

**Jukka Sarjala**

## **MUSICA EST SCIENTIA?**

### **Musiikkia koskevasta tiedonmuodostuksesta**

Akateemisissa yhteyksissä, seminaareissa ja keskustelutilaisuuksissa olen kuullut ihmisten aloittavan puheenvuorojaan: ”En minä musiikista mitään tiedä, mutta...” tai ”Musiikkiasiat ovat minulle melko tuntemattomia, haluaisin vain...”. Puheenvuoroissa on tuntuvilla asenne, että puhuja on lähestymässä erityistietämyksen portteja, joiden äärellä asiaan vihkiytymättömän on tunnustettava oppimattomuutensa. Kokemukseni mukaan ihmiset eivät puhu yhtä anteeksipyytävään sävyyn kirjallisuudesta, kuvataiteista, teatterista, elokuvista ja videoiden katselusta.

Musiikki näyttäisi siis muodostavan alueen, josta tietäminen on muihin taiteenaloihin ja kulttuurielämän toimintoihin verrattuna selvästi vaikeampaa. Lisäksi musiikkitieteessä, pääasiallisesti länsimaisen taidemusiikin tutkimukselle ja opetukselle omistautuneella tieteenalalla, on säilynyt sitkeästi käsitys, että musiikin taidearvo perustuu suurten säveltäjien ja teosten viitoittamaan esteettiseen syvämietteisyyteen. Sen tavoittaminen onnistuu ainoastaan erityistaidoin. Näiden ehtojen mukaisesti ymmärrettynä musiikista tietäminen edellyttää paljon muutakin kuin musiikin kanssa tekemisissä olemista ja musiikista pitämistä.

Tarkastelen tässä puheenvuorossa musiikkia koskevan akateemisen tiedonmuodostuksen erityispiirteitä sekä sen laajempia yhteiskunnallisia tehtäviä. Miten musiikista tietäminen on ymmärretty, millaisiin käsityksiin tiedosta se on perustunut? Millä tavoin tuo tietämys on vakiinnuttanut asemaansa? Jotta käsittely ei jäisi tiedonmuodostusperinteiden orjalliseksi esittelyksi, nostan myös esille niitä tietämiseen sisältyviä ennako-olettamuksia, joista musiikkia koskevassa yliopistollisessa asiantuntemuksessa on mieluusti puhuttu vain ohimennen tai suorastaan vaiettu.

Sikäli kuin tiedon historian tarkastelulla halutaan tuoda näkyville niitä kehityskulkuja, jotka ovat saaneet aikaan tietoon sisältyvän totuudellisuuden ja arvovallan, silloin on myös käsiteltävä erilaisia tiedon lajeja mahdollistavia ennakkokäsityksiä tietämisen luonteesta ja mahdollisuuksista. Selvää on, ettei esitykseni kata kaikkea olennaista, mitä musiikintutkimuksen ja opillisen musiikkikirjoittelun historiasta on löydettävissä, nykypäivästä puhumattakaan. En olekaan tarkoittanut puheenvuoroani tasapuoliseksi yleisesitykseksi tästä aiheesta, vaan eräiden vaikutusvaltaisten ajattelutapojen läpivalaisuksi ja musiikkia koskevan tiedontuotannon ehtojen tarkasteluksi. Kyse on uudelleen ajattelemiseen houkuttelevasta tieteenkriitistä eikä niinkään historian oppitunnista tai kunnioittavasta perinteen analyysistä.

## Poettinen tieto

Ensimmäisenä musiikkitieteen professorina Suomessa toiminut Ilmari Krohn väitteli Keisarillisessa Aleksanterin-yliopistossa 1899. Krohnin aiheena oli *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland*, hengellisten kansansävelmien luonteesta ja synnystä Suomessa. Väitöstä edelsi monivaiheinen tarkastajan ja vastaväittäjän etsintä. Koska Krohn oli ensimmäinen suomalainen, joka halusi väitellä musiikkitieteen alalta sanan nykyaikaisessa mielessä, asiantuntemusta työn tarkastamiseen ja arviointiin oli maassa vähän. Monet kysytyt kieltäytyivät, mutta lopulta kapellimestari ja säveltäjä Robert Kajanus myöntyi. Asetelmasta muodostui erikoinen. Kajanus oli lukio-opintonsa keskeyttänyt, Leipzigissa ja Pariisissa käytännön musiikkiopintoja viisi vuotta harjoittanut muusikko, jolla ei ollut koulutusta tai kokemusta tieteellistä pätevyyttä vaativiin tehtäviin. Käytti hän henkilökohtaista avustajaa Krohnin tutkimuksen tarkastamisessa tai ei, hän joka tapauksessa selviytyi vastaväittelijän tehtävistä kelpollisesti. (Ks. lähemmin Vainio 2002: 339–341.)

Yllä kuvattu tapaus havainnollistaa musiikkia koskevan tiedonmuodostuksen pitkäikäistä erityispiirrettä – siitäkin huolimatta, ettei Kajanus ollut ensimmäinen, jolle tarkastajan tehtäviä tarjottiin. Musiikillinen tietämys on ollut ensisijaisesti musiikkialan käytännön ammattilaisten, erityisesti säveltäjien ja muusikoiden tietämystä. Länsimaisessa kulttuurissa elää tottumus käsittää musiikkia koskeva tieto tietämykseksi siitä, miten musiikkia saadaan materiaalisesti aikaan eli miten sitä sävelletään ja esitetään. Musiikillista tietoa on tämän pohjalta mahdollista kutsua poeettiseksi tiedoksi, valmistamista koskevaksi tietämykseksi, kreikkalaisten *poiesis*-käsitteen mukaisesti.

Uuden ajan alkupuolen kirjallisuus valaisee näkökohtaa hyvin. Piispa Johannes Gezeliusuksen *Encyclopædia synoptica* (1672) valistaa lukijaansa, että musiikki on hyvin laulamisen ja soittamisen taitoa, *musica est scientia benè canendi* (Pars secunda: 566). Musiikin esittäjä on oppinut, miten tulee tehdä ja toimia – ja tämä on määritelmän mukaan tietämistä. Laulajalla tai soittajalla on taito tuottaa musiikkia aineelliseen muotoon, ja tuo valmius perustuu musiikin periaatteiden ja sääntöjen tuntemukseen. Johann Gottfried Waltherin 1732 ilmestyneestä *Musicalisches Lexiconista* on löydettävissä sama näkemys. Sen mukaan musiikki on tietoa siitä, miten lauletaan, soitetaan ja sävelletään hyvin. Walther (1953: 430) käyttää sanaa *Wissenschaft*, joka on latinan *scientian* saksankielinen vastine. Tämän tyyppisessä tietämisessä olennaista ei ole teoreettinen taito analysoida ja tarkastella musiikillisia ilmiöitä ja tapahtumia, vaan niiden aineelliseen aikaansaamiseen tarvittava harjaantuminen ja kokemus. Tuota kouliintuneisuuttaan säveltäjä tai musiikin esittäjä ei välttämättä kykene saattamaan oppilliseen tai edes sanalliseen muotoon. Osa siitä on ”hiljaista tietoa”.

Musiikkia koskevalla akateemisella tiedonmuodostuksella on ollut eräänlainen palvelijan suhde poeettiseen tietoon. Joskus alan edustajat ovat päässeet siitä etämmälle,

joskus he ovat jääneet sen tuntumaan, mutta aina se on ollut tavalla tai toisella läsnä tieteenalamäärittelyissä ja asiantuntemuksessa. On kuitenkin kiireesti lisättävä, että olisi karkeaa liioittelua pitää kaikkea musiikkitiedettä, tai laajemmin musiikintutkimusta, poeettisen tiedon teoreettis-opillisenä vastinparina tai siitä versoneena kasvannaisena. Musiikintutkimuksessa on sen vakiintumisvaiheesta eli 1800-luvun jälkipuolelta alkaen haluttu tehdä pesäeroa säveltäjiin ja muusikoihin yksistään jo senkin takia, että akateemiseen ympäristöön sijoittuessaan musiikkia koskevalle tiedonmuodostukselle on asetettu yleisempiä tieteenteoreettisia ja -filosofisia vaatimuksia. 1800-luvulla voimakkaasti kehittyneet musiikinteoria, historiallinen musiikkitiede ja musiikin estetiikka käsittelivät ongelmia, jotka eivät mahtuneet poeettisen tietämyksen piiriin.

Useat 1900-luvun musiikkitieteelliset suuntaukset ja paradigmat ovat kulkeneet yhä kauemmas poeettisen tietämyksen alueilta. Silti poeettisen tietämyksen ja akateemisen tiedontuotannon yhteiselämästä on havaittavissa merkkejä niin suomalaisessa kuin muidenkin kielialueiden musiikkitieteessä. Yhteyden olemassaolo ei ole merkinnyt niinkään *poiesiksen* jatkuvaa esilläpitoa tutkimuksessa ja opetuksessa kuin monimutkaista valtasuhdetta, jossa poeettinen tieto on muodostanut vaieten hyväksytyin ennako-olettamusten joukon ja samalla perustan musiikkitieteelliselle asiantuntemukselle.

Vielä 1970-luvulla musiikintutkijoiden piiri oli Suomessa varsin pieni ja useat tämän piirin jäsenet toimivat samalla säveltäjinä (Salmenhaara 1995: 136; ks. myös Heiniö 1987: 8–9). Monille musiikintutkijoille uraansa aloittelevista jatko-opiskelijoista professoreihin asti oli tärkeää omata poeettista tietoa musiikin tekemisestä. Jos musiikintutkijat eivät suoranaisesti toimineet säveltäjinä tai esiintyvinä artisteina jossakin elämänsä vaiheessa, monilla heistä oli takanaan ainakin laulu- tai soittoharastuksia ja vuosia kestäneitä opintoja musiikkiopistossa tai konservatoriossa. Tällä seikalla on ollut kauaskantoisia seurauksia siitä riippumatta, arvioiko sen musiikin tutkimisen kannalta hedelmälliseksi vai ei.

Satsiaineet eli kenraalibasso, soinnutus ja kontrapunkti olivat pitkään keskeisessä asemassa Turun yliopiston musiikkitieteen tutkintovaatimuksissa. Helsingin yliopiston musiikkitieteen apulaisprofessori, myös säveltäjänä tunnettu Erkki Salmenhaara puolestaan tiivistä satsiaineita koskevan tietämyksensä oppikirjoihin *Sointuanalyysi* (1968) ja *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa* (1970). Musiikkitieteellistä asiantuntemusta rakennettiin 1970- ja 1980-luvulla ainakin näillä laitoksilla siis siitä ajatuksesta liikkeelle lähtien, että tieteenalan edustajien on tunnettava satsin kirjoittamisen eli taidemusiikin materiaalisen aikaansaamisen perusteet.

Musiikkitieteen oppisisältöjen systemaattinen vertaaminen muihin akateemisen taiteentutkimuksen alojen oppisisältöihin on maamme tieteenhistoriassa vielä tekemättä. Mutta sormituntumalta on aavistettavissa, ettei kirjallisuudentutkimuksesta, taidehistoriasta, elokuvan, tanssin, television tai yleisemmin mediakulttuurin

tutkimuksesta löydy erityisiä vaatimuksia romaanien kirjoittamisesta, kuvataiteen tekemisestä, elokuvien ohjaamisesta tai tanssiproduktioiden tuottamisesta. Musiikkitieteessä on erikoisella tavalla säilynyt perinne, jonka mukaan alan opiskelijoilla tulee olla valmiuksia ja taipumuksia aktiiviseen musisointiin ja tarvittaessa musiikin esittämiseen juhlavissakin tilanteissa.

Musiikinhistoriallisessa tutkimuksessa poeettisen tiedon keskeinen asema näkyi aiemmin niin, että yhtäältä siinä tähdennettiin konsertti- ja oopperalaitoksen kantaohjelmiston tuntemusta, toisaalta tyylien ja sävellystekniikoiden historiaa. Edellisessä tehtäväkentässä valmiit teokset, *poiesiksen* lopputulokset, muodostivat tutkimuksen raaka-aineksen ja musiikinhistorioitsijan asiantuntemuksen perustan, kun taas jälkimmäisessä varsinaiseksi tarkastelukohteeksi nousi teosten tekeminen ja valmistaminen. Sukupolvensa tunnetuimpiin musiikinhistorioitsijoihin lukeutunut saksalainen Carl Dahlhaus (1977: 64) totesikin ohjelmallisesti, että sikäli kuin ”ymmärrettävissä oleva inhimillinen toiminta muodostaa historiankirjoituksen keskeisen kohteen, musiikinhistorian mielenkiinto kiinnittyy ensi sijassa siihen poetiikkaan, johon säveltäjän teos perustuu”.

Poeettisen asiantuntemuksen vaatiminen on saanut musiikkitieteessä aikaan paljon sellaisia tutkimuksia, joissa tutkija on voinut osoittaa pätevyyttään tuntemalla ja tarkastelemalla teoksia, tuotantoja, tyylejä ja sävellystekniikoita. Näin hän on tulkinnut muille teosten tekemisen prosessia, koettanut nostaa näkyville säveltäjien ja joskus myös musiikin esittäjien käytössä olleita keinoja ja menetelmiä, mutta ennen kaikkea luovaan työhön sisältyväksi katsottua kekseliäisyyttä ja omintakeisuutta. Musiikkitieteilijä on kulkenut säveltäjien ja muiden musiikintekijöiden jalanjäljissä tarkastelemassa heidän työnsä tuloksia. Tutkijalle on siis käynyt mahdolliseksi ryhtyä omaan työhönsä vasta, kun taiteellinen *poiesis* on ensin toteutunut.

Musiikkitieteen historiaa Suomessa on tutkittu sen verran niukasti, että yllä esittämani näkemys on vasta alustava. Se kaippaa täydennyksiä ja korjauksia, ehkä suurempiakin tarkistuksia. Nykytietämyksen valossa näyttää kuitenkin siltä, että suuri osa musiikkitieteellisestä eli taidemusiikkia koskevasta asiantuntemuksesta Suomessa pohjautui 1990-luvulle asti poeettisen tiedon perusteiden hallintaan ja tältä pohjalta tehtyyn tutkimukseen siitä, miten ja millaisista aineksista sävelteokset on kokoonpannut. Musiikin instituutioihin ja musiikkielämän historiallis-sosiologiseen tarkasteluun kohdistetusta mielenkiinnosta huolimatta tieteellisenä ydinkysymyksenä pysyi, miten musiikki on rakentunut.

Vielä 1990-luvun alkupuoliskolla Sibelius-Akatemian musiikinhistorian apulaisprofessori Veijo Murtomäki (1993: 3) totesi, ettei ole mahdollista ”kirjoittaa musiikinhistoriaa ilman jonain tiettyä ajanjaksona käytetyn musiikin materiaalin ja sen erilaisiksi muodoiksi järjestäytymisen tuntemista”. Musiikkitieteellinen tieto merkitsi tämän mukaisesti tietämystä musiikin materiaalisessa aikaansaamisessa käytetyistä ja

toteutuneista säännöistä, periaatteista ja muodoista. Siteerattu väite on sinänsä hyvin perusteltu ja kelpaa ohjenuoraksi edelleen määrätyissä yhteyksissä. Musiikin historian tutkija ei voi tietystikään olla autuaan tietämätön eri ajoilta peräisin olevista musiikin materiaaleista ja muodoista. Mutta kysymys onkin siitä, miten ”musiikin tuntemus” tulisi ymmärtää – onko se poeettista tietoa vai jotakin muuta? – ja millaisen painoarvon tuollaisen tuntemuksen tulisi saada musiikin historian tutkimuksen monien tehtävien ja ulottuvuuksien verkostossa. Riittääkö musiikin materiaalin tuntemukseen se, että kuuntelee mielellään tietynlaista musiikkia? Mikä merkitys on faniudella? Onko musiikilla muitakin muotoja kuin niitä, joita perinteinen muoto-oppi opettaa? Millaisia ovat vaikkapa musiikin kokemisen muodot tai musiikin esittämisen ja kuuntelun sosiaaliset muodot? Kysymyksistä ei ole pulaa.

Poeettisen tiedon asema musiikkitieteellisessä asiantuntemuksessa näyttää tieteentuntemuksen ulkopuolelta tarkastelevan silmissä yllättävän vahvalta – ikään kuin suuri osa musiikkia ja sen olemista, vaikuttamista ja merkityksiä luovaa voimaa koskevista kysymyksistä olisi kyetty, ja osin kyettäisiin edelleen, kääntämään vähäveriseen muotoon ”millainen objekti musiikki on, mistä se koostuu?” Poeettinen tietämys tekee valmiiksi saatetusta musiikista etäältä tarkasteltavan esineen; se käsittelee musiikkia tietoisuudelle pysyvästi edessä olevana kohteena. Kiinnostavaa onkin pohtia sitä, mitä tehtäviä tällainen tietämys on yhteiskunnassa ja musiikkielämässä palvellut.

Ajatus *poiesiksesta* yhtenä inhimillisen toiminnan alueena tähdentää teknisiä valmiuksia ja aikaansaamista. Se eroaa kahdesta muusta kreikkalaisten nimeämästä toiminnan muodosta, *theoriasta* eli metafysiikasta ja luonnonfilosofiasta sekä *praksiksesta* eli elämän moraalisoimisesta ulottuvuudesta. *Poiesis* on harjaantumisen tuottamaa aikaansaamisen taitoa, käsityötä, johon voi erikoistua. Sillä on näin ollen vahva taipumus myös sosiaaliseen eriyttämiseen; se jakaa ihmisiä niihin, joilla on asiantuntemusta sekä niihin, jotka eivät osaa tai tiedä.

Koska musiikkitiede on Suomessakin ollut pääasiassa taidemusiikin tutkimusta, poeettinen tietämys on pyrkinyt avaamaan taiteen salaisuuksia riittävän musiikillisen asiantuntemuksen omaaville ihmisille, sivistyneille taiteen harrastajille, musiikin ystäville ja kuuntelijoille. Se on edellyttänyt perustietoja ja -taitoja, ja samalla se on vahvistanut niiden tietojen ja taitojen arvostusta, koska niiden avulla asiaan vihkiytyneet ovat päässeet käsiksi monilta muilta suljettuun maailmaan. Musiikkitieteessä viljelty poeettinen tietämys on asiantuntijuutta, joka pyrkii pitämään yllä eroa musiikillisesti sivistyneiden ja sivistymättömien välillä. Poliittisin termein ilmaistuna se ei tavoittele tiedontuotannon demokratisoimista.

Sivistyneet taiteenystävät, musiikin tekemistä ja musiikinteoriaa jollakin tavoin hallitsevat perusohjelmiston tuntijat, eivät kysy akateemista tiedontuotantoa kyseenalaistavia kysymyksiä. Kohteet eli musiikkiteokset ovat ennalta tuttuja, ja se merkitys-

yhteys, jossa teokset elävät, eli moderni konserttikulttuuri ja äänitallenteiden markkinointi, on myös arkipäivää. Tässä ympäristössä musiikillinen poetiikka muodostaa tärkeimmän kysymyksille avoimen alueen, melkein pä ainoan kohteen, johon ihmiset voivat kohdistaa syvälleikäyemmän kiinnostuksensa jos niin haluavat.

Musiikin tekemisen käsityötaidon opettaminen tuleville musiikintutkimuksen edustajille on palvellut konsertti- ja oopperalaitosta ja ylläpitänyt niiden arvovaltaa. Poeettinen tietämys on pyrkinyt osoittamaan taiteen monimutkaisuuden, sen tekemiseen vaadittavan ammattitaidon ja työmäärän. Tiedon suhteesta kohteeseen on tullut kunnioitettavaa ja oikeuttavaa. Suomalaiset musiikkitieteilijät ovat suunnanneet tutkimuksensa lähinnä muille tutkijoille, mutta heidän työnsä arkipäiväisenä kasvualustana ja vetoamisperustana on toiminut konsertti-instituutio ja maamme kansainvälistä mainetta edistävä, monin tavoin kukoistava taidemusiikkikulttuuri.

Oikeastaan tilanne on tässä suhteessa muuttunut aika vähän niistä päivistä, jolloin E. T. A. Hoffmann julkaisi maineikkaan arvostelunsa Beethovenin viidennestä sinfoniasta *Allgemeine musikalische Zeitung*issa 1810. Kirjoituksensa alkupuolella Hoffmann käsitteli soitinmusiikin metafysiikkaa ja säveltäjän käänteentekevää merkitystä. Arvostelun jälkiosassa hän tulkitsi sinfonian rakenteen orgaaniseksi kokonaisuudeksi ja esitti seikkaperäisen kuvauksen säveltäjän motiivitekniikasta. (Hoffmann s.a.: 59–75; Bent & Drabkin 1987: 23.) Hoffmann halusi kritiikillään osoittaa, miten teos oli tehty, millainen oli sen *poiesis*. Tarkastelun tarkoituksena oli tehdä musiikkiteosta ymmärrettäväksi, avata sen esteettistä sisältöä lukijalle tai kuulijalle. Lukemattomat musiikkitieteilijät ovat meidän päivimme asti kulkeneet Hoffmannin jalanjäljissä sävelteoksiin sisältyvän poetiikan tulkkeina säveltäjän ja yleisön välissä.

Suomessa poeettinen tietämys on vakiintunut arvovaltaiseksi tiedon muodoksi reittiä, joka on kulkenut 1840- ja 1850-luvun sanomalehdissä ilmestyneistä satsiteknisistä musiikkiarvosteluista Helsingin musiikkiopiston johtajan Martin Wegeliuksen laatimiin musiikki- ja satsiopin kirjoihin. Näihin kuuluvat muun muassa *Lärobok i allmän musiklära och analys I-II* (1888–89) ja *Kurs i homofon sats* (1897, 1905). Wegeliuksen kirjoista ei ole sitten kovinkaan pitkä askel Ilmari Krohnin väitöskirjaan ja hänen saamaansa musiikkitieteen ylimääräiseen professuuriin Helsingin yliopistossa 1918.

## Representaatioon perustuva tieto

Elävimmillään poeettinen tieto ilmenee musiikin tekemisessä eikä suinkaan musiikintutkijoille opetetuissa käsityötaidoissa. Satsiaineet onkin koettu yliopistoissa koulumestariopetukseksi, konservatoriopositivismiksi, josta on suureksi osaksi päästy eroon. Tästä avautuukin esitykseni toinen isompi teema. Kun poetiikka työnnetään syrjään, vanhan *musica est scientia* -perinteen taustalta pilkistää esiin modernin ajan tiedonmuodostusta ohjannut ontologinen rakenne. Se on syöpyntä syvälle myös

musiikintutkimukseen. Sen keskeisyydestä johtuu, että viime vuosien erimielisyydet musiikintutkimuksen kohteista, lähestymistavoista ja tehtävistä ovat saaneet kärjekäitä sävyjä.

Usein toistunut huomautus siitä, että musiikkitiede tutkii ensi sijassa ”musiikkia itseään” ja toissijaisesti musiikkiin liittyviä ilmiöitä, perustuu näkemykselle, jonka mukaan musiikki koostuu ihmisen tekemästä soivasta aineksesta. Etualalla on siis poetiikka, mutta pitemmälle ajateltaessa näkemyksestä kuoriutuu esiin muita näkökohtia. Tarkastellessaan soivaa ainesta musiikintutkijat muodostavat tietoa kohteestaan tavallisesti kolmen toimenpiteen turvin: 1) hahmotus soivaksi objektiksi tai laajemmin teokseksi, 2) abstraktio silmin havaittaviksi merkeiksi perinteisten tai uudempien notaatiomenetelmien mukaan sekä 3) havainnointi näin aikaansaadun kohteen ominaisuuksista, erityisesti sen muodosta tai rakenteesta.

Yksikään noista toimenpiteistä ei ole menetelmällinen, tutkimusprosessiin kuuluva työvaihe, vaan ne ovat ontologisia perusolettamuksia, jotka musiikintutkija tekee ennen kuin keskittää huomionsa johonkin valitsemassaan kohteessa. Nuo kolme toimenpidettä vasta tekevät mahdolliseksi ryhtyä tutkimaan ”musiikkia itseään”. Ne ovat tekoja, joita perinteinen musiikkitiede on pitänyt välttämättöminä musiikillisten ilmiöiden ja kohteiden saattamisessa tutkimuksen ulottuville. Ainoastaan niiden kautta kulkemalla tutkijan on katsottu mielekkäästi kohdentavan huomionsa objektiin. Näin tehtyään tutkija on saanut kokonaan toisenlaisen ilmiön eteensä kuin monissa arkipäivän yhteyksissä, joissa ilmiöitä ei rakenneta erillisten abstraktiovaiheiden kautta.

Yllä kuvattu tiedollinen suhde musiikkiin on laajemmin ja vankemmin hyväksytty kuin kaikki sitä noudattavat tutkijat tulevat ajatelleeksi. Se perustuu subjektin, eli maailmaa tarkastelevan havainnoitsijan, ja objektin, eli subjektille näin asettuvan olevaisen, kertakaikkiseen erottamiseen toisistaan siten, että subjektista tulee kaiken tiedon ja olevaisen perusta. Tällaisessa asetelmassa ihminen ei kuulu maailmaan, vaan jää kaiken hänelle maailmassa avautuvan olevaisen, niin myös musiikin, itsevaltaiseksi tarkkailijaksi. Maailmasta ja musiikista tulee subjektille jotakin, jonka tämä voi ottaa tarkasteltavaksi itsestään erillisenä.

Katsottaessa asetelmaa historiallisesta näkökulmasta käy selväksi, ettei sen valitsevuus tai tieteellinen arvovalta ole ihmisen ponnistelun ansiota. Ihminen ei ole keksinyt tai löytänyt subjekti/objekti-suhdetta, vaan hänet on pikemminkin asetettu tuohon suhteeseen historian virrassa ja hänen tiedolliset valmiutensa ovat kehittyneet tuon suhteen ehdollistamina. Tähän viittasi Martin Heidegger puhuessaan uuden ajan ilmiöitä hallitsevasta metafysisestä rakenteesta, representaatiosta, josta hän käytti saksan sanaa *Vorstellung*. Descartesista alkaen suhde olevaan on ollut itselleen-eteen-asettamista, *Vor-sich-stellen*. Tämä esittämisen rakenne määrittää sekä objektia että subjektia, jolle oleva asetetaan. Asettamalla olevan itselleen esitys samalla varmistaa sen, jolloin olevasta esityksen kohteena, objektina, tulee laskettavaa ja hallittavaa.

Olevan oleminen on nyt esitettävyyttä, *Vorgestelltheit*, olemista representoituna, ja olemista suhteutettuna subjektiin, jonka osana on olla kaiken olevan perusta ja mitta. (Luoto 2002: 68-69.)

Esitettävyyden metafysiikka, siten kuin Heidegger sen ajatteli 1938 pitämässään luennossa, sisältää tärkeitä rakennetekijöitä myös musiikkia koskevan tiedonmuodostuksen kriittisen tarkastelun kannalta. Ensinnäkin, siinä ihmisestä tulee ensimmäinen ja varsinainen subjekti, mikä tarkoittaa, että ihmisestä tulee oleva, johon kaiken olevan olemistapa ja totuus perustuu. Toiseksi, siellä missä maailma muuttuu kuvaksi ja esitettävyydeksi, oleva kokonaisuudessaan on määritetty sellaiseksi, jonka varalta ihminen valmistautuu ja jonka hän vastaavasti haluaa tuoda eteensä ja pitää siinä. Oleva kokonaisuudessaan tulkitaan siten, että olevaa on vasta ja pelkästään se, minkä esittävä ja tuottava ihminen asettaa olevaksi. Kolmanneksi, esittäminen tarkoittaa, että ihminen tuo esilläolevan eteensä itseään vastaan, suhteuttaa sen itseensä, esittävään, ja pakottaa esilläolevan omaksumaan tämän suhteen sitä määrittävänä alueena. (Heidegger 2000: 23, 25, 27.)

Maailmasta ja kaikesta siitä, minkä ihminen siinä havaitsee, tulee subjekti/objektisuhteen myötä ihmisestä erillinen, järjestäytynyt kokonaisuus. Olevainen määrittynyt objektiksi, kohteeksi, johon subjektilla on omista päämääristään käsin mahdollisuus kohdistaa erilaisia tiedollisia ja hallintaan tähtäviä toimenpiteitä.

”Musiikki itse” ei ole ontologisena muodostelmana sama asia kuin 1800-luvulla musiikin esteettistä puhdistamista tavoitelleen autonomiaestetiikan luoma objekti. Alkuvaiheissa autonomiaestetiikan perustavoitteena oli kieli- ja merkkiteoreettisiin pohdintoihin yhtyneenä etsiä puhtaan ihmisyyden aluetta sosiaalisten järjestelmien tuolta puolen. Se oli yhteiskuntakritiikkiä ja tuon ajan sivistysporvariston aikaansaama merkittävä poliittinen vastatoimi voimakkaasti kehittyvälle työnjaolle ja markkinataloudelle. Ihminen oli sen mukaan monipuolisesti tunteva ja kokeva olento, joka löysi korkeamman eli välittömistä tarpeistaan vapaan kielen musiikista. Tähän nähden esitettävyyden metafysiikka vaalii myös puhdasta minuutta, mutta ei maailmansisäisesti, romantiikan ilmaisuperiaatteen elähdyttämänä kuten varhainen autonomiaestetiikka, vaan kartesiolaisessa hengessä. Soivaa ainesta tarkasteleva tutkijajsubjekti on musiikista irrallinen olento, joka musiikin ominaisuuksia analysoidessaan katsoo säilyvänsä itsevaltaisena ja vapaana kaikista suorittamistaan näkökulmanvaihdoksista ja käyttämistään menetelmistä huolimatta.

Ihmisen vetäytyessä irralleen maailmasta ja siinä avautuvista kohteista musiikista tulee ”musiikki itse”, puhdas ja etäällä oleva objekti – ja tutkijasta tulee ”minä itse”, objekteihin sekaantumaton oleva. Tässä asetelmassa menetelmät ja näkökulmat palvelevat tarkastelijaa tiedonhankinnan välineinä, joita maailmaan kuulumaton tutkijajsubjekti käyttää tavoitteidensa mukaisesti vailla moraalisen sitoutumisen tarvetta. Ero varhaiseen autonomiaestetiikkaan on siinä, että esitettävyyden metafysiikka



tekee kaikesta olevaisesta loputtoman määrän objekteja, kun taas musiikin esteettistä puhdistusta kannattaneet 1800-luvun ajattelijat ja esteetikot pitivät musiikkia maailmassa olevan subjektin ilmaisuna. Autonomiaestetiikassa on tämän takia säilynyt vahva moraalinen vire, joskin vanhahtavalla, porvariston humanit aatteet mieleen tuovalla tavalla.

Edellä luonnosteltu näkemys saa monet musiikkitieteilijät esittämään vastalauseita. En toki väitä, että kaikkien suomalaisten musiikintutkijoiden työ ja ajattelu rakentuisivat esitettävyyden metafysiikalle, mutta aiemmin nimeämäni kolme toimenpidettä – soivaksi ainekseksi hahmotus, nuottikirjoitukseksi abstrahointi ja objektin ominaisuuksien tarkastelu – ovat joka tapauksessa sekä musiikkitieteelliselle tiedolle ominaisia että kartesiolaiselle subjekti/objekti-suhteelle perustuvia rakennetekijöitä.

Lisäksi näyttää siltä, että uuden musiikkitieteen, feministisen musiikintutkimuksen ja muun 1990-luvun musiikintutkimuksessa tapahtuneen kuohunnan aikaansaamasta paikantumisen vaatimuksesta huolimatta ajatus vapaasta subjektista voi hyvin. Uusien näkökulmien ja paradigmojen myötä musiikkitieteessä vallitseva esitettävyyden metafysiikka on saanut käyttöönsä enemmän työvälineitä soivan aineksen yhä monipuolisemmaksi valaisemiseksi. Tutkijalle on mahdollista lähestyä musiikin monimerkityksellisyyttä monin eri tavoin, ja näkökulmien tai menetelmien vaihtamisessa hän säilyy ”itse musiikista” riippumattomana tarkkailijana. Hän käyttää tiedontuotannon välineiden vaihtamista todisteena kuulumattomuudestaan maailmaan.

Kun esitettävyyden metafysiikka pitää elossa maailman hallintaan pyrkivää ja tiedettä työkaluna käyttävää subjektia, asetelman toisesta osapuolesta, subjektille objektiksi asetuvasta olevasta, tulee tieteellisiin välineisiin ja abstraktioihin sopivaa ainesta. Niin kuin Heidegger totesi, ihminen suhteuttaa esilläolevan itseensä ja pakottaa esilläolevan omaksumaan tämän suhteen sitä määrittävänä alueena. Tutkija kokoa itselleen mittavan kuorman ja ryhtyy tarkastelemaan todellisuutta täydelleen omien tietojensa ja taitojensa varassa. Koska tuollaista tehtävää on ilmiö- ja aistimaailman tasolla mahdotonta suorittaa todellisuuden detaljirikkauden takia, tutkijan on turvaututtava erilaisiin abstraktioihin ja tiedollisiin toimenpiteisiin, jotka muokkaavat esilläolevasta hänelle soveltuvia kohteita. Hän joutuu sivuuttamaan ja unohtamaan monia ilmiö- ja aistimaailman puolia, koska hänen voimansa esilläolevan suhteuttamiseksi hänen itseensä eivät muuten riittäisi.

Musiikkitieteessä yllä kuvattu asetelma tulee näkyviin notaation ja musiikinteorian tehtävissä muokata esilläolevasta tarkoituksenmukaisia kohteita menetelmien ja näkökulmien käyttöä varten. Ihmisestä irralliseksi hahmotettu soiva aines saa tuossa muokkaamisessa erilaisia ominaisuuksia kuten säveliä, intervaleja, rytmejä ja sointuja, harmonioita, jaksoja ja muotoja. Musiikkiin istutetaan elementtejä, tekijöitä ja yksiköitä, jotka ovat hyväksytyjä tosiasioita musiikkitieteen teoreettisessa yhteisymmärryksessä. Niistä tulee ”musiikin itsensä” ominaisuuksia, joita on mahdollista

havaita musiikin soivasta asusta tai nuottikirjoituksesta. Vasta tämän jälkeen tutkija ryhtyy käyttämään tiedontuotannon välineitään eli menetelmiä ja näkökulmia.

Subjekti/objekti-suhteen syväanjuurtuneisuudesta musiikintutkimuksessa johdetaan, että osalle musiikintutkijoita ja alaan perehtyviä opiskelijoita ovat tuottaneet hankaluuksia sellaiset lähestymistavat, joissa kertakaikkista eroa ihmisen ja hänelle avautuvan esilläolevan välillä on pyritty purkamaan. On syntynyt, ja syntyy varmasti edelleen, voimakkaita erimielisyyksiä siitä, onko musiikissa sukupuolta tai ruumiillisuutta tai missä musiikin merkitykset sijaitsevat – ”itse musiikissa” vai tulkitsijan tietoisuudessa.

Subjekti/objekti-suhde on saattanut vallita myös siellä, missä tutkijat ovat kontekstualisoineet musiikkia monin ansiokkain tavoin, muun muassa etnomusikologiassa ja populaarimusiikin tutkimuksessa. Teksti ja konteksti, musiikki ja sitä ympäröivä maailma, on ajateltu toisistaan enemmän tai vähemmän erillisiksi ja tämän jälkeen niiden välisiä suhteita on pyritty paikantamaan etsimällä yleispäteviä kaavoja ja mekanismeja. Ensin tutkijat ovat selvittäneet musiikin piirteitä ja sitten täydentäneet musiikin ominaisuuksien analyysia kontekstuaalisella tarkastelulla. (Ks. lähemmin Rautiainen 1999: 62, 65-66.) Menettelytapa juontaa juurensa siitä, että esitettävyyden metafysiikka on asettanut ihmisen eteen hänestä irrallisen soivien objektien maailman.

## **Tietäjän kotiinpaluu**

Tieteen ja tiedon historian tutkimus osoittaa, että ontologiat muuttuvat. Vakiintunut tietämys menettää tämän myötä mahtinsa hallita ihmisten ajatuksia, ja tilalle kasvaa uusia tiedonhankinnan ja totenapitämisen muotoja. Myös Heideggerin ajattelussa säilyi aina utooppinen elementti, jonkin uuden olemisen järjestyksen odotus ja toivo. Esitettävyyden metafysiikkaa käsitellessään hän huomautti, että sen elinvoima saattaa kuihtua:

Siellä missä maailma muuttuu kuvaksi, järjestelmä hallitsee, eikä pelkästään ajattelua. Siellä missä järjestelmä on saavuttanut johtavan aseman, on kuitenkin aina läsnä myös sen mahdollisuus rappeutua pelkästään keinotekoisesta ja kokoonkasatun järjestelmän ulkokohtaisuuteen. Tähän päädytään, kun projektion alkuperäinen voima katoaa. (Heidegger 2000: 37.)

Representaatio, maailman asettuminen siitä irrallisen subjektin eteen, luo ykseyttä ja yhtenäisyyttä ilmiöiden runsauteen, mikä edesauttaa ennakkointia ja hallintaa. Silloin käy myös mahdolliseksi sanoa *jotakin jostakin kokonaisuutena* kuten musiikin-teoriassa. Se on tehnyt musiikista järjestelmän, jossa kaikilla ilmiöillä on määrätty paikkansa. Musiikinteoria ja useat musiikkianalyttiset lähestymistavat ovat parina

viime vuosikymmenenä kuitenkin joutuneet voimakkaan kritiikin kohteiksi. Musiikki ei tunnu luontevasti asettuvan subjekti/objekti-suhteeseen, vaan vetää koskettavuudellaan ihmistä luokseen maailmaan muun läsnäolevan joukkoon ja kyseenalaistaa subjektin riippumattomuuden. Vakuuttuneisuus ”minä itsen” olemassaolosta horjuu. Musiikinteoreettinen tieto on vaarassa muuttua ulkokohtaiseksi, arkikokemuksia vastaamattomaksi.

Poettiselle tietämykselle ja esitettävyyden metafysiikalle on kohtalokasta juuri varmuuden menetys. Kumpikin niistä rakentuu ajatukselle, että ihmisen tietoisuus omista voimistaan, mahdollisuuksistaan ja kyvyistään edeltää objektien olemassaoloa. Poetiikan osalta lausuma *musica est scientia* sanoo sen suoraan, kun taas esitettävyyden metafysiikka nojautuu kartesiolaiseen näkemykseen yhdestä varmasta seikasta, minän olemassaolosta, ennen minkään muun minän kohtaaman olevaisen varmuutta.

Jos subjekti/objekti-suhde järkkyy, tuolle suhteelle rakentunut tieto, joka musiikin kyseessä ollessa kertoo terminologisella kielellä soivan aineksen ominaisuuksista, menettää kohteensa. Silloin musiikista ei voikaan enää havaita ”sen itsensä” ominaisuuksia, vaan ihminen ja maailma ovat yhtä sen kanssa. Rajaa puhtaasti musiikillisen ja ulkomusiikillisen välille ei voi enää vetää. Ihmisen olemiselle tärkeät ulottuvuudet, sosiaalisuus ja vuorovaikutus, intohimot ja passiot, mielen ja ruumiin monimutkainen suhde, sukupuoli, valta sekä monet muut seikat, ovat silloin läsnä musiikissa yhtä olennaisella tavalla kuin ne konkretisoituvat muussakin inhimillisessä toiminnassa.

Haluankin herättää kysymyksen, onko varmuus eli kohteen tai asian ehdoton läpinäkyvyys välttämätöntä tai edes suotavaa musiikintutkimuksen tuottamalle tiedolle. Katoaako tiedosta jotakin ehdottoman olennaista, jos se menettää varmuutensa? Merkitseekö epävarmuus aina tietämättömyyttä? Jos näihin kysymyksiin vastaa kielteisesti, musiikintutkimuksen haasteeksi asettuu irrottautua niin poettisen tiedon kuin esitettävyyden metafysiikan tarjoamasta asiantuntija-asemasta. Kieltäytymällä subjekti/objekti-suhteesta tutkijalle käy mahdolliseksi luopua musiikin esillepanosta ja tarkkailusta. Se merkitsee tietäjän iloista kotiinpaluuta maailmaan muiden ihmisten joukkoon.

## Kirjallisuus ja artikkelit

Bent, Ian & Drabkin, William (1987) *Analysis*. With a Glossary by William Drabkin. Hampshire & London: Macmillan Press.

Dahlhaus, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Gezelius, Johannes (1672) *Encyclopædia synoptica Ex Optimis & accuratissimis Philosophorum Scriptis collecta, & in Tres partes distributa*. In Usum Studiosæ juventutis, cui neque pretium prolixiores Authores redimendi, neq; tempus eosdem perlustrandi suppetit, Evulgata Curâ & Sumptibus Johannis Gezelii. Aboæ: Excusa à Johanne Winter.

Heidegger, Martin (2000) *Kirje ”humanismista” & Maailmankuvan aika*. Suomentanut Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Heiniö, Mikko (1987) "Suomen musiikkitiede nyt. Uuden tiedeyhteisön ydinkysymyksiä". *Musiikki* 1–2/1987, ss. 8–16.
- Hoffmann, E. T. A. (s.a.) *Musikalische Schriften mit Einschluss der nicht in die gesammelten Werke aufgenommenen Aufsätze über Beethoven, Kirchenmusik etc.* Hrsg. von H. vom Ende. Köln & Leipzig: H. vom Ende's Verlag.
- Luoto, Miika (2002) *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Murtomäki, Veijo (1993) "Musiikkianalyysi – tiedettä vai taidetta?" *Musiikki* 3–4/1993, ss. 3–15.
- Rautiainen, Tarja (1999) "Musiikkitekstit, kontekstit ja populaarimusiikin tutkimus". *Etnomusikologian vuosikirja 1999*. Toim. Jarkko Niemi. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, ss. 62–72.
- Salmenhaara, Erkki (1995) "Suomen musiikin historian kirjoittamisesta". *Musiikki* 2/1995, ss. 132–141.
- Vainio, Matti (2002) *"Nouskaa aatteet!" Robert Kajanus – elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Walther, Johann Gottfried (1953) *Musicalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal. Kassel & Basel: Bärenreiter-Verlag.