

**METAMODERNISMIN ILMENTYMÄT NYKYMUSIIKIN
SÄVELTÄJÄN SÄVELLYSIDEOLOGIASSA**

Joonas Lantto

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Kevätlukukausi 2016

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Joonas Lantto	
Työn nimi – Title Metamodernismin ilmentymät nykymusiikin säveltäjän sävellysideologiassa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 84
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä tutkielmassa selvitettiin metamodernismin ilmenemismuotoja nykymusiikissa ja sen myötä pohdittiin kriittisesti metamodernismin käsitettä ja sen soveltuvuutta musiikinfilosofisen tutkimuksen uudeksi ideologiseksi käsitteeksi. Metamodernismilla tarkoitetaan parhaillaan muotoutumassa olevaa esitietoisten tuntemusten ja kokemusten kokoelmaa, jossa yhdistyy modernismille ja postmodernismille ominaisia ilmiöitä, kuten intomielisyys ja ironia, joiden vastakkaisten napojen välillä tämä uusi tuntemusrakenne värähtelee asettumatta tasapainoon (Vermeulen ja van den Akker 2010). Metamodernismin hallitsevat piirteet käsitteellistettiin kahden rinnakkaisen käsitteen, postmodernismin ja modernismin ohessa analyysirungoksi, jonka avulla on mahdollista analysoida metamodernismin ilmentymiä nykymusiikin säveltäjien sävellysideologioissa. Tutkimuksen lähtökohta on tarpeessa laajentaa metamodernismin tutkimusta myös musiikin alueelle.</p> <p>Tutkielman teoreettisina työkaluina toimivat sekä Max Weberin ideaalityypin että Raymond Williamsin tuntemusrakenteen käsitteet. Koska modernismi ja postmodernismi ovat suhteellisen tarkkarajaisesti käsitteellistettyjä kokonaisuuksia musiikkikirjallisuudessa, myös metamodernismista luotiin vastaava ideaalityyppi, jonka avulla sen hallitsevat piirteet saatiin teoretisoitua ideologiseen vertailuun. Modernismin ja postmodernismin ideaalityyppejä käytettiin nykyaajassa yhä vaikuttavina vertailukohtina erottamaan metamodernismi muihin kategorioihin sopimattomista piirteistä. Aineistona toimi säveltäjä Magnus Lindbergin haastattelu nykymusiikin kommunikaatiosta ja aineiston analyysi suoritettiin teorialähtöisen sisällönanalyysin avulla. Analyysin tuloksia käytettiin pohjana metamodernismin käsitteen kriittisessä pohdinnassa.</p> <p>Tutkimuksen perusteella selvisi, että joitain merkkejä perinteisiin modernismin ja postmodernismin käsitteistöön sopimattomista ilmiöistä voidaan löytää myös tämän päivän länsimaisen taidemusiikin vallitsevassa tuntemusrakenteessa ja sen myötä näitä muutoksia kuvaavan uuden käsitteen muodostaminen on perusteltua, mutta samalla myös metamodernismin ilmiöiden erottaminen varsinkin modernismista todettiin haastavaksi osittain samankaltaisten piirteiden ja käsitteiden ongelmallisen käytännön tulkinnan vuoksi. Tutkimuksessa todettiin, että metamodernismin nykyinen määritelmä kuvaa ainoastaan nykyhetkessä tapahtumassa olevia muutoksia tuntemusrakenteena, mutta vaatii uutta määritelmää soveltuakseen ideologiaksi, ja luotua määritelmää tulee myös arvioida uudelleen sosiaalisten muutosten edetessä, jotta se ottaisi uudet ilmiöt huomioon. Metamodernismi sai tarkkarajaisemman muodon, jolloin sitä voidaan tarkastella ideologiana tuntemusrakenteen sijasta ja käyttää apuna sävellysideologioiden analyysissä. Tämä tutkimus avaa uuden mahdollisen polun ymmärtää esteettistä ilmapiiriä tämän päivän länsimaisessa taidemusiikissa.</p>	
Asiasanat – Keywords metamodernismi, postmodernismi, modernismi, tuntemusrakenne, ideologia, ideaalityyppi, nykymusiikki, estetiikka, musiikinfilosofia	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1	Metamodernismi kuvaa nykypäivän ja tulevaisuuden taiteen uutta suuntaa	1
2	Tuntemusrakenteen käsitteellistäminen ideaalityypiksi ja analyysi kommunikaatio-käsitteen kautta.....	3
2.1	Tuntemusrakenne kehittyviä sosiaalisia rakenteita kuvaavana käsitteenä	3
2.2	Weberin ideaalityyppi analyysin käsitteellisenä työkaluna.....	6
2.3	Musiikin kommunikaatiosta.....	9
3	Esteettisten ideologioiden kehitys taidemusiikkikulttuurissa 1900-luvulta tähän päivään.....	14
3.1	Musiikin modernismi mullisti taidemusiikin käytäntöjä	15
3.1.1	Musiikin modernismin synty ja historialliset vaiheet	15
3.1.2	Modernismin keskeinen filosofia ja estetiikka	17
3.1.3	Uuden musiikin kriisi.....	20
3.1.4	Perinteen painolasti: sävellystradition aiheuttama ahdistus vaikuttajana sävellystyössä.....	23
3.2	Postmodernismi vastareaktionä modernismille ja sen seuraajana.....	28
3.2.1	Postmodernismi purkaa merkityksen ja kieltää varman tiedon.....	28
3.2.2	Postmodernistisessä musiikissa kaikki on sallittua.....	30
3.3	Nouseva metamodernismi: uusi tuntemusrakenne hakee muotoaan.....	32
3.4	Modernismin, postmodernismin ja metamodernismin ideaalityyppien muodostaminen.....	38
4	Tutkimuksen tavoite, aineisto ja menetelmät	43
4.1	Tutkimuksen tavoite.....	43
4.2	Magnus Lindberg, nykymusiikin säveltäjä	44
4.3	Aineisto.....	45
4.4	Menetelmät	48
4.4.1	Säveltäjän tekstin käyttö sävellysideologian tutkimuksessa	48
4.4.2	Teorialähtöinen sisällönanalyysi	49
4.4.3	Teemahaastattelu tiedonkeruumenetelmänä	50
4.4.4	Tutkimuksen rajoitukset ja yleistettävyys.....	51
4.4.5	Aineiston analyysin kulun yhteenveto.....	52
5	Metamodernismin piirteitä Magnus Lindbergin sävellysideologiassa	54
5.1	Esteettinen johtoajatus.....	54
5.2	Suhtautuminen sävellystekniikoihin.....	56
5.3	Suhtautuminen toisiin teoksiin	58
5.4	Musiikin rakenne	59
5.5	Vallitseva mieliala.....	61
5.6	Maailmasta saatava tieto.....	62
5.7	Tulosten yhteenveto	63
6	Kriittisiä huomioita metamodernismin käsitteestä.....	65
7	Lopuksi.....	70
7.1	Yhteenveto.....	70
7.2	Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusehdotuksia.....	70
	Lähteet.....	72
	Liitteet	80
	Liite 1: Teemahaastattelun runko	80

1 METAMODERNISMI KUVAA NYKYPÄIVÄN JA TULEVAISUUDEN TAITEEN UUTTA SUUNTAA

Taidemusiikkikulttuuri elää parhaillaan murroksen kautta. Nykymusiikkia varjostaa usein musiikintutkimuksessa ja myös kansanomaisesti viljelty uskomus siitä, että se on vaikeatajuista, elitististä ja se ei kommunikoi yleisön kanssa, ja etteivät säveltäjät edes välitä kuuntelijoiden mielipiteistä (Maus 2004, 154; Foucault, Boulez & Rahn 1985, 10). Kulttuurihistorioitsijat ja musiikkikirjailijat näkevät tämän usein pahempana ongelmana kuin säveltäjät itse, joille usein riittää, että heidän teoksiaan kuunnellaan (Heiniö 1984, 137; Salmenhaara 2005, 475). Monet säveltäjät eivät enää halua jatkaa keskustelua kriisistä, vaan katsovat tulevaisuuteen hakien uusia ilmaisun muotoja, uutta yhteyttä musiikin kautta (ks. esim. Hämeenniemi 2007).

Tämä orastava muutos ei ole ominaista ainoastaan taidemusiikille, vaan ympäröivässä kulttuurissa on nähtävissä laajempaa muutosta asenteissa, ajatuksissa ja arvoissa, mikä on reaktio ympäröivään nyky-yhteiskuntaan. Tätä muutosta ovat kuvanneet kulttuurifilosofit Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker (2010) metamodernismin käsitteen kautta: heidän mukaansa on havaittavissa uusi taiteilijoiden sukupolvi, joka ei halua enää käsittää maailmaa nykyajassa vaikuttavan postmodernistisen ironisen ja jopa nihilistisen eetoksen kautta, vaan he etsivät uudelleen merkitystä, toivovat parempaa tulevaisuutta ja haluavat olla taiteessaan vilpittömiä, ilmaista itseään verhoutumatta esimerkiksi ironian taakse. Metamodernismi hakee vielä muotoaan ja sitä on siksi vaikea määritellä tarkasti. Vermeulen ja van den Akker hahmottavat metamodernismia Raymond Williamsin (1977) kehittämän tuntemusrakenteen käsitteen kautta, joka kuvaa sosiaalisia rakenteita nykyhetkessä ihmisten kollektiivisessa tietoudessa tapahtuvien esitietoisien tuntemuksien, vasta muotoutumassa olevien ajatusten ja arvojen tasolla (ks. luku 2.1). Metamodernismin lisäksi myös ainakin postmodernismia on tutkittu jonkin verran tuntemusrakenteena (ks. esim. Jameson 1991; Pfeil 1988).

Metamodernismia ei tähän asti ole tarkasteltu vielä tieteellisesti musiikin näkökulmasta, vaan aiemmat tutkimukset ovat keskittyneet lähinnä kirjallisuuteen, arkkitehtuuriin ja kuvataiteeseen. Koska myös nykymusiikin kohdalla näyttäisi nousevan ilmiöitä, jotka eivät täysin istu esimerkiksi modernismin tai postmodernismin tarjolla oleviin määritelmiin, on

tarpeen saada musiikintutkimuksen ja estetiikan käyttöön uusi käsite, jolla näitä uusia ilmiöitä voidaan johdonmukaisesti tarkastella. Näihin puutteisiin pyritään vastaamaan tällä maisterintutkielmalla, jossa tutkitaan millaisena metamodernismi näyttäytyy nykymusiikin kannalta: onko metamodernismi kehittymässä myös nykymusiikin säveltäjien tietoisuudessa ja miten se vaikuttaa heidän sävellysideologiaansa? Samalla metamodernismin käsite määritellään siihen yhdistettyjen ominaisuuksien kautta ja niistä muodostetaan esteettiseen ideologiaan rinnastettavissa oleva käsitteellinen mielikuva, joka pohjautuu filosofi ja sosiologi Max Weberin (2012) muodostamalle ideaalityypin käsitteelle (ks. luku 2.2). Tämän jälkeen metamodernismin käsitteen soveltuvuutta musiikinfilosofiseksi käsitteeksi arvioidaan kriittisesti analyysin perusteella saatujen tulosten avulla monista näkökulmista. Samanlaista tarkempaa hahmotelmaa metamodernismin sisällöstä ja vertailua modernismin ja postmodernismin ideologiaan sisältöihin ovat hahmotelleet ainakin Baciu, Bocoša ja Baciu-Urzică (2015, 36), mutta heidän työnsä jää luonnostelman tasolle, eikä muodostettua analyysirunkoa sovelleta käytäntöön.

Tämän työn puitteissa nykymusiikilla tarkoitetaan 2000-luvun taitteen jälkeistä aikamme länsimaiseen säveltaideperinteeseen nojaavaa taidemusiikkia. Tällä luokittelulla halutaan tehdä ero moderniksi kutsutun musiikin aikakauteen, joka käsittää 1900-luvun alusta 1970-luvulle ulottuvan ajanjakson, jonka jälkeen seuraa postmodernin musiikin aikakausi, jota eri näkökulmista riippuen voimme sanoa elävämme yhä (Hamilton 2007, 157). Nykymusiikilla ei ole tunnistettavissa mitään varsinaista tiettyä tyyliä tai ideologiaa, vaan elämme pluralismin aikakautta, jossa useat erilaiset tyylit ja säveltämisen keinot ovat sallittuja ja sekoittuvat keskenään kunkin säveltäjän ratkaisuihin riippuen (Heiniö 1984, 7–8). Tästä huolimatta postmodernismi edustaa kuitenkin tiettyä estetiikkaa ja pluralismissakin on omat rajoitteensa (Vermeulen & van den Akker 2014, kappale 11), joten on mahdollista erottaa asioita, jotka eivät kuulu perinteiseen postmodernismikäsitteeseen. Vermeulen ja van den Akker (2010) toisaalta esittävät, että modernismi ja postmodernismi ovat toisensa poissulkemattomia, edelleen vuorovaikutuksessa olevia tuntemusrakenteita kehittyvän metamodernismin ohella. Myös esimerkiksi Luke Smythe esittää, että modernismi ei ole ohitse, sillä sen vapauden, vaurauden kokoamisen, luonnon kontrolloinnin ja järjen ihanteiden eetos vallitsee yhteiskunnassa tänäkin päivänä (2015, 367). Modernismia nykypäivän ilmiönä on tutkittu laajemminkin (ks. esim. Metzger 2009). Useiden tuntemusrakenteiden ja ideologioiden vuorovaikutus on yksi myös tämän tutkielman lähtökohdista.

2 TUNTEMUSRAKENTEEN KÄSITTEELLISTÄMINEN IDEAALITYYPIKSI JA ANALYYSI KOMMUNIKAATIO- KÄSITTEEN KAUTTA

Tässä tutkielman osassa paneudutaan tämän työn tarkoituksen kannalta tarpeellisiin käsitteisiin, malleihin ja teorioihin. Ensimmäiseksi määritellään tuntemusrakenteen käsite (Williams 1977), jota hollantilaiset kulttuurifilosofit Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker (2010; 2015) käyttävät apunaan kuvatessaan metamodernismin luonnetta (ks. luku 3.3). Tuntemusrakenne erotetaan samankaltaisista käsitteistä, joita ovat esimerkiksi ideologia, aikakausi tai muut vastaavat käsitteet, joilla kuvaillaan erilaisia ihmisiä yhdistäviä ajatuskokonaisuuksia. Toiseksi perustellaan Weberin ideaalityypin käsitteen (Weber 2012) avulla mahdollisuutta hahmottaa tosielämän yksittäisten ja yksilöllisten esimerkkien havainnoinnin kautta käsitteellisiä malleja, joilla voidaan ymmärtää suuremman ihmisjoukon toimintaa, kuten tullaan tekemään tämän tutkielman haastatteluanalyysin tulosten pohtimisen osalta. Viimeiseksi selitetään, mitä musiikillisella kommunikaatiolla tarkoitetaan tämän tutkielman yhteydessä ja paneudutaan olennaisilta osin käsitteen sisältämään problematiikkaan. Musiikillisen kommunikaation käsitteen esittely on tarpeen, sillä se on tämän tutkielman tutkimushaastattelun pääteema, jonka kautta modernismin, postmodernismin ja metamodernismin tuntemusrakenteiden ilmentymiä tarkastellaan.

2.1 Tuntemusrakenne kehittyviä sosiaalisia rakenteita kuvaavana käsitteenä

Tuntemusrakenne (*structure of feeling*) on Raymond Williamsin (1977) alun perin kirjallisuus- ja kulttuurintutkimukseen kehittämä käsite: se on eräänlainen tiettyyn aikaan ja paikkaan kuuluvien ihmisten kollektiivisessa intuitiossa muotoutuva, maailmankatsomusta ohjaavan tietoisuuden, kokemusten ja tuntemusten kokoelma. Käytän tässä tutkielmassa Jussi Ojajärven ehdottamaa suomennosta *tuntemusrakenne*, sillä se onnistuu tavoittamaan paremmin Williamsin käsitteen sisällön kuin aikaisemmat suomennokset, joita ovat esimerkiksi *kokemisen struktuuri* tai *tunnerakenne*. Kuten Ojajärvi huomauttaa, *kokeminen* toimii Williamsin käsitteenä eri tehtävässä ja tunnerakenteen ongelma on se, että sen voi helposti sekoittaa intuitiivisesti jonkinlaiseen psykologiseen malliin tunteiden hierarkioista tai suhteista. (Ojajärvi 2015, 14.)

Tuntemusrakenteella kuvataan jotain, joka on olemassa vasta yksilötasolla, yksityisenä kokemuksena ja nykyhetkessä nousevana tietoisuutena, mutta sitä on silti mahdollista analysoida ja sen kautta voidaan erottaa erityisiä piirteitä ja niiden hierarkioita (Williams 1977, 132). Muita sille läheisiä käsitteitä ovat esimerkiksi ideologia ja maailmankatsomus, jotka ovat keskenään useassa mielessä samankaltaisia (Milner 2002,71; 74). Kuitenkin siinä missä maailmankatsomus voidaan melko turvallisesti määritellä tavaksi, jolla ihminen ajattelee maailmasta (Merriam-Webster s. a.), ideologian käsitteestä on olemassa useita erilaisia kiistanalaisia määritelmiä (Hamilton 1987, 18). Hamiltonin useista määritelmistä kokoaman määritelmän mukaan ideologia on järjestelmä kollektiivisesti ylläpidetyistä ja tosiasiallisiksi uskotuista ideoista, uskomuksista ja asenteista, joilla kannatetaan tiettyä sosiaalisten suhteiden ja järjestelyiden mallia, ja/tai jonka tarkoituksena on oikeuttaa tietyn mallinen käyttäytyminen, jota sen puolestapuhujat pyrkivät edistämään, tavoittelemaan, noudattamaan ja ylläpitämään (Hamilton 1987, 38). Tuntemusrakenne on kuitenkin jotain sekä ideologiasta että maailmankatsomuksesta poikkeavaa, vaikka niiden rakenteet voivat myös kuulua osaksi tuntemusrakennetta (Williams 1977, 132).

Williamsin mukaan yleinen tapa on hahmottaa yhteiskuntaa ja kulttuuria menneessä aikamuodossa kristallisoituneena valmiina kokonaisuutena (esimerkiksi ideologioina), mikä estää näkemästä ihmisen kulttuurillista toimintaa sellaisena kuin se on, muotoutuvana ja elävänä prosessina. Vaikka jotkut menneisyydessä tapahtuneet asiat ovat todella päättyneet, ei asia ole aina näin. Näitä muodostettuja kokonaisuuksia lisäksi heijastetaan sellaisenaan jäykkinä rakenteina nykypäivään, mikä aiheuttaa nykypäivänä käynnissä olevien prosessien kuvaamiskyvyn menettämisen, sillä monimuotoinen ihmiselämä ja ihmisen toiminta eivät mahdu yleistyksen muottiin. (Williams 1977, 128–130.) Vaikka sosiaaliset rakenteet ovat tunnistettavampia kun ne ovat selvässä muodossa, on Williamsin mukaan virhe sekoittaa analyysin apuna toimivat käsitteet sisällöksi: vaikka puhuttaisiin jostain ideologiasta tai maailmankatsomuksesta ja siitä löytyy todisteitakin, niin täytyy silti tiedostaa, että se ei kuvasta sellaisenaan käynnissä olevien prosessien muotoutumista (Williams 1977, 129). Näitä eittämättä olemassa olevia nykypäivän sosiaalisia prosesseja on kuitenkin tarpeen pystyä kuvaamaan, jotta nykyhetkeä voidaan tarkastella sellaisena kuin se koetaan (Williams 1977, 128).

Tähän tarpeeseen Williams esittelee tuntemusrakenteen käsitteen: hän valitsee etuliitteen *tuntemus* (*feeling*) erottaakseen käsitteensä mainitsemistaan jäykistä rakenteista, kuten maailmankatsomus ja ideologia. Käsitteen jälkiliite *rakenne* (*structure*) taas kuvaa näiden

tuntemusten joukkoa, joilla on kuitenkin tietyt sisäiset suhteet keskenään, eli se on pelkkiä tuntemuksia järjestäytyneempi kokonaisuus (Williams 1977, 132). Williams kertoo, että tuntemusrakenteen vuorovaikutus määriteltyjen muotojen kanssa on monimutkainen prosessi. Hän käyttää esimerkkinään kielen kehitystä, jossa tapahtuu sukupolvien välistä muutosta huolimatta siitä, että kielen säännöt ja perinteet olisivat melko pitkälle määriteltyjä. Tämä muutos voidaan määritellä lisäyksillä, poistoilla ja muunnoksilla, mutta näiden ulkopuolelle jää myös jotain vaikeammin määriteltävää: eräänlainen yleinen muutos, eikä yksittäisten valintojen sarja. Tästä yleisestä muutoksesta tosin voidaan johtaa myös määrättyjä yksittäisiä muutoksia ja vaikutuksia. Kun näitä yksittäisiä havaintoja kootaan yhteen ja tulkitaan, voidaan hahmottaa ajallisesti erillinen kokonaisuus, joka antaa yhtenäisen aikakauden tai tietyn sukupolven vaikutelman. Virheellinen tulkinta tapahtuu, kun tällainen kokonaisuus tulkitaan sosiaalisena rakenteena sen sijaan, että nähtäisiin yksittäiset piirteet toissijaisina vaikutuksina, jotka eivät ole itse tulkittavana olevan yhteiskunnan, aikakauden, sukupolven tai muun vastaavan sosiaalisen rakenteen olemus. (Williams 1977, 131.)

Koska tuntemusrakenne on ihmisten intuitiivisella tasolla jakama käsitys, sitä ei siksi pysty tarkasti purkamaan osatekijöikseen, mutta se on silti hahmotettavissa esimerkiksi taiteessa (Vermeulen & van den Akker 2015, 56). Taiteessa (ja kirjallisuudessa) tuntemusrakenteen käsite on erityisen merkittävä, koska taiteen olemusta ei pysty supistamaan pelkiksi ideologioiksi. Se ei kuitenkaan näy taiteessa kokonaisvaltaisesti, vaan usein taide perustuu jo olemassa oleville sosiaalisille ja ideologisille rakenteille. Sen sijaan uusi nouseva tuntemusrakenne näkyy usein vallitsevien ideologioiden muutoksissa, ikään kuin häiriöissä, joita ei voida selittää tietyn ideologian tai vastaavan olemassa olevan rakenteen sisältä käsin. Kyse ei ole kuitenkaan pelkästään alituisesta muutoksesta, vaan nouseva muutos on vasta tiedostettavuuden kynnyksellä ja se muuttuu tuntemusrakennetta kuvaavaksi piirteeksi sitten kun se pystytään eksplikoimaan, eli se muuttuu tuntemuksesta ajatukseksi. (Williams 1977, 133–134.) Williams ilmaisee taiteen siis ilmentävän jopa ensimmäisenä nousevia historiallisia tai ideologisia muutoksia sosiaalisessa ympäristössä (Simpson 1995, 39). Usein tällaiset piirteet nousevat melko yksittäisinä ja vasta jälkikäteen huomataan niistä muodostuvan jonkun merkittävän sukupolven, joka on yhteydessä edellisiin sukupolviin. Yhteys huomataan varsinkin näiden sukupolvien alku- ja päätepisteiden rajapinnalla. (Williams 1977, 134.) Ongelmallista kuitenkin on, että Williams puhuessaan merkittävästä sukupolvesta lähenee tässä vierastamaansa ideologian käsitettä: varsinkin kun jo aiemmin mainitun määritelmän lisäksi ideologian marxistiseen (Williams itsekin kuuluu marxisteihin) määritelmään sisältyy, että

hallitsevan sosiaalisen ryhmän pitkälle muotoutuneesta uskomusjärjestelmästä tulee hallitseva uskomusjärjestelmä (Simpson 1995, 39; Milner 2002, 73).

Tuntemusrakenne toimii eräänlaisena nykyhetken hypoteesina, joka tarvitsee tuekseen koko ajan lisää empiirisiä havaintoja ajankohtaisesta todellisuudesta, mikä tekee siitä vaikeammin hallittavan, mutta monipuolisemman kuvauksen sosiaalisesta rakenteesta (Williams 1977, 132–133). Tämän kuvauksen saavuttaminen on kuitenkin hyvin ongelmallista, sillä on vaikea nähdä nykyhetkestä, millä perusteella nousevat piirteet todella kuuluvat johonkin merkittävään muotoutumassa olevaan ideologiseen kokonaisuuteen, ja mitkä ovat vain sosiaalisen rakenteen kannalta merkityksettömiä yksittäisiä ilmiöitä. Tämän vuoksi toimiakseen eheästi tuntemusrakenteen käsite täytyy nykyhetken sijaan perustaa lopulta kuitenkin menneisyydelle, josta voidaan jälkiviisaana todeta joidenkin siihen aikaan vasta heräävien piirteiden olleen myöhemmän ideologian muodostumisen kannalta merkityksellisiä. Tässä on myös ongelmana kehäpäätelmä, jonka mukaan nämä piirteet ovat merkittäviä juuri siksi, koska ne kuuluvat johonkin ideologiaan, eli mitään selitystä ei saavuteta (Simpson 1995, 43.) Williams näkee itsekin käsitteensä vaikeana ja huomautti myös, että vaikka menneisyyden selvemmat muodot auttavat hahmottamista, voi tällöin jo nykyhetkessä olla muotoutumassa uusi erilainen tuntemusrakenne (Williams 1977, 132). Williams ei myöskään todista tyhjentävästi, ettei ideologian käsite (esimerkiksi laajennettuna kattamaan kehittyvät ilmiöt) riitä kuvaamaan hänen kuvailemiaan ilmiöitä. Vaikuttaa siltä, että tuntemusrakenteen käsite vastustelee tarkkaa teoreettista määrittystä: se on jotain epämääräistä ja häilyvää, olemassa olevien käsitteiden ulottumattomissa. (Simpson 1995, 43–44.) Käsitteen ongelmista huolimatta se voi olla käyttökelpoinen kuvaamaan sosiaalisissa rakenteissa tapahtuvia monimutkaisia muutoksia ja sen epämääräisyys antaa sitä käytettäessä myös tietyn avoimuuden tehdä havaintoja ympäröivästä todellisuudesta vakiintuneita muotoja vapaammin.

2.2 Weberin ideaalityyppi analyysin käsitteellisenä työkaluna

Sosiologi Max Weberin kehittämä käsite ideaalityyppi (*Idealtypus*) on käsitteellinen mielikuva, utopia, joka muodostetaan tutkittavasta (sosiaalisesta) ilmiöstä teoreettisesti yhtä tai useampaa määrittäväksi uskottua piirrettä korostamalla sekä yhdistämällä erillisiä ilmiöitä käsitteelliseksi kokonaisuudeksi. Ideaalityyppi on olemassa ainoastaan käsitetasolla, joten sitä ei löydetä sellaisenaan todellisuudesta. (Weber 2012, 124–125.) On silti mahdollista että jokin ideaalityyppi, joka koostuu tietyille aikakaudelle ominaisista ilmiöistä, on ollut tai on olemassa

myös kyseisen aikakauden ihmisten mielissä ideaalina, jota kohti pyritään (Weber 2012, 128; Burger 1987, 116). Korostetut piirteet eivät myöskään välttämättä ilmene ollenkaan jokaisessa tapauksessa, mutta ovat silti löydettävissä tutkittavan ilmiön alaisten yksilöiden keskuudesta vaihtelevin voimakkuuksin niin merkittävässä määrin, että niiden katsotaan olevan koko ilmiön tarkastelun kannalta merkityksellinen (Weber 2012, 125). Korostuksen tehtävänä on tunnistaa ja vahvistaa ilmiön kannalta olennaisia piirteitä, jotta se voidaan erottaa jostain toisesta vastaavasta kokonaisuudesta, mutta kyseessä ei ole kuitenkaan mikään keskiarvo tutkittavasta ilmiöstä (Rosenberg 2016, 88; Weber 2012, 125). Ideaalityyppi perustuu ajatukselle, että yksilön toiminta ja ajatukset edustavat näytteenä jotain yleisempää ilmiötä ja niitä tarkastelemalla luodaan tästä ilmiöstä malli, joka kuvaa laajemmin eri yksilöiden toiminnan perusteita (Alasuutari 2011, 41). Tämän tyyppinen ajattelu on sukua Platonin ideaopille (Wagner & Härpfer 2014, 217) ja erityisesti Immanuel Kantin idealismille, jonka mukaan käsitteet ovat teoreettisia välineitä, joiden kautta järki ymmärtää ja jäsentää empiirisiä havaintoja (Weber 2012, 135).

Ideaalityyppi syntyi 1900-luvun alussa edeltävällä vuosisadalla kehittyneen positivistisen ilmapiirin vallitessa, kun tieteessä ihanteena oli tuottaa objektiivista tietoa ympäröivästä todellisuudesta. Weber halusi löytää sopivan keinon suhtautua toisaalta tutkijan oman toiminnan subjektiivisuuteen, mutta myös mahdollistaa tutkittavan aineiston objektiivisen arvioinnin. (Gossett 1989, 50; Weber 2012, 137.) Hän kehitti ideaalityypin käsitteen käytettäväksi tutkimuksen työkaluna tarkentamaan ilmiöön vaikuttavia tekijöitä. Pelkästään ymmärtämisen apuna käytettävää ideaalityyppiä ei tule sekoittaa todellisuuden kuvaukseen, eikä myöskään todellisuuden kuvausta tule istuttaa rakennelmaan ideaalityypin edustajana, vaan todellisuutta sen sijaan vertaillaan ideaalityypin rajoissa. Sen ainut side todellisuuteen on keskinäisten suhteiden kautta: jos todetaan, että ideaalityypin rakennetta vastaavat ilmiöiden keskinäiset suhteet löytyvät myös todellisuudesta joltain tasolta, niin sen avulla voidaan todentaa näiden keskinäisten suhteiden tunnusmerkkinen luonteenpiirre ja siten todellisuudesta löytyvää ilmiötä voi selittää ideaalityypin avulla. On tärkeää myös olla pitämättä oikeana todellisuutena ideoita, jotka olisivat olemassa niiden ilmiöiden ulkopuolella, missä ne esiintyvät ikään kuin historiaa ajavina voimina. Tämä tulee ottaa huomioon erityisesti tarkasteltaessa jonkun aikakauden ideoita, sillä yleensä ymmärretään, että joku tietty aikakaudelle kuuluvaksi ajateltu idea nähdään sen aikakauden ihmisten tai tietyn hallitsevan ihmisryhmän merkittävänä piirteenä, jolloin on helppoa erehtyä pitämään tätä ideaa yhtenä suurena entiteettinä, vaikka se ilmenee vain yksittäisten ihmisten ajattelun ja toiminnan tasolla.

Merkitys ei kuitenkaan tarkoita arvoarvostelmien tekoa. Ideaalityyppi ei ota kantaa eettisenä ideaalina, vaan toimii ainoastaan loogisena apuvälineenä. Ideaalityyppi tuottaa tietoa kulttuurillisten ilmiöiden kontekstista, aiheuttajista ja niiden merkityksestä. Se ei siis ole itsessään mikään hypoteesi, vaan sen tarkoitus on auttaa hypoteesien muodostamisessa tarkasteltavasta ilmiöstä. Ideaalityyppinä vaaditaan kuvaamaan abstrakteja ilmiöitä: ilman sitä on mahdotonta määrittellä esimerkiksi kulttuurillista merkitystä tai mikä on yhteistä useille ilmiöille. Lisäksi tällöin ilmiöstä saatava tieto jää pohjimmiltaan pelkän tuntemuksen tasolle tai ideaalityyppiä vastaavia käsitteitä saatetaan kyllä käyttää intuitiivisesti tiedon tulkinnessa, mutta ilman kielellistä järjestystä ja logiikkaa, kun taas tarkkarajaisemman käsityksen luominen ilmiöstä vaatii selkeiden käsitteiden käyttöä. (Weber 2012, 124–130.)

