

KUULTAVA HETKI

- Arkipäivän äänestetiiikka-

Musiikkitieteen pro gradu –tutkielma

kevät 2008

Musiikin laitos

Jyväskylän Yliopisto

Jyrki Honkonen

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Jyrki Honkonen	
Työn nimi – Title KUULTAVA HETKI – ARKIPÄIVÄN ÄÄNIESTETIIKKAA	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro-gradu tutkielma
Aika – Month and year 01/2008	Sivumäärä – Number of pages 55
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä tutkielmassa tarkastellaan ihmisen olemassa olevaa ääniympäristöä, painopiste soivassa (musiikillisessa) ääniympäristössä, mutta myös soveltuvien ja tarpeellisten osien muihin äänilähteisiin viitaten.</p> <p>Tutkielmassa selvitetään ääniympäristön koostumusta ja sivutaan siihen liittyvää tutkimusta lähtökohtana yksilön vaikutusmahdollisuuksien kartoittaminen oman ääniympäristönsä suhteen.</p> <p>Eettisen ja esteettisen ontologinen yhteen sulautuma toimii fenomenologis-hermeneuttisen lähestymistavan omaavan tutkielman punaisena lankana. Ääniympäristön tarkastelu erityyppisinä ilmiöinä pyrkii hahmottamaan siitä muodostuvaa kokonaiskuvaa.</p> <p>Metodin mukaisesti tutkielman tulokset syntyvät pohdinnoista syntyvistä tulkinnoista, jotka eivät kuitenkaan ole itseisarvona välttämättömiä. Tässä tutkielmassa tulkinnoille esitetään vasta perusteita.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords akustinen ekologia, etiikka, estetiikka, hiljaisuus, kuuntelu, reprodusoitu musiikki, skitsofonia, taustamusiikki, äänimaisema,</p>	
Säilytyspaikka – Depository Musiikin laitoksen kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

Tiivistelmä

1 JOHDANTO.....	1
2 ÄÄNIYMPÄRISTÖN ESTEETTINEN JA EETTINEN PARADIGMA.....	3
2.1 Ääniympäristön kauneus.....	3
2.2 Ääniympäristön hyvyys.....	5
2.3 Tutkimusmenetelmät ja tutkimuksen tavoite.....	6
2.3.1 Fenomenologinen metodi	7
2.3.2 Hermeneuttinen metodi	8
2.3.4 Tutkimuksen tavoite	10
3 ÄÄNIMAISEMATUTKIMUS	12
3.1. Ääniympäristön perusominaisuuksista	12
3.1.1 Luonnollinen ääniympäristö	13
3.1.2 Ääniympäristön artefaktit	13
3.1.3 Akustinen ekologia	14
3.1.4 Äänimaisema	15
3.1.5 Tarkoitettut ja tarkoittamattomat äänet	16
3.1.6 Skitsofonia	17
3.1.7 Äänimaisematutkimuksen positiivinen näkökulma	18
4. ÄÄNIMAISEMAN URBANISOITUMINEN	19
4.1. Ääniympäristön muokkautuminen	20
4.2. Tarkoitukselliset taustääänet	21
5 ARKIPÄIVÄN ÄÄNIESTETIIKKAA	24
5.1 Musiikin esteettinen arviointi ja teoksen problematiikka	24
5.1.1 Kokemuksen autenttisuuden säilyminen reproduoidussa tuotteessa	25
5.2 Musiikin moraalista funktiosta	26
5.2.1 Maku ohjaa?	26
5.2.2 Kuuleminen ja kuunteleminen	29
5.3 Vallaton ääni – äänivalta	32
5.3.1 Äänten hierarkkiset merkitykset	34
5.3.2 Säveltaiteen ”siveellinen” voima	35
5.3.3 Musiikin mediamorfoosi	37
6 HILJAISUUDEN KASVOT	40
6.1 Hiljaisuus – äänettömyys?	41

6.2 Äänen ja hiljaisuuden vuorovaikutus	42
6.3 Hiljaisuuden pelko.....	43
6.4 Hiljaisuuden mahdollisuus	45
7 LOPUKSI	48

LÄHTEET

1 JOHDANTO

Herään aamulla varhain herätyskellon soittoon, uusi viikko taas alkamassa. Pukeudun ja seuraan ohikulkevaa aamuliikennettä ikkunasta. ”Siellä nekin kommunikoiivat toisilleen” ajattelen kuullessani äänimerkit ja kirsкуvat jarrut, katsellen samalla hajamielisesti piipittäviä liikennevaloja. Kahvi porisee keittimessä, avaan samalla aamutelevision ja kuuntelen toisella korvalla radion uutislähetystä. Matkalla kuuntelen eilen ostamaani CD-levyä ja ajelen sumuisessa aamussa eteenpäin. Pysäköintihallissa tunnistan kaiuttimista tulevan vanhan, tutun rockbiisin, mutta olen sen kuullut jo joitakin satoja kertoja, joten en juurikaan kiinnitä siihen huomiota. Päivän aikana puhelimet soivat jatkuvasti. Kuultuani päivän aikana aukei olleesta radiosta lähes koko tämänhetkisen listamusiikin tarjonnan kirjon työntö ohella, lopetin huokaisten työni. Kadulle päästyäni marssin muutaman korttelin päässä sijaitsevaan muotiliikkeeseen. Selkeäbiittinen rytmimusiikki läjähti päin kasvojani ja kuuloani, isolta screeniltä ja ympäri liikettä sijaitsevista kaiuttimista. Pulssi ei muuttunut musiikissa juuri lainkaan, minulla se sen sijaan nousi huomattavasti. Poistuin kiireesti. Päätin mennä lähellä sijaitsevaan kahvilaan. Hetken aikaan istuttuani pyysin tarjoilijaa hieman hiljentämään taustalla soivaa musiikkia. Tarjoilija katsoi minua nenänvarttaan pitkin, hiljensi musiikkia aavistuksen verran, mutta ilmoitti samalla, että omistaja on vaatinut musiikin pitämistä tietyllä tasolla, kun tutkimusten mukaan se helpottaa ihmisten keskustelua ja pitää ikävän hiljaisuuden tunteen loitolla, ei tarvitse sitten koko ajan olla sosiaalinen...

Tässä kertomuksessa ääniympäristö koostuu erilaisista ympäristössäni vaikuttavista äänistä, jotka voidaan karkeasti erotella esimerkiksi sen mukaan, ovatko äänet lähtökohdiltaan musiikkiin liittyviä tai muilla tavoin kategorioitavissa. Tässä tutkielmassa kohteena ovat nimenomaan ääniympäristöön kohdistuvat äänelliset, etupäässä musiikilliset kvaliteetit ja niiden esiintymisen tarkasteleminen erityisesti esteettisestä ja eettisestä näkökulmasta, ei kuitenkaan näkökulmia erillään pitäen vaan terminologisesti yhdistäen (ks. 2.2). Ääniympäristömme (sonic environment) koostuu kuulemistamme arkipäivän äänistä lähiympäristössämme. Äänimaisemäkäsité (soundscape) erottuu tästä nähdäkseni nimenomaan kvantitatiivisena, se

käsittää kontekstissaan laajemman alueen kuin mitä ääniympäristö käsitteenä pitää sisällään. Tarkastelen käsitteitä tarkemmin luvussa 3. Läpituotteistetussa maailmassa törmää väkisin kysymykseen musiikista tuotteena ja sen käyttöön liittyviin ongelmiin mainitussa ominaisuudessa. Ensin on kuitenkin kysyttävä niistä kriteereistä, joilla musiikillisen ääniympäristöni valinnat teen, miten pitkälle olen niistä itse vastuussa: onko vastuu kuulijalla, kuten sanonta kuuluu vai jaanko vastuun jonkin muun tahon kanssa, onko peräti joku muu taho kokonaisuudessaan vastuussa kuulemastani? Musiikin kuuntelulla ja ehkäpä nimenomaisesti kuulemisella (kuulumisella) on olemassa moraaliset ulottuvuutensa, jotka ensikädessä liittyvät musiikkiin tuotteena. Tuotteen moraalitai oikeammin moraalinen käyttövalta on sen hallitsijalla tai omistajalla, vastuullisuudesta sekä tuotteen jakelussa että vastaanottamisessa voidaan argumentoida laajemminkin.

Äänimaisematutkimuksen kiinnostuksen kohteena on muiden asioiden ohella äänen ja etiikan suhde. Tähän ongelmakenttään liittyy melun ja äänellisten ympäristöhaittojen problemasointi mietittäessä mahdollisuuksia äänimaiseman, ääniympäristön ja siten myös hiljaisuuden hallintaan. Anni Rannan artikkelissa (Ranta 2005, 258 – 260) tätä kysymystä pohditaan taustamusiikin kannalta, mutta eettiset valinnat ja toisaalta toimintatavat ovat nähdäkseni sovellettavissa myös ääniympäristön laadullisuuden kehittämiseen myös laajemmassa kontekstissa. Ääniympäristöön sovellettavissa olevaa eettistä säätelyä ei ole sellaisenaan vielä olemassa, on kuitenkin todennäköistä, että tulevaisuuden normitukset tulevat koskemaan myös audittiivisen kokemisen aluetta.

2 ÄÄNIYMPÄRISTÖN ESTEETTINEN JA EETTINEN PARADIGMA

2.1 Ääniympäristön kauneus

Musiikin esteettinen havainnointi on muodostaa pääkäsitteen kokonaisuudesta, joka muodostuu siihen vaikuttavista tai liittyvistä alakäsitteistä. Niin kuin yleensäkin taiteiden tarkastelussa, musiikin ja estetiikan suhde on luonteva. Musiikillille kokemuksille ja elämyksille voidaan katsoa olevan luonteenomaista että niitä tarkastellaan myös niihin liittyvien esteettisten näkökohtien kautta. Musiikin havainnoiminen esteettiseltä kannalta perustuu lähinnä sen tuottamien kauneusarvojen evaluointiin. Kauneus ei ole kuitenkaan tässä käsitettävissä itseisarvoksi, myös epämiellyttävät kokemukset, vaikkapa rumuus, ovat esteettisesti arvottavia elämyksiä. Se, minkälaiseen kokemusmaailmaan kulloinenkin esteettinen arviointi perustuu, vaikuttaa luonnollisesti arvioinnin objektiivisuuteen.

Musiikkia tarkastellaan esteettisessä mielessä erityyppisillä sekä ulkopuolelta tulevilla että itse luomillamme kriteereillä. Nämä kriteerit muodostavat melko kompleksisen kokonaisuuden, jonka pohjalta me kaikki teemme, tiedostaen tai tiedostamattamme, esteettistä evaluointia, joka ohjaa meitä musiikkimieltymyksiämme koskevissa ratkaisuihin. Esteettisen tarkastelumme, esteettisen elämyksen kautta syntyy oma persoonallinen tapamme arvioida musiikkia ja lähestyä sitä omaksumaamme esteettistä havaintotaustaa vasten. Tällä tavalla muodostuu musiikillisen makumme perusta. Musiikillista ääniympäristöämme pyritään muokkaamaan kuitenkin tietyllä tavalla esteettistä elämystämme tai kokemustamme ohjailevaksi eri ohjainintresseistä riippuen ja se saattaa viedä meidät tilanteeseen, jossa emme enää erota omaa alkuperäistä esteettistä kokemustamme siitä, joka meille on muodostunut ympäristön vaikutuksen tuloksena.

Esteettinen tutkimus on perinteisesti kohdistunut taiteen- ja taide-elämyksien tutkimukseen, mutta viime vuosikymmeninä se on levinnyt käsittämään myös muita

elämän osa-alueita, esimerkkinä vaikkapa ympäristöömme ja siihen liittyvin muutosprosesseihin kohdistuva tutkimus. Soveltuuko ja miten sitten esteettinen tutkimus taiteentutkimuksen ulkopuolelle, on kokonaan toinen kysymys. Estetiikan tutkimuksen pääteoriat on luotu taiteentutkimuksen alueella, joten niiden soveltaminen sellaisenaan sen ulkopuoliseen tutkimukseen voi olla hankalaa. (Dickie ym. 1989, 1-3; Naukkarinen 1998, 8-9.) Ääniympäristöä ympäristötutkimuksen osa-alueena on tutkittu pääasiassa melun aiheuttamien terveystarkistusten vuoksi. Ympäristön visuaalinen havainnointi tuottaa eri tasoilla elämyksiä, joiden avulla ihminen arvioi suhdettaan näkemäänsä kokonaisuuteen, ja joita voidaan myös tarkastella sekä estetiikan että etiikan näkökulmasta. Kuitenkin myös auditiivisen kokemuksesta tuottaman elämyksellisyyden kautta tapahtuva ympäristöä esteettisesti arvioiva ja eettisesti arvottava havainnointi on varteenotettava tutkimuksen kohde.

Lähtökohtanani esteettisen havainnon käsitteen käyttämiseen tämän tutkielman yhteydessä on esteettisen havainnon määrittelyminen yleisellä tasolla, eräänlaisena esteettisenä asenteena. Estetiikan tutkimuksen teorioihin liittyvät kysymykset eivät ole tässä keskeisessä osassa, vaan esteettiseen kokemukseen liittyvät elämykset, joita pyrin soveltamaan äänen ja äänimaailman kokemiseen liittyvien ongelmien määrittelyssä. Sanoja ja käsitteitä voidaan tarkastella yleisellä tasolla tutkimalla niiden käyttöä suppeassa ja laajassa mielessä. *Kaunis* suppeassa mielessä voi sisällöllään ilmaista esimerkiksi hyvää tai ihanteellista, laajassa mielessä kaunista voi olla kaikki esteettisesti arvokas. Voidaan kuitenkin pohtia ilmaisujen 'kaunis' ja 'esteettinen' moninaisen käytön mielekkyyttä. Jyri Vuorinen (Vuorinen 1995, 67 – 71) päätyy käyttämään esteettistä ja kaunista rinnakkaisina ilmaisuina esteettisille arvoille. *Esteettinen arvo* on hänen mukaansa tässä tapuksessa identtinen kauneus-sanon laajan merkityksen kanssa.

Esteettisen arvioinnin primäärein lähtökohta on ollut sen kohde: mistä objektista jotain esteettistä voidaan havaita tai lausua. Esteettisessä tutkimuksessa tämä on kulminoitunut sen painottumiseen taiteentutkimuksen alueelle. Esteettinen kokemus on kuitenkin mahdollinen myös muussa kontekstissa, se ei ole pelkästään

riippuvainen rajatulle käsitealueelle määritetystä kohteestaan, josta jotain voidaan lausua. Esteettinen kokemus saa aikaan elämyksen ja tämän elämyksen avulla pyritään selittämään kokemuksen aikaansaaman objektin esteettistä olemusta (Kinunen 1990, 15- 23). Mikä tahansa havaittu tai tunnettu voi olla objektina, jota riisuttuna välineellisyydestään voidaan tarkastella intressittömällä esteettisellä asenteella, jonka avulla esteettinen kokemus muodostuu kokonaisvaltaiseksi elämykseksi. Esteettinen asenne on tapa suhtautua esteettisen objektiin sen välittämän kokemuksen kautta kokonaisvaltaisena elämyksenä millä tahansa kokemusalueella, jossa estetiikalla voi olla sanottavaa kokemuksen luonteesta. (Ahlman 2005, 316; 15-23; Pitkänen 1990, 63.)

World Soundscape Project¹ on kaiken muun ohella pyrkinyt luotaamaan myös äänimaiseman luokitusta esteettisin kriteerein. Erääksi tärkeäksi ongelmaksi on noussut maku- ja mielipidekysymysten ohella eri puolilla maailmaa vallitsevien erilaisten kulttuuristen arvojen vaikutus äänen esteettiseen arviointiin, millaisiksi tietyt äänet missäkin kulttuuri- ja elämäntapapiirissä luonteeltaan koetaan. (Schaffer 1977, 146 -147.)

2.2 Ääniympäristön hyvyys

Eräs keskeinen kysymys estetiikan ja etiikan suhdetta käsittelevän diskurssin alueella on ollut voiko toinen olla olemassa ilman toista. Esteettiseen kokemukseen on liitetty intressittömyyden käsite, jonka taas ei katsota kuuluvan etiikan alueelle. Toisaalta etiikan tutkijat eivät ole aina olleet kiinnostuneita tutkimuskohteiden esteettisistä ominaisuuksista. Vaikka asia ei liene täysin kiistaton nykyisinkään, niin esteettiset ominaisuudet ovat kuitenkin usein mukana tutkittaessa eettisiä näkökohtia. Puhdas, itsenäinen estetiikka voi nähdäkseni toimia lähtökohtana taiteentutkimuksessa ja ylipäättänsä tutkimuksessa, jossa haetaan vastausta kysymyk-

¹ WSP on alun perin kanadalaisten muusikoiden ja säveltäjien aikaansaama hanke, jonka kautta musiikintekijät pyritään saamaan osaksi ympäristösuunnittelua ja sen toteutuksia (Uimonen 2005, 19).

seen onko joku kaunis ja millä ehdoilla joku on kaunis. Tutkimuksen kohteena on tällöin taideteos tai esine, johon ei liitytetä eettisiä näkökohtia. Siirryttäessä esteetiikan tutkimuksessa sellaisen toiminnan alueelle, jonka taustalta on mahdollista löytää esteettisen kokemuksen tai havainnon lisäksi esteettiseen arviointiin liittyviä eettisiä näkökohtia, ei estetiikkaa ja etiikkaa voi keinotekoisesti erottaa toisistaan. Kaunis ja hyvä näyttävät liittyvät toisiinsa, esteettinen ja eettinen saavat tukea toisistaan. Esteettisen havainnon objektiin liittyvät ominaisuudet on ratkaisevassa asemassa esteettisen ja eettisen suhdetta tarkasteltaessa. (Reiners-Seppä 1998, 1-2; Kotkavirta 42-43; Varto 2005, 14.)

