

MUSIIKIN HENKISESTÄ SISÄLLÖSTÄ ELI MITÄ HANSLICK TODELLA SANOI

Eduard Hanslick: *Musiikille ominaisesta kauneudesta*. Suom. Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin 2014.

Eduard Hanslickin (1825–1904) esseettä *Vom Musikalisch-Schönen*, joka ilmestyi alun perin vuonna 1854, voidaan pitää länsimaisen musiikin filosofian tärkeimpänä klassikkoteoksena. Jokaisen musiikin merkitystä pohtivan filosofin on otettava siihen kantaa tavalla tai toisella, ja taidemusiikkia vakavasti harrastavankin on syytä tuntea tämän ohjelmanjulistuksen perusajatukset. Esseen ohittamattoman roolin voi helposti todeta vilkaisemalla minkä tahansa musiikin filosofiaa käsittelevän teoksen lähde-luetteloa ja hakemistoa, joihin se lähes varmasti sisältyy. Teos jäi alun perin oikeustiedettä opiskelleen Hanslickin ainoaksi merkittäväksi filosofiseksi kontribuutioksi. Sen perusteella hänelle kuitenkin myönnettiin dosentin arvo, mikä johti hänet lopulta Wienin yliopiston musiikin historian ja estetiikan professoriksi. Hanslick toimi myös Wienin keskeisimpien päivälehtien musiikkikriitikkona. Nyt *Musiikille ominaisesta kauneudesta* avautuu ensi kertaa suomeksi Eurooppalaisen filosofian seuran ja niin & näin:n kustantaman ja Ilkka Oramon laatiman käännöksen ansiosta.

Hanslickin teoksen keskeinen asema musiikin filosofiassa ei tarkoita, että siinä esitetyt ajatukset olisivat suosittuja. Kaikkea muuta. Richard Wagnerin luonnehdinta esseestä ”häväistyskirjoituksena” on toki röyhkeydessään omaa luokkaansa ja henkilökohtaisten motiivien värittämä, mutta Hanslickin teesiä musiikista omana sisältönään ei ole ollut helpoa niellä (ks. Suomentajan jälkisanas, s.

160). Hanslickin formalismiksi kutsuttua näkemystä, jonka mukaan musiikin sisältöä ovat spesifisti musiikilliset muodot ja musiikille ominainen kauneus on oma tarkoituksensa, kuvataan edelleen ”puritaaniseksi”, ”rajoittuneeksi” ja ”esteettisesti vainoharhaiseksi” ja Hanslickia itseään ”pedanttiseksi keskinkertaisuudeksi, joka sokeasti vastustaa kaikkea innovatiivisuutta” (ks. esim. Kivy 1988; Kivy 1989, 7, 49; Kivy 1993, 263; Walton 1994, Janik & Toulmin 1973, 103). Teoksen huolellinen lukeminen kuitenkin osoittaa nämä syytökset vähintäänkin liioitelluiksi. Sitä paitsi juuri Hanslickin argumentaation selväpiirteisyys ja aiheen selkeä rajaaminen antaa esseelle sen paikan musiikin formalismin ydintekstinä yhdessä Igor Stravinskin *Musiikin poetiikan* kanssa, joka sekkin on Ilkka Oramon aikanaan suomentama (Stravinski 1942/1968).

Hanslick aloittaa esseensä valittamalla musiikin estetiikan vallitsevaa tilaa. Toisin kuin esimerkiksi runouden tai kuvataiteen estetiikka, musiikin estetiikka ei ole keskittynyt itse aiheeseensa eli musiikkiin, vaan on hairahtunut kuvaamaan niitä subjektiivisia tunteita, joita musiikin kuunteleminen meissä herättää. Tästä valitettavasta tilanteesta on seurannut, että musiikin tarkoitukseksi on nostettu tunteiden herättäminen, ja musiikin sisältönä on alettu pitää tunteita. Molempia ajatuksia Hanslick pitää virheellisinä. Immanuel Kantia mukaillen hän kirjoittaa: ”Kauniilla ei ylipäätään ole mitään tarkoitusta, sillä se on pelkkää muotoa, jota tosin sen täyttämän sisällön mukaan voidaan käyttää mitä erilaisimpiin tarkoituksiin, mutta sillä itsellään ei ole muuta tarkoitusta kuin oma itsensä” (s. 12; ks. KU § 11). Hanslickin mie-