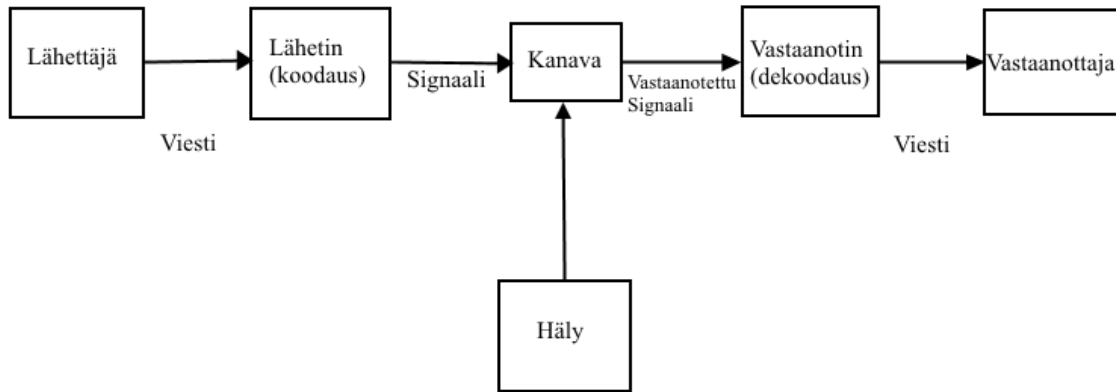
Ideaalityyppi rakennetaan tarpeiden mukaan ja lähtökohtana on halu saada selitys johonkin ilmiöön. Ihmisen toiminnan tyyppillisiä vaikuttimia pyritään arvioimaan, mutta myös kaikki poikkeukset ovat mielenkiintoisia ja kaipaavat selitystä. (Rosenberg 2016, 88; 97.) Jokaisessa tutkittavassa tapauksessa pitää määrittää erikseen, kuinka hyvin todellisuus vastaa ideaalityyppiä: käsitteet tulee muotoilla uudelleen kussakin tapauksessa, koska käsitteiden sisältö voidaan määrittellä eri lähtökohdista aina eri tavoin. Lisäksi samasta tapauksesta voi muodostaa monta erilaista ideaalityyppiä. Kukin niistä ilmentää jollain tavalla todellisuutta ja niissä on sisäinen koherenssi, mutta ne eivät välttämättä muistuta toisiaan. Tästä määrittelyn jatkuvasta tarpeesta seuraa alituisesti jatkuva käsitteiden uudelleenmuodostamisen ja purkamisen prosessi, mutta se ei ole turhaa, sillä tämän tuloksena edistetään kuitenkin tieteellistä tietämystä sosiaalisista rakenteista. (Weber 2012, 125; 134–135.)

Ideaalityypin käsite on haasteellinen tutkijalle, joten sitä pitää käyttää varoen. Ne joiden mukaan historiallinen todellisuus koostuu objektiivisista faktoista ilman ennakkoehtoja voivat kiistää ideaalityypin hyödyllisyyden. Vaikka myönnettäisiin jonkinasteinen relativismi, voi tuntua, että tällainen luotu utopia heikentää historiallista tutkimusta tuomalla siihen mukaan tutkijan asenteita. Kuitenkin tulee huomata, että yritykset löytää aito ja tosi tarkoitus historiallisille käsitteille tulevat aina epäonnistumaan, sillä tutkijan näkökulma vaikuttaa joka tapauksessa tutkimuksen kulkuun. Teoreettiset näkökulmat ovat myös aina jollain tapaa yksipuolisia, eivätkä siten voi kuvata kokonaisuudessaan todellisuuden monimutkaista kokonaisuutta. (Weber 125–126; 133–134.) Ideaalityyppiä kuvaillessaan Weber määrittelee usein sen olemusta negatioiden kautta ja kertoo miten sitä ei tule käyttää, joten ideaalityypin käsite ja ideoiden suhde todellisuuteen on jäänyt osittain epäselväksi (Wagner & Härpfer 2014, 217; Burger 1987, 118). Koska ideaalityyppi toimii niin korkealla abstraktion tasolla osittain

epäselvin käsittein, on vaikea välttää käytännössä Weberin esittämiä ideaalityypin sudenkuoppia (Gossett 1989, 52). Weberin ideaalityyppi voi olla joidenkin mielestä liiankin abstrakti ja operoi liian yleisellä tasolla, ja siksi kävisi ainoastaan luokitteluun eikä selitysten muodostamiseen (Rosenberg 2016, 85). Kriittikistä huolimatta Weber on käyttänyt käsitettä laajasti omassa työssään ja se on laajasti käytössä myös muussa tutkimuksessa. Ideaalityypin käsitettä on sovellettu jonkin verran myös musiikintutkimuksen parissa (ks. esim. Ashby 2001; Gossett 1989).

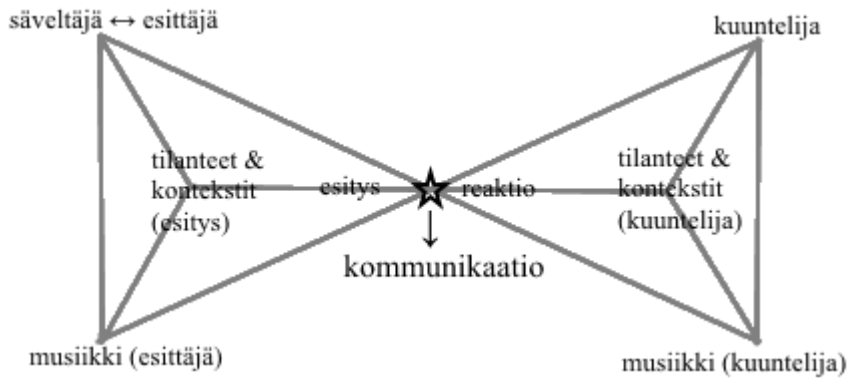
2.3 Musiikin kommunikaatiosta

Kommunikaatio on viestintää. Käsite juontaa juurensa latinankielisestä sanasta *communis*, joka tarkoittaa yhteistä. Kommunikaatio sisältää täten viestinnän lisäksi ajatuksen ”yhteisyydestä”. (Lehtonen 1996, 30.) Musiikki sisältää jo itsessään tämän yhteisyyden ajatuksen: musiikkia tehdään ihmisten kanssa ja ihmisiä varten. Voidaan olla montaa mieltä siitä, mikä on säveltäjän tarkoitus säveltämiselle. Olkoon tarkoitus sitten säveltäjän kehittyminen ihmisenä, omien mahdollisuuksien tutkiminen, ilmaisun kehittäminen tai oman sisäisen äänen musiikillinen manifestaatio, pohjimmiltaan säveltäjä kuitenkin useimmiten tarkoittaa teoksensa muiden kuultavaksi, tai se on ainakin olennainen osa säveltämisen kokonaisprosessia (Torvinen 2005, 68). Musiikin kautta jaettava kommunikaatio sisältää esimerkiksi emootioita, aikomuksia ja merkityksiä. Äänet muuttuvat musiikillisiksi, kun sekä kuulija että taiteilija (säveltäjä ja esittäjä) lataavat niihin tarkoituksia. Useimmat musiikillisen kommunikaation mallit ovat perustuneet yksisuuntaiselle tiedonvälityksen mallille, jossa lähettäjä välittää tietoa vastaanottajalle jonkin kanavan kautta (Kuvio 1.). (Hargreaves, MacDonald & Miell 2005, 1–3.) Alkuperäisen mallin ovat kehittäneet Claude E. Shannon ja Warren Weaver (1964). Mallissa Lähettäjä tai tietolähde lähettää viestin lähettimen avulla, signaali kulkee jonkin kanavan kautta, jossa vaiheessa siihen voi liittyä viestiin kuulumatonta häiriötä tai hälyä, ja sen jälkeen vastaanotin saa signaalin ja se välittyy vastaanottajalle.



KUVIO 1. Kommunikaation malli Shannonia ja Weaveria (1964, 7) mukailleen.

Tämän mallin ongelma suhteessa musiikkiin on, että musiikin kuuntelija on aktiivinen toimija, joka vaikuttaa vastaanottamansa viestin sisältöön ja merkitykseen (Hargreaves et al. 2005, 4). Kommunikaatioon vaikuttaa paitsi musiikin ominaisuudet ja siihen liittyvät osanottajat, myös musiikin esiintymistilanne (Hargreaves et al. 2005, 6). Hargreavesin ja kumppaneiden kehittämä musiikillisen kommunikaation vastavuoroisen palautteen malli (Kuvio 2.) ottaa paremmin huomioon sosiaaliset ja kontekstuaaliset tekijät, jotka ilmenevät musiikin yhteydessä ja lisäksi se ilmentää musiikillisen kommunikaation molempiin suuntiin liikkuvaa vuorovaikutusta, mutta sekin on pohjimmiltaan Shannonin ja Weaverin kaltaisesti tiedonvälitykselle perustuva malli. Kuviota tulkitaan kolmiulotteisena mallina, kahtena pyramidina, joista toisessa musiikin, tilanteiden ja kontekstien sekä säveltäjän ja esittäjän muuttujat synnyttävät vuorovaikutuksessa esityksen ja toisessa musiikin, tilanteiden ja kontekstien ja kuuntelijan muuttujat luovat reaktion esitettyyn musiikkiin. Kun musiikin esitys ja reaktio siihen kohtaavat, mallin mukaan tuloksena on musiikillinen kommunikaatio. Kuvio havainnollistaa myös musiikin ja sen esittämisen tilanteiden ja kontekstien eri näkökulmia: tämä mahdollistaa esityksen, jonka mukaan esittäjän ilmaisuun liittyvät aiomukset ja kuulijan musiikista saama vaikutelma ja kokemus voivat poiketa toisistaan huomattavastikin, joskaan näin ei välttämättä aina ole (vrt. Lerdahl 1992). Tämän mallin avulla voi tarkastella musiikillista kommunikaatiota monipuolisemmin kuin tavanomaisella tiedonvälitysmallilla, mutta tämäkään ei välttämättä ole täysin kattava esitys. (Hargreaves et al. 2005, 18–19.)



KUVIO 2. Musiikillisen kommunikaation vastavuoroisen palautteen malli Hargreavesia ja kumppaneita mukailen (Hargreaves et al. 2005, 18).

Tiedonvälitykselle perustuvalla mallilla on aiemmin mainitun lisäksi toinenkin ongelma. Informaatioteknologialle perustuen siinä oletetaan, että vastaanottaja tulkitsee lähetetyn informaation onnistuneesti silloin, kun lähettäjän ja vastaanottajan ominaisuudet ovat samankaltaiset. Ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa tämä edellyttää sitä, että sekä lähettäjällä että vastaanottajalla on tarpeeksi yhteistä tietoa, jonka avulla viesti voidaan ylipäätään tulkita. Tämä voi pitää paikkaansa jossain määrin esimerkiksi kielen kohdalla, jos kaksi puhujaa puhuvat samaa kieltä, mutta musiikin ei voida sanoa ilmaisevan mitään tiettyä ymmärrettävää viestiä (silloin kun puhutaan vain musiikista itsestään eikä esimerkiksi vokaalimusiikista), vaan se on sisällöltään epäselvää ja moniselitteistä, jolloin viestin välittymistä ei voida taata. (Cross 2005, 30–31.) Musiikin rinnastaminen kieleen on tästä syystä ongelmallista (ks. esim. Hermerén 1988). Silti musiikin koetaan intuitiivisesti kommunikoivan jotain, ja voimme myös huomata ympäristöstämme musiikillisen kommunikaation toimivan, sillä sitä käytetään niin useissa yhteyksissä vaikuttamaan ihmisiin, kuten esimerkiksi televisiomainoksissa tai juhliissa (Cross 2005, 31; Tagg 2013, 192). On myös huomioitava, että vaikka viestit eivät kulkisikaan lähettäjän ja vastaanottajan välillä, voi systeemi toimia silti kommunikatiivisesti elävänä (Rautiainen 2005, 207). Myös nonkommunikaatio on kommunikaatiota, sillä kommunikoimatta jättämisellä tai siinä epäonnistumalla kommunikoidaan tyhjiys, joka voi tarkoittaa useita asioita kontekstistaan riippuen (Rautiainen 2005, 207–208; Chang 2007, 254). Mahdollinen kommunikaation keino on emootio, jonka useat kokevat yhdeksi musiikin tärkeimmistä elementeistä (ks. esim. Juslin 2005). Jotkut vähättelevät emootioiden merkitystä ja väittävät, että musiikissa on kyse ainoastaan musiikista itsestään (ks. esim. Hanslick 1891), ja sen rakenteet viestivät kuulijalle ja luovat merkityksensä viitatessaan itseensä (Cross 2005, 32–34). Samankaltaisella linjalla on esimerkiksi amerikkalainen säveltäjä Aaron Copland (1900–1990), jonka mielestä kommunikaatio syntyy teoksen sisäisestä logiikasta ja koherenssista (Copland 1952, 47).

Koherenssin puuttuminen ja sisäänpäin kääntynyt ilmaisu modernin musiikin sävellyksissä voi muistuttaa jopa hullun puhetapaa (Bauer 2004, 124–125). Vaikkei modernia musiikkia pidettäisikään hulluuteen viittaavana, monet ihmiset kokevat, että nykymusiikin kommunikaatio on jollain olennaisella tavalla heikentynyt kuluneen vuosisadan aikana (Hamilton 2007, 176). Esimerkiksi Erkki Salmenhaara uskoo tämän syyksi musiikin syntaksin eli kieliopin hyvin nopean kehittymisen, jolloin tätä ”kieltä” ei pysty moni ymmärtämään (Salmenhaara 2005, 475). Samaa mieltä on myös Andy Hamilton: hänen mielestään modernismin nousun aikaan 1900-luvun alussa oli vallalla uskomus, jonka mukaan ymmärtääkseen modernia musiikkia täytyy osata erityinen kieli ja vieläkin esimerkiksi Schönbergin musiikkia pidetään hänen mukaansa erittäin vaikeasti lähestyttävänä. Hän lisää anekdoottina, että esimerkiksi Alban Bergin *Wozzeckin* nopea menestys tuntui säveltäjästä hullunkuriselta ja vaivaannuttavalta, sillä hänen mielestään jotain täytyi olla pielessä kun yleisö välittömästi piti hänen modernista sävellyksestään. (Hamilton 2007, 157.)

Millä tavalla sitten voidaan selittää musiikin syntaksin muuttumista vaikeatajuiseksi? Artikkelissaan *Cognitive Constraints on Compositional Systems* vuodelta 1992 Fred Lerdahl esittelee käsitteet sävellys- ja kuuntelukieliopista (Lerdahl 1992). Lerdahl tekee erottelun säveltäjän käyttämän kieliopin ja kuuntelijan havainnoiman kuulokuvan välille, eli hän esittää, että säveltäjän ja kuuntelijan kommunikaation perusteet eivät välttämättä ole yhtenevät eivätkä siten myöskään aina kohtaa. Samansuuntaiseen väitteeseen esittää Nattiez, jonka mukaan musiikin luomisessa (poieesinen prosessi) käytetyt asiat, kuten vaikkapa temaattinen rakenne eivät välity vastaanottajalle (esteesinen prosessi), ja toisaalta vastaanottaja voi rekonstruoida vastaanottamansa sisällön tavalla, joka ei vastaa säveltäjän alkuperäisiä tarkoituksia (Nattiez 1990, 17). Lerdahl kehittää ajatuksensa perusteella 17 erilaista ”rajoitetta” sille, mitä musiikin tulisi noudattaa, jotta musiikin kielen voisi hahmottaa kuuntelemalla. Lerdahl käyttää esimerkkinään hiljattain menehtyneen ranskalaisen vallankumouksellisen säveltäjä Pierre Boulezin (1925–2016) täyssarjallisuuden menetelmällä (sävellyksen jokainen parametri on tiukasti sarjallisuuden periaatteiden mukaisesti jäsenneltyä) sävellettyä teosta *Le marteu sans maitrea* ja havainnollistaa, että kyseisen teoksen sävellyksellisiä rakenteita on mahdotonta havainnoida kuuntelemalla teosta.

Mielenkiintoista kyllä, ankaraa sarjallista menetelmää sävellyksissään käyttävä Boulez itse on sitä mieltä, että teoksen rakenteellisia ratkaisuja ei suinkaan tarvitse ymmärtää havainnoidakseen teosta, vaan monitulkintaisuus, tietynlainen selittämättömyys on osa teoksen rikkautta (Boulez 2004, 219; ks. myös Ashby 2004, 34–35). Ashby ottaa kantaa Lerdahlin

malliin Bouleziin näkemyksiin yhtyen huomauttamalla, että myöskään tonaalisessa perinteessä tavalliset kuulijat tuskin sisäistävät musiikin rakennetta yleensä musiikillista pintatasoa syvemmillä tasolla (Ashby 2004, 35). Boulezin mielestä teoksen esteettinen arvo on enemmän kuin teknisten rakennusosiensa summa ja onkin keskittyttävä lopputuloksen syvään tarkoitukseen (Boulez 2004, 213). Missä tämä tarkoitus sitten piilee, sitä Boulez ei avaa tekstissään enempää. Boulez on kuitenkin hiukan epävarma modernin musiikin rakenteiden asemasta merkityksen ja kommunikaation syntymisessä, sillä hän kysyy tarvitaanko ulkomusiikillista selittämistä avuksi musiikin oikeanlaiseen havainnointiin ja myöntää, että sarjallisen musiikin säveltäjillä on ollut aistittavissa varsinkin 1950-luvulla kaukaa haettu asenne, jossa kirjoittamistekniikan vaikeus ja monimutkaisuus luo itseoikeutetusti ja automaattisesti teoksen esteettisen arvon (Boulez 2004, 205–206). Hän puhuu silmistä ja korvista säveltämisen ja kuuntelemisen työkaluina, joita ohjaa (työ)muisti. Boulez toteaa, että jossain vaiheessa korvien havainnointikyky loppuu rakenteen kuulemisen osalta, vaikka tutkimalla partituuria vielä pystyisikin erottamaan musiikin rakenteelliset tapahtumat. (Boulez 2004, 209.) Hän siis tulee kannoissaan hiukan Lerdahlia vastaan, ja lisää vielä että liikaa merkityksiä tarkoittaa merkityksen kokonaisvaltaista menettämistä – eli kun musiikki alkaa olla liian monimutkaista, muisti ei enää pysty pitämään mielessä kaikkia osasia ja liika muutos sekoittaa havainnoinnin (Boulez 2004, 220).

Lerdahlin artikkeli pyrkii selittämään kuilua, joka on modernin musiikin säveltäjän ja kyseisen musiikin kuuntelijan välillä, eli miksi moderni musiikki tuntuu kuulostavan niin vaikeatajuiselta ja usein jättää kuulijan kylmäksi. Samalla artikkelissa implikoidaan, että tonaalisuus kommunikoi paljon selkeämmin ja tehokkaammin kuulijalle. Nostamalla teoksen sävellyksellisen rakenteen tärkeimmäksi elementiksi musiikin havainnoinnin ja ymmärtämisen kannalta Lerdahl liittyy Hanslickin edustamien formalistien leiriin (ks. luku 3.1.2).

3 ESTEETTISTEN IDEOLOGIOIDEN KEHITYS TAIDEMUSIIKKIKULTTUURISSA 1900-LUVULTA TÄHÄN PÄIVÄÄN

Tämä osa tutkielmaa kattaa tiivistetyn historiallisen ja esteettis-filosofisen viitekehyksen modernismin, postmodernismin ja metamodernismin taustoille ja sisällöille. Tässä luvussa esitellään, minkälaisille ajatuksille näiden kolmen tuntemusrakenteen ideologinen perusta rakentuu ja miten niitä on käsitelty pääpiirteittäin musiikkikirjallisuudessa 1900-luvun alusta lähtien. Estetiikan käsittelyn osalta on tarpeen palata hiukan kauemmas historiaan, sillä useat modernismille tärkeät ajatukset, kuten formalismi juontavat juurensa 1700- ja 1800-lukujen esteettiseen ajatteluun. Estetiikka pyrkii ymmärtämään taiteen ja kauneuden olemusta filosofian keinoin (Hamilton 2007, 1). Esteettinen on syntynyt terminä 1700-luvulla filosofi Alexander Baumgartenin (1714–1762) toimesta. Sanan etymologia juontaa juurensa kreikan kielen sanasta αἰσθητικός (aisthētikós), aistihavainto (Eaton 1994, 7). Musiikin estetiikan voidaan ajatella olevan musiikinfilosofian ala, vaikka kyseisestä jaottelusta ei olla yleisesti täysin yksimielisiä (Padilla & Torvinen 2005, 10). Estetiikka ei ole aivan samassa mielessä määriteltävissä suoraan filosofian alalajiksi kuin esimerkiksi tietoteoria, ontologia tai logiikka, sillä sitä koskevassa kirjallisuudessa usein on käytetty hyvin paljon käytännön kokemusta musiikin alalta. Estetiikan tutkimus itseasiassa tarvitsee muita taidetta koskevien tieteenalojen näkökulmia tuekseen, sillä ilman sitä se joutuu hankaluuksi sisältönsä suhteen (Hamilton 2007, 1–2.) Estetiikan tutkimuksessa on myös tärkeää, että ilmiöt ovat havainnoitavissa musiikkikulttuurin sisältä, kuten jostain tietyistä musiikkityylille ominaisesta luonteenpiirteestä, mitkä sitten abstrahoidaan filosofiseksi käsitteiksi, eli toisin sanoen filosofisen analyysin ja empiirisen havainnoinnin tulee tukea toisiaan, jotta saavutetaan aitoa esteettistä tietoa (Supićić 1987, 33). Yleinen alalla tunnettu ristiriita on, että usein filosofisesti kompetenteilta kirjoittajilta puuttuu musiikin alan syvää tuntemusta, ja musiikillisesti suuntautuneet kirjoittajat (usein esittävät taiteilijat) eivät tunne tarpeeksi filosofiaa voidakseen esittää varsinaisesti filosofian alueelle luettavia argumentteja estetiikasta (Tarasti 2005, 159).

Vaikka tuntemusrakenne ei ole käsitteenä aikasidonnainen, tässä tutkielmassa tarkastelluilla kolmella tuntemusrakenteella on kuitenkin olemassa melko tarkasti määriteltävä historiallinen alkupisteensä, joten on luontevaa esitellä kukin tuntemusrakenne kronologisessa järjestyksessä. Tämän osan viimeisessä alaluvussa järjestyksessä esiteltyjen tuntemusrakenteiden käsitteistö on koottu yhteen ja sen perusteella kehitetty analyysirungoksi,

jonka ohjaamana voidaan selvittää, millä tavalla esiteltyt kolme erilaista tuntemusrakennetta voivat ilmetä ideologisenä ideaalityyppinä nykymusiikin säveltäjän sävellysideologiassa. Sekaannuksen välttämiseksi tulee huomauttaa, että näitä kolmea kokonaisuutta käsitellään tuntemusrakenteina silloin, kun ne ilmenevät nykyajassa muuttuvina ja elävinä sosiaalisina rakenteina, kun taas esimerkiksi puhuttaessa niiden historiasta tai teoretisoinnista niitä pidetään ideologioina. Rajanveto erilaisten tuntemusrakenteiden ja ideologioiden välillä ja siitä mitä kaikkea ne sisältävät ja eivät sisällä on edelleen kiistanalaista kaikkien esiteltyjen kokonaisuuksien osalta, mutta tässä esityksessä on tehty melko jyrkkä demarkaatio käsitteiden sisällöistä, jotta käsitteistöä voitaisiin käyttää tieteellisen analyysin työkaluna tämän tutkielman päämäärän mukaisesti.

3.1 Musiikin modernismi mullisti taidemusiikin käytäntöjä

3.1.1 Musiikin modernismin synty ja historialliset vaiheet

Modernismi sai alkunsa 1900-luvulla ennen ensimmäistä maailmansotaa, ja sen on nähty alkaneen suunnilleen samoihin aikoihin useissa eri taiteissa, jotka ilmensivät keskenään samankaltaisia uusia piirteitä (James & Seshagiri 2014, 87). Joidenkin mielestä samanaikaisuus ei pidä paikkaansa, vaan heidän mukaansa esimerkiksi kirjallisuuden modernismi alkoi jo 1860-luvulla, jota seurasi maalaustaiteen impressionismi, jonka jälkeen musiikki seurasi perässä vasta 1890-luvulla. Esimerkiksi arkkitehtuurissa hylättiin koristeellisuus ja alettiin nähdä rakennuksen muodon seuraavaan käyttötarkoituksestaan. Merkittävänä modernismin edustajina arkkitehtuurissa toimivat esimerkiksi Le Corbusier (1887–1965), Walter Gropius (1883–1969), Mies van der Rohe (1886–1969) ja Frank Lloyd Wright (1867–1959). Kirjallisuudessa hylättiin lineaarinen ja realistinen kerronta ja runoudessa sen sijaan rikottiin metriikan ja loppusointujen rakenteet. Kirjallisuuden ja runouden modernisteja 1900-luvun alkupuolella olivat esimerkiksi Charles Baudelaire (1821–1867), Arthur Rimbaud (1854–1891), Paul Valéry (1871–1945), W. B. Yeats (1865–1939), T. S. Eliot (1888–1965), Ezra Pound (1885–1972), James Joyce (1882–1941), Joseph Conrad (1857–1924), Franz Kafka (1883–1924) ja Marcel Proust (1871–1922). Maalaustaiteen modernistisiin piirteisiin kuuluu esimerkiksi figuratiivisuuden eli esittävän taiteen hylkääminen, mikä ilmeni selvästi Wassily Kandinskyn (1866–1944) abstrakteissa töissä. Muita modernisteina pidettyjä maalareita olivat esimerkiksi Paul Cézanne (1839–1906), Pablo Picasso (1881–1973) ja Henri Matisse (1869–1954). (Hamilton 2007, 154–156.)

Kun puhutaan musiikin modernismista, tarkoitetaan aikakautta, joka alkoi 1900-luvun taitteessa, kun perinteinen tonaalisuuden paradigma sai rinnalleen uuden, ei-tonaalisen sävelkielen (Hamilton 2007, 154). Musiikillisen modernismin alkupisteenä pidetään usein ranskalaisen säveltäjä Claude Debussyn (1862–1918) orkesteriteosta *Prélude a l'après-midi d'un faune* vuodelta 1894 (Hamilton 2007, 154), jonka kromaattinen alkumelodia ikään kuin julistaa uuden aikakauden alkaneeksi ennenkuulumattomalla sävelkielellään. Perinteisessä historiallisessa tarinassa kehitys kohti modernia musiikkia sai alkunsa romantiikan aikakautena useiden säveltäjien alkaessa lipua tonaalisuudesta kohti yhä dissonoivampaa ilmaisua. Tämä tapahtui erityisesti kromaattisen sävelmateriaalin käytön kautta, kun se siirtyi pelkästä koristelu- ja tehokeinosta yhä merkittävämmäksi elementiksi musiikissa, minkä myötä tonaalisuuden vaikutelma hämärtyi yhä enemmän. Esimerkiksi Richard Wagner (1813–1883) ja Richard Strauss (1864–1949) olivat tämän muutoksen airuita ja heidän teoksensa herättivät runsaasti keskustelua kulttuuripiireissä (Hamilton 2007, 156). Lopulta tämä kromaattisuuden lisääntyminen johti kohti koko tonaalisuuden periaatteen hylkäämistä ja siirtymistä atonaaliseen musiikkiin. Tämä muutos tapahtui pitkälti itävaltalaisen säveltäjä Arnold Schönbergin (1874–1951) johdolla, kun hän koki, että sävellajittomuus oli ainoa mahdollinen looginen ratkaisu kehittää säveltaidetta eteenpäin (Whitesell 2004, 104). Hänen ensimmäiset atonaaliset sävellyksensä olivat hänelle vaikeita säveltää, sillä hän koki niistä puuttuvan jonkin ohjaavan hierarkkisen voiman (Sandow 2004, 57). Lopulta hän kehitti atonaalisuuden pohjalta 12-säveljärjestelmän, jonka ideana oli kromaattisen asteikon kaikkien sävelten tasa-arvoinen kohtelu (Hamilton 2007, 175). Toiset taas jatkoivat kyllä tonaalisen musiikin säveltämistä, mutta rikkoivat esimerkiksi säännöllisen rytmin periaatetta, vakiintuneita sävellysmuotoja ja instrumentaatioita (Botstein s. a., *Musical Characteristics*, kappale 3). Schönbergin rinnalla modernismia edustivat sen alkuaikoina siksi myös esimerkiksi Edgard Varèse (1883–1965), Paul Hindemith (1895–1963), Francis Poulenc (1899–1963) ja Igor Stravinsky (1882–1971) (Hamilton 2007, 154–155).

Ensimmäinen maailmansota vaikutti runsaasti modernismin kehitykseen: se vahvisti taiteilijoiden halua kritiikkiin ja protestiin taiteen välityksellä. Musiikki muuttui yhä radikaalimmaksi ja pyrki eri tavoin katkaisemaan kaikki siteensä romantiikan estetiikkaan ikään kuin heijastaakseen ympäröivän todellisuuden karuutta. Vaikka esimerkiksi kokeellinen musiikki, uusklassismi ja ekspressionismi toteuttivat tätä modernistista agenda omalla tavallaan, toinen Wienin koulukunta, johon Schönberg, Alban Berg (1885–1935) ja Anton

Webern (1883–1945) kuuluivat, saavutti kuitenkin merkittävimmän jalansijan dodekafoniallaan. (Botstein s. a., *World War I and its consequences*, kappale 2.)

Täyssarjallisuus syntyi toisen maailmansodan jälkeen 1950-luvulla Darmstadtin suosittuun nykymusiikin säveltäjien kesäkouluun osallistuneiden säveltäjien kehittämisestä ideoista, kun Schönbergin rivitekniikasta siirryttiin kaikkien musiikillisten parametrien vastaavanlaiseen täydelliseen kontrollointiin. Darmstadtin koulukuntaan kuuluvia säveltäjiä ovat esimerkiksi Luigi Nono (1924–1990), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Luciano Berio (1925–2003) ja hiljattain menehtynyt Pierre Boulez (1925–2016). Modernistinen musiikki ei kuitenkaan vedonnut koskaan laajaan yleisöön ja vähitellen modernismi menetti taiteilijoiden keskuudessa purevuuttaan liikkeenä ja ajautui kohti kriisiä 1960-luvulla tai viimeistään 1970-luvulla, kun säveltäjien lisääntyvä vapaus kokeiluun johti pluralismiin ja eklektismiin, mikä hajotti modernistisen johtoajatuksen synnyttäen postmodernismin. Tästä huolimatta modernistisina pidettyjäkin taiteilijoita yhä toimi rinnan postmodernistien kanssa. (Botstein s. a., *World War II and after*, kappale 2; *The late 20th century*, kappale 1–2.)

3.1.2 Modernismin keskeinen filosofia ja estetiikka

Modernismin estetiikan pohjavirtaukset löytyvät merkittävin osin saksalaisen idealismin perinteestä, joihin kuuluvat muun muassa filosofit Immanuel Kant (1724–1804), G. W. E. Hegel (1770–1831) ja Arthur Schopenhauer (1788–1860) (Hamilton 2007, 66). Eniten modernismin estetiikkaan vaikuttaneita ajatuksia ovat musiikin absoluuttisuuden käsite ja siitä johdettu musiikin formalismin periaate. Musiikin absoluuttisuus tai autonomia tarkoittaa musiikin puhtautta, objektiivisuutta ja sen tarkoituksen sekä merkityksen syntymisen riippumattomuutta muista kuin musiikista itsestään. Musiikin traditio oli tuhansia vuosia sidottu puhuttuun kieleen, kunnes musiikin absoluuttisuuden ajatus nosti musiikin kielen tärkeämpään rooliin. (Hamilton 2007, 67.) Tämä ajatus loi pohjaa filosofi, sosiologi ja musiikkitieteilijä Theodor Adornon (1903–1969) omalle estetiikalle, joka laajensi teoksen itseisarvon koskemaan sekä teoksen esityksen kontekstia että sen sisältöä (Hamilton 2007, 182; Adorno 2006, 99). Absoluuttinen tai autonominen musiikki voi siis tarkoittaa sekä musiikkia, jolla ei ole mitään suoranaista sosiaalista käyttötarkoitusta kuin musiikki itse tai musiikkia, joka on itsenäistä muista taiteista (Hamilton 2007,69). Tällöin musiikista tulee eräänlainen transsendenttinen

objekti, jonka pystyy irrottamaan musiikin tapahtumisen ja ihmiskokemuksen kontekstista, ja taide jollain tavalla sisältyy taideteokseen valmiina.