Arkitajunnassa kaunis ja hyvä liitytetään usein yhteen, samoin ruma ja paha (Varto 2005, 14). Olen samalla kannalla Juha Varton kanssa siinä, että esteettinen ja eettinen kuuluvat yhteisen tarkastelun piiriin. Varto sisällyttää kauneuden käsitteen myös maailmankatsomuksellisiin, luodun maailman ja sen esteettisen hajoamisen estämiseksi syntyviin ja tarvittaviin näkemyksiin. Kauneus liitetään käsitteeseen, joka sisältää siten myös kysymyksen hyvästä ja totuudesta. Tämän näkemyksen pohjalta ollaan jo melko lähellä Platonin estetiikan mukaista esteettisen ja eettisen muodostamaa yhtä ja samaa kokonaisuutta: ”Kauneus ja hyvyys ovat sama asia. Esteettinen ja eettinen ovat yksi ja sama: kaikki se, mikä on hyvää, näyttäytyy meille kauniina. Esteettinen on siis vain osa kauneuden taitoa, yksinään se voi johtaa aistitiedon summittaiseen yliarviointiin - - esteettisellä on merkitystä, koska se on eettisen kaltaista ja vain tällaisena sitä on syytä tarkastella”. (Varto 2001, 13 - 14, 25 - 27).

Lähden tässä tutkielmassa siitä ennako-oletuksesta, että estetiikka ja etiikka ovat käsitteinä yhteen sovitettavissa, ovathan ne sisään rakentuneina estetiikkasanassakin (est-etiikka). En pyri erityisesti jaottelemaan käsittelemiäni ilmiöitä kummankaan tarkastelutavan mukaisesti erikseen, vaan luomaan havainnoinnin ja tarkastelun pohjaksi niiden yhteisen ontologian mukaisen molempien ominaisuudet huomioivan tutkimusnäkökulman. Tämän vuoksi en myöskään jaa tutkittavien ilmiöiden tarkastelua tarpeettomasti erikseen esteettiseen ja eettisiin kysymyksiin perustuviin luokituksiin tutkielman kokonaisrakenteessa. Välttääkseni käsitteiden

mahdollisesti epäselvää rajanvetoa tutkielman kannalta, käytän siis estetiikka-käsitettä Varton tavoin etiikan periaatteessa implisiittisesti sisältävänä ja viittaaan etiikkaan käsitteenä tarvittaessa erikseen.

2.3 Tutkimusmenetelmät ja tutkimuksen tavoite

Fenomenologinen ja hermeneuttinen tutkimusmenetelmä ovat historiallisessa suhteessa toisiinsa. Hermeneuttisen metodin luoja pidetään Martin Heideggeria ja merkittävämpänä edustajana Hans-Georg Gadameria ja fenomenologian perustajana Edmund Husserlia. Juha Varto pohtii artikkelissaan (2002, 49 – 51) Wilhelem Diltheyn suhdetta molempiin metodeihin ja toteaa fenomenologian kulkevan Diltheyn ja Nietzscheen osoittamaan suuntaan ja olevan sen vuoksi tietyiltä osin hermeneutiikan historiaa. Koska molemmat metodit ovat ainakin periaatteellisenä lähtökohdalla tämän tutkimuksen argumentaatiolle, tarkastelen seuraavassa molempia hieman tarkemmin.

2.3.1 Fenomenologinen metodi

Ääniympäristöön liittyvä äänen tuottamisen ja kokemisen estetiikka on tutkimuksen kohteena haastava. Estetiikan pohjalle rakentuva tutkimus on luonteeltaan laadullista, jolloin siihen ei nähdäkseen täysin yksiselitteisesti voida liittää tarkkaa kvantitatiivista mittaria tutkimusten tulosten verifioimiseksi. Lähtökohtaisesti on siis todettava kyseessä olevan tutkimuksen, jossa tutkijan subjektilla ja subjektiivisella kokemuksella on keskeinen merkitys. Subjekti ja subjektiivisuus ovat läsnä myös tutkimuksen kohteessa. Sinänsä mahdollisimman objektiiviseen ilmiön tarkastelemiseen pyrkivä tutkimus kohtaa myös kaiken sen inhimillisen, jonka alueella ymmärrys, mielikuvat, aistimukset ja tunteet tuottavat havaintoja, joiden todentaminen empiirisessä mielessä saattaa olla vaikeaa.

Tutkimuksella ei ole mitään varsinaista teoreettista lähtökohdtaa tai mallia, perustana ovat sekä fenomenologisessa että hermeneuttisessa tutkimuksessa käytettävät lähestymistavat tutkittavan objektin suhteen. Fenomenologinen tutkimustapa olettaa tutkijalle esiymmärryksen, jonka avulla hän muodostaa oman käsityksensä tutkimuskohteen olemuksesta. Tutkielmassa käyttämäni analyysi on luonteeltaan

induktiivista. Lähtökohtana ei ole teorioiden luominen tai testaaminen, vaan yksityiskohtia luotaavat havainnot, joiden avulla pyrin tutkielmassa löytämään sen kannalta oleelliset asiat ja havainnot. Fenomenologinen lähestymistavan deskriptiivisyys on nähdäkseni käyttökelpoinen metodi ääniympäristön tutkimuksen pohjaksi. Tutkimuksen lähtökohdat ovat äänen kokemiseen liittyvissä havainnoissa ja juuri kokemuksia ja havaintoja pyritään fenomenologisessa analyysissä lähestymään aluksi oivaltavan havainnoinnin avulla. Kohteen kuvailun kautta päätellään tutkittavaan ilmiöön liittyvä yleinen ja ryhdytään määrittelemään ilmiötä sen merkityssuhteitten avulla. (Anttila 2005, 329 – 331.) Fenomenologisen tutkimuksen avulla pyritään aikaansaamaan luotettavaa tietoa kohteena olevasta ilmiöstä. Lähtökohtana on tutkittavan ilmiön oivaltava havainnoiminen ja sen kuvailu. Kuvailun avulla löydetään ne merkitykselliset suhteet, joissa ilmiö todellistuu juuri näissä löydettyissä laaduissa. Seuraavaksi toteutetaan tutkittavan ilmiön rakentuminen merkityssuhteisiinsa tutkijan tietoisuudessa. Lopuksi tutkija ratkaisee ilmiön olemassaoloa koskevan kysymyksen (tai ainakin pyrkii siihen). (Varto 1992, 86-92). Käsitellessään Fenomenologisen tieteen kritiikki – kirjassaan tutkimuksen metodeja Juha Varto (Varto 1995, 95) määrittelee tutkimuksen alkamaan kysymyksestä jostakin jonakin jossakin toiveena saada vastaus ” sellaisessa merkitysyhteyden horisontissa, jossa vastauksia voi saada aikaan”.

2.3.2 Hermeneuttinen metodi

Hermeneuttisessa metodissa yksittäisen merkitys kokonaisuuden osana korostuu, kokonaisuus pyritään ymmärtämään yksittäisen kautta. Havainnon kohteesta pyritään esittämään tulkinta, jonka kautta kohdetta tarkastellaan uudelleen, yhä enemmän syventyen. Tulkinta kohteesta johtaa edelleen uuteen tulkintaan, jonka avulla voi jälleen syventyä uusiin tutkimuksiin, lopullista tulkintaa ei välttämättä tarvitse ollakaan. Tulkinnessa on kysymys tulkitsijan omasta elämäkokemuksesta ja käytännöistä, jotka ovat suhteessa elettyyn aikakauteen. (Määttänen, 2003, 25) Tarkasti määriteltävää lähtökohtaa ei tulkinnalle ole, tutkijalla oletetaan ole-

van esiymmärryksen, johon tutkittavan ymmärtäminen perustuu. Kun tutkimuksessa edetään pitemmälle ja saadaan uusia havaintoja, niin esiymmärrys muuttuu niiden myötä ja tämä muutos vaikuttaa myös siten uusiin tulkintoihin. Keskeinen käsite hermeneutiikassa on ymmärtämisen hermeneuttinen kehä. Merja Leppälahti kuvaa tämän kehän ja etenemisen merkitystä seuraavasti:

” Filosofiasa loogisena virheenä ajatteluketjussa nähdään kehäpäätelmä, jossa johtopäätös sisältyy pmissiisiin ja joka perustelee näin itse itsensä. Hermeneutisessa kehässä ei kuitenkaan ole kysymyksessä kehäpäätelmä, vaikka yksittäinen, josta lähdetään liikkeelle, kuuluu kokonaisuuteen ja ohjaa sen ymmärtämistä. Kysymyksessä on paremminkin jonkinlainen ennakonäkemyk, jonka tiedostaminen on osa ymmärryksen ennakoimista. Tulkittavaa ilmiötä on mahdollista ymmärtää vain sen yksittäisten elementtien ja kokonaisuuden välisen dialogisen suhteen kautta. Mitä paremmin kokonaisuutta ymmärretään, sitä paremmin ymmärretään myös sen osien merkitys ja päinvastoin. Tulkinta käynnistyy siitä, että kokonaisuutta tulkitaan osiensa perusteella, mutta prosessin edetessä yksittäisten osien merkitys jatkuvasti muuttuu (ja tarkentuu) kokonaisuuden ymmärtämisen perusteella. jotka puolestaan muovaavat uutta ymmärrystä. Tulkintaprosessilla ei ole absoluuttista päätepiistettä, sillä hermeneuttinen kehä on sulkeutumaton. Kaikkien käsitteiden tulkinta tapahtuu alati jatkuvassa spiraalinomaisessa dialektisessä tiedostuksessa” (Leppälahti 2004)

Hermeneutiikka on ja sisältää siis monta näkökulmasta ja tulkinnasta ja sen taidosta riippuen. Jussi Pakkasvirta katsoo (Pakkasvirta 2003), että hermeneuttinen lähestymistapa tulee monella tavalla lähelle poikkitieteistä tutkimusotetta. Tieteen tekemiseen liittyvät määrättyt säännöt ja traditiot, joihin haetaan uusia näkökulmia ja vaihtoehtoja tutkimusprosessin ymmärtämisen kautta. Kyseessä on siis kokonaisvaltainen prosessi, jossa tutkimusprosessi kokonaisuudessaan yritetään hahmottaa erilaisten näkökulmien kautta.

Gadamerin käsitys tekstien merkitysten ymmärtämisestä sisältyy osaksi hermeneuttisen kehän periaatetta. Jo mainittu esiymmärrys toimii ymmärtämisen pe-

rustana, tekstien käytölle täytyy olla edellytys. Gadamerilla on ajatus ennakoidusta täydellisyydestä, joka liittyy hermeneuttisen kehän ideaan. Lukiessamme tekstiä lähdemme siitä, että tekstiin sisältyy ajatus, mieli, järjestys, jonka olemme asettaneet ennakolta sen ymmärtämisen pohjaksi. Edetessämme tutkimuksessamme joudumme sitten tarkistamaan näkemyksiämme ja ajatuksiamme, joita meillä on ollut ennen prosessin alkamista. (Ollitervo 2005)

2.3.4 Tutkimuksen tavoite

Etsin tutkielmassani näkökulmia arkielämän ääniympäristön auditiiviseen kokemusmaailmaan ottaen tarkastelussa huomioon erityisesti esteettiset ja eettiset seikat. Pyrin tarkastelemaan jokapäiväisessä elämässämme vastaanottamiamme eri äänilähteistä peräisin olevia (sekä musiikillisia että ei-musiikillisia) aistiärsyksiä niiden synnyttämien esteettisten elämysten kautta ja edelleen esteettisen ja eettisen valinnan mahdollisuutta ääniympäristömme suhteen, jossa henkilökohtaiset valinnat muodostavat keskeisen problematiikan. Valinnan tekeminen saattaa merkitä tiettyjen paikkojen ja ympäristöjen välttämistä. Niinpä asuinpaikalla on merkityksensä, kaupunkiympäristössä valinnan ja vaikuttamisen mahdollisuudet näyttävät olevan selkeästi pienemmät kuin vaikkapa väljästi asutetussa maaseutu-ympäristössä. Tässä yhteydessä esteettiset ja eettiset näkökohdat huomioonottavilla toimenpiteillä on oma roolinsa ääniympäristöön vaikuttavina tekijöinä ja sen kehittymisen kannalta, sillä esteettiset kokemukset ja niiden perusteella tehdyt (eettiset) valinnat voivat muodostaa merkittävän osan äänimaisemamme kehityksessä tulevaisuuden rakentuessa mahdollisesti yhä enemmän keinotekoisen äänimaiseman suuntaan (Ampuja 2005, 206).

Tutkielman tavoitteena on tarkastella ääniympäristöämme esteettisten ja eettisten arvojen havainnoinnin kautta. Tarkoituksena on tavoitella ilmiöiden tarkastelun avulla näkemyksiä sen selvittämiseksi, miten esteettisen tarkastelun kautta voidaan lähestyä ja mahdollisesti myös hallita arkielämän ääniympäristön ominai-

suuksia. Ääniympäristön esteettiseen tutkimukseen on suhteellisen rajatusti saatavilla varsinaista sellaista aikaisempaa tutkimusmateriaalia tai diskurssia, joka voisi suoraan sellaisenaan toimia teoreettisena viitekehyksen perustana. Tutkielman referenssinä on siten myös yleisen estetiikan, etiikan, taiteentutkimuksen, ääniympäristön ja äänimaisematutkimuksen kautta esiin tulleita näkemyksiä. Lähestyn aihetta eri näkökulmista oman pohdinnan ja muun aineiston avulla, jossa omalla pohdinnalla on tutkimusmenetelmän mukaisesti keskeinen rooli.

3 ÄÄNIMAISEMATUTKIMUS

3.1 Ääniympäristön perusominaisuuksista

Ääniympäristössä on havaittavissa erilaisia kvalitatiivisia ominaisuuksia, jotka jaottelen tässä yhteydessä seuraavalla tavalla: äänisubstanssin laatu, ominaisuus ja määrä. Jako on karkea ja sen tarkoituksena onkin lähinnä kiteyttää ne tarkkailtavissa olevat määreet, joiden avulla on nähdäkseni mahdollista havainnoida ääniympäristön kontekstia ja siinä tapahtuvia muutoksia.

Havainnoimalla äänilähteen laatua voidaan sen avulla tarkastella äänilähteessä olevia peruskvaliteetteja ja niiden syntytapaa. Laadun avulla voidaan määrittellä äänen tunnistettavuus luonnollisena, keinotekoisena, mekaanisena tai vaikkapa musiikillisena. Löydetyn ominaisuuden avulla voidaan tarkastella ääneen liittyviä spesifisiä piirteitä, kuten käytettävää materiaalia sellaisena kuin sitä sillä hetkellä käytetään. Jos lyön alasinta vasaralla tai lyijykynällä, on syntynyt ääni sekä kvalitatiivisilta että kvantitatiivisilta ominaisuuksiltaan erilainen. Tosin alasimen lyöminen lyijykynällä on ilmeisesti verrattain harvinaista, joten ominaisuuteen liittyy myös jonkinlainen mahdollisuus äänen tunnistamiseen normaalissa kontekstissa. Äänen määrä ympäristössä luo senhetkisen auditiivisen todellisuuden. Äänen määrän lisäksi tulee huomioida niiden erilaiset äänenvoimakkuudet, sillä äänenvoimakkuuden avulla yksittäinenkin ääni voi peitota suuremman määrän ääniä. Tuulen mukana havisevassa haavassa on määrällisesti lukuisa joukko lehtiä, jotka eivät kuitenkin äänenvoimakkuudeltaan vedä vertoja läheisellä pihamaalla työskentelevälle lehtipuhaltimelle.