lestä musiikin estetiikan periaatteiden tulisikin nousta musiikista itsestään, musiikin systeemin omista lainalaisuuksista.

Hanslick itse kuvaa teostaan toteamalla siihen sisältyvän sekä negatiivisen että positiivisen pääväitteen (s. 8–9). Negatiivinen pääväite kohdistuu musiikin filosofian historiassa vaikutusvaltaiseen ajatukseen musiikista tunteiden kielenä. Musiikin tunne-estetiikasta ovat esittäneet yhä uusia versioita niin filosofit, muusikot kuin musiikkiteoreetikotkin. Varhaisimpiin esimerkkeihin kuuluu Platonin *Valtiossa* esitetty näkemys eri moodien yhteydestä tunteisiin. Hanslick viittaa myös paitsi pääantagonistiinsa Wagneriin myös Johann Mathesonin ja Wilhelm Heinsen kaltaisiin saksalaisen kielialueen ajattelijoihin. Musiikin tunneteorian perinteisiä versioita ovat musiikin itseilmaisuteoria, jonka mukaan musiikki on säveltäjän omien tunteiden ilmaisua, musiikin herätysteoria, jonka mukaan musiikin sisältöä ovat sen kuulijassa herättämät tunteet, ja jäljittelyteoria, jonka mukaan musiikin tundes sisältö perustuu musiikin kykyyn jäljitellä tunteita rakenteellisten ominaisuuksiensa nojalla. Toisin kuin esimerkiksi Peter Kivy väittää leikitellen ajatuksella, että Hanslick olisi hyväksynyt hänen itsensä edustaman modernin version musiikin jäljittelyteoriasta, Hanslickin esseestä löytyy argumentteja jokaista kolmea tunneteorian variaatiota vastaan (ks. Kivy 1993, 279). Ajatus musiikin emotionaalisisestä sisällöstä on edelleen ajankohtainen. Nykyfilosoifeista sitä puolustavat eri muodoissa Kivyn lisäksi esimerkiksi Stephen Davies, Jerrold Levinson, Derek Matravers ja Jenefer Robinson. Musiikin ja tunteiden empiiristä yhteyttä tutkitaan ahkerasti myös musiikkitieteen ja psykologian piirissä.

Hanslickin mukaan musiikilla ja tunteilla ei kuitenkaan ole sellaista ”välttämätöntä, yksinomaista ja pysyvää” suhdetta, jonka nojalla musiikin ja tunteiden suhde voitaisiin korottaa musiikin estetiikan periaatteeksi (s. 17, ks. myös s. 54). Tämä ei tarkoita, että Hanslick kiistäisi musiikin ja tunteiden välisen empiiri-

sen yhteyden. Musiikki voi herättää kuulijoissa tunteita, sen avulla voi ilmaista omia tunteitaan ja se myös muistuttaa tunteita tietyissä rajoissa (s. 17, 24, 65–67). Tunteita kuitenkin herää minkä tahansa taiteen kohdalla, ja rehellisyyden nimissä on tunnustettava, että esimerkiksi arpajaisvoiton herättämä ilo on usein musiikin herättämää iloa suurempaa. Musiikin herättämät tunteet myös vaihtelevat eri ihmisten ja aikakausien välillä. Hanslick myös korostaa, että tunteiden määrätty sisältö perustuu niiden kontekstiin, johon kuuluu paitsi psykologia ja fysiologia myös käsitteellisiä elementtejä. ”Tunteiden määrättyyshän perustuu juuri niiden käsitteelliseen ytimeen”, Hanslick kirjoittaa ja on niin tehdessään raikas tuulahdus romantiikan tunneähkyyn (s. 23). Tätä käsitteellistä ydintä ei absoluuttisen musiikin keinoin ole mahdollista esittää. Niinpä Hanslickin negatiivinen pääväite on, että “[t]ietyn tunteen tai affektin esittäminen ei ylimalkaan kuulu säveltaiteen omiin kykyihin” (s. 22).

