemusiikkoa esimerkiksi soiton ”groovesta”, ”svengistä”, tai ”potkusta”, ja tällöin tekstin takana oleva strategia on erilainen. Kuten kansanmusiikintutkimukselle tutussa folklorismissakin, taidemusiikkiin liitettävää ”alkuvoimaisuutta” tai ”autenttisuutta” pyritään usein musiikkipuheessa luomaan ”matalan” tai taidemusiikille ulkopuolisen kulttuurin sanaston kautta. Hegemonisen musiikin ”toiseuttaminen” tällä tavoin on yhtäältä keino tuoda musiikin merkityskenttään jonkinlaista ”arkaaisuutta” ja ”alkuvoimaa”, mutta toisaalta taas kesyttää ”toinen” musiikki ja tuoda se samalle jatkumolle, mutta samalla asettaa se hierarkkisesti alemmalle kehitystasolle. Tästähän löytyy esimerkkejä jo suomalaisen kansanlaulun kuorolaulusovituksista lähtien. ”Toinen” on helppo nähdä alempana kehitysvaiheena omalle, lineaarisen kehityksen huippua edustavalle musiikille, vaikka esteettiset kriteerit olisivat alunperin valovuosien päässä toisistaan.

Laajempina pääpointtina kritiikkien tutkimuksen kannalta tässä pidän sitä, että musiikkikritiikit, kuten muutkin musiikkikulttuuriset tekstit, on luettava *interteksteinä*, joissa on jälkiä laajemmasta kulttuurisesta kontekstista, jolla puolestaan on sekä synkroninen että diakroninen ulottuvuus siitä riippuen, mitä aineistoltaan kysyy.

Hieman toisesta kulmasta asiaa tarkastellen Henry Kingsbury (1991) on kiinnittänyt huomiota musiikkipuheen – myös musiikkitieteellisen – metaforisuuteen, retorisuuteen ja fiktiivisyyteen. Etnomusikologiset ja antropologiset kenttätöraportit ovat jo 1980-luvun lopusta lähtien painottaneet kenttätöön kokemuksellisuutta, sub-

jektiivisuutta ja sitä, että ”toinen” on väistämättä jossain määrin fiktiivinen konstruktio (ks. esim. Cooley & Bartz 1993). Samalla tavoin Kingsbury muistuttaa siitä, että musiikillinen terminologia on itse asiassa fiktiota: kokoelma metaforisia ja retorisia keinoja ”ottaa haltuun” tietty musiikki ja luoda tiettyä yhteisöllisyyttä yhteisen, sopimuksenvaraisen mutta historiallisen sanaston ja vakiintuneiden retoristen trooppien kautta (Kingsbury 1991, 196–197). Kingsburylle sellaiset taidemusiikkia koskevassa puheessa vilisevät termit kuin musiikin atemporaaalisuutta korostavat ”absoluuttinen” musiikki tai musiikin ”strukturi” konnotoivat jotain monumentaalista ja itsessään merkittävää, sellaista musiikkia, joka on jollain lailla ”ajatonta” ja ylihistoriallista. Tälle vastakohtana on odotetusti folk-, rock- tai pop-musiikki, jossa puheen metaforat eivät useinkaan korosta musiikin ”arkkitehtonisuutta” (ibid., 199–200). Toinen tärkeä, loogisesti katsoen ”arkkitehtonisuuden” kanssa ristiriitainen metafora taidemusiikissa on ”orgaanisuuden” idea, jolla myös on oma rikas kulttuurihistoriansa johon en voi mennä pidemmin tässä yhteydessä. Musiikkiteoksen ”orgaanisuuden” kautta viitataan siihen ”elävänä” organisaationa jonka tulkitsemisessa ”konemaisuus” ja mekaanisuus ovat halveksittuja esteettisiä piirteitä (ibid., 200). Usein musiikkikritiikeissä esiintyvä ideaali musiikin ”hengittävydestä” on harmoniassa juuri teoksen orgaanisuuden idean kanssa. Samoin pianotuntia antava opettaja saattaa moittia oppilastaan siitä, että tämä ei ”hengitä fraasien välillä” ja että soitto on tämän vuoksi mekaanista tai ”kylmää”. Arkkitehtonisuuden idea taas on esillä vaikkapa musiikkikritiikeissä, joissa todetaan teoksen ”muodon rakentamisen” onnistuneen muusikon tulkinnassa hyvin tai huonosti. Tästä esimerkkinä käy vaikkapa katkelma Erik Tawaststjernan kritiikistä Emil Gilelsin konsertista 1970-luvun alusta:

Images-sarjan ensiosassa (Heijastuksia vedessä) musiikin pintakerrostumat kimmelsivät fantastisin väreihin, mutta syvyyksissä hämmöttävät kolmisävellohkareet säätivät musiikillisen virran kulun. Hommage a Rameau säteili proustaista kadonneen ajan etsintää. Yhtäkkiä Gilels pystytti tämän hautamonumentin nähtäväksemme ja häivytti sen taas surumielisiin soituihin. (Tawaststjerna 1976, 120)

Jo tässä lyhyessä katkelmassakin on helppo nähdä mihin Kingsbury viittaa musiikki-puheen metaforisuudella ja vakiintuneilla troopeilla. Taidemusiikissa struktuurin primaarisuus pintaan nähden kuvataan usein tilaan liittyvien metaforien avulla. Muusikon on ideaalisti kyettävä ”hallitsemaan muoto”, ja tässä musiikkiteoksesta puhutaan paitsi orgaanisena, myös parhaimmillaan neliulotteisena objektina, joka muusikon on ”pystytettävä nähtäväksemme” tulkintansa kautta. Toisaalta taas muusikon soittoa saatetaan toisessa yhteydessä kuvata ”introspektiiviseksi” ja todeta taiteilijan vaipuneen ”omaan maailmaansa”. Tässä, kuten myös ”muodon hallinnassakin”, on kyse romantiikan ideoista nykypäivässä. Taiteilijaneroa pidettiin 1800-luvulla ”näki-jänä”, jonka kyvyt nähdä arkipäivän horisontin ulkopuolelle taiteensa kautta ylittivät tavallisten kuolevaisten mahdollisuudet. Taiteen katsottiin tuottavan metafyyisistä tie-

toa, jota tieteellinen aktiviteetti ei kyennyt tavoittamaan. Sarjala (1993, 39) toteaa: ”[t]ekemisen taidosta oli tullut taidetta, jonka rakennusperiaatteina ei ollut olemassa-olevan maailman jäljittely, vaan joka loi itse oman maailmansa ja materiaalinsa päämäärarationaalisuuden hallitseman yhteiskunnan vastavoimaksi. Tästä johtui, ettei sen arvioinnissa voinut käyttää mittapuita, jotka oli aiemmin pyritty perustelemaan rationaalisesti valmiista ja ulkoisesta sääntöjärjestelmästä käsin.” Taiteeseen syntyi siis 1800-luvulla uusi, metafyyisistä ja ei-rationaalista korostava aatehistoriallinen juonne. Näyttää selvältä, että juuri tämänkaltainen genius-diskurssi on vieläkin tärkeä osa käsite- ja ideamaailmaamme taiteesta puhuttaessa. Tämä on olennainen huomio siltä kannalta, että kulttuurisilla teksteillä on aina myös historiallinen ulottuvuus, johon tutkimuksessa on pidettävä näkökulma avoinna. Se, miksi puhumme musiikista tietyl- lä tavalla, on historiallisen kehityksen tulosta, ja musiikin kulttuuri- ja käsitehistoriassa tämä on ensisijaisen tärkeää. Sitä se on myös etnomusikologiassa, vaikka pääpaino saattaakin olla enemmän synkronisessa tutkimuksessa ja musiikkikulttuurin sosiaalisessa ja institutionaalisessa rakentumisessa.

Musiikkikritiikin analyysin kannalta on tärkeää pitää mielessä, että sen tehtävänä ei ole pyrkiä todistamaan toistensa kanssa ristiriidassakaan olevia esteettisiä arvoja oikeiksi tai vääriksi. Esimerkiksi muusikon tai konserteissa kävijän kannalta kyse ei, kriittisesti asiaa katsoen, koskaan ole ollut todellisesta ”tiedosta” että musiikki on absoluuttista, vaan kulttuurisesta ja kyseenalaistamattomasta uskosta, että näin on. Ei ole kuitenkaan tutkijan tehtävä pyrkiä ”tietämään paremmin”, mistä taidemusiikissa todella olisi kysymys, sillä se ei edes olisi mahdollista. Pikemminkin, kuten Kingsbury toteaa, musiikkikulttuurin esteettinen normisto nähdään tutkimuksen yhtenä lopputuloksena siinä mielessä ”sattumanvaraisena”, että se on sosiaalisesti ja institutionaalisesti ylläpidettyä ja että se muuttuu aikaansa ja paikkaansa sidonnaisesti (1991, 204–205). Ennemmin tutkimus siis avaa näkymän siihen, että esteettinen normisto ja siihen kietoutunut musiikin merkitys ei ole ylhäältäpäin annettu, vaan sosiaalisesti ja institutionaalisesti luotu ja ylläpidetty. Tämä estetiikan sosiaalisuus, historiallisuus ja institutionaalisuus on sinänsä mielenkiintoinen ja etnomusikologinenkin tutkimuksen kohde. Esteettiset ideaalit ovat myös, kuten todettua, historiallisten diskurssien tuotteita, ja niillä on omat ”jälkensä”, joiden seuraaminen auttaa ymmärtämään niiden merkitysten kimppuja ja sidoksia niiden ulkopuolelle.

Tässä musiikkikritiikin tutkija törmääkin mielenkiintoiseen kysymykseen: tulisiko tästä sitten edetä musiikkitieteelliseen analyysiin, esimerkiksi sävellyksen konkreettisen nuottikuvan ja siitä käytetyn metaforisen kielen tarkasteluun, vai musiikin kulttuuri- ja aatehistoriaan, jossa metaforista itsestään tulee tärkeä tutkimuskohde? Vai olisiko mahdollisesti olemassa jokin erityisesti etnomusikologinen tapa tutkia taidemusiikkikritiikkiä? Heiniö (1988, 47) kiteyttää historiallisen näkökulman kritiikin tutkimukseen sellaiseksi, että siinä ”tutkija pyrkii hahmottamaan ilmiömaailmaa, josta arvostelut muodostavat vain yhden osan, ts. vastaamaan kysymyksiin, jotka suu-

relta osalta koskevat muita musiikkikulttuurin osatekijöitä kuin itse kritiikkiä.” Näin voi olla asian laita myös nykyhetken kohdistuvassa tutkimuksessa. Tällainen tutkimus on täysin legitiimi osa myös etnomusikologiaa. On kuitenkin mielenkiintoista leikitellä ajatuksella, että musiikkikritiikin etnomusikologinen analyysi voisi myös olla jonkinlaista kenttätutkimusta, johon etnomusikologialla on vankka pohja. Aiemmin on jo mainittu etnomusikologian laaja näkökulma, jossa itse tekstien vertaileva analyysi voisi tarjota mielenkiintoisia näkökulmia. Etnomusikologia voisi kuitenkin myös tarkastella itse kritiikkiä sosiaalisena instituutiona – paikkana, jossa ”musiikkia” rakennetaan sosiaalisesti ja jolla on leikkauskohtia konkreettisempien materiaalistien instituutioiden (mm. lehdistö) kanssa. Jos etnomusikologia on ”musiikkia tekevien ihmisten tutkimista”, kuten Titon (1997, 91) sen määrittelee, on osa tätä musiikin ”tekemistä” kritiikkejä kirjoittavat kriitikot sekä niitä lukeva yleisö. Etnomusikologinen kenttätutkimus voisi tarkastella itse kriitikkoja yhtäältä esimerkiksi haastattelujen ja toisaalta tekstianalyysin avulla. Jälkimmäisessä voidaan sitten ottaa synkroninen ja/tai diakroninen näkökulma riippuen tutkimusongelmista. Edellisessä taas voitaisiin ottaa laajempi, musiikkisosiologiaa lähenevä tutkimusote, jossa kiinnostuksen kohteena voi olla esimerkiksi kritiikin tuottajien musiikillinen tausta, musiikkimaku, näkemykset työn pätevyysvaatimuksista ja niin edelleen. Yksi vaihtoehto on myös etnografisempi, syvempään luotaava näkökulma, jossa metodina voisi olla haastattelu ja tutkimusongelmana vaikkapa yksittäisen kriitikon musiikillinen maailmankuva tai musiikki-ideologia. Vaikka etnomusikologia ei varmastikaan minkään sanomalehden kulttuuritoimitukseen toivotettaisikaan tervetulleeksi tekemään etnografista havainnointia, uskoisin kriitikoiden olevan suostuvaisia ainakin informantin rooliin jo kriitikon työn julkisen luonteen vuoksi. Lisäksi taidekritiikki ja sen perusteet on jatkuvasti julkinen keskustelun aihe, ja rehellinen, kohdettaan mahdollisimman hyvin ymmärtämään pyrkivä tutkimus palvelisi myös kriitikoiden etuja laajemmassa keskustelussa. Edesmenneiden kriitikoiden kirjoitusten kattava tarkastelu taas nivoutuisi osaksi koko suomalaisen musiikkikulttuurin oppihistoriaa. Esimerkiksi sellaiset kansalliset kulttuurihahmot kuin Seppo Heikinheimo, Ilpo Saunio tai Seppo Nummi odottavat vielä tutkijoitaan.

Toisaalta huomio voisi olla myös kritiikin lukijoissa: minkälaisia seurauksia kritiikillä on heidän musiikilliseen maailmankuvaansa tai musiikilliseen kokemukseen? Miten kritiikki vaikuttaa konserttiyleisöön? Heiniö (1988) on peräänkuuluttanut yhteiskuntatieteiden erityisosaamista ja katseen kohdistamista nimenomaan kritiikkiin yhteiskunnallisena ja musiikkikulttuurisena instituutiona. Valitettavaa on, että hänen toteamuksensa etnomusikologian poissaolosta taidemusiikin ja sen kritiikin tutkimuksessa on vieläkin tosiasia. Muutamia etnomusikologiaa kiinnostavia töitä tältä alueelta on tehty (mm. Sarjala 1993 ja Leppänen 2000), mutta varsinaisen etnomusikologian piiristä ei viime vuosilta aiheesta ole ainakaan omassa tiedossani esimerkkejä. Voi tosin hyvin olla, että minkäänlaisen ”varsinaisen” etsimisen aika on muutenkin nykyisessä musiikin tutkimuksessa ohi – jo etnomusikologian määrittelemisen tieteenalana tutki-

musten esipuheissa alkaa olla jo taakse jäänyt konventio – mutta kiinnostus siihen, miten kritiikkiä ”tehdään”, millaisin motiivein ja keinoin, sekä millainen sosiaaliskulttuurinen verkosto tähän nivoutuu, ovat mielenkiintoisia kysymyksiä. joita ainakin itse pidän perinteisesti myös etnomusikologisina. Selvää kuitenkin on samalla myös se, että varsinaiset musiikkikritiikit pysyvät todennäköisesti ensisijaisena tutkimuskohteena jo käytännön syistä, ja että etnografia ja haastattelututkimus jäänevät marginaalisemmiksi, vaikkakin mielenkiintoisia näkökulmia tarjoaviksi metodeiksi myös tulevaisuudessa. Kirjoitukseni lopuksi käännyinkin takaisin itse tekstien analyysiin ja pohdin sitä, voisiko etnomusikologia tuoda siihen mitään uutta.

Kontekstit ja poissulkemisen strategiat

Etnomusikologisen tutkimuksen paradigmaan kuuluva musiikin tai musiikista puhumisen *kontekstualisointi*, asettaminen johonkin tutkimuskohdetta itseään laajempaan yhteyteen, on tätä nykyä jo yleisesti käytössä oleva metodi kaikessa musiikintutkimuksessa. Se ei siis sinänsä ole enää pelkästään etnomusikologian erityispiirre. Kontekstualisoinnin kautta on mahdollista nähdä ilmiön yhteyksiä ja funktioita ympäröivässä yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Musiikin tutkimuksen alalla tällainen yhteyksien etsintä oli erottava tekijä perinteisen musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä aina 1980-luvun alkuun saakka. (Ks. myös Heiniö 1992, 12.) Siinä, missä perinteinen musiikkitiede on saksalaiseen idealismiin pohjaten nähnyt tutkimuskohteensa autonomisina, esteettisinä objekteina ja ottanut tutkittavakseen musiikkiteokset tai niiden säveltäjät, etnomusikologia on pyrkinyt tarkastelemaan musiikkia sosiaalisessa ja kulttuurisessa kontekstissa.

Heiniö (1992, 9–10) erottaa kolme erilaista kontekstityyppiä. Ensinnäkin, tekstin sisäisillä yhteyksillä tarkoitetaan sitä ympäristöä, jonka tutkittava teksti itsessään muodostaa niille piirteille, yksityiskohdille ja rakenteille, joita sen sisällä esiintyy. Tällaiseen kontekstityyppiin saa tuntumaa tarkan tekstianalyysin kautta. Toiseksi, tekstien välisillä yhteyksillä tarkoitetaan sellaista samanluonteisten tekstien joukkoa, jonka puitteissa yksittäisiä tekstejä tulkitaan. Tällöin tekstejä suhteutetaan toisiinsa, niitä vertaillaan synkronisesti tai tarkastellaan diakronisesti sitä historiallista prosessia, joka hahmottuu tekstien välille. Heiniön mukaan tyyppiesimerkkinä tällaisesta vertailusta on esimerkiksi tiettyyn musiikkityyliin tai kirjoituslajiin (esim. musiikkikritiikki) kohdistuvat tutkimukset. On kuitenkin huomattava, että edellytyksenä tekstien väliselle tasolle pääsyyn on tätä edeltävä tekstianalyysi. Vasta tätä kauttahan selviää se, millä perusteella tutkittavaa tekstiä voidaan pitää tiettyyn luokkaan kuuluvana. (Ibid.) Kolmanneksi, tekstien ulkoisilla yhteyksillä tarkoitetaan sitä ympäristöä, kokonaisuutta, jonka puitteissa tekstit tulkitaan. Tyypillinen tapaus tällöin on, että musiikkiteos tai

musiikista puhuminen suhteutetaan ympäristöön, joka on erilainen kuin tutkittava teksti itse. Tällaista tutkimustyyppeä edustavat esimerkiksi sellaiset tutkimukset, joissa tarkastellaan tietyn musiikin funktioita osana yhteiskuntaa, jossa se on tuotettu, tai sellaiset, joissa tutkitaan sitä, miten ympäröivä kulttuuri näkyy musiikissa itsessään. (Ibid.)

Kaikki edellä mainitut kolme kontekstia ovat tärkeitä diskurssianalyyseille. Toisaalta taas monet tärkeät musiikkikritiikin piirteet leikkaavat useamman kuin yhden tekstuaalisen kontekstin alueelle. Tällainen erityispiirre on esimerkiksi ilmiö, jota Heiniö nimittää X/Y-konnektioksi. Sillä viitataan lausumiin, joissa musiikkiin viitataan kahdella attribuutilla, jotka ovat loogisesti toisensa kumoavat, mutta jotka musiikkikritiikissä liitetään toisiinsa. Heiniön oma esimerkki on suomalaisen oopperan piiristä, jota lehtikirjoittelussa on luonnehdittu ”kansalliseksi” mutta samalla ”kansainväliseksi”. Toinen tärkeä, ”karvalakkioopperan” ulkopuolellakin ilmenevä X/Y-konnektio on viitattuuteen musiikkiin ”perinteisenä” mutta siitä huolimatta ”tuoreena”. (Heiniö 1999, 68–70) Näillä näennäisillä vastakohtaisuuksilla on merkitystä siltä kannalta, että ne usein kertovat eri kulttuurisista saarekkeista jotka pyrkivät ”omistamaan” tietyn musiikin. Diskurssianalyyysin kannalta kyse on diskursiivisesta kamppailusta, jossa musiikin eri kuulijaryhmiin vetoaviin piirteisiin viitataan samassa tekstuaalisessa kokonaisuudessa. Analyysissä olisi mentävä juuri noihin laajempiin kulttuuriin kokonaisuuksiin – tekstin taakse, missä lausumat saavat merkityksensä. Vaikka onkin siis mahdollista eritellä tekstien eritasoisia konteksteja, on diskurssianalyysi kuitenkin aina dialektiikkaa suurennuslasin ja kulttuurianalyyysin välillä.

Toisaalta taas etnomusikologisessa tekstianalyyysissä on myös suurennuslasille töitä. Sen kautta voitaisiin kontekstualisoinnin lisäksi tutkia myös tekstien sisäisiä ominaisuuksia – esimerkiksi erilaisia retorisia strategioita joilla kritiikki pyrkii vaikuttamaan lukijaansa. Timo Cantell (1992, 110) on puhunut konserttimusiikki-instituution poissulkemisstrategioista, joiden ”tärkein tehtävä on ollut vallitsevien suhteiden ylläpito ja erityisesti viime vuosikymmeninä jaon säilyttäminen korkea- ja populaarikulttuurin välillä.” Niiden avulla taidemusiikki-instituutio siis ylläpitää omaa kulttuurista identiteettiään. Tällaiset strategiat ovat Cantellin mukaan ajallisia, sillä konserttikaanon koostuu pääasiassa korkeintaan kahden ja puolen vuosisadan ikäisistä teoksista, jotka ovat saaneet ”ajattomien ja kuolemattomien” mestariteosten leiman. Tämän ajallisen – ja kansallisen, sillä austrogermaanaisella musiikkikulttuurilla on selvä hegemonia tässä suhteessa – haarukan ulkopuolelta ei musiikkia juurikaan kaanoniin kuulu. Strategiat ovat myös paikallisia, koulutuksellisia, sosiaalisia ja kulttuurisia sekä taloudellisia. Jos jokaista näistä luonnehditaan lyhyesti, paikallinen poisulkemisstrategia liittyy siihen, että konsertit voidaan nähdä – tässä Cantell lainaa sosiologi Christopher Smallia – ”länsimaisen keskiluokan ’pyhän historian’ juhlintana ja sen uskon vahvistamisena omiin elämän perustaksi katsottuihin arvoihin” (ibid., 114). Konserttialia voidaan nähdä siis jonkinlaisen taidemusiikillisen rituaalin paikkana, jossa konkreettisesti eristäydytään ulkomaailmasta musiikin esteettiseen kontemplaatioon, up-

poudutaan ”musiikkiin itseensä” ilman häiriötekijöitä. Koulutuksellinen poissulkemisstrategia manifestoituu mm. konservatorioiden tutkintovaatimuksissa, joissa ”osoitetaan konkreettisesti kunkin instrumentin legitiimi repertoaari, soittotavat ja määritellään hyvin pitkälti myös sointi-ihanne.” (Ibid., 117.) Sosiaalinen ja kulttuurinen strategia liittyy siihen, miten keski- ja ylempi luokka hakee taidemusiikin kautta, Pierre Bourdieun termin, kulttuurista pääomaa ja distinktiota suhteessa alempiin luokkiin. Vaikka konsertteihin periaatteessa onkin pääsy kaikilla yhteiskuntaluokilla, rajautuu tietty osa kansalaisista kuitenkin pois taidemusiikin piiristä jossain vaiheessa taidemusiikkiin liittyvää kvalifikaatioprosessia. Musiikkikritiikki tietysti liittyy tähän olennaisesti, sillä ruokkiihan se voimakkaasti ideaa siitä, että taidemusiikkia todella ”ymmärtääkseen” on omattava musiikillista koulutusta ja tässä suhteessa kulttuurista pääomaa. Ja viimeiseksi, taloudellinen poissulkemisstrategia liittyy siihen kokonaisaloudelliseen tilanteeseen, jossa taiteen kulutus tapahtuu. Cantellin mukaan konserttien ”todelliset kustannukset maksavat orkesterikaupungit ja niiden veronmaksajat, jossain määrin myös valtio. Ahkeralla konserteissa käymisellä kuulija voi saavuttaa tuhansien markkojen ’kulttuuripoliittisen tulonsiirron’ itselleen. Kuten arvata saattaa, tulonsiirrosta nauttivat poissulkemismekanismin läpäisseet harvat ja valitut kuulijat.” (Ibid., 119.)

Vaikka en voikaan yhtyä Cantellin voimakkaasti brittiläisestä uusmarxistisesta kulttuurintutkimuksesta vaikutteita saaneeseen näkökantaan ja siinä piilevään kulttuuripessimismiin, on myönnettävä, että hänen kirjoituksessaan on hyviä huomioita, joilla on relevanssia myös musiikkikritiikin tutkimukselle. Myös musiikkikritiikki hyödyntää erilaisia poissulkemisstrategioita, joiden kautta taidemusiikki määrittelee itseään ja esteettisiä kriteerejään. Etnomusikologinen näkökulma musiikkikritiikkeihin voisi kiinnittää huomiota paitsi siihen, millainen kuva taidemusiikista itsestään rakentuu teksteissä, myös siihen millaisten strategioiden avulla se määrittää itseään suhteessa toisiin musiikkeihin. Tässä palaamme siis aiemmin esillä olleen retoriikan pariin. Olennaista kuitenkin on myös se, mistä taidemusiikin kritiikeissä ei puhuta: sellaisista esteettisistä ideaaleista, jotka taas toisten musiikkien kohdalla ovat olennaisessa asemassa. Tässä apua löytyisi myös vertailevasta kritiikkien analyysistä, jossa taidemusiikin kritiikkejä luettaisiin rinnakkain muiden musiikinlajien kritiikkien kanssa. Toinen mielenkiintoinen tutkimuksen kenttä löytyy itse muusikoiden kulttuurisen määrittelyn rakentumisesta kritiikeissä. Leppänen (2000) on tutkinut vuoden 1995 Sibeliusviulukilpailua sen suhteen, miten soittajien ”rotu” ja etnisyys heijastui mediassa. Tutkimus onkin hyvä osoitus siitä, kuinka kulttuurinen musiikintutkimus pystyy kyseenalaistamaan median roolin ”läpinäkyvänä” tiedotuskanavana, joka vain raportoi neutraalisti ”sen, mitä todella tapahtui”. Leppänen osoittaa, että itse asiassa kolonialistinen ”länsi vs. muu maailma” -asetelma oli rivien välistä luettavana agendana. Monet Leppäsen esimerkeistä paljastavat itse asiassa sen, että kriitikoiden kirjoituksissa oli piilorasistisia äänenpainoja, ja pelissä oli lopulta se, kuka ”omistaa” länsimaisen taide-

musiikin. Esimerkiksi aasialaisiin osallistujiin liitettiin arvosteluissa sellaisia ominaisuuksia kuin epäyksilöllisyys, persoonattomuus, epäkarismaattisuus ja liiallinen teknisyytys. Heitä ei edes noteerattu mediassa uhkana länsimaisille kilpailijoille, sillä heidän taiteelliset kykynsä nähtiin yksimielisesti liian heikoiksi. (Ibid., 51.) Taidemusiikin ”toisia” löytyy kuitenkin myös muiden kulttuuristen parametrien perusteella kuin ”rotu” ja etnisyytys. Eri soitinryhmienkin välillä on arvohierarkioita, joita kritiikki uusintaa ja määrittelee. Tuuba- tai kanteleresitaalista kirjoitetaan eri tavalla kuin korkeamman kulttuurisen statuksen omaavasta pianoresitaalista tai sinfoniakonsertista. Samoin kapellimestarin tulkintaa arvioidaan eri kriteerein ja eri sanaston kautta kuin vaikkapa harmonikansoittajan. Lisäksi taidemusiikin koulutusjärjestelmä tuo mukaan omat erityiset kriteerinsä. Oppilaitosorkesterin konsertti on jo lähtökohtaisesti eri viivalla musiikkikritiikissä Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Tällaiseen musiikkikulttuurin sisäiseen hierarkiaan on mahdollista päästä käsiksi myös kritiikkien analyysin kautta.

Musiikkikulttuurinen ”toisuus” on perinteisesti tärkeä etnomusikologian teema. Musiikkikritiikit tarjoavat ikkunan paitsi konkreettiseen musiikkikulttuuriseen kontekstiin, myös rakentavat itse omaa, tekstiensisäistä viitekehystä, jossa ”me” ja ”muut” määritellään tilanteesta riippuen eri tavoin. Kuten Kingsburyn (1988) konservatorioanalyysissä ”musiikki” ja ”musiikillinen lahjakkuus” paljastuivat konservatorioympäristössä polyseemiseksi termeiksi, joilla on tilanteesta riippuen eri merkityksiä, myös musiikkikritiikki on kulttuurisen vallan käyttöä näennäisen neutraaliuden ja puolueettomuuden hengessä.

Lopuksi

Länsimainen taidemusiikki on tulossa entistä enemmän etnomusikologian tutkimuskohteeksi. Musiikkikritiikki ei tietenkään ole ainoa tutkimuksen kannalta relevantti taidemusiikin instituutio. Se on kuitenkin yksi kaikkein vaikutusvaltaisimmista ja tutkimuksen kannalta yksi helppopääsisimmistä sen laajan levikin ja julkisen luonteen vuoksi. Ottaen huomioon etnomusikologian historian, teorian ja metodologian on myös yleisemmin todettava, että taidemusiikkijulkisuuden tutkimuksen suhteen sillä on vielä paljon annettavaa. Tällaisen tutkimuksen tradition puutteen voi nähdä myös etuna. Etnomusikologian piirissä on mahdollista ottaa sellaisia uusia ja tuoreita näkökulmia musiikkikritiikkiin ja taidemusiikkikulttuuriin, että niiden kautta voimme vastata joihinkin musiikkikulttuurisiin kysymyksiin joita perinteinen taidemusiikin tutkimus ei käsittele. Näin myös etnomusikologialla on tärkeä tilaus osana entistä laaja-alaisemman musiikintutkimuksen kenttää myös länsimaisen taidemusiikin suhteen.

Kirjallisuus

- Bartz, Gregory & Cooley, Timothy (toim.) 1997. *Shadows in the Field*. New York: Oxford University Press.
- Cantell, Timo 1992. Konserttimusiikki – mennyttä historiaa nykypäivässä. *Etnomusikologian vuosikirja 4*, toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 110–121.
- Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications Limited.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Heiniö, Mikko 1988. Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen. *Etnomusikologian vuosikirja 2*, toim. Erkki Pekkilä & Vesa Kurkela. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 38–53.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki 1/1992*, ss. 1–78.
- Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä*. Helsinki: SKS.
- Huttunen, Matti 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. *Musiikki 3/1995*, ss. 197–217.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset* Tampere: Vastapaino.
- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent and Performance – a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kingsbury, Henry 1991. Sociological Factors in Musicological Poetics. *Ethnomusicology 35/2*. Ss. 195–219.
- Koiranen, Sirpa 1992. *Språk, musik och kultur*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Kurkela, Vesa 1991. Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet. *Kansanmusiikin tutkimus – metodologian opas*, toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus. Ss. 86–101.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti*. Tampere: Tammer-Paino.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, Taru 2000. Länsimainen taidemusiikki, ”rotu” ja etnisyys – postkoloniaalinen viulistin identiteetti Sibelius-viulukilpailussa. *Etnomusikologian vuosikirja 12*, toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 43–64.
- Mantere, Markus 2000. Etnomusikologia, etnografia ja taidemusiikin tutkimus. *Etnomusikologian vuosikirja 12*, toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 22–42.
- Salmenhaara, Erkki (toim.) 1976. *Erik Tawaststjerna – Esseitä ja arvosteluja*. Helsinki: Sanomapaino.
- Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehdekkikritiikissä vuosina 1918–1939*. Kulttuurihistorian lisensiaattityö. Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka 1992. Musiikki kulttuurihistoriassa: normi- ja arvotutkimuksen näköaloja. *Etnomusikologian vuosikirja 4*, toim. Erkki Pekkilä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. Ss. 252–268.
- Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. Turku: Painosalama Oy.
- Tawaststjerna, Erik 1976. Beethoven ja Petrushka Gilelsin asteikon ääret. *Erik Tawaststjerna – Esseitä ja arvosteluja*, toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Sanomapaino. Ss. 119–120.
- Titon, Jeff 1997. *Knowing Fieldwork. Shadows in the Field*, toim. Gregory Bartz, & Timothy Cooley. New York: Oxford University Press. Ss. 87–100.