3.1.1 Luonnollinen ääniympäristö

Puhuttaessa luonnollisista äänistä voidaan niille antaa kontekstista riippuen erilaisia määritelmiä. Yleisimmin luonnollisen äänen käsitteen tapaa äänentoistolaitteiden parissa työskentelevien ihmisten sanavarastosta tai sitten erityyppisistä laulu – ja äänenmuodostustapoja kuvailevista ihanteista. Avataan käsitettä kuitenkin hie- man. Puhuttaessa luonnollisista äänistä on lähtökohtana niiden esiintyminen, jo- hon ihminen pystyy vaikuttamaan joko rajallisesti tai useimmin ei lainkaan. Ne ovat siis sellainen osa ääniympäristöämme, jossa meillä ei ole olemassa täyttä va- linnan mahdollisuutta, tai ei lainkaan. Se, millä tavalla luonnolliset äänet saavut- tavat meidät tai vaikuttavat meihin, riippuu monesta tekijästä. Saavuttavuuteen vaikuttaa etäisyys äänilähteeseen ja sen sijainti, vaikuttavuuteen muut ääneen liit- tyvät havainnot ja taustatekijät, tunne-elämykset ja aikaisemmat kokemukset. Luonnonäänille on ominaista, että ne ovat olemassa ihmisestä riippumatta, ihmi- nen ei ole niiden olemassaolon edellytys. Niinpä meillä ei ole mahdollisuutta pae- ta ukonilman joskus varsin voimakasdesibelistä raivoa vaikka niin haluaisimme- kin. Voimme yrittää vaimentaa sitä jollakin tavalla, käyttämällä kuulosuojaimia tai piilottamalla päämme tyynyn alle; luonnollisilla äänillä ei kuitenkaan ole on/off-kytkintä. Luonnollisiin ääniin liittyvää kokemus- ja tunnemaailmaa voim- me yrittää muuttaa, itse äänille sinänsä emme voi mitään.

3.1.2 Ääniympäristön artefaktit

Artefaktiäänien, joilla siis tarkoitan ihmisen joko välillisesti tai välittömästi ai- kaansaamia ääniä, luonne on vastakkainen luonnonäänille. Olennaista on niiden ihmisestä riippuvainen olemassaolo, ne ovat ihmisen aikaansaamia. Artefaktiää- nien erona luonnonääniin on, että pystymme vaikuttamaan niihin, ne ovat ainakin periaatteessa valintamme alaisia. Se, miten voimme valintaa suorittaa, on riippu- vainen yhteiskunnan toimintatavoista ja elinympäristömme olosuhteista. Kaupun- kiympäristössä emme voi valita autojen melua pois, vaikka se onkin ihmisestä

riippuvainen äänitausta. Maalaistaajamassa valintamahdollisuutemme ääniympäristömme suhteen kasvavat selvästi, mutta sielläkään emme voi vaikuttaa halumme mukaan ääniympäristön muodostumiseen. On huomattava, että molemmissa ympäristöissä voimme valinnan kautta mahdollisesti ja joka tapauksessa vain rajallisesti vaikuttaa ääniympäristön koostumukseen. Outi Ampuja (Ampuja 2005, 188 – 189) keinotekoisesta äänimaisemasta käsitteestä luonnollisen vastakohtana¹ ja hän pohtiikin artikkelissaan sitä, että ”—onko meille tarjoutunut mahdollisuus äänimaisemallisen todellisuuden muunteluun ja suunnitteluun ennennäkemättömällä tavalla?”. Ääniympäristön rakenteeseen liittyviä ääniä emme voi kuitenkaan siirtää paikasta toiseen, joten valintamahdollisuudet ovat siten ympäristön kokonaisrakenteesta riippuvaisia. Kaupunkiympäristössä artefaktiääniä on joka puolella. Tällöin on lähinnä kyse niiden määrästä ja laadusta, mitkä ovat subjektin kannalta niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat valintaan. Valintaan vaikuttaa luonnollisesti myös subjektin kyky tai mahdollisuus toimia valintansa mukaan, erilaisten ulkoisten tekijöiden vaikutus toimia valinnan suuntaisesti. Ääniympäristöön ei kaupunkiympäristössä voi yksilötasolla suoranaisesti vaikuttaa lyhyellä aikavälillä. Kaupunkien asumisviihtyvyyttä tutkitaan koko ajan ja yhä enemmän on mukana myös ääniympäristön suunnittelu ja sen vaikutus ihmisten asumisen tasoon. Ympäristömelua pidetään terveyshaittana ja stressitekijänä, varsinkin meluherkät ihmiset reagoivat siihen nopeasti ja eivät myöskään totu taustahumuun ajan myötä (Ympäristöministeriö 1995, 115-116. Kts. myös Ampuja 2005, 196 - 199).

3.1.3 Akustinen ekologia

Akustinen ekologian käsite on peräisin kanadalaisesta äänimaisematutkimuksesta, jonka perustaviin hahmoihin kuuluu tässäkin tutkimuksessa usein viitattu R. Murray Schafer. Akustinen ekologia tutkii äänen ja ääniympäristön kokemista ja merkitystä ihmisen ja luonnon vuorovaikutustilanteessa. Äänimaisema koostuu ihmi-

¹ Ampuja sisältää artikkelissaan keinotekoisesta äänimaisemasta käsitteeseen luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelun, jos voimme puhua jostain keinotekoisesta, täytyy meidän voida puhua myös jostain luonnollisesta.

sen ja muun luonnon sekä yhdyskuntatoimintojen äänistä ja hiljaisuudesta. Schafferin määritelmän mukaan akustisen ekologian perustavoitteena on äänimaiseman tutkiminen kiinnostuksen herättämiseksi epätasapainossa olevan äänimaiseman haitallisiin vaikutuksiin (Schaffer 1977, 271). Ympäristössä esiintyvän melu ja hiljaisuus muodostavat vastakohtaparin jota voidaan peilata äänen ja etiikan suhdetta tarkastelemalla.

3.1.4 Äänimaisema

Äänimaisema¹ käsitteen avulla Schaffer pyrkii määrittelemään ääniympäristöämme. Termin lähtökohtana on korrelaatio englanninkielisen landscape - ilmaisun kanssa, Schaffer katsoo korvan luovan vastaavankaltaisen kuulomaiseman kuin silmän vastaanottama näkyvä maisema. Tässä yhteydessä viitataan vielä auditiivisen ja visuaalisen kokemuksen keskinäisen suhteen muutokseen, joka on kulttuurillisen kehityksen myötä tullut visuaalispainotteisemmaksi, tosin tätäkään väittämään ei hyväksytä täysin kritiikittömästi kuten Heikki Uimonen (Uimonen 2005, 239) artikkelissaan osoittaa.

Vaikkakin Schaffer julkaisunsa (1977) terminologiauettelossa esittelee termit soundscape ja sonic environment periaatteessa yhdensisältöisinä, niin samasta yhteydestä voidaan kuitenkin tulkita äänimaiseman (soundscape) olevan alisteinen ääniympäristölle (sonic environment), joka kattaa koko sisältönsä mukaisesti ääniympäristön kokonaisuudessaan. Äänimaisemalla Schaffer tarkoittaa tietylle paikalle tai alueelle ominaista äänten kokonaisuutta, joka tekee siitä muista äänimaisemista erottuvan spesifin kohteen. Äänimaisematutkimuksen avulla pyritään selvittämään ääniympäristöjen eroa eri paikoissa eri aikoina ja toisaalta tutkimaan äänten vaikutusta ihmisen käyttäytymiseen.

¹ Soundscape, sonic environment (Schaffeer, 1977, 274)

3.1.5 Tarkoitettut ja tarkoittamattomat äänet

Schafer erottaa tutkimuksissaan eri äänityyppejä. Perusääniksi hän määrittelee äänet, jotka kuuluvat jatkuvasti tai joka tapauksessa hyvin usein. Tätä Schafer nimittää yhteisön perusakustiikaksi, äänitaustaksi muille äänille. Oleellista perusäänille on, että niitä ei kuunnella yleensä tietoisesti, mutta ne vaikuttavat kuitenkin ihmisten tapaan olla ja käyttäytyä. Sisällöltään perusäänet ovat samankaltaisia kuin luonnollisen ääniympäristön (natural soundscape) muodostamat äänikollaa-
sit, esimerkeissään Schafer kuvailee meren ja veden tuottamia sekä eläinten ääniä (Schafer 1977, 15-28). Yhteiskunnan tuottaman ääniympäristön muodostavat kaupunkimainen ja maalaismainen äänimaisema, keskeisenä erottavana tekijänä on suhde ymmärrettävän (mielekkään) äänen ja häiritsevän (merkityksettömän) yleishälyn välillä. Tässä Schafer myös tulee lähelle esitettyä määritelmää soivasta ja hälyäänestä. (Pöyskö 1995, 60-61.)

Hieman vastaavalla tavalla asian on ilmaissut amerikkalainen säveltäjä John Cage. Perinteinen konsonanssin ja dissonanssin välinen mittelo melun rajamailla on keskusteluttanut musiikin ja ei-musiikin suhteesta, mihin melun tai häiritsevän äänen raja asetetaan. Tällöin konteksti on puhtaasti musiikillisen ilmaisun viitekeh-
yksessä. Cagen näkemyksen mukaan musiikin määrittelyn rajaa tulee laventaa käsittämään kaikki kuultavat äänet. Jos siis aikaisemmin erimielisyyksiä aiheutti-
vat musiikin jännitevaihtelut dissonanssin ja konsonanssin välillä, nyt vastaavat erimielisyydet tulevat olemaan melun ja musiikillisten äänten määrittelyn välillä (Cage 1987, 4).

Cagen erottelun mukaan on olemassa vain tarkoitettuja ja tarkoittamattomia ääniä. Tämän erottelun mukainen jako jää kuitenkin epäselväksi. Merkitseekö tarkoitettu ääni ihmisen keinotekoisesti tai paremminkin, tietoisesti aikaansaamia ääniä (joko välillisesti tai välittömästi)? Onko esimerkiksi vesihanauksen aukaiseminen ja siitä aiheutuva juoksevan veden ääni tarkoitettu vai tarkoittamaton, onko se tietoisesti tai tarkoituksellisesti aikaansaatua ääniä? Hanauksen aukaiseminen sinänsä on oletetusti tarkoitettu, mutta ei äänen kannalta. Tarkoitettu teko synnyttää äänen, joka ei kui-

tenkaan todennäköisesti ole tarkoitettu? Raja itse aiheutetun ja toiminnasta riippumattoman äänen välillä jää jollakin tavalla määrittelemättä. Tosin Cagen tarkoituksena ei välttämättä ollutkaan luoda aukotonta määritelmää, vaan osoittaa hiljaisuuden ja äänettömyyden ero ja nimenomaan niin, että absoluuttista hiljaisuutta ei ole olemassa kokemuksellisessa mielessä. Täydentäisin Cagen ajatuksia äänistä seuraavasti: on olemassa tietoisesti tai tiedottomasti aikaansaatuja tarkoitettuja ja tarkoittamattomia ääniä (keinotekoiset äänet) ja sen lisäksi myös varsinaisia tarkoittamattomia ääniä (luonnolliset äänet).

3.1.6 Skitsofonia

Epämiellyttävät äänet kuuluvat sinänsä kokonaisuuteen, mutta ihmiset päättävät viime kädessä itse siitä elinympäristöstä, jossa he elävät, siinä olevasta äänimaisemasta ja sen mahdollisesta muokkaamisesta haluttuun suuntaan. Schaferin ajatukset sivuavat John Cagen ajatusta siitä, kuinka ”- - melukin on tarkkaavaisesti ja analyttisesti kuunnellen mielenkiintoista” (Kenttämies-Korpinen 2006). Oma ja tämän tutkimuksen kannalta keskeinen muutos ääniympäristössä tapahtuu sähköisen tallentamismahdollisuuden ja äänentoiston tekniikoiden kehittymisen myötä. Schafer kutsuu skitsofoniaksi tästä seuraavaa ilmiötä, jossa taltioitu esitys voidaan siirtää eroon alkuperäisestä käyttöyhteydestään ja toistaa jossain muussa ympäristössä (Schafer 1977, 273). Käsite pitää sisällään arvostelman siitä, kuinka siirrettyä ääntä käytetään kritiikin kohdistuessa harkintaan, jota ääntä uudelleen esitettäessä käytetään. Termillä peilataan alkuperäisen ja tallennetun äänen suhdetta niiden liittymisessä aikaan ja paikkaan. Elektroakustisen tallennuksen siirto-kyvyn kasvaessa mahdollisuus käyttää musiikkia välineellisesti eri tarkoituksiin kasvaa nopeasti eikä suinkaan rajoitu enää perinteisten viestimien kuten radion ja kodin stereolaitteiden piiriin. Tämän kehityksen myötä musiikista on myös kadonnut, ainakin osittain, siihen aikaisemmin liittynyt juhlallisuuden tunne, joka on voitu kokea vaikkapa sinfoniaorkesterin soittoa kuunneltaessa. Tähän kiinnittää huomioita myös Juha Korvenpää artikkelissaan (Korvenpää 2005, 167 – 168).

Samassa yhteydessä hän hahmottelee skitsofonian vastinetta visuaalisella alueella, esimerkiksi kuvataiteen parissa. Korvenpää ottaa esimerkin kollaasista tyylikeinona, nykyiset vastineet löytynevät mediataiteen puolelta, kuvat ja visuaalinen elementit ovat muuttuneet samalla tavalla helposti siirrettäväksi kuten äänitiedostotkin.

3.1.7 Äänimaisematutkimuksen positiivinen näkökulma

Yleisen käytännön mukainen lähtökohta jonkin asian muuttamisen tarpeeseen syntyy havaitusta, yleensä negatiivispainotteisesta seikasta, jokin asiantila ei ole niin kuin sen tulisi olla. Asiaan voi kuitenkin lähestyä normaaliolotusten vastaisella lähestymistavalla, positiivisella asenteella, kuten Schafer tekee. Hän ei pyri vaikuttamaan ääniympäristön muokkautumiseen negatiivisen kritiikin kautta, vaikka hänen lähtökohtanaan onkin huoli äänimaailman ja – ympäristön kehityksestä, vaan lähestyy asiaa positiivisesta lähtökohdasta, jossa ympäristön äänet muodostavat musiikkiteoksen tavoin tietyn kokonaisuuden. Negatiivinen lähestymistapa ei todennäköisesti luo mahdollisuuksia vaikuttaa ääniympäristön kehitykseen oleellisesti, jos huomioidaan globaaliseen kokonaisuuteen liittyvät sosio-ekonomiset intressit. Positiivisen näkökulman omaksumisen saattaa toimia paremmin rakentavaa keskustelua ja argumentointia kannattelevana elementtinä tavoitellun päämäärän kannalta. (Pöyskö 1995, 60-61.)

4. ÄÄNIMAISEMAMAN URBANISOITUMINEN

Äänien suhde toisiinsa niiden ominaisuuksien, esiintymistiheyden ja laadun perusteella muokkaa ääniympäristön luonnetta. Ääniympäristön luonteeseen kuuluu edelleen se ympäristö, missä se todentuu. Karkea jako voitaneen tehdä maaseutu-kaupunki akselilla. Karkea sen vuoksi, että urbaanin kaupunkiympäristön ja maalaismiljöön ero on rajapinnoiltaan häilyvä. Schafer kuvaa maaseudun ääniä perspektiiviä luovina, koska ne eivät peitä toisiaan. (Pöyskö 1995, 61). Kaupungissa yleiskohina peittää alleen dynaamisesti hiljaisemmat ja etäiset äänet, joten siellä ei pääse syntymään tilavaikutelmaa ja perspektiivi katoaa. Aikaisemmin jako on saattanut olla luonteva, tietyt äänet kuuluivat tiettyyn ympäristöön. Tällä hetkellä kaupunkien teollisuusalueiden sekä automarkettien levittäytyminen kaupunkialueen ulkopuolelle, ”maalaisympäristöön”, sekoittaa ainakin suurimpien taajamien ympärillä perusjakoa. Mekaanisten äänien toimintaympäristönä eivät ole perinteisesti hyväksi havaitut alueet, vaan ne liikkuvat aiheuttajiensa mukana laajemmalle sektorille, alueelle, joka sijaitsee urbaanin ja maalaismaiseman välissä. Ympäristön kasvava äänitulva kaupungeissa on aiheuttanut sen, että alati läsnä oleva peruskohina tai – humina, on vieraannuttanut ihmiset hiljaisuudesta, äänimaisemasta on tullut jokseenkin yhdentekevä. Melu on muuttunut ääneksi, josta opittu olemaan välittämättä tai joka jää arkitietoisuudessa huomioimatta, siihen totutaan¹. Tällä tavoin tulkittuna melusta ja ympäristökohinasta on siis tullut perusääni kaupunkimaisessa äänimaisemassa (Pöyskö 1995, 61).

Erityisesti Schaferin ajatukset ovat nostattaneet voimakastakin kritiikkiä oletettua maalaismiljöön ääniympäristön ihannointia kohtaan, jossa urbaani äänitodellisuus pukeutuu paholaisen viittaaan. Uimosen mukaan Schaferia voidaankin pitää erään-

¹ Ympäristöministeriön tutkimuksen mukaan (2001, 115 -116) meluun tottumisen voi tulkita sopeutumiseksi, joka pohjautuu häiriön uudelleen arviointiin, häiriötä aletaan pitää aikaisempaa vähäisempänä. Saman tutkimuksen mukaan kaikki tloket viittaavat kuitenkin siihen, että ympäristön meluhäiriöihin ei totuta ainakaan merkittävässä määrin.

laisena ympäristöaktivistina, hän pyrki vaikuttamaan tieteen tekemiseen paremman ääniympäristön puolesta (Uimonen 2005, 22 – 23).

4.1. Ääniympäristön muokkautuminen

Ennen teollista vallankumousta vallinnut ääniympäristömme on ollut luonteeltaan olennaisesti toisenlainen kuin sen jälkeen. Ääniympäristön muodostivat jokapäiväiseen elämään liittyvät kotielämään ja työhön liittyvät äänet sekä luonnossa esiintyvät äänet. Teollisen vallankumouksen jälkeen alkaneen kehityksen ja erityisesti 1900-luvulla voimistuneen teknologian nopean kehityksen myötä musiikin rooli on vahvistunut ja tullut yhä keskeisemmäksi. Kun musiikin tallentaminen mahdollistui, alkoi musiikin läsnäolo ääniympäristössä konkretisoitua yhä laajemmin. Ennen äänentallennustekniikan mahdollistamaa äänten reprodusointia olivat äänielämykset ainutkertaisia. Jokainen ääni oli juuri siinä hetkessä läsnä, äänen olemus oli sidottu aikaan.

Äänien kokemiseen liittyvä havainto oli vastaavalla tavalla ainutkertainen. Vasta äänien tallentaminen mahdollisti niiden jatkuvan toistamisen ja vertaamisen keskenään. Tekninen edistyminen kaikilla sähköisen viestinnän alueilla mahdollisti myös äänien liikkumisen, äänilähteen tuottaja ja vastaanottaja saattoivat olla hyvinkin kaukana toisistaan. Modernin elämän äänimaisemaksi muodostui nopeasti sähköisten viestimien kuten radion, television ja äänilevyjen kautta tuotettu äänimaailma ja sähköisen äänentoiston siirrettävyyden ansiosta avautuivat myöhemmin lähes rajattomat mahdollisuudet musiikillisen ääniympäristömme muokkamiseen. (Koivumäki 1992, 43 – 44; Korvenpää 2005, 167 – 168) Teoksilla ja sävellyksillä oli aiemmin paikkansa esitys- ja kuuntelutilanteessa. Levyjä kuunneltiin kotona, kahviloiden ja ravintoloiden jukeboxeista, konsertteja ja keikkoja seurattiin paikan päällä. Näinhän nykyäänkin tehdään. Uutuutena onkin äänen irrottamisen mahdollisuus alkuperäisestä käyttöympäristöstään., saavuttiin tilanteeseen, jossa musiikkia on tarjolla vuorokauden ympäri ja tietty musiikki kohtaakin

minut yllättäen siellä, missä en sitä odota. Mikäli minulla liittyy tähän musiikkiin jonkinlaisia henkilökohtaisia arvoja tai tunteita, saattaa se esiintyminen toisessa kontekstissa olla vaikeaa kohdata, jopa loukkaavaa. Samalla musiikin käyttö erityyppisiin tarkoituksiin on helpottunut, siitä on voitu tehdä hyödyke, jonka avulla voidaan myydä tuotteita. Sen avulla voidaan manipuloida ihmisiä, vaikuttaa heidän päätöksiinsä, luoda tarvittavia tunnelmia eri tilanteisiin. Äänen siirrettävyyden mahdollisuus tekee auditiivisen ympäristön vaikeammaksi hallita eikä kuultava kokonaisuus ole välttämättä ennustettavissa (vrt. skitsofonia).

4.2. Tarkoitukselliset taustäänet

Äänitaustalta ei voi välttyä juuri missään, erityisesti liikuttaessa kaupunkimaisemassa, ”julkisissa tiloissa soivasta musiikista on tullut erottamaton osa nykypäivän äänimaisemaa, eikä jatkuvaan äänitaustaan tottunut nykyihminen koe sitä eriskummallisena puhumattakaan siitä, että kyseenalaistaisi musiikin tämänkaltaisen käytön” (Koivumäki 1992, 43-44) Muzak, musiikki, jota ei ole tarkoitettu kuunneltavaksi vaan korkeintaan kuultavaksi, on soluttautunut julkisiin tiloihin, ravintoloihin, marketteihin, liikkeisiin, puhelimien jonotusääniin. On syntynyt omanlaisensa sisutusmateriaali, äänitapetti, jonka tehtävänä on pitää mahdolliset epämiellyttävät ympäristön äänikokemukset loitolla tai ainakin mahdollisimman kaukana taustalla. Taustamusiikin käyttäminen on kuitenkin kaksiteräinen miekka. Äänten kyllästävässä maailmassa on yhä enemmän ihmisiä, joille äänitapetin tai muzakin käyttö merkitsee ärsytyskynnyksen ylittämistä, jolloin haluttu vaikutus kääntyy itseään vastaan. Tavaratalojen ja markettien taustamusiikin käyttöön tällaisella kuluttajalla ei vielä ole varsinaista vaikutusmahdollisuutta, mutta pienemmissä liiketiloissa on jo mahdollisuus äänestää kantapäällään. Ralf Gothoni katsookin esseessään, että ”äänisaasteen” leviämisen ehkäisemiseksi ei ole tehty lainkaan siinä määrin toimenpiteitä, jos ollenkaan, kuten esimerkiksi vaikkapa savuttomien tilojen aikaansaamiseksi (Gothoni 1998, 246). Ari Koivumäki mainitsee (Koivumäki 1992, 44) Yhdysvalloissa kehitetyn ”akustisen parfyymin”,

jonka tarkoituksena on peittää häiritseviä ääniä, jollainen saattaa olla itse taustamusiikkikin (!). Kysymyksessä on valkoista kohinaa tuottava laite, jonka peittoteho ylittää koneellisen ilmastoinnin tehon äänitaustan häiriön poistajana. Häiritsevänä äänitaustana voi periaatteessa olla mikä tahansa ääniympäristössä vaikuttava tekijä ja niinpä paradoksaalisesti itse musiikki, joka taustalla tekee työtään hiljaisuuden poistamiseksi, voidaan eliminoida tällaisella laitteella, mikäli se koetaan häiritseväksi.

Aina musiikin käyttöön ei kuitenkaan liity subjektin tai kokijan aktiivista roolia, vaan se voi muodostua ympäristössä vaikuttavista tekijöistä, joihin subjektin suhde voi olla vaihteleva riippuen yksilötasolla vallitsevista vastaanottokriteereistä. Taustamusiikin olemukseen kuuluu lähtökohtaisesti sen tietyyntyyppinen harmaus, se ei erotu eikä usein saakaan erottua ympäristöstään liiaksi. Uudempana kehityksenä on tullut mukaan *easy listening* musiikki, joka ei enää pyri täysin sulautumaan ympäristöönsä, mutta joka nimensä mukaisesti ei aiheuta suurta päänvaivaa kuuntelijalleen ja valuu loppujen lopuksi kuulijansa mielestä kuin vesi hanhen selästä, toisesta korvasta sisään ja toisesta ulos. Muzakin suhdetta *easy-listening* musiikkiin voidaan kuvata seuraavasti:

"Klassinen" 60-70-lukujen muzak on lempimusiikkiani. Se vetoaa minuun jollain lähes farmaseuttisella tasolla. Ehkä se on 1900-luvun vastine kirkkolaululle. Olin luultavasti ollut aivan eri mieltä sen tekoaikana, jolloin sitä kuuli Helsingissäkin paljon enemmän kuin nykyään. Nyt muzakin funktio kapitalismin ratasten rasvaajana on siirtynyt formaattiradioiden pakkopullalle. Easy listening on yleensä jo vähän eri juttu, se on musiikkina perinteisempää ja siihen liittyy kaikenlaista tavanomaista alakulttuuri-hömpötystä kuten kitsch-levynkansia, pulisonkeja ja muuta "ironista" huumoria, joka ei kuitenkaan ole mielestäni erityisen hauskaa" (Anton Nikkilä Erkki Raution haastattelussa 3.11.1999).

Easy listening -musiikkiin kuuluu siis suhde kuultavaan musiikkiin aktiivisempaan kuin täysin taustamusiikiksi tarkoitettussa musiikissa. Joseph Lanza (Lanza, 1994, 2) näkemyksen mukaan muzak ja *easy listening* tyyleihin suhtaudutaan ylei-

sesti jopa liiankin negatiivislähtökohtaisesti, musiikilliset arviointikriteerit jäävät toissijaisiksi tietynlaisen kulttuurisidonnaisen ennakkoasenteen vuoksi. Analogisesti samankaltaiseen musiikin käyttöön liittyy Anni Rannan artikkelissaan esiintuoma *foreground music* (Ranta 2005, 265 – 266). Sille on tyypillistä musiikin tuttuus, tunnistettavuus. Muzakin kohdallahan tunnistettavuus tämä ei näytä muodostavan minkäänlaista kriteeriä. Tunnistettavuuden avulla voidaan myös ohjailla esimerkiksi kuluttajan toimintaa suuntaamalla musiikkityyliä tiettyyn kohderyhmään erityisesti vaikuttavaksi.

5 ARKIPÄIVÄN ÄÄNIESTETIIKKA

5.1 Musiikin esteettinen arviointi ja teoksen problematiikka

Musiikin esteettinen arviointi on ollut lähtökohdaltaan muun taiteentutkimukseen keskittyvän estetiikan tutkimuksen mukaisesti teoskeskeistä. Voidaan kuitenkin kysyä, pystyykö perinteiseen teoskohtaiseen analyysiin perustuva esteettinen tutkimus enää vastaamaan siihen nopeaan, teknologian kehityksen mukanaan tuomaan musiikin tuottamisessa tapahtuneeseen muutokseen, joka on musiikin digitalisoitumisen myötä levinnyt nopeasti ja tehokkaasti? Musiikin ja teosten muunneltavuus ja reprodusoimisen helppous on muuttanut sinällään jo ”teoksen” käsitettä, sillä nähdäkseni teoksen käsitteeseen liittyy tietynlainen pysyvyyden oletamus. Teos on se, miksi se on muodostunut tekijänsä kautta, ja on sellaisenaan olemassa oleva itsenäinen kokonaisuus, jolla on tietyt substanssinsa ja muotoperiaatteensa, joiden varaan se rakentuu.

Teknologisen kehityksen mahdollistama musiikkiteosten käsittely ja muokkaaminen on kuitenkin vienyt ”teokselta” sen muuttumattomuuden identiteetin. Teos ei ole loukkaamaton eikä pysyvä, mikäli se on jollain tavalla muutettavissa sähköiseen muotoon. Markus Mantereen artikkelissa (Mantere 2005, 196-198) tuodaan esille käsite taideteosten ”kodittomuudesta”, käsitteen on luonut Gianni Vattino. Käsitteen kautta Vattino peilaa postmodernin yhteiskunnan teknologian kehitystä ja median keskeistä roolia siinä. Taidekokemus on muuttunut monimuotoisemmaksi ja moniarvoisemmaksi, joten perinteinen estetiikka kohtaa ongelmia, jos se jää teoksen ontologian varaan. Taiteen ja siten musiikin kokemus on muuttunut monimerkityksellisemmäksi, jossa kuunneltava ”teos” saattaaakin tietyssä muodossaan elää vain hetken muokkautuakseen nopeasti uudelleen. Tämä johtaa luonnollisesti musiikin arkipäiväistymiseen ja taideteoksen merkitys ”teos”-mielessä kokee muutoksen. Myöskään musiikin kokeminen ei ole sidottu aikaan eikä paikkaan, jolloin koettu todellisuus musiikkielämyksenä on läsnä haluttaessa ja vielä-

pä, jos niin halutaan, omien kriteerien mukaisessa muodossa oman maun mukaisena. Esteettisen arvostelman tekeminen muuttuu kokemuksellisemmaksi ja elämyksellisemmäksi pohtivan analyysin kadottaessa merkitystään kohteen nopean metamorfoosin vuoksi.

5.1.1 Kokemuksen autenttisuuden säilyminen reproduoidussa tuotteessa

Walter Benjamin (1892 – 1940) on luonut taidefilosofiassaan käsitteen taideteoksen ”aura”, joka liittyy teoksen eksistenssiin tietyllä hetkellä, tässä ja nyt. Kun teos, tässä tapauksessa musiikkiteos, reproduoidaan se menettää tietyllä tavalla läsnäolonsa ajassa ja paikassa. Teoksen aura häviää sen monistettavuuden ja uusintamisen myötä. Myös teoksen vastaanottajan, kokijan asema muuttuu teknologian tarjoamien keinojen myötä. Jos esitys aiemmin koettiin vastaanottajan kannalta passiivisena, hän ei osallistunut siihen muuten kuin kuuntelijana, niin tänä päivänä interaktiivinen vuorovaikutus mahdollistaa myös teoksen aktiivisen käsittelyn ja siihen osallistumisen. Teknologian yleistyessä se on yhä useamman saatavilla ja tätä kautta musiikkielämysten kokeminen on yhä voimakkaammin arkipäiväistynyt. (Mantere 2005, 188 – 189)

Musiikkiteosten ”aura” on korvautunut niiden loputtomalla monistettavuudella ja reproduktiossa tapahtuvan muuntamisen takia. Onko aura siis lopullisesti menetetty teoksen soivassa todellisuudessa? Jos teokseen liittyvä autenttisuus (vastakohdista reproduoidulle) voidaan säilyttää, niin olettavasti myöskin teokseen sen ainutkertaisuuden kautta liittyvä aura säilyy sen olemukseen liittyvänä. Teos tulee siis esittää tilassa, jossa ei ole senkaltaisia ulkoisia häiriötekijöitä, jotka estäisivät siihen kuuluvan olemuksen todellistumisen. Mantereen mukaan konserttisali voi toimia tällaisena arkipäiväisestä elämästä irti olevana tilana, jossa on mahdollisuus teoksen saavuttamiseen, mahdollisuus esteettiseen kontemplaatioon. (Mantere 2005, 193). Konserttisali tai muu vastaava musiikin kuunteluun tarkoitettu tila on aina edustanut paikkaa, jossa on odotettavissa tietyn tyyppisiä musiikkiesityk-

seen liittyviä, kulttuurisesti ennakkoon profiloituneita sisältöjä. Musiikkiesitys on ollut sidottu siihen aikaan ja paikkaan, jossa se juuri silloin on koettu. Digitalisoinnin myötä tilanne on siis muuttunut ”- - siinä missä äänet ovat olleet perinteisesti indeksaalisia merkkejä ne tuottaneista lähteistä, sidottuja aikaan ja paikkaan, teknologia on muuttanut tämän kiihtyvällä vauhdilla” (Mantere 2005, 196).

5.2 Musiikin moraalista funktiosta

Kun lähdetään tarkastelemaan musiikin ja etiikan suhdetta, niin lähtökohtana ei ole se, mitä musiikki on tai pitää sisällään, vaan se, mihin sitä käytetään. Se, minkälaisesta musiikista on kysymys, vaikuttaa luonnollisesti siihen, minkälaiseksi sen käyttötarkoitus voi muodostua. Se, että musiikkia käytetään johonkin tiettyyn tarkoitukseen, mahdollistaa sen käytön tai käyttötavan tarkastelun esteettiseltä mutta, mikä on mielestäni huomionarvoista, myös eettiseltä kannalta. Historiallista taustaa vasten tarkasteltuna musiikin havaitaan yleensä liittyneen johonkin tiettyyn käyttötarkoitukseen, se ei ole siis ollut olemassa itsenäisenä, esittävänä taiteena, vaan sillä on ollut oma määrätty funktionsa jonkin kokonaisuuden osana. Musiikin käyttöön on liittynyt jokin tarkoitus, jota se palvelee, jonka ehdoilla se siten myös toimii. Se, että musiikilla on ollut funktionaalinen rooli, sille on asetettu tietty käyttötarkoitus, antaa mahdollisuuden tarkastella sitä, ei pelkästään esteettisten, vaan myös eettisten näkökohtien valossa.

5.2.1 Maku ohjaa?

Käytämme, kulutamme ja harrastamme musiikkia. Johtaako sen siihen, että musiikille käy kuin valkoiselle kohinalle: me olemme ympäröineet itsemme musiikilla, mutta emme enää kuule sitä. Taustalla olevasta musiikista jokin tietty, minun tietoisuuteeni erottuva kohta saa aikaan heräämisen ja aktiivisen musiikin kuunte-

lun, ainakin hetkeksi. Tässä kohdassa astuu kuvaan sitten oma musiikillinen minäkuvani ja sen sisältämät elementit: miten reagoin tietoisuuteni herättäneeseen musiikkiin. Siinä on ollut jotain sellaista, joka on erottunut kaiken äänikulissin keskeltä., olen reagoinut siihen sisään rakentuneen ja oppimani tietoisuuden kautta, joka liittyy siihen kontekstiin ja kokonaistajuntaan, jolla minä käsitän musiikilliset kokemukseni. Todennäköisesti mitään yksittäistä tekijää sille, miksi kuunteluni aktivoituu, ei normaaleissa olosuhteissa löydy¹, joten etsitään suurempaa määräävää ja käyttäytymistä ohjaavaa tekijäkokonaisuutta. Sellainen voisi tässä tapauksessa olla maku, oma musiikillinen makuni.

Musiikki on kuulijalle hyvinkin henkilökohtainen asia genrestä riippumatta. Asetan tietyn sävelmän tai teoksen omassa kategoriassani sille kuuluvaan paikkaan siinä hierarkkisessa järjestelmässä, jolla musiikkimakuni ohjaan. Jos siis jotain arvostamaani tai suorastaan rakastamaani sävellystä käytetään minun arvomaailmani vastaisesti, on se mielestäni tuon musiikin väärinkäyttöä, sille tehdään suoranaista väkivaltaa eikä se ole sallittua. Koska musiikin käytölle ei kuitenkaan ole asetettu varsinaisia rajoitteita moraalisisessa mielessä, on asiaan vaikuttaminen hankalaa. Se lainsäädäntö, mikä musiikkia mahdollisesti koskee, ei estä sen käyttämistä mielestäni moraalisesti arveluttaviin tarkoituksiin. Tässä yhteydessä musiikkimaulla on keskeinen rooli. Jos jokin musiikki on minun makuni puitteissa väärässä paikassa, on kyse vain puhtaasti mielipiteestäni, jolla ei välttämättä ole sen suurempaa vaikutusta asiaan. Mikäli musiikkia käytetään välineellisesti jonkin asian hyväksi, ei musiikkimaulla ole siinä sellaisenaan kovinkaan suurta roolia. Sillä sen sijaan on, miten musiikkimakua pyritään ohjaamaan. Tietyllä tavalla voisi sanoa, että musiikin moraalit on sen soittamisessa tai esittämisessä. Jos kuulen musiikkiesityksen ensimmäistä kertaa elämässäni, niin muodostan siitä arvostelman arviointikriteerieni ja musiikillisen identiteettini mukaisesti sillä kuulemisen

¹ Tilanteeseen ei liity mitään sellaista, joka poikkeaisi radikaalisti oletetusta toiminnasta kyseisessä ympäristössä. Musiikin kyseessä ollessa sellainen voisi olla vaikkapa hyvin äkillinen äänenvoimakkuuden tason nousu kuulon kipurajaan.

hetkellä ilman ennakkotietoja¹. Musiikki on sillä hetkellä läsnä olevaa ilman, että voin ennakkoon sanoa siitä jotain ehdottoman varmasti makuni perusteella. Jos kuulen sisällöllisesti saman esityksen toistamiseen, omaan siitä ennakkokäsityksen ja voin lausua siitä jotain kokemukseni perusteella. Valitessani esityksen, konsertin tai muun musiikkia sisältävään tilanteen, teen nimenomaisesti sitä hetkeä koskevan valinnan vapaaehtoisesti, oman musiikkimakuni mukaisesti (olettaen, että en ole masokistinen luonne). Kuuntelu on tilanteessa aktiivista ja ainutkertaista. Jos kysymyksessä on live-esitys, on kokemus ainutkertainen ja ainutlaatuinen. Jos taas kyseessä on tallenne-esitys, olen sen makuni mukaisesti valinnut ja mikäli keskittymiseni kuunteluun onnistuu, on tämäkin tilanne omalla tavallaan ainutkertainen.

Musiikkimaun ohjaamisessa keskeinen rooli on reprodusoidulla musiikilla. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat radioiden soittolistat. Soittolistat laaditaan tiettyjen periaatteiden mukaisesti siten, että oletettu radion kuuntelija kuuntelisi tiettyä kanavaa mahdollisimman paljon. Soitettava musiikki ei soittolistojenkaan puitteissa voi aina olla kaikkien mieleen, mutta jos siitä suurin osa on kiinnostavaa ja minun makuuni sopivaa, en todennäköisesti vaihda kanavaa. Se, mikä tässä on kiinnostavaa, on makuni vähittäinen muuttuminen kuuntelutottumuksieni mukaan. Jos siis kuuntelen tiettyä kanavaa, omaksun myös vähitellen sen tarjoaman musiikillisen todellisuuden ilman, että itse välttämättä tiedostan sitä. Tässäkin tapauksessa teen valinnan itse ja vapaaehtoisesti, mutta kuunteluni ei ole yhtä keskittynyttä kuin live-tilanteessa. Jos kuuntelisin radiossa soitettavaa musiikkia samanlaisella intensiteetillä kuin konsertissa, niin luulenpa, että soittolistan kaikki sävelmät eivät läpäisisi musiikkimakuni armotonta testiä.

Musiikin massatuotannon jatkuva kasvu sekä tekninen kehitys ovat vähitellen taanneet sen, että sitä riittää, jatkuvasti ja kaikille. Minun ei tarvitse mennä levykauppaan etsimään haluamaani musiikkiteosta, saan sen huomattavasti nopeammin verkon kautta ja sitä paitsi ilman levymuodossa mukana tulevia muita kappa-

¹ Todennäköisesti minulla saattaa olla hyvin paljonkin ennakkotietoja esittäjästä, musiikkityylistä jne. Itse kuulemistapahtuma on kuitenkin ensimmäinen ennen kuulemattoman kohdalla ja siten ainutkertainen ennen kuin se mahdollisesti myöhemmin reprodusoidaan.

leita, joita en kenties halua. Musiikki leviää ympäri maailmaa salamannopeasti ja tehokkaasti. Stephen Travis Pope käyttää tästä teknologian kehitykseen liittyvästä ilmiöstä termiä ”levittämisen vapaus”. (Mantere 2005, 192) Se musiikki, jota joka puolella ja jatkuvasti kuulemme, tahdoimme tai emme, on osa kasvavaa globaalia markkinatalouskasvua viihdeteollisuuden raskaimman arsenaalin edesauttamana. Se, että meillä on jokaisella on musiikkimakumme ja lempimusiikkimme, ei juurikaan vaikuta ympärillämme soivaan äänikulissiin, koska sen psykologia ja esteetiikka on siihen kohdistuneiden tutkimusten ansiosta muotoutunut tietynlaiseksi ja johon lopulta myös oma korvamme tottuu, kuulomme passivoituu. Voimme toki vaikuttaa tietyllä tasolla ja tietyin edellytyksin siihen, minkälaista musiikkia ympärillämme soi, mutta yhtä vähän kuin voimme vaikuttaa ääniympäristömme rakenteellisiin kokonaisuuksiin, voimme aktiivisen valintamme kautta lopullisesti määritellä meitä ympäröivän musiikin määrää. Tiedetyt asiat ovat olemassa määrättyissä ympäristöissä meistä riippumatta. Valintamme vapaus on niiden välttämässä tai käyttämällä jotain muuta elementtiä, vaikkapa jotain kuulokeliitännäistä mediasoitinta peittämään ääniympäristön olemassaolon.

5.2.2 Kuuleminen ja kuunteleminen

Reprodusoitu musiikki ei sinällään ole avainkäsite musiikkimaun muutosta tarkasteltaessa, vaan se, millä tavalla kuuntelemme musiikkia. Jos olemme konserttitalanteessa, on kuuntelu luonteeltaan aktiivista ja hetkessä läsnä olevaa. Havainnoimme, tarkkailemme, analysoimme, tunnelmoimme tai keskitymme jollain muulla tavalla kuuntelemaan valitsemaamme esitystä. Barry Truax käyttää tämän tyyppisestä kuuntelusta termiä hakukuuntelu (listening-in-search). Hakukuuntelulle on tyypillistä musiikin tai ääniympäristön tietoinen ja aktiivinen havainnoiminen. Hakukuunteluun liittyy läheisesti analyttisen kuuntelun käsite. Analyttinen kuuntelu on luonteeltaan samankaltaista kuin hakukuuntelu, mutta siinä ääni on mahdollista irrottaa ajasta ja paikasta. Tämän jaottelun mukaisesti live-tilanteessa kuunteluni on hakukuuntelua ja tallennetta kuunnellessani analyttistä kuuntelua. Molemmissa kuuntelu on kuitenkin tietoinen prosessi. Truax jakaa kuuntelun vielä kahteen muuhun osaan, valmiuskuunteluun (listening-in-readiness) ja taustakuunteluun (background listening). Valmiuskuuntelulle on ominaista äänen passiivinen vastaanottaminen siihen saakka, kun ääniympäristössä tapahtuu muutoksia, jolloin kuuntelu aktivoituu ainakin hetkeksi, kunnes ympäristö jälleen tasoittuu. Taustakuuntelulle on tyypillistä äänitaustan muuttumattomuus. Tästä Truax käyttää myös käsitettä tarkkaamaton kuuntelu (distracted listening). Yhdistävänä tekijänä on tietoisuuden taso ääniympäristöstä. Radion kuuntelu on tyypillisimmillään valmiuskuuntelua. Suurin osa ajasta menee taustakuuntelulle tyypillisesti ja mielenkiintoni herää, kun soittolistalta poimitaan jotain sellaista, joka herättää musiikillisen ruokahaluni. (Uimonen 2005, 33 – 34)

Jos kuunteluni on aktiivista toimintaa, Truaxin mukaan hakukuuntelua, olen vapaaehtoisesti suunnannut toimintani tietyn objektin havainnointiin. Tämä on mahdollista kaikenlaisessa ääniympäristössä, ainakin periaatteessa. Kyseessä olevan ympäristön kokonaisuudittivinen rakenne vaikuttaa todennäköisesti kuitenkin haluuni suorittaa hakukuuntelua, saavutanko haluamani kuuntelukokemuksen siinä tilassa sillä hetkellä. Mikäli tilassa olevien äänien hierarkkinen rakenne on sopiva kuunteluun, niin todennäköisesti jatkan aktiivista kuuntelua. Hakukuuntelun osal-

ta ratkaisen siis itse ympäristössäni olevan musiikin kuuntelun tarpeen. Tähän kuuntelun valinnan mahdollisuus sitten loppuukin. Kaikki muu ympäristössäni oleva musiikki on olemassa tahdostani riippumatta, jos siis aion olla paikalla kyseisessä tilassa enkä ole itse vaikuttamassa tilan musiikkiympäristön suunnitteluun. Jos kuitenkin haluan kuunnella oman valintani mukaista musiikkia, on minun joko poistuttava tilasta kuuntelemaan sitä jonnekin muualle tai häivyttävä olemassa oleva ääniympäristö jollakin tavalla. Voin käyttää tekniikan suoma mahdollisuutta hyväkseni ja laittaa nappikuulokkeet korviini tai sitten yrittää harastaa valmiuskuuntelua, joka kuitenkin on suoraan riippuvainen tietoisuustilastani. Valmiuskuuntelun harjoittaminen tietoisena toimintana aktiivisen kuuntelun yhteydessä ei ole kovin yksinkertaista, koska siinä kuuntelun pitäisi samalla kertoa olla aktiivista ja passiivista. Tietoisuus ääniympäristöstä on Truaxin mukaan kuuntelun eri muotojen taustalla oleva tekijä. Tietoisuuteni hereisyys on avainasemassa, kun liikun erityyppisissä ääniympäristöissä. Sen avulla suljen pois tai sitten annan tilaa äänille ja ympärilläni soivalle musiikille. Mitä enemmän olen tietoinen tietoisuudestani tietyssä tilassa tietyllä hetkellä, sitä vaikeampaa minun on suhtautua passiivisen neutraalisti kuulemaani musiikkiin.

Kuuntelun taso on siis ratkaisevassa asemassa arvioitaessa musiikin käyttöä ääniympäristössä. Tyypillisissä taustamusiikkia käyttävissä paikoissa luotetaan tarkkaamattomaan kuunteluun, musiikki on sovitettu käytettävän tilan tarpeiden mukaisesti siten, että se ei irrottaudu kokonaisuudesta millään tavalla häiritsevästi. Saattaa olla, että koko tila on suunniteltu myös muilta osiltaan sellaiseksi, että se palvelee tarkoitustaan parhaiten asiakaskunnan huomioon ottaen, jolloin musiikki on osa kokonaisuutta suunnitelmallisen tarkoituksellisesti. Äänitapetti kuvaa hyvin tällaista tilaa, musiikki on osa tilan kulisseeja. Todennäköisesti musiikki on tehty tilaan huolellisesti, jolloin päivän hittien tarjonta tällaisessa tilassa on vähäistä, musiikki ei saa erottua häiritsevästi. Valmiuskuuntelu ei ole tällaista konseptia varten. Esimerkkinä tämänkaltaisesta tilasta voi olla ns. paremman tason ravintola, jossa musiikki on sovitettu halutun asiakaskunnan oletetun musiikki-mauksen mukaisesti. Musiikki on rauhallista, lähes kuulumatonta, todennäköisesti klassisen musiikin luonteista, josta yllätyksellisyys on kuitenkin rajattu pois. Jos

ravintolaan tai muuhun tilaan halutaan nopeaa asiakaskunnan vaihtuvuutta, on tämä huomioitu musiikkivalinnoissa. Musiikki on tällöin nopeatempoista ja vaikuttaa siten myös ihmisten käyttäytymiseen. Kysymyksessä ei enää ole välttämättä taustakuuntelu, vaan musiikki on aktiivisemmassa roolissa kuitenkin niin, että se ei aiheuta häiriötä vastaanottajissa:

”Tunnelmaa luo myös ravintolan oma musiikki, jonka on säveltänyt helsinkiläinen electro-kokoonpano Sonic Sketch. ”Kaikilla maailman merkittävimmillä ravintoloilla on oma musiikkivalikoima, mutta me halusimme viedä asian vielä astetta pidemmälle. Miljööseen sopiva lounge-musiikki on tehty ainoastaan Grill it!-ravintolaa varten. Single julkaistiin avajaisten kunniaksi ja tupla-cd ilmestyy maaliskuun aikana. Kappaleita levyllä on 18, ja muu ravintolassa soiva musiikki on valittu sointumaan omaan musiikkiimme” (Mika Riuttanen, Ravintolapäällikkö, Grill it!).

Ihmisen elämänlaadun ja valinnan mahdollisuuden kannalta taustamusiikin käyttö ei ole aivan ongelmaton kysymys. Ainahan voi tietysti välttää sellaisia paikkoja, joissa tietää melusaastetta olevan, tai sitten voi, huomattaessaan joutuneensa sille vastentahtoisesti alttiiksi, ainakin yrittää poistua pikaisesti vähin äänin paikalta. Musiikin tai muunkaltaisen äänitapetin käyttö voi olla tietynyyppisissä paikoissa kuitenkin tarkoituksenmukaista tai jopa välttämätöntä halutun vaikutelman aikaansaamiseksi. Valinta jää ratkaisun tekeväälle vastaanottajalle. Ravintolaan ei ole pakko mennä, kauppa voi aina vaihtaa, radiosta ja televisiosta muuttaa kanavaa. Taustäänien käyttämisen laajuudesta johtuen on tällaisten valintojen tekeminen kuitenkin melko rajoittavaa. Pohtimisen arvoista on toiminnan rajoittavuuden sietokynnyksen ylityskohdan määrittelemine ja toisaalta yksilön (ainakin periaatteellinen) oikeus elää tietyllä tavalla häiriöttömässä ympäristössä ilman elämänpiiriä liiaksi rajoittavia valintoja.

Taustamusiikin tuottamisen ja vaikutuksen analysointi on jäänyt verrattain vähälle huomiolle tutkimuksen parissa. Anni Rannan mukaan taustamusiikin läsnäoloa on ryhdytty pitämään itsestään selvänä ilmiönä, jota ei siten kyseenalaisteta juuri

lainkaan (Ranta 2005, 258). UNESCO:n kansainvälisen musiikkineuvoston julistuksessa vuodelta 1969 vedotaan jokaisen ihmisen yksilölliseen hiljaisuuden oikeuteen ”the intolerable infringement of individual freedom and the right of everyone to silence by the abusive use, in private and public places, of recorded or broadcast music”¹. Julistuksen antamisen jälkeen tosin vaikuttaa siltä, että sen vaikutus on jäänyt varsin marginaaliseksi taustamusiikin ja äänitapetin käytön sekä sähköisen median vaikutuksen yhä lisääntyessä ja laajentuessa.

5.3 Vallaton ääni - äänivalta

Voiko olla olemassa yhteiskuntaa ilman musiikkia tai oikeammin, onko ilman musiikkia olevaa yhteiskuntaa kuviteltavissa. Jos on olemassa ympäristö, joka tuottaa ääniä, niin vähitellen nämä äänet liittyvät yhteen, niihin liitetään merkityksiä ja musiikin synty on jossain vaiheessa välttämätöntä. Tätä mieltä on ainakin Kari Kurkela Radiomafian haastattelussa. ”- - *Kun uutta ilmenee, ihminen automaattisesti kysyy, että mitäs tää nyt sitten on. Ryhtyy etsimään vastausta sille tai antamaan sille muotoa, merkitystä, sisältöä. löytämään sille jonkin mielekkään roolin siinä todellisuudessa, jossa hän elää*” (Kurkela, 1997).

Äänet ja musiikin tekeminen ovat keskeinen osa ihmisen toimintaa, yhtä ”keskeinen kuin syöminen ja juominen” (Länsiö, 1997). Yhteiskunta ilman musiikkia on epätodennäköinen vaihtoehto. Äänien tuottaminen, ääntely, yhdessä tai erikseen, toisille äänteleminen tuottaa ihmiselle tyydytystä ja iloa. Äänen havainnon tuottaman kokemuksen metamorfoosi musiikilliseksi kokemukseksi ei todennäköisesti ole vältettävissä. Jokaista aistia varten on olemassa joku kauneus (näkö, haju, maku, äänet). Musiikki on osa äänimaailman kauneutta. Ihmisen muokkaama ääni on kasvanut suuriin mittasuhteisiin.

¹ ”levytetyn tai radioidun musiikin väärä käyttö on sietämätön loukkaus yksilön vapautta ja jokaisen oikeutta hiljaisuuteen kohtaan”.

” - - *Kun ihminen sijoittaa itsestään jotain musiikkiin, kun se alkaa merkitä hänelle jotain, niin hän sijoittaa sinne tietyssä mielessä itseään ja kun hän sitten kuulee sen merkityksen sieltä musiikista, niin tietyssä mielessä hän kohtaa silloin siellä itseään. Voisi sanoa, että musiikki on selektiivinen peili että erilaiset musiikit heijastaa ihmisen itseydestä erilaisia asioita takaisin – ne niin kuin provosoi siitä ihmisen mielestä tietyt puolet esille ja aktivoi ne siinä ihmisessä ja silloin ihminen alkaa kuulla niitä siellä musiikissa ja sitten kun hän kuulee ne, hän ajattelee että sen on tuon musiikin ominaisuus, mutta itse asiassa se on myös tämän ihmisen ominaisuus” (Kurkela, 1997).*

Niin musiikki kuin meitä ympäröivä äänimaisemakin on osa kulttuurista ja yhteiskunnallista toimintaamme. Äänimaisemassa tai pikemminkin ääniympäristössä kuuluu kaikki se, mitä ihmiskunnan kehityksessä on kautta aikojen tapahtunut, tosin kehitys luonnollisesti hävittää ajan myötä meitä edeltäneet äänimaisemat, joten varsinaisesti kokemuksen kautta tulevasta elämyksestä voidaan puhua vain tämän hetken tietoisuuden tavoittamassa määrin. Eniten ääniympäristöön on vaikuttanut aiemminkin mainittu teollinen vallankumous ja sitä seurannut teknisen kehityksen kiihtyvä vauhti. Kaupunkien ääniympäristö sisältää niin suuren valikoiman yhtä aikaa olemassa olevia ääniä, että ne alkavat syödä toisiaan. Minä aistin sen sillä tavalla, että alan tietoisuudessani priorisoida ympärilläni kuuluvia ääniä siirtäen heikommin kuuluvat taka-alalle, osaksi perusääntä, jolloin ne käytännössä häipyvät kuulumattomiin. Vahvemmat äänet sekä useiden äänilähteiden muodostamat miksausukset ovat aistimuksissani päällimmäisenä.

5.3.1 Äänten hierarkkiset merkitykset

Ääniympäristö ja – maisema peilaavat myös yhteiskunnassa vallitsevia valtasuhteita. Eläinten maailmassa äänet kertovat vallitsevasta hierarkiasta, äänet ilmaisevat eläimille oikean tavan suhtautua kuultuun ääneen suhteessa omaan toimintaan sillä hetkellä. Äänellä merkitään reviirejä ja valta-alueita. Näin myös ihmisillä. Ääni kuuluu usein keskeisenä osana merkkisysteemiin, joka kertoo sosiaalisesta hierarkiasta sekä kotona että myös sen ulkopuolella työpaikalla. (Stockfelt 1994, 16 – 18. Kts. myös Uimonen 2005, 229 - 231). Jos joku meistä pystyy kontrolloimaan musiikkia sosiaalisessa ympäristössämme, hän omaa myös sosiaalista valtaa ja pystyy muuttamaan ihmisten käytöstä.

Musiikilla voidaan alleviivata erityyppisiä yhteisöllisen toiminnan ja käyttäytymisen muotoja. Tyypillisesti juhlatilanteisiin, seremonioihin ja paraateihin liittyvä musiikki on saanut seurakseen myös arkisemmissä yhteyksissä käytettävää musiikkia, jolla pyritään vaikuttamaan tapahtuman luonteeseen haluttuun suuntaan ohjaavasti. Paraatimusiikki ja isänmaalliset tunnelmat saavat vanhemman väestönsän silmäkulmiin kyyneleet ja kunnian tunteen ainakin viimeistään Porilaisten marssin tai Finlandia-hymnin soidessa. Populaari- ja iskelmämusiikin käyttö koko perheen urheilutapahtumissa tai hieman järeämmät soinnit omaavat jääkiekko- ja jalkapallotapahtumat on osa nykypäivän toimintakulttuuria, jossa musiikin rooli välineellisenä ja tiettyyn käyttäytymiseen ohjaavana on selkeästi havaittavissa. Osaamme yhdistää tietyn musiikkityylin kuulemisen sitä harrastavaan ihmisryhmään ja tämä voi toimia myös varoittavana signaalina eläinten maailman tapaan esimerkiksi kadulle tai puistoon kokoontuneen jengin läheisyydestä. Ääniä käytetään nykyisin paljonkin tiedottamaan siitä, kenelle mikin paikka kuuluu. Kadulle suunnattu diskon kovaääninen tiedottaa vanhenevalle ihmisille: "tämä paikka ei ole tarkoitettu sinulle". Siitä, miten musiikkia voidaan käyttää ympäristön muokkaamiseksi, käy erinomaisena esimerkkinä Tampereella kauppagalleria Koskikeskuksessa toteutettu malli, jossa on ryhdytty käyttämään ns. konserttimusiikkia ei-toivotun väestönsän karkottamiseen. Voimakkaasti kaikuva klassinen musiikki toimi paremmin kuin etninen puhdistus konsanaan:

“At the level of practice, music's social effects – – are familiar to marketers and social planners. - - music's burgeoning role in relation to 'social control' and the structuring of conduct in public is discussed. For example, clearly audible classical music in the New York Port Authority Bus Terminal and Tyneside railway station has been associated with major reductions in hooligan activities” (De Nora 2000, 18).¹

5.3.2 Säveltaiteen ”siveellinen”voima

Ryhmällä kuin ryhmällä, jolla on jonkinlaista valtaa yhteisössä, on omat paikkansa ja pakopaikkansa, joissa nimenomaan heidän äänensä ja musiikkinsa ovat äänimaisemassa vallitsevina: kirkoissa, konserttisaleissa, pubeissa tai vähintäänkin heidän omilla kodeissaan. Tämäntyyppisten akustisten erillisalueiden luominen ja se, miten niiden avulla rakennetaan paikkaa, rajoja ja valtasuhteita, on yksi äänimaisematutkimuksen kiinnostavista kysymyksistä. Akustisen erillisalueen luominen on käytännössä käytöstä ja toimintaa ohjaava toimenpide, jonka perusteena on käsitys halutusta vaikutuksesta ja musiikista, jonka avulla se voi olla saavutettavissa. Se, että luodaan tilaan sopiva musiikillinen konstruktio, on pitkälti moraalinen kysymys, jos sillä pyritään vaikuttamaan tilassa oleskelevien käyttäytymiseen. Ihmisen reagointi musiikkiin tunteen tasolla, sen avulla vaikuttaminen ja sen kautta mahdollisesti ilmaistaviin ulkomusiikillisiin tekijöihin on tunnettu antiikkia edeltävästä aikakaudesta. Sulho Rannan mainiossa *Musiikin historia*- teoksessa hän lainaa eetosoppia käsitellessään Carl-Allan Mobergia, joka toteaa:

¹ ”Käytännön tasolla musiikin sosiaaliset vaikutukset – – ovat tuttuja markkinoijille ja yhdyskuntasuunnittelijoille. – – musiikin kasvavasta roolista suhteessa yhteiskunnan julkiseen valvontaan ja käyttäytymisen strukturointiin on keskusteltu. Esimerkiksi selvästi kuuluva klassinen musiikki New Yorkin sataman bussiterminaalissa ja Tynesiden rautatieasemalla on yhdistetty huligaanien toiminnan voimakkaaseen vähentämiseen”.

”Oppi ethoksesta on mahtava näyte pyrkimyksestä selvyyteen, psykologiseen syventymiseen ja säveltaiteen siveellisen voiman korkeaan arvostamiseen. Sekä konkavisuutena että teoreettisissa ja teknillisissä yksityiskohdissaan tämä oppi varmentaa musiikin poliittisen ja uskonnollisen merkityksen - - ” (Ranta 1950, 116 – 117).

Tietoinen musiikkitalan, akustisen avaruuden luominen tiettyä tarkoitusta varten on läheisessä yhteydessä suoraan vallankäyttöön, koska sen avulla pyritään vaikuttamaan ihmisen tahtoon ja mielikuviin sekä käytökseen sellaisella tavalla, joka saa aikaan toiminnasta halutut tulokset. Säveltaiteen ”siveellinen voima” on tosin nyky-yhteiskunnassa muuttunut enemmänkin sen taloudelliseksi voimaksi. Pyrkimykset sinänsä eivät ole muuttuneet vuosituhansien aikana, mutta sen sijaan, että Platonin tavoin pyrittäisiin kieltämään tietyn tyyppisen musiikin käyttö, on musiikin tuottaminen ja esittäminen kytketty helposti kontrolloitaviin tilanteisiin, tuotteisiin ja muotoihin, joiden avulla ihmisten ohjailu halutulla tavalla on vaivatonta. Jos halutun päämäärän saavuttaminen vaarantuu, on melko vaivatonta muokata kyseessä olevaa musiikillista ympäristöä siten, että tavoite varmistetaan.

“ If music can affect the shape of social agency, then control over music in social settings is a source of social power; it is an opportunity to structure the parameters of action. To be sure, there are occasions when music is perceived as something to be resisted. The degree of participation in the production of a 'soundtrack' for ongoing (and future) action, the relations of music production, distribution and consumption, is thus a key topic for the study of music's link to human agency. This hitherto-ignored topic is focused on the social distribution of access to and control over the sonic dimension of social settings” (De Nora 2000, 20)¹

¹ ” Jos musiikki voi vaikuttaa sosiaalisen toiminnan muotoon, niin silloin musiikin valvonta yhteiskunnallisissa puitteissa on sosiaalisen vallan lähde; se on mahdollisuus toiminnan parametrien organisoimiseen. Tietenkin on tilanteita, joissa musiikki havaitaan joksikin jota täytyy vastustaa. ”Soundtrack” tuotannon osallisuuden taso meneillään olevassa (ja tulevassa) toiminnassa, musiikkituotannon yhteydet, jakelu ja kuluttaminen, ovat siten avainasemassa tutkittaessa musiikin yhteyttä ihmisen käyttäytymiseen. Tämä tähän mennessä huomioimatta jätetty aihe on fokusoitu yhteiskunnalliseen luokitukseen, jotta voitaisiin saavuttaa sisäänpääsy sosiaalisen ympäristön ääniolottuvuuksien valvontaan”.

5.3.3 Musiikin mediamorfoosi

Informaatioteknologian kehittymisen myötä voimakkaaksi keskeiseksi ilmaisu-kanavaksi muodostuneella medially on keskeinen rooli musiikin laaja-alaisessa levinneisyydessä vääjäämättömäksi osaksi ihmisen arkea (ainakin) länsimaaisessa yhteiskunnassa. Musiikin reprodusoimisen mahdollistama medioituminen on muuttanut todennäköisesti pysyvästi musiikin olemusta ja musiikillisen kommunikaation luonnetta. Kurt Blaukopf kutsuu ilmiötä musiikin mediamorfoosiksi. Hänen mukaansa ”*musiikin mediamorfoosi - - vaikuttaa suoraan niihin teknisiin ja taloudellisiin mekanismeihin, joiden kautta musiikkia tuotetaan, levitetään ja kuunnellaan*” (Mantere 2005, 186). Musiikin merkitys yleisön ja esiintyjän välisessä vuorovaikutuksessa konserttitilanteessa onkin murroksessa, koska sillä ei ole enää yksinoikeutta tilanteen hallintaan. Konserteissa alkaa olla sivurekvisiittia siinä määrin, että varsinainen pääasia saattaa hautautua muun massan alle. Blaukopfin mainitsemat taloudelliset mekanismit lienevät päävaikuttajana tässä kehityksessä. Artisti yksin ei enää täytä niitä tarpeita, joita taloudellisesti painottunut ajattelu musiikin yhteydessä vaatii. Tarvitaan ja haetaan jatkuvaa kasvua, joskus myös laadusta tinkien (kts. myös Gothoni 1998, 246 – 247). Musiikillinen kommunikaatio on muuttumassa vuorovaikutussuhteesta yksisuuntaiseksi liikenteeksi. Myös muutostarpeet tulevat esiin nopeammin tuloshakuisen musiikin ja viihteen tuottamisen myötä, esittäjien elinkaaret saattavat olla bisneksessä huomattavan lyhyitä taloudellisen tuottavuuden tehokkuuden maksimoimiseksi. Toisaalta artistin elinkaari voi myös parantuneen saatavuuden, näkyvyyden ja mainostamisen nopean tehokkuuden kautta myös pidentyä tai jo laskussa oleva ura lähteä uuteen nousukiitton. Mediamorfoosi - käsite pitää sisällään muutoksen välttämättömyyden ja tekniikan niin salliessa muutoksen yhä nopeamman todentumisen. Tekniikan kehitys on mahdollistanut eräänlaisen genreajattelun muutoksen, jossa eri aikakaudet myös populaarimusiikin puolella voivat elää rinnakkaiseloa sulassa sovussa ja jossa viimeisin esiin tulija ei välttämättä merkitse aina suosituinta ja parasta. Suosittuna olemisen ratkaisee mediatietoisen yleisön mielenkiinto, joka saattaa nostaa esiin jo melkoisen pölyttyneitäkin muumioita. Globaalien tiedonsiir-

ron nopeutuminen ja internetissä levityksessä olevan musiikkimateriaalin jatkuva määrällinen kasvu palvelee musiikin kuluttajaa ja kuuntelijaa ja tekee musiikin hankkimisen helpommaksi. Todennäköinen kärsijä kehityksessä on musiikin tehnyt artisti, koska hän menettää levitettävyyden hallitsemattomuuden kautta myös hänelle tekijänä kuuluvia tuloja musiikistaan.

Musiikin medioituminen nähdään perinteisen musiikkiestetiikan mukaan ”- *joko välttämättömänä pahana, jonka funktio on mahdollisimman autenttisesti välittää taide tekijältä kuulijalle, tai sitten sitä ei ole edes otettu taidefilosofisen pohdiskelun kohteeksi*” (Mantere 2005, 186). Sinällään perinteisen estetiikan mukaiset näkökulmat eivät ole medioitumisen kannalta välttämättä kovinkaan relevantteja, koska lähtökohtana on objektin tarkastelu ja määrittely taide-käsitteen kautta. Jos musiikin kohdalla pitäydytään pelkästään taiteen käsitteen alueella, joudutaan tarkastelusta sulkemaan pois määrittelyn kautta suuri osa sen ulkopuolelle jäävää materiaalia. Tai paremminkin, joudutaan arvottamaan erilaiset musiikkityylit ja genret paremmuusjärjestykseen suhteessa kulloinkin käytettävään taiteen määrittelmään. Musiikki on koettu ja koetaan esteettisenä objektina, mutta jos aiemmin painopiste oli nimenomaan objektissa ja ominaisuuksissa, niin nyt siirrytään elämyksen kokevan subjektin kokemuksiin, musiikkia kuuntelemaan yksilöön ja hänen elämänpiirinsä. Jos musiikillinen kokemus oli aikaisemmin vastaanottajan kannalta enemmänkin passiivinen ja tarkkaileva, niin nyt haetaan kuulijan itsensä musiikillista kokemusta ja suhdetta musiikin kanssa, suhdetta joka on vuorovaikutuksellinen ja interaktiivinen. Tämä ei kuitenkaan usein toteudu konserttitilanteessa, sen sijaan kokemuksen mahdollistaa globaalin sähköisen teknologian avulla toteutettu musiikin levittäminen ja musiikin ilmiasuun vaikuttamisen mahdollisuus. Sen lisäksi, että musiikkia on mahdollista levittää erittäin nopeasti ympäri maailmaa ihmisten saataville, sitä on myös mahdollista muokata oman maun mukaiseksi, liittyy se vaikkapa haluttuun audiovisuaaliseen ympäristöön erilaisissa teknisissä laitteissa. Voin luoda oman estetiikkani mukaisen ympäristön haluamalleni musiikille ja vaikuttaa siihen, miten se minun elämäni liittyy. Toisaalta musiikista voi tulla myös puhtaasti nautinnon välikappale tai yleensäkin sen olemus voi muuttua välineelliseksi, jolloin mahdollinen esteettinen kokemus saattaa sit-

tenkin jäädä toissijaiseksi. Musiikista haetaan viihdykettä, sisältöä elämään, tyyli-tietoutta, äänikulissia. Musiikki on olemassa olevaa hyödykettä, jonka käyttötarkoituksen ratkaisee käyttäjä itse, mikäli hän pystyy siihen vaikuttamaan. Musiikkiin ei sisälly ” - - *normatiivisia velvoitteita* - - ” (Mantere 2005, 187).

