

Taru Leppänen

Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija

Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina

Olin muutama vuosi sitten kuuntelemassa feministisen kirjallisuudentutkimuksen metodologiaa käsittelevää luentoa, jolla luennoitsija totesi, että yksinkertaisimmillaan ilmaistuna kirjallisuudentutkimuksen metodina on lukeminen.¹ Aloin miettiä, miksi musiikintutkija ei voisi samalla tavalla tiivistää oman alansa metodologiaa väitteeseen, että musiikintutkimuksen metodi on kuunteleminen.

Taiteentutkimukseksi nimettyjen tieteenalojen metodologisia ratkaisuja tai lähestymistapoja tarkasteltaessa on syytä pohtia, missä kohteina olevien tekstien² merkitykset eri suuntauksia edustavien tutkimusten mukaan syntyvät. Ymmärretäänkö tutkimuksissa merkityksen muodostumisen paikaksi ensisijaisesti tekijä, teksti vai ”vastaanottaja” – kuulija, lukija tai katsoja? Musiikkitiede on pitkään keskittynyt tekijöiden ja teosten tutkimiseen; nuottikuvan katsomisen on ajateltu antavan molempiin hyvät mahdollisuudet.

Vaikka musiikin kuunteleminen, kuulijuus ja musiikkiyleisöt ovat viime aikoina saavuttaneet näkyvän aseman musiikintutkijoiden kiinnostuksen kohteina useissakin eri tutkimussuuntauksissa (ks. esim. Johnson 1995; Salonen 1990; Salminen 1989 ja 1991; Sarjala 1997, Schwarz 1997 ja Stockfelt 1988), kuulijan positio ei edelleenkään ole musiikkitieteilijän tavanomaisin positio. Kun musiikkitieteessä puhutaan musiikkianalyysista, jolla asiaa entuudestaan tuntematon saattaisi kuvitella viitattavan musiikin analyttiseen tarkasteluun ylipäänsä, kyseessä yhä edelleen on todennäköisemmin nuottikuvan katsominen kuin musiikin kuunteleminen. Jos musiikkia analysoidaan ensisijaisesti kuuntelemalla, musiikkitieteessä puhutaan kuulonvaraisesta musiikkianalyysistä. Käsitepari musiikkianalyysi vs. kuulonvarainen musiikkianalyysi kertoo osaltaan musiikkitieteen suhteesta kuuntelemiseen metodina. Musiikkianalyysi on länsimaisen taidemusiikin tutkimukseen keskittyvässä musiikkitieteessä tyypillisimmillään nuottikuvan katselemista, jolloin kuuntelemiseen perustuva tutkimus täytyy nimetä erikseen *kuulonvaraiseksi* musiikkianalyysiksi.

Pohdin kuuntelemista sekä musiikintutkimuksen kohteena että sen metodina. Tarkastelen asiaa musiikkitieteen näkökulmasta, vaikka teenkin huomioita myös populaarimusiikintutkimuksesta sekä etnomusiikologiasta ja tarkastelen myös muita tutkimuskohteita kuin länsimaista taidemusiikkia. Kuuntelemista musiikkitieteen metodina ei tietystikään voi irrottaa siitä, miten kuuntelemista tutkitaan ja miten musiikin kentällä kuunnellaan. Tutkimuskäytännöt kytkeytyvät monin tavoin muun musiikin kentän kuuntelemisen käytäntöihin. Kuunteleminen on historiallisesti ja diskursiivisesti määrittynyttä. Näin ollen se on myös kulttuurisidonnainen ja sukupuolittunut asia. Jos olemme kiinnostuneita siitä, mitä ja miten musiikki merkitsee, meidän tulee suhtautua vakavasti kuuntelemisen käytäntöihin. Jos kuuntelemisen käytännöt jätetään huomiotta, monet musiikin keskeiset merkitykset vääristyvät tai jopa häviävät ulottuviltamme. Kuunteleminen on laaja asia, jota käsitellään tai sivutaan vähintäänkin implisiittisesti kaikessa musiikkia koskevassa puheessa ja kirjoittelussa. Tämän vuoksi rajaan kiinnostukseni feministisen musiikintutkimuksen kannalta kiinnosta-vaan kysymykseen kuuntelemisen sukupuolittumisesta. Etsin vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Miten erilaiset musiikit sukupuolittavat kuulijansa, kun niitä tarkastellaan taidemusiikkikäytännöistä ja niihin pitkälti sitoutuneesta musiikkitieteestä käsin? Miten kuulija neuvottelee sukupuolensa suhteessa musiikkiin? Miten kuulijuuden sukupuolittuminen on läsnä musiikin merkityksen rakentumisessa?

Kuuntelemista koskevat kiellot

Pysähdyn aluksi miettimään suhdettani kuuntelemiseen, jolloin käy selväksi myös se, miksi kiinnostuin kuuntelemisesta metodologisena kysymyksenä. Huomasin sijaitsevani sellaisessa kulttuuristen käytäntöjen risteämiskohdassa, jossa musiikin kuunteleminen määrittyy kahdestakin syystä ongelmalliseksi asiaksi.

Musiikkitieteeseen³ akateemisenä tieteenalana sisältyy kuuntelemiseen liittyviä kieltoja⁴. Nämä implisiittiset kiellot astuvat voimaan silloin, kun kyseessä on kuunteleminen musiikkitieteen tutkimusmetodina. Muissa tilanteissa musiikkitiedettä harjoittavien tutkijoiden tulee harrastaa musiikkia myös kuuntelemalla sitä mahdollisimman monipuolisesti.⁵ Oman oppiaineeni, Turun yliopiston musiikkitieteen opintopissa korostettiin perustutkintoa opiskellessani 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa kuuntelemisen tärkeyttä musiikkitieteen opintojen osana. Hämmästykseni olikin suuri, kun opintojen loputtua havahduin huomaamaan, että kursseilla ei opetettu kuuntelemista juuri lainkaan. Opintojen kuluessa kuuntelemisen taitoni olivat lisääntyneet ainoastaan taidemusiikin tunnistamisen oppimiseen liittyvien kuuntelutenttien verran. Tietokilpailutyypisistä, taidemusiikin kaanonin opetteluun keskittyvästä tunnistamiskuuntelemisesta – mikä kappale, kenen säveltämä, miltä aikakaudelta, mikä tyyli – ei kuitenkaan juurikaan heru metodologista apua tutkimuksen tekemiseen.

Musiikkitieteen opintojen lomassa tein pitkähkön ekskursion konservatorioon opiskellessani huilunsoiton opettajaksi. Myös muusikkouteen liittyy kuuntelemista koskevia kieltoja. Konservatoriossa opin, että muusikko kuuntelee ensisijaisesti soittamista varten. Vaikka hänellä tuleekin olla laaja taidemusiikillinen yleissivistys, kuunteleminen on kuitenkin ammatillista kuuntelemista. Muusikko kuuntelee siksi, että hän on esimerkiksi harjoittelemassa jotain ja haluaa kuunnella, miten muut huilistit ovat tulkinneet vaikkapa Mozartin huilukonserttoa. Tällainen kuunteleminen on aktiivista toimintaa eikä passiivista musiikin valtaan antautumista siksi, että sillä on selvä ja tarkasti asetettu päämäärä. Muusikon työssä – opettamisessa ja soittamisessa – tapahtuvaa kuuntelemista ei käsitteellistetä kuuntelemiseksi lainkaan. Näissä opettamisen ja soittamisen käytännöissä on tärkeää pitää yllä länsimaiselle modernille musiikkikulttuurille tyypillistä jyrkkää vastakkainasettelua tekemisen ja vastaanottamisen välillä⁶.

Esteettinen kontemplaatio

Musiikkitieteelle tyypillisin musiikin kuuntelemisen tapa on hienosti kuvattu Fernand Khnopffin tauluun *Schumannia kuuntelemassa* (1883; ks. kuva 1). Nicholas Cook (1998: 20) on käyttänyt tätä taulua esimerkkinä porvarillisen subjektin rakentumisesta-



KUVA 1. Fernand Khnopff: Schumannia kuuntelemassa (1883).

ta modernilla ajalla Keski-Euroopassa. Hänen mukaansa taulu esittää paremmin kuin mikään sanallinen selitys musiikin kääntymistä pois muusta maailmasta ja sen omistautumista yksilölliselle ilmaisulle, tunteen sisäiselle maailmalle. Kuva esittää yksityisessä tilassa, nojatuolissa istuvaa naista, joka kuuntelee keskittyneesti hiljaa paikallaan istuen musiikkia suikemalla kaiken muun pois aistiensa ulottuvilta.

Ajatus keskittyneestä kuuntelemisesta ei ole historiaton. Se syntyi 1800-luvun alkupuoliskolla Keski-Euroopassa, josta se levisi läntiseen maailmaan. Keskittynyt kuuntelemisen tapa, esteettinen kontemplaatio, on autonomiselle musiikkikäsitteelle ominainen kuuntelemisen tapa. Autonominen musiikkikäsitteitys syntyi niin ikään Keski-Euroopassa modernilla ajalla. Sen perusajatus on, että musiikin merkitykset muotoutuvat itsenäisten ja abstraktien periaatteiden mukaisesti; nämä eivät ole sidoksissa sitä ympäröivään sosiaaliseen maailmaan. Keskittynyttä kuuntelemista harjoitetaan konserttitaloissa, joita alettiin rakentaa 1800-luvulla Keski-Eurooppaan. Sittenkin tämä arkkitehtuurin muoto on levittäytynyt koko läntiseen kulttuuripiiriin.

Yksi konsertin toteutumisen perusajatuksista on jo 1800-luvulta lähtien ollut poistuminen arkipäivästä toiseen tilaan, musiikin omaan äänimaailmaan (Dyrssen 1995: 127). Jotta tämä toteutuisi, arkipäivä pyritään pitämään konserttitalon ulkopuolella. Konserttisali on suunniteltu ja tehty musiikin tekemistä varten (ks. Small 1998: 20); se on auditiivisesti ja visuaalisesti eristetty sitä ympäröivästä arkipäiväisestä maailmasta. Konserttisali on autonomisen musiikkikäsitteityksen materiaalistuma, joka erottaa musiikin arkipäivästä auditiivisesti ja visuaalisesti. Tämän lisäksi se erottuu talon ulkopuolella olevasta arkipäivästä myös siksi, että uskonnolliset piirteet ovat kuuluneet moderniin taidekäsitteeseen ja konserttikäytäntöön aina nykypäivään asti (Alasuutari 1996: 238–244; Dahlhaus 1989: 44, 94–96; Dyrssen 1995: 152). Taide, ja musiikki sen osana, tarjoaa modernille ihmiselle mahdollisuuden vapautua arkipäivästä ja rationalismin paineesta (Dyrssen 1995: 152).

Kuvatessaan autonomisen musiikkikäsitteityksen mukaisen kuuntelemisen tavan syntynyttä saksalaisen sivistysporvariston keskuudessa 1800-luvulla Carl Dahlhaus (1989: 50) toteaa sivistyksen tuona aikana tarkoittaneen irrottautumista arkipäivän välttämättömyyksistä ja suuntautumista esteettiseen kontemplaatioon. Tämä merkitsi syventymistä sellaiseen musiikkiin, joka saksalaisten romantikkojen mukaan ilmensi ”toista maailmaa”. Jotta musiikin kuuntelu olisi täyttänyt sivistävän tehtävänsä, sen täytyi pakottaa kuulijat olemaan hiljaa. Esteettisen kontemplaation mukaisesti kuulija ei musiikkiin keskittyessään unohtanut ainoastaan ympäröivää maailmaa vaan myös itsensä. Koska musiikki oli ennen romantiikan aikaa toiminut pikemminkin keskustelun stimuloijana kuin sen hiljentäjänä, tällaisen kuuntelemisen tavan oppiminen vaati paljon aikaa ja vaivaa. (Dahlhaus 1980: 50, 93.)⁷

Konserttikäyttäytymistä määrittävä valta on länsimaisissa yhteiskunnissa nykyään niin sisäistettyä, anonyymiä ja itsestäänselvää, että kuulijat tuskin ovat siitä edes tietoisia paitsi silloin, kun joku toimii odotusten vastaisesti. Konserttisali on keskitty-

neen kuuntelemisen paikka, jossa käyttäytyään hillitysti. Jokainen länsimaisen taide-musiikin konsertissa sen käyttäytymisnormiston vastaisesti toiminut kuulija on kokenut, miten varmasti muut kuulijat ohjaavat hänet käyttäytymään oikein. Konserttikuri ei siis edelleenkaan ole täysin sisäistynyt asia, sillä sitä kontrolloidaan myös ulkoisesti. Ulkoisen kontrollin seurauksena valta sisäistyy, eikä kuulijaa tarvitse yleensä enää toista kertaa muistuttaa kerran tehdystä virheestä.

Mitä autonomiaesteettisen musiikkikäsitteilyn mukaisen kuuntelemisen tavan hegemoninen asema musiikkitieteessä merkitsee? Sopiiko autonomiaestetiikan meille opettama ja sen luonnollistama kuuntelemisen tapa kaikenlaisen musiikin tutkimiseen? Osaan musiikkia se sopii, suurimpaan osaan ei. Mitä tutkija saa irti esimerkiksi tanssimusiikin merkityksistä kuuntelemalla sitä keskittyneesti ja hiljaa paikallaan istuen työhuoneen rauhassa tai olohuoneen laiskanlunnassa kuulokkeet korvilla? Jo lyhyen miettimisen perusteella on selvää, että tutkijalla pitäisi olla myös monia muita kuuntelemisen tapoja hallussaan.

Autonomisen musiikkikäsitteilyn lisäksi (ks. esim. Leppänen 2000: 12, 17) myös siihen sisältyvän kuuntelemisen tavan analysoiminen ja purkaminen on feministisen musiikintutkimuksen kannalta keskeinen kysymys. Jos kuulijan ajatellaan olevan kuuntelemansa musiikin tavoin autonominen yksilö, joka on irrallaan ulkomusiikillisina pidetyistä asioista, myöskään hänen sukupuolellaan ei ole mitään tekemistä ”itse” musiikin merkitysten muodostumisen prosessissa.

Katseleminen kuuntelemisen sijaistoimintana

Musiikkitieteen keskeisenä metodina on aina modernin musiikkitieteen synnystä lähtien ollut kuuntelemisen sijasta katseleminen. Tutkijat ovat musiikin kuuntelemisen sijasta keskittyneet analysoimaan musiikkia katselemalla nuottikuvia. Musiikkianalyysissä kuunteleminen on yhä pikemminkin apukeino kuin ensisijainen metodi. Tämä perinne ei ole vieläakaan kyseenalaistunut musiikintutkijoiden arkiymmärryksessä. Kysyessäni äskettäin kurssilleni osallistuneilta musiikkitieteen opiskelijoilta, mitä musiikin analysoiminen kuuntelemalla voisi olla, sain heiltä mielenkiintoisia vastauksia. He ehdottivat, että musiikin analysoiminen kuuntelemalla voisi olla sointujen ja teemojen tunnistamista, teemojen alkamisten ja loppumisten kuuntelemisen opettelua sekä musiikin rytmisten struktuurien ja muotorakenteiden hahmottamista. Aloimme kyselyn yhteydessä pohtia, mitä edellä mainitut asiat kertovat kuulijoiden musiikkikokemuksista, musiikin merkityksellistymisen tavoista ihmisten arkielämässä, länsimaisessa musiikkikulttuurissa. Huomasimme, että opiskelijoiden ehdottamat havaitsemisen tavat, musiikkitieteessä käytössä olevat analyttiset välineet, poikkeavat suuresti musiikin jäsentämisen yleisistä tavoista. Ne ohjaavat voimakkaasti kuulijan havaitsemisen tapaa ja näin tehdessään kaventavat merkityksellistämisen mahdollisuuksia.

Musiikin kuuntelukokemusten ja musiikkianalyyttisten kuvaustapojen välistä kuilua tarkasteltaessa on mielenkiintoista, että jopa musiikintutkijoiden on vaikeaa kuvaila kuuntelukokemuksiaan. Susan McClary (1991: 22) on tehnyt mielenkiintoisen ja tärkeän huomion soittaessaan musiikkia tutuilleen ja yrittäessään keskustella heidän kanssaan siitä. Hän nimittäin kertoo havainneensa, että musiikkikoulutuksen saaneita ihmisiä oli vaikea saada kertomaan mitään kuulemastaan musiikista, kun taas muilla aloilla toimivat musiikinharrastajat kertoivat laveasti ajatuksistaan ja pohtivat auliisti kuulemaansa. Pahimmillaan ammatillinen perehtyminen musiikkiin näyttää pikemminkin rajoittavan kuin avaavan musiikkikokemuksista kertomisen tapoja. Sen lisäksi, että ammatillisella perehtymisellä musiikkiin saattaa joskus olla tehokas vaientava vaikutus, ”tavallisten” ihmisten rikkaat arkiset musiikkikokemukset eivät myöskään ole juuri kelvanneet musiikintutkijoiden ammatillisen pohdinnan aineistoiksi.

Ei ole sattuma, että musiikkitieteen ensisijaiseksi metodiksi valikoitui kaikkien aistitoimintojen joukosta nimenomaan katseleminen. Varsinkin modernia aikaa, jolloin musiikkitiede syntyi siinä muodossa kuin sen nykyisin tunnemme, on luonnehdittu länsimaissa katseen ajaksi. Näkö on tänä aikana ollut keskeisin aistimme muiden neljän klassisen aistimodaliteetin, haju-, tunto-, maku- ja kuuloaistin rinnalla. Itse asiassa katseen keskeisyyden perinne juontaa länsimaissa aina Platoniin asti (ks. esim. Keller & Grontkowski 1996). Musiikin kuuntelemisen sijasta musiikkianalyttikko katsoo nuottikuvaa ja etsii sieltä asioita, jotka eivät kuuntelukokemuksessa kenties koskaan merkityksellisty edes analyttisesti kouliintuneelle kuulijalle⁸.

Katseen ensisijaisuus suhteessa muihin aisteihin etenkin modernina aikana on ollut feministisessä tutkimuksessa kritisoinnin kohteena⁹. Feministifilosofit Evelyn Fox Keller ja Christine R. Grontkowski (1996: 199–200) kysyvät, miten jollekin muulle metaforalle kuin katsomiselle perustuva käsitys tiedosta eroaisi länsimaissa vallitsevasta epistemologiasta?¹⁰ Sukupuolittumisen kannalta musiikintutkimuksen vaihtoehtoisten tietämisen tapojen kartoittamisessa on merkittävää se, että tutkijalle katsominen ensisijaisena tutkimuksen tekemisen tapana merkitsee objektivuimista (Keller & Grontkowski 1996: 198).¹¹ G.N.A. Vesey (1967, viii; sit. Keller & Grontkowski 1996: 200) toteaa, että voimme kuvitella ruumiittoman mielen, jolla on visuaalisia kokemuksia, mutta emme voi kuvitella, että tämä mieli kokisi koskettamalla tai kosketetuksi tulemalla. Näkeminen ei edellytä samalla tavalla olemista osana materiaalista maailmaa kuin tunteminen vaatii. Näkemisen välillisuus vastakohtana kuulemiselle perustuu siihen, että näkevä subjekti ei kietoudu yhteen havaisemansa objektin kanssa siten, kuin kuuleva subjekti tekee. (Keller & Grontkowski 1996: 200.) Kuunteleminen merkitsee, kuten monet kulttuurintutkijat ja feministiset musiikintutkijat ovat todenneet (esim. Cusick 1994), kosketetuksi tulemistä. Se on väistämättä ruumiillinen kokemus.

Katseen kohteena oleva objekti, musiikkitieteessä nuottikuva, ei länsimaisen tietämisen tavan mukaisesti ole altis muutoksille, vaan se on objektivoitu, muuttumaton

ja pysyvä. Katse rakentaa tutkivan subjektin ja tutkittavan objektin välille etäisyyden, joka sisältää ajatuksen siitä, että tutkija ei osallistu merkityksellistymisen prosessiin. Autonominen tutkija tutkii autonomista musiikkia. Katse tietämisen metaforana ja käytäntönä hävittää katsojan ruumiillisuuden ja sen mukana myös hänen sukupuolensa.

Passiivinen ja aktiivinen kuunteleminen

Musiikin ja musiikintutkimuksen kentällä on tietysti lukemattomia kuuntelemiseen liittyviä käytäntöjä ja representaatioita. Tarkastelen tässä yhtä kuulijarepresentaatiota selvittääkseni sitä, miksi kuulijan positio on yhä edelleen tutkijalle ongelmallinen. Syksyllä 2001 katselin MTV3:n viimeistä interaktiivista *Jyrki I&I* -lähetystä, jossa vieraana oli tuolloin suosionsa harjalla ratsastanut Anssi Kela bändeineen. Helsingin Lasipalatsissa sijaitsevaan studioon oli tavalliseen tapaan ahtautunut Anssi Kelan, muusikoiden ja television työntekijöiden lisäksi mahdollisimman suuri joukko arviolta 9–12 vuoden ikäisiä koululaisia. Kuunnellessani ja katsellessani ohjelmaan sisältyviä Anssi Kelan musiikkiesityksiä huomioni kiinnittyi erityisesti studiossa musiikkia kuunteleviin nuoriin. He lauloivat tuttuja kappaleita yhdessä Kelan kanssa eläytyen kuuntelemiseen liikkumalla ja reagoiden myös kameran läsnäoloon.

Ohjelmassa esitetty kuuntelemisen tapa lienee meille kaikille tuttu – ainakin minä hoilotan toisinaan rappukäytävässä, suihkussa, autossa ja kotona musiikkia kuunnellessani. Populaarimusiikille ominaiset kuuntelemisen tavat saattavat näyttää musiikkitieteelle ja taidemusiikkikulttuurille ominaisesta kuuntelemisen tavasta käsin katseltuina (*sic!*) jopa kiusallisilta (ks. esim. Frith 1996: 123–144). Musiikkitieteen näkökulman aiheuttama mahdollinen kiusaantuminen liittyy siihen, että toisin kuin populaarikulttuurissa, mielihyvän kokemusta ei tämän merkitysjärjestelmän piirissä ole ollut tapana musiikin kuuntelemisen yhteydessä julkisesti näyttää. Populaarimusiikin kuuntelijoita loukkaava musiikkitieteilijän kiusaantuneisuus rajaa osaltaan tehokkaasti tämän musiikinlajin kuuntelukäytäntöineen pois musiikkitieteilijän kohdevalikoimasta. Musiikin olemusta ja musiikkikäytäntöjä koskevat kyseenalaistamattomat perusoletukset ohjaavat tiedontuotantoa siten, että tuotettu tieto vahvistaa ennestään jo voimassaolevia merkityksellistämisen tapoja.

Perinteisen musiikkitieteen mukaisesti myöskään tutkijan ei tulisi musiikin kuulijana olla passiivinen, mielihyvää tunteva vastaanottaja vaan aktiivinen analysoija, joka on tietoinen kuuntelemisen tavastaan. Voi jopa olla niin, että hän tuntee tarkastelun kohteena olevan musiikin niin hyvin, ettei hänen tarvitse kuunnella sitä ollenkaan. Hallinta ja kontrolli on tällaisessa kuuntelemisen tavassa tärkeää. Kaikille länsimaiseen taidemusiikkikulttuuriin tutustuneille on konserttialissa partituuria kädessään pitävä kuulija tuttu näky.

Sen vuoksi, että musiikilla on kyky antaa kuulijalleen voimakasta mielihyvää, Fred Everett Maus (1993: 272–273) on verrannut musiikkia seksiin ja seksuaalisuuteen. Musiikilla tai säveltäjällä on aloitteellinen ja kontrolloiva rooli siinä vuorovaikutuksessa, josta kuulija saa mielihyvää. Kuuntelemisen vertaaminen seksiin ja seksuaalisuuteen on Mausin mukaan maskuliinisuudelle suurempi uhka kuin se, että kuuntelemista ajatellaan keskusteluna. On nimittäin eri asia kuunnella kohteliaasti pitkiä puheita kuin olla naitavana (*”to get fucked”*). Koska kuuntelukokemuksen mielihyvän paljastaminen sisältää ajatuksen kuulijasta aistillista nautintoa passiivisesti vastaanottavana osapuolena, nuottikuvaa tutkiville teoreetikoille on luontevaa olla puhumatta tai kirjoittamatta musiikista mielihyvää tuottavana. (Maus 1993: 272–273.) Kuulijan tuntema passiivinen mielihyvä naisellistaa musiikin kuuntelemisen tapahtumaa, jonka mielihyvän kieltäminen taas puolestaan maskulinisoi.

Etäännyttävä ja mielihyvän kieltävä musiikin kuuntelemisen tapa ei liity ainoastaan musiikkianalyysiin, nuottikuvan tutkimisen perinteeseen, vaan myös koko musiikkitieteeseen tieteenalana. Suzanne G. Cusick (1999: 480) kytkee musiikkitieteen synnyn Yhdysvalloissa feminiiniseksi mielletyn musiikin kentän maskulinisoimiseen. Sellaisten kulttuurisesti feminiiniseksi määrittyvien kvaliteettien sijasta kuin intuitio, tunne ja mielikuvitus musiikin tekeminen ja harrastaminen valjastettiin järjellä kontrolloidun rationaalisuuden käyttöön (ks. myös McClary 1991: 79). Musiikkitiede on osaltaan ollut vahvasti tuottamassa järkeen, neutraaliuteen ja objektiivisuuteen perustuvaa kuuntelemisen tapaa. Musiikintutkijat ovat voineet kieltäytyä kuuntelijan positiosta lähes kokonaan tutkimalla ensisijaisesti nuottikuvaa. Näin musiikintutkimus on muodostunut kompensatioksi ja suojaverkoksi kuuntelemisen epämiehekkyydelle (Maus 1993: 273).

Feministinen musiikintutkimus haastaa perinteisen musiikkitieteen sukupuolittuneisuuden ja problematisoi sen identiteetin ja oikeutuksen (Cusick 1999: 483). Cusick on todennut, että feministiset musiikintutkijat eroavat monista perinteisen musiikkitieteen edustajista juuri siinä, että he eivät väitä pyrkivänsä objektiivisuuteen, puolueettomuuteen tai autonomiaan. Tämän sijasta feministiset musiikintutkijat ovat avoimen poliittisia. Feminististä musiikintutkimusta yhdistää – samoin kuin myös kulttuurista musiikintutkimusta – tiedon tuottaminen sellaisesta subjekti-positiosta käsin, jossa musiikin kokemisen ymmärretään olevan aistillisesti voimakasta, sosiaalisesti rakentunutta ja sosiaalisesti rakentavaa. Musiikkia tutkiva subjekti ei ole erillään kohteestaan, vaan antautuu tarkoituksellisesti kohteensa vietäväksi. (Cusick 1999: 484.) Samaan asiaan on kiinnittänyt huomiota myös nuorisotutkija, musiikkitieteilijä ja mediatutkija Johan Fornäs (1998: 209), jonka mukaan *”[a]littius kokemuksen, nautinnon ja läheisyyden varhaisille muodoille saattaa sisältäytyä useammin ‘naisisiin’ – genreihin ja ilmaisumuotoihin kuin miesten hallitsemiin, hallintaa tavoitteleviin ja järjestelmästä riippuviin – genreihin”*. Feministinen musiikintutkija asettuu sellaiseen kuulijaposition, jossa myös passiivisen mielihyvän

kokeminen, tämän kokemuksen analysointi ja mahdollinen uudelleen määrittelemisen¹² on mahdollista.

Taidemusiikin harrastajat ja populaarimusiikin fanit

Esittelin viime lukuvuonna Johdatus musiikintutkimukseen -kurssin opiskelijoille viimeaikaisia tutkimusaiheitani videosimerkkien muodossa. Ensin näytin väitöskirjatutkimukseeni (Leppänen 2000) liittyen Pekka Kuusiston soittamassa Sibeliuksen viulukonserttoa vuoden 1995 Sibelius-viulukilpailussa. Toisena esimerkkinä, jonka tarkoituksena oli johdattaa opiskelijat tämänhetkisen tutkimuksellisen kiinnostuksen kohteeni pariin, oli tunnetun suomalaisen lastenmusiikkibändin Fröbelin palikoiden *Zupadibum* (1998) -videolta *Kaivan kuoppaa* -laulu. Me kaikki luokkahuoneessa mukana olleet reagoimme videosesitykseen vähintäänkin hilpeästi. Toistaiseksi Sibeliuksen viulukonsertto ei ole tällä eikä muillakaan pitämilläni kursseilla aiheuttanut samanlaista reaktiota. Kuka tahansa suomalaisen musiikkikulttuurin harrastaja tietää, että Sibeliuksen musiikki merkityksellistyy vakavaksi musiikiksi, kun taas Fröbelin palikoiden esityksiin sisältyy monia hilpeitä aineksia sen lisäksi, että niiden esittämä musiikki edustaa ”vakavan” musiikin vastakohtaa kulttuurisissa jäsenystavoissamme.

Yllä kuvattu asetelma ansaitsee tarkempaa pohdintaa osakseen. Voisiko olla niin, että musiikkitiede tieteenalana rakentuu yhä käsitykselle musiikista Taiteena, vastakohtana populaarikulttuurille ja muille Taiteen vastakohtaksi määritettyville musiikkikulttuureille? Aiheuttaako käsitys musiikista ensisijaisesti Taiteena edellä kuvatun kaltaiset reaktiot ja tuntemukset?

Kuulijuus ja musiikkiyleisöt sukupuolittuvat myös taiteen ja populaarin välisen eron kautta. Esimerkkinä musiikintutkimuksen tiedon tuottamisen tapojen sukupuolittumisesta voidaan tarkastella taidemusiikin suhdetta populaarimusiikkiin. Massakulttuuria ja siihen kuuluvaa populaarimusiikkia on usein pidetty feminiinisenä kulttuurin alueena (ks. esim. Modleski 1986; Huysen 1986). Tämä sukupuolittumisen tapa korkean ja matalan, taiteen ja populaarin välillä on monin tavoin sidoksissa passiivisen ja aktiivisen määreiden sukupuolittumiseen. Massakulttuurin ei nähdä taiteen tavoin vaativan aktiivista osallistumista vastaanottajaltaan tai kuluttajaltaan. Taidemusiikin kuuntelemisen tapa oli jo modernin musiikkitieteen syntyyn mennessä määrittynyt kuulijaltaan ponnistelua vaativaksi keskittyneeksi kuuntelemiseksi, esteettiseksi kontemplaatioksi, jossa musiikki eristetään auditiiviseen ja visuaaliseen tyhjiöön.

Tanya Modleski (1986) väittää, että massakulttuuri on taidekulttuurin toinen samassa mielessä kuin nainen on miehen toinen. Samalla kun tämä toinen – olkoon se sitten nainen, populaarikulttuuri tai luonto – koetaan uhkaavaksi, siihen kohdistuu myös tietty

halu. Kuten suhteessa toiseen yleensä, myös suhteessa populaarikulttuuriin tieteen subjektin on voitettava tämä halu valloittamalla ja alistamalla halun kohde. Massakulttuuri uhkaa nautinnollisuudessaan subjektin rationaalista, kaikkialle paikantuvaa asemaa. Tällöin populaarikulttuurin aiheuttama uhka on seurausta siihen liitetystä feminiinisistä piirteistä. Jo kohteen valinta on myös feministisessä musiikintutkimuksessa poliittinen valinta, jolla on väistämättömät seurauksensa (ks. Bohlman 1993).

Kuuntelijoiden ja yleisöjen sukupuolittuminen

Jos yleisö- ja kuulijasuhde jätetään tutkimuksellisissa käytännöissä huomiotta, musiikin merkityksen muodostumisen prosessien ymmärtäminen jää kovin hämäräksi tai käy jopa mahdottomaksi. Selventääkseni kuulijuuden merkitystä musiikin merkitysten muodostumisessa tarkastelen Torin Amoksen uusinta albumia *Strange Little Girls*. Se on coveralbumi, jolla Amos tekee, sovittaa ja laulaa alunperin miesten säveltämiä, tekemiä ja laulamia kappaleita naisnäkökulmasta käsin. Kaikissa levyille valittujen kappaleiden sanoitusten tarinoissa esiintyy nainen. Levyn yhteydessä on julkaistu kuvat, joissa Amos ”esittää” levyn kappaleiden sanoituksissa esiintyviä naishahmoja. Levyllä on mukana The Beatlesin, Neil Youngin, Lou Reedin ja Tom Waitsin musiikkia.

Mitä tapahtuu, kun miesten tunnetuksi tekemää musiikkia laulaakin nainen? Eniten keskustelua herätti jo heti levyn ilmestyttyä Amoksen esittämä, rapartisti Eminemin alunperin tekemä ja esittämä ’97 *Bonnie & Clyde* -kappale. Amoksen fanien reaktio biisin mukaanottamiseen oli voimakas, koska Eminem tunnetaan homofobisena, seksistisenä ja rasistisena artistina, kun taas Amos on pitänyt esillä naisnäkökulmaansa koko uransa ajan. Amos kertoo, että eräs levyn lähtökohdistista oli pohdittua, miten naiset kuulevat sen, mitä miehet sanovat (MusiQueen 2001). Kun Amos kyseli miesystäviltään ennen levyn tekemistä heidän kuuntelukokemuksiaan Eminemin kyseisestä kappaleesta, jossa kerrotaan naiseen kohdistuvasta väkivallasta, hän havaitsi, että miehet eivät pohtineet kuuntelemiskokemuksissaan biisin tarinaa siinä väkivaltaa kokeneen naisen kannalta. Tuloksena miesten reaktioista Amos kertoo samastuneensa naisen tarinaan.

Populaarimusiikintutkija Holly Kruse (1999: 95) on väittänyt, että misogynistenkin tekstien kuunteleminen voi olla naisille emansipatorinen tapahtuma silloin, kun niitä merkityksellistetään uudelleen. Vaikka näin yksioikoiseen tulkintaan on syytä suhtautua hienoisella epäilyksellä, on kuitenkin selvää, että kuulijapositio ja sen myötä myös musiikin merkityksen rakentuminen ovat keskenään erilaisia Eminemin ja Tori Amoksen esittämässä ’97 *Bonnie & Clyde* -biisissä.

Krusen väite saa tukea Karen Pegleyn ja Virginia Caputon (1994) esittämästä naisten musiikillisia elämäntarinoita analysoivasta tutkimuksesta. Toinen heidän infor-

manteistaan¹³ kertoo Carly Simonin laulun *That's the Way I've always Heard It Should Be* olleen hänelle tärkeä teini-ikäisenä. Laulu kuvailee naisena olemiseen liittyviä odotuksia ja uskomuksia, jotka koskevat naisen rooleja jonkun lapsena, rakastajana, vaimona ja äitinä. Laulussa kuvatut odotukset vastasivat tuossa iässä niitä rooli-odotuksia, joihin informantti kertoi teini-ikään mennessä sosiaalistuneensa. Laulu alkoi kuitenkin saada myöhemmin, nuoren naisen täytettyä 20 vuotta, toisenlaisia merkityksiä. Hän ei enää mukautunut laulun esittämiin stereotyyppisiin odotuksiin, jolloin laulusta tuli hänen naisiseen identiteettiinsä kohdistuvien odotusten kieltämisen ja muuttamisen väline.

Moninainen kuulija

Feministisen musiikintutkimuksen kannalta on olennaista autonomisen musiikkikäsitteksen purkamisen lisäksi myös siihen sisältyvän kuulijan autonomian purkaminen. Kanadalainen musiikintutkija Beverley Diamond (1990) on ehdottanut usein esitetyn essentialistisen, abstraktin ja kontekstittoman musiikin merkityksen muodostumisen prosessin sijasta toisenlaista näkökulmaa merkityksen rakentumiseen. Hän kysyy, olisiko mahdollista, että kuulemme ja myös selitämme kuuntelemaamme musiikkia ”miehisellä korvalla”, joka on analogia feministisestä elokuvatutkimuksesta ja taidehistoriasta tutulle ”miehiselle katseelle” (ks. esim. Mulvey 1975; Kaplan 1983). Pegley ja Caputo (1994: 299, 311) pitävät Diamondin käsitteellistämisen tapaa tärkeänä kuuntelemisen sukupuolittamisen kannalta. He kuitenkin lisäävät Diamondin ”miehisen korvan” käsitteeseen tarkennuksen siitä, että miehen ja naisen kategoriat eivät ole monoliittisia. Kuuntelemisen sukupuolittamisen analysoiminen ”naisen korvan” käsitteen avulla sallii kuuntelemisen sellaisesta naisisesta kuulokulmasta käsin, joka on jo itsessään moninainen.

Amerikkalainen musiikintutkija Marcia Citron (1993: 174) muistuttaa, että ei ole olemassa minkäänlaista yhtenäistä kuulijan mallia, vaan pikemminkin kuulijoiden moninaisuus. Kuulijoiden väliset erot määrittyvät monien tekijöiden perusteella: sijainti historiassa, sukupuoli, luokka, rotu, kansallisuus, ikä ja aikaisemmat musiikkikokemukset. Musiikki muistuttaa Citronin (1993: 174) mukaan kirjallisuutta siksi, että kuulija on jo kirjoitettu teokseen ja sisältyy siis siihen. Teoksen kuulija ei ole sosiaalisesti määrittelemätön vaan määritelty sosiaalisen paikan, erityisesti sukupuolen, luokan, kansallisuuden, seksuaalisuuden ja rodun perusteella. Kuuntelemisen sukupuolittumisen analysoinnissa on siis otettava huomioon myös muut identiteettiä rakentavat erot.

Viitteet

- ¹ Luennon piti 26.9.1999 kirjallisuudentutkija Lea Rojola osana Turun yliopiston naistutkimuksen järjestämää, naistutkimuksen metodologiaa käsittelevää luentosarjaa.
- ² Tarkoitan teksteillä kaikenlaisia representaation muotoja; kirjoituksen ohella myös kuvia ja puheita. Tekstejä voivat olla esimerkiksi musiikki, kirjallisuus, valokuvat, veistokset, maalaukset tai elokuvat.
- ³ Erotan tässä artikkelissa musiikkitieteen ja musiikintutkimuksen toisistaan. Musiikkitieteellä tarkoitan akateemista oppiainetta ja sen piirissä tehtävää tutkimusta. Musiikintutkimus viittaa musiikkitieteen lisäksi myös etnomusikologiaan ja populaarimusiikintutkimukseen sekä muilla opinaloilla tehtyyn tutkimukseen, jonka kohteena on musiikki.
- ⁴ Kieltämisestä puhuminen saattaa tässä yhteydessä kuulostaa jyrkältä. Olen valinnut sen tehdekseni näkyväksi sellaiset arkikäytäntöihin liittyvät normit, jotka eivät itsestäänselvän luonteensa vuoksi tule tavallisesti edes havaituiksi saati nimetyiksi.
- ⁵ Kuuntelemisen ongelmallisuus tutkijan positiona näkyi aina vuoteen 2000 asti myös Turun yliopiston musiikkitieteen pääsykokeessa, jossa pyrkijä osoitti ”aiemman musiikkiharrastuksensa” kirjallisten sekä musiikinteoreettisten tehtävien lisäksi soittamalla tai laulamalla sekä tuomalla nähtäväksi mahdollisesti tekemiään sävellyksiä. Kaikista muista taiteentutkimuksen laitoksen oppiaineista poiketen musiikkitieteen opiskelijalta odotettiin taiteen tekemisen *taitoa*. Musiikkiharrastukseksi ei pääsykokeessa kelvannut ainoastaan musiikin kuunteleminen. (Ks. esim. *Opas Turun yliopistoon pyrkiville* 2000.) Aiheeni kannalta on mielenkiintoista, että muutamana viime vuotena opiskelijakokelaiden soitto- ja laulunäytteet ovat vaihtuneet kuunteleminen liittyviksi tehtäviksi.
- ⁶ Tekemisen ja kuuntelemisen välisen eron dekonstruoimisesta ks. Small 1998.
- ⁷ Tällaisen kuuntelemisen tavan oppimisesta Suomessa ks. Sarjala 1994: 214–223.
- ⁸ Toisenlaisen musiikkianalyysin mahdollisuuksista ks. esim. Moisala 2001.
- ⁹ Katsomisesta nykyaikamusiikkikulttuurissa ks. Tiainen 2002: 41–42.
- ¹⁰ Kellerin ja Grontkowskin (1996: 200) tässä yhteydessä esittämä esimerkki toisenlaisesta tietokäsityksestä on musiikintutkijan kannalta kiinnostava. Heidän mukaansa ensisijaisesti kuuntelemiseen perustuva tietokäsitys voisi ensinnäkin esittää helpommin todellisuuden prosessuaalisuuden kuin katseen perustuva epistemologia. Toiseksi se ei voisi olla samalla tavoin atemporaalinen kuin visuaalisuutta tietämisen metaforana käyttävä tietojärjestelmä. Asiat olisivat länsimaissa voineet muotoutua myös toisenlaisiksi. Herakleitos nimittäin käytti tietämisestä kreikankielistä sanaa *ksuniemi*, joka tarkoittaa kuulemalla tietämistä.
- ¹¹ Tällaisen katsomisen tavan analysoimisesta, haastamisesta, uudelleenmäärittelemisestä ja pohtimisesta etnomusikologisessa kenttätyössä ks. Väättäinen 2002.
- ¹² Passiiviseksi määritelty kuunteleminen voi näytettyä varsin aktiivisena näkökulmasta riippuen. Tällaisesta näkökulman vaihdoksesta vakuuttavan esimerkin antavat Karen Pegley ja Virginia Caputo (1994: 304–305) kertomalla passiivisena pidetyn fanityttöjen laulamisen kuuntelemisen yhteydessä olevan tyttöjen kannalta hyvinkin valtaistavaa (*empowering*) siksi, että mukana laulaminen toimii tyttöryhmien muodostamisen välineenä. Pegleyn ja Caputon mukaan tyttöjen laulamissa on pikemminkin kysymys ryhmään pääsyn takaamisesta kuin pelkästään idolien palvonnasta.
- ¹³ Informantit paljastuvat artikkelin lopussa sen kirjoittajiksi.

Lähteet

- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Bohlman, Philip V. (1993) "Musicology as a Political Act". *Journal of Musicology* Volume IX, Number 4, ss. 411–436.
- Citron, Marcia (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas (1998) *Musica. A Very Short Introduction*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Cusick, Suzanne G. (1994) "On a Lesbian Relationship with Music. A Serious Effort Not to Think Straight". *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Edited by Philip Brett, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas. New York & London: Routledge. Ss. 67–83.
- Cusick, Suzanne G. (1999) "Gender, Musicology, and Feminism". *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford & New York: Oxford University Press. Ss. v-xii.
- Dahlhaus, Carl (1980) *Musiikin estetiikka*. Suomentanut Ilkka Oramo. Musiikkiteorian kirjasto 1. Helsinki: Suomen musiikkiteoreettinen seura.
- Dahlhaus, Carl (1989) *Nineteenth Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Diamond, Beverley (1990) "Aesthetics and Canadian Women's Music". Paper presented at the Feminist Theory and Aesthetics Conference, Toronto, Ontario, October 1990.
- Dyrssen, Catharina (1995) *Musikens rum. Metaforer, ritualer, institutioner. En kultur-analytisk studie av arkitektur i och omkring musik*. Göteborg: Chalmers tekniska högskola.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Huysen, Andreas (1986) *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Johnson, James H. (1995) *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Kaplan, E. Ann (1983) *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York: Methuen.
- Keller, Evelyn Fox & Grontkowski, Christine R. (1996) "The Mind's Eye". *Feminism and Science*. Edited by Evelyn Fox Keller & Helen E. Longino. Oxford Readings in Feminism. Oxford: Oxford University Press. Ss. 187–202. [Teksti on julkaistu alunperin vuonna 1983 teoksessa *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*. Edited by Sandra Harding and Merrill B. Hintikka. Synthese Library, 161. Boston: D. Reidel; Hingham, MA: Kluwer Academic. Ss. 207–224.]
- Kruse, Holly (1999) "Gender". *Key Terms in Popular Music and Culture*. Edited by Bruce Horner & Thomas Swiss. Massachusetts: Blackwell Publishers. Ss. 85–100.
- Leppänen, Taru (2000) *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Maus, Fred Everett (1993) "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music* Vol. 31, No. 2 (Summer), ss. 264–293.

- McClary, Susan (1991) *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota & Oxford: University of Minnesota Press.
- Modleski, Tanya (1986) "Femininity as Mas(s)querade: a feminist approach to mass culture". *High Theory/Low Culture. Analysing Popular Television and Film*. Edited by Colin MacCabe. New York: St Martin's Press.
- Moisala, Pirkko (2001) "Dialoginen musiikkianalyysi". *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Toimittaneet Helena Tyrväinen et al. Jyväskylä: Atena.
- Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16, no.3.
- MusiqQueen (2001) <http://www.musiqqueen.com/community/article.php?sid=169> (tarkistettu 3.12.2001).
- Pegley, Karen & Caputo, Virginia (1994) "Growing up Female(s). Retrospective Thoughts on Musical Preferences and Meanings". *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Edited by Philip Brett, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas. New York & London: Routledge. Ss. 297–313.
- Salminen, Kimmo (1989) *Musiikkimakujen muotoutuminen. Musiikkikulttuuriin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat*. Helsinki: Yleisradio.
- Salonen, Timo K. (1990) *Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. Tutkimus konserttimusiikin yleisöstä, esimerkkinä Jyväskylän sinfoniaorkesterin yleisö*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 23. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sarjala, Jukka (1994) *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 100. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka (1997) "Miten musiikki liikuttaa? Musiikin kuuntelemisen ja havaitsemisen tavoista". *Musiikki* 3/1997, ss. 228–244.
- Schwarz, David (1997) *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham & London: Duke University Press.
- Small, Christopher (1987) "Performance as Ritual: sketch for an inquiry into the true nature of a symphony concert". *Lost in Music: culture, style and the musical event*. Edited by Aaron Levine. Sociological Review Monograph 34. London: Routledge & Kegan Paul. Ss. 6–32.
- Small, Christopher (1998) *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. New England, Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Stockfelt, Ola (1988) *Musik som lyssnandets konst. En analys av W.A. Mozarts symfoni No. 40, g moll K. 550*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 18. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Tiainen, Milla (2002) "Hengen ja ruumiin kamppailuja. Musiikin merkitykset Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä". *Musiikki* 1/2002, ss. 23–46.
- Vesey, G. N. A. (1967) "Vision". *The Encyclopedia of Philosophy*. New York.
- Väättäin, Hanna (2002) "Lähentävän katseen jäljillä: Tanssin havainnoimisen feministisiä mahdollisuuksia". *Naisutkimus* 2/2002, ss. 4–16.