Musiikin formalismi sai alkunsa Kantin esteettisestä näkemyksestä, jonka mukaan esteettinen arvostelma on riippumaton kokijasta, subjektista, ja sen sijaan esteettinen objekti, taideteos ja sen muoto ovat olennaisia seikkoja arvostelman muodostumisen kannalta (Mantere 2005, 184–185). Kant ajattelee korkean taiteen olevan *kauneudeltaan riippuvaista (pulchritudo adhaerens)* jostain teoksen ulkopuolisesta esteettisestä ideasta tai käsitteestä (Hamilton 2007, 71; Kant 2007, 60): esimerkiksi maalaus kukasta arvioidaan sen perusteella, kuinka hyvin se on tavoittanut kukan kauneuden. Musiikin hän taas laskee *vapaan kauneuden (pulchritudo vaga)* joukkoon, eli (soitin)musiikki ei pysty abstraktin olemuksensa vuoksi esittämään mitään esteettisiä ideoita, joten hänen mukaansa se ei täytä korkean taiteen standardeja (Hamilton 2007, 71; Kant 2007, 60). Kantin mukaan esimerkiksi runous on korkeista korkeinta taidetta, sillä sanojen tehtävä on toimia vain esteettisen idean esittävänä välikappaleena, kun taas musiikin epämääräiset ideat eivät välity kuin tuntemuksina, joista ei saa ymmärryksellään otetta ja joiden vaikutelma katoaa pian kuulemisen jälkeen (Kant 2007, 158). Kantin näkemys vapaan kauneuden alempiarvoisuudesta ei estänyt valjastamasta käsitettä formalistisen ideologian ajamiseen: esimerkiksi 1800-luvun loppupuolella *l'art pour art* -ajatussuuntaus pyrki erottamaan Kantin ajatuksen pohjalta tietoisesti taiteen itsensä ulkopuoliset merkitysyhteydet taiteesta, ja nimensä mukaisesti ilmaisee taiteen olevan olemassa ainoastaan taiteen itsensä vuoksi, jolloin esimerkiksi millään representatiivisella sisällöllä, moraalilla tai merkityksellä ei ole vaikutusta taideteoksen esteettisyyteen (Hamilton 2007, 71: 85–86).

Hegel nosti estetiikan aseman systemaattisen filosofian käsittelyn piiriin. Hegel yhtyy Kantin näkemykseen esteettisen arvion objektiivisuudesta ja esteettisen objektin tarkoituksellisuudesta ilman määrättyä tarkoitusta (Hegel 2013, 88–90; 113; Hamilton 2007, 73). Siinä missä Kant uskoo taiteen tehtäväksi kauneuden kokemuksen välittämisen, Hegelin mielestä taiteen kuuluu parantaa ymmärrystämme maailmasta ja itsestämme, kuten ajatteli myös Schopenhauer (Hamilton 2007, 73: 76). Vaikka musiikki välittyy aistien kautta, Hegelin mielestä taiteen käsitteellinen ilmaisu on emootioita tärkeämpää. Hegel ei kuitenkaan pohdi pidemmälle, miten musiikin käsitteellinen olemus suhtautuu sen konkreettiseen ilmiasuun, eli korvin kuultavaan musiikkiin. Toisin sanoen hän ei määrittele, millä tavalla soiva musiikki kommunikoi metafysisiä ”totuuksia”, kuten hän niitä kutsuu. Hegel ajattelee taiteellisten arvojen olevan historiallisesti ja kunkin kulttuurin sisällä määriteltyjä, mutta hän ei ollut relativisti, sillä hän uskoi myös suureen narratiiviin, jonka mukaan jokaisella taiteenmuodolla

ja muilla ihmisen saavutuksilla, esimerkiksi filosofian saralla, oli taipumus kehittyä tai pikemminkin edistyä. (Hamilton 2007, 72–74.)¹

Eduard Hanslick (1825–1904) jalosti Kantin ajatukset musiikin formalismiksi, joka hallitsi musiikin esteettistä ajattelua pitkään, ja joka vaikuttaa säveltäjien ajatteluun vieläkin. Hanslick pitää musiikkia autonomisena, eikä näe sen voivan välittää määrättyjä tunteita, kuten surua tai iloa, vaan se pystyy ainoastaan ilmentämään näiden tunteiden intensiteetin vaihteluja. Hanslick nostaa musiikillisen muodon arvokkaimmaksi tekijäksi musiikin arvioinnin kannalta: muoto on musiikin sisältöä. Hänen mielestään musiikin arvo on siinä itsessään, eikä sen tarvitse sisältää mitään muuta ja tunteet ovat tämän muodon toteutumisen sivutuote. Musiikki on Hanslickille kielen kaltaista ja ymmärrettävää, mutta ei kuitenkaan kieltä, jota pystyisi kääntämään puhutuksi. (Hamilton 2007, 81–82.) Musiikilla ei ole Hanslickin mukaan subjektia soivan muotonsa ulkopuolella, se on vain ääntä (Hanslick 1891, 162–164).

Theodor Adorno toi edellä esiteltyt filosofien ajatukset modernistisen estetiikan piiriin. Kuten aiemmin esiteltiin, hänen musiikin autonomiakäsitteensä on musiikin sosiaalinen tarkoituksettomuus, eli musiikilla kyllä oli sosiaalinen tilanne, jossa sitä esitettiin, mutta autonominen musiikki ei enää palvellut mitään tiettyä tarkoitusta, muuta kuin juuri itsensä esitystilannetta. (Hamilton 2007, 160–161.) Tämä toimii siis erotuksena esimerkiksi hautajaismusiikille, jonka sosiaalinen tarkoitus on auttaa suremisessa tai vainajan muistelemisessa tai hartaan ja pyhän tunnelman saavuttamisessa, jolloin musiikkia ei kuunnella ainoastaan itsensä takia, eikä se siten ole autonomista Adornon käsityksen mukaan. Adorno pitää avantgardistista musiikkia (jolla hän viittaa erityisesti Schönbergin, Bergin ja Webernin edustamaan toiseen Wienin koulukuntaan) kehityksen kannalta olennaisena, eikä usko olevan mahdollista kirjoittaa tonaalista musiikkia ilman ironiaa, mikä ajatus onkin olennainen myöhemmän postmodernistisen pastissin suhteen (ks. luku 3.2.2). Hänen mielestään musiikin totuus välittyy kielen kaltaisesti järjestämällä materiaali, joka ei itsessään tarkoita mitään niin, että siitä välittyy tarkoituksellisuus. (Hamilton 2007, 159; 164–165.)

Musiikin kehityskuson, autonomian ja formalismin lisäksi modernismiin sisältyy eräitä muita käsitteitä. Modernismi liittyy erityisesti yhteiskunnan nopeaan teknologiseen

¹ Tällä historisillaan Hegel mielenkiintoisesti ennakoii yhtäaikaaisesti sekä modernistista kehityskuskoa että postmodernistista relativismia, jotka yhdistyvät myös esimerkiksi Thomas S. Kuhnin tieteenfilosofisessa teoksessa *Tieteellisten vallankumousten rakenne* vuodelta 1969, jonka mukaan normaalitieteen harjoittaminen tapahtuu tietyn tieteellisen paradigman, eräänlaisen teoreettisen viitekehyksen sisällä, joka määrittyy ajalle ominaisen tieteellisen ajattelun ja olosuhteiden kontekstin mukaan ja nämä paradigmat vaihtuvat tieteellisten vallankumousten kautta, kun paradigmaan mukautumattomia anomalioita kertyy tarpeeksi, mutta tieteen edistys on kuitenkin mahdollista kunkin paradigman sisällä. (Thomas Kuhn 1994.)

kehitykseen ja niistä seuranneisiin sosiaalisiin muutoksiin. Usko tieteen edistymiseen eli positivismi, rationalismi, teollistuminen, kaupungistuminen, massakulttuuri ja nationalismi sekä vieraantumisen ja eristyksen kokemukset johtivat uutuuden ja historiallisen katkoksen tunteeseen, mikä nähtiin uutena aikakautena. Esteettisenä reaktiona modernin aikakauden muutoksiin syntyi intomielisyyttä, joka katsoi innoissaan tulevaisuuteen, mutta siihen liittyi myös ahdistuksen tunteita: nykyhetki nähtiin niin poikkeavana historiasta, että myös taiteen täytyi tehdä raju irtiotto vanhoista esteettistä ihanteista, mikä johti musiikissa erityisesti tonaalisuuden hylkäämiseen. (Botstein s. a., *Musical Characteristics*, kappale 1–3; *Performance*, kappale 1.)

3.1.3 Uuden musiikin kriisi

Me olemme menettäneet tietyn kontaktin yleisön mielikuvitukseen ja tunnetiloihin; tämä kaikki tapahtui toisen maailmansodan jälkeen. On selvää, että se liittyy moneen asiaan, mutta nyt meistä tuntuu, että on aika yrittää saada uudelleen aikaan kommunikaatiota, jota ei ole vähään aikaan ollut. Suurin kysymys on, miten se tehdään. Millainen sanasto ja syntaksi menee perille, niin ettei kuitenkaan tehdä kompromisseja tai olla halpoja tai keinotella? Tuo tasapainoilu on juuri nyt kaikkein vaikeinta musiikin tekemisessä. Vaaditaan tietynlaista rohkeutta jo tämän kysymyksen pohtimiseen. Minusta yksinkertaisin menettelytapa on haistattaa koko ongelmalle *completely* ja sitten kirjoittaa aivan kuin mitään ei olisi tapahtunut.” (Esa-Pekka Salonen, viitattu lähteessä Stenius 2006, 203.)

Modernismista on mahdotonta puhua ottamatta kantaa modernistisen musiikin irtiottoon tonaalisesta traditiosta (Hamilton 2007, 154). Monien mielestä ei-tonaalinen musiikki on vaikeaselkoista ja se on johtanut kommunikaation katkeamiseen yleisön ja musiikin välillä (Hamilton 2007, 175). Asiasta on puhuttu jo modernismin alkuajoista lähtien ja se on yhä läsnä aikamme musiikissa. Onko nykymusiikin ja yleisön välille syntynyt todella kuilu modernismin myötä? Asia ei ole aivan yksiselitteinen, sillä joidenkin tahojen mielestä mitään ”kriisiä” ei olekaan. Toisaalta nykymusiikki, eli siis elävien säveltäjien luoma uusi musiikki on vähitellen ajautunut pieneen marginaaliin nykypäivän tarjonnassa, tai ”vähemmistön vähemmistön vähemmistöön”, kuten asian esittää säveltäjä Eero Hämeenniemi (s. 1951) Mikko Heiniön mukaan (Heiniö 2005b, 207) ja sitä on myös syytetty elitistisestä sekä ylenkatsovasta asenteesta, mutta toisaalta koko taidemusiikin kulttuurin voidaan ajatella olleen aina ei-populaaria, erillään valtavirrasta. Vaikka eittämättä konserttimusiikin lähihistoriassa ja nykypäivän musiikin suhteen huomattavissa on jonkinlaisia reseptio-ongelmia, tulee ottaa huomioon, että sanavalintana ”kriisi” on varsin radikaali ja väiteltävissä oleva suhtautumistapa ja sen mukana tulee paljon aatteellista painolastia. Säveltäjä ja musiikkitieteilijä Mikko Heiniö (s. 1948) argumentoi väitöskirjassaan vuodelta 1984, että käsitteet, kuten *kriisi*, *rappio* tai *luonnonvastainen* käytettynä puhuttaessa säveltaiteen muuttumisesta ei-tonaaliseksi kertovat

enemmän käyttäjänsä omasta musiikkifilosofiasta (Heiniö 1984). Heiniön mukaan 1900-luvun musiikkikeskustelu uudesta musiikista on jaettavissa kahteen jyrkkien kantojen vastakkaiseen leiriin, modernisteihin ja traditionalisteihin, joista ensimmäiseksi mainitut pyrkivät viemään musiikkia vahvasti eteenpäin kehittämällä uutta ilmaisua ja sävelkieltä ja jälkimmäiset taas haluavat säilyttää perinteen ja suhtautuvat epäilevästi ei-tonaalisen musiikin mahdollisuuksiin. (Heiniö 1984, 5). Strausin mukaan historiassa on ollut ”uusiuusi musiikkeja”, mutta ensimmäistä kertaa 1900-luvun musiikki on ollut niin uutta, että se on ollut radikaalilla tavalla erilaista kuin aikaisempi musiikki. Samalla se on kuitenkin sisältänyt todella paljon elementtejä perinteisestä musiikista ja juuri tämä seikka on luonut musiikille sisäisen ristiriidan, jossa uusi ja vanha kohtaavat. (Straus 1991, 431.)

Mikko Heiniön mukaan vastakkainasettelu uuden ja vanhan musiikin välillä löytyy myös säveltäjien ajattelusta valmiina käsitteenä (Heiniö 1984, 6). Säveltäjien teksteistä ilmenee hyvin usein heidän reflektiotaan koskien nykymusiikin asemaa yhteiskunnassa, sen suhdetta yleisöön ja sen tulevaisuutta taiteenlajina. Useita näistä teksteistä voidaan kuvailla huolestuneeksi kannanotoksi (ks. esim. Hämeenniemi 2007; Copland 1952). Atonaalisuuteen siirtyminen on aiheuttanut murroksen traditiosta, ja se herätti pohtimaan, mitä on tonaalisuus ja onko aikaisempi musiikin historia ollut aina jotain luonnonmukaista (Heiniö 1984, 27). Tonaalisuudesta luopuminen ei tullut kuitenkaan yllätyksenä modernisteille, vaan he kokivat sen välttämättömäksi ja loogiseksi kehitykseksi. Tämän diskurssin ”väistämättömästä progressiosta” loi Arnold Schönberg perustellessaan atonaalisen musiikkinsa irtautumista tonaalisuuden painovoimakentästä (Whitesell 2004, 104). Heiniön mukaan Schönbergin käyttämiä käsitteitä ovat myös ”dissonanssin emansipaatio” ja ”laajennettu tonaalisuus”. Yhdessä nämä käsitteet sisältävät ajatuksen eteenpäin ja samalla ylöspäin suuntautuvasta kehityksestä ja myös siitä, että tonaalisuus itse sisältää atonaalisuuden siemenen sisällään. (Heiniö 1984, 32–33.)

Caterina Stenius toteaa, että vielä Ravelin ja Debussyn aikana säveltäjä saattoi olla yhtä kuuluisa kuin kirjallisuuden nobelistit nykyään (2006, 167). Tätä statuksen muutosta heijastelee myös Andy Hamiltonin ajatus siitä, ettei nykysäveltäjästä voida kirjoittaa suurena ihmisten yhteisenä sankarina niin kuin vaikka Rossinista. Hamiltonin mielestä syynä tälle on sävelkieli: modernit säveltäjät vieraannuttavat itsensä yleisöstään ja heidän musiikkinsa katkaisee viimeisenkin kommunikaation kuulijan kanssa. (Hamilton 2007, 175–176.) Strausin mukaan sarjallisuus (Straus lukee sarjallisuuteen mukaan myös dodekafonian) tuntui olevan 1950-luvulla jopa ainoa keino selvitä tietyissä piireissä säveltäjänä (vaikka tyrmää tämän ajatuksen

tilastojen valossa tutkimuksessaan). Musiikkipiireissä oli vallalla yleinen käsitys, että sarjallisuuden ja kaksitoistasäveljärjestelmän periaatteet olivat ”voittaneet” ja useat säveltäjät alkoivat käyttää niitä sävellystekniikkanaan, ja yleisö omaksui myös tämän käsityksen jättämällä koko uuden taidemusiikin omaan arvoonsa ja hylkäämällä sen. (Straus 1999, 301.) Straus sanoo, että musiikki on kriisissä ja säveltäjiä syytetään helposti ja varsinkin heidän akateemisuuttansa, mikä näkyy erityisesti sarjallisessa musiikissa, vaikka ilmiön juuret ovat 1850-luvulta eteenpäin käynnistyneissä musiikkikulttuurin muutoksissa (Straus 1999, 334). Heiniön mukaan arkikielessä tieteellinen oli jo kauan ollut suurin piirtein vaikeatajuisen synonyymi, ja juuri tieteen impulssien katsoivat monet säveltäjätkin johtaneen nykymusiikin kommunikaatio-ongelmiin. Halventavassa sävyssä insinööreihin rinnastetut säveltäjät käyttävät tieteellistä terminologiaa teoskuvauksissa ja antavat tieteellisiä nimiä teoksilleen, mikä vieraannuttaa yleisön musiikista (Heiniö 1984, 96.) Heiniön mukaan yleisö – jolle ”tieteellinen” on jo pitkään tarkoittanut kansankielessä jotain vaikeasti ymmärrettävää – vieroksuu säveltäjien omaksumaa akateemisuutta, ja myös osa säveltäjistä näkee musiikin tieteellistymisen nykymusiikin kommunikaatio-ongelmien syynä (Heiniö 1984, 95). Atonaalisuuden teoreettinen viitekehys perustuu sille, mitä ei saanut tehdä, eli tonaalisuuden kieltämiselle (Heiniö 1984, 65). Adorno näkee tämän tietoisena siteiden katkaisemisena yleisöön: säveltäjä ikään kuin heittää pullopostin veteen, eikä odotakaan sen koskaan saavuttavan lukijaa (Adorno 2006, 102).

Kun luovan tilan raivaaminen vuosisataisessa taideperinteessä, pyrkimys kommunikaatioon tai yleisön saavuttamiseen ja säveltäjän oman integriteetin säilyttäminen yhdistetään, tuloksena voi olla kovat paineet. Kaikki nämä ulkopuolelta tai säveltäjältä itsestään tulevat vaatimukset vaativat hiuksenhienoa tasapainottelua luovassa työssä, mikä ei onnistu ilman jonkinlaista henkilökohtaista ratkaisua; säveltäjä tarvitsee oikeutuksen työlleen. Jo 1950-luvulla kirjoitetussa kirjassaan *Music and Imagination* Aaron Copland tiedostaa ja myöntää kyseisen ristiriidan ja hänen mukaansa säveltäjien tulisi ottaa kehittyvä yleisö ja muuttuvat ajat paremmin huomioon, kuitenkin siten, ettei alennuttaisi yleisön kosiskeluun (Copland 1952, 107–108). Coplandin kotimaassa Yhdysvalloissa nykymusiikin säveltäjät ovat tänä päivänä ahdingossa, sillä heitä on runsaasti, mutta mahdollisuuksia heidän töidensä esittämiseen ei ole kuin aivan vähän. Myös esimerkiksi Eero Hämeenniemi on käsitellyt nykymusiikin ongelmia ja toteaa, että on tavallista, ettei uusi musiikki ainakaan saman tien saa suurta suosiota yleisön parissa, vaan vaatii aikaa kypsyäkseen. Hän kannattaa Coplandin ajatusta yleisön huomioon ottamisesta: Hämeenniemen mukaan säveltäjän tulisi olla yhteydessä ”kollektiiviseen

musikaalisuuteemme” voidakseen onnistuneesti kommunikoida kuulijan kanssa. Kollektiivisella musikaalisuudella Hämeenniemi tarkoittaa jonkinlaista alkuvoimaista ja luonnollista musikaalisuutta, joka on ihmisessä luontaisesti läsnä. Tämän kanavan tavoitettuaan säveltäjä pystyy Hämeenniemen mukaan ikään kuin eläytymään kuulijan maailmaan ja kuvittelemaan musiikkinsa mahdollisen yleisön säveltäessään. (Hämeenniemi 2007, 45.) Säveltäjä vaikuttaisi perinteisessä ajattelussa olevan kärjistettynä ajatellen kahden tulen välissä; hän voi lähentyä yleisöä helpommin avautuvilla rakenteilla, mutta sen tehdessään joutuu uhraamaan jotain esteettisestä lahjomattomuudestaan, tai toisaalta säveltää omassa norsunluutornissaan jääden yksin oman musiikkinsa ainoana ymmärtäjänä, antaen elitismien leiman musiikilleen (Paddinson 2010 2–3; Heiniö 2005a, 7–8).

3.1.4 Perinteen painolasti: sävellystradition aiheuttama ahdistus vaikuttajana sävellystyössä

Sävellystaiteen vuosisataiset perinteet eivät ole vaipuneet unohduksiin, vaan ne tiedostetaan ja tunnetaan länsimaisen taidemusiikin piirissä hyvin vahvasti. Musiikin kaanoniin nostetut muutamat suuret säveltäjämestarit aiheuttavat sekä ihailua että toisaalta myös ahdistusta, mikä pakottaa seuraavien sukupolvien säveltäjät reagoimaan jollain tavalla menneisyyteen (Heiniö 2005a, 9). Tämä kaksijakoisuus on vaikuttanut olennaisella tavalla varsinkin 1900-luvun musiikkiin sen murroksen aikana. Näin ainakin asian näkee musiikintutkija Joseph N. Straus kirjassaan *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990). Kirja ottaa osaa postmoderniin taidekeskusteluun laajentamalla Harold Bloomin kirjassaan *Anxiety of Influence* (1974) kehrittelemää runouden ahdistusteoriaa koskemaan myös soveltuvilta osin musiikin parissa tehtävän luovan työn yhteyttä traditioon.

Straus kertoo, että aikaisemmin sopiva teoria 1900-luvun erilaisen musiikin syntymiseen johtaneiden vaikutteiden tarkasteluun on puuttunut, jolloin ei ole voitu tutkia musiikkiteoksen suhdetta sen edeltäjiin tehokkaasti (Straus 1990, 8). Vaikutuksen mallien puutteellisuutta täydentää kirjallisuuskriitikko Harold Bloomin teoria vaikutuksen ahdistuksesta runoilijaan, jonka mukaan runoilijat kokevat ahdistusta runouden traditiosta ja aikaisempien mestarien saavutuksista ja pyrkivät raivaamaan luovaa tilaa työlleen varsinkin vanhojen teosten tietoisella väärintulkinnalla (Bloom 1974). Strausin mukaan väärintulkinta on taiteilijan oman äänen mukaan ottamista edeltäjien työn luennassa. kyse ei ole riittämättömästä tai epäonnistuneesta tulkinnasta, vaan jopa kaikista mielenkiintoisimmasta ja onnistuneimmasta tavasta lukea edeltäjän työtä (Straus 1990, 14). Strausin mukaan Bloomin

teoria kuvaa voimakkaasti luovaa työskentelyä, sillä se sisältyy jokaiseen työhön ahdistuksen ja jopa vihan muodossa. Vaikka teoria on kehitetty alun perin runoutta varten, Straus uskoo sen soveltuvan monin osin myös musiikintutkimukseen ja avaavan ennennäkemättömällä tavalla etenkin 1900-luvun musiikkia, jolle on Strausin mukaan ominaista toisiaan kontrastoivien elementtien (varsinkin uuden ja vanhan) vuorovaikutus. (Straus 1990, 8; 12.)

Uusi ja vanha viittaavat tässä erityisesti atonaaliseen ja tonaaliseen musiikkiin. Säveltäjät käyttävät Strausin mukaan modernissa taidemusiikissa tonaalisia elementtejä tiedostaen niiden viittaukset tonaaliseen perinteeseen. Tonaaliset elementit liittyvät koko länsimaisen taidemusiikin tonaaliseen perinteeseen niin syvästi, ettei niitä voi käyttää muussa kontekstissa vailla painolastia. Strausin käyttämät termit 1900-luvun jakautuneesta musiikkikulttuurista ovat *progressiivinen* ja *uusklassinen*, ja hän kertoo, että tämän kahtiajaon on luonut erityisesti sen ajan musiikista kirjoitettu kritiikki. (Straus 1990, 1.) Termit ovat peräisin Theodor Adornolta, joka dominoi 1900-luvun musiikkikeskustelua voimakkailla kannanotoillaan (ks. esim. Adorno 2006). Myös Strausin käyttämät esimerkit näiden leirien edustajista ovat peräisin Adornolta: toisessa päässä oli progressiivinen Arnold Schönberg ja toisessa uusklassinen Stravinsky (Straus 1990, 1). Jako progressiiviseen ja uusklassiseen vastaa sisällöltään pitkälti myös Heiniön (1984) tekemää jakoa modernisteihin ja traditionalisteihin. Straus kutsuu uusklassismia objektiiviseksi sovinnaisuudessaan, kun hän taas näkee romantiikan jatkeena olevan progressiivisen musiikin emotionaalisesti ilmaisuvoimaisena. Tätä ei välttämättä olisi allekirjoittaneet 1900-luvun väittelyssä mukana olleet konservatiivisemmat tahot, mutta Strausin mukaan ei ole tärkeintä nähdä perinteisen kahtiajaon ilmaisuja musiikissa, vaan huomata molemmat suuntaukset saman kolikon eri puolina: molemmat ovat reaktioita musiikin historiaan. (Straus 1990, 2.)

Taidemusiikin kaanon, hyväksi todettujen ja arvostettujen teosten ja säveltäjien luettelo kehittyi Strausin mukaan myöhemmin kuin muissa taiteissa, mutta muodostuttuaan 1850-luvun tietämällä se alkoi vaikuttaa esimerkiksi säveltäjien kouluttamiseen, joiden opetuksessa käytettiin vanhojen säveltäjien mestariteoksia. Nykyään on Strausin mukaan hyvin tavallista, että säveltäjillä on kattava tieto menneiden vuosisatojen säveltäjien työstä. Strausin mukaan 1900-luvun säveltäjät kohtasivat menneisyyden suuremmissa mittaluokassa kuin mikään säveltäjien sukupolvi aikaisemmin. Straus näkee oireellisena erityisesti säveltäjien toimimisen oman musiikkinsa teoreetikoina. Säveltäjät ovat olleet ennenkin teoreetikkoja, mutta 1900-luvulta alkaen he hyvin intensiivisesti analysoivat omaa musiikkiaan, mikä kertoo myös ahdistuksesta ja itsetietoudesta. Säveltäjät ovat tuottaneet ennennäkemättömän määrän tekstiä

sävellyksestä 1900-luvulta alkaen. Suuri osa näistä teksteistä käsittelee myös heidän omia töitään. (Straus 1990, 18; 21.) Mikko Heiniö on Strausin kanssa samoilla linjoilla säveltäjien menneisyysuhteesta: Heiniön mukaan säveltäminen on ala, jossa työskennellään runsaasti historian kanssa. Säveltäjä joutuu alituisen tekemään selväksi suhtautumisensa aiempaan musiikkiin ja viittaamaan siihen, jos ei suoraan musiikillisesti niin ainakin käsitellessään omaa teostaan. Säveltäjä koulutetaan vanhoja musiikkityylejä opiskellen ja yrittää raivata teoksillaan luovaa tilaa kilpaillessaan jopa satoja vuosia vanhempien teosten kanssa. Vaikka säveltäjä ei haluaisikaan määritellä suhdettaan menneisyyteen tietoisesti, häntä ympäröivä musiikkikulttuuri tekee sen kyllä hänen puolestaan arvioidessaan hänen musiikkiaan. (Heiniö 1984, 9–10.) Heiniö lisää, että nykyään on harvinaista löytää säveltäjää, jolla ei olisi edes jonkinlaista kirjallista tuotantoa. Heiniö kertoo myös, että samaan aikaan säveltäjien kirjallisen aktivoitumisen kanssa musiikkikriitikotkin ovat alkaneet olla yhä useammin musiikin asiantuntijoita, joiden korkeatasoiset tekstit ovat edistäneet säveltäjien sanallisen ilmaisun kehitystä. (Heiniö 1984, 15.)

Perinteen suuri läsnäolo aiheuttaa säveltäjissä kaksijakoisia tunteita: toisaalta perinne on suuri innoituksen ja opin lähde ja toisaalta suuri taakka, joka täytyy kohdata tavalla tai toisella ja se asettaa myös rajoituksia omalle sävellystyölle. Straus käyttää jälleen esimerkkeinään Stravinskya ja Schönbergiä. Stravinsky koki Strausin mukaan juuri tätä kaksijakoisuutta sekä puheissaan että sävellyksissään. Tradition suhteuttaminen hänen omaan työhönsä näkyi 1700- ja 1800-lukujen musiikkityylien liittämässä hänen teoksiinsa, mutta myös siinä, miten hän muokkasi tätä musiikkia oman tyyliinsä mukaiseksi. Schönbergin ja myös Webernin traditiosuhde taas oli progressiivisen ideologian kyllästävä. Schönberg koki itsensä pakotetuksi jatkamaan loogista kehitystä aiempien töiden määräämään suuntaan, muuta tietä hän ei kokenut mahdolliseksi. (Straus 1990, 4–8.) Tätä modernistien sittemmin laajemminkin omaksumaa ajatusta Mikko Heiniö (1984) kutsui kehitysideologiaksi väitöskirjassaan. Kehitys ei tullut helpoksi Schönbergille. Hän näki kaksi ongelmaa perinteen kanssa: ensimmäiseksi hän halusi musiikkinsa pystyvän yhtä korkeisiin suorituksiin kuin edeltäjien saavutukset ja toiseksi hän koki, ettei hänen musiikkinsa yltäisi tälle tasolle jäljittelyn avulla, vaan oli kuljettava jotain muuta polkua (Straus 1990, 8).

Tällainen ajattelutapa on omiaan luomaan voimakasta ahdistusta säveltäjän työhön. Ahdistus vaatii jonkinlaisia toimia: Strausin mukaan säveltäjät vertaavat omia töitään menneiden aikojen säveltäjien tuotantoon heidän omille töilleen suosiollisella tavalla, eli on tavallista, että säveltäjä analysoi vanhaa teosta omien sävellysteknisten kiinnostusperiensä

valossa. Esimerkiksi Schönberg sekä hänen seuraajansa Anton Webern ja Alban Berg ovat analysoineet edeltäjiensä musiikkia 1900-luvun musiikin estetiikan lähtökohdista. Yleensä ajatellaan, että edeltäjät vaikuttavat seuraajiensa töihin, mutta Straus on havainnut tarkastelussaan, että myös päinvastainen on mahdollista: Schönberg on toteuttanut tätä voimakkaasti ja pyrkinyt muokkaamaan klassisromanttisten säveltäjien kuvaa motiivisäveltäjiksi tai tarkemmin sanottuna etsinyt merkkejä orastavasta motiiviajattelusta. Schönberg oikeuttaa oman musiikkinsa osoittamalla analyysillään selvän linkin hänen ja Brahmsin musiikin välillä. Toisaalta hän yrittää neutralisoida uhkan siitä, että hänet nähtäisiin ainoastaan Brahmsin tyylin jäljittelijänä: hän pyrkii sen sijaan osoittamaan, että Brahms oli Schönbergin esiaste. Hän analysoi myös Mozartia ja Beethovenia ja löytää sieltä oman musiikkinsa elementtejä, mutta heikommin käytettynä kuin omastaan ja hänestä tulee siten oikeutettu perijä tälle traditiolle. (Straus 1990, 16; 21; 27–29; 36–40.) Näin voimakkaat omat tulkinnat Schönbergin paikasta osana traditiota kertovat toisaalta siitä, kuinka suuriin mittoihin tradition aiheuttama ahdistus voi kasvaa ja toisaalta siitä, miten tärkeää säveltäjälle on oman työn integriteetin säilyttäminen.

Perinteen aiheuttama paine voi näyttäytyä myös muilla tavoilla kuin Schönbergin tapauksessa. Toisena esimerkkinä Straus tarjoaa unkarilaisen säveltäjä Béla Bartókin (1881–1945). Hänen ahdistuksensa näkyi länsimaisen tradition välttelyllä kansanmusiikin kautta. Hän pyrki kiertämään vaikutuksen ongelman perustamalla tai väittämällä perustavansa musiikkinsa kansanmusiikkiperinteelle. Bartók löysi kansanmusiikista mitä hänen tarvitsi löytää: hän teki väärinluennan, mikä mahdollisti suuremman väärinluennan saksalaisen perinteen säveltäjien musiikista ja vastusti siten joutumista tyhjiöön. (Straus 1990, 41–42.) Kukin säveltäjä siis määrittelee oman paikkansa hänelle ominaisella tavalla ja tämä määrittely täytyy jotenkin tehdä koska historiallinen tietoisuus on niin vahvana läsnä. Olisi naiivia olettaa, että 1900-luvun kehityksestä eteenpäin olisi olemassa vakavasti suuntautunutta säveltäjää, joka ei jollain tavalla kävisi läpi joko sävellystyössään tai ajattelussaan oman sävellystyönsä oikeuttamisen perusteita suhteessa valtavaan länsimaisen taidemusiikin perinteeseen.

Straus erottaa perinteen vaikutuksen ahdistuksesta tyylin ahdistuksen, josta on kyse esimerkiksi koko tonaalinen-ei-tonaalinen -väittelyssä. Perinteen vaikutus taas näkyy tietyn teoksen suhteena tiettyyn muuhun teokseen ja siinä miten tämä uudempi teos vastaa vanhemman teoksen valintoihin. Nämä erottelut ovat tosiasiasa hyvin lähellä toisiaan, mutta teoriassa Bloom erotti ne kuitenkin eri asioiksi. (Straus 1990, 18.) Straus keskittyy teoksessaan lähinnä perinteen vaikutuksen arvioimiseen, sillä sen avulla pystyy tekemään teoskohtaista

analyysiä, mikä on Strausin teoksen tärkein sisältö. Tyylin vaikutuksen arviointi yksittäisen säveltäjän työssä on vaikeampi osoittaa yhtä tarkasti, sillä kokonaisen musiikkityylin tai aikakauden vaikutusta jonkun säveltäjän työhön ei pystytä osoittamaan vain yhden teoksen strukturaalisella analyysillä, vaan tulee ottaa huomioon laajemmat kokonaisuudet, ja silloinkin esitys jää vaille yhtä pitävää todistusvoimaa. Tyylin ahdistuksen teoria soveltuu sen sijaan mainiosti esteettiseen diskurssiin.

Krims ihmettelee, mitä sellaista uutta Bloom tuo keskusteluun, mitä muut musiikintutkijat eivät ole aikaisemmin huomanneet yrittäessään etsiä keinoja (niitä löytämättä, ainakaan yhdysvaltalaisessa tutkimusperinteessä Krimsin mukaan) poststrukturalistisen kriittisen teorian tarkasteluun musiikissa (Krims 1994, 1–2). Krims toteaa, että Straus on jättänyt ongelmallisesti osan Bloomin teoriasta pois ja käyttänyt ainoastaan tarkoituksiinsa soveltuvat osat. Krimsin mukaan Straus toisaalta väittää, että Bloomin teoria pystyisi kääntämään kelkan perinteisessä musiikinteoriassa, mutta hänen omat säveltäjien teosten väärinluennan paljastavat analyysinsä ovat perinteistä strukturalistista ja organistista musiikkianalyysiä parhaimmillaan. Tämä tarkoittaa sitä, että Krimsin mukaan on ongelmallista käyttää analyttisiä työkaluja, jotka on kehitelty varhaisemman estetiikan tai toisenlaisen sävellyshanteen vallitessa, sillä niiden käyttäminen tuo mukanaan tuon vanhan tradition ideologiaa tutkimukseen. Krimsin mielestä on erityisen ristiriitaista väittää samalla Bloomin teorian mukaisesti teoksen saavan merkityksen ainoastaan suhteestaan muihin teoksiin, mutta analysoimalla teosta esimerkiksi sävellysluokkakajoukkoteorian kautta oletetaan samalla teoksen olevan oman merkitysyhteytensä sisältävä orgaaninen kokonaisuus. Krims huomauttaa, että vakuuttavien todisteiden kerääminen Bloomin teorian tueksi perinteisellä analyysillä ei ole validi käytäntö poststrukturalistisessa musiikinteoreettisessa tutkimuksessa, eikä Bloom itse käyttänyt omissa runojen käsittelyissään tällaisia strukturalistisia tai organistisia metodeja. (Krims 1994, 4.) Poststrukturalistiseen ajatteluun kuuluvien musiikin epäjatkuvuuksien havainnointiin ja kaiken kattavien selitysten välttämiseen analyysi on Strausin mielestä silti tarvittava työkalu, sillä ei voida puhua musiikillisista rakenteista analysoimatta niitä. (Straus 1995, 1.)

Straus näkee myös ahdistuksen teorian soveltamisen musiikkianalyysissä ongelmalliseksi, mutta hänen huolensa ovat enemmän käytännöllisiä kuin ideologisia: Strausin mukaan kaikenlaiset viittaukset ja samankaltaisuudet ovat erotettavissa teoksesta todisteena ahdistuksen vaikutuksesta, mutta ahdistuksen kohdalla on vaikeampaa löytää näitä merkkejä, koska ne voivat olla juuri negatiiviseksi koetun ahdistuksen takia piilotettuja. (Straus 1990, 19.)

Straus itse kritisoi Bloomin teoriaa siitä, että se ei ota huomioon kuin tietyn runouden perinteen, eli valkoisten miesten runouden Englannissa ja Yhdysvalloissa 1500–1900-luvuilla, mutta lisää kuitenkin, että tässä rajatussa tilassa Bloomin teorialla on runsaasti ilmaisuvoimaa. Samalla tavoin esimerkiksi 1900-luvun saksalaisen taidemusiikin perinne soveltuu musiikissa samanlaiseen tarkasteluun ahdistusteorian kautta. (Straus 1990, 15.)

3.2 Postmodernismi vastareaktiona modernismille ja sen seuraajana

3.2.1 Postmodernismi purkaa merkityksen ja kieltää varman tiedon

Kuten modernismi, myös postmodernismi on kiistelty käsite ja se sisältää useita ristiriitaisiakin näkemyksiä, mutta sen alkupisteenä pidetään melko yleisesti 1970-luvun alkua. Se liittyy laaja-alaisesti kriittisen teorian, filosofian, arkkitehtuurin, taiteen, kirjallisuuden ja kulttuurin kehityskulkuihin (Shukla 2008, 23). Postmodernismin katsotaan alkaneen modernististen näkemysten hajoamisesta ja hajaantumisesta (Botstein s. a., *The late 20th century*, kappale 2). Jean-François Lyotard (1924–1998) määrittelee postmodernismin ”menneen futuuriksi”, sillä postmodernistisessä taideteoksessa itse taideteos määrittää omat sääntönsä ja lainalaisuutensa, jolloin teoksen täytyy olla ensin postmodernistinen tullakseen modernistiseksi, eli postmodernismi on modernismin syntymän tila (Lyotard 1986, 154; 156). Lyotard myös hyväksyy Kantin ylevän käsitteen osaksi postmodernistista taidekokemusta: hän lukee postmodernin taiteen ominaisuudeksi viittauksen johonkin, mikä ei ole teoksessa läsnä ja mitä ei voida esittää (Lyotard 1986, 154–156), siis eräänlaista kauneuden kokemusta. Postmodernismiin voidaan liittää myös ominaisuuksia kuten skeptismi eli varman tiedon epäily, subjektivismi, relativismi, tyylien ja median sekoitus, teorioiden epäluottamus, negatiivisuus ja konflikti (Baciu et al. 2015, 34). Postmodernismi sai käsitteenä alkunsa arkkitehtuurin alalla vuonna 1949, kun alettiin käyttää jälleen koristeellisuutta (myös historiallisin viittauksin), viitata ympäröiviin rakennuksiin ja välttää tai vähentää suoraa kulmia. Muissa yhteyksissä postmodernismin määrittely ei ole yhtä selkeää. (Shukla 2008, 23.)

On epäselvää, missä määrin postmodernismin käsite ylipäättään on enää nykyään tarpeellinen ympäröivän todellisuuden kuvaamiseen. Joidenkin mielestä modernismin aikakausi ei ole vielä päättynyt, sillä sen ihanteet ovat vielä hyvin vahvasti elossa ja sosiaalipoliittinen tehtävä korvata taikauskaisuutta, teknologian pelkoa ja tietämättömyyttä rationalistisella maailmankuvalla on vielä relevantti. Joidenkin mielestä taas postmodernismi

on ainoastaan modernismin jatke tai sivuhaara, joka ei siten edusta mitään suurta edistystä modernismin ajattelusta, kun taas toisten tutkijoiden mielestä ei ainoastaan modernismi, vaan myös postmodernismi on jo päättynyt, ja on siirrytty johonkin toiseen aikakauteen. (Shukla 2008, 25–26.)

Postmodernismiin liittyy vahvasti käsitteiden, asioiden ja arvojen pluralismi eli monijakoisuus. Hajoamista on tapahtunut monella taholla: vallan, valtioiden ja aatteiden keskittymistä on siirrytty ylikansallisiin tahoihin, hajautuneeseen maailmantalouteen ja relativistiseen maailmannäkemykseen, jonka mukaan totuus, arvot ja moraalit ovat suhteellisia. Postmodernismi voi viitata esimerkiksi myös kapitalismin ja joukkomedian tunkeutumiseen jokaiselle elämän osa-alueelle. Postmodernismia käytetään käsitteenä myös kuvailemaan kritiikkiä ja vastareaktioita modernismin aatteisiin, joista merkittävimpinä voidaan mainita kehitysusko, absoluuttinen totuus, formalismi, muodon painotus ja taiteen autonomia. Postmodernismi siis kieltää ja purkaa kaikki nämä ideat ja epäilee tällaisia narratiiveja. (Passler s. a., *History, definitions*, kappale 1–3; *Scholarship*, kappale 1–3.)

Søren Kierkegaard (1813–1855) ja Friedrich Nietzsche (1844–1900) loivat pohjaa postmodernismin ideologiselle kehitykselle vastustaessaan objektivismia ja sosiaalisten normien ja moraalien skeptisismillään. Jean-Paul Sartre (1905–1980) ja Albert Camus (1913–1960) ottivat paljon vaikutteita Kierkegaardilta ja Nietzscheiltä ja kehittivät subjektivismia pidemmälle, mikä vaikutti paljon postmodernisteihin. Toisen maailmansodan jälkeen vahvistunut postkolonialistinen ajatus siitä, ettei toinen elämäntapa ole parempi kuin toinen vietiin pidemmälle esimerkiksi Martin Heideggerin (1889–1976), Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) ja Jacques Derridan (1930–2004) antifundamentalistisessa ajattelussa heidän kyseenalaistaessaan järjellisyden perustan. (Shukla 2008, 27–28.)

Dekonstruktio on olennainen osa postmodernismin olemusta. Se viittaa tekstin tai teennöksen (artefaktin) eli ihmisen tekemän tuotoksen kritiikkiin, jonka tarkoitus on horjuttaa tekstiin tai teennökseen liittyviä oletuksia ja sen kontekstia. Termin kehitti Heidegger ja sitä kehitti eteenpäin Derrida. Se ei ole teoreettinen työkalu vaan se pikemminkin ilmenee tekstissä itsessään sisäisinä ristiriitaisuuksina, jotka purkavat tekstin viitekehysten, jolle koko teksti nojautuu. Sitä tosin käytetään myös työkalun merkityksessä. Kontekstin tärkeys tarkoituksen määrittäjänä korostuu samalla tavalla kuin mustan voi erottaa valkoisesta ainoastaan niitä keskenään vertailemalla. Samalla tunnustetaan, että tekstillä voi olla useita eri merkityksiä. (Shukla 2008, 30–31.)

Dekonstruktion käsite esiintyy useimmiten yhdessä poststrukturalismin käsitteen kanssa. Siinä missä strukturalismin mukaan tarkoitusta esiintyy riippumatta kulttuurista, poststrukturalismi käsittää kulttuurin olevan erottamaton osa tarkoitusta. Poststrukturalismi kehittyi strukturalismista, kun esimerkiksi Michel Foucault (1926–1984), Julia Kristeva (s. 1941) ja Derrida erkanivat strukturalismista ja alkoivat kritisoida sitä. Poststrukturalismi välittelee tarkkaa määritelmää, sillä sen olemukseen kuuluu kiistää ehdottomien totuuksien ja faktatiedon olemassaolo, ja toisaalta harva on tunnustanut itsensä poststrukturalistiksi, joten siltä puuttuu tietty ohjelma ja sisältö. (Shukla 2008, 105.) Postmodernismin ongelma on, että se purkaa kaiken merkityksen ja totuudet dekonstruktion, poststrukturalismin, skeptismin ja relativismin kautta, muttei pysty jatkamaan siitä eteenpäin, vaan postmodernismin vaarana on vajota nihilismiin, jossa kaiken merkitys kielletään; jäljelle ei jää mitään. Lisäksi on ironista, että postmodernismi kritisoi historiallisen edistyksen periaatetta, mutta sen oma nimi implikoi jo sen edistymistä modernismista, jolloin se ei ole tässä kannassaan kovin vakuuttava. (Cristante 2010, 186.)

3.2.2 Postmodernistisessä musiikissa kaikki on sallittua

Postmodernismista musiikissa alettiin puhua noin kymmenen vuotta sen jälkeen kun se oli ensin kehittynyt arkkitehtuurissa 1970-luvulla (Heiniö 1995, 243). Kramerin mukaan musiikista on tullut postmodernistista samalla kuin kuuntelijoistakin (Kramer 2002, 17). Tyylien pluralismi eli erilaisten sävellystyylien rinnakkainen olemassaolo on vallannut nykymusiikin kentän (Heiniö 1984, 7–8). Lisäksi monet erilaiset sävellystekniikat voivat esiintyä jopa saman teoksen sisällä, eikä myöskään historiallisten tyylien käyttöä kaihdeta, joten tyylien sekoittuminen on runsasta (Heiniö 1995, 243–244). Säveltäjät eivät useinkaan ole niin pessimistisiä, että pitäisivät koko omaa aikaansa rappiollisena, mutta pluralistisuus on tehnyt taiteilijoille mahdolliseksi torjua joitain tyyliisuuntia ja samalla kannattaa omaansa (Heiniö 1984, 117). 1900-luvun alussa tapahtuneen sävelkielen mullistumisen jälkeen konserttimusiikin selkeä kehityskaari on kuitenkin pirstoutunut ja nykyään vallitsee ”kaikki käy” -estetiikka. Tämän vuoksi onkin mahdotonta erottaa mitään yhtä tiettyä nykymusiikkia: säveltäminen ei enää tunne rajoja. (Paddinson 2010, 2–3; Heiniö 2005a, 9.)

Avantgardismin katsottiin päättyneen viimeistään 1980-luvulle tullessa ja säveltäjät alkoivat kyseenalaistaa jatkuvan tarpeen uudistumiselle ja omaperäisyydelle, josta seurasi sävelperinteen historiallisten käytäntöjen liittäminen jälleen osaksi musiikkia. (Passler s. a., *History, definitions*, kappale 4–6). Kuten postmodernismi itsessään, myös musiikillinen

postmodernismi voidaan nähdä sekä reaktiona modernismille että sen jatkeena: sitä määrittää modernistisen ja traditionalistisen sävelkielen vuorottelu ja jännite sekä ristiriitainen suhtautuminen molempiin sävelkieliin (Heiniö 1995, 244). Musiikillisen postmodernismin taustalla oli modernismin kehitysuskon ajamana syntyneen sävelkielen, erityisesti Darmstadtin koulukunnan musiikin aiheuttama ahdistus säveltäjissä ja myös tämän sävelkielen sisäänpäin kääntyneisyys: tämän musiikin koettiin olevan vain harvoja varten. Jälkisarjallisuus sai kuitenkin merkittävän jalansijan musiikkipiireissä. (Bannister 2013, 690.) Jälkisarjallisuuden käsite on hiukan epätarkka, mutta tavallisesti sillä tarkoitetaan musiikkia, joka ei noudata enää tiukasti sarjallisuuden rivitekniikkaa, mutta säilyttää sen atonaalisen intervallikielen ja melodian ja rytmin yhtenäisyyden sekä materiaalin toiston välttelyn ja monimutkaisen harmonian. Jälkisarjallinen musiikki sisältää paljon yksityiskohtia ja musiikilliset tapahtumat ovat tiiviitä. Suomessa jälkisarjallista tyyliä edustaa esimerkiksi Magnus Lindbergin sävellyksenopettajanakin toiminut Paavo Heininen (s. 1938). (Heiniö 1995, 394–395.)

Postmodernistisia keinoja musiikissa ovat esimerkiksi ironia, fragmentaatio, epäjohdonmukaisuudet, teknologian käyttö osana musiikkia, genrejen sekoittaminen, määrättyjen muotojen välttäminen, muiden käyttämien tyylien omaksuminen (appropriatio), pastissi, alluusio eli tyyliainat, sitaatit, eli tiettyjen teosten osien lainaukset ja kollaasi, jossa erilaiset lainat voidaan yhdistää esimerkiksi yhtäaikaisesti tai perätysten (Passler s. a., *History, definitions*, kappale 3; *Reception, performance*, kappale 3; Heiniö 1984, 216; Kramer 2002, 16; Heiniö 1995, 245). Postmodernismin merkittävimpana piirteenä voidaan pitää sen reflektiivisyyttä, eli tiettyä pohdiskeluvaa asennetta koskien säveltaiteen traditiota ja tämä tapahtuu ennen kaikkea juuri sitaattien kautta (Heiniö 1995, 245). Sitattien tehtävänä on usein parodiallinen sävy tai provokaatio tonaalisten sitaattien tabu-aseman kautta (Heiniö 1984, 217; 220). Kontekstista irrallisia sitaatteja on käytetty jossain määrin jo modernismin musiikissakin, esimerkiksi Debussyn Wagner-laina *Golliwogg's Cakewalkissa* kertoo siitä, että postmodernismi kehittää eteenpäin modernismissa jo alulla olleita taipumuksia (Kramer 2002, 15). Parodia ei johdu kuitenkaan pyrkimyksestä ylittää ja ohittaa edeltäjä modernistisen tradition ahdistuksen kaltaisesti, vaan se on pelkästään kommentointia, eikä sitaateille tai kollaaseille määritellä tiettyä asemaa suhteessa toisiinsa (Passler s. a., *History, definitions*, kappale 7; Scherzinger 2004, 90; Kramer 2002, 15). Ironiaa käyttää töissään esimerkiksi John Adams (s. 1947) ja kollaaseja Luciano Berio ja Alfred Schnittke (1934–1998). Postmodernistinen musiikki pyrki myös dekonstruoimaan narratiivisen rakenteen ideaa

musiikissa, mistä esimerkkinä ovat toistuvat rakenteet minimalistien kuten Philip Glassin (s.1937) ja Steve Reichin (s. 1936) musiikissa. (Passler s. a., *History, definitions*, kappale 7–8.)

3.3 Nouseva metamodernismi: uusi tuntemusrakenne hakee muotoaan

Metamodernismin ajatus on suhteellisen tuore, vaikka postmodernistisesta ajattelusta eriytymisen merkkejä onkin havaittu jo jonkin aikaa eri taiteenaloilla ja niistä on puhuttu esimerkiksi post-postmodernismina. Koettuaan käynnissä olevan keskustelun postmodernismin jälkeisistä ilmiöistä hedelmättömäksi hollantilaiset kulttuurifilosofit Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker kehittivät artikkelissaan metamodernismin ideaa ilmiönä, joka yhdistää muun muassa modernismin entusiasmaa postmodernistiseen ironiaan luoden erilaisten vastakkaisten aatteellisten napojen välillä heilahtelevan suhtautumistavan ympäröivään maailmaan (2010). He poimivat havaintoja nykykulttuurin ilmiöistä, joita ei sujuvasti pysty selittämään olemassa olevien aatesuuntausten mukaisina ja siten ne ovat metamodernismia. He eivät pyri perustelemaan asiaansa tieteellisen johdonmukaisella tyylillä, vaan aukaisevat uutta näkökulmaa havaintojensa perusteella ja jättävät metamodernismin käsitteen avoimeksi tulevaa keskustelua varten (Vermeulen & van den Akker 2010, kappale 3).

Heidän oma intuitionsa yhdistettynä ympäristön tarkkailuun on kertonut heille, että jokin ympäröivässä maailmassa on muuttunut ja metamodernismin käsitteen tehtävä on koota ne ilmiöt yhden kokonaisuuden alle, jonka avulla voidaan puhua (tieteellisesti) näistä muutoksista (Vermeulen & van den Akker 2014, kappale 5). Vermeulenin ja van den Akkerin alkuperäistä metamodernismin esitystä (2010) voidaan kritisoida siitä, että siinä vain esitellään tiettyjä piirteitä ja metamodernismin taipumuksia, mutta ei määritellä koherenttia kokonaisuutta siitä, mitä metamodernismi todella on. (Smythe 2015, 365–366). Vermeulen ja van den Akker myöntävät itsekkin, että heidän ideansa ei ole loppuun kehitelty. He sanovat sen olevan tarkoituskin, sillä se mahdollistaa avoimen keskustelun käsitteen ympärille, mikä auttaa hahmottamaan sitä yhdessä (Vermeulen & van den Akker 2014, kappale 19). Vermeulen ja van den Akker eivät luo metamodernismin käsitettä täysin tyhjästä, vaan kokoavat yhteen postmodernismin, modernismin ja uudempaa post-postmodernismin käsitteistöä ja yhdistävät ne metamodernismin kattokäsitteeksi. He eivät halua nimittää sitä esimerkiksi aikakaudeksi tai aatteeksi niiden terminologisen jäykkyyden vuoksi, vaan valitsivat Williamsin esittelemän avoimemman käsitteen tuntemusrakenne (ks. luku 2.1), jotta erilaisia nykypäivän ilmiöitä voitaisiin liittää vapaammin metamodernismin piiriin. Vermeulenin ja van den Akkerin mukaan

taiteilijoiden uusi sukupolvi on hylännyt edeltäjiensä postmodernistisen esteettisen näkemyksen pastissista ja dekonstruktioista ja hakeneet tilalle uudenlaista tapaa hahmottaa maailmankaikkeutta myytin ja rekonstruktion kautta. Tätä uutta asennetta kuvastaa uudelleen viriävä toiveikkuus ja uusi vilpittömyys, joskin usein hiukan pidättyväisellä tavalla. (Vermeulen & van den Akker 2010, kappale 1.)

Voidaan kysyä, onko tällainen uusi käsite todella tarpeen ja tuoko metamodernismin käsite todella jotain uutta ympäröivän todellisuuden hahmottamiseen. On myös tarpeen tarkastella kriittisesti, eroaako metamodernismi ratkaisevalla tavalla postmodernismista, vai onko se erotettu siitä omaksi käsitteekseen ilman todellisia perusteita. (Baciu et al. 2015, 34.) Useat kirjoittajat ovat väittäneet postmodernismin olevan jo mennyttä aikaa, ja luetelleet useita eriäviä syitä, jotka vaihtelevat maailman tapahtumista erilaisiin sosiaalisiin muutoksiin, mutta eivät ole onnistuneet tyydyttävästi kertomaan, mikä postmodernismin paikan on ottanut (Vermeulen & Van den Akker 2010, *History beyond "the end of history"*, *Art beyond "the end of art"...*, kappale 1–2). Erilaiset trendit ja aateliikkeet yrittävät ohittaa ja ylittää postmodernismin joka puolella kulttuurissa (Vermeulen & van den Akker 2010, *Metamodern strategies*, kappale 10). Esimerkiksi Smythe (2015) näkee, että modernismin alusta alkanut äärimmäinen yksilöllisyyden ja vapauden tavoittelu taiteessa on johtanut eristyksen tilaan, minkä vuoksi nykyaikana etsitään yhteyttä ja yhteisöllisyyttä (Smythe 2015, 366). Monet muut ehdotetut käsitteet postmodernismin jälkeiselle ajalle, kuten digimodernismi ja automodernismi tukeutuvat viimeisimpiin teknologisiin saavutuksiin ja siten ne enemmänkin tyytyvät kuvaamaan ainoastaan asioiden tilaa kuin rakentamaan postmodernin jälkeistä ajatteluympäristöä ajallisena ilmiönä (Vermeulen & van den Akker 2010, *History beyond "the end of history"*, *Art beyond "the end of art"...*, kappale 4).

Vaikka tällaisia postmodernismin korvaavia ilmiöitä on pyritty hahmottelemaan, kaikki postmodernismin juonteet eivät suinkaan ole syrjäytyneet täydellisesti ympäröivästä tuntemusrakenteesta, mutta ne vaikuttavat olevan vahvasti muutoksessa (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 2). Tuntemusrakenteen muutoksen *primus motoriksi* Vermeulen ja van den Akker esittävät erilaisia suuria mullistuksia ympäri maailmaa, kuten esimerkiksi ilmastonmuutosta, terroristihyökkäyksiä ja vuoden 2008 finanssikriisiä (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 4). Muita syitä ovat esimerkiksi globaali kapitalismi, velkakehitys kehittyneissä maissa ja Yhdysvaltojen vallan heikkeneminen (Vermeulen & van den Akker 2015, 56–57). Nämä mullistukset ravistelevat ihmisiä kohti ajattelun muuttumista, lisäävät epäilyksiä ja pakottavat

ihmiset refleктоimaan asioiden tilaa ja ottamaan jollain tavalla kantaa ympäröivään todellisuuteen (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 4; Smythe 2015, 367).

Metamodernismi on uudenlainen filosofinen visio, jonka avulla käsitellään nykyaikaisia olemassaoloon liittyviä kysymyksiä. Metamodernismi ei ole ainoastaan reaktio postmodernismiin, eikä vain tyydy vastustamaan aiempia teorioita tai kysymyksiä, vaan pyrkii löytämään yhteisen kentän modernismin ja postmodernismin välillä ja hakee vuoropuhelua olemassa olevien teorioiden kanssa. Se jakaa useita samoja piirteitä modernismin ja postmodernismin kanssa, joten ei ole kovin yksinkertaista rajata mistä metamodernismi alkaa, mutta voidaan silti havaita, että tasapainon hakeminen ristiriitaisten ideologioiden kesken viittaa positiiviseen, proaktiiviseen, ratkaisuhakuiseen ja tulevaisuussuuntautuneeseen ajatteluun. (Baciu et al. 2015, 35.) Vermeulenin ja van den Akkerin esittämä metamodernismin käsite nykypäivänä nousevan tuntemusrakenteen kuvaamiseksi keskittyy pääosin yhdistämään postmodernismin ja modernismin käsitteitä, vaikka tämä uusi ilmiö sisältää myös uusia piirteitä ja on enemmän kuin vanhojen rakenteiden summa. Vermeulenin ja van den Akkerin mukaan postmodernismi ei ole kuitenkaan käsitteenä selkeä, sillä sitä käytetään usein kuvailemaan keskenään erilaisia ilmiöitä, mutta yleisenä linjana on kuitenkin erotettavissa joitain piirteitä, jotka ovat yleensä vastareaktioita modernismin ilmiöille. Vermeulen ja van den Akker nostavat tärkeimmäksi näistä piirteistä ironian, joka käsittää postmodernille ajattelulle ominaisia kantoja, kuten modernismin edistysuskon vastustamisen. (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 1.) Ironiasta on tullut postmodernismin aikana synonyymi myös sarkasmille, kyynisyydelle ja jopa nihilismille (Vermeulen & van den Akker 2015, 60). Modernismin tärkeimmäksi piirteeksi he mainitsevat intomielisyyden, joka sisältää esimerkiksi ehdottoman uskon järkeen (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 1). Nämä kaksi vastakkaista napaa muodostavat heilahtelun, joka synnyttää metamodernismin perusdynamikan. Muita vastaavia napoja ovat esimerkiksi toivo ja melankolia, naiivius ja tiedostaminen, empatia ja apatia, ykseys ja moneus, eheys ja pirstaloituminen sekä puhtaus ja epäselvyys (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 7.)

On tärkeää olla sekoittamatta näiden vastakohtien yhtäaikaista ilmenemistä johonkin välitilaan, kahden erilaisen käsitteen välissä olevaksi tai tasapainoiseksi, mikä tarkoittaisi muuta kuin napojen välillä heilahtelua: Vermeulenille ja van den Akkerille etuliite *meta* tarkoittaa merkittävää jotain, joka on yhtä aikaa kumpaakin ja ei kumpaakaan. (Vermeulen

& van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 8). On myös selvää, ettei metamodernismi tarkoita modernismin jälkeen tulevaa muuten kuin ajallisesti, sillä modernismi ei ole kadonnut ajatteluun vaikuttavana paradigmana. *Meta* voidaan kuitenkin muiden alkuperäisten merkityksiensä mukaisesti laajentaa tarkoittamaan myös metamodernismin puitteissa muutosta, muuntautumista, muodonmuutosta ja ”X:ää X:stä” (Baciu et al. 2015, 35) eli esimerkiksi ajattelua ajattelusta (meta-ajattelu), jossa keskitytään tarkastelemaan sitä, miten ajattelu toimii eli käsitellään ajattelua korkeammalla abstraktilla tasolla. Sekä postmodernistinen että metamodernistinen taide käyttävät ironian, pluralismin ja dekonstruktion keinoja, mutta keskeisenä erona on, että postmodernisti yrittää mitätöidä modernismin fanaattisuuden, eli toimii sille suorana vastavoimana, kun taas metamodernismi pyrkii vuoropuheluun, vastaamaan siihen, eli toimii halun kautta siinä missä postmodernismin liikkeellepanevana voimana toimii apatia. Metamodernismille dekonstruktioita ominaisempaa on oikeastaan rekonstruktio (Vermeulen & van den Akker 2010, *Metamodern strategies*, kappale 9), eli se pyrkii rakentamaan uudelleen merkkien maailman, jonka postmodernistit rikkoivat. Metamodernistinen taideteos viittaa johonkin mitä se ei voi ilmaista: mysteeriin, ylevään, outouteen, kun toisaalta postmoderni työ viittaa juuri siihen mitä se esittää selostamalla tarkkaan mitä se ilmaisee. (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 8).

Vermeulen ja van den Akker siis ovat eri mieltä kuin Lyotard, jonka mukaan juuri postmodernistisella työllä on ylevän ilmaisun mahdollisuus (Lyotard 1986, 155–156). Metamodernismin mysteerin, ylevän ja outouden ilmaisu ilmenee esimerkiksi utopian käsitteen käytössä taiteessa. Usein utopian rinnalla on nähtävissä empaattinen ja konstrukttiivinen lähestymistapa, narratiivin arvostaminen ja paluu käsityöläisyyteen. (Vermeulen & van den Akker 2015, 55.) Utopia, jonkinlainen ajatus ihanteellisesta maailmasta on noussut jälleen ihmisten jakamana toiveena taloudessa, kulttuurissa ja estetiikassa aiemmin mainittujen suurten mullistusten nostattaman huolen seurauksena (Vermeulen & van den Akker 2015, 57). Uuden sukupolven keskuudessa vallitsee älyn pessimismi ja tahdon optimismi: ympäröivän todellisuuden uhat tunnustetaan, mutta uskotaan silti muutoksen mahdollisuuteen (Vermeulen & van den Akker 2015, 58).

Monien tyylien käyttö ja muiden taiteilijoiden käyttämien tyylien omaksuminen (eklektismi ja appropriatio) ovat postmodernismille ominaisia ilmiöitä, mutta sitä tavataan muissakin tyyliissä. Metamodernismin käytössä nämä luovat erotuksena postmodernistiselle eklektismille ja appropriatiolle historiallisuuden, autenttisuuden, syvyyden ja affektin vaikutelmia. (Vermeulen & van den Akker 2015, 59.) Ne eivät siis jää näköalattomaksi ja

mitäänsanomattomaksi ilmaiseksi, vaan useiden tekniikoiden tai tyylien käytöllä pyritään ilmaisemaan jotain aidosti uutta ja tavoittamatonta. Metamodernistien käyttämät viittaukset ovat siis mainintoja ilman ironiaa. Maininnan termillä halutaan erottaa tämä lainaustekniikka postmodernistista sitaateista ja kollaaseista, jotka ovat ironian läpituokemia. (Vermeulen & van den Akker 2014, kappale 16.) Useita eri tekniikoita ja tyyliä yhdistellessään metamodernisti juuri tutkii aiemmin mainittua muutoksen mahdollisuutta, yrittää naiivisti vastoin parempaa tietämystä: voiko toisenlainen ratkaisu tuoda uutta toivoa? (Vermeulen & van den Akker 2015, 62).

Kun modernismiin kuuluu kiihkomieliisyys ja naiivius, postmodernismi vastaa siihen välinpitämättömyydellä ja skeptisyydellä. Metamodernismi saa nämä vastakohtat keskustelemaan keskenään tietoisella naiivisuudella ja pragmaattisella idealismilla, eli metamodernisti herättää henkiin varovaisen toiveikkuuden paremmasta tulevaisuudesta, joka pohjautuu käytännölliseen muutokseen, sellaiseen, jonka voi toteuttaa. (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 3.) Vermeulen ja van den Akker rinnastavat tietoisesta naiivisuudesta ja pragmaattisesta idealismista synonyymeiksi, mutta pragmaattisesta idealismista käsite vaatii hiukan lähempää tarkastelua.

Filosofi Nicholas Rescherin (s. 1928) käsitteellistämänä pragmaattinen idealismi tunnustaa perinteisen idealismin ajatuksen siitä, että maailman kokemus on mielensisäinen rakennelma, kokoelma ideoita, mutta idealismista poiketen esittää myös pragmaattisen (tieto määritetään käytännön toimivuuden perusteella) näkemyksen, ettei tämä rakennelma ole vapaa ihmisen halujen ja tarpeiden vaikutuksesta, vaan ne ohjaavat meidän kognitiivisia toimintojamme ja toiset näistä ajatusprosesseista sovellettuna todellisuuteen toimivat paremmin kuin toiset. Arvot ja ihanteet ovat tärkeitä työkaluja maailman kokemiseen, vaikka ne eivät kuvaakaan todellisuutta. Niiden tavoittelu sen sijaan on todellista ja saa aikaan näkyviä tuloksia. Täydellisyyttä tai ihannetta ei koskaan voi saavuttaa, mutta edistyminen on mahdollista: edistyminen tapahtuu parantamalla edellisiä suorituksia ja korjaamalla aiempia virheitä, eli se saavutetaan etäännyttä alkupisteestä eikä niinkään lähestymällä päätepistettä. Ymmärrettävän kokonaiskuvan älyllinen luominen on ajattelevalle ihmiselle yhtä olennaista kuin syöminen. Emme pysty elämään mukavasti maailmassa, jota määrittävät kognitiivinen ristiriitaisuus ja hämmennys. Rationaalinen tiedustelu on olennaista ihmiselle: rationaalisina toimijoina meillä on perustavanlaatuisen halu ja tarve vastata älyllisiin kysymyksiin, ja näiden vastausten halutaan olevan keskenään yhteensopivia, jotta tyydytämme älymme tarpeen ymmärtää todellisuutta. (Rescher 1994, 377–384.)

Metamodernismin tietoinen naiivius osana pragmaattisen idealismin maailmankuvaa tiedostaa ihmisen tarkoituksen olevan vailla päämäärää tai suurempaa tarinaa, mutta se ei estä metamodernistia yrittämästä, tai oikeastaan itse yrittämisestä tulee juuri päämäärä, sillä merkityksen etsiminen on mielekkäämpi vaihtoehto kuin paikalleen pysähtyminen ja tarkoituksen hylkääminen (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 6). Metamodernismissä siis nähdään arvokkaana, että modernismin positivistisella näkemyksellä on jokin tietty suunta, mutta ei haluta enää varauksetta uskoa jonkin tietyn narratiivin oikeellisuuteen, joten mukana on myös postmodernistista skeptisyyttä. Metamodernia kuvaa tämä jännite merkityksen löytymisen ja merkityksen kyseenalaistamisen välillä (Vermeulen & van den Akker 2010, *From the postmodern to the metamodern*, kappale 10).

Myös uusromantiikka on merkittävä metamodernismin ilmiö. Vermeulen ja van den Akker ovat panneet merkille laajan romantiikan paluun taiteissa pitkän postmodernistisen dekonstruktion ja nihilismin aikakauden jälkeen (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 5). Metamodernismi ilmenee Vermeulenin ja van den Akkerin mielestä kaikista selkeimmin juuri uusromantiikassa. He kuitenkin toteavat, että romantiikka on monimerkityksinen ja epäselvä käsite (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 2). Romantiikassa ilmenee samanlaista heilahtelua vastakkaisten napojen välillä ja juuri tämä epäröinti aiheuttaa romantiikan taipumuksen keskittyä traagiseen, ylevään ja hämmästyttävään materiaaliin. Vastakkaisia voimia ovat esimerkiksi koherenssi ja kaaos sekä turmeltuneisuus ja viattomuus. (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 4.)

Tässä siis ilmenee metamodernismin heilahtelu: uusromanttiset taiteilijat eivät käsittele romantiikkaa parodian keinoin, eivätkä myöskään haikaile mennyttä aikaa nostalgisesti, vaan käyttävät sitä keinona hakea uudelleen merkitystä, jotain polkua kuljettavaksi, joka on pitkän aikaa ollut hämärän peitossa postmodernistisessa maailmankatsomuksessa. (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 13.) Uusromanttiset taiteilijat ovat hakeneet tätä merkitystä esimerkiksi tutkimalla yhteyttä tiedostamattomaan, lapsuuden viattomuuteen tai tavoittelemalla menneisyyden hälvenneitä muistoja. Tällainen taipumus mystiikkaan yrittää tavoittaa siis jotain vaihtoehtoista maailmaa tiedostaen samalla sen mahdottomuuden. (Vermeulen & van den Akker 2010, *Neoromanticism*, kappale 6.) Uusromantiikka on vain yksi metamodernismin piirre. Vaikka nämä erilaiset nykyajassa nousevat ilmiöt voivat vaikuttaa irrallisilta keskenään, niille on yhteistä tietty yhteensopimattomuus, konflikti ja ristiriita

postmodernismin näkökulmien kanssa, jolloin ne heilahtelevat erilaisten ajatusten välillä saavuttamatta tasapainoa. Koska ristiriita on suuri, tuloksena taiteessa on tietty dramaattisuus, jota vaaditaan, sillä sitä ei pysty muulla tavoin kuvaamaan. (Vermeulen & van den Akker 2010, *Metamodern strategies*, kappale 11.)

3.4 Modernismin, postmodernismin ja metamodernismin ideaalityyppien muodostaminen

Aiemmissä luvuissa esiteltyjen ideakokonaisuuksien keskeiset käsitteet on koottu tässä yhteen (Taulukko 1.). Käsitteistä on muodostettu kolme erilaista käsitteiden kokoelmaa, joiden tarkoitus on kuvata ja korostaa modernismin, postmodernismin ja metamodernismin tärkeimpiä piirteitä niin, että niistä muodostuu kullekin ideologialle ominainen ideaalityyppi, joka auttaa ymmärtämään näitä ilmiöitä (Weber 2012). Metamodernismin ymmärtämiseksi nämä muodostetut ideaalityypit toimivat analyysirunkona, joiden avulla voidaan tutkia sävellysideologiaa. Tässä käsittelyssä metamodernismi muuttuu tuntemusrakenteesta ideologian muotoon, sillä tuntemusrakenne nykyhetkessä ilmenevänä esitietoisten tuntemusten joukkona ei istu käsitteenä ideologiseen muottiin (Williams 1977, 128–130). Tarkan käyttökohteen vuoksi kaikkia aiemmissä luvuissa esiteltyjä käsitteitä ei ole otettu analyysirunkoon mukaan, vaan siihen on valittu ainoastaan tiivistetysti ne piirteet, joilla on musiikintutkimuksellista relevanssia. Kyseessä on siis näiden kolmea ideologiaa edustavien nykymusiikin säveltäjien ideaalityypit. Analyysirungon teemoiksi muodostuivat *esteettinen johtoajatus*, *suhtautuminen sävellystekniikoihin*, *suhtautuminen toisiin teoksiin*, *musiikin rakenne*, *vallitseva mieliala* ja *maailmasta saatava tieto*.

Esteettinen johtoajatus

Modernismin esteettiseksi johtoajatuksiksi valikoitui *kehitys- ja edistysusko*, sillä se on oikeastaan synnyttänyt koko modernismin ja ollut sen eetos siitä lähtien. Postmodernismissä tämä usko on hajonnut ja yhden kehityslinjan sijasta on vallalla useita rinnakkaisia sävellysstylejä ja kaikki keinot ovat sallittuja, joten postmodernismin esteettistä kuvaa parhaiten *pluralismi*. Metamodernismissä *uusi vilpittömyys* pyrkii syrjäyttämään postmodernismin pluralismin pysähtyneisyyden tilan, joten se on kuvaava kontrasti näiden välillä.

Suhtautuminen sävellystekniikoihin

Tämän kategorian tarkoituksena on tavoittaa erilaiset tavat lähestyä sävellystekniikoita: modernismissa sävellystekniikat ja niiden *tiukka noudattaminen* ovat erittäin tärkeitä, joka näkyy esimerkiksi *täyssarjallisten* töiden musiikillisten parametrien täydellisessä ja matemaattisessa kontrollissa. Postmodernismissa suhtautuminen rajoittaviin sävellystekniikoihin muuttuu epäileväksi, jonka seurauksena erilaisia sävellystekniikoita aletaan *sekoittaa ja rikkoa*, joka näkyy esimerkiksi *jälkisarjallisuudessa* ja lukuisissa muissa erilaisissa sävellystekniikoissa. Vermeulen ja van den Akker (2010) nostavat *uusromantiikan* yhdeksi tärkeimmistä metamodernismin piirteistä ja liittävät siihen ennen kaikkea *ylevän kuvaamisen* pyrkimyksen, joka tapahtuu vaihtelevilla tekniikoilla, ja nämä tekniikat vaikuttavat olevan vain työkalu tuon suuremman tavoitteen apuna, eli sävellystekniikat eivät metamodernistisessä musiikissa olisi tämän myötä lainkaan yhtä merkittävässä roolissa kuin modernismissa tai edes postmodernismissa.

Suhtautuminen muihin teoksiin

Suhtautuminen muihin teoksiin vaihtelee eri ideologioiden ideaalityypeissä. Modernismille ominaista on *tradition ahdistus* ja pyrkimys mahdollisimman omaperäiseen, *muista poikkeavaan ilmaisuun*, jolloin muut teokset ilmenevät modernististen säveltäjien musiikissa lähes ainoastaan väärinluennan kautta, sulautuneena säveltäjän omaan persoonalliseen sävelkieleen. Postmodernismissa on useita erilaisia lainaustekniikoita, joista kaikkia yhdistää syvän ironinen asenne muuhun taiteeseen: näitä ovat *kollaasi*, *sitaatti*, *alluusio*, *parodia* ja *pastissi*. Metamodernismissa lainaukseen liitetyt painolastit jäävät taakse, ja muita teoksia voidaan lainata *ilman ironiaa* ja ahdistusta, aidosti pyrkiessä näiden lainojen, *mainintojen* avulla kohti *uutta ilmaisua*.

Musiikin rakenne

Musiikin rakenteen osalta modernismia kuvaa parhaiten Hanslickin (1891) *formalistinen* käsitys musiikin rakenteen olennaisuudesta musiikin sisällön kannalta. Postmodernismille keskeinen työkalu on tekstien ja teennösten (artefaktien) *dekonstruktio*, jossa niiden viitekehystä horjutetaan purkamalla merkitykset ja oletukset. Musiikissa tämä voidaan toteuttaa rikkomalla musiikin totuttuja sääntöjä, kuten sävellysmuotoja, tunnistettavia linjoja tai muita elementtejä. Metamodernismissa pyritään jälleen palaamaan merkkien ja merkitysten maailmaan *rekonstruktion* kautta: metamodernisti haluaa ilmaista musiikillaan jotain tunnistettavien kontekstien kautta, hänellä on *halu merkitykselle ja suunnalle*.

Vallitseva mieliala

Vallitseva mieliala kuuluu sävellyksissä ja säveltäjien ajatusmaailmassa. Modernismissa tällainen mieliala on ehdottomasti *intomielisyy*s: tulevaisuutta odotetaan innostuneesti ja edistykseen ja asioiden tilan kohenemiseen uskotaan vahvasti. Postmodernismissa tämä usko on menetetty ja suuret narratiivit ovat rikkoutuneet, jolloin jäljelle on jäänyt *ironia*, *melankolia*, *apatia* ja *nihilismi*. Metamodernismissa toivo viriää jälleen, joskin varovaisesti ja vähitellen, edelleen postmodernismin apatian kiinnipitämänä ja siitä on seurauksena *hillitty intomielisyy*s ja *tietoinen naiivius*, joiden perustila on *värehdellä* positiivisen ja negatiivisen *napojensa välillä*.

Maailmasta saatava tieto

Maailmasta saatava tieto kuvaa kunkin ideaalityypin epistemologisia johtoajatuksia. Tämä liittyy ihmisen tapaan käsitellä ympäröivää todellisuutta, ja sen kautta pyritään löytämään metamodernistin tiedonfilosofisia piirteitä. Tämä on haastavaa, sillä metamodernistisen tiedon filosofian perusta ei ole kovin eksplikoitu metamodernismia käsittelevässä kirjallisuudessa. Tätä on kuitenkin tärkeä pohtia, sillä taiteessa filosofinen kanta vaikuttaa myös esteettiseen ideologiaan: esimerkiksi *positivismi* rinnastuu musiikin modernismin tiedettä muistuttavan sävellystekniikan ihannointiin. Myös usko järkeen (*rationalismi*) ja objektiivisen tiedon saavuttamisen (*objektivismi*) ja *suurien narratiivien* ihanteet ohjaavat modernistista ajattelua. Postmodernisti epäilee varmaa tietoa (*skeptismi*), ei koe maailmaa laajojen yhtenäisten arvoihin ja päämääriin sitoutuvien tarinoiden kautta (*narratiivien epäily*), ja näkee maailman useiden erilaisten näkemysten viidakkona (*relativismi*). Metamodernisti pyrkii *pragmaattisella idealismillaan* löytämään toimivia ja saavutettavissa olevia ratkaisuja eteenpäin suuntautuville tavoitteilleen ja ihanteilleen.

TAULUKKO 1. Modernismin, postmodernismin ja metamodernismin ideaalityypit.

ideologiat	modernismi	postmodernismi	metamodernismi
esteettinen johtoajatus	kehitys- ja edistysusko	pluralismi/ ”kaikki käy”-mentaliteetti	uusi vilpittömyys
suhtautuminen sävellystekniikoihin	tiukka sävellystekniikoiden noudattaminen (esim. täyssarjallisuus)	sävellystekniikoiden sekoittaminen ja rikkominen (esim. jälkisarjallisuus)	uusromanttinen ylevän kuvaus sävellystekniikkaa merkittävämpää
suhtautuminen toisiin teoksiin	muista poikkeava ilmaisu/ tradition ahdistus	kollaasi/sitaatti/alluusio/ parodia/pastissi	maininta uutena ilmaisuna, ilman ironiaa
musiikin rakenne	formalismi	dekonstruktio	rekonstruktio/ halu merkitykselle ja suunnalle
vallitseva mieliala	intomielisyys	ironia/nihilismi/melankolia/ apatia	hillitty intomielisyys/ tietoinen naiivius/ heilahtelu napojen välillä
maailmasta saatava tieto	positivismi/rationalismi/ objektivismi/suuri narratiivi	skeptismi/relativismi/ narratiivien epäily	pragmaattinen idealismi

Nämä kolme ideaalityyppiä muodostavat käsitteellisen rungon, jolla modernismia, postmodernismia ja metamodernismia voidaan vertailla keskenään. Ideaalityypit ovat alkupisteisiinsä perustuvassa kronologisessa järjestyksessä, mikä selkeyttää niiden tarkastelua. Tärkeimpänä ja musiikintutkimukselle olennaisimpana pitämäni kategoriat ovat analyysirungossa ensimmäisenä. Ideaalityypit ovat lisäksi järjestetty niin, että kaikilta niiltä löytyy mahdollisimman vertailukelpoiset, mutta keskenään erilaiset kategoriat, jotta erot ideologioiden välillä olisivat mahdollisimman selkeät.

Analyysirunko on sinänsä melko suppea vain kuudella kategoriallaan, kun ajatellaan sosiaalisten rakenteiden monipuolisia ilmiöitä, mutta kategorioiden käsitteet sisältävät silti useita laajoja kokonaisuuksia sisältäviä käsitteitä, joten kategoriat ovat melko kattavia, ja tarkoituksin on korostaa vain kunkin ideologian olennaisimpia piirteitä. On mahdollista, että tästä esityksestä on jäänyt jotain olennaisenakin pidettävää ulkopuolelle, mutta se ei vähennä analyysirungon käyttökelpoisuutta, sillä sen pitäisi pystyä tavoittamaan ainakin tässä kuvatut

piirteet tarpeeksi hyvin, jotta sävellysideologiaa koskeva tulkinta on mahdollista useamman elementin kautta, jolloin on mahdollista muodostaa jonkinlainen kokonaiskuva.

Jos tässä luodut ideaalityypit osoittautuvat toimiviksi, ne ovat siirrettävissä myös muihin vastaaviin sävellysideologisiin tutkimuksiin, sillä ne perustuvat vahvasti modernismia, postmodernismia ja metamodernismia koskevaan tutkimuskirjallisuuteen ja edustavat yleisimpinä pidettyjä piirteitä kustakin ideologiasta. Tätä tutkimusta varten luotu metamodernismin ideaalityyppi mahdollistaa musiikissa ilmenevän metamodernismin käsittelyn ideologiana, mikä vahvistaa sen teoreettisia käyttömahdollisuuksia, sillä sen sisältämät käsitteet on kristallisoitu yhdeksi eheäksi kokonaisuudeksi, kun taas tuntemusrakenteena sen määrittely jää aina väistämättä epätarkaksi.

4 TUTKIMUKSEN TAVOITE, AINEISTO JA MENETELMÄT

4.1 Tutkimuksen tavoite

Tässä tutkimuksessa muodostetaan ideologiaan verrattavissa oleva metamodernismin ideaalityyppi (ks. luku 3.4) ja tarkastellaan sitä vasten todellisesta musiikkikulttuurista esiin nousevia merkkejä metamodernismista ja pohditaan niiden pohjalta metamodernismin käsitettä eri näkökulmista kriittisesti ja erityisesti sitä, soveltuuko se ja siitä tehty ideaalityyppi – ja millä edellytyksin – käytettäväksi tämän päivän länsimaisen taidemusiikin esteettisessä ja muussa musiikinfilosofisessa keskustelussa. Toisin sanoen tutkimuksessa pohditaan, onko ympäröivässä (länsimaisessa) kulttuurissa ja varsinkin taiteessa (tässä tapauksessa nykymusiikissa) muotoutumassa tuntemusrakenteen tasolla uusi aikakausi, ideologia tai suuntaus, jota ei pystytä kuvaamaan olemassa olevalla käsitteistöllä ja onko metamodernismin käsitteellä ilmaisuvoimaa suhteessa tuohon mahdolliseen muutokseen. Metamodernismia ei ole tähän asti käsitelty juuri lainkaan musiikin parissa, joten on vielä määrittelemättä voiko sitä käyttää musiikin suhteen samalla tavoin kuin sitä on käytetty muiden taiteiden kohdalla. Metamodernismin käsite hakee vielä muutenkin tarkempaa määritelmäänsä, joten tämän työn puitteissa käsitteellistetään metamodernismiin liittyvät ilmiöt tieteelliselle analyysille soveltuvaan muotoon, ideaalityypiksi, joka edustaa ilmiötä käsitteellisellä tasolla, samalla kun käytän niiden rinnalla postmodernismin ja modernismin jo vakiintuneempaa, vaikkakin joiltain osin yhä kiistanalaista käsitteistöä. Kuten luvussa 3.4 muodostetusta analyysirungosta käy ilmi, käsitteistö vaatii tiettyjä muokkauksia, jotta sitä voidaan testata musiikin suhteen.

Analysoin näiden käsitteiden avulla suomalaisen säveltäjä Magnus Lindbergin (s. 1958) kanssa tehtyä haastattelua nykymusiikin kommunikaatiosta. Tarkastelen sitä, millä tavoin Lindberg käsittelee kommunikaatiota puheissaan ja pyrin hahmottelemaan sen avulla Lindbergin sävellysideologiaa. Testaan luomaani metamodernismin (ja samalla myös modernismin ja postmodernismin) ideaalityyppiä Lindbergin sävellysideologiaan tutkimalla voiko Lindbergin sävellysideologiasta erottaa metamodernismiin viittaavia piirteitä ja tämän jälkeen tarkastelen analyysin tuloksena tullutta materiaalia, jonka avulla arvioin kriittisesti metamodernismin toimivuutta musiikinfilosofisena käsitteenä ja lisäksi tarkennan metamodernismin ideaalityypin käsitteistöä tarpeen mukaan. Postmodernismi ja modernismi ovat mukana analyysissä, jotta niiden sisältämät ideologiset merkitykset rajautuisivat erilleen muista mahdollisesti esiin tulevista merkityksistä, joita voitaisiin pyrkiä suhteuttamaan

metamodernismin ideaalityyppiin. Lindbergin haastattelun perusteella tehdyn analyysin tehtävä on toimia elävästä nykymusiikkikulttuurista nousevana käytännön johdatuksena filosofis-teoreettiselle pohdinnalle ja antaa mahdollisia viitteitä siitä, että metamodernismi on todella elävän taidekulttuurin kuvaamisessa käyttökelpoinen käsite. Pohtiessani analyysin tuloksia vien kuitenkin keskustelun metamodernismista yksittäistä säveltäjää syvemmälle ja yleisemmälle tasolle: pureudun metamodernismiin ideologisen kokonaisuutena ja liitän sen osaksi laajempaa kulttuurillista ja esteettistä keskustelua. Tämä tutkimus toimii avauspuheenvuorona metamodernismista myös nykymusiikin parissa ja pyrkii ymmärtämään paremmin tämän päivän ideologisia kehityslinjoja.

4.2 Magnus Lindberg, nykymusiikin säveltäjä

Magnus Lindberg aloitti sävellyso opiskelunsa Sibelius-Akatemiassa ensin Einojuhani Rautavaaran (s. 1928) johdolla, jonka jälkeen hän siirtyi Paavo Heinisen oppilaaksi. Sävellyksen opiskelun rinnalla Lindberg sai pianonsoiton opetusta Maija Helasvuolta ja opiskeli myös elektronimusiikkia Osmo Lindemanin (1929–1987) johdolla. Lindberg suoritti sävellysdiplominsa vuonna 1981, jonka jälkeen hän täydensi opintojaan Sienan kesäkursseilla Franco Donatonin (1927–2000) sekä Darmstadtissa Brian Ferneyhough'n (s. 1943) johdolla. Lindberg on työskennellyt myös Pariisin IRCAM:ssa opettajinaan Gerald Grisey (1946–1998) ja Vinko Globokar (s. 1934). Lindberg on voittanut sävellyksillään useita palkintoja, joista esimerkkeinä UNESCON säveltäjärostrumin ensipalkinto vuonna 1986 ja Pohjoismaiden Neuvoston musiikkipalkinto vuonna 1987 läpimurtoteoksestaan *Kraft*, Prix Italia radiofoniasta *Faust* vuonna 1988, ja Wihuri-säätiön Sibelius-palkinto vuonna 2003 (Heiniö 1994, 245; Boosey & Hawkes 2015.)

Lindbergin sävellystyylisiin kuuluu vahvasti hänen taipumuksensa käsitellä kompleksisia teoreettisia kokonaisuuksia, kompleksinen ja terävä rytmiiikka, musiikin tiukka rakenne ja sävellysparametrien tarkka kontrollointi. Hänen sävellystyönsä lähtökohdat olivat Darmstadtin koulukunnan perinnössä, mikä näkyy esimerkiksi hänen työssään *Tre små pianostycken* vuodelta 1978. Hän sävelsi jo alkuaikoinaan jälkisarjallisia töitä, kuten esimerkiksi *Quintetto dell'estate* huilulle, klarinetille, viululle, sellolle ja pianolle vuodelta 1979 sekä saman vuoden *Sonatas* viululle ja pianolle. Lindbergin jälkisarjallisuus alkoi kuitenkin kokea muodonmuutosta, sillä hän alkoi vähitellen siirtyä kohti avoimia ja globaalisia muotoja sekä kiinnostui yksittäisistä sointiväreistä tutkien äänen olemusta. Avoimia muotoja hän tutki

esimerkiksi töissään vuoden 1979 töissään *Play I* sekä *Layers*. Globaaliset muodot saivat soivan muotonsa esimerkiksi teoksessa *Sculpture II* (1981) ja *Action – situation – signification* (1982). Lindbergin uran alun teokset liittyivät vuonna 1977 Sibelius-Akatemian sävellysohjelmoijien perustaman Korvat auki -yhdistyksen vaiheisiin, jonka perustajajäseniin Lindberg kuului. Yhdistyksen puheenjohtajana toimi Eero Hämeenniemi ja muita jäseniä olivat Jouni Kaipainen (1956–2015), Olli Kortekangas (s. 1955), Tapani Länsiö (s. 1953), Kaija Saariaho (s. 1952) ja Esa-Pekka Salonen (s. 1958). Korvat auki -yhdistys edusti perustamisensa aikoihin erittäin tiukkaa modernistista ideologiaa ja vastusti konservatiivisena pitämäänsä suomalaista musiikki-ilmapiiriä, joka ei sallinut modernistisen musiikin esilletuloa. Yhdistys pyrki vaikuttamaan tähän ilmapiiriin järjestämällä konsertteja, seminaareja ja keskustelutilaisuuksia. (Heiniö 1995, 433–435.)

Lindberg käytti ensimmäistä kertaa tietokonetta sävellystyössä, kun hän laski menestysteoksensa *Kraftin* (1985) rytmisiä kudoksia koodaamansa tietokoneohjelman avulla. *Kraftin* brutaalista ilmaisusta Lindberg liikkui kohti tyyllistä muutosta johon liittyi muun muassa pidempiä linjoja ja pehmeämpää sointia sekä chaconnemainen harmonian käsittelytapa, joka näkyi töissä kuten *Kinetics* (1989), *Marea* (1989–1990) ja *Joy* (1989–1990). Lindbergin tämän ajan tyyllinen muutos sai eräällä tavalla huipentumansa hänen sävellyksissään *Aura* (1994) ja *Arena* (1994–1995). (Heiniö 1995, 467–477; Boosey & Hawkes 2015.)

Lindbergin kirjoittaminen orkesterille jatkui töissä kuten *Feria* (1997), *Fresco* (1997) ja *Cantigas* (1999), *Konsertto orkesterille* (2003) ja *Sculpture* (2005), *Seht die Sonne* (2007), *EXPO* (2009), *Al largo* (2010) ja *Era* (2012) Hän on lisäksi säveltänyt useita konserttoja: klarinettikonserton (2002), kaksi pianokonserttoa (1991 ja 2012), kaksi viulukonserttoa (2006 ja 2015) ja kaksi sellokonserttoa (1999 ja 2013). Lindberg on säveltänyt myös kaksi laajempaa vokaalimusiikkiteosta, jotka ovat *GRAFFITI* (2009) ja *Accused* (2014). (Boosey & Hawkes 2015.)

4.3 Aineisto

Aineistona tässä tutkielmassa käytän Magnus Lindbergin kanssa maaliskuussa 2015 Helsingin Musiikkitalossa tekemääni haastattelua, jossa Lindberg kertoi näkemyksiään omasta sävellystyöstään. Haastattelun pääaiheena olivat Lindbergin musiikin kommunikaatio sekä laajemmin nykymusiikin kommunikaatio ja sen mahdollisuudet ja haasteet. Keskustelimme siitä, mitä eri kommunikaation keinoja nykymusiikilla (tai Lindbergin omalla musiikilla) voi

Lindbergin näkemyksen mukaan olla sekä miten ne toimivat, ja onko nykymusiikin ja kuuntelijoiden välille syntynyt vieraannuttava kommunikaatiokuilu, niin kuin musiikkikirjallisuus usein esittää. Haastattelu sisältää laajan keskustelun nykymusiikkikulttuurista Lindbergin näkökulmasta ja vastausten teemat sivusivat kommunikaation lisäksi muun muassa tonaalisuuden ja atonaalisuuden vastakkainasettelua, nykymusiikin instituutioiden asemaa, länsimaisen taidemusiikin traditiota ja historiaa, musiikin rakennetta, sävellysideologisia arvoja, musiikin kielioppia sekä nykymusiikin kuulijoita ja esiintyjiä.

Magnus Lindberg on yleisesti modernismiin liitetty säveltäjä, joten metamodernismin ideaalituypin testaaminen hänen sävellysideologiaansa vasten voi tuottaa tietoa siitä, onko ajassamme muotoutumassa aiemmasta modernismista poikkeavia metamodernismiin viittaavia piirteitä, jotka näkyisivät jopa vahvasti modernistisen säveltäjän työssä. Tällainen tarkastelutapa on hyödyllinen varsinkin modernismin ja metamodernismin erojen hahmottamisessa, sillä metamodernismi vaikuttaisi ammentavan ihanteitaan osin perinteisestä modernismin ideologiasta. Lindberg ei edusta uusinta nousevaa sukupolvea, johon metamodernismi vahvemmin liitetään, mutta metamodernismin ilmeneminen tuntemusrakenteena voi olla mahdollista myös vanhemman sukupolven edustajissa (Vermeulen & van den Akker 2015, 58). Lindberg on syvästi sisällä kansainvälisen nykymusiikkikulttuurin ytimessä toimittuaan vuosikausia täysipäiväisenä ammattisäveltäjänä. Hän seuraa aktiivisesti nykymusiikkikentän kehitystä sisältäpäin ja altistuu uusille vaikutteille ympäri maailmaa. Lindbergin sävellystyylin voidaan myös osoittaa muuttuneen runsaasti hänen uransa edetessä, jolloin on todennäköisempää löytää reaktioita tähän aikaan, kuin jos tyyli olisi pysynyt muuttumattomampana läpi hänen uransa.

Haastattelun kysymykset eivät saa vastata suoraan tutkimuskysymyksiä (Ruusuvuori, Nikander & Hyvärinen 2010, 9). Jos haastattelun aiheena olisi ollut suoraan metamodernismi, se ei tuottaisi samankaltaista tietoa kuin kommunikaation käsitteen kautta saatava epäsuora tieto metamodernistisista taipumuksista, vaan tuloksena olisi ollut ainoastaan Lindbergin mielipide metamodernismista, mihin myös haastattelukysymykset olisivat vaikuttaneet runsaasti. Käsitteen uutuuden vuoksi on myös täysin mahdollista, ettei hän olisi koskaan kuullutkaan metamodernismista, mikä olisi tietysti olennaisesti vaikeuttanut aiheen käsittelyä tai estänyt sen kokonaan. Hän olisi voinut myös suoralta kädeltä kiistää työnsä olevansa ollenkaan metamodernisti tai toimivansa minkään muunkaan aatekokonaisuuden vaikutuksessa, jolloin

Lindbergin sävellysideologian metamodernististen ilmentymien tarkastelu olisi jäänyt hyvin hedelmättömäksi.

Haastattelun tekniikka on teemahaastattelun ja avoimen haastattelun välimaastossa, sillä erotuksena teemahaastattelun ennalta määrättyjen teemojen melko säännöllisen läpikäymisen sijasta vaihtelin usein etukäteen kirjoittamieni kysymysten paikkaa, jätin osan kokonaan kysymättä tai esitin myös Lindbergin puheista nousevia kysymyksiä haastattelun luonnollisen kulun niin vaatiessa. Toisaalta kysymykset olivat myös erityisesti Lindbergin haastattelua varten räätälöityjä, joten osa niistä koski melko spesifejä asioita hänen työhönsä liittyen: koska kyseessä on asiantuntijahaastattelu, haastattelua varten tehty kysymysrunko on muodostettu perehtymällä aikaisempiin dokumentteihin Lindbergistä (Alastalo & Åkerman 2010, 376; 378). Pyrin tällä lähestymistavalla sujuvaan, keskustelunomaiseen haastatteluun, minkä seurauksena aineisto olisi mahdollisimman syväluotaava ja rikas. Vaikka Lindberg sai puhua suhteellisen vapaasti, aineisto pysyttelee kuitenkin suurimmalta osin ennalta määrätyn aihepiirin sisällä.

Haastattelu tapahtui julkisessa tilassa, jossa oli jonkin verran ympäröiviä ääniä, joten muutamat sanat tai lauseiden osat jäivät kuulumattomiin videota litteroidessa. Haastatteluun vaikutti aivan loppupäästä Lindbergin kiire radiohaastatteluun, minkä vuoksi haastattelun päättymistä piti jouduttaa jonkin verran, mutta teemat ehdittiin käydä siitä huolimatta kattavasti läpi. Olin tuonut paikalle kaksi Lindbergin omien teosten partituuria. Valitsemani ja Lindbergin etukäteen käsittelyn aiheeksi hyväksymät teokset olivat vuonna 1994 valmistunut *Aura* ja vuonna 2002 julkaistu *Klarinettikonserto*. Partituurien tehtävä oli toimia haastattelun tukena konkreettisina esimerkkeinä Lindbergin musiikista, joihin voitaisiin tarvittaessa pureutua keskustelun aikana. Vaikka jotkut kysymykset koskivat näitä kyseisiä teoksia, partituureja ei kuitenkaan haastattelun kuluessa analysoitu juuri ollenkaan, vaan pääpaino oli yleisluontoisemmassa keskustelussa. Haastattelu videoitiin ja tein litteroinnin videon perusteella. Lupa videoaineiston käyttämiseen tutkimuksessa kysyttiin Lindbergiltä aloittaessamme haastattelun videoinnin. Tähän tutkielmaan valitut otteet haastattelusta ovat editoitu siten, että puhekieli on muutettu tarvittavilta osin kirjalliseen sävyyn, kuitenkin muuttamatta sanavalintoja. Virkkeet sisältävät olennaisen sisällön ilman ajatussanoja, äännähdyksiä, puhettavan muutoksia, huudahduksia, naurahduksia, hengityksiä, taukoja, eleitä, tai muita ylimääräisiä viestinnän sisältöjä. Tällaiset sanattoman viestinnän keinot eivät tuota sen tyyppistä tietoa, jota tämän tutkielman puitteissa tarvittaisiin, vaan olennaista ovat Lindbergin puheen sisällöt ja hänen käyttämänsä sanavalinnat, jotka voivat tekstianalyysin avulla paljastaa sävellysideologisia käsityksiä.

4.4 Menetelmät

4.4.1 Säveltäjän tekstin käyttö sävellysideologian tutkimuksessa

Tässä tutkielmassa analysoidaan sävellysideologiaa tarkastelemalla säveltäjän lausuntoja tekstinä, joten on tarpeen perehtyä sen perusteisiin. Vastaavaa tutkimusta – joskin hiukan eri lähtökohdista – on aiemmin tehnyt esimerkiksi Mikko Heiniö: hänen väitöskirjansa *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan* vuodelta 1984 tarkastelee toisen maailmansodan jälkeisten suomalaisten modernin taidemusiikin säveltäjien tekstejä, jotka koskevat heidän omaa säveltämistään (Heiniö 1984). Näistä teksteistä Heiniö pyrki työssään hahmottelemaan kunkin säveltäjän sävellysideologiaa ja siten ymmärtämään millä tavalla säveltäjien puheet musiikista muovaavat osaltaan ympäröivää musiikkikulttuuria. Heiniön mukaan sävellysideologia on superstrukturi koko säveltämisen yllä: säveltäjä jäsentää, selittää ja myös löytää oikeutuksen käyttämilleen keinoille sävellysprosessissaan (Heiniö 1988, 294). Verrattuna estetiikan käsitteeseen Heiniön käsite sävellysideologia on jollain tapaa henkilökohtaisempi, yksilöllinen tapa ajatella omia esteettisiä valintoja ja siten läheisemmin sidoksissa kunkin säveltäjän käytännön työhön. Heiniö kutsuukin sitä kunkin säveltäjän estetiikan ”aktiiviseksi ulottuvuudeksi”, johon sisältyy säveltäjien ”näkemykset, ideat, käsitteet ja normit” (Heiniö 1984, 3). Heiniö ei ollut kiinnostunut yksittäisten säveltäjien ideologioista, vaan pyrki havainnollistamaan jakoa kahden vastapoolin, traditionalismin ja modernismin välillä. Heiniö kokee musiikkia koskevan diskurssin jumittuneen näihin kahteen leiriin ja keskustelun etenevän hitaammin kuin itse musiikin kehityksen (Heiniö 1988, 293).

Heiniön oletuksen mukaan musiikki muovaa kieltä, mitä sen ympärillä käytetään, ja puhe musiikista taas on mukana muovaamassa musiikkia, eli kun vaikkapa säveltäjä kertoo mielipiteitä omasta teoksestaan, ne muuttuvat välittömästi osaksi musiikkikulttuuria ja tarinaa, mikä kulkee teoksen mukana (Heiniö 1988, 293–294). Tällä tavoin kieli muovaa Heiniön mukaan koettua todellisuuttamme: kun jokin ilmiö nimetään, se tulee myös olemassa olevaksi tajunnassamme ja siten osaksi ajattelumaailmaamme (Heiniö 1988, 294). Laajemmassa katsannossa nämä yksittäiset narratiivit muodostavat Heiniön ajatuksia mukaillen suuremman kertomuksen koko musiikkikulttuurin ympärille, jonka muodostavat ja kertovat yhä uudelleen omalla tavallaan musiikista kirjoittavat henkilöt.

Heiniön väitöskirja yhdistelee erilaisia tekstejä ja niiden fragmentteja luoden ”rekonstruoidun keskustelun” modernismin ja traditionalismin edustajien välille. Perusteena

tekstien yhdistelylle on niiden asiallinen yhteys toisiinsa, vaikka eri tekstien välillä voi olla samalla huomattavaakin ajallista eroa. Heiniö pyrkii tämän erottelun myötä analysoimaan kriittisesti näitä kahta käsitettä, ja sitä minkälaisia alakäsitteitä nämä historialliset ilmiöt pitävät sisällään. (Heiniö 1984, 3.) Heiniö luo työllään monipuolisen kuvan 1900-luvun jälkipuoliskon suomalaisten säveltäjien ideologisesta kentästä, johon on vaikuttanut laajempi aatteellinen paradigman muutos musiikissa. Heiniö korostaa verbaalisen reflektion asemaa musiikkikulttuuria muovaavana tekijänä: musiikki on ensin vaikuttanut säveltäjien puheisiin musiikista ja puheet musiikista vaikuttavat edelleen tuleviin teoksiin (Heiniö 1984, 13). Strausin mainitsemaan säveltäjien 1900-luvun kirjoitusvimmaan Heiniö kommentoi myöskin samansuuntaisesti: säveltäjien teoreettis-esteettiset kirjoitukset oikeuttavat heidän omia sävellysratkaisujaan (Heiniö 1984, 14).

4.4.2 Teorialähtöinen sisällönanalyysi

Tämän tutkielman haastatteluaineiston analyysi suoritettiin teorialähtöisen sisällönanalyysin keinoin. Sisällönanalyysi on eräänlainen yleinen analyysimenetelmä, joka on käyttökelpoinen monenlaisessa laadullisessa tutkimuksessa (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91). Sen avulla analysoidaan tekstin tai puheen kautta ilmaistun informaation merkityksiä (Latvala & Vanhanen-Nuutinen 2001, 21). Teorialähtöinen sisällönanalyysi pohjautuu nimensä mukaisesti jollekin aiemmin tunnetulle tiedolle, mallille tai teorialle, joka ohjaa analyysiä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 97). Tutkittavasta ilmiöstä aiemmassa tutkimuksessa saatu tieto ohjaa aineiston hankintaa ja käsitteen määrittelyä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 98). Sisällönanalyysi on tekstianalyysin muoto, jolla on paljon yhteistä esimerkiksi diskurssianalyysin kanssa, mutta niiden keskinäinen merkittävä ero on se, että sisällönanalyysissä etsitään inhimillisen toiminnan merkityksiä tekstistä, kun taas diskurssianalyysi keskittyy siihen, miten nämä merkitykset syntyvät kielellisesti (Tuomi & Sarajärvi 2009, 104). Ne siis tuottavat erilaisia tuloksia samanlaisesta aineistosta. Sisällönanalyysiä tuottaessa täytyy ottaa huomioon oma tutkijan positio: pyritäänkö kuvaamaan maailman ilmiöitä ulkoapäin ikään kuin objektiivisesta näkökulmasta, vai käsitelläänkö tietoa siten, että tutkijan oma persoona ja ymmärrys ovat osana käsiteltävää ilmiötä ja tuottaa tietoa omaan kokemukseensa ja maailmankatsomukseensa kytkeytyen (Tuomi & Sarajärvi 2009, 104). Viimeksi mainittu postmoderni relativistinen tutkimusote on tämänkin tutkielman filosofinen lähtökohta, mutta samalla täytyy tiedostaa sen rajoitteet: relativismia usein kritisoidaan siitä, että loppuun asti vietyinä ei ole mahdollista tuottaa lopulta minkäänlaista varmaa tietoa, sillä tutkija vaikuttaa tutkimuksensa jokaiseen

prosessiin ja hänen henkilökohtainen ajatusmaailmansa on siten erottamaton osa lopputulosta. Tutkija siis luo koko tutkimuksen sisäisen maailman ja siten kaikki tieto suodattuu hänen lävitsensä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 136).

Sisällönanalyysin avulla aineistosta työstetään esille jäsentämällä ja tiivistämällä tutkittavana olevan ilmiön kuvaus sanalliseen muotoon siten, että tarpeellista informaatiota ei menetettäisi prosessin aikana (Tuomi & Sarajärvi 2009, 108). Teorialähtöisessä sisällönanalyysissä lähtökohtana analysoitavan aineiston jäsentämiselle toimii aiemmin muodostettu teoria tai käsitejärjestelmä, jonka perusteella tutkimuskysymyksiin pyritään vastaamaan deduktiivisen päättelyn kautta, eli yleisestä yksittäiseen etenevästi (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113; 95). Teoreettisesta viitekehykseen liittyvistä käsitteistä muodostetaan analyysirunko, jonka avulla analysoitavaa aineistoa jaetaan eri luokkiin (Tuomi & Sarajärvi 2009, 113). Kun halutaan testata teorian toimivuutta jossain asiayhteydessä, analyysirungosta tehdään strukturoitu, eli sen sisältämät käsitteet ovat tarkkaan etukäteen määritellyt (Latvala & Vanhanen-Nuutinen 2001, 30–31). Ensin valitaan sopiva analyysiyksikkö, joka voi olla esimerkiksi sana, lause tai asiakokonaisuus (Latvala & Vanhanen-Nuutinen 2001, 25). Sen jälkeen aineistoon tutustutaan huolellisesti, se pelkistetään eli aineistoa typistetään ytimekkäiksi ilmaisuiksi, jotka kuvaavat tutkittavaa ilmiötä, jonka jälkeen aineisto luokitellaan ennalta määrättyihin kategorioihin sopivia analyysiyksiköitä, joiden avulla aineistoa tulkitaan kokonaisuutena (Tuomi & Sarajärvi 2009, 117, Latvala & Vanhanen-Nuutinen 2001, 25–26). Luokittelu ei vielä siis riitä analyysiksi, vaan jäsennetystä aineistosta tulisi löytää jotain korkeampaa sisältöä kriittisesti pohtimalla, mikä on aineistossa ikään kuin piilotettuna merkitysten taakse (Ruusuvaara et al. 2010, 19).

4.4.3 Teemahaastattelu tiedonkeruumenetelmänä

Tämän tutkielman yhdeksi tiedonkeruumenetelmäksi valittiin haastattelu, sillä halusin tuoda esille todellisuudessa ilmeneviä viittauksia metamodernismin olemassaolosta taiteilijoiden toimintaan vaikuttavana tuntemusrakenteena, eli halusin nähdä, voiko metamodernismi todella olla uusi ja erillinen käsite, joka voi selittää nykymusiikin säveltäjien nykyaikaista sävellysideologiaa. Tähän tavoitteeseen haastattelu toimii hyvin, sillä Heiniön (1988) argumentaation mukaan säveltäjän tuottama dokumentti (tässä tapauksessa tekstimuotoon litteroitu haastattelu) voi kriittisesti tarkasteltuna paljastaa jotain olennaista säveltäjän sävellysideologiasta. Myös haastattelu voidaan ymmärtää dokumenttina, kun sitä käsitellään tekstinä ja sitä voidaan silloin analysoida systemaattisesti (Tuomi & Sarajärvi 2009, 103).

Metamodernismi on vielä vähän tutkittu aihe ja näin on tilanne varsinkin musiikissa, joten sillä ei ole mitään vakiintuneita ilmenemismuotoja. Koska ilmiön dokumentaatio on vielä puutteellista ja ilmiö on vasta parhaillaan muotoutumassa, tulee kyseeseen asiantuntijahaastattelu (Alastalo & Åkerman 2010, 376). Magnus Lindbergillä on asiantuntija-asema haastateltavana, sillä hän on sen kulttuurin jäsen, mistä tällä tutkimuksella pyritään saamaan tietoa ja silloin hänellä ajatellaan olevan jotain tietoa tutkittavasta ilmiöstä (Alastalo & Åkerman 2010, 373–374). Haastattelun avulla on mahdollista kartoittaa vähän tunnettua ilmiötä ja lisäksi haastattelu tuottaa syvää ja laajaa aineistoa, jossa tutkimuksen kohde voi tuoda ajatuksiaan vapaasti esille, vaikka tosin haastateltava saattaa antaa sosiaalisesti hyväksyttäviä vastauksia tai tutkija saattaa vaikuttaa haastattelun kulkuun negatiivisesti (Hirsjärvi & Hurme 2000, 35).

Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelumenetelmä, eli se perustuu tietyille tutkijan etukäteen pohtimille teemoille, joiden perusteella esitetään kysymyksiä, joihin haastateltava saa antaa avoimia vastauksia. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 48). On tutkijan itsensä päätettävissä, esittääkö kaikki suunnitellut kysymykset ja missä järjestyksessä teemahaastattelun aikana (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75). Kysymykset eivät kuitenkaan voi olla satunnaisia, vaan niiden tulisi liittyä tutkimuksen viitekehykseen siten, että jotain vastauksia tutkimuskysymyksiin todella saataisiin. Teemahaastattelun perinne kuitenkin sallii myös jonkinasteista erkaantumista ainoastaan faktaperäisestä tiedosta myös intuition alueelle kysymysten suhteen. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 75.)

4.4.4 Tutkimuksen rajoitukset ja yleistettävyys

Tutkimuksen reliabiliteetti tarkoittaa sitä, että saman henkilön tutkimisesta kahdella erillisellä kerralla saadaan samankaltainen tulos ja (rakenne)validiteetti mittaa sitä, kuinka hyvin tutkielman sisältö vastaa sitä, mitä siinä sanotaan tutkittavan (Hirsjärvi & Hurme 2000, 186; Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 231–232). Aineistolähtöistä sisällönanalyysiä pidetään usein validiteetiltaan suurempana kuin teorialähtöistä sisällönanalyysiä, koska aineiston teemat ovat nousseet suoraan aineistosta. Teorialähtöisellä sisällönanalyysillä on periaatteessa suurempi reliabiliteetti kuin aineistolähtöisellä, koska kategoriat ovat valmiiksi strukturoituja ja silloin aineistoa koodattaessa on todennäköisempää päästä samoihin tuloksiin tutkimusta toistettaessa. Teorialähtöinen sisällönanalyysi ei kuitenkaan ole tiukka analyysimenetelmä, joten se sallii myös aineistolähtöisen sisällönanalyysin menetelmiä tai muita analyysitapoja monipuolistamaan aineistosta saatavia tuloksia ja siten parantamaan myös sen validiteettia.

(Namey, Guest, Thairu & Johnson 2008, 139.) Tässä tutkimuksessa kuitenkin myös analyysirungon muodostuksessa on tehty voimakasta tulkintaa erilaisista osittain kiistanalaisista teoriakokonaisuuksista, joten on hyvin mahdollista, että joku toinen tutkija päätyisi erilaisiin kategorioihin ja sitä myötä täysin poikkeaviin tuloksiin. Luonnollisesti myöskään tämän tutkielman aineisto ei ole toisinnettavissa, sillä haastattelutilanne on ainutlaatuinen tapahtuma. Tässä tutkielmassa analysoitavana oli vain yksi haastattelu, mutta yksittäinenkin aineisto soveltuu analysoitavaksi, sillä vaikka laajemmalla otoksella pyritään laadullisessa tutkimuksessa parempaan yleistettävyyteen, sen saavuttamisessa keskivertotuloksien etsimisen sijasta oleellisempaa on havaintojen yhteyksien tulkinta tarpeeksi korkealla abstraktilla tasolla (Alasuutari 2011, 50).

Reliabiliteetti ja validiteetti eivät ole laadullisen tutkimuksen piirissä aivan ongelmattomia kriteereitä, sillä ne ovat syntyneet määrällisen tutkimuksen tarpeisiin ja perustavat oletuksensa sille, että maailmasta voidaan saada maailmaa todenmukaisesti kuvaavaa objektiivista tietoa, eli ne ovat sitoutuneet tiedon korrespondenssiteoriaan, kun taas laadullinen tutkimus perustuu enemmän tulkinnoille, käsiteltävän ilmiön konstruktiolle (Tuomi & Sarajärvi 2009, 136–137; Hirsjärvi & Hurme 2000, 185). Postmodernistisen relativistisen käsityksen mukaan ihmisen käyttäytymisen tutkimus kuuluu tällaisien tulkintojen piiriin, sillä ihminen käyttäytyy ja käyttää kieltä eri tavoin riippuen kontekstista, jolloin modernistinen tiedekäsitys ihmisen käyttäytymisen johdonmukaisesta ja ennustettavasta käytöksestä asetetaan kyseenalaiseksi (Hirsjärvi & Hurme 2000, 21–22). Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arvioinnissa tärkeimpiä kriteereitä onkin tutkimuksen sisäinen johdonmukaisuus ja mahdollisimman avoin ajatuskulkujen ja tutkimusprosessin kuvaaminen. Nämä asiat antavat ulkopuoliselle mahdollisuuden päästä tarkastelemaan kriittisesti jokaista vaihetta, joka tutkimuksen edetessä on käyty läpi. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 140–141; Ruusuvoori et al. 2010, 27; Hirsjärvi et al. 2009, 232–233; Alasuutari 2011, 235.) Vaikka jokainen perustelu tutkimuksessa tehdyille valinnoille olisi huolellisesti ja uskottavasti kirjattu, on toisen tutkijan silti mahdollista päätyä täysin erilaisiin tuloksiin, mutta se silti välttämättä kyseenalaista tutkimuksen tai menetelmän luotettavuutta (Hirsjärvi & Hurme 2000, 189).

4.4.5 Aineiston analyysin kulun yhteenveto

Tämän tutkielman alkuasetelmassa olin aluksi kiinnostunut nykymusiikin kommunikatiivisuudesta ja koetusta kommunikation kuilusta yleisön ja säveltäjän välillä, jonka vuoksi haastattelin Magnus Lindbergiä kyseiseen aiheeseen liittyen. Pehdyttyäni

aiheeseen syvemmin sain viitteitä näkemyksistä, joiden mukaan postmodernismin piirteisiin kuuluva etäinen asenne (yleisöön) voisi olla muuttumassa. Yksi lupaavimmista suuntauksista tällä saralla oli mielestäni metamodernismin orastava tutkimus, joten päätin alkuperäisen tarkoitukseni sijaan tarkastella Lindbergin haastattelusta mahdollisesti ilmeneviä metamodernismin piirteitä ja pohtia metamodernismin käsitteen mahdollisuuksia musiikintutkimuksessa, sillä Lindberg ja hänestä tehty haastattelu soveltui myös tähän näkökulmaan hyvin (ks. luku 4.3). Kävin aluksi läpi Magnus Lindbergin haastattelua useaan kertaan lukien ja pohdin, mitkä otteet olisivat muodostamani analyysirungon kategorioihin sopivia asioita. Alleviivasin sopivat kohdat tekstistä ja siirsin ne erilleen muusta aineistosta: aluksi jaottelin vain analyysiin mielestäni sopivat kohdat ilman tiivistämistä poistaen vain selvästi ylimääräiset asiat, jonka jälkeen mietin tarkemmin, mikä laajemmista otteista on olennaista ja millä tavoin ne kertovat Magnus Lindbergin sävellysideologiasta ja tiivistin ajatukset muistiinpanoilla pienempiin yksiköihin. Huomasin tämän jälkeen, että analyysirunko on liian epämääräinen soveltuakseen haastattelun aineiston tehokkaaseen luokitteluun, joten tiivistin rungon sisältöä: siirsin esimerkiksi tiedonfilosofiset käsitteet samaan sarakkeeseen ja tein niin myös suhtautumista tai asennetta kuvastaville käsitteille, sillä vaikkapa hillityssä intomielisyydessä ja tietoisessa naiivisuudessa on hyvin paljon samankaltaisuuksia. Tämän jälkeen järjestin ilmaukset analyysirungon mukaisesti omiin teemoihinsa.

Huomasin ettei sarakkeeseen *suhtautuminen narratiiveihin* ollut tullut mitään analysoitavaa, ja pohdittuani huomasin, että se johtui muiden luokkien päällekkäisistä merkityksistä. Yhdistin käsitteet muihin alaluokkiin: käsitteet *suuri narratiivi* ja *narratiivien epäily* alaluokkaan *maailmasta saatava tieto ja halu merkitykselle/suunnalle* alaluokkaan *rakenne (tekstit, musiikki, tiedon käsittely)*. Seuraavaksi tarkastelin käsitteitä pohdiskellen, minkälaisen kokonaisuuden ne muodostavat omissa teemoissaan, ja panin merkille huomattavia toistuvia, keskenään ristiriitaisia tai muulla tavoin merkittävänä esiin nousevia piirteitä. Näiden perusteella muodostin tulkinnan tutkimastani ilmiöstä.

5 METAMODERNISMIN PIIRTEITÄ MAGNUS LINDBERGIN SÄVELLYSIDEOLOGIASSA

Magnus Lindbergin haastattelussa esittämiä nykymusiikin kommunikaatiota koskevia näkemyksiä analysoitiin luvussa 3.4 esitellyn analyysirungon avulla. Tulokset esitellään tässä teemoittain analyysirungon mukaisesti, mutta tuntemusrakenteiden kokonaisvaltaisen olemuksen takia joudutaan välillä käyttämään tulosten tulkinnan apuna käsitteitä myös useamman kuin yhden teeman sarakkeista. Tuloksissa keskitytään tutkimuskysymysten mukaisesti metamodernismin ilmenemismuotoihin Lindbergin sävellysideologiassa, mutta myös postmodernismin ja modernismin ilmentymät esitellään aiemmin mainitun rinnalla, sillä näitä tarvitaan hahmottamaan myös metamodernismin ideaalityyppejä vertailupisteinä.

5.1 Esteettinen johtojatus

Lindbergin estetiikkäkäsitykseen on vaikuttanut runsaasti modernistinen eteenpäin vievän kehityksen ajatus, jota esiteltiin myös Heiniön väitöskirjassa (1984). Hän hahmottaa taidemusiikin eri aikakaudet yhteneväisinä ja loogisen jatkumon seurauksena. Hän näkee oman työnsä myös samaan tapaan etenevänä prosessina, jossa edellinen teos johtaa johdonmukaisesti seuraavaan aina tavallaan jatkaen siitä mihin edellinen jäi. Lindberg ei kuitenkaan näe omaa muuttuvaa ilmaisuaan edistyksen käsitteen kautta, eli kehityksenä, joka välttämättömästi paranee koko ajan:

”Jos työskentelisi säveltäjänä niin, että vain täydellinen mestariteos olisi mahdollinen, niin se kyllä lamaanuttaisi aika monet meistä tässä työssä. Eli eteenpäin yritetään mennä, yritetään oppia. - - se on oikeastaan pitkä oppimisprosessi.” (Lindberg 2015.)

Lindberg tunnustaa ympärillään vallitsevan postmodernistisen ilmapiirin pluralismin, jossa kaikki on sallittua, mutta löytää suunnan oman ilmaisun kehittämistä. Kehityksellä ei välttämättä ole mitään lopullista päämäärää, eikä tarvitsekaan olla, vaan kyse on taiteellisen liikkumavaran ja mahdollisuuksien löytämisestä. Kehityksen kautta Lindberg etsii jotain mikä tuntuu häneltä itseltään, ja pyrkii raivaamaan itsellensä luovaa tilaa:

”Tämä on sellainen ketju, joka on toivon mukaan looginen, toivon mukaan raikas. Tiettyjä asioita toki tulee toistettua ja minun mielestäni saa toistaa. Tässä koko ajan etsii sellaista ilmaisua, joka tuntuu siltä omalta ja oikealta, ja joskus löytää asioita joista huomaa, että tällä haaralla on paljon annettavaa, niin sitten tehdään useampia teoksia, niin kauan kuin niistä oliiveista öljyä puristuu. Ja sitten tulee se päivä, kun ne oliiviöljyt ovat kuivia, ja sitten pitää keksiä jotain uutta.” (Lindberg 2015.)

Lindberg ottaa kuitenkin hiukan etäisyyttä kehityksen käsitteeseen ja sille mitä se on edustanut modernismissa, sillä hän näkee kehitysuskon nostaneen esille myös ongelman säveltäjän työlle:

” - - progressio on ehdottomasti sellainen, jonka kanssa joutuu tekemään koko ajan työtä. Oli aikakausia, vaikkapa 70-luku, 60-luku, jolloin ikään kuin edellytettiin, että uudistaa estetiikkaa teoksesta toiseen. Se on kohtuuton vaatimus.” (Lindberg 2015.)

Metamodernismiin viittaava vilpittömyys ilmenee Magnus Lindbergillä varsinkin vahvan aitouden ja integriteetin henkilökohtaisen vaatimuksen kautta, jotka säilytetään silloinkin, kun musiikki näyttää kulkevan tiettyjen auktoriteettien mieltymyksiä tai yleistä mielipidettä vastaan. Väitettä oman musiikin aitoudesta ei voida vielä sinänsä lukea vilpittömyyden piiriin, mutta se linkittyy Lindbergillä oman tien kulkemiseen, uskollisuutena sille musiikilliselle voimalle mitä täytyy noudattaa, jotta hän voi ilmaista itseään musiikin kautta:

” - - se tuntui itselleni tuossa 80-luvulla, 90-luvun alussa jollain tapaa ei niin hedelmälliseltä koko ajan yrittää sitä omaa tyyliä maailmaansa määrittellä negatiivien kautta: 'tätä ei saa tehdä, tätä ei saa tehdä, tätä ei saa tehdä'” (Lindberg 2015).

Tässä asenteessa on toki myös hiukan kapinahenkeä, mutta myös vilpittömyyttä – Lindberg ei halunnut rajoittaa ilmaisuaan ulkopuolisten sääntöjen mukaan, vaan hän halusi säveltää sellaista musiikkia, mikä puhuttelee häntä itseään.

Vaikka kommunikoivuus musiikissa on hänen mielestään tavoiteltava asia, säveltäjän työ ei saa perustua yleisön kosiskelulle. Hän uskoo yleisön kykyyn vastaanottaa ja ymmärtää vaikeita teoksia, kunhan se tuodaan heille oikealla tavalla. Hän ei siis halua luopua omasta ilmaisustaan myöskään näennäisen yleisön kanssa lähentymisen vuoksi:

”Joutuu olemaan tosi tarkka, koska kosiskelu ei voi johtaa eteenpäin ja se tarkoittaisi myös ainakin minun näkökulmastani katsottuna yleisön aliarvioimista” (Lindberg 2015).

Ilmaisun aitous on hänelle suorastaan kommunikaation edellytys, mikä ei ole tavaton ajatus säveltäjien keskuudessa (Torvinen 2005, 70):

”säveltäjien pitää olla rehellisiä, ja jos ei itsellensä ole rehellinen, niin sitten on vaikea kuvitella, että se [musiikki] kommunikoisi jonkun muun kanssa” (Lindberg 2015).

Hänen oma integriteetin vaatimuksensa on ajanut hänet aikanaan epäilemään vallalla ollutta antitonaalista estetiikkaa, jolloin kaikkea tonaalisuutta oli ehdottomasti vältettävä. Hän kertoo siirtyneensä vähitellen käyttämään myös tonaalisia elementtejä musiikissaan, ja tiedosti sen olevan provosoivaa joidenkin mielestä, mutta hänelle se oli ”rehellinen provokaatio” siitä, että näin hän haluaa todella ilmaista itseään, eivätkä muiden negatiiviset mielipiteet voi vaikuttaa hänen säveltämiseensä:

”Minulla ainakin ja monella kollegalla se oli ehkä vähän sellainen ajan henki, tuli sellainen olo, että minä haluan tehdä tällaista, pikemminkin kuin että tätä ei saa tehdä, tuota ei saa tehdä. Yritimme vähän kääntää sitä. Minullahan on sellaisia joillain tavalla manifestoivia kappaleita. Ehkä ensimmäinen tällainen manifestikappale tuossa suhteessa on *Joy*, joka on kirjoitettu IRCAM:ssa, jossa oli ehdottomasti tiukkapipoinen ja hyvin tarkka tietoisuus siitä, mikä on modernia ja mikä ei. Ja sitten minä kirjoitin Ensemble Intercontemporainille *Joy'n*, jossa on törkeän tonaalisia harmonioita ja ikään kuin kauniisti soivia yksinkertaisia harmonisia sointuja ja paljon muutakin, mutta myös näitä, ja uskalsin vielä antaa kappaleen nimeksi *Joy*.” (Lindberg 2015.)

5.2 Suhtautuminen sävellystekniikoihin

Viittaukset romantiikkaan nousevat esille Lindbergin puheessa usein, mutta Lindberg ei hyväksy romantiikan estetiikkaa varauksetta, vaan se edellyttää tietynlaista oikeutusta ja oman musiikillisen integriteetin säilyttämistä. Hän kertoo sävelkielensä käyneensä läpi vuosien varrella muutosprosessin hänen uransa alun ”antitonaalisesta” sävelkielestä siihen, että hyväksyy myös tonaaliset elementit osaksi sävelkieltään ja kommunikaatiotaan. Muutoksesta voidaan huomata, että hän ei enää koe uransa Korvat auki -vaiheen jäykän modernistisen estetiikan olevan ainoa oikea linja, vaan hän on antanut uusien vaikutteiden tulla osaksi omaa kommunikaatiotaan. Täytyy tietenkin muistaa, että harva säveltäjä tuskin kokisikaan sävelkielensä jääneen kristallisoituneena paikoilleen uran alkuaikojen ilmaisuun, varsinkaan kun otetaan huomioon kehityksen ja edistyksen ihanteiden pitkät perinteet länsimaisessa taidemusiikissa. Lindberg kuitenkin tuntuu kamppailevan tonaalisuuteen suhtautumisensa kanssa edelleen, sillä tonaalisten elementtien myöntäminen vaatii ympärilleen vahvan perustelun sekä itsellensä sekä eräänlaiselle kuvitellulle arvostelijoiden joukolle:

”Minähän olen tullut pitkän matkan siitä, mistä aloitin musiikin tekemisessä 70–80 -luvuilla, missä se äänimaailma, mistä minä lähdin liikkeelle oli ehdottoman antitonaalinen. Ei välttämättä ehkä edes atonaalinen, mutta ehdottomasti antitonaalinen. Sitten tässä vuosien varrella minä olen jotenkin tehnyt sinunkaupat sen kanssa, että miksi minun musiikissani ei voisi käyttää näitä enemmän soivia ikään kuin tonaalisia elementtejä. Minä en ole kääntänyt takkiani sen suhteen, että minusta olisi tullut tonaalisesti ajatteleva säveltäjä. Minä edelleen ajattelen musiikkia aika samalla tavalla kuin ajattelin 70–80 -luvuilla kun tein tällaisia antitonaalisia juttuja. Tänään, vaikka minulla on näitä tonaalisia elementtejä siellä, niin ne silti käyttäytyy minulle niin kuin ne eivät – se ei ole tonaalista musiikkia. Mutta totta kai ne teokset sisältävät niitä harmonisia elementtejä, mitä tonaalisessa musiikissa käytettiin ja minä yritän käyttää sitä ikään kuin voimavarana: se laajentaa sitä ilmaisua ja se totta kai myös tuo jonkun linkin historiaan, ehkä edesauttaa sen musiikin kuuntelemista.” (Lindberg 2015.)

Heiniön väitöskirjassaan (1984) esittelemä musiikin modernismin synnyttämä kiista on hallinnut voimakkaasti musiikkikeskustelua 1900-luvulla, joten sen vaikutukset ovat ulottuneet syvälle säveltäjien ajatteluun. Sen vaikutuksia voidaan edellisen otteen perusteella löytää musiikkikulttuurista yhä tänä päivänä, sillä kahtiajako tonaalisen ja ei-tonaalisen musiikin välillä on vieläkin jossain määrin olemassa. Lindbergin perusteluista voi aistia nykymusiikkikulttuurissa ainakin joissain tietyissä asiantuntijoiden ryhmissä vallitsevan

ilmapiirin, jossa tonaalisen materiaalin käyttö häpeilemättä on jollain tavalla paheksuttavaa. Lindberg mainitseekin ”nykymusiikkifriikkien” provosoitumisen olevan mahdollista, mutta hän vielä perustelee tonaalisuuden käyttöä siten, että hän pyrkii käyttämään niitä elimellisenä osana hänen omaa sävelkieltään, mikä on sukua Béla Bartókin ihanteelle kansanmusiikin vaikutteiden täydellisestä sulautumisesta osaksi sävelkieltä (Straus 1990, 41–42; Bartók 1949, 19). Hän myöntää kamppailevansa asian kanssa jopa ”päivittäin”. Näistä seikoista näyttää välittyvän vahva modernistinen tradition ahdistus, joka ikään kuin vaatii Lindbergiä noudattamaan tietynlaista sävellystekniikkaa, jota vastaan hän kuitenkin kapinoi rikkomalla ja sekoittamalla sävellystekniikoita postmodernistisessä hengessä.

Yhtenä metamodernismin piirteenä – joskin utopian käsitteen alaisena – Vermeulen ja van den Akker näkivät käsityöläisyyden arvostuksen paluun (Vermeulen & van den Akker 2015, 55). Tällainen käsityön ajatus voi kuitenkin olla yhtä hyvin myös modernistinen, sisältyhän jo Vermeulenin ja van den Akkerinkin käsitteeseen *paluu* käsityöläisyyteen, vaikka he eivät itse määritäkään, milloin tällainen käsityöläisyyden kulta-aika on mahdollisesti ollut. Käsityöläisyydestä nousevat mielikuvat sisältävät muun muassa korkean taitotason ihanteen, tekijäkeskeisyyden ja intohimon. Magnus Lindbergin ihanteisiin kuuluu tällainen käsityöläisyys: hän arvostaa ”vanhoja mestareita” eri taiteenaloilla ja varsinkin konkreettisten materiaalien parissa työskenteleviä taiteilijoita, jotka työstävät materiaaliaan alusta asti pitkän prosessin kautta ja mahdollisesti tekevät teoksen useaan kertaan, jotta se edustaisi parhaalla mahdollisella tavalla teoksen ideaa. Materiaalin käsittelyssä Lindberg sallii myös intuition käytön eräänlaisena herkkyytenä aistia materiaalin vaatimat kehityssuunnat. Hän samastuu käsityöläislähtöiseen työskentelytapaan:

Kyllä näitä meidänkin tekeleitä joutuu hiomaan ja rakentamaan ja ikään kuin viilaamaan niin kauan, kunnes se patsas siitä valitusta kivistä ikään kuin osuu kohdalleen ja sen kiven henki välittyy siitä, mitä siitä luonnonkivistä päätti veistää (Lindberg 2015).

Vaikka Lindberg sanoo olleensa ”modernismissa kiinni”, hän ottaa jälleen etäisyyttä modernistiseen jäykkään sävellystekniikka-ajatteluun ja esimerkiksi täyssarjallisuuden kaltaiselle tiukalle järjestelmälle kritisoimalla sellaisen musiikin tiettyä etäisyyttä tekijästään ja samalla vaikuttaa oikeuttavan romantiikan ihanteiden kautta oman työnsä ikään kuin lämpimämmän otteen:

”Ehkä minä silti jollain tapaa sielultani olen romantikko, ja ehkä noudatan joitain tällaisia romanttisen aikakauden kriteerejä sanomalla, että lähtökohtaisesti jotta minä voin jättää jälkeeni musiikkiteoksen, niin siinä pitää olla jotain persoonallista, siinä pitää olla jotain, josta tunnistaa että se on minun tekemäni, eikä vain abstrakti ongelma, joka on ratkaistu, tai joku konstruktio, joka on anonyymi.” (Lindberg 2015.)

Lindberg ei kuitenkaan ulotu vanhan ajan romantiikan perinteelle ohjelmallisuudesta, pateettisuudesta tai antaudu mysteerin, ylevän ja kauniin tavoitteluun vaan hän sen sijaan korostaa musiikin absoluuttisuutta modernistisessä hengessä:

”Se että ne [Lindbergin teokset] välittäisivät täsmällisiä tunteita, ajatuksia tai rakennelmia, sen kanssa minä en halua niin kauheasti operoida, koska jos minulla on joku selvä viesti esimerkiksi, niin kyllä kieli toimii paremmin kuin musiikki. Eli tässä ei nyt ole kysymys siitä, että esimerkiksi musiikin avulla haluaisi manifestoida jotain poliittisia ajatuksia tai jotain kapinallisia ajatuksia tai jotain mitä tahansa ajatuksia kauneudesta, rumuudesta tai hirveydestä tai mitä tahansa.” (Lindberg 2015.)

5.3 Suhtautuminen toisiin teoksiin

Lindbergin sävellysideologia näyttäytyy hyvin historiatietoisena, mikä on tietenkin myös perua pitkästä klassisen musiikin koulutuksesta ja siinä maailmassa toimimisesta. Modernismin aikana voimakkaana noussut tradition ahdistus (Straus 1990) on vielä jollain tapaa läsnä Lindbergin kielenkäytössä:

”Musiikin puolella meillä on sitten esimerkkejä säveltäjistä, joilla on laatuvaatimus ollut niin mieletön, että he herättävät totta kai ahdistusta ja pelkoa. Vaikkapa Ravel, jolla kaikki on niin loppuun saakka viilattua, että siellä ei oikeastaan heikkoa linkkiä koskaan ole.” (Lindberg 2015.)

Myös vokaalimusiikin massiivinen traditio on ahdistuksen lähde Lindbergille, ja se on johtanut siihen, ettei hän ole aikaisemmin juuri ollenkaan säveltänyt vokaalimusiikkia, ennen kuin vasta hiljattain urallaan (esimerkiksi teoksissa *GRAFFITI* ja *Accused*):

”Minä olen ehkä sitä vähän vältellyt, ja sitten näiden teosten myötä olen uskaltanut ottaa ikään kuin askeleen kohti sitä maailmaa, ja tiedostan hyvin voimakkaasti koko sen lisäulottuvuuden, mikä siihen heti tulee, kun otetaan kieli-ilmaisu mukaan, pannaan teksti mukaan musiikkiin, ja sekin tulee valtavalla taustavoimalla historiasta, miten musiikkia on kautta aikojen sävelletty tekstin kera. Niin se on sellainen oikeastaan suuri pelko ollut minulla, mutta kyllä se nyt on askel ehdottomasti kohti kommunikoivuutta sillä tavalla.” (Lindberg 2015.)

Tonaaliset elementit ovat Lindbergille kiehtovia mahdollisuuksia, joita ”voi, pitää ja saa käyttää”, mutta hän on varovainen niiden käytössä niiden historiasta johtuvan painolastin vuoksi:

”- - heti kun näitä tonaalisempia harmonia elementtejä käytetään tonaalisen, funktionaalisen maailman ulkopuolella, niin totta kai niillä on valtava konnotaatio, referenssi historiaan, ja jos laitat kaksi sointua peräkkäin, jos ne ovat tonaalisempia elementtejä, niin ne viittaavat heti johonkin. Että se materiaali on ei-neutraalia.” (Lindberg 2015.)

Vaikka Lindbergin musiikissa on valtavasti viittauksia muuhun musiikkiin eri aikakausilta, tämän haastattelun puitteissa siitä ei puhuttu, joten tämän analyysin puitteissa ei ollut juurikaan mahdollista tarkastella hänen käsitystään muuhun musiikkiin suhtautumisesta hänen musiikkinsa kontekstissa, eli onko hänen viittaustekniikkansa pääosin esimerkiksi postmodernistista ironista kollaasia, pastissia tai parodiaa, vai käyttääkö hän musiikkia

metamodernistisesti oman ilmaisunsa aitona täydentäjänä tai lisänä, mainintana tai alluusiona. Eräs katkelma kuitenkin viittaa, että hänen suhteensa lainaamiseen liittyy väärinluentaan ja hänen aikomuksensa ei ole lainata ainakaan postmodernismin hengessä ironisesti, vaan tulkitsee musiikin omalla tavallaan ja luo siten henkilökohtaista ilmaisua:

”- - mutta sillä [*Klarinettikonsertolla*] on ehdottomasti jonkinlainen kontakti Debussyn *Rapsodiaan*. Sieltä se joskus alkuaikoina minulla lähti liikkeelle, ja toivottavasti ei ole liian suoraan siitä.” (Lindberg 2015.)

Tästä voidaan huomata, että Lindberg uskaltaa myöntää muiden säveltäjien vaikutuksen, ja ei myöskään vastusta oman musiikkinsa viemistä jonkun tunnetun teoksen suuntaan, vaan se toimii innoittavana pohjana, mutta ainakin tässä tapauksessa lopputuloksessa toisen teoksen vaikutus on häivytetty taka-alalle ja väärinluettu vastaamaan Lindbergin omia tarkoitusperiä. Näkemystä väärinluennasta lainaustekniikkana tukee myös Lindbergin lausunto Ammatti: säveltäjä 2006 -kirjassa koskien tonaalisen musiikin sitaatteja, joskin tässä yhteydessä Lindberg painottaa, että hänen mainitsemansa kappaleet eivät edusta hänen musiikkinsa päälinjaa:

”Olen joissakin kappaleissani siteerannut pätkää tonaalista musiikkia tai kirjoittanut aivan määrättyyn tarkoitukseen kappaleen, jonka perusehtoihin tonaalisuus tietyllä tavalla sisältyy. Nämä viimeksi mainitut tapaukset ovat eräänlaisia sormiharjoituksia eivätkä kuulu – tai kuuluvat vain mutkan kautta – siihen orgaaniseen sävellysten ketjuun, jossa pyrin toteuttamaan omaa musiikillista ajatteluaani. Tarkoitin nyt sellaisia kappaleita kuin *Chorale* (2002) ja *Finale Grande* (2002). Ensiksi mainitun tein erääseen konserttiin johdannoksi Alban Bergin viulukonserttoon, jossa – niin kuin kaikki konserteissa käyvät ihmiset tietävät – on käytetty koraalisävelmää *Es ist genug*. Siksi minäkin otin sen lähtökohdakseni ja tein siitä version omilla soinnuillani. Jälkimmäinen taas on yksi osa eräiden kollegojen kanssa BBC Music Magazinen tilauksesta tekemäämme muunnelmateokseen *Variations on a Theme by Purcell*. Minun variaationi on eräänlainen yhdistelmä *Kievin suuresta portista*, Purcellin *Hail! Bright Cecilia* -oodin teemasta ja musiikista kuningatar Maryn hautajaisiin - -. Otin lähtökohdakseni Purcellin sävelmän rakenteen sellaisenaan, mutta maustoin myös sen omilla harmonioillani.” (Lindberg 2006.)

5.4 Musiikin rakenne

Magnus Lindberg ei usko, että teoksen ymmärtääkseen kuulijan pitäisi tuntea teoksen sisäinen rakenne kielioppineen:

”Ei sinun tarvitse kasvin molekylaarisia, monimutkaisia kaavoja tuntea perikotaisin voidaksesi nauttia kukasta, tai jostain kasvista. Eli musiikissakin se sisäinen logiikka, joka pitää sen olion yhdessä, sitä vaaditaan kyllä. Mikä se logiikka on, on se iso kysymys, ja siitähän tässä eri tekijät yrittävät parhaansa mukaan itse löytää jotain sanottavaa. Jos siellä sellaista jotain pohjalla on, joka kytkee yhteen, niin kyllä se välittyy, minä väitän, että se välittyy.” (Lindberg 2015.)

Hän siis perustelee kommunikaation syntyvän musiikin sisäisen koherenssin avulla, mutta tässä kohtaa täytyy huomata Fred Lerdahlin (1992) näkemys säveltäjän ja kuulijan eri kieliopista. Jos Lerdahlin malli hyväksytään, tällöin musiikin rakenteen logiikka ei olisi vielä riittävä tae kuulijalle välittyvästä viestistä. Lindbergille tärkeää on sen sijaan kuulijan

ennakkoluuloton antautuminen musiikin kuuntelulle, mutta kuitenkin hiukan ristiriitaisesti hänelle on samaan aikaan merkittävää, että yleisölle annetaan informaatiota, joka koskee juurikin muun muassa musiikin rakenteita:

”Kyllä toki uutta musiikkia pitää kuunnella täysin avoimesti ja vapautuneesti, mutta tietyt avainsanat miten kuunnella väriä tai kuunnella tekstuureja, tai joitain mitä tahansa asioita voi edesauttaa sitä, että saa kiinni itsellensä vieraasta musiikista esimerkiksi” (Lindberg 2015).

Hän näkee informaation antamisen esimerkiksi yleisötapaamistilaisuuksissa ihmisten auttamisena ja heille ovien avaamisena. Lindberg siis haluaa luoda merkitystä musiikilleen ja haluaa saada sen ihmisten saavutettaville, mikä ei ole suoranaisesti ihanne modernismissä eikä postmodernismissä. Lindberg pyytää kuitenkin kiinnittämään huomiota esimerkiksi *väriin* tai *tekstuuriin*, jotka ovat *avainsanoja* hänen musiikkinsa välittymisen kannalta (eikä esimerkiksi karakterien sisältämä viesti tai jokin draamallinen aspekti), mikä viittaa modernistiseen formalismiin: on vain musiikki ja se puhuu puolestaan. Hän myös haluaa nähdä musiikkinsa orgaanisesti rakentuvana, mikä on jo kauan säveltäjien piirissä esiintynyt käsite musiikin luonnollisuutta tai luonnonmukaisuutta korostaessa sävellystyön oikeutuksena, tosin yleisemmin se on yhdistetty tonaaliseen musiikkiin (ks. Heiniö 1984):

”- se on parhaimmillaan niin kuin kemiaa, orgaanista, niiden molekyylien pitää toimia tietyllä tavalla, jotta lopputulos on oikeutettua, toimivaa.” (Lindberg 2015.)

Tämäkään ei vielä tosin takaa sitä, että soiva lopputulos näyttäytyisi ”toimivana” kuulijalle, vaikka nämä ”molekyylit” noudattaisivat tiettyä säveltäjän määrittämää logiikkaa. Lindberg liputtaa rekonstruktion, merkityksien luomisen puolesta ja näkee postmodernistisen dekonstruktion ongelmallisena, mutta ei kuitenkaan kiellä sitä täysin. Dekonstruktion kautta voidaan synnyttää myös jotain mielenkiintoista ja uutta, mutta silloin täytyy olla hyvin tarkkana:

”Jos käytät sanoja, kielen sanoja, niin jos et kielen syntaksia kunnioita, niin se vaatii aika paljon, että se ylläpitää mielenkiinnon. Eli syntaksi on edellytys siellä pohjalla, ja sitä voi kunnioittaa, noudattaa, rikkoa. Ja aina, kun sitä rikotaan, niin mennään jännälle alueelle. Sitä ovat hienot kirjailijat ja runoilijat vuosisatojen aikana rikkoneet, uudistaneet, muuttaneet ja venyttäneet. Ja fantastista myös ihan nonsense-tekstiä on jopa tehty, joka kommunikoi. Mutta nämä ovat sitten sellaisia extreme-asioita, että sitten sellainen dadaistinen nonsense-teksti, joka kommunikoi, noudattaa jotain ihan kummallista omaa logiikkaa. Ja sitten sen kiehtovuus on se, että miten se logiikka ja syntaksi siellä pyörivät, vaikka sitä ei ymmärrä. Nämä ovat extreme-juttuja, mutta musiikissahan me ollaan kokoajan tavallaan siinä tilanteessa, koska eihän tässä syntaksissa, mitä aikamme musiikki – jokainen tekijä – noudattaa, eihän siinä ole oikeastaan mitään järkeä. Jos ollaan ihan tarkkoja. Tämä on provokatiivinen lause, toki.” (Lindberg 2015.)

Musiikki voi siis olla eräänlaisessa jatkuvassa dekonstruktion tilanteessa, jos se rinnastetaan kielioppiin. Jokainen säveltäjä luo oman kielioppinsa, jolloin sen sisäinen logiikka on täysin mielivaltainen. Koska syntaksi ja sen suhteiden rakentaminen on niin merkittävässä

roolissa Lindbergin ajattelussa, hänen musiikillisia rakenteita koskeva näkemyksensä on vahvan modernistinen.

5.5 Vallitseva mieliala

Modernismin intomielisyyttä ja postmodernismin melankoliaa yhdistelevä hillitty intomielisyyys istuu käsitteenä Lindbergin ajatteluun melko hyvin: se ilmenee ensisijaisesti hänen toiveistaan lähentyä yleisön kanssa kommunikatiivisesti. Hän uskoo nykymusiikin kommunikaation mahdollisuuksiin, mutta jokaista toivonpilkahdusta sävyttää myös asioiden laidan tiedostava toteamus: kommunikaatiokuilu on todella olemassa hänen näkemyksensä mukaan ja uuden musiikin suhde vanhaan musiikkiin konserteissa on ”vääristynyt”:

”- - jollain tasolla ylläpidetään jonkinlaisia kontrolloita siitä, että myös elävien säveltäjien musiikkia soitetaan ohjelmistossa, mutta kyllä se hirvittävän usein on vähän sellaista pakkopullaa, pakkoruotsia. Tässä tavalla, jolla sen ei pitäisi olla. - - Ja ehkä nykymusiikilla on vähän sellainen samanlainen pakkonykymusiikkiterminologia.” (Lindberg 2015.)

Lindberg ei kuitenkaan halua luovuttaa, vaan hän ajattelee, että ihmisten innostuminen nykymusiikista on suorastaan ”luonnollinen ajatus”, sillä ihmiset seuraavat myös muita nykyaikaisia taiteita, kuten vaikkapa uusimpia elokuvia. Intomielisyyttä ilmentäen hän haluaisi löytää ratkaisun kommunikaatiokuilulle:

”Miksi nykymusiikki on sellainen, josta aina puhutaan, että se on niin kummallista, että eivät ihmiset siitä saa oikein mitään irti. Ja se kuunnellaan kyllä kiltisti tänä päivänä, jos niitä konserteissa soitetaan, mutta sellainen luontainen mielenkiinto, että mitäköhän tässä tulee, sellainen positiivinen odotus, miten me saamme sen ikään kuin luonnolliseksi tässä.” (Lindberg 2015.)

Postmodernistiseen nihilismiin Lindberg taipuu emootiokäsityksessään, hän haluaa jättää emootioiden tuottamisen kokonaan esittäjän harteille hänen kirjoittamiensa symbolien kautta ja kirjoittautuu itse ulos asiasta, joskin sallien hänen musiikkinsa sisältöjen havainnoimisen emotionaalisenä. Lindberg tarvitsee esittäjien apua myös kommunikaation luomiseen muilla tavoin:

”Meillä on myös esimerkkejä sellaisista vaikeasti lähestyttävistä mestariteoksista, joissa sitten tarvitaan esittäjien tuki, että sitä pitää avustaa, sitä pitää tukea ja sitä pitää viilata tietyllä tavalla, jotta se kommunikaatio sieltä syntyy.” (Lindberg 2015.)

Lindberg kertoo, että säveltäjät ”säveltävät ihmisille” ja uskoo musiikkinsa perimmäisen tarkoituksen olevan niiden esittämisessä ja kuuntelemisessa:

”- - Kyllä näitä kappaleita kirjoitetaan sitä varten, että niitä jotkut haluavat soittaa ja soittavat, ja jotkut haluavat kuulla ja kuuntelevat” (Lindberg 2015.)

Näillä kannoillaan hän osoittaa uskovansa nykymusiikin tulevaisuuden mahdollisuuksiin kehittyä taiteena ja lähentyä ihmisten kanssa, mutta huomaa myös siihen

liittyvät ongelmat, sillä ympäröivä postmodernistinen maailma ei ole useinkaan intomielisyyden täyttämää:

”Minun mielestä sekin on tällainen elementti, joka tässä kovassa yhteiskunnassa, missä eletään, vähän pääsee unohtumaan, että kyllä epäonnistumisia pitää voida hyväksyä niin kauan, kun on kyseessä uudistavaa taiteentekemistä luovalla tasolla, haetaan uusia asioita.” (Lindberg 2015.)

5.6 Maailmasta saatava tieto

Lindbergin maailmakäsitys on hyvin relativistinen ja toisaalta rationalistinen. Hänen ajattelunsa siis jakautuu modernismin ja postmodernismin aatteiden välille. Hänellä ilmenee viitteitä myös positivismista, mutta hänen positivisminsa ei ole jyrkän ehdotonta relativististen näkökulmien vuoksi, vaan se ilmenee lähinnä tieteen ja tieteellisyyden ihannointina sinänsä.

Monia hänen ajatuksiaan musiikin kommunikoivuudesta säästävät relativistiset kommentit siitä, että musiikin kommunikaatio ei synny jostain tietystä viestistä, vaan viestin vastaanottaminen ja käsityksen muodostaminen riippuu täysin kuuntelijasta ja viestin sisältö rakennetaan eri tavalla kuuntelijasta riippuen:

”Jos joku kuulee ja näkee, tai hahmottaa asioita omaan kokemukseensa – itseasiassa minä luulen, että olisi mahdotonta sanoa, että näin näitä pitää kuunnella ja ymmärtää, jotta se kommunikoi. Meillä on jokaisella elämästämme eri kokemus, eri kokemusten summa, johon me peilaamme sitä, kun me kuuntelemalla, katsomalla, lukemalla jotain ikään kuin teemme referenssiä. Ja riippuen siitä, mikä se referenssimaailma on, asiat kommunikoi eri tavalla. Eli minä en voisi tarjota sitä totuutta, niin yksioikoisesti sanoa, että näin ja näin ja näin, jos tämän aistii, niin sitten se on näin.” (Lindberg 2015.)

Hän myös huomauttaa, ettei maailmastakaan voi hahmottaa mitään yhtä ”lopullista totuutta”, mikä toimii johtoajatuksena monille hänen mielipiteilleen. Työssään Lindberg luottaa ennen kaikkea järkeensä. Hän näkee mielellään itsensä tutkijana, jonka tutkimustyön ”väliraportteina” syntyy musiikkiteoksia. Työtä ohjaavana äänenä on intuitiota vahvemmin logiikka:

”Me silti työstetään abstrakteja symboleja, monet meistä. Kyllä elektronimusiikissa voi tehdä muutakin, mutta paljon työstetään abstrakteja symboleja ja yritetään saada niihin logiikkaa. Että meidän tapamme ajatella on enemmän logiikan kautta tulevaa.” (Lindberg 2015.)

Hänelle teoksen logiikka, sisäinen koherenssi perustuu musiikin kieliopille ja sen hahmottaminen on hänelle kiehtova järjen haaste:

”- - musiikin tekemisessä minua kaikkein eniten kiehtoo musiikin kieliopin ymmärtäminen, ja mitä se minulle henkilökohtaisesti tarkoittaa” (Lindberg 2015).

Lindbergin rationalismi ja relativismi näyttävät olevan ristiriidassa keskenään, kun hän yhdistää teoksen logiikan ja kommunikoivuuden kuuntelijan kanssa:

”Se paradoksi, että vaikka tässä itsensä kanssa koko ajan joutuu kysymään näitä kysymyksiä, että mikä on ikään kuin sallittua ja mikä ei, ja mikä kuuluu kyseiseen teokseen ja mikä ei, niin ei se tarkoita sitä, että minä tiedän totuuden ja vain näin lähestymällä tästä saadaan kiinni. Sehän on se kiehtovuus, että se kommunikaatio ei ole yksi ja ainoa totuus, joka menee näin, jotta sen ymmärtää, vaan se on jokaiselle vapaa.” (Lindberg 2015.)

5.7 Tulosten yhteenveto

Magnus Lindberg näyttäytyy tämän tarkastelun valossa vahvasti modernistisena säveltäjänä. Hänen sävellysideologiastaan löytyi kuitenkin myös postmodernismin ideaalityyppiin sopivia piirteitä, ja myös pieniä viitteitä metamodernismiin on havaittavissa. Modernistisina piirteinä voidaan pitää Lindbergin kehitysuskoa, joka ilmenee sekä sävellyksen tradition että hänen omana työnsä hahmottaminen etenevänä prosessina. Hän myös uskoo musiikin absoluuttisuuteen ja käsittää musiikkinsa sen rakenteellisen kieliopin kautta. Hänellä on melko runsaasti modernistista ahdistusta suhteessa säveltaiteen traditioon, joka näkyy esimerkiksi siinä, että hän välttelee tai on vältellyt aiemmin urallaan vokaalimusiikkia sen menneiden saavutusten vuoksi ja tonaalisten elementtien historiallisen painolastin tunnustamisessa, mikä johtaa tiettyyn varovaisuuteen niiden käytössä. Hän myös suorittaa usein väärinluentaa musiikista. Hän vaikuttaa uskovan järkeen vahvasti ja ihannoivan tiedettä ja tieteellisyyttä ja ne ohjaavat yhdessä hänen työtään.

Jotkut Lindbergin piirteet istuvat parhaiten postmodernistiseen ideaalityyppiin. Lindbergin useiden erilaisten sävellystekniikoiden käyttö ja sekoittaminen viittaavat postmodernismin vaikutukseen. Lindberg käyttää dekonstruktion periaatetta sävellystyössään määrittäessään musiikkinsa kielioppia, kun hän purkaa sävellyksen merkkiyksiköt atomitasolle. Postmodernistiseen nihilismiin viittaavan kannan hän ottaa kieltäessään jyrkästi ajattelevansa musiikkiaan emotionaalisella tasolla. Hyvin vahvasti postmodernistiseen ideaalityyppiin sopiva käsitys Lindbergillä on hänen relativistinen maailmankuvansa, jonka mukaan maailmassa ei ole lopullisia totuuksia ja kukin käsittää eri asioita – esimerkiksi musiikkia – omalla tavallaan riippuen kunkin ihmisen yksilöllisistä ominaisuuksista.

Metamodernismin ideaalityyppiin Lindbergin kannat istuvat esimerkiksi hänen vilpittömyydeksi tulkittavan esteettisen johtoajatuksensa myötä, mutta esityksestä ei käynyt selville onko se nimenomaan uutta vilpittömyyttä, eikä itse vilpittömyyttäkään pystytty suoraan todentamaan muuta kuin oikeastaan hänen oman vakuutuksensa kautta, mutta silti voitiin havaita ainakin sen vastapoolin, ironisen asenteen suoran ilmentymän puuttuminen Lindbergin

esittämistä näkemyksistä. Lindbergille sanomalla on väliä ja hän todella vaikuttaa uskovan oman sävelkielensä toimivuuteen merkityksen välittäjänä ja kulkee tarvittaessa esteettisen ilmapiirin vastaiseen suuntaan oman ilmaisun aitoa ideaalia tavoitellessaan. Hillittyä intomielisyyttä Lindberg osoittaa uskoessaan aidosti nykymusiikin mahdollisuuksiin ja kommunikoivuuteen, mutta tunnustaa samalla siihen liittyvät monet haasteet.

6 KRIITTISIÄ HUOMIOITA METAMODERNISMIN KÄSITTEESTÄ

Voiko metamodernismin käsite toimia musiikissa, ja vielä tarkemmin nykyajan taidemusiikissa? Analyysin tulosten perusteella on näyttöä siitä, että metamodernismi voi olla todellinen ilmiö musiikissa, mutta sen toteaminen ei ole yksinkertaista. Vermeulen ja van den Akker mainitsevat kyllä ohimennen *new weirdin* ja *nu folk*in genreinä, jotka sisältävät ainakin joitain metamodernismin piirteitä (Vermeulen & van den Akker 2015, 56), mutta eivät avaa kuitenkaan tätä ajatusta kovin paljon pidemmälle. Nämä genret näyttävät yhdistävän kuitenkin postmodernistista ironiaa johonkin huvittavaan tai outoon elementtiin, joka samalla tavoittelee ylevän tai mysteerin ilmaisemista. Tämä määritelmä metamodernistiselle musiikille ei vaikuta istuvan tässä tutkielmassa rakennettuun nykymusiikin metamodernismin ideaalityyppiin, vaan se muodostui hyvin erilaiseksi.

Värähtely ironian ja vilpittömyyden välillä ei ollutkaan määrittävä tekijä ainakaan Lindbergin kohdalla, vaan halu kommunikaatiolle sekä tarve musiikin merkitykselle ja suunnalle nousivat melko voimakkaasti esiin, mistä välittyy positiivinen toiveikkuus nykymusiikin paremmalle tulevaisuudelle ja uusille mahdollisuuksille. Näyttää siltä, että Lindbergin modernistinen intomielisyys on tässä suhteessa joutunut reagoimaan ympäröivään postmodernistiseen maailmaan ainakin asenteensa suhteen, joka silloin näyttäytyy tällaisena varovaisena, realiteetit tunnustavana toiveikkuutena. Tonaalisuus liittyy näihin kehityslinjoihin, mutta se ei ole sitä määrittävä tekijä, vaan pikemminkin tärkeää on suhtautuminen tonaalisuuteen ylipäätään: Lindberg hyväksyy yksittäisiä tonaalisen musiikin elementtejä osaksi ilmaisuaan. Esimerkiksi jälkisarjallinen musiikki käyttää kyllä sekä ei-tonaalisia että tonaalisia keinoja, mutta merkittävimpana erona näyttää olevan juuri se, että metamodernismissä tonaalisuutta käytetään vailla ironiaa.

Joistakin metamodernistisen ideaalityypin piirteistä, kuten esimerkiksi pragmaattisesta idealismista ei löytynyt mitään viitteitä Lindbergin sävellysideologiasta, mikä ei sinänsä ole ideaalityypin testaamisen kannalta välttämätöntä, sillä Weberin ideaalityypin käsitteeseen ei kuulukaan ominaisuutena se, että kaikki siihen liitetyt piirteet löytyisivät sellaisenaan todellisesta elämästä. Silti täytyy todeta, että käsittelyn ulkopuolelle jääneiden ilmiöiden osalta tarkastelu jäi puutteelliseksi. Metamodernismin ilmiöiden puutteelliseen ilmenemiseen voi vaikuttaa myös se, että Lindberg ei edusta uusinta nousevaa säveltäjäsukupolvea, mutta myös Vermeulen ja van den Akker näyttävät sallivan edeltävät sukupolvet mukaan tähän uuteen tuntemusrakenteeseen (Vermeulen & van den Akker 2015, 58). Lindbergin pitkä ura näyttäytyi

eri aikakausien ideologioiden sekoittumisena hänen ajattelussaan, vaikka ei tule tehdä liian suoraviivaisia oletuksia, että nämä ideaalityyppien ilmentymät ovat nimenomaan näiden ideologioiden vaikutuksen alaisena syntyneitä esteettisiä käsityksiä. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että Magnus Lindberg edustaa kaikista lähimmin modernismin ideaalityyppiä, mikä ei ollut yllättävää ottaen huomioon hänen äärimodernistiset aikansa uran alussa. Samaan aikaan hän kuitenkin toteuttaa modernistista ideologiaansa postmodernistisilla keinoilla, kuten sävellystekniikoiden vapaalla sekoittamisella.

Tämän tutkimuksen valossa näyttää olevan erittäin haasteellista tehdä eroja erityisesti modernismin ja metamodernismin välille, joka johtuu niiden merkittävien piirteiden samankaltaisuudesta yhdistettynä siihen, että ne myös voivat vaikuttaa saman henkilön ideologiaan samanaikaisesti. Miten voidaan esimerkiksi erottaa selvästi toisistaan modernistinen intomielisyys ja metamodernismin *hillitty* intomielisyys? Kyseessä on jonkinlainen aste-ero, ja vaikuttaa siltä, että raja täytyy määrittää tarkasteltavana olevan tilanteen mukaan. Toinen haasteellinen metamodernismiin liittyvä käsite on uusi vilpittömyys, ja sen haasteet liittyvät käsitteen molempiin osatekijöihin. Ensinnäkin vilpittömyyden osoittaminen ainoastaan säveltäjän puheiden perusteella on erittäin ongelmallista: mistä voidaan tietää säveltäjän todelliset aikomukset? Tästä varoittavana esimerkkinä toimii ruotsalainen säveltäjä Bo Nilsson (s. 1937), joka toimi Darmstadtin piirissä ja menestyikin musiikillaan, kunnes ilmoitti itse musiikkinsa olevan petosta (Heiniö 1984, 176), eli se oli sävelletty korvakuulolla ainoastaan muistuttamaan teoreettisille rakenteille perustuvaa sarjallista musiikkia. Nilssonin lisäksi harva säveltäjä luultavasti sanoisi, ettei ole rehellinen, aito tai vilpittönsä omalla musiikillaan. Toiseksi vaikka onnistuisi löytää vilpittömyyttä säveltäjän ideologiasta, tulee jälleen sama haaste määrittää, onko se juuri *uutta* vilpittömyyttä, sillä vilpittömyyttä on toki ollut olemassa ennenkin ja muissakin ideologioissa kuin metamodernismissa. Tällaisenaan ideaalityyppien kautta saatava säveltäjän sävellysideologian muotokuva jää aina parhaimmillaankin viitteelliseksi. Eri ideologioiden rajat ovat jokseenkin keinotekoisia (kuten oikeastaan ideologiat itsessäänkin), sillä ihmisten aatteet, ajatukset ja ihanteet ovat monipuolisia ja vaihtelevia, jolloin näitä näkökulmia joudutaan usein hiomaan runsaasti ennen kuin ne sopivat tiettyyn ideologiseen muottiin.

Mihin tällaista uutta (hahmottumassa olevaa) ideologiaa sitten tarvitaan? Mitä uutta metamodernismissa lopulta on? Nuoret idealistit ovat ennenkin halunneet ottaa irti toton vallitsevasta ideologiasta (vrt. Lindbergin Korvat auki -vaihe), eikä se ole mitenkään poikkeuksellista, vaan varsinkin taiteen tekemisen yksi perussääntöjä, vaikei

noudatettaisikaan ehdotonta modernistista uudistusihannetta. Vaikka sukupolvien kokemus ja tieto kumuloituvat, ”vallankumouksien” rakenne noudattaa usein jokseenkin syklisiä periaatteita: jo esimerkiksi renessanssin hallitseva idea oli paluu antiikin ihanteisiin, muttei kuitenkaan täysin (vrt. metamodernismin tietoinen naiivius, joka sisältää osan postmodernistisesta skeptisyydestä), vaan antiikin perintö ihanteellistettiin ja tulkittiin renessanssin ajan tuntemusrakenteesta käsin, jonka jälkeen sen ideat yhteytettynä kuluvaan aikaan muodostivat uutta ilmaisua. Kapinallisuus voi nousta tarpeesta raivata luovaa tilaa, niin kuin Bloom ja Straus (1975; 1990) päättelivät: erityisesti uusi sukupolvi kokee tarpeelliseksi erota heitä edeltävän sukupolven estetiikasta, jottei heidän ilmaisuaan arvosteltaisi välittömällä vertailulla taiteen kenttää parhaillaan hallitseviin mestareihin ja tämä irtiotto tapahtuu usein ammentamalla kauempaa traditiosta ja suorittamalla siitä väärinluentaa (Straus 1990, 12).

Metamodernismin ideat vaikuttavat siis tätä historiallista taustaansa vasten väistämättömiltä ainakin taiteen näkökulmasta: uutta etsitään kulkemalla päinvastaiseen suuntaan: uusi vilpittömyys, uusi romantiikka, uusi merkitys. Jos metamodernisteista tulee merkittävä sukupolvi (tämän tietenkään päättävät lopullisesti vasta tulevien sukupolvien historioiden kirjoittajat, jotka kanonisoivat tietyt taiteilijat ja jättävät toiset sen ulkopuolelle), heidän ideologiastaan tulee vallitseva ideologia marxistisen ideologian määritelmän mukaisesti (Milner 2002, 73), jonka jälkeen uusi sukupolvi voi kokea tarvetta ammentaa uutta ilmaisua esimerkiksi palaamalla täyteen nihilismiin tai muuta vastaavaa tehdäkseen eron itsensä ja metamodernistien sukupolven välille.

Tällainen irtiotto metamodernismista postmodernismin keinoin tai mikä tahansa muu ideologinen vertailu vaatii kuitenkin erään Vermeulenin ja van den Akkerin (2010) olennaisimman metamodernismin määritelmän hylkäämistä: kun metamodernismi väistämättä muotoutuu williamsilaisittain ”esitietoisuudessa” ajan kuluessa tuntemuksista ajatuksiksi, se väistämättä myös kiteytyy ainakin olennaisimmilta sisällöiltään melko tarkkarajaiseksi ideologiaksi, jolloin *metamodernismi ex vi termini* ei voi enää värähdellä modernismin ja postmodernismin *välillä*. Tästä seuraa välttämättä se, että metamodernismi vaatisi uuden määritelmän lisäksi myös kokonaan uuden käsitteen, tai vähintään täytyy supistaa etuliitteen *meta* merkitys koskemaan modernismin *jälkeen* ajallisesti seuraavaa ideologiaa, mutta tässäkin tulee huomauttaa, että Vermeulen ja van den Akker (2010) eivät näe modernismin päättyneen, jolloin liite *jälkeen* viittaa ainoastaan metamodernismin alkupisteen olevan ajallisesti myöhäisempi kuin modernismin alkupisteen. Tästä pohdinnasta nousee luonnollisesti kysymyksiä: olisiko tämä kiteytynyt ideologia enää metamodernismia lainkaan, ainakaan niin

kuin Vermeulen ja van den Akker sen näkevät? Onko metamodernismi vain eräänlainen siirtymävaihe, jonka ainoa tehtävä on antaa nimi monimuotoisille ilmiöille, joista osa johtaa ja osa ei johda johonkin uuteen ja hahmotettavissa olevaan sosiaaliseen rakenteeseen?

Joka tapauksessa näyttää siltä, että metamodernismi tarvitsee välttämättä Vermeulenin ja van den Akkerin hahmottelemassa avoimessakin määritelmässä tuekseen nimenomaan Williamsin tuntemusrakenteen käsitteen, jotta sen avulla voidaan luoda tällainen käsitteellinen kokonaisuus. Metamodernismin ja tuntemusrakenteen yhdistämisen etu on se, että se pystyy havaitsemaan käynnissä olevan prosessin juuri nyt kun se on tapahtumassa, mutta muussa käytössä se ei ole kovin ilmaisuvoimainen teoria (vrt. James & Seshagiri 2014, 90), eli kuten tässä tutkielmassa jo aiemmin on esitetty, ollakseen käyttökelpoinen filosofinen käsite metamodernismi vaatii sisältöjen käsitteellistämistä ja rajanvetoa siitä mitä siihen kuuluu ja mitä jää ulkopuolelle, jotta sitä voidaan kohdella tasa-arvoisena muiden käsitteiden kanssa mahdollistaen vertailun, kritiikin ja analyysin. Ongelmana on lisäksi, että metamodernismi vaatii jossain vaiheessa tietyn ajallisen rajanvedon sille, mitkä kaikki nykyajassa nousevat uudet ilmiöt otetaan mukaan siihen kuuluvaksi. Jos näin ei tehdä, voidaan kaikki tulevat ilmiöt luokitella aina värähtelyksi modernismin ja postmodernismin välillä tai jonain muuna vastaavanlaisena metamodernismiin sisältyvänä vaihteluna, jolloin historia ainakin ideologisessa mielessä todella päättyy, niin kuin eräät postmodernistit julistivat (Vermeulen & van den Akker 2015, 55).

Thomas S. Kuhn kehitteli vuonna 1969 julkaistussa kirjassaan *Tieteellisten vallankumousten rakenne* ajatusta paradigmoista, tietäntyyppisen tieteellisen ajattelun ja olosuhteiden kontekstin sisältävistä teoreettisista viitekehysistä (Kuhn 1994). Kunkin paradigman sisällä harjoitetaan normaalitiedettä, eli tutkimusta, joka edistää paradigman pääteorioihin nojautuvaa tietämystä. Jos tutkimuksen kautta ilmenee uusia tietoja, joita ei voida sovittaa kyseiseen paradigmaan, on kyse anomaliaista, jotka kerääntyessään aiheuttavat paradigman murtumisen, tieteellisen vallankumouksen. Kuhnin paradigma-ajattelu soveltuu *mutatis mutandis* myös ideologioiden käsittelyyn, jossa tietty ideologia, kuten postmodernismi voidaan nähdä paradigmana, jonka ajatusten mukaan esimerkiksi säveltaidetta tehdään. Tällöin eri ideologioiden rajapintoja voidaan määrittää anomalioiden kautta, eli esimerkiksi metamodernismi voidaan määritellä nykyajan postmodernismiin soveltumattomien ilmiöiden avulla, jotka oletetusti johtavat vähitellen ideologiseen ”vallankumoukseen” kun ne saavat jalansijaa taiteilijoiden ajattelussa. Koska joidenkin mielestä postmodernismin aika on ohi (Vermeulen & Van den Akker 2010, *History beyond "the end of history"*, *Art beyond "the end*

of art”..., kappale 1–2), metamodernismi voi olla juuri tällainen vallankumous suhteessa postmodernismiin. Yhtä vahva on näkemys, ettei postmodernismi (ja modernismi) ole ollenkaan päättynyt, mikä on myös tämän tutkielman lähtökohta. Tämä ei kuitenkaan ole ristiriitainen näkemys, sillä tässä tapauksessa voidaan yhdistää Kuhnin paradigman käsitteeseen Williamsin tuntemusrakenteen ominaisuus, jonka mukaan myös eri ideologiat voivat sisältyä osaksi tuntemusrakennetta (Williams 1977, 132), jolloin nämä aiemmat paradigmat voisivat sisältyä osittain tai kokonaan uuteen paradigmaan, mikä on uskottavaa, sillä historiallinen tietous sisältyy vahvasti nykyaikaiseen ajatteluun: esimerkiksi metamodernistinen tietoisesti naiivisuuden käsite olisi mahdoton ilman tätä kantaa. Huomattavaa on, että Williams näki tuntemusrakenteiden muotoutumisen kuhnilaisen ajattelun kautta: hänen mielestään uudet tuntemusrakenteet alkavat erottua nimenomaan häiriöinä, jotka eivät istu vallitseviin ideologioihin (Williams 1977, 133–134).

Tämä voisi olla yksi perustelu sille, mihin erityisesti taiteilijat tarvitsevat uusia ideologioita: ”normaalitieteen” vaihe vallitsevan paradigman tai ideologian sisällä ei ole loputtomiin hedelmällistä, sillä taiteen tarkoituksena ei voi olla tuottaa uutta tietoa, vaan taiteen tekemisessä taiteilija haluaa etsiä erityisesti uutta ilmaisua, ”oliiveja, joista öljyä puristuu”, kuten Magnus Lindberg ilmaisi asian itse. Jos vallitseva ideologia on vallankumouksen vaiheessa, taiteilijalla on erityisen paljon luovaa tilaa tehdä taidetta verrattain vapaana tradition ahdistuksesta. Metamodernismi näyttää tarjoavan tällaisen tilan. Metamodernismin ihanteet täysimittaisesti toteutuessaan voisivat myös tarjota helpotusta monien kokemaan kommunikaatiokatkokseen, sillä metamodernistinen musiikki vaikuttaa ainakin teoriassa helpommin lähestyttävältä ja välittömämmältä kuin vaikkapa kylmäksi, sisäänpäin kääntyneeksi ja etäiseksi koettu postmodernistinen musiikki.

7 LOPUKSI

7.1 Yhteenveto

Tässä maisterintutkielmassa tarkasteltiin metamodernismin ilmentymiä nykymusiikin säveltäjien sävellysideologiassa ja pohdittiin metamodernismin käsitteen soveltuvuutta musiikinfilosofiseen tutkimukseen. Tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, että tarvetta tällaiselle uudelle ideologiselle käsitteelle todella on, sillä nykymusiikin esteettisessä ilmapiirissä on havaittavissa näkemyksiä, jotka eivät täysin istu nykyisten ideologioiden käsitteiden sisään. Tutkimuksen pohjalta on perusteltua väittää, että metamodernismi voi selittää näitä uusia näkemyksiä. Esimerkiksi Vermeulenin ja van den Akkerin esittämä hillitty intomieliisyys metamodernismin kuvaajana löytyi myös nykymusiikin sävellysideologiasta ja vilpittömyys kuvasi uusia ilmaisun pyrkimyksiä, vaikka vilpittömyyden osoittaminen ei olekaan aivan ongelmatonta. Osa Vermeulenin ja van den Akkerin (2010) luomasta käsitteistöä toimi nykymusiikin kontekstissa lähes sellaisenaan ja toiset täytyi jättää tarkastelun ulkopuolelle tai vaativat runsaasti tulkintaa tai muokkausta. Metamodernismin käsite jäi kuitenkin selvityksestä huolimatta joiltain osin epäselväksi, sillä näin vahvasti rajattu esitys on väistämättä puutteellinen suhteessa todellisen ilmiön monipuolisuuteen. Metamodernismin määrittely vasta sen muotoutuessa on hyvin haasteellista ja lisäksi kävi ilmi, että soveltuakseen ideologiseen muottiin metamodernismi tarvitsee uutta määritelmää ja sisältöä: esimerkiksi modernismista ja postmodernismista kumpuavien vastakkaisten napojen välillä värähtely on niin epämääräinen tila, ettei sillä ole itsenäistä todistusvoimaa ideologisena käsitteenä. Metamodernismi sai kuitenkin tämän tutkielman myötä tarkemman rajauksen, mikä mahdollistaa metamodernismin ideaalityypin käytön musiikintutkimuksen ja estetiikan työkaluna. Tämä tutkimus avaa uusia mahdollisuuksia ymmärtää ja tulkita nykypäivän esteettistä ilmapiiriä länsimaisessa taidemusiikissa.

7.2 Tutkimuksen rajoitukset ja jatkotutkimusehdotuksia

Johtopäätösten pohjana toimineet ideaalityypit muodostettiin ja räätälöitiin tämän tutkielman tutkimuskysymyksien ja kerätyn tiedon perusteella, mutta myös toisenlaiset samoista kohteista ja jopa samojen tietojen perusteella luodut täysin erilaiset ideaalityypit ovat mahdollisia (Weber 2012, 125; 134–135). Lisäksi luotu metamodernismin ideaalityyppi edustaa parhaimmillaan

vain tämänhetkistä metamodernismin sisältöä ja on todennäköistä, että metamodernismi saa erilaisen muodon ajan kuluessa. Tuntemusrakenteen muuttaminen ideologiaksi ei ollut aivan suoraviivaista, joten joitakin olennaisia metamodernismin musiikillisia ilmentymiä on mahdollisesti jäänyt tämän esityksen ulkopuolelle. Kaikki ideaalityyppien kategoriat eivät tuottaneet juurikaan tietoa analyysin myötä, joten niitä täytyy tarkistaa ja mahdollisesti kehittää vastaamaan paremmin sävellysideologisen tutkimuksen tarpeisiin.

Tämän tutkielman aineisto sisälsi vain yhden säveltäjän äänen elävästä taidemusiikkikulttuurista, mikä täytyy ottaa huomioon tulosten yleistettävyydessä. Tätä tutkielmaa varten haastatellun Magnus Lindbergin kantoja tutkiessa täytyy ottaa huomioon hänen henkilöhistoriansa, koulutuksensa, kansallisuutensa ja muut hänen persoonaansa vaikuttavat yksilölliset seikat. Lisäksi Lindbergin ajatukset edustavat tiettyä aikana esitettyjä mielipiteitä, joihin esimerkiksi haastattelutilanne, ajankohta tai muut asiat ovat voineet vaikuttaa ja nämä mielipiteet voivat muuttua ja luultavasti myös tulevat muuttumaan tai vaihtelevaan eri aikoina, vaikka joukossa olisi myös vakiintuneempia, Lindbergin omaa identiteettikäsitystä kuvaavia narratiiveja. On myös mahdollista, että nämä vakiintuneemmat käsitykset ovat muuttuneet eräänlaisiksi heuristisiksi oikopoluiksi, valmiiksi vastauksiksi tiettyihin kysymyksiin, jolloin nykyhetken ajattelusta kumpuavaa tietoa ei onnistuta saamaan. Täsmällistä tietoa ulkopuolisena tarkkailijana Lindbergin henkilökohtaisista ajatuksista ei tietenkään voida muutenkaan saavuttaa.

Magnus Lindberg ei edusta uusinta nousemassa olevaa säveltäjäsukupolvea, vaan hän on toiminut nykymusiikin säveltäjänä jo pidemmän aikaa. Vaikka myös jo taiteen parissa kauemmin vaikuttaneet sukupolvet on mahdollista lukea mukaan mahdollisiksi metamodernisteiksi ja heidän kohdallaan muutoksia ajattelussa voidaan tarkastella pidempänä prosessina, olisi ehdottomasti perusteltua tutkia samalla tavoin metamodernismin ilmentymiä uuden sukupolven taiteilijoiden ideologioissa, varsinkin kun tämän tutkielman perusteella ideaalityyppejä ei päästy kaikilta osin koettelemaan. Metamodernismin ideaalityypin testaaminen ja tarkentaminen vaatii vielä useita eri sävellysideologioiden analyysyjä. Lisäksi analyysirungon pohjalta tulisi tehdä tulevaisuudessa itse musiikkia koskevaa analyysiä siltä osin kun kategoriat soveltuvat soivaan sävelmateriaaliin, jotta voitaisiin selvittää, onko mahdollista havaita metamodernismin vaikutus sävellysideologian lisäksi itse sävellyksissä. Metamodernismin käsite vaatii itsessäänkin vielä jatkoselvitystä, jonka voi tehdä ainoastaan vähitellen, kun aika näyttää millaiseksi metamodernistinen ideologia muotoutuu tai tarkemmin ottaen mitä tiedeyhteisö kollektiivisesti määrittelee siihen kuuluvaksi.

LÄHTEET

- Adorno, T. W. (2006). *Philosophy of New Music* (käänt. R. Hullot-Kentor). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. Alkuperäisjulkaisu 1949. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <https://blogs.commonsgorgetown.edu/engl-218-fall2010/files/Philosophy-of-New-Music0001.pdf>
- Alastalo, M. & Åkerman, M. (2010). Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Teoksessa J. Ruusuvoori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 372–392). Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.
- Ashby, A. (2001). Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as "Ideal Type". *Journal of the American Musicological Society* 54 (3), 585–625. Haettu 18.4.2016 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/831912>
- Ashby, A. (2004). Intention and Meaning in Modernist Music. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 23–45). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Baciu, C., Bocoș, M., Baciu-Urzică, C. (2015). Metamodernism – A Conceptual Foundation. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 209 (3), 33–38. Haettu 19.4.2016 osoitteesta <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042815055731>
- Bannister, P. (2013). The Offence of Beauty in Modern Western Art Music. *Religions* 4 (4), 687–700. Haettu 24.4.2016 osoitteesta <http://www.mdpi.com/2077-1444/4/4/687>
- Bartók, B. (1949). The Influence of Peasant Music on Modern Music. *Tempo*, (14), 19–24. Haettu 11.4.2016 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/943852>
- Beardsley, M. C. (1985). *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History*. Montgomery, AL: The University of Alabama Press.
- Bauer, A. (2004). "Tone-Color, Movement, Changing Harmonic Planes": Cognition, Constraints, and Conceptual Blends in Modernist Music. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 121–152). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Bloom, H. (1975). *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Lontoo: Oxford University Press.

- Boosey & Hawkes (2015). *Magnus Lindberg: Biography*. Haettu 1.5.2016 osoitteesta http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2974&type=BIOGRAPHY&title=Biography
- Botstein, L. (s. a.). Modernism. *Oxford Music Online*. Haettu 23.4.2016 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>
- Boulez, P. (2004). The Musician Writes: For the Eyes of the Deaf? (käänt. R. Samuels). Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 197–222). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Burger, T. (1987). *Max Weber's Theory of Concept Formation: History, Laws and Ideal Types*. Durham, NC: Duke University Press.
- Chang, B. G. (2007). Deconstructing Communication. Teoksessa R. T. Craig & H. L. Muller (toim.), *Theorizing Communication: Readings Across Traditions* (s. 251–256). Los Angeles, CA: Sage Publications.
- Copland, A. (1952). *Music and Imagination. The Charles Eliot Norton Lectures 1951–1952*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cristante, N. (2010) Postmodernism: A "New Movement" Beyond Modernism, or an Oxymoron? Teoksessa H. Zapf & S. Toplu (toim.), *Redefining Modernism and Postmodernism* (s. 174–191). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity and evolution. Teoksessa D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (toim.), *Musical Communication* (s. 27–43). Oxford: Oxford University Press.
- Eaton, M. M. (1994). *Estetiikan ydinkysymyksiä* (käänt. P. Rantanen). Helsinki: Helsingin yliopisto. Alkuperäisteos 1988.
- Foucault, M., Boulez, P. & Rahn, J. (1985). Contemporary Music and the Public. *Perspectives of New Music* 24 (1), 6–12. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <http://documents.tips/documents/103788661-foucault-michel-pierre-boulez-john-rahn-1985-contemporary-music-and.html>
- Gossett, P. (1989). Carl Dahlhaus and the "Ideal Type". *19th-Century Music* 13 (1), 49–56. Haettu 18.4.2016 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/746211>

- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics & Music*. Lontoo: Continuum International Publishing Group.
- Hamilton, M. B. (1987). The Elements of the Concept of Ideology. *Political Studies*, 35 (1), 18–38.
- Hanslick, E. (1891). *The beautiful in music; a contribution to the revisal of musical aesthetics* (käänt. G. Cohen). Lontoo: Novello and Company. Alkuperäisteos 1854. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <https://archive.org/details/beautifulinmusic00hans>
- Hargreaves, D. J., MacDonald, R. & Miell, D. (2005). How do people communicate using music? Teoksessa D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (toim.), *Musical Communication* (s. 1–25). Oxford: Oxford University Press.
- Hegel, G. W. F. (2013). *Taiteenfilosofia: Johdanto estetiikan luentoihin* (käänt. O. Kuisma R. Pitkänen & J. Vuorinen). Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisteos 1842.
- Heiniö, M. (1984). *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta Musicologica Fennica 14. Väitöskirja.
- Heiniö, M. (1988). Composers' texts as objects of musicological study. Teoksessa V. Rantala, L. Rowell & E. Tarasti (toim.), *Essays on the philosophy of music* (s. 293–299). Acta philosophica Fennica 43. Helsinki: Societas philosophica Fennica.
- Heiniö, M. (1994). Magnus Lindberg. Teoksessa E. Salmenhaara (toim.) *Suomalaisia säveltäjiä* (s. 245–249). Helsinki: Otava.
- Heiniö, M. (1995). *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki*. Porvoo: WSOY.
- Heiniö, M. (2005a). Esipuhe. Teoksessa P. Hako (toim.) *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin* (s. 7–14). Helsinki: Gaudeamus.
- Heiniö, M. (2005b). Tulemmeko kuul(l)uiksi? Teoksessa P. Hako (toim.), *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin* (s. 207–229). Helsinki: Gaudeamus.
- Hermerén, G. (1988). Representation, Truth and the Languages of the Arts. Teoksessa V. Rantala, L. Rowell & E. Tarasti (toim.), *Essays on the philosophy of music* (s. 179–209). Acta philosophica Fennica 43. Helsinki: Societas philosophica Fennica.

- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. (2000). *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.
- Hämeenniemi, E. (2007). *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books.
- James, D. & Seshagiri, U. (2014). Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution. *PMLA* 129 (1), 87–100.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Juslin, P. N. (2005). From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music. Teoksessa D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (toim.), *Musical Communication* (s. 85–115). Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* (käänt. J. C. Meredith). Oxford: Oxford University Press. Alkuperäisteos 1790.
- Kramer, J. D. (2002). The nature and origins of musical postmodernism. Teoksessa J. Lochhead & J. Auner (toim.), *Postmodern music/Postmodern thought* (s. 13–26). Lontoo: Routledge.
- Krims, A. P. (1994). Bloom, Post-Structuralism(s), and Music Theory. *Music Theory Online*, 0 (11), 1–7. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <http://www.mtosmt.org/issues/mto.94.0.11/mto.94.0.11.krims.html>
- Kuhn, T. S. (1994). *Tieteellisten vallankumousten rakenne* (käänt. K. Pietiläinen). Helsinki: Art House. Alkuperäisteos 1969.
- Latvala, E. & Vanhanen-Nuutinen, L. (2001). Laadullisen hoitotieteellisen tutkimuksen perusprosessi: sisällönanalyysi. Teoksessa S. Janhonen & M. Janhonen (toim.), *Laadulliset tutkimusmenetelmät hoitotieteessä* (s. 21–43). Helsinki: WSOY.
- Lehtonen, M. (1996). *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino: Tampere.
- Lerdahl, F. (1992). Cognitive Constraints on Compositional Systems. *Contemporary Music Review*, 6 (2), 97–121.
- Lindberg, M. (2006). Luonnos omaksikuvaksi. Teoksessa P. Hako & R. Nieminen (toim.) *Ammatti: säveltäjä 2006* (s. 77–90). Helsinki: Like.

- Lyotard, J.-F. (1986). Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? (käänt. M Berger). Teoksessa J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun* (s. 145–157). Helsinki: Tutkijaliitto. Alkuperäisteos 1982.
- Mantere, M. (2005). Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* (s. 183–203). Helsinki: Yliopistopaino.
- Maus, F. E. (2004). Sexual and Musical Categories. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 153–175). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Merriam-Webster (s. a.). *Worldview*. Haettu 15.4.2016 osoitteesta <http://www.merriam-webster.com/dictionary/worldview>
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Milner, A. J. (2002). *Re-imagining Cultural Studies: The Promise of Cultural Materialism*. Lontoo: Sage Publications.
- Namey, E., Guest, G., Thairu, L. & Johnson, L. (2008). Data Reduction Techniques for Large Qualitative Data Sets. Teoksessa G. Guest & K. McQueen (toim.), *Handbook for Team-based Qualitative Research* (s. 137–161). Plymouth: Altamira Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (käänt. C. Abbate). Princeton, NJ: Princeton University Press. Alkuperäisteos 1987.
- Ojajärvi, J. (2015). *Raymond Williamsin realismikäsityksen paikka*. Haettu 16.4. osoitteesta http://www.academia.edu/11642511/Raymond_Williamsin_realismik%C3%A4sityksen_paikka
- Padilla, A. & Torvinen, J. (2005). Johdanto. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* (s. 9–21). Helsinki: Yliopistopaino.
- Paddinson, M. (2010). Introduction: Contemporary Music: Theory, Aesthetics, Critical Theory. Teoksessa M. Paddinson & I. Deliège (toim.), *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* (s. 1–18). Farnham: Ashgate.

- Passler, J. (s. a.). Postmodernism. *Oxford Music Online*. Haettu 24.4.2016 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721>
- Pfeil, F. (1988). Postmodernism as a "Structure of Feeling". Teoksessa C. Nelson & L. Grossberg (toim.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (s. 381–403). Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Rautiainen, T. (2005). Aspekteja musiikillisesta kommunikaatiosta ja nonkommunikaatiosta. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* (s. 205–220). Helsinki: Yliopistopaino.
- Rescher, N. (1994). Précis of A System of Pragmatic Idealism. *Philosophy and Phenomenological Research* 54 (2), 377–390.
- Rosenberg, M. M. (2016). The conceptual articulation of the reality of life: Max Weber's theoretical constitution of sociological ideal types. *Journal of Classical Sociology* 16 (1), 84–101. Haettu 18.4.2016 osoitteesta <http://jcs.sagepub.com/content/16/1/84.full.pdf+html>
- Ruusuvuori, P., Nikander, P. & Hyvärinen, M. (2010). Haastattelun analyysin vaiheet. Teoksessa J. Ruusuvuori, P. Nikander & M. Hyvärinen (toim.), *Haastattelun analyysi* (s. 9–36). Tampere: Vastapaino.
- Salmenhaara, E. (2005). Musiikin suhteesta todellisuuteen. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* (s. 469–486). Helsinki: Yliopistopaino.
- Sadow, G. (2004). A Fine Analysis. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 54–67). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Scherzinger, M. (2004). In Memory of a Receding Dialectic: The Political Relevance of Autonomy and Formalism in Modernist Musical Aesthetics. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 68–100). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Shukla, B. A. (2008). *Modernism and Postmodernism*. Jaipur: Sunrise Publishers and Distributors.

- Simpson, D. (1995). Raymond Williams: Feeling for Structures, Voicing "History". Teoksessa C. Prendergast (toim.), *Cultural Materialism: on Raymond Williams* (s. 29–50). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Smythe, L. (2015). Modernism Post-postmodernism: Art in the Era of Light Modernity. *Modernism/modernity* 22 (2), 365–379.
- Stenius, C. (2006). *Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki* (käänt. Caj Westerberg). Helsinki: WSOY. Alkuperäisteos 2006.
- Straus, J. N. (1990). *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Straus, J. N. (1991). The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music. *The Journal of Musicology*, 9 (4), 430–447. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/763870>
- Straus, J. N. (1995). Post-Structuralism and Music Theory (A Response to Adam Krims). *Music Theory Online*, 1 (1), 1–3. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <http://www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.1/mto.95.1.1.straus.html>
- Straus, J. N. (1999). The Myth of Serial "Tyranny" in the 1950s and 1960s. *The Musical Quarterly*, 83 (3), 301–343. Haettu 26.4.2016 osoitteesta <http://www.jstor.org/stable/742418>
- Supićić, I. (1987). *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*. New York, NY: Pendragon Press.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York, NY: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tarasti, E. (2005). Näkökulmia musiikin filosofiaan: Kohti transsendentaalista analytiikkaa. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä* (s. 151–181). Helsinki: Yliopistopaino.
- Torvinen, J. (2005). Miksi sävellykset syntyvät? Teoksessa P. Hako (toim.) *Säveltäjän maailmat. Näkökulmia aikamme suomalaiseen taidemusiikkiin* (s. 58–78). Helsinki: Gaudeamus.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal Of Aesthetics & Culture* 2. Haettu 12.2.2016 osoitteesta
<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2014). Art Criticism and Metamodernism. *Art Pulse Magazine*. Haettu 19.4.2016 osoitteesta <http://artpulsemagazine.com/art-criticism-and-metamodernism>
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2015) Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism. *Studia Neophilologica* 87 (1), 55–67. Haettu 19.4.2016 osoitteesta
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393274.2014.981964>
- Wagner, G. & Härpfer, C. (2014). On the Very Idea of an Ideal Type. *Società Mutamento Politica* 5 (9), 215–234. Haettu 18.4.2016 osoitteesta
<http://www.fupress.net/index.php/smp/article/view/14492/13478>
- Weber, M. (2012). The "Objectivity" of Knowledge in Social Science and Social Policy (käänt. H. H. Bruun). Teoksessa H. H. Bruun & S. Whimster (toim.), *Max Weber: Collected Methodological Writings*. Lontoo: Routledge. Alkuperäisteos 1968.
- Weaver, W. (1964). Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication. Teoksessa C. E. Shannon & W. Weaver (toim.), *The Mathematical Theory of Communication* (s. 1–28). Urbana, IL: University of Illinois Press. Haettu 25.4. osoitteesta <http://www.magmamater.cl/MatheComm.pdf>
- Whitesell, L. (2004). Twentieth-Century Tonality, or, Breaking Up Is Hard to Do. Teoksessa A. Ashby (toim.), *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (s. 103–120). Rochester, NY: The University of Rochester Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

LIITTEET

Liite 1: Teemahaastattelun runko

Nykymusiikkikulttuuri ja kommunikaatio

- nykymusiikin asema
- vanhan musiikin asema
- kenellä on vastuu nykymusiikin asemasta
- raja helpolle lähestyttävyydelle ja kosiskelulle
- oma suhde tonaalisuuteen
- tonaalisen ja ei-tonaalisen musiikin kommunikoivuuden erot

Teokset

- *Aura* sinfoniana
- *Klarinettikonserton* kommunikoivuus
- karaktäärien toiston kommunikatiivinen merkitys *Klarinettikonsertossa*
- ilmaisun kommunikoivuuden kehityskaari uralla
- *Klarinettikonserton* menestyksen vaikutus sävellystyöhön
- Lindbergin vokaalimusiikin kommunikoivuus

Kuulija

- kelle säveltää
- musiikin rakenteiden hahmottaminen kuuntelemalla
- säveltäjä kuulijana säveltäessä
- säveltämisen lähtökohdat
- musiikin ymmärtämisen eri tavat
- emootioiden merkitys sävellystyössä

- musiikin kompleksisuuden merkitys sävellystyössä
- oman työn merkitys ympäristölle
- nykymusiikin tulevaisuus kuulijan kannalta