6 HILJAISUUDEN KASVOT

6.1 Hiljaisuus – äänettömyys?

Ääniympäristömme laajuus on tavattoman suuri, sen voi jokainen itse todeta keskittymällä rekisteröimään kaikki kuulemansa äänet tietyn ajanjakson aikana. Ääniympäristömme on läsnä jatkuvasti ja joka paikassa, emme pysty olemaan äänettömässä tilassa, hiljaisessa kylläkin. Hiljaisuus ei siis ole ekvivalentti äänettömyyden kanssa. Arkisessa kielenkäytössä hiljaisuuden käsite tosin nähdäkseni mielletään usein samaksi kuin äänettömyys. Toisaalta harvemmin kuulee kuitenkin ilmaisua ”onpa täällä äänetöntä”. Äänettömyys voi tietysti olla osa hiljaisuutta, mutta näen hiljaisuuden enemmänkin kokonaisvaltaisena, tietynä olotilana, jonka olemus muodostuu ihmisen psyykkisen (tai henkisen) kokemuksen tasolla ja jossa kokemuksen laatuun vaikuttavat useat psykofyysiset tapahtumat samanaikaisesti. Outi Ampuja (Ampuja 2005, 189) näkee hiljaisuus-sanana monimerkityksellisenä, se voi tarkoittaa joko sisäistä tai ulkoista hiljaisuutta. Edelleen hän viittaa hiljaisuuden kokemiseen positiivisena, neutraalina tai negatiivisena odotuksiemme mukaisesti tai vastaisesti. Asenne ja odotukset ääniympäristön, siis myös hiljaisuuden suhteen ovat ratkaisevassa asemassa, kun reagoimme kokemaamme.

Äänetöntä tilaa ihmisen on tarkkaan ottaen mahdotonta edes kokea, siitä pitää huolen elimistömme toimintamekanismi. Äänettömyyden tilaa tarkastellessaan John Cage hankkiutui akustisesti eristettyyn, äänettömään kammioon. Kokeen tuloksena Cage ilmoitti, että äänettömyyttä ihmisen kokemuksena ei ole olemassa, sillä kaikkien muiden äänien häipyessä jäljelle jäävät vielä verenpaineen ja keskushermoston aikaansaamat jatkuvat äänet. Tämän perusteella Cage katsoi, että koska hiljaisuutta ei ole olemassa (äänettömyyden mielessä), on olemassa vain tarkoitettuja ääniä (intended, sound-silence) ja tarkoittamattomia ääniä (not-intended, so called silence) Hiljaisuus oli muutenkin Cagen jatkuvana tutkimuksen kohteena, kuuluisin esimerkki lienee hänen sävellyksensä 4'33'', joka muodostuu

otsikon mittaisesta tauosta tai hiljaisuudesta (pianistin esittämänä). Sävellyksen sisällön muodostavat kussakin esitystilassa esityksen aikana syntyvät tai olevat äänet; näin sävellyksen ”soiva” osuus on joka esityskerralla erilainen. (Cage 1987, 8, 13 - 14).

6.2. Äänen ja hiljaisuuden vuorovaikutus

Ääni ja hiljaisuus asetetaan fysikaalisessa mielessä toistensa vastakohtiksi ja erilaisten mittausten perusteella voidaan hyvinkin tarkkaan havainnollistaa niiden eroavuutta. Sekä äänellä että hiljaisuudella on olemassa kuitenkin omat vivahteensa niiden ilmiöissä ja kokemisen kannalta nämä vivahteet saattavat olla varsin ratkaisevassa asemassa. Ääniympäristössämme aistimamme äänet aiheuttavat meissä reaktioita sen mukaan, miten miellämme ne oman kokemus- ja havaintomaailmamme sekä ennako-odotustemme ja – asenteemme perusteella. Koemme äänet miellyttävinä, ärsyttävinä, pelottavina niiden tarjoamien aistimusten ja kokemustemme kautta. Äänet sisältävät vivahteita, jotka määrittelevät meille tarkemmin minkälaisesta äänestä on kysymys. Vastaavat kokemukset ovat samoin perustein mahdollisia hiljaisuuden vallitessa, hiljaisuuden sisältämät vivahteet kertovat meille, minkälaisesta hiljaisuudesta on kysymys.

Mikä tahansa ääni, joka esiintyy riittävän usein, voi alkaa vähitellen aiheuttaa ärtymystä ja sen aistiminen voi muuttua melukokemukseksi (Vikman 1995, 87 – 88). Paradoksaalisesti Vikman toteaa myös äänen riittävän usean toistumisen kautta sen menettävän merkityksensä. Toisin sanoen, jos tietty ääni toistuu tarpeeksi usein, se sulautuu vähitellen osaksi kuulijansa ääniympäristökokemusta ja ei enää erotu sieltä häiritsevänä tekijänä. En kuitenkaan voi asettaa todeksi oletusta, että määrätynlainen, hiljaisuuteen kategorisesti kuulumaton ääni voisi muuttua osaksi sitä vain kertautumalla ja aiheuttamalla uuvutusvoiton hiljaisuuden kokevassa subjektissa. Pelkkä äänen kvantitatiivinen ulottuvuus ei myöskään eksplikoivaa äänen muuttumista osaksi tiettyä kokonaisuutta, myös äänen kvaliteetilla on mer-

kityksensä sen selvittämiseksi, mitkä äänet voidaan kuvitella osaksi hiljaisuuden kategorialla.

Aistimukset vastaan ottavan objektin asenne on ratkaisevassa asemassa pohdittaessa ääniympäristömme ja hiljaisuuden suhdetta. Jos lähtökohtana pidetään Cagen käsitystä hiljaisuuden olemattomuudesta äänettömyyden mielessä, voidaan hiljaisuus ja äänettömyys erottaa kategorisesti toisistaan. Hiljaisuus sisältää ääntä, äänettömyys ei. 4'33'' sisältää hiljaisuuden käsitteen ontologisessa mielessä: ne äänet, jotka kulloisellakin esityskerralla ovat hiljaisuuden osana, muodostavat hiljaisuuden olemuksen.

Hiljaisuus ei siis ole äänetöntä ja sisältää siis ääniympäristössä olevien äänien eriasteisia vivahteita. Koska lähtökohtana on hiljaisuus, asetetaan sen osana olevalla ääniympäristölle kriteereitä, jotka vastaavat hiljaisuuden oletettaman olotilan substansseja. On vaikea kuvitella, jos hiljaisuus haluaa pysyä olotilalleen uskollisena, että siihen voisi sisältyä aikaisemmin mainittuja *tarkoitettuja* ääniä. Tarkoitettut äänet sisältävät oletuksen niiden aikaansaamiseksi tarvittavista keinoista ja eivät siten kuulu hiljaisuuteen. Hiljaisuus ei siis ole äänetöntä, mutta se asettaa rajoituksia siihen sisältyville äänille. Hiljaisuus on tarkoituksellisesta, intentionaalista äänestä vapaa vyöhyke, joka kestää vaikkapa puun kaatumisen metsäkävelyllä. Puu pitää varmasti ääntä kaatuessaan, mutta kaatumisen aiheuttama ääni ei ole tarkoituksellista, kulttuurillisesta toiminnasta johtuvaa, vaan osa kävelyn sisältämää hiljaisuuden oletettamaan liittyvä luonnollinen tapahtuma. Puun kaatumisen jälkeen hiljaisuus jatkuu. Hiljaisuus voidaan siis kokea eräänlaisena luonnonmukaisena olotilana, jota mikään keinotekoinen tai teknologiseen kehitykseen, urbanisoitumiseen liittyvä ei pääse häiritsemään (vrt. Ampuja 2005, 189-191). Hiljaisuus, joka miellyttää ihmistä, ei ole kuitenkaan ole mikään akustinen tyhjiö.

Hiljaisuutta voidaan tietysti yrittää määritellä eri tasoilla. Hiljaisuuteen liittyy erilaisia sisältöodotuksia kuten esimerkiksi yksin oleminen ja rauhoittuminen ilman arkipäivän huolia, joten käsite näin ymmärrettynä on sisällöltään laajempi kuin hiljaisuuden käsite pelkästään äänimaailman kokemiseen liitettynä. Hiljaisuuden

voi ymmärtää tilaksi, jossa ei ole sinänsä minkäänlaisia häiritseviä ääniä, mutta se ei ole kuitenkaan äänetön tila. ”*Hiljaisuuteen sisältyy kaikki inhimillisen olemassaolon dimensiot* ” (Vikman 1995, 87). Hiljaisuuden, kuten äänenkin, kokemisessa ratkaiseva osuus on sen sisältämällä nyansseilla, hiljaisuuden sisällä on erilaisia sävyjä, jolloin hiljaisuutta ja äänimaailmaa ei tarvitse suoranaisesti asettaa vastakkain.

6.3. Hiljaisuuden pelko

Modernin elämän äänimaisemaksi muodostui nopeasti sähköisten viestimien kuten radion, television ja äänilevyjen kautta tuotettu äänimaailma. Tähän äänimaailmaan oli mahdollista *paeta* hiljaisuutta, jonka puute sai ihmiset tuntemaan olonsa hiljaisuuteen joutuessaan yhä kiusallisemmaksi (Koivumäki 1992, 43 - 44). Julkisissa tiloissa soivasta musiikista on tullut erottamaton osa nykypäivän äänimaisemaa, eikä jatkuvaan äänitaustaan tottunut nykyihminen koe sitä eriskummallisena puhumattakaan siitä, että kyseenalaistaisi musiikin tämänkaltaisen käytön. Päinvastoin, hiljaisuutta torjutaan aktiivisesti teknologisen kehityksen avustaessa suosiollisesti yhä pienenpään tilaan mahtuvilla musiikkilaitesovelluksilla, jotka mahdollistavat reprodusoidun musiikin laajentumisen konkreettisesti globaalina substanssina.

”Me elämme äänekkäässä ja musiikin kyllästävässä kulttuurissa. On esitetty musiikista, että se on suojautumiskeinomme urbaania ja hälyistä todellisuutta vastaan. Amerikassa myydään laitetta, joka tuottaa valkoista kohinaa. Sen tuottama kohina imee itseensä kaiken kaupunkiympäristön tuottaman taustamelun ja kun kohinaa aikansa kuuntelee, korvat tottuvat siihen ja ihminen alkaa aistia keinotekoista hiljaisuutta. Autossa on radio päällä, kaupungissa ja maaseudulla. Bussissa pidetään korvalappustereot päässä, lentokoneessa myös. On sanottu, että musiikilla on nykyään sama rooli, kuin aikaisemmin oli hiljaisuudella. Se rentouttaa meitä ja auttaa meitä keskittymään. Musiikki on astunut hiljaisuuden tilalle. Toi-

saalta sillä on edelleen sama tehtävä kuin aikaisemmin, sen tahdissa on tanssittu ja tehty työtä, vaivuttu hurmukseen ja nostatettu yhteishenkeä”. (Mikkola, 1997)

Hiljaisuuden pelko tai sen epämiellyttävyyden ovat johtaneet tilanteeseen, jossa äänitaustalta ei voi välttyä juuri missään liikuttaessa kaupunkimaisemassa. Urbanin ympäristön aiheuttamaa melua ei suoranaisesti ole tietoisesti luotu hiljaisuutta peittäväksi intentionaaliseksi äänitaustaksi, mutta sen voidaan teollisen kehityksen ja urbanisoitumisen myötä katsoa muuttuneen sellaiseksi, jolloin sen äkillinen puuttuminen voi tuntua epämiellyttävältä tai jopa suorastaan ahdistavalta.

” - - Melulla on monia kielteisiä vaikutuksia ihmisten terveyteen ja hyvinvointiin. Melu häiritsee ja vaikeuttaa muun muassa lepoa ja nukkumista, työskentelyä, viestintää ja oppimista. Niinpä melu aiheuttaa stressiä. - - Pienitaajuinen melu ei useinkaan ylitä kuulokynnystä, mutta voidaan aistia epämiellyttävänä värähtelynä tai huminana. Oman lisänsä päivittäiseen meluannokseen tuovat julkisissa tiloissa, kuten kaupoissa, kuntosaleilla, takseissa ja jopa terveyskeskusten odotustiloissa jatkuvasti soiva taustamusiikki, päällä oleva radio tai televisio. Ääniympäristö vaikuttaa ihmisten käyttäytymiseen ja ihmisten väliseen vuorovaikutukseen - - Melussa ihminen saattaa turvautua korvalappustereoiden kuunteluun peittääkseen epämiellyttäviä ääniä. (Osia Hiljaisuuden päivän julkilausumasta 8.10.2005)

Hiljaisuus nähdään siis tietyn tyyppisenä uhkana ja negatiivisena ilmiönä. Se, että hiljaisuus on ollut jo jonkin aikaa katoava luonnonvara teknologisen ja teollisen kehityksen edetessä, on aikaansaanut ilmiön, jota voisi kutsua vaikkapa hiljaisuuden peloksi. Sen lisäksi, että hiljaisuus koetaan negatiivisena, tietyllä tavalla elämälle vieraana elementtinä, se saattaa myös usein herättää epämiellyttäviä tunteita, joista pyritään pikaisesti eroon. Hiljaisuuden vallitessa alan kuulla ja vähitellen kuunnella ympärilläni kuuluvia ääniä, jotka syntyvät eri lähteistä. Ei siis olekaan hiljaista, kun kuulen ääniä. Mikä tässä on niin häiritsevää? En pysty kontrolloimaan ympärilläni satunnaisessa järjestyksessä kuuluvia ääniä, enkä aina edes tiedä niiden alkuperää. Kuitenkin nämä samat arkiäänit ovat läsnä muulloinkin, mutta eivät tietoisuudessani, koska peitän ne itse keinotekoisesti eri äänilähteitä

hyväksi käyttäen. Nora Vikmanin mukaan (Vikman 1995, 87 – 88) hiljaisuutta voi pitää tietyllä tavalla neutraalina akustisena olomuotona, joka merkityksen saatuaan muuttuu epämiellyttäväksi tilaksi, josta haluan pyrkiä pois.

Hiljaisuus saattaa olla länsimaiselle ihmiselle epämiellyttävä ja pelottavakin tila, joka muistuttaa ihmistä kuolemasta. Ääniympäristö aiheuttama melu on merkki kehityksestä ja eteenpäinmenosta. Hiljaisuus ei pidä sisällään dynaamisuutta, pikemminkin pysähtyneisyyttä. Pysähtyneisyys on tehokkuuden vihollinen ja voi Ampujan (Ampuja, 2005, 189) merkitä siis jopa kuolemaa. Noora Vikman viittaa Schaferiin, joka yhdistää hiljaisuuden kuolemaan, melu voi toimia ihmiselle eräänlaisena symbolisena merkinä, joka viittaa elämään kuoleman vastakohtana. ” *Mikä tahansa ääni joka esiintyy tai toistuu riittävän usein, voi muuttua meluksi - Melu on merkki, jonka merkityksen taso on tyhjä ja se voi avata tulkitsijalle lukemattomia merkityksenannon mahdollisuuksia*” (Vikman 1995, 87).

6.4. Hiljaisuuden mahdollisuus

Hiljaisuuden kokemuksen tavoittelu tai ylipäättään oman elinympäristön äänimaiseen vaikuttamisen halu on kasvanut vuosituhaten vaihteen molemmin puolin. Syitä tähän voi löytää useita. Jos lähtökohdaksi otetaan aistihavainnot, niin voisinkin olettaa niiden alueella lähestyttävän vaihetta, jossa informaatio- ja aistimussisältöjen runsaus ovat aiheuttamassa tiedonsiirron tukkeutumisen. Sellaisilla käsitteillä kuin informaation pakkosyöttö tai informaatioähky kuvataan osuvasti vallitsevaa tilannetta. Aistimussisältöjen runsaus ja niiden päälle tunkevuus ovat saaneet ihmiset etsimään hiljaisuutta eri paikoista, suosituiksi ovat tulleet esimerkiksi nk. hiljaisuuden retriitit, joita järjestetään eniten lähinnä seurakuntien toimesta. Ääniympäristössä muutos on ollut muiden aistimusten kaltaisesti häkellyttävän suuri ja valinnan mahdollisuudet vaikuttaa ympäristön äänikokonaisuuteen ovat käytännössä kutistuneet olemattomiin kaupunkimaisessa ympäristössä. Maaseutumiljöössä mahdollisuuksia vielä on, mikäli ääniympäristön ekologiselle ja

eettiselle suunnittelulle annetaan vaikutusmahdollisuuksia ja tilaa toteutua. Hiljaisuus lieneekin aiheellista nähdä laajempaan käsitteenä kuin pelkästään ääniaistimukseen liittyvänä.

Mikä on sitten hiljaisuuden mahdollisuus? Kvantitatiivisesti ajatellen sillä ei ole mitään mahdollisuuksia, artefaktiäännet eivät anna mahdollisuutta taukojen laajenemiselle. Äänellisessä mielessä hiljaisuus tarvitsee eksistenssilleen tilaa, tauon. Tauko merkitsee jonkin olemassa olevan substanssin olemisen tai tekemisen pysähtymistä, joko hetkellisesti, pitempiaikaisesti tai lopullisesti. Musiikissa tauko tuo mukanaan hiljaisuuden. Kuitenkaan tauko musiikissa ei tarkoita pysähtyneisyyttä, vaan luo jännitteitä, odotuksia. Taukoon voi mahtua käsittämättömän suuri määrä informaatiota hiljaisuuden keskellä, tauon hiljaisuus saa sisältönsä sitä edeltäneestä menneisyydestä ja seuraavasta tulevaisuudesta. Tauon aikainen hiljaisuus ei itsessään kuitenkaan tuota mitään, vaan se on olemassa menneisyytensä ja tulevaisuutensa ehdoilla.

Jos kuvittelemme tilanteen, jossa ääniympäristössämme läsnä oleva musiikki tai muu äänilähde lopettaa äkillisesti toimintansa hetkeksi, niin ensireaktiomme ei todennäköisesti ole helpotuksen huokaus, vaan jännitteinen, lähes pysähtynyt tila: mitä on tapahtunut, miksi ääniympäristömme muuttui radikaalisti, missä on vika? Odotuksiemme ja kokemuksemme mukaan jokin asia ei täsmää. Olemme toisin sanoen sisäistäneet äänilähteen olemassaolon niin perusteellisesti, että syntynyt tauko pitää sisällään pelkkiä kysymyksiä. Äänen puuttumisen aiheuttama kokemus ei ole niinkään epämiellyttävä vaan hämmentävä.

Kuvitellaan vastaava tilanne hiljaisuuden vallitessa. Hiljaisuuden rikkoo joku siihen kuulumaton ääni. Se ei aiheuta hiljaisuuteen taukoa, sillä sen tulisi itsessään implisiittisesti sisältyä hiljaisuuteen. Vai aiheuttaako se sittenkin hiljaisuuteen tauon? Hiljaisuuden keskellä tauko tarkoittaa – ääntä! Kokemus on olettavasti vastaavasti analoginen, siis hämmentävä. Kuten yleensäkin inhimillisessä kokemusmaailmassa, muutos totuttuun aiheuttaa hämmennystä ja epätietoisuutta. Hiljaisuuden kokemus, samoin kuin äänekkyyden kokemus, on aina subjektiivinen ja

siten riippuvainen kokijansa elämyskontekstista. On kuitenkin aiheellista kysyä, onko hiljaisuuden tavoittelemisen itseisarvo sinänsä. Tavoitellaanko hiljaisuutta sen itsensä takia vai pyritäänkö sillä mahdollisesti aikaansaamaan jotain, esimerkiksi muutosta yhteiskunnassa vallitseviin äänimaisemiin ja – ympäristöihin? Jos jätetään täydellisen hiljaisuuden tavoittelemisen sen saavuttamattomuuden vuoksi ajatuksena syrjään, niin silloin voidaan hiljaisuuden tavoittelulla katsoa olevan merkitystä ensikädessä ihmiselle itselleen oman elämänsä sisältönä.

7 LOPUKSI

Tutkielman painopiste kietoutuu musiikin tuottamiseen ja kuuntelemiseen liittyviin ilmiöihin ääniympäristössämme. Niistä tehdyt havainnot indikoivat musiikin olevan melko voimakkaasti manipulatiivinen luonteeltaan tuottajan puolelta, kuultajalle tai kuuntelijalle jää jäljelle lähinnä valinta tuottajan kannalta optimaalisesti valkoidusta tarjonnasta. Muu ääniympäristö on kontekstuaalisesti havainnoin kohteena ja eksplikoi omalta osaltaan ääniympäristöä kokonaisuutena.

Mahdollisuus vaikuttaa ääniympäristöön tai tehdä valintoja esimerkiksi esteettisin tai eettisin perustein on näkemykseni mukaan rajallista. Asuinympäristö on luonnollisesti vaikuttava tekijä, sillä se muodostaa se kontekstin, josta äänivalintaa voi suorittaa. Aktiivinen äänivalinta siten, että voisi tarpeen vaatiessa sulkea kaikki häiritsevät tekijät pois, ei näytä olevan mahdollista. Ympäristössä vallitsevat ja dominoivat äänet otetaan tosin nykyisin jo paljon aktiivisemmin huomioon yhdyskuntasuunnittelussa, jopa lainsäädännöllisesti (Ampuja 2005, 201-203), mutta edelleenkin niiden vaikutus ja merkitys on vielä huomattavasti jälkijunassa vaikkapa maisemasuunnitteluun verrattaessa.

Ääni- ja maisemasuunnittelun vertaaminen keskenään ei ole välttämättä edes kovin hyvin perusteltavissa, sillä ääniaistimus voi visuaaliseen nähden olla pahimmillaan jopa terveydelle vaarallinen, joko äkillisenä tai pitempään jatkuessaan. Äänen kokemisen laatu, myös fyysisenä toimijana, yhdistettynä subjektiiviseen mieltämiseen, asettaa ääniympäristön kokemiselle kehykset, joita ei ilmeisesti ainakaan toistaiseksi pystytä millään tavalla normittamaan kaikkien toiveita huomioonottavaksi.

Musiikin suhteen tilanne on samankaltainen, mutta toki yksilön valintojen mahdollisuudet ovat kuitenkin jo aivan toisenlaiset. Näiden valintojen kautta jokainen voi, tiettyyn rajaan saakka, muokata musiikillista ääniympäristöään. Toki on huo-

mattava, että musiikillinen valinta on sekin huomattavan rajoitettua, jos tarkastellaan musiikkia puhtaasti tuotemielessä ja edelleen, jos tuote on edustaa nykytyypistä multimediaa, on sen irrottaminen kehyksestään käytännössä vaikeaa. Tiettyyn rajaan sen vuoksi, että jos yhteiskunnallisesti tarkastellen edetään edelleen lähemmän mikrotasoa, niin esimerkiksi taloudellisen aseman (vrt. Ampuja 2005, 203) voidaan olettaa takaavan suuremman mahdollisuuden tehdä henkilökohtaisia valintoja sekä ääniympäristössä yleensä että myös musiikin tarjonnassa (tai ehkä pikemminkin siltä suojautumisessa). Vaikka kyse on musiikista oletan, että kannattaisi alkaa tarkastella ilmiöitä osana kokonaisvaltaisempaa mediatarjontaa, musiikki musiikkina alkaa siinä seurassa olla vähemmistönä.

Pyrkimys oman elämän kannalta mahdollisimman ideaaliin tilaan on tekojen vaikuttajana elämään vaikuttavilla eri alueilla ja siihen pitää luonnollisesti pyrkiä myös ääniympäristön suhteen. Hiljaisuuden ja suoranaisen melun välillä vallitseva eriasteisten sävyjen ja aistimusten kirjo on valtava ja siitä meidän jokaisen on etsittävä omien aistimustemme ja toleranssimme mukaista ympäristöä. Täysin hiljaisista ympäristöistä emme pysty aikaiseksi saamaan emmekä yksilötasolla siihen itse asiassa kovin paljon vaikuttamaankaan. Henkilökohtaiset ratkaisut lähinnä kotiin liittyvässä ääniympäristössä sekä mahdollisesti vaikuttaminen työpaikalla vallitsevaan äänikulttuuriin ovat ne ympäristöt, joissa me voimme aktiivisesti toimien pyrkiä saamaan aikaan haluamaamme ideaalia lähinnä vastaavan kokemus- ja elämyssisällön musiikin ja äänien suhteen.

Tutkielmani eri osioissa olen pyrkinyt lähestymään ja tarkastelemaan ääniympäristön ilmiöiden eri puolia, varsinaista synteesiä tai lopullista tutkimuspäätelmää en kuitenkaan ole valmis niistä vielä tekemään esiin tulleiden seikkojen lisäksi. Tutkimusmenetelmä ei välttämättä edellytä lopullista tulkintaa, vaan tulkinnallisia lähtökohtia uuden tulkinnan lähtökohdaksi. Saattaahan olla, että lopullista tulkintaa ei ole mahdollista saavuttaakaan, ymmärtävän havainnoinnin kautta voi kuitenkin yrittää päästä sitä niin lähelle kuin mahdollista. Se on kuitenkin syvemmän ja yksityiskohtaisemman ilmiöiden tarkastelun kautta tapahtuvan jatkotutkimuksen tehtävä.

LÄHTEET

Painetut lähteet

- Ahlmann, E. (2005). Esteettisestä suhtautumisesta. Teoksessa Kuisma, O. ja Riihonen, H.K. (toim.) *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun*. Jyväskylä: Gummerus.
- Anttila, P. (2005). *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi.
- Ampuja, O (2005). Kohti keinotekoista äänimaisemaa? Moderni äänimaisema ihmillisen suunnittelun ja muuntelun piirissä. Teoksessa Ampuja, O ja Kilpiö, K (toim.) *Kuultava menneisyys. Suomalaisen äänimaiseman historiaa*. Saarijärvi: Gummerus.
- Borenus, Jauhiainen, Lampio, Nuotio, Pesonen, Pyykkö (1981). *Akustiikan perusteet*. Insinööritieto Oy.
- Cage J. (1987): *Silence – Lectures and Writings*. London. Marion Boyars Publishers Ltd. Hillman Printers.
- DeNora, T. (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickie, G., Sclafani, R. & Roblin, R. (1977). *Aesthetics. A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press Inc.
- Gothi, R. (1998). *Luova hetki*. Juva. Wsoy.
- Järviluoma H. (1995, toim.): *Musiikkimailmoja ja äänimaisemia, Virtain kuulokulma*. Kansanperinteen laitos, julkaisuja n:o 21. Tampereen Yliopisto,
- Kinnunen, A. (1990). *Esteettisestä elämäksestä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Koivumäki A. (1992): *Äänikerronta*. Helsinki. Painatuskeskus Oy.
- Korvenpää, J (2005). Arkipäiväiset äänet musiikissa. Teoksessa Ampuja, O ja Kilpiö, K (toim.) *Kuultava menneisyys. Suomalaisen äänimaiseman historiaa*. Saarijärvi: Gummerus.
- Kotkavirta, J. (1998). Esteettinen ja eettinen Immanuel Kantin kriittisessä filosofiassa. Teoksessa Reiners, I. ja Seppä, A. (toim.) *Etiikka ja estetiikka*. Tampere. Tammer-Paino.
- Lanza, J. (2004). *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*. The University Of Michigan Press.

- Mantere, M. (2005). Kohti musiikkikokemuksen esteettistä teoriaa. Teoksessa Torvinen, J. ja Padilla, A. Musiikin filosofia ja estetiikka – kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä. Helsinki. Yliopistopaino.
- Määttänen, P. (2003). Filosofia. Johdatus peruskysymyksiin. Gaudeamus.
- Naukkarinen, O (1998). Aesthetics of the Unavoidable. Saarijärvi. Gummerus.
- Pitkänen, R. (1990). Luonto taiteena, taide luontona – Kant luonnon ja taiteen kauneudesta. Teoksessa Lammenranta, M. ja Rantala, V. (toim.) *Kauneus - Filosofisen estetiikan ongelmia*. Tampereen Yliopisto.
- Pöyskö, M (1995). Siunattu melu ja pikku Muu. Teoksessa Järviluoma H. (toim.) *Musiikkimailmoja ja äänimaisemia, Virtain kuulokulma*. Kansanperinteen laitos, julkaisuja n:o 21. Tampereen Yliopisto.
- Ranta, A (2005). Kulutuksen soivat kulissit. Teoksessa Ampuja, O ja Kilpiö, K (toim.) *Kuultava menneisyys. Suomalaisen äänimaiseman historiaa*. Saarijärvi: Gummerus.
- Ranta, S. (1950). Musiikin historia. Jyväskylä. Gummerus..
- Reiners, I. ja Seppä, A. (1998). Johdanto. Teoksessa Reiners, I. ja Seppä, A. (toim.) *Etiikka ja estetiikka*. Tampere. Tammer-Paino Oy.
- Sibley, F.N. (1993). Esteettiset käsitteet. Teoksessa Haapala, A. ja Lammenranta, M. (toim.) *Kauneudesta kauhuun*. Hämeenlinna. Gaudeamus.
- Schafer R. Murray (1992). Music, Non-music and the Soundscape. Teoksessa [Paynter John, Howell Tim, Orton Richard and Seymour Peter (edit.)] *Companion To Contemporary Musical Thought, Vol. 1*. Great Britain. Routledge (Reference).
- Schafer, R.M. (1977). The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, Vermont. Destiny Books.
- Stockfelt, O (1994). Cars, Buildings, Soundscapes. Teoksessa Järviluoma H. (edit.) *Soundscapes: Essays on Vroom and Moo*. Tampere. Department of Folk Tradition Publications 19. Institute of Rhythm Music Publications A2.
- Uimonen Heikki (2001): Oon junassa, kuuluu huonosti. Artikkelit *Musiikki-lehdessä 1/2001*. Helsinki. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisu.
- Uimonen Heikki (2005): Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys. Tampere. Acta Universitatis Tamperensis 1110.
- Varto, J. (1995). Fenomenologinen tieteen kritiikki. Tampere: Tampereen Yliopisto.

- Varto, J (2002). Hermeneutiikka ja historismi. Artikkelit *Niin & Näin filosofisessa aikakauslehdessä* 3/2002. Tampere.Eurooppalainen filosofian seura ry:n julkaisu.
- Varto, J. (2005). Kauneuden taito. Tampere: Tampere University Press.
- Varto, J. (1992). Laadullisen tutkimuksen metodologia. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Vuorinen, J. (1995). Esteettinen taidemääritelmä. Tampere. Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Ympäristöministeriö (1995): Ympäristön mittaaminen. Ohje 1. Helsinki.
- Ympäristöministeriö (2001): Melukylä vai mansikkapaikka. Helsinki.

SÄHKÖISET LÄHTEET

- Kenttämies J. ja Korpinen P. (2006). Äänimaiseman peruselementit. [WWW-dokumentti]. [viitattu 3.1.2007]. Saatavissa: <http://www.aanipaa.tamk.fi/maise>
- Leppälahti, M. (2004). Hermeneutiikkaa suomeksi. Elore 2/2004. Joensuu. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Saatavissa: <http://cc.joensuu.fi/~loristi/>
- Väkevä Lauri 1999. [WWW-dokumentti]. Saatavissa: <http://www.wedu oulu.fi/muko/lvakeva/Lisuri/sisallys.html>
- Hiljaisuuden päivän 8.10.2005 julkilausuma. Saatavissa: www.sll.fi/tiedotus/tiedotteet/liitto/2005/hiljaisuus2005/
- Nikkilä, A (1999). Haastattelu: Erkki Rautio, 3.11.1999 [WWW-dokumentti]. Saatavissa: http://www.sci.fi/~phinnweb/5HT/interviews/anton_nikkila/
- Ollitervo, S (2005). Hans-Georg Gadamerin (1900-2002) filosofinen hermeneutiikka. Johdanto. [WWW-dokumentti]. Saatavissa: <http://blogit.helsinki.fi/hist-jatkokolutus/ollitervo.htm>
- Pakkasvirta, J & Pirttijärvi, J. (2003). Monitiede vai monta tiedettä? *Näkökulmia poikkitieteiseen kulttuuri-, yhteiskunta- ja aluetutkimukseen*. [WWW-dokumentti]. Saatavissa: <http://www.helsinki.fi/hum/renvall/monitieteisyys/>
- Remes, R. Ne. [WWW-dokumentti]. Saatavissa: <http://www.iwn.fi/kk/novellit/ne.htm>
- Riuttanen, Mika 2007.(Grill it!-ravintolan ravintolapäällikkö). [WWW-dokumentti]. [viitattu 12.4. 2007]. Saatavissa: <http://www.taitomyllly.fi/?file=286>

MUUT LÄHTEET

Kurkela K., Mikkola J., Länsiö T. Radiomafia 27.4.1997: Tarvitaanko musiikkia.

Jukka Mikkolan haastateltavina Kari Kurkela ja Tapani Länsiö. Yleisradio.