Jotta ymmärtäisi Hanslickin väitteen oikein, on kiinnitettävä huomiota siihen, mitä Hanslick tarkoittaa ”esittämällä” ja mitä hän aidolta esittämisuhteelta vaatii. Hanslick nimittäin myöntää musiikin ja tunteiden välisen osittaisen esityssuhteen. Hän kirjoittaa: ”Mitä musiikki sitten voi esittää tunteista, ellei niiden sisältöä?” Ja vastaa: ”Vain niiden dynamiikkaa. Se kykenee jäljittelemään fyysisen tapahtuman liikkeen eri vaiheita: nopea, hidas, voimakas, heikko, nouseva, laskeva. Mutta liike on vain yksi tunteen ominaisuus tai osatekijä, ei tunne itse.” (S. 24.) Juuri siteeratun huomautuksen osalta Oramon suomennos noudattaa uskollisesti kahdeksannen laitoksen alkutekstiä. On kuitenkin huomionarvoista, että alkuperäisessä, vuoden 1854 laitoksessa Hanslick puhuu musiikin kyvystä jäljitellä *psykkisen* tapahtuman liikettä, ”die Bewegung eines psychischen Vorganges” (Hanslick 1854, 16). Mitä ilmeisimmin kyseessä on 1800-luvun lopulla tapahtunut painovirhe, joka on siirtynyt yhä uusiin painoksiin ja aiheuttanut harmaita hiuksia Hanslick-tutkijoille. Kontekstin perusteella

vaikuttaa kuitenkin todennäköisemmältä, että Hanslick tarkoittaa nimenomaan tunteiden liikkeitä, joita musiikin liike voi vastata. Tällainen osittainen vastaavuus ei Hanslickin mukaan riitä musiikin tunnesisällön perustaksi.

Musiikin tunneteorian kannattajat ovat tavanneet vastata edellä kuvattuihin huomioihin, että musiikki esittää tai ilmaisee *epämääräisiä* tunteita. Oramo arvelee, että Hanslickin mielessä on tämän argumentin yhteydessä saattanut olla nimimerkki Dr. Camondon pikkujuttu *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*ista vuodelta 1842. Nykykeskustelussa musiikin tunnesisällön epämääräisyysteessin puolustajien klassikko on Susanne Langer, joka lainaa Hanslickin ajatusta musiikin ja tunteiden jakamasta dynamiikasta, mutta väittää sen riittävän musiikin epämääräisen tunnesisällön perustaksi (Langer 1942, luku 8). Langerin varaan rakentavat, nykyisen jäljittelyteorian kannattajat, kuten Kivy ja Davies, ottavat lähtökohdakseen samansuuntaisen (musiikin ja *tunnekäyttäytymisen* välillä vallitsevan) rakenteellisen isomorfian ja täydentävät sitä ihmisen evoluution perustuvalla valmiudella reagoida musiikin ilmiönsä tunnepiirteisiin (*“emotion-characteristics-in-appearance”*) ja niiden pohjalta attribuoida musiikille tietty tunnesisältö (Davies 1994; Kivy 1989). Hanslickin näkökulmasta musiikin ja tunteiden jakama dynamiikka ei kuitenkaan riitä ratkaisemaan, onko tietyn melodian sisältö rakkaus, kaipaus vai hartaus. Saman musiikillisen dynamiikan voi yhdistää sisältönsä vastakkaisiin tunteisiin, kuten Hanslickin lukuisat esimerkit musiikin historiasta osoittavat: dramaattiselta vaikuttava melodia toimii yhtä hyvin intohimoista rakkautta kuin raivoisaa vihaa kuvaavan tekstin yhteydessä. Jotta musiikista voitaisiin puhua tunteiden kuvana, sen tulisi esittää niitä yksiselitteisesti. Hanslickin mukaan *”[e]sittäminen* tarkoittaa kuitenkin jonkin sisällön selvää, havainnollista tuottamista ja sen *’esillepanoa’* silmiemme edessä. Kuinka silloin voidaan pitää taiteen esittämänä jotakin sellaista, joka sen epävarmimpana ja moniselitteisimpänä ainesosana

on tuomittu ikuisesti kiistanalaiseksi?” (s. 29, ks. myös s. 101.) Mikään ei toki estä kriitikkoa kuvailemasta musiikkia tunnetermein tai vaikkapa hyiseksi, utuiseksi tai tuoksuiseksi kunhan muistetaan, että näin puhuttaessa käytetään kuvaannollista kieltä (s. 48).

Hanslickin positiivinen pääväite koskee musiikille ominaista kauneutta:

Jos nyt kysytään, mitä tällä sävelmateriaalilla on määrä ilmaista, vastaus kuuluu: musiikillisia ideoita. Mutta jännöksettömästi ilmenevän piiriin tuotu musiikillinen idea on jo itsessään kaunis, on päämäärä sinänsä, eikä missään nimessä vain tunteiden ja ajatusten esittämisen välikappale tai materiaalia. (S. 43.)

Kuten arvostetuimman englanninkielisen Hanslick-käännöksen laatija Geoffrey Payzant on argumentoinut, Hanslickin ilmaisu ”musiikille ominainen kauneus” tarkoittaa yksinkertaisesti musiikin omia, soivia muotoja (Hanslick 1986, 93–94). Saksalaisen idealismin hengessä Hanslick tosin korostaa soivien muotojen ”henkistä sisältöä” (s. 45; ks. esim. KU § 49). Kuitenkaan musiikille ominainen kauneus ei ole arvottava, hyvää ja huonoa musiikkia erotteleva termi, vaan Hanslick käyttää sitä pikemminkin luokittelevana terminä, joka viittaa minkä tahansa tyyliunnon spesifisti musiikillisiin ominaisuuksiin. Tällaista tulkintaa tukee ainakin Hanslickin esittämä tarkennus:

”Musiikille ominainen kauneus” omaksumassamme erityisessä merkityksessä ei rajoitu ”klassiseen”, eikä siihen sisälly ajatusta sen paremmuudesta ”romanttiseen” verrattuna. Se pätee kumpaankin suuntaukseen ja sen piiriin kuuluvat yhtä hyvin Bach ja Beethoven, Mozart ja Schumann. Teesiimme ei siis sisälly puolueellisuuden häivääkään. Käsillä oleva tutkimus ei ylipäätään sano *pitää olla*, vaan tarkastelee vain, miten *on*; siitä ei ole mahdollista päätellä, että jokin tietty musiikillinen ihanne edustaisi todellista kauneutta, se pyrkii vain osoittamaan mikä jokaisessa, vastakkaisia

suuntia edustavassa musiikissa on samalla tavalla kaunist. (S. 54–55, ks. myös s. 107.)

Oramon ratkaisu kääntää ongelmallinen, teoksen nimessäkin esiintyvä ilmaisu ”musiikille ominaiseksi kauneudeksi” on onnistunut. Se tavoittaa Hanslickin tarkoituserät englanninkielisiä vastineitaan (Payzantin ”the musically beautiful” ja Cohenin ”the beautiful in music”) paremmin juuri siksi, että se suuntaa ajatukset musiikin ominaisuuksiin vähintään yhtä paljon kuin metafyyisestisesti latautuneeseen, epämääräiseen kauneuteen.

Musiikin filosofian nykykeskustelusta käsin Hanslickin olisi kannattanut puhua systemaattisesti musiikin sisällöstä tai musiikin merkityksestä ja välttää näin harhaanjohtavat mielleyhtymät musiikin arvottamisen tematiikkaan. Sisällön tai merkityksen käsitteisiin liittyy Hanslickin mukaan kuitenkin väärinymmärryksen mahdollisuus, koska molempien on ajateltu sisältävän oletuksen referenssistä tai representaatiosta sisällön tai merkityksen välttämättömänä ehtona. Juuri tämän oletuksen kanssa Hanslick kamppailee. Yhtäältä hän varoittaa musiikin ja kielen välisen vertauksen harhaanjohtavuudesta, koska se johtaa ajattelemaan musiikin sisältöä musiikista riippumattomana asiana (s. 58–60). Toisaalta hän itse soveltaa vertausta toistuvasti ja puhuu esimerkiksi musiikin teoreettis-kieliopillisista säännöistä, musiikin mielestä ja johdonmukaisuudesta (”Sinn und Folge”), musiikista kielenä, sävelyhdistelmistä lauseina jne. (s. 11, 45, 92). Jos Hanslick olisi voinut ennakoita semanttista holismia korostavien kielikäsitteiden myöhemmän synnyin, hänellä ei varmaankaan olisi ollut yhtä polttavaa tarvetta korostaa musiikin ja kielen eroa. Keskeisimpänä erona Hanslickin kielikäsitteiden ja musiikkikäsitteiden välillä nimittäin on edellisen referentiaalisuus ja jälkimmäisen vahva kontekstiperiaate: ”Sama teema soi toisin kolmisoinnun kuin sekstisoinnun päällä, melodisen septimihypyn luonne on aivan toinen kuin sekstihypyn, motiivia säestävä rytmi muuttaa ominaista väritystään sen

mukaan, soiko se kovaa vai hiljaa ja onko se tätä vai tuota sointilajia” (s. 48). Jos sanojen ja lauseiden merkitykset ymmärretään niiden kontekstuaalisina käyttöinä, musiikin ja kielen sisällöt eivät ole luonteeltaan niinkään erilaisia.

Kääntäjän näkökulmasta erityisen haasteen muodostaa esseen sisällön tiivistävä ja musiikin formalismin määritelmäksi sopiva lause ”Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen” (Hanslick 1891/1922, 59). Tähän saakka tavallisesti käytetty suomennos ”soiden liikkuvista muodoista” on saanut yhä uudet musiikin opiskelijasukupolvet veistämään puujalkavitsejä lakkasoista. Oramo välttää tämän riskin kääntämällä lauseen ”Musiikin sisältö ovat soivina liikuttetut muodot” (s. 43). Uusi, alkutekstistä ehkä uskollisemmin mukaileva käännös johtaa ajatukset säveltäjän ja esittäjän rooleihin soivien muotojen liikuttelijoina. Oramo myös korostaa Suomentajan jälkisanassa eron liikkuvien ja liikuttettujen muotojen välillä olevan olennainen: ”Muodot eivät liiku itsestään (*sich bewegen*), vaan ne on sysätty liikkeeseen (*bewegen*)” (s. 164). Valitettavasti Oramo ei selitä ratkaisunsa perusteita tämän enempää. On totta, että yhteys konkreettiseen musiikkilälmään on Hanslickin pyrkimysten kannalta tärkeä. Hanslick myös korostaa musiikillisen järjestelmän ”keinotekoista”, artefaktista luonnetta. Musiikki ei löydy luonnosta, vaan se on kielen tapaan kehittynyt vähitellen ihmisten toiminnan tuloksena ja täytyy oppia (s. 92). Toisaalta Hanslickin argumentin ytimessