

Markus Mantere

# **Kontrapunktissa maailman kanssa:**

## **eristäytymisen teema Glenn Gouldin musiikillisessa ajattelussa**

Kanadalainen Glenn Gould (1932–1982) on jäänyt pianotaiteen historiaan eräänlaisena kummajaisena, joka teki miltei kaiken urallaan kontrapunktissa konventioihin ja traditioihin nähden. Kuten Edward Said (1991) on todennut, hänen koko pianistin uraansa voi tarkastella ”itsetietoisena vastanarratiivina” sille, mitä olemme tottuneet pitämään tavanomaisena muusikkoutena. Tämä tuntuukin helpolta uskoa. Gouldin kaltainen klassisen musiikin pianisti, joka totesi Mozartin ”kuolleen mielumminkin liian myöhään kuin aikaisin” ja jolle Beethoven merkitsi vain ”säveltäjää egotropillä” (Gould 1990: 32, 52–53), on jo sinänsä harvinaisuus. Tällaiset lausumat heijastavat asennetta, joka on vähintäänkin poikkeuksellinen taidemuusikkojen piirissä.

Myös ohjelmistovalintojensa kautta Gould oli ”erilainen”: hän vältti ohjelmistosaan 1800-luvun ”suurta” pianomusiikkia (Grieg, Schumann, Schubert, Chopin, Rachmaninoff, Liszt) josta hän lausui yleensä kommenteissaan vain kitkeriä arvostelmia, ja keskittyi sen sijaan pääasiassa J. S. Bachin, Richard Straussin, Schönbergin, Beethovenin ja Mozartin musiikkiin – kahteen viimeksimainittuun pääasiassa poleemisessa suhteessa. Gouldin kriittinen asenne selitti ”aukot” hänen repertuaarissaan, mutta kriittinen asenne ulottui myös ohjelmistoon, mitä hän lopulta soitti – Gould teki kokonaislevytyksen Mozartin sonaateista, vaikka totesikin moneen otteeseen Mozartin olleen ”keskinkertainen säveltäjä”, jonka musiikista hän sai vain taktiilia, soittimellista mielihyvää (Gould 1990: 33, 35). Gouldille musiikkiteoksen tulkinta merkitsikin samalla myös sen kritiikkiä, teoksen tarkastelemista uudesta näkökulmasta. Paikoitellen nuo Gouldin tulkinnalliset näkökulmat eivät imarrelleet säveltäjiä. Esimerkiksi mainittu Mozart-kokonaislevytys on kauttaaltaan ristiriitainen ja paikoin hyvin erikoinen kokonaisuus. Juuri Gouldin kiistanalaiset Mozart- ja Beethoven-levytykset, sekä Gouldin niihin kirjoittamat teosesittelyt ovat esimerkki musiikillisesta tulkinnasta, jossa musiikin representaatio yhdistyy kriittiseen argumentaatioon. Kuten Said

(2000: 3, 6) toteaa, Gouldin erityispiirre muusikkona ja intellektuellina oli eräänlaisen diskursiivisen tilan avaaminen, jossa kuultava musiikki on paikoitellen vain sivuseikka, sillä pääosan vie itse esteettinen argumentti jonka tulkinta tuo esiin. Gould ei koskaan katsonutkaan olevansa säveltäjän tai teoksen ”palveluksessa”, vaan pikemminkin tulkinnan motiivina oli tuoda tulkittavasta musiikista esiin uusia merkityksen tasoja.<sup>1</sup>

Gouldista onkin tullut pianismin historian ”toinen”, kuriositeetti jonka ympärille on syntynyt henkilökultti ”erilaisesta” pianistista. Schonbergin (1987: 477) esitys toimii tästä hyvänä esimerkkinä:

Monille nykypäivän muusikoille Glenn Gould on symboli, jonkinlainen pianon Bobby Fischer. Aivan kuten tuo eksentrisen shakin nero, Gould oli uskomaton lahjakkuus joka vetäytyi julkisuudesta varhain ja eristäytyi maailmalta. Fischerin tavoin Gould loi itse omat sääntönsä, ei välittänyt mitä maailma ajatteli hänestä, ja lopulta taivutti maailman tahtoonsa. -- Omalle sukupolvelleen hän edustaa vieläkin kapinaa auktoriteettia vastaan sekä vallitsevan järjestelmän ylenkatsomista.

Jo tässä lyhyessä katkelmassa toistuu monia Gould-reseption klisheitä: eksentrisyys, kapinallisuus, lahjakkuus ja julkisuudesta vetäytyminen. Vuoden 2001 *New Grove Dictionary* on hyvin samansävyinen Gould-kommentaarissaan:

Tammikuussa 1955 Gould teki Yhdysvaltain debyyttinsä konsertoiden Washingtonissa ja New Yorkissa. Hänen epäortodoksinen ohjelmansa (Gibbons, Sweelinck, myöhäis-Beethoven, Berg, Webern), erottuva tyylinsä, sekä lavamanerismsinsa antoivat hänelle välittömästi ikonoklastisen leiman. -- Hänen idiosynkraattiset tulkintansa, julkiset lausuntonsa, ja persoonallinen eksentrisyytensä tekivät hänestä ristiriitaisen hahmon, mutta hän oli myös laajalti ihailtu virtuositeettinsä, [itsestäänselvyyksiä] kyseenalaistavan älyllisyytensä, musiikillisen arkkitehtuurin hallintansa, rytmisen dynaamisuuksiensa, tarkan tekniikkansa ja äärimmäisen polyfonisen kirkkauden vuoksi.

(Bazzana 2001: 212.)

Tämänsuuntaisia lausuntoja Gouldista olisi helppo kaivaa kymmenittäin lisää. Heiniö (1999: 65) on kirjoittanut muusikkoreseption *topoksista*, jolla hän tarkoittaa ”kivettyntä, refleктоimatonta, klisheeksi jäykistynyttä reseptiokäsitettä”. Gouldin kohdalla juuri tällaisia kivettyneitä käsityksiä ei ole vaikea löytää, ja niillä on tietenkin suora yhteys Gouldin kuriositeettiasemaan pianismin historiassa. Ominaista tällaisille käsityksille on se, että ne syntyvät nopeasti, ja puhtaasti ulkoisilla tekijöillä (kuten Gouldin tapauksissa lavamaneereilla) on suuri merkitys.

Konkreettisia syitä tähän Gouldin pianistiseen ”toiseuteen” on useita. Gouldin tavaramerkki, miltei kaikista hänen levytyksistään selvästi kuuluva epävireinen hyräily; hänen poikkeuksellisen matala istuma-asentonsa pianon ääressä; musiikillisen performanssin intensiteetti, josta uhkaa tulla katsojalle miltei häiriötekijä; käsien



liottaminen miltei kiehuvaan vedessä ennen soittoa; soittaminen käsiin kädessä – kaikki nämä piirteet ovat jääneet osaksi Gouldin julkisuuskuvaa häntä koskevassa kirjoittelussa niin sanomalehdissä, biografioiden, kuin akateemisessa tutkimuksessa. Myös Francois Girardin ohjaama elokuva *32 lyhytelokuvaa Glenn Gouldista*, sekä lukuisat valokuvakokoelmat joita hänestä on tehty, kierrättävät näitä Gouldin julkisuuskuvan piirteitä tehokkaasti.

## Gouldin julkisuokuva ja musiikillinen maailmankuva tutkimuskohteena

Vaikka julkisuuskuvan syntyyn on aina konkreettiset lähteensä taiteilijan persoonassa, alkaa se myös vakiintuessaan elää omaa elämäänsä.<sup>2</sup> Siitä tulee abstraktimmalla tasolla itse itseään ruokkiva esteettinen kategoria, joka jättää jälkensä musiikin reseptioon, ovat kyseessä sitten säveltäjien teokset, taiteilijoiden konsertit tai levytykset. Esimerkiksi nykymusiikissa säveltäjän julkisuuskuvalla ja musiikistaan antamalla lausunnoilla on tärkeä merkitys sille, minkälaiseksi hänen musiikkinsa reseptio muodostuu. Jopa vuosikymmeniä aikaisemmin luotu säveltäjän julkisuokuva jää myös tulevan musiikin esteettis-ideologiseksi attribuutiksi. Samoin esiintyvien taiteilijoiden julkisuokuva muodostaa kontekstin, jossa heidän taidettaan vastaanotetaan. (Ks. Heiniö 1999: 64–65.) Tuon kontekstin puitteissa rakentuu eräänlainen musiikkikulttuurinen odotushorisontti taiteilijan ulosannille. Tuo odotushorisontti – jota on mahdollista hahmottaa vain abstrahoituna arvosteluista ja muusta aikalaiskirjoittelusta, elämänkerroista, ja muista kulttuurisista dokumenteista – kertoo paitsi siitä, minkälaisia esteettisiä normeja ja arvoja on olemassa kunkin musiikkikulttuurin todellisuudessa, myös siitä, minkälaisessa suhteessa taiteilijan oma taiteellinen profiili on noihin normeihin ja arvoihin. ”Erilaisuus” on erilaisuutta vain suhteessa johonkin historiallisesti ja institutionaalisesti vakiintuneeseen viitekehykseen, ja tradition olemusta on usein havainnollisinta hahmottaa sen negaation kautta – kysymällä mikä tiettyssä taiteilijassa tai musiikissa hätkähdyttää. Gouldin kohdalla hänen ”erilaisuutensa” liittyy paljolti siihen, että hän asetti kyseenalaiseksi monia taiteen tekijyyteen liittyviä käsityksiä – Gouldille säveltäjän intentioilla teoksensa esityksen suhteen ei ollut juurikaan merkitystä, ja tulkinnan suhteen normatiivisina parametreinä hän pitikin sävelteoksissa vain säveltasoja ja rytmejä (Bazzana 1997). Toisaalta Gould hylkäsi traditionaalisen idean levytyksestä tietyn esityksen ”dokumenttina” ja piti levytystä omana, itsenäisenä musiikillisen ilmaisun välineenä jolla on oma estetiikkansa.

Esiintyvien taiteilijoiden taide merkityksellistyy siis aina tietynlaisessa tradition luomassa odotushorisontissa. Tutkimuksen kannalta tämä merkitsee sitä, että kohdetta itseään, samoin kuin siihen kiinteästi liittyvän julkisuuskuvankin olemusta, etsitään sitä ympäröivistä kulttuurisista teksteistä joita tutkimuksessa voidaan hyödyntää. Nii-

den kautta voidaan myös ymmärtää tiettyä musiikkia, säveltäjää tai muusikkoa eräänlaisessa hermeneuttisessa kontekstissa. Siksi musiikinhistoriallinen tutkimus leikkaa usein myös reseptiohistoriaa: kuten Dahlhaus (1989: 4) toteaa, reseptiohistoria ja esteettinen arvostelma liittyvät aina yhteen. Säveltäjät, samoin kuin tunnetut muusikot, saavat esteettiset attribuutinsa vasta julkisuuden horisontissa.

Julkisuuskuva on kaikesta merkittävydestään huolimatta kuitenkin vain osa taiteilijuuden todellisuutta. Julkisuuskuvalla on nimittäin myös yhteys taiteilijan omaan esteettiseen todellisuuteen: ihanteisiin, vaikutteisiin, ja ylipäätään siihen taiteelliseen maailmankuvaan, jossa hän taidettaan luo. Siksi ennen reseption ja julkisuuskuvan tutkimista tulisi kiinnittää huomio itse persoonaan: kirjoituksiin, haastatteluihin, ja muuhun aineistoon joka avaa näkökulmaa henkilön sisäiseen todellisuuteen.<sup>3</sup> Glenn Gouldinkin kohdalla tämä pitää paikkansa. Ennen kuin pyritään kategorisoimaan häntä pianismin historiassa pelkästään julkisuuskuvan perusteella, on ensin pysyttävä mikrotasolla. On tarkasteltava sitä esteettistä maailmankuvaa, jonka pohjalta hän tulkitsi musiikkia. Kaikkien taiteilijoiden kohdallahan tämä ei edes ole mahdollista. Muusikoiden ”tutkittavuuden” ratkaisee pitkälti heidän kirjallinen (ja suullinen) aktiviteettinsa. Gouldin kohdalla ainakaan tutkimusaineiston puute ei ole ongelma. Hän julkaisi kymmeniä artikkeleita eri lehdissä, esiintyi televisiossa ja radiossa, sekä antoi ahkerasti haastatteluja eri tahoille. Myöskään aikalaiskommentaareista ei ole puutetta. Gouldin musiikillisista ideoista onkin julkisuutensa kautta tullut efektiivinen osa länsimaista musiikkikulttuuria<sup>4</sup>, ja tämä johtuu paljolti siitä, että hän toimi niin aktiivisesti eri medioissa kirjoitustensa, haastatteluidensa, sekä radio- ja televisio-ohjelmiansa kautta.

## **Eristäytymisen teema hermeneuttisena ikkunana Glenn Gouldin musiikilliseen ajatteluun**

Tarkastelen eristäytymisen ja yksinäisyyden ideaa Gouldin musiikillisessa ajattelussa siltä osin kuin se heijastuu hänen julkaistuissa kirjoituksissaan, levytyksissä sekä yksinäisyys-trilogiassa. Eristäytyminen ja yksinäisyys, niin konkreettinen kuin semioottis-symbolinenkin, näyttäytyvät Gouldilla käsittääkseni kolmella eri tasolla. Ensinnäkin, eristäytyminen ja yksinäisyys liittyvät Gouldin omaan biografiaan. Gouldhan oli erakko, joka piti yhteyttä ulkomaailmaan miltei pelkästään postin ja puhelimen välityksellä. Biografiakirjallisuudessa otetaankin poikkeuksetta esiin Gouldin intohimo kontrolloida elämäänsä juuri sosiaalisesta kanssakäymisestä vetäytymisen kautta. Toiseksi, Gouldin ammatillinen kiinnostus suuntautui juuri eristäytymisen tuomiin mahdollisuuksiin – olivat ne sitten studion ”kohdunomaisessa rauhassa” (Gould 1991: 107) tai Pohjois-Kanadassa. Kolmanneksi, eristäytyminen ja sosiaalisesta kollektiivista poisjättäytyminen toimii Gouldilla laajempänä esteettisenä



ja eettisenä ideaalina, niin taiteen tekemisessä kuin yleisemminkin, ja se näyttäytyykin eräänlaisena abstraktina ja idealisoituna vastakohtana kaikelle, mitä hän näki ihmiskunnalle haitallisena: kilpailullisuudelle, sosiaaliselle konformismille, ja kaikenlaiselle aggressiivisuudelle.

Liikun kaikkien näiden kolmen tason välillä. Ne eivät suinkaan ole tiukasti erillään toisistaan – ennemminkin ne on nähtävissä tutkimuksen kautta hahmottavana jatkumona, jonka yhdessä päässä on sosiaalisesta kanssakäymisestä eristäytynyt muusikko, ja toisessa päässä taas eristäytymisen idea kontekstistaan irrotettuna abstraktina etiikkana – ideana, jota Gould näyttää pitävän ratkaisuna taiteen (ja ihmiskunnan) ongelmiin.

Lawrence Kramer (1990: 5–9) on kirjoittanut ”hermeneuttisista ikkunoista” joita kontekstualisoivan musiikintutkimuksen kautta voidaan avata tutkimuskohteeseen. Tällä käsitteellä Kramer tarkoittaa sitä, että tutkittavaa tekstiä tarkastellaan objektina, jonka kaikkia merkityksiä ei pidetä eksplisiittisinä. Pikemminkin tutkimuskohdetta tarkastellaan eräänlaisena arvoituksena, joka provosoi tulkitsijaansa dialektiikkaan itsensä ja kontekstinsa välillä. Tällaisessa viitekehyksessä teksti ei suoraan antaudu tulkinnalle, vaan tutkijan on tehtävä pohjatyö, avattava ”hermeneuttinen ikkuna” ja valittava hedelmällinen tulkinnan näkökulma josta kohdetta voidaan ymmärtää uudella tavalla. Tulkinnan suhteen Kramer (1990: 17) muistuttaa lisäksi kahdesta asiasta. Ensinnäkin, kulttuurisella kontekstilla ei ole mitään vakaata tai ensisijaista ”paikkaa”, josta tekstin merkitystä etsitään. ”Merkitystä löytyy kaikkialla, ja kuten ilma ja raha, se ympäröi joka puolella.” Toiseksi, kulttuuriset tekstit, joita tutkija pyrkii ymmärtämään – kuten kirjoitukset, teokset, käytännöt ja muut aktiviteetit – eivät ole vain kulttuurin tuotteita vaan myös tuottajia. Tekstit ”tekevät” jotain kaiken aikaa kulttuurisesti. Gouldin kohdalla tämä ”kulttuurinen tekeminen” liittyy hänen julkisuuskuvansa ja tradition väliseen dialektiikkaan – dialektiikkaan, jossa Gouldin kaltaisten ”kummajaisten” esteettisessä kategorisoinnissa traditio ikään kuin määrittelee itseään uudelleen. Gould-reseptiossa esiintyvät attribuutit ”eksentrisyys” ja ”ikonoklastisuus” on lausuttu nimenomaan tradition näkökulmasta, ja niihin on sisäänrakennettu myös tarve vetää rajoja, sulkea ulkopuolelle. Jos Gould olisi eksentrisistä lavamaneereistaan huolimatta antanut sovinnaisempia haastatteluja ja kirjoittanut konventionalisempia tekstejä, olisi hänen profiilinsa pianismin historiassa varmasti erilainen. Tässä mielessä hänen oma, julkiseksi tullut esteettinen maailmankuvansa on ”tehnyt” hänestä tietynlaisen hahmon haastamalla tradition paljastamaan korttinsa ja sijoittamalla hänet sen ulkopuolelle.

Hermeneuttisen ikkunan perusidea on siis se, että tutkimuskohdetta tarkastellaan kulttuurisessa kontekstissa ja osana sitä. Kulttuuriset tekstit nähdään kramerilaisittain dynaamisina, ympäröivän kulttuurin kanssa vuorovaikutuksessa olemassa olevina kokonaisuuksina. Toisaalta tutkijakaan ei tässä asetelmassa ole vain objektiivinen tarkkailija, vaan tulkintaprosessi on ennemminkin dialoginen. Ikkunasta ikään kuin näkyy kahteen suuntaan, ja tutkijan oma luenta on tärkeässä roolissa.

Eristäytymisen teema voi toimia juuri tällaisena hermeneuttisena ikkunana jonka kautta Glenn Gouldin kirjoituksista heijastuvaa esteettistä maailmankuvaa voi tulla ymmärtämään syvemmällä tasolla. En ole ensimmäinen, joka yksinäisyys-teeman keskeisyyden Gouldilla panee merkille. Kuten Geoffrey Payzant (1997: 51) on todennut, Gouldin tarve yksinäisyyteen on teema, joka koskettaa hänen musiikillisen ajattelunsa jokaista aspektia. Yhden teeman näkökulmasta tehdyssä tulkinnassa ei kuitenkaan saa olla kysymys Gouldin ajattelun lokeroinnista tai kategorisoinnista, siitä, että pyrkisin redusoimaan koko hänen maailmankuvansa yhteen tai useampaan perusideaan. Pikemminkin ikkunoita on aina useita mahdollisia. Gouldin maailmankuvan tarkasteleminen ”eristäytymisen näkökulmasta” toimii heuristisena välineenä, jonka kautta tuo maailmankuva nähdään yhtenäisenä ja koherenttina kokonaisuutena, kohteena jolla on rajat. On kuitenkin myös olennaista pitää mielessä, että Gouldin ajattelun yhtenäisyys ja koherenssi, hänen ajattelunsa ”eri tasot” joista puhuin edellä, samoin kuin koko tutkimuskohteena oleva ”Gouldin musiikillinen maailmankuvakin”, ovat lopulta tutkijan omia konstruktioita. Tässä mielessä tulkinnan dialogisuus on miltei aina toteutumaton ideaali sillä kohde ei saa omaa suunvuoroaan. Toisaalta tehdyt tulkinnatkin ovat aina avoimia puheenvuoroja laajemmassa jatkuvassa, uusia näkökulmia avaavassa keskustelussa.

Tarkastelen Gouldin musiikin tulkintaa koskevia ideoita siis hyvin laajasta näkökulmasta, mutta samalla pyrin ottamaan erityisen huomion kohteeksi Gouldin ajatukset studioteknologiasta ja sen potentiaalista tulevaisuuden musiikintekemiselle. Gouldhan osallistui aktiivisesti keskusteluun hifi-lehdissä, ja Pekka Gronow ja Ilpo Sauniokin (1990: 439–443) uusintavat yleistä käsitystä Gouldista nimenomaan muusikkona, joka luotti teknologian mahdollisuuksiin varauksetta ja jolle juuri teknologia tarjosi ideaaliset olosuhteet taiteen uudelleenluomiseen. Tämä onkin hyvin tiedossa oleva seikka, kun taas Gouldin teknologisen vision yksityiskohtat eivät ole. Usein otetaan esille se, että Gould vetäytyi aktiivisesta konsertoinnista studioon, ja että hän ei pitänyt konsertteja taiteellisesti kiitollisena ympäristönä esittää musiikkia. Silti Gouldin tarkempia motiiveja tai muita tähän kytkeytyviä taiteellisia ideoita ei juurikaan ole yksityiskohtaisemmin tarkasteltu.

Tämä johtuu tietysti osittain siitäkin, että muusikoita ei ylipäätään ole toistaiseksi juurikaan nähty musiikkitiiteen tutkimuskohteina – ei esteettisen ajattelunsa eikä juuri minkään muunkaan osalta.<sup>5</sup> Musiikkitiede on pitkälti orientoitunut nimenomaan säveltäjien ja teosten tutkimiseen. Historiallisesti tämä on ymmärrettävää, sillä 1800-luvun idea autonomisesta taideteoksesta on tärkeä tausta modernin musiikkitiiteen syntyyn. Muusikot on nähty vain teosten ”välittäjinä” säveltäjiltä kuulijoille. Hieman toisesta näkökulmasta Leppänen (1996: 61) toteaa, että ”luovan säveltaiteen diskurssin hegemonisen aseman vuoksi länsimaisen taidemusiikin tutkimus on keskittynyt säveltäjien ja teosten tutkimiseen”. Esittävää säveltaidetta ei ole nähty osana ”luovaa säveltaidetta”, joten muusikoita ei yksinkertaisesti ole nähty tärkeinä tutkimus-



kohteina. Musiikinhistoriankirjoitus on myös perinteisesti luottanut hegeliläiseen ”suurmieshistoriaan”, eikä muusikoita ole tähän kategoriaan paljon mahtunut. Ajat ovat kuitenkin musiikkitieteessäkin muuttumassa, ja sekä etnomusikologiasta tuttu itsereflektiivinen muusikko-tutkija (ks. Leppänen 1996), että kulttuurianalyttinen ja kontekstualisoiva tutkija ovat molemmat jo täyttä legitimizeettiä nauttivia tutkijahahmoja. Määrällisesti kuitenkin muusikkotutkimus on vielä aivan alkumetreillään, ja tähän pyrinkin omalla puheenvuorollani vaikuttamaan.

## Kontrapunktissa maailman kanssa

Monet Gouldin musiikillisista ideoista olivat hänen esiintymismaneereidensa tavoin kontrapunktissa traditioon ja konventioihin nähden. Siinä missä taidemuusikot ovat perinteisesti – mutta toki ajoittain tietyin varauksin – nauttineet konsertoinnista ja arvostaneet siihen liittyvää suoraa kontaktia yleisön kanssa, Gould piti sitä taiteellisenä kompromissina ja siirtyikin keskellä suurinta menestystään vuonna 1964 yksinomaan levyttäväksi taiteilijaksi. Hänen parhaimmin tunnettu, hieman provosoivassa tarkoituksessa esitetty ideansa olikin ennustus, jonka mukaan konsertit tulisivat häviämään viimeistään kolmannelle vuosituhannelle tultaessa (Gould 1990: 332). Näinhän ei todellakaan käynyt, vaan pikemminkin on käynyt päinvastoin: konserttien suosio on kasvanut, kun taas klassisen musiikin levyteollisuus on vaikeuksissa.

Kuten Jean-Jacques Nattiez (1996: 31) on todennut, Gould jättikin huomiotta koko musiikin symbolis-kulttuurisen, yhteisöllisyyttä luovan ja ylläpitävän aspektin. Modernissa etnomusikologiassa on tiedetty jo 1950-luvulta lähtien että musiikki ei ole pelkästään ääntä, muusikoita ja partituureja, vaan se tuottaa ja ylläpitää myös kulttuurisia ja paikallisia merkityksiä. Musiikki on kuluttajilleen myös kulttuurista pääomaa. Gouldin huomio taas oli kaiken aikaa siinä, miten äänitysstudion suomin mahdollisuuksin voitaisiin luoda alati viimeistellympiä ja harkitumpia tulkintoja. Hän ei ottanut huomioon konserttien sosiaalista ja symbolista aspektia. Yleisöllä on tarve irtottautua yksityisyydestään kollektiiviseen musiikilliseen tapahtumaan niin rock- kuin taidemusiikissakin, tarve kokea musiikkia yhdessä, keskustella siitä, ja saada näin aikaan yhteisöllisyyttä. Myös monet muusikot kokevat konsertoinnin palkitsevana nimenomaan kollektiivisen musiikkikokemuksen vuoksi. Gouldille tällainen musiikkikokemuksen aspekti oli vääristynyt ja ideologinen.<sup>6</sup> Hänelle konserttiyleisö merkitsi vain häiriötekijää ideaalitulkinnan kannalta. Yleisön haitallisuus piili Gouldille ensinnäkin siinä, että yleisön läsnäolo tuo mukanaan houkutus ylitulkintaan, yleisön kosiskeluun tulkinnan kautta jolle ei ole aidosti musiikillisia perusteita. Toisaalta taas konsertit tekevät kuulijan todellisen kosketuksen musiikkiin mahdolltomaksi, sillä konserteissa esteettisestä arvostelmasta tulee sosiaalinen ideologia – esteettisestä arvottamisesta tulee kuulijoille pääasiallinen syy ylipäätään mennä konsertteihin. Tä-

hän tarpeeseen on Gouldin (1990: 258) mukaan vastannut institutionalisoitunut musiikkikritiikki, jolla on ollut ”moraalisesti ja esteettisesti tuhoisa” vaikutus musiikkiin.

Theodor Adornon idea ”pseudo-aktiivisuudesta” kuvaa mielestäni hyvin Gouldin ideaa konformistisesta konserttiyleisöstä<sup>7</sup>. Adornolle pseudo-aktiivisuus merkitsee valheellisella tavalla ”omaehtoista” ja autonomista toimintaa, jossa yksilön käyttäytyminen on itse asiassa määritelty ulkoapäin hänen itsensä kokiessa tekevänsä ratkaisuja yksilönä. Pseudo-aktiivisuuden melankolisuus piilee siinä, miten todellisen yksilöllisyyden puute ja kyvyttömyys tehdä omia valintoja itse asiassa heijastaa yksilön voimattomuutta sosiaalisen systeemin rinnalla (Pickford 2002: 318). Adornolle pseudoaktiivisuus merkitsee sitä, että konserteissakävijä tekee valintansa – ja lopulta menee itse konserttiin – sosiaalisen distinktion motivoimana ja massan mukana. Kuluttaja on tällöin Adornon (1978: 278) mukaan itse asiassa vain ”palvomassa rahaa” joka hänellä on ollut sijoittaa sisäänpääsyynsä taiteen maailmaan. Kuluttaja luulee näin voivansa ”ostaa musiikkilämyksen”. Gouldin kuva konserttiyleisön suhteesta musiikkiin liittyy tällaiseen adornolaiseen pseudo-aktiivisuuteen. Keskivertokoululija on Gouldin pessimistisessä kuvassa sellainen, joka lukee seuraavan päivän lehdestä musiikkikritiikon instituution turvasta lausutun ”totuuden” siitä, millainen konsertti oli, ja on tyytyväinen jos hänen mahdollinen oma arvionsa osuu yksin tuon objektiivisemmän ”totuuden” kanssa.

Gouldin ehdottama tie ulos tällaisesta ideologisesta musiikkisuhteesta vei äänitysstudioon, ja hänen luottamuksensa studioteknologiaan olikin varauksetonta. Hän uskoi vakaasti, että levytykset ovat itsenäinen taidemuoto, jonka tulisi perustua täysin erilaiselle musiikilliselle arvomaailmalle kuin konsertoinnin. Gould hylkäsikin täysin ajatuksen levytyksestä ”autenttisena” dokumenttina jostain tietystä esityksestä. Sen sijaan hän käsitti äänitteen ontologiselta statukseltaan sellaisena, jossa studiotekniikan mahdollisuudet on käytetty täysin hyväksi. Ei ole merkitystä onko äänitteeseen käytetty kaksi vai kaksi sataa leikkausta tai päällekkäisäänitystä, kunhan tulos on taiteellisesti paras mahdollinen, ”röntgenkuva” tulkittavasta teoksesta mikä hänelle edusti ihannetta.<sup>8</sup> Eisenberg (1986: 109–159) kutsuu tällaista tallennetta ”fonografiseksi”, sillä siinä ei itse asiassa tallenneta mitään (mihin englanninkielen sana ”record” viittaa), vaan koostetaan ideaalitulkinta, mikä sitten säilyy levytyksenä. Tällainen fonografinen asenne leimaa hyvin Gouldin ajattelua levytyksiä kohtaan.

Gouldin aktiivisuus teknologian parissa ei jäänyt pelkästään levytyksiin. Miltei yhtä tuottelias kuin pianistina hän oli radio- ja tv-ohjelmien tekijänä. Juuri radion kanssa hän myös teki urauurtavia kokeiluja ”polyfonisten audiodokumentaarien” saralla. Niistä tunnetuin kokonaisteos, *Yksinäisyys-trilogia*<sup>9</sup>, käsittelee eristyksissä asuvia ihmisiä tai ihmisryhmiä. Kantavana teknisenä ideana niissä on ollut yksittäisten ihmisten haastattelu ja heidän puheensa jälkimiksaaminen auditiiviseksi kollaaiksiksi. Gould näki myös nämä työnsä musiikkina, ja hänen mieltymyksensä kontra-



punktiin ja polyfoniaan näkyy myös audiodokumentaareissa<sup>10</sup>: puheääniä on asetettu lomittain sekä päällekkäin, ja ajoittain narraatio muuttuukin käsittämättömäksi liian monen äänen päällekkäisyyden vuoksi.

Yhteistä useimmille Gouldin audiodokumentaareille sekä myös useimmille hänen kirjoituksilleen oli se, että niissä kaikissa käsitellään samaa ongelmaa: minkälaisia vaikutuksia yksinäisyydellä ja eristäytyneisyydellä on ihmiseen? Muuttaako se ihmisen suhtautumista omaan elämäänsä ja käsityksiin siinä piilevistä luovista mahdollisuuksista? Mikä ”historiallisesti eristäytyneen” musiikin (tästä Gouldin malliesimerkki oli Richard Strauss) esteettinen status on? Onko musiikissa historian kautta tapahtuvaa ”edistystä”? Saako yksinäisyys ja tietoinen eristäytyminen sosiaalisesta kollektiivista aikaan luovuutta?

Viimeiseen kysymykseen myönteisen vastauksen antaminen on epäilemättä yhtenä kantavana motiivina koko Gouldin uralla. Audiodokumentaareissaan Gouldilla oli monella tavalla romantisoitu suhde ”pohjoiseen”. Kaikki *Yksinäisyys-trilogian* osat sijoittuvat Pohjois-Kanadaan, ja vaikka hän itse viettikin elämänsä turvallisesti huoneistossaan Torontossa, ei tämä estänyt häntä idealisoimasta pohjoista erämaata sekä eristäytyneisyyttä ylipäättäen. ”Pohjoiseen menevät ihmiset muuttuvat filosofeiksi”, Gould totesi *The Idea of North* -dokumentaarin esipuheessa, ”sillä he alkavat suhteuttaa oman työnsä ja elämänsä niihin ravisuttaviin luomisen mahdollisuuksiin” mitä kokemus erämaasta tarjoaa (Gould 1990: 392). ”Pohjoisuus” näyttääkin Gouldin ajattelussa muuntuvan metaforaksi, joka merkitsee jonkinlaista pluraalisuuden, demokraattisuuden, ja kaikille kuuluvan luovuuden maksimiamia. Toisaalta taas Gouldin propagointi studioteknologian ja ”eristäytyvän kuuntelijan” puolesta liittyy Gouldin ideaan sisällyttää niin musiikin tulkintaan kuin kuunteluunkin uutta luova elementti. Gouldilla juuri eristäytyminen ja teknologian mahdollistama individualismi näyttävät porttina todelliseen luovuuteen musiikissa.

## **Studion ”kohdunomainen rauha” ja luova kuuntelija**

Ehkä kaikkein tunnetuimmassa, 1966 julkaistussa ”The Prospects of Recording” -artikkelissaan Gould aloittaa argumentointinsa levytyksen puolesta toteamalla, että ”kuulijat ovat alkaneet assosoida musiikillisen esityksen sellaisten äänen kvaliteettien kanssa, joita kaksi sukupolvea sitten kuulijat eivät kaivanneet eivätkä ammattilaiset kyenneet saamaan aikaan”. Tällaisia kvaliteetteja Gouldille olivat ”analyttinen selkeys, välittömyys, sekä miltei kosketuksenomainen läheisyys”. Toisaalta taas Gould toteaa, että musiikista on tullut osa ihmisten arkipäivää, ja siihen liittynyt ”miltei uskonnollinen” asenne on hävinnyt.<sup>11</sup> Samalla kun musiikki on tullut koteihin, olemme Gouldin mukaan myös alkaneet kuunnella sitä hajamielisesti ja vain osittaisesti keskittyen. Kun musiikki on tullut läpäisemään koko ihmisten arkielämän, tapa, jolla kuuntelemme sitä

on myös joutunut mukautumaan arkielämän kontekstiin. (Gould 1990: 333.)

Teknologialla on Gouldin mukaan ollut myös vaikutusta tiettyjen musiikkien uudelleen löytymiseen. Barokki- ja renesanssimusiikkien tunnetuksi tulo ovat Gouldille tästä esimerkkejä. Teknologia mahdollistaa myös tutkimuksen ja esittävän taiteen synteessin: ”ensimmäistä kertaa musikologi eikä esittävä taiteilija on tullut avainhenkilöksi tämän tuntemattoman ohjelmiston esittämisessä”. Toisaalta taas teknologia mahdollistaa myös taiteilijoille sellaisten hankkeiden toteuttamisen, jotka konserteissa jäisi- vät toteutumatta – kuten vaikkapa tietyn säveltäjän kokonaistuotannon tai jonkin harvinaisemman, yleisölle tuntemattomamman säveltäjän musiikin tallentamisen. Samalla tulkintaprosessi kuitenkin pohjautuu usein ”intensiiviseen analyysiin”, vaikka hallittavissa oleva ohjelmisto kuitenkin kasvaa monin kerroin konserttiohjelmistoa laajemmaksi. (Gould 1990: 335.)

Tärkeimpänä teknologian kontribuutiona muusikolle Gould mainitsee sen, että hänen on mahdollista saada tulkitsemaansa musiikkiin hyvin samankaltainen suhde kuin sen säveltäjällä on siihen ollut. Tällä idealla on yhteys myös Gouldin ideaan taiteoksen monitekijyydestä, johon tulen myöhemmin. Teknologia sallii muusikon

kohdatessaan jokin tietty musiikkiteos analysoida ja eritellä se mitä perusteellim- malla tavalla, sekä antaa mahdollisuuden tehdä tuosta musiikista elävä osa omaa elämäänsä suhteellisen lyhyeksi ajaksi ja sitten siirtyä uusiin haasteisiin ja uusiin utel- iaisuutensa kohteisiin. Tällaisessa asetelmassa musiikkiteos ei enää muodosta muu- sikolle päivittäistä haastetta. Hänen analyysinsä teoksesta ei pääse vääristymään yli- esittämisen [*overexposure*] takia, eikä hänen tulkintansa tähtää vain herättämään suosionosoituksia ylemmältä parvekkeelta, kuten on miltei välttämättä asian laita [siis konserttitilanteessa] liikaa esitetyn standardiohjelmiston kanssa.

(Gould 1990: 335–336.)

Teknologia siis ruokkii eräänlaista ”tutkivaa muusikkoo” tarjotessaan mahdollisuu- den analyttiseen muusikkouteen. Samalla Gould korostaa levyttämisen ylivoimai- suutta myös määrällisin argumentein: studion työmenetelmät sallivat työskentelytavan, jossa taiteilija ”pääsee eroon” teoksesta pikemmin, ja on sitten vapaa siirtymään uu- siin haasteisiin. Sitaatissa näkyy myös mielenkiintoisella tavalla se, kuinka Gouldin ajattelussa ”kaikki liittyy kaikkeen” – kuinka tietyt toisiin asioihin liittyvät argumen- tit kietoutuvat osaksi hänen teknologiadiskurssiaan. Esimerkiksi viittaus ylitulkintaan, joka ”tähtää vain herättämään suosionosoituksia ylemmältä parvekkeelta” kietoutuu osaksi hänen yleistä kritiikkiään konsertteja kohtaan. Neljä vuotta aiemmin (1962) julkaistussa ”Let’s Ban Applause!” -artikkelissaan Gould (1990: 246) kirjoitti näin:

[K]aikkein tehokkain keino joka voitaisiin ottaa käyttöön nykykulttuurissamme [oikeanlaisen musiikin kuuntelun edistämiseksi] olisi asteittainen, mutta lopulta to- taalinen yleisön responssin eliminoiminen. Olen vakuuttunut tästä kannasta koska uskon, että taiteen oikeutus piilee sen kyvyssä syyttää sisäinen liekki [*internal*



*combustion*] kuuntelijoiden sydämissä, eikä tuottaa onttoja julkisia ja ulkoisia tunteenilmaisuja. Taiteen tarkoitus ei ole hetkittäisen adrenaliiniryöpyn<sup>12</sup>, vaan asteittaisen, elämänmittaisen ihmetyksen ja mielenrauhan aikaansaaminen. Radion ja äänilevyn kautta olemme nopeasti ja oikeutetusti oppimassa arvostamaan esteettistä narsismia – ja käytän tässä tätä termiä sen parhaassa merkityksessä – ja olemme alkaneet vastata haasteeseen, jossa [taiteen tehtävä nähdään siinä, että] jokainen luo kontemplatiivisesti oman taivaansa [*divinity*].

”Esteettinen narsismi”, Marshall McLuhanilta lainattu termi, on siis Gouldin ratkaisu taiteen kollektiivisen kokemisen tilalle. Se pätee niin musikalille kuin kuulijallekin. Musiikki on Gouldille (1991: 102) selvästi nimenomaan yksityinen taidemuoto:

[M]usiikki on jotain, mitä tulisi kuunnella yksityisyyden rauhassa. En usko, että sitä pitäisi käyttää ryhmäterapiaan tai mihinkään muuhun yhteisölliseen kokemukseen. Minusta musiikin tulisi johtaa kuulija – ja tietysti myös esiintyjä – kontemplatiiviseen tilaan, enkä usko, että tuota tilaa on mahdollista saavuttaa 2999 ihmisen istuessa ympärillä. Niinpä suurimmat syyntä vastustaa konsertteja ovat ennemminkin moraalisia kuin musikaalisia.

Heti on todettava, että Gould kirjoittaa jälkimmäisessä sitaatissa hieman ristiriidassa muihin kirjoituksiinsa nähden. Jos kohta hän mieluusti kytkikin konsertit ja epämoraaalisuuden keskenään, määrällisesti hän kuitenkin esitti huomattavasti enemmän musiikillisia syitä konsertointia vastaan. Toisaalta epämoraaalisuus ja konsertointi liittyvät yhteen Gouldilla myös syvemmällä tasolla. Jo konsertto lajityyppinä oli hänelle moraalisesti ongelmallinen:

[E]n itse asiassa nauti *minkään* konserton soittamisesta. Minua häiritsee niissä eniten kilpailullisuuden ja vertailun ilmapiiri, jota konsertto edustaa. Satun uskomaan, että kilpailu pikemminkin kuin raha on kaiken pahan alku ja juuri, ja konsertto on täydellinen musiikillinen analogia kilpailullisuuden hengelle.

(Gould 1990: 41.)

Näissä sitaateissa näkyy kuitenkin myös se, kuinka mustavalkoista hänen argumentointinsa paikoitellen on. Konserttitilanteen kollektiivisuus yhdistyy Gouldilla suoraan ”onttoihin ja ulkoisiin” tunteenilmaisuihin, kun taas radion ja äänilevyn kuunteleminen näyttää väistämättä johtavan ”puhtaaseen” ja kontemplatiiviseen musiikkikokemukseen. Näinhän asia ei suinkaan ole, kuten jokainen konserteissa käynyt voi helposti todeta. Myös konserteissa voi kuunnella keskittyneesti, ”esteettisen narsismin” puitteissa gouldilaisittain ilmaistuna, ja vastaavasti levytysten kuuntelu voi tapahtua puhtaasti sosiaalisen paineen motivoimana. Gould näyttääkin unohtavan, että levytys tai konsertit eivät välineinä ole hyviä tai pahoja – kaikki riippuu siitä, mihin niitä käytetään. Toisaalta Gouldin argumentti konserton ”kilpailullisuudesta” on hieman väkijäinen ja liian yleinen ollakseen vakuuttava.

Tällaisen essentialismin lisäksi toinen ongelma Gouldin argumentoinnissa on siinä, että hän ei näyttänyt huomioivan levytysten potentiaalista hyödykeluonnetta lainkaan. Vaikka siteeraamiani Gouldin kirjoituksia onkin luettava 1960-luvun pohjois-amerikkalaisessa kontekstissa jossa konserttien määrä kasvoi, yritysten sponsoriraha alkoi muodostaa yhä suuremman osan rahoituksesta, ja ohjelmisto alkoi tulla yhä riskittömämmäksi (Horowitz 1987: 431–432), niin silti levytykset eivät koskaan ole olleet lainkaan sen ”puhtaampi” tapa kuunnella musiikkia kuin konserttitkaan. Kuten Chanan (1995: 121) toteaa, juuri ääniteteollisuus ja televisio auttoivat tekemään esimerkiksi Arturo Toscaninista ja Leonard Bernsteinista niin merkittäviä kuin heistä tuli – ensinmainitusta 1930-luvulta eteenpäin ja jälkimmäisestä tämän jälkeen. Juuri myydyt levytykset, niin ennen kuin nykyäänkin, ruokkivat tähtikulttia ja sen lieveilmiöitä. Tämä pitää paikkansa niin Toscaninin, Bernsteinin kuin Gouldin itsensäkin kohdalla. Studioteknologia ja sen suoma ”kohdunomainen rauha” onkin Gouldille jonkinlainen kapitalismin todellisuudesta irrotettu abstrakti ideaali, taiteellisen vapauden ja yksilöllisyyden metafora. Sen kautta taiteilijalla on Gouldin visiossa mahdollisuus maksimaaliseen taiteelliseen vapauteen ja persoonalliseen tulkintaan. Toisaalta taas Gouldilla studioon eristäytyminen assosioituu hieman paradoksaalisesti, ottaen huomioon hänen oman helposti tunnistettavan tyylinsä, myös anonyymisyyteen.

Gould puhui taiteen anonyymisyydestä monessa kirjoituksessaan. Se liittyy hänellä teknologian kautta tapahtuvaan taiteilijan ja yleisön välisen roolin häviämiseen, mutta samalla siitä on luettavissa jonkinlaisia Marshall McLuhanin profetoiman virtuaalisen ”maailmankylän” piirteitä. Vuonna 1974 julkaistussa itsehaastattelussaan<sup>13</sup> Gould (1990: 318) toteaa näin:

Minusta yksinkertaisesti tuntuu, että taiteilijalle tulisi, niin hänen itsensä kuin yleisönsä parhaaksi, – taata anonymiteetti. Hänen tulisi sallittavan työskennellä ikään kuin salassa, välittämättä – tai paremminkin tietämättä – markkinoiden vaatimuksista, jotka, jos riittävän monet taiteilijat eivät välitä niistä, tulevat yksinkertaisesti häviämään. Ja jos nämä markkinoiden vaatimukset häviävät, myös taiteilijat hylkäävät väärän ”julkisen” vastuunsa, ja heidän ”yleisönsä” hylkää palvelevan ja taiteilijasta riippuvaisen roolinsa.

Toisaalla Gould taas toteaa, että hän pitää ideaalisena ”maailmaa, jossa kukaan ei tiedä mitä joku toinen tekee”; että ”taiteilijat työskentelevät parhaiten eristyksissä” ja niin, että ulkopuolinen maailma on aina suljettavissa ulkopuolelle; että ideaalisti teknologia mahdollistaa sen, että jokaisella kuulijalla on aina ”oma projekti käsillä”; ja että ”taideteoksen arvioiminen siitä saadun tiedon perusteella on kaikkein eniten taidetta laiminlyövä tapa tehdä esteettinen arvostelma” (Gould 1990: 460, 259, 320, 341). Nämä kaikki ideat liittyvät mcluhanilaiseen teknologiseen visioon, jossa identiteetti ja kaikki, mitä olemme tottuneet pitämään ”yksilöllisenä”, joutuu uudelleenarvioinnin kohteeksi. McLuhanin (1968: 23, 68) perusargumenttihan oli se, että teknologian



ja uusien viestintävälineiden ilmaantuessa osaksi elämäämme niistä tulee itsessään jo muotonsa kautta merkitseviä ja niiden oma olemus muokkaa tapaa, joilla niitä hahmotetaan. ”Mediumista” tulee siis ”message”, kuten McLuhanin oma ilmaisu kuului. Toisaalta McLuhan piti teknologiaa itse asiassa ”ihmisen laajentumina”, ja puhuu siitä, kuinka ”sisällytämme itseemme” teknologioita käyttäessämme niitä. Teknologian kautta olemme ”ulottaneet keskushermostomme koko maapalloa syleileväksi.”

Gouldin ideat teknologian kautta saavutettavasta maailmankylästä ja sen piirissä tapahtuvasta kommunikaatiosta eroavat kuitenkin ainakin kahdella tavalla McLuhanista. Ensinnäkin, jälkimmäiselle virtuaalinen, teknologian kautta tapahtuva ja yhteen aistiin rajautuva viestintä vaikuttaa havaintokykyyn turruttavasti (McLuhan 1968: 66). Gouldillaan tilanne on päinvastoin: levytykset mahdollistavat mahdollisimman intiimin kosketuksen ”musiikkiin itseensä”. Toinen ero Gouldin ja McLuhanin ideoiden välillä on siinä, että Gould itse asiassa suhtautuu varauksin tiettyihin ”maailmankylän” piirteisiin. Jos kommunikaatio alkaa toimia reaaliaikaisena koko maailman kesken – kuten pitkälti on tapahtunut internetin myötä – tulee toisilleen yhteismitattomien kulttuurien keskinäinen vertailu ”liian helpoksi” Gouldin mukaan. ”Simultaanin tiedonsiirron mukana laitamme sivuun turistinkaltaisen kiinnostuksen kaukaisuun ja eksoottisiin paikkoihin ja tulemme vain kärsimättömiksi sen ajallisen jälkeenjääneisyyden kanssa, jota eksoottiset kansat meille edustavat. Tässä mielessä professori McLuhanin idea – ‘maailmankylästä’ on hälyttävä.” (Gould 1990: 349.)

Gould kuitenkin toteaa samaan hengenvetoon, että nämä varaukset eivät koske levytystä taidemuotona, jolla on etunaan historiallinen ja arkistoiva funktio. Levytykset eivät myöskään ole reaaliaikaisia. Sähköisen tiedonsiirron suhteen levytyksillä voidaan Gouldin mukaan itse asiassa paikata radion ja television simultaanin tiedonsiirron mukanaan tuomia hedelmättömiä vertailuja. Siinä missä jälkimmäisillä on taipumus johtaa ”häviävään toleranssiin” kulttuurista erilaisuutta kohtaan, levytykset mahdollistavat etäännyttämisen toisesta kulttuurista ja sen myötä tulevan objektiivisemmän havainnon. (Gould 1990: 350.) Toisaalla Gould (1991: 92) toteaa levytyksien olevan ”jossain määrin ajattomia”; ne ovat ”historian ulkopuolella” ja ylittävät paikallisuuden kontekstin. Näin siis levytykset näyttäytyvät Gouldille nimenomaan reflektiota mahdollistavana apuvälineenä, kun taas 1960-luvun McLuhanin kuva ”maailmankylästä” painotti nimenomaan simultaanisuutta vailla mahdollisuutta ajan pysäyttämiseen.

Samalla Gouldille levytykset toimivat siis myös keinona intiimimpään kosketukseen itse musiikin kanssa. Gouldille musiikin tuli teknologian kautta ideaalisti olla anonyymiä, monitekijäistä, mutta kuitenkin jotain, jota kuuntelijan tuli kuunnella keskittyneesti. Jean-Jacques Nattiez (1996: 31) on huomauttanut, että Gouldin päätely tässä kohtaa ei ota huomioon tekijöitä, joita Nattiez kutsuu ”poikkeamavaikutuksiksi” [*perverse effects*]. Tällä Nattiez viittaa siihen, että kun teknologiasta tulee osa ihmisten arkea, ja musiikin kuunteleminen läpäisee koko jokapäiväisen elämän –

tätähän Gould piti positiivisena vaikutuksena – niin lopulta musiikki itsessään annihiloituu, ja kuulija itse asiassa passivoituu suhteessaan siihen. Tämähän oli juuri päinvastoin kuin mitä Gould uskoi. Samalla tämä passivoituminen liittyy myös aiemmin mainitsemaani Gouldin epäkriittisyyteen levytyksien kaupallisuutta kohtaan. Levytyksien kaupallisuushan on epäilemättä vaikuttanut myös siihen, että myös klas-sisesta musiikista tulee tuote, tavaramerkki, jota saatetaan kuunnella levyltä vielä vähemmällä tarkkaavaisuudella kuin konserteissa.

Vaikka Gouldin teknologisessa visiossa hahmotellaan äänitysstudion muusikolle tuomia uusia mahdollisuuksia, on sen keskipisteessä itse asiassa uudenlainen kuuntelija, jota Gould kutsui termillä ”luova kuuntelija”. Termillä Gould viittaa ”levyteollisuuden merkittävimpään saavutukseen”, kuuntelijatyyppeihin, joka ei enää ole ”passiivisesti analyttinen”, vaan pikemminkin luovasta kuuntelijasta tulee ”kumppani” [*associate*] musiikillisessa luomistapahtumassa. Kuulijan, esittäjän, ja säveltäjän roolit menevät päällekkäin:

Sähköinen tiedonsiirto on jo saanut aikaan uuden käsityksen taiteenteon tekijyyden vastuun jakautumisesta niin, että säveltäjän, esittäjän, ja – todellakin – kuulijan asemat leikkaavat toisiaan. – – Minusta näyttää siltä, että ei mene kauaa ennen kuin näemme kuulijan osallistuvan [musiikin luomisprosessiin] oman persoonallisuutensa kautta. Ei mene kauaa, antaakseni vain yhden esimerkin, ennen kuin ”tee-se-itse”-tyyppinen nauhan editointi on jokaisen kohtuullisen tunnollisen nauhoitetun musiikin kuluttajan ulottuvilla (ehkä tämä on tulevaisuuden *Hausmusikia!*).

(Gould 1990: 92–93.)

Luova kuuntelija on Gouldille (1990: 347) nimenomaan aktiivinen kuuntelija, jonka musiikillinen maku, mieltymykset, ja taipumukset vaikuttavat siihen, minkälaiseksi musiikki kuuntelukokemuksessa rakentuu. Yksinkertaisemmin sanottuna kyse on siitä, että luovalla kuuntelijalla on mahdollisuus musiikin radikaaliin ”jätkieditointiin” – tempon muuntelemiseen, leikkauksiin, ja uudelleenmiksaukseen. Kuulijasta tulee siis periaatteessa tasavertainen esittäjän ja jopa säveltäjän kanssa, sillä Gouldillehan ei ole merkitystä itse teoksen ”autenttisuudella” ja säveltäjän teokselleen antamalla merkityksillä. Voisikin sanoa, että Gouldin teknologinen visio asettaa musiikin merkityksen liikkeeseen. Se lakkaa pelkästään ”olemasta” ja muuttuu osaksi ”tulemisen” prosessia.

Gould ei toki ollut ainoa aikansa ajattelija, joka puhui taiteellisen monitekijyyden puolesta musiikissa. Esimerkiksi ranskalainen kulttuurikriitikko Roland Barthes kirjoittaa (1977: 153) seuraavaa:

[K]unnioituksella musiikkia kohtaan kuuntelijan tulee asettaa itsensä toimijan asemaan, tai paremminkin ruveta itse aktiiviseksi toimijaksi joka osaa irrottaa, koota, yhdistää, sovittaa yhteen – sanalla sanoen (jos sana ei ole jo liian kulunut), kuuntelijaksi, joka osaa koostaa [palasista uuden kokonaisuuden].



Vaikka Barthes (1977: 153) toteaakin eksplisiittisesti, että musiikkia ei tule eristää konsertteihin tai ”radion kuuntelun yksinäisyyteen”, hän painottaa juuri vastaanottajan aktiivisuutta, kykyä ”kirjoittaa uudelleen” kuulemansa musiikki. Tällainen ”uudelleen kirjoittaminen” Gouldillakin epäilemättä oli mielessään hänen kirjoituksissaan luovasta kuuntelijasta, ja jotkut kommentaattorit ovatkin nähneet tässä Gouldin yhteyttä postmodernismiin ja jälkistrukturalistiseen taidekäsitteeseen (ks. Bazzana 1997, Nattiez 1996). Tällöin musiikista tulee *praxista*, toimintaa jonka kautta ihmiset voivat saada sisältöä omaan elämäänsä. Gouldhan ei asettanut mitään muita esteettisiä normeja luovalle kuuntelulle kuin sen, että tuloksen tuli vastata kuulijan omaa persoonallisuutta. Traditio ja konventiot edustivat Gouldille viime kädessä taiteen epä-moraalisuutta, sillä ne estävät taiteen uudelleenluomisen prosessia.

Miten ”luova kuuntelija” sitten ”kirjoittaa uudelleen” kuuntelemaansa musiikin teknologian avulla? Gouldin käyttämä termi kuulijan tekniselle varustukselle on ”kit-concept”, mutta hän ei missään tarkemmin täsmennä sen yksityiskohtia. Näyttää siltä, että ainakin saumattomien leikkausten, soitinnukseen vaikuttamisen, sekä erilaisen kollaasien mahdollisuus ovat tärkeitä osia tätä teknistä arsenaalia. Lisäksi tärkeä osa ”kit-conceptia” on tempon muutos säveltasoon vaikuttamatta. Omalla digitaalisella aikakaudellamme nämä mahdollisuudet on jo varmaankin suurella osalla kuulijoista, mutta Gouldin aikana 1960-luvulla ne olivat vain ammattikäytön ulottuvilla. Nauhaäänitys oli yleistynyt vasta 1950-luvulla, ja sen kautta alkoi myös äänitysten kokoaminen eri otoista (Chanan 1995: 103–104). Näin siis Gouldin kirjoittaessa 1960-luvun puolivälissä tällaisesta musiikin kuuntelun tulevaisuudesta, on pidettävä mielessä historiallinen tausta, jota vasten lukea hänen ajatuksiaan.

On mielenkiintoista, että Gouldin ”studionismille” oli 1950- ja 1960-luvuilla filosofisesti analogisia ilmiöitä muun taidemusiikin sekä populaarimusiikin sektoreilla. The Beatles vetäytyi konsertoinnista 1966, ja LP-levystä tuli samoihin aikoihin taiteellisesti itsenäinen formaattinsa. Toisaalta myös samoihin aikoihin konkreettinen musiikki (*musique concrete*) sekä elektroninen musiikki hyödynsivät, tosin hieman eri tavalla, studioteknologiaa. Vaikka Gould siis usein esitelläänkin jonkinlaisena ”uranuurtajana” studioteknologian hyväksikäyttäjänä, oli hän sitä korkeintaan taidemusiikin esitystradition osalta. Populaari- sekä avantgarde-musiikin piirissä teknologian hyväksikäytöstä oli tullut arkipäivää jo jonkin verran häntä aiemmin. Teknologia oli sielläkin saanut aikaan idean ”definiitivisestä” tulkinnasta, jossa teos ja sen esitys nähdään yhtenä.

## Musisoimisen ekstaasi

Gouldille musiikillisen toiminnan – on se sitten sen uudelleenluovaa kuuntelua tai soittamista – lopullisena päämääränä on *ekstaasi*, kontemplatiivinen tila, jossa muu-

sikko on suorassa yhteydessä musiikkiin ja hänen huomionsa on täysin uppoutunut siihen. Gould ei missään määrittele ekstaasia tarkemmin, ja hän myös käyttää termiä väljästi. Siinä on kuitenkin kysymys jonkinlaisesta itsen ulkopuolelle nousemisesta, musiikin fyysisen todellisuuden ylittämisestä. Gould (1999: 333) itse toteaa näin:

Osa pianonsoittamisen taidosta on erottaa itsensä soittimesta kaikin mahdollisin keinoin. Kun johdan soittaessani [Gouldilla oli tapana johtaa itseään soittaessaan], usein siinä on kyse siitä, että yritän luoda jonkinlaisen mielikuvan epäroivästä sellonsoittajasta joka tarvitsee rohkaisua fraseeratakseen paremmin ja yrittääkseen nopeammin. Minun on voitava tuntee, että nämä eivät ole todellisuudessa omat sormeni, että ne ovat jollain lailla itsenäiset ulokkeet, joiden kanssa vain satun olemaan kontaktissa juuri tuolla hetkellä. Minun on löydettävä keino olla itsen ulkopuolella, mutta samalla täysin sitoutuneena siihen, mitä olen tekemässä.

Ekstaasissa on siis osittain kysymys tietynlaisesta anti-pianistisuudesta, siitä, että musiikin (uudelleen)tulkinta tapahtuu täysin soittimellisuuden ulkopuolella ja siitä riippumattomana. Gould totesi moneen otteeseen olevansa ”säveltäjä, joka soittaa pianoa” ja sanoi soittavansa parhaiten silloin, kun ”ei ole koskenut pianoon kuukautteen” (Gould 1999: 334).<sup>14</sup> Tällainen anti-pianistisuuden diskurssi ei toki ole vain Gouldin esteettisen ajattelun erityispiirre. Esimerkiksi Arthur Schnabel (1988: 126) totesi, että ”musiikin palveleminen sormien kautta on aivan toivotonta”, ja että ”musiikki ei välitä sormista”. Gould liittyy idealismissaan ja musiikillisen struktuurin korostamisessaan samaan 1800-luvun austro-germaaniseen diskurssiin, jonka Eduard Hanslick kiteytti 1854 *Vom musikalisch-schönen* -teoksellaan. Hanslickin perusväite oli se, että musiikki on olemukseltaan ”soiden liikkuvia muotoja”, ja että musiikin sisältö on vain sen struktuurissa, ei esimerkiksi muusikon soittimellisessä performanssissa tai kuulijan musiikkikokemuksessa. Hanslickin traktaatti onkin voimakas puheenvuoro musiikin tunne-estetiikkaa vastaan, jonka ”patologinen” kuuntelumoodi latistaa musiikin vain samanlaiseksi aistinautinnoksi kuin ”hienon sikarin” tai ”lämpimän kylvyn”. Sen sijaan musiikin todellinen ”esteettinen” kuuntelu merkitsee kontemplaatiota, jota leimaa mentaalinen aktiivisuus, ulkopuolisen maailman sulkeistaminen, ja teoksen kuuntelu sen itsensä takia, vailla ulkopuolisia motiiveja. (Hanslick 1986: 59, 64–66). Gouldin ekstaasi onkin osaltaan samanlaista musiikin rakenteellista kuuntelua kuin Hanslickin kuvaama esteettinen kontemplaatio.<sup>15</sup> Siinä musiikin ”ulkoinen”, fyysinen todellisuus muuttuu toissijaiseksi, ja musiikki hahmottuu nimenomaan abstraktina struktuurina.

Gouldin ekstaasi muistuttaa myös historiallisesti tunnetun ”ekstaatikon”, Aleksander Skrjabinin käsitystä termistä. Skrjabinilla ekstaasi liittyi laajempaan metafysiseen rakennelmaan, jossa luova minä pyrki yhteyteen koko ympäröivän todellisuuden kanssa. Lyhyt sitaatti Skrjabinin (sit. De Schloezer 1987: 149) kirjoituksesta valaisee myös yhteyttä Gouldiin:



Ekstaasi on toiminnan ylevin muoto [*highest exaltation of action*]; ekstaasi on [kai-ken] huippu – Älyllisesti ekstaasi on korkein synteesi; emotionaalisesti se on suurin onni.

Skrjabinille, kuten Gouldillekin, tärkeää ekstaasissa on empiirisen todellisuuden häviäminen, transsendenssi, jossa luova akti koetaan osaksi laajempaa kokonaisuutta. Skrjabinilla (sit. De Schloezer 1987: 149) tämä ”tuleminen yhdeksi” tapahtui suuremman, metafyyssisen voiman kanssa, kun taas agnostikoksi tunnustautuneella Gouldilla tällaista viitekehystä ei löydy. On kuitenkin mielenkiintoista, että Gouldin kirjoituksiin ”ekstaasi” ilmestyy vasta 1960-luvun puolella, ja hänen paljon poliittista kohua herättänyt konsertointimatkinsa Neuvostoliittoon tapahtui toukokuussa 1957. Olisiko ”ekstaattisuus” Gouldin esteettisenä normina tuolloin omaksuttu?<sup>16</sup>

Ekstaattisuus ei kuitenkaan liity Gouldilla pelkästään musiikin fyysisyyden transsendenssiin, vaan myös musiikin uudelleenluomisen aspektiin. Kirjoittaessaan suuresta ihanteestaan, kapellimestari Leopold Stokowskista (josta hän myös teki radiodokumentin), hän toteaa tämän olevan ”ekstaatikko”, sillä hän suhtautuu nuotteihin, tempomerkintöihin, sekä partituuriin merkittyihin dynamiikkamerkintöihin samalla tavalla kuin filmintekijä suhtautuu kirjaan, joka on hänen tekemänsä filmin pohjana (Gould 1990: 264). On helppo nähdä, mitä Gould ajaa tässä takaa – kirjan käsikirjoittamisessa filmiksi ei ole mitään esteettistä normia, joka suosittaisi mahdollisimman ”autenttista” tulkintaa.<sup>17</sup>

Ekstaattisuus onkin Gouldille jonkinlainen ”sisäisyyden” tila, jossa sosiaalisesta kollektiivista eristäytyvä muusikko tai kuulija pyrkii mahdollisimman täydelliseen yhteyteen musiikin kanssa, sitä uudelleenluovaan positioon. Musiikki taas Gouldille on ensisijaisesti mentaalista ja vain toisijaisesti fyysistä. Payzant (1997: 80) kutsuukin Gouldin musiikkinäkemyistä ”idealistikoksi”. Tähän idealismiin ja musiikin luomisen ekstaattisuuteen kuuluu eristäytyminen ja oman tulkinnan etsiminen. Tässä teknologia toimii välittävänä tekijänä. Gould (1990: 355) toteaaakin, että teknologialla on kyky ”tuoda taiteeseen moraalisuuden idea, joka ylittää taiteen itsensä idean”. Tällä arvoituksellisella kommentilla Gould viittaa taiteen institutionaalisuuteen, jota konsertit ja kilpailullisuus ylläpitävät. Toisaalla Gould (1990: 324–325) toteaa, että ”taiteelle pitäisi suoda mahdollisuus hävittää itsensä [*phase itself out*].” Hänen mukaansa ”taide ei ole välttämättä [ihmiskunnalle] hyväksi, vaan se on potentiaalisesti tuhoavaa” koska olemme takertuneet liiaksi kvalifikaation ideaan, jota myös institutionalisoitunut taide ylläpitää. Gouldille siis taiteellinen itseilmaisuus tapahtuu ideaalisti tradition ja instituutioiden ulkopuolella. Hänellä on myös selvästi idea siitä, että teknologialla on kyky tehdä kaikista itseilmaisevia yksilöitä. Eristäytyminen on kuitenkin keskeisessä roolissa tässäkin, sillä idea kollektiivisesta ilmaisusta joka ei olisi ideologista, on Gouldille mahdottomuus. Kuten jo totesin edellä, mielikuva maailmasta, jossa musiikin sosiaalinen viitekehys on hävinnyt, jossa esteettinen kvalifikaatio on menettänyt merkityksensä, ja jossa ”ketään ei kiinnosta, mitä joku toinen tekee” ja jokaisella

on vain oma ”projektinsa käsillä”, muistuttaa meluhanilaista ”maailmankylää”. Tällainen visio sivuuttaa kuitenkin kokonaan sen, että musiikkiin on aina kuulunut myös sosiaalinen ulottuvuus. Musiikkiin on sisäänrakennettu sosiaalisen interaktiivisuuden ja toiminnan idea. Musiikki on kulttuurista toimintaa. Gouldin idea musiikista vain ”sisäisyyden kulttuurina” jättää liian paljon musiikin potentiaalista merkityksellisyydestä pois kuvasta ollakseen täysin uskottava argumentti.

## ”Pohjoisuuden” idea

”Pohjoisuudella” on aivan erityinen merkitys Gouldin ajattelussa. Yhtäältä hän rinnastaa maantieteellisen pohjoisuuden moraaliseen selkärankaan, eristäytymiseen ja omien luovien resurssien etsimiseen ja hyväksikäyttöön. Toisaalta taas musiikillisesti pohjoisuus assosioituu Gouldilla J. S. Bachin musiikin ”abstraktisuuteen”, anti-soittimellisuuteen<sup>18</sup>, kontrapunktiin ja polyfoniaan, sekä Sibeliuksen ja norjalaisen Fartein Valenin vähemmän tunnettuun pianomusiikkiin. Pohjoisuus on Gouldille jonkinlainen abstrakti ideaali, joka signifioi kaiken hänelle negatiivisen vastakohtaa – individualismia ja luovuutta sosiaalisen konformismin sijaan; abstraktia ja mentaalia konkreettisen ja fyysisen sijaan; kontrapunktisuutta ja monitasoisuutta hierarkisuuden ja monofonian sijaan. Kuten McNeilly (1996: 87) toteaa, pohjoinen on Gouldille ”paikka”, jossa ”monet äänet ja ideat yhtyvät, asettuvat vastakkain, tukevat toisiaan, erkaantuvat, sekoittuvat, ja erottuvat toisistaan”. Pohjoinen on siis kuin makrotason sävellys, jossa yksilölliset äänet risteilevät ja luovat yhteistä kudosta. Aivan kuten musiikillisen ideaalinsa osalta, myös tässä Gouldin malli on anti-autoritäärinen ja moniääninen. Jos homofonisuus edustaa musiikillisena metaforana hierarkista yhteisöllisyyden mallia, jossa koko muu yhteisö ”tukee” päämelodiaa, Gouldin ideaali on kontrapunkti, jossa ei tällaista hierarkisuutta ole. Samoin kuin eristäytyvän kuuntelijan ideassa, jossa kuulija saa ideaalisti ”oman äänensä” kuuluville musiikin kudokseen, myös pohjoisuudessa on kyse moniäänisyydestä, demokratiasta, ja viime kädessä eristäytymisen utopiasta.

Kanadalainen kirjallisuuden tutkija Margaret Atwood (1993: 260–261) on kirjoittanut *selviämisen* metaforasta kanadalaiselle kirjallisuudelle keskeisenä sisällön elementtinä. Siinä missä amerikkalaisen kulttuurin ja amerikkalaisuuden perimmäinen olemus on muutos, ”uuden” etsiminen, ja laajentumishaluinen dynaamisuus, kanadalainen kansallinen identiteetti perustuu selviämisen, elossa pysymisen problematiikalle – on se sitten konkreettista, arktisten olosuhteiden keskellä elämistä, tai symbolista, kansallisen identiteetin etsimistä supervallan kyljessä. Paitsi eristäytyminen, myös tällainen selviytymisen teema on keskeinen myös Gouldin audiodokumentaareille. Gould (1990: 393–394) on itse todennut, että



[p]ohjoisuuden idea on itsessään veruke – mahdollisuus tarkastella yksinäisyyttä, joka ei ole vain pohjoiselle ominaista. Myöskään se ei ole välttämättä niiden osa, jotka menevät pohjoiseen, mutta ehkä se kuitenkin näyttäytyy hieman selvempänä, kaikkinen seurannaisvaikutuksineen, niille, jotka ovat – edes mielikuvituksensa kautta – tehneet matkan pohjoiseen.

Tällainen eksistentiaalinen heittäytyminen antaa Gouldin mukaan tietoisuuden yksilön omista luovista voimavaroista, mutta samalla siinä ”selviydytään” – julistaudutaan autonomiseksi ja omaehtoiseksi yksilöksi, jolla on oma, persoonallinen ”ääni”. Ei siis ole liioiteltua todeta, että myös ”pohjoisuuden” topoksessa on Gouldilla kyse myös tradition ja konventioiden ulkopuolelle asettumisesta.

Gouldin polyfoniset audiodokumentaarit olivat omana aikanaan, 1960-luvulla, uraauurtavia ja innovatiivisia. Äänikollaasit, joissa kokeillaan polyfonisen narraation mahdollisuuksia, eivät ole myöskään Gouldin jälkeen yleistyneet siinä muodossa kuin Gould niitä käsitteli. Payzant (1997: 128) pitää koko audiodokumentaarin genreä Gouldilla koko hänen esteettisen maailmankuvansa kristallisoitumana. Myös Fink (1997: 37) panee merkille *The Idea of North* -audiodokumentaarin biografisen ulottuvuuden:

*The Idea of North* oli selvästi omaelämäkerrallinen Gouldille siinä mielessä, että se heijasti hänen omaa kehitystään: hän hylkäsi määritelmän itsestään lavaesiintyjänä, määritelmän, jonka urbaani sivilisaatiomme on häneen liimannut; hän jätti konserttilavan, ja kääntyi sisäänpäin, studiosa rauhaan joka soi hänelle mahdollisuuden tyydyttää luovuuden tarpeensa kontrapunktisten dokumentaarien kautta. Ei ole sattumaa, että kun hän viimein luopui konsertoinnista, hän alkoi kokea vastustamatonta vetoa Kanadan Pohjoiseen, etsien sieltä eristäytymistä ja tarvittavaa haastetta täydentämään oma sisäinen muutoksensa.

Samankaltaisuuksia audiodokumentaareissa onkin helppo huomata muihin Gouldin ideoihin: aivan kuten ”luovan kuuntelijan” paloista koostama musiikkiteoskin, myös audiodokumentaareissa puheääniä on editoitu, asetettu erilaisiin tilanteisiin kuin missä ne on äänitetty, sekä koottu keskusteluiksi, joita ei tosielämässä ole koskaan käyty. Voikin sanoa, että äänet ovat menettäneet ”autenttisuutensa” ja persoonallisuutensa. Ne ovat myös lakanneet olemasta dokumentaarisia, ja niistä on tullut viime kädessä Gouldin ”ääniä pohjoisesta” – hänen oma teknologian kautta luotu taideteoksensa.

Dickinson (1996: 106) on kutsunut Gouldin audiodokumentaareja bahtinilaisittain dialogisiksi taideteoksiksi. Dialogisuus liittyy juuri moniäänisyyteen, siihen, että Gouldin audiodokumentaareissa tekijyys on tavallaan kätkeyty ja ne näyttävät koostuvan toisilleen tasa-arvoisista ”äänistä” jotka on koottu kontrapunktiin keskenään. Dickinsonin laajempi argumentti on kuitenkin se, että näennäisessä ”läpinäkyvyydessäänkin” Gouldin audiodokumentaarit ovat diskursiivisia, niissä on kyse sekä Gouldin itsensä että myös ”dokumentaari”-diskurssin kautta tapahtuvasta vallankäy-

töstä. Etnografisesti ajatellen niiden ”kenttätyö” onkin problemaattista – kuka antropologi tai etnomusikologi voisi käyttää haastattelumateriaaliaan täysin haastateltujen itsensä aavistamattomiin tarkoituksiin ja kontekstistaan irrotettuna? Samoin on myös merkitsevää, keitä Gould jättää ulos dokumentistaan. Esimerkiksi pohjoisen alkuperäisasukkaat ovat merkitsevästi täysin ulkona Gouldin kuvauksesta – joka kuitenkin genrensä puolesta väittää olevansa ”dokumentaari”.

Vaikka tällaiset argumentit ovatkin tärkeitä kenen tahansa ”ääntä” representoitaessa, otan esille Gouldin ”pohjoisuuden ideasta” toisen, mielestäni tärkeemmän piirteen. Gouldilla ”pohjoisuus” nimittäin ulottuu myös hänen omaan identiteettiinsä – hän myös väitti, että Edvard Grieg oli hänen isoisoisänsä serkku (Gould 1990: 79) – ja hän tunsi selvää hengellistä veljeyttä Skandinavian kanssa, päätellen myös hänen positiivisista Sibelius-kommenteistaan. Toisaalta pohjoisuus liittyy myös Gouldin ajattelussa moraalisuuteen ja eettisyyteen. Pohjoisuuden vastapoolina Gouldille näytetään välimeren alue laajana stereotypiana, jota leimaa kaikki, mitä Gould inhosi: kilpailullisuus, aistillisuus, kehollisuus, emotionaalisuus, virtuositeetti, ooppera ja sen teatraalisuus. Gould (1990: 247) puhuu halveksivaan sävyyn ”auringonpolttamien” kansojen – suora viittaus välimeren alueen musiikkiin, jota Gould inhosi lähes poikkeuksetta – ”alkukantaisesta vietistä gladiaattoritaisteluun”, mikä sitten näkyy konserteissa intohimona ja adrenaliininhajuisena heittäytymisenä sosiaaliseen kokemukseen. Ranskalaiset ja italialaiset ovat siis oopperatraditioineen Gouldin silmissä ”alkukantaisia”, ja heidän kulttuurinen kehityksensä on Gouldille vielä ”gladiaattoritaistelun” tasolla. Gouldille juuri soittimellinen virtuoosisuus assosioituu väkivaltaan, aggressiivisuuteen, ja kilpailullisuuden periaatteeseen – ihmisen alkukantaiseen haluun ”esitellä kykyjään”. Konsertit edustivat tässä mielessä Gouldille samaa ”gladiaattoritaistelua”, sillä yleisöä vetää elävään musisointiin Gouldin mukaan alitajuinen toive, että esiintyjälle sattuisi jotain arvaamatonta, ja yleisö saisi kokea vahingoniloisen katharsiksen. Tämä selittää Gouldin mukaan myös autenttisuus-argumentin studiolevytyksiä vastaan: levytyksen täytyy tämän argumentin mukaan pysyä ”inhimillisenä” ja editoimattomana – ”autenttisenä” – kaikkine puutteineen. Kuitenkin juuri nuo puutteet ja kuulijan salainen vahingonilo taiteilijan epäonnistumisesta verhoetaan ”autenttisuus”-dogmin taakse. Gould (1990: 340) kommentoikin Kirsten Flagstadin korkean C-sävelen ”paikkaamista” Elisabeth Schwarzkopfin Tristan-äänitykselle niin, että ”närkästyneet puristit, joille musiikki on viimeinen olemassaoleva gladiaattorilaji, haukkuvat hänet lyttyyn, raivoissaan koska heiltä on viety mahdollisuus teurastukseen”. Teknologia taas, Gould (1990: 355) toteaa, tarjoaa mahdollisuuden moraalisuuteen ”joka ylittää koko taiteen idean”. Teknologian kautta taiteilija ja kuulija voivat ylittää ideologista kilpailullisuutta ylläpitävän tradition ja saattaa taiteen jälleen uuden tulemisen tilaan.

Gouldin nurkkakuntainen ja ahdas käsitys ”pohjoisuudesta” ja pohjoisen musiikin yllevyydestä, rakenteellisesta integriteetistä, ja anti-aistillisuudesta (vaikkapa Bachin



musiikin ”abstraktisuus” ja ”loistava välinpitämättömyys” sonoriteettia kohtaan) muistuttaa 1800-luvun austrogermaanista diskurssia, jossa ”musiikki” pyrittiin määrittelemään jonain tyypillisesti saksalaisena, ja vokaalimusiikki pyrittiin asettamaan hierarkisesti alemmalle tasolle kuin ”puhdas” musiikki. Hanslick (1986: 64) toteaa näin:

Ylä-äänien tyrannia italialaisessa musiikissa juontaa juurensa tuon kansan henkisestä saamattomuudesta – kansan, jolle pitkitetty uppoutuminen jolla pohjoinen kuuntelija haluaa seurata nerokasta harmonian ja kontrapunktin verkoston purkautumista, on tavoittamattomissa. Siksi [musiikista saatava] nautinto on pinnallisempaa kuulijoilla, joilla mielen aktiivisuus on vähäistä, ja siksi tällaiset musiikin juoppolallit pystyvät kuluttamaan sellaisia määriä musiikkia, että taiteellista sielua alkaa puistattaa.

Hanslickin kirjoitus on rikas dokumentti ajan esteettisestä keskustelusta, ja jo tässä lyhyessä lainauksessa näkyy tiettyjä avainsanoja – kuten ”verkosto”, joka viittaa musiikkiteokseen ”organismina” sekä ”mielen aktiivisuus”, joka viittaa rationaaliseen kontemplaatioon ontton aistinautinnon, ”musiikillisen juoppolalliuden” sijasta. Pääajatukseni on kuitenkin tuoda keskusteluun Gouldin ”pohjoisuuden” idean germaaninen aspekti. Gould on eksplisiittisesti vielä 1960-luvulla mapittamassa kokonaisia kansoja tietynlaiseen muottiin – vieläpä kielteisten stereotyyppien kautta. Ei tarvitse mennä kovinkaan syvälle Gouldin tekstin diskurssianalyysiin huomatakseen, että siinä puhuu paikoitellen samanlainen ”universaaliksi ajatteluksi naamioitunut shovinismi” kuin mistä Tarasti (1998: 130) syyttää Theodor Adornoa. Vaikka Gould olikin kanadalainen, ja Adornolla taas oli selvästi nimenomaan saksalainen agenda esimerkiksi Sibeliuksen kritiikissään, niin Gouldin ”pohjoisuus” asettaa itsensä paikoitellen ”universaaliksi” ääneksi, jolle ”auringonpolttamat” ovat selvästi hierarkisesti alempi kategoria. Ei myöskään ole sattumaa, että Gould levytti pääasiassa Bachia, Mozartia, Beethovenia, Schönbergiä, Straussia, Brahmsia, ja muutamia muita ”pohjoisia” säveltäjiä. Toisaalta Gouldin diskografiasta ei löydy yhtäkään teosta Debussylta, Ravelilta, Granadokselta tai muilta suurilta latinalaisen musiikkikulttuurin nimiltä. Ei niinkään, että välttämättä pitäisi – taiteilijalla pitää olla oikeus levyttää ja esittää täsmälleen sitä musiikkia mitä haluaa. Musiikissa ei tarvita ”kiintiöitä” tässä mielessä. Huomioni on vain kiinnittynyt niihin esteettisiin ideoihin, joilla Gould valintojaan rationalisoi. ”Pohjoisuus” – ja siihen assosioituva eristäytyminen ja moraalisuus – toimii hänellä myös itse musiikkimakua ohjaavana normina. Samalla se on kuitenkin risti-riitainen eettinen ja esteettinen normi, jossa on ylevyydestään huolimatta hieman arveluttaviakin piirteitä.

## Lopuksi

Miten yksinäisyys-teeman kautta sitten voidaan ymmärtää Gouldia ja hänen taidettaan paremmin? Onko hahmottelemani ”eristäytymisen etiikka” joka Gouldin ajattelusta heijastuu mahdollisesti syy arvioida Gouldin asemaa pianismin historiassa uudelleen? Ensinnäkin, kuten olemme nähneet, eristäytyminen ei suinkaan ole ristiriitaton ideaali Gouldin ajattelussa. Sen kääntöpuoli näyttää olevan näennäinen esteettisten normien vapaus ja arvojen pluraalisuus tilanteessa, jossa Gould kuitenkin ikään kuin tuo tiukan normiston takaovesta. Vaikka Gould haaveilikin eristäytyneiden maailmasta, jossa ”kukaan ei tiedä, mitä joku toinen tekee”, hän ainakin tiesi, ja hänellä oli vahva tarve julistaa ja propagoida oman musiikillisen arvohierarkiensa puolesta. Gould (1990: 321) sanoi pyrkivänsä kohti henkistä tilaa, jossa esteettisten arvostelmien antamiselta katoaisi tarve, mutta ongelmana on se, että hänellä esteettinen ja moraalinen kietoutuvat tiukasti yhteen. Gould ei tässä mielessä täyttänyt omaa maksiimiaan. Moraalisuus ei myöskään Gouldilla näytä olevan relatiivista vaan universaalista. Lisäksi ongelmana on Gouldin essentialismi: asioiden mustavalkoinen ajattelutapa, jossa konsertit ovat kategorisesti huono asia, kun taas studio- ja kuunteluteknologia on välttämättä positiivista. Tätä kautta Gould päätyy positiioihin, joissa ristiriidoilta ei voi välttyä. On myös todettava, että jotkut hänen ideansa (vaikkapa levytysten kaupallisen aspektin sivuuttaminen, tai vankkumaton teknologia-optimismi) ovat loogiselta sisällöltään vähintäänkin ristiriitaisia.

Toiseksi, eristäytymisellä on myös aatehistoriallinen ulottuvuutensa. Se liittyy 1700-luvun lopussa tapahtuneeseen aatehistorialliseen murrokseen, jossa musiikista tulee autonomista ja sosiaalisesta viitekehyksestään riippumatonta. Jo Immanuel Kant (2000: 145) kirjoitti *Arvostelukyvyn kritiikissään* ”ylevyydestä”, joka liittyy yhteiskunnasta ja sosiaalisesta viitekehyksestä irrottautumiseen. Tämä Kantin 1790 julkaistu teos voidaan nähdä taiteen autonomiaestetiikan kulmakivenä, filosofisena oikeutuksena tarkastella taidetta sen itsensä vuoksi esteettisenä objektina – vaikka Kant vielä pääasiallisesti luonnonkauneutta teoksessaan käsittelee. Ferguson (1992: 82) kytkeekin Kantin projektin sen argumentin oikeuttamiseen, että ”esteettinen nautinto voi toimia ilman yhteisöä” ja että esteettisestä kontemplaatiosta itsestään voi tulla uutta yhteisöllisyyttä luova tekijä. Tavallaanhan Gouldin argumentti on modernisoitu versio tästä samasta ideasta, tosin vastauksena erilaiseen ongelmaan kuin Kantilla. Kuten Guertin (1988: 234) toteaa, Gould propagoi jonkinlaisen universaalien ”ekstaasin yhteisön” puolesta. Hänen perimmäinen ideansa oli tuoda musiikki instituutioiden ja niihin liittyvän sisäisen kvalifikaation piiristä kaikkien ulottuville. Tällaisessa ideassa kaikilla on mahdollisuus olla ”taiteilijoita”, koska taiteellisen toiminnan tarkoitus on tuoda sisältöä tekijälleen eikä sosiaalisia mittapuita ole.<sup>19</sup>

Kolmanneksi, kuten jo alussa totesin, eristäytyminen muodostuu Gouldilla abstraktiksi ideaaliksi, joka läpäisee koko hänen musiikillisen ajattelunsa. Gould asettuu voi-



makkaasti vastustamaan lineaarista historiankäsitystä, jossa musiikin historiallinen asema on osa sen esteettistä arvoa. Gould (1999: 210) ei itse asiassa usko ”originaalisuuteen” esteettisenä arvona, ja toteakin, että originaalisuudella ei itse asiassa ole mitään tekemistä todellisen luovuuden kanssa vaan se on institutionalisoituneen historiankirjoituksen päälleliimaama arvo. Richard Strauss, joka oli Gouldin suuri sankari koska hän on esimerkki säveltäjästä joka ”rikastutti omaa aikaansa erkaantumalla siitä” ja kykeni luomaan oman synteesinsä ”olematta sidoksissa aikansa konformismiin”, on useissa Gouldin kirjoituksissa esimerkki säveltäjän nerokkuuden riippumattomuudesta ympäröivän ajan normeista. Tällainen historiallisesti ”eristäytynyt” musiikki näyttää Gouldin ajattelussa tärkeässä roolissa, ja idea näkyy myös hänen omassa jousikvartetossaan (1958), joka on tyyliltään hyvin uusromanttinen.

Vaikka Gouldin oma argumentointi onkin paikoin ristiriitaista ja mustavalkoista, ovat hänen esiin nostamansa kysymykset edelleen relevantteja. Mikä lopulta on esittäjän ja teoksen välinen suhde? Onko esittäjällä eettistä vastuuta tulkinnastaan, ja jos on, niin kenelle? Mitä autenttisuus on? Lisäksi omana aikanamme ehkä enemmän kuin koskaan musiikista on tullut hyödyke, jossa mielikuvat, sosiaalinen välinearvo, sekä taloudelliset motiivit syrjäyttävät ”musiikin itsensä” – jos sitä edes on olemassa. Vaikka Gould ei itse pystynytään tarjoamaan aukotonta ratkaisua näihin jo 1960-luvulla orastaviin ongelmiin, on keskustelua, niin Gouldin ideoista kuin näistä laajemmista kysymyksistäkin, syytä jatkaa. Uskon, että tällaiseen keskusteluun Gould itsekkin suuntasi kommenttinsa ajoittain provokatiivisinakin puheenvuoroinaan.

## Viitteet

- <sup>1</sup> Yhtenä detaljina näistä ”uusista tasoista” voisi mainita Gouldin tavan soittaa Mozartin sonaateissa vasemman käden albertinbasso-kuviot ”polyfonisina”, ikään kuin ne olisivat kaksiaänisiä. (Käytännössä tämä tapahtui korostamalla ensimmäistä ja kolmatta kuudestoistaosuotia.) Kuulokuva tästä on todella erikoinen. Sen taustalla on Gouldin (1990: 36) pettymys Mozartin käyttämättä jääneisiin kontrapunktisiin mahdollisuuksiin sekä pyrkimys löytää homofonisestakin musiikista vertikaalinen ulottuvuus.
  - <sup>2</sup> Tästä esimerkkinä on myös Sibelius-kultin ikoninen ulottuvuus. Yosuf Karshin tunnettu valokuva kaljuuntuneesta, jyrkäväpiirteisestä Sibeliukselta silmät ummistettuina, kuuntelemassa ”sisäisiä ääniä”, on monen kuulijan päällimmäinen visuaalinen representaatio Sibeliuksen säveltäjäkuvasta. Tällaisessa assosiativisella mielikuvalla on puolestaan suora yhteys merkityksiin, joita Sibeliuksen musiikista etsitään. Län-
- simaisella musiikkikulttuurilla onkin myös tärkeä visuaalinen ulottuvuus, jota ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä on tuonut esille esimerkiksi Richard Leppert (1993).
- <sup>3</sup> On myönnettävä, että tutkijalla ei ole useinkaan pääsyä tuohon taiteilijan ”sisäiseen todellisuuteen” – useinhan tutkitaan julkisia dokumentteja, joista on jo julkisuutensa vuoksi tullut osa taiteilijan julkisuuskuvaa. Ero on kuitenkin metodologinen: luetaanko taiteilijan itsensä lausuntoja, vai muiden kommentointia hänestä? Lähtökohtani tässä kirjoituksessa on, että tarkastelu tulisi aloittaa ensinmainitusta.
  - <sup>4</sup> Idea musikoitten julkisten lausumien tuleminen ”efektiiviseksi” osaksi musiikkikulttuurin todellisuutta on lainattu Heiniöltä (1984: 1). Hänellä se liittyy säveltäjiin, ja näkökulma on historiallisempi. Perusasetelma on kuitenkin Heiniölläkin sama: musiikillisen maailmankuvan ja reseption välinen suhde.

- <sup>5</sup> Etnomusikologiassa tilanne on tässä suhteessa huomattavasti parempi. Merriamin (1964) esittämä kolmitasoinen tutkimusmalli, jossa musiikkikulttuurin käsitteet, musiikillinen toiminta ja käyttäytyminen sekä itse soiva musiikki muodostavat yhdessä tutkimuskohteen, pitää musiikot automaattisesti osana tutkimusasetelmaa päinvastoin kuin teoskeskeisessä musiikkitieteessä. Toisaalta taas Mantle Hoodin (1971) lanseeraama enkulturaation ja bimusikaalisuuden idealle pohjaava etnomusikologia nostaa muusikkouden toisella tavalla tutkimuksen keskiöön. Tällaisessa tutkimuksessa muusikkous on kulttuurista kompetenssia, jonka oppiminen merkitsee tutkijan enkulturoimista ja siitä saatavaa uutta tietoa. Suomalaisessa etnomusikologiassa esimerkki Merriam-vaikutteisesta muusikkotutkimuksesta on Pekkilä 1988. Musiikki-analyttisemmästä tutkimuksesta esimerkkinä katso Henriksson 1998.
- <sup>6</sup> ”Ideologisuus”-termiä käytetään tässä kirjoituksessa marxilaisen ”väärän tietoisuuden” merkityksessä. Gould näki konsertit ideologisina, musiikin tuotteistumisen manifestaationa, koska niissä musiikki syrjäytyy musiikille ulkopuolisen teatraalisuuden ja rituaalisuuden tieltä. Konsertteihin liittyvä sosiaalinen konformismi, houkutus kollektiivisiin makuarvostelmiin, tähtikultti ja kaupallisuus, sekä ylipäätään kaikki itse musiikille ulkopuolinen – kaikki nämä tekijät olivat kietoutuneena Gouldin konsertti-kritiikkiin.
- <sup>7</sup> Gouldin ja Adornon ideoiden välisestä suhteesta ks. Mantere 2000.
- <sup>8</sup> Keskustelu äänityksen etiikasta ja autenttisuudesta on tavallaan omana digitaalisena aikanamme edelleen käynnissä, ja siinä mielessä Gouldin argumentointi on edelleen säilyttänyt mielenkiintoisuutensa ja relevanssinsa. Tästä katso Théberge 1997; Taruskin 1995.
- <sup>9</sup> *Solitude Trilogy* koostui osista *The Idea of North*, *Latecomers*, ja *The Quiet of the Land*. Muut Gouldin radio- ja televisiotyöt (joita on lähes 200) käsittelevät etupäässä Bachia, Richard Straussia, Schönbergiä, Ernst Krenekkiä, Beethovenia, Mozartia, tai Gouldia itseään. Jotkut käsittelevät myös jotain tiettyä musiikin-historiallista aihetta, kuten fuugan kehitystä tai konserttomuotoa. Kattava lista Gouldin levytyksistä ja radio- ja televisiotöistä löytyy Otto Friedrichin Gould-biografiasta (1990).
- <sup>10</sup> En itse ole audiodokumentaari-termiin täysin tyytyväinen, koska nämä teokset – joita Gould piti sävellyksinään – eivät itse asiassa ole dokumentaareja lainkaan, vaikka niissä onkin käytetty materiaalina todellisten ihmisten puhetta – haastatteluja siitä, miten he kokevat elämän erityyksissä periferiassa. Enemmän niitä voisi kutsua vaikkapa ”kulttuurisiksi kuunnelmiksi”, sillä niissä on vahva filosofinen pohjavire ja niiden motiivi on ollut tehdä eräänlaista auditiivista etnografiaa. Gould itse kuvasi esimerkiksi *The Idea of North* -dokumentaaria ”dokumentaariksi, joka pitää itseään draamana” (1990, 392). Payzant (1997, 131) on kuvannut Gouldin radiodokumentaareja ”hybrideiksi, jotka koostuvat musiikista, draamasta, ja useista muista ilmaisun lajeista kuten esse, journalismi, antropologia, etiikka, yhteiskunnallinen kommentaari sekä nykyhistoria.”
- <sup>11</sup> Tässä Gouldin argumentointi muistuttaa kiintoisalla tavalla Walter Benjaminin (1968: 221, 224) ajatuksia. Benjamin paikallistaa taideteoksen ”ainutlaatuisuuden”, historiallis-ontologisen merkityskontekstin, jota teos kantaa mukanaan ja jota Benjaminin kutsuu sen ”auraksi”, rituaaliin. Tekninen reproduktio edustaa Benjaminille ennennäkemätöntä mahdollisuutta ”vapauttaa taideteos sen parasiittisestä riippuvaisuudesta rituaaliin”. Gouldin argumentti on hyvin samankaltainen, konsertti edusti hänelle juuri tällaista musiikille ulkoista rituaalia. Käsityseni mukaan Gould ei kuitenkaan tuntenut Benjaminin artikkeleita.
- <sup>12</sup> Gould-kirjallisuuteen tutustuneelle maininta ”adrenaliiniryöpystä” muistuttaa jälleen mielenkiintoisesta yhteydestä Gouldin oman henkilöhistorian ja hänen esteettisen ajattelunsa välillä. Gould itse kertoi useaan otteeseen tarinaa lapsuudestaan, jolloin hän oli raivonpuuskassa yhäkkiä tajunnut, että hän kykenisi juuri sillä hetkellä itse asiassa tappamaan kiistakumppaninsa. Tämä oli kaikkea väkivaltaa vastustaneelle Gouldille voimakas eettinen havahtuminen, ja biografiakirjallisuus korostaakin hänen aikuisiän miltei sairaalloista itsekontrolliaan. Mielestäni tämä antaa uuden, ”psykologisemman” näkökulman Gouldin eettiseen, esteettiseen, ja sosiaaliseen eristäytymiseen – oliko hänen eristäytymisessään kyse tietynlaisesta oman inhimillisyyden pelosta? – sekä hänen rajattoman teknologia-optimismiinsa, joka meni usein vakuuttavuuden rajoille. Gould (1990: 355) meni jopa niin pitkälle, että totesi hypoteettisen tietokoneohjattujen ohjusten avulla käydyn ”kontrolloidun” sodan olevan moraalisesti parempi kuin perinteisillä aseilla käyty sota. Tämä vain siksi, että kontrolloitu ”etäsota” ei ole niin lihallista ja fyysistä – adrenaliinin kyllästämiä. Mitenköhän



- Gould olisi kommentoinut Persianlahden ”tv-sotaa” tai Afganistanin televisioituja pommituksia?
- <sup>13</sup> Gouldin julkaistuissa kirjoituksissa näitä ”itsehaastatteluja” – haastattelun muotoon kirjoitettuja dialogeja, joissa kumpikin osapuoli oli ”Glenn Gould” – oli useita. Tällainen narraation identiteeteillä leikittely heijastaa myös tiettyä anonyymisuuden ideaa. Gould myös julkaisi kirjoituksia salanimellä Herbert von Hochmeister.
- <sup>14</sup> Kuten Bazzana (1997: 18) toteaa, osa tästä Gouldin anti-pianistisuuden korostamisesta oli silkkaa retoriikkaa. Esimerkiksi konserttilevytys Webernin *Variaatioista* (Moskova, 12.5.1957) on täynnä lipsahduksia ja vääriä ääniä – harjoittelun puutetta. Konsertissa Gould toteaaakin, ettei ole soittanut teosta kahteen vuoteen.
- <sup>15</sup> Myös musiikin anonyymisuus on läsnä jo Hanslickin ideassa rakenteellisesta kuuntelusta. Hanslickilla se yhdistyy kritiikissä musiikin ”biografista kuuntelua” kohtaan – kuuntelua, jossa musiikin merkitystä etsitään sen säveltäjän tunnetiloista tai laajemmasta biografisesta kontekstista. Hanslick (1986: 48) toteaa: ”Ja jos tällainen yhteys [teoksen ja säveltäjän välillä] nähtäisiinkin, se olisi ennen kaikkea vain historiallinen ja biografinen tosiasia riippumatta siitä, miten kiinnostava tämä yhteys on. Esteettinen kontemplaatio ei voi perustua mihinkään teokselle ulkopuoliseen”.
- <sup>16</sup> Gouldin Neuvostoliiton kiertue teki suuren vaikutuksen sulkeutuneessa Neuvostoliitossa. Katso tästä tarkemmin Moshevich 1997.
- <sup>17</sup> Tämä ei ole ainoa kerta kun Gould rinnastaa musiikin tulkintaa filmin tekemiseen. Idea jonkinlaisesta ”auditivisesta filmistä” on keskeinen kokeilussa, jota Gould kutsui ”akustiseksi ko-reografiaksi” ja jota hän käytti 1970-luvun Sibeliuksen levytyksissään. Siinä teos äänitettiin samaan aikaan useilta eri etäisyyksiltä, ja lopputulokset tehtiin miksaamalla nämä eri ”kuvakulmat” yhdeksi kokonaisuudeksi – siis aivan kuten filminteossa käytetään kameroita. Ideana oli valjastaa musiikin akustinen tila yhdeksi äänityksen parametriksi. (Yksityiskohtaisemmin ks. Bazzana 1997: 246–252.)
- <sup>18</sup> Gould (1990: 17, 21) kirjoittaa mm. *Kunst der Fugen* ”loistavasta välinpitämättömyydestä” mitään tiettyä soitinnusta ja sonoriteettia kohtaan, sekä Bachin ”universaalisuudesta” juuri tämän musiikin abstraktisuuden ja älyllisyyden vuoksi. Uusin Bach-tutkimus on noussut vastustamaan vahvasti tätä klisettä Bachin ”abstraktisuudesta” ja anti-soittimellisuudesta. Esimerkiksi Wolff (2000: 307–308) toteaa, että Bach oli itse asiassa kiinnostunut esimerkiksi soittimellisuudesta, soitinteknologiasta, fysiikasta, sekä retoriikasta. Gouldkin toki tiedosti tämän tietystä määrin, mutta soittimellisuus oli hänelle esteettinen puute musiikissa, mikä näkyy siinä, että vaikkapa Bachin musiikissa hän kritisoi nimenomaan soittimeen sidoksissa olevia genrejä (toccata, urkupreludi, fantasia, konsertto), kun taas *Kunst der Fuge* edusti hänelle musiikkia ideaalisimmillaan (Bazzana 1997: 15–16). Tämä tietysti palautuu ”ekstaattisuuden” anti-soittimellisuuteen.
- <sup>19</sup> Tässä kohtaa Gouldin ja John Cagen ideoiden välillä on selvä yhteys. Tästä katso Rivest 1996.

## Kirjallisuus

- Adorno, Theodor (1978) ”On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”. *The Essential Frankfurt School Reader*. Eds. Andrew Arato & Eike Gebhardt. Urizen Books, ss. 270–299.
- Atwood, Margaret (1993) ”Survival”. *A Passion for Identity: An Introduction to Canadian Studies*. Scarborough, Ontario: Nelson Canada, ss. 258–267.
- Barthes, Roland (1977) *Image – Music – Text*. Transl. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Bazzana, Kevin (1997) *Glenn Gould: The Performer in the Work*. New York: Oxford University Press.
- Bazzana, Kevin (2001) ”Gould, Glenn (Herbert)”. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. New York: Macmillan, ss. 212–213.

- Benjamin, Walter (1968) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, ss. 217–251.
- Chanan, Michael (1995) *Repeated Takes*. New York: Verso Press.
- Cott, Jonathan (1984) *Conversations With Glenn Gould*. Boston: Little, Brown & Co.
- Dahlhaus, Carl (1989) *Nineteenth-Century Music*. Transl. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- De Schloezer, Boris (1987) *Scriabin: Artist and Mystic*. California: University of California Press.
- Dickinson, Peter (1996) "Documenting 'north' in Canadian poetry and music". *Essays on Canadian Writing* no. 59 (Fall 1996), ss. 105–122.
- Eisenberg, Evan (1986) *The Recording Angel*. New York: Penguin Books.
- Ferguson, Frances (1992) *Solitude and the Sublime*. New York: Routledge.
- Fink, Howard (1997) "Glenn Gould's Idea of North". *GlennGould* Vol. 3/2, ss. 35–42.
- Friedrich, Otto (1989) *Glenn Gould: A Life and Variations*. New York: Random House.
- Gould, Glenn (1990) *The Glenn Gould Reader*. Ed. Tim Page. New York: Vintage Books.
- Gould, Glenn (1991) "Glenn Gould". *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. Ed. Elyse Mach. New York: Dover Publications, ss. 89–113.
- Gould, Glenn (1999) *The Art of Glenn Gould*. Ed. John P.L. Roberts. Toronto: Malcolm Lester Books.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo (1990) *Äänilevyn historia*. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.
- Guertin, Ghyslaine (1988) "La technologie au service de l'extase dionysiaque". *Glenn Gould, Pluriel*. Toim. Ghyslaine Guertin. Verdun, Quebec: Louise Courteau, editrice, ss. 233–246.
- Hanslick, Eduard (1974) *The Beautiful in Music*. Transl. Geoffrey Payzant. New York: Da Capo Press.
- Heiniö, Mikko (1984) *Innovaation ja tradition idea*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Heiniö, Mikko (1999) *Karvahattu kansakunnan kaapin päällä*. Helsinki: SKS.
- Henriksson, Juha (1998) *Chasing the Bird*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Hood, Mantle (1971). *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Horowitz, Joseph (1987) *Understanding Toscanini*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kant, Immanuel (2000) *The Critique of Judgment*. Transl. J. H. Bernard. New York: Prometheus Books.
- Kramer, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice*. California: University of California Press.
- Leppert, Richard (1993) *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Leppänen, Taru (1996) "Kuka teki *Suvisoiton*? Säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina". *Etnomusikologian vuosikirja* 8. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, ss. 60–89.
- Mach, Elyse (1991) *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*. New York: Dover Publications.
- Mantere, Markus (2000) "Gould ja Adorno: dialogeja tradition kanssa". *Musiikki* 3–4/2000, ss. 223–245.
- McGreevy, John (1983) *Glenn Gould Variations*. Toronto: Macmillan.
- McLuhan, Marshall (1968) *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
- McNeilly, Kevin (1996) "Listening, nordicity, community: Glenn Gould's 'The Idea of north'". *Essays on Canadian Writing* no59 (Fall 1996), ss. 87–104.



- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Moshevich, Sofia (1997) "Glenn Gould and the Russians". *GlennGould* Vol 3/2, ss. 44–50.
- Nattiez, Jean-Jacques (1996) "The Language of Music in the Twenty-first Century: Gould as Precursor of Postmodernism?" *GlennGould* 2/1996, ss. 28–35.
- Payzant, Geoffrey (1997) *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books Ltd.
- Pekkilä, Erkki (1988) *Musiikki tekstinä*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Pickford, Henry W. (2002) "The Dialectic of Theory and Praxis: On Late Adorno". *Adorno: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, ss. 312–340.
- Rivest, Johanne (1996) "Glenn Gould and John Cage in Counterpoint". *GlennGould* Vol. 2/2, ss. 81–85.
- Said, Edward W. (1991) *Musical Elaborations*. New York: Oxford University Press.
- Said, Edward W. (2000) "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual". *Raritan* XX:1 (Summer 2000), ss. 1–16.
- Schnabel, Artur (1988) *My Life and Music*. New York: Dover.
- Schonberg, Harold C. (1987) *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster.
- Tarasti, Eero (1998) *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiesittäjiä*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Taruskin, Richard (1995) *Text and Act*. New York: Oxford University Press.
- Théberge, Paul (1997) *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Wolff, Christoph (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W.W. Norton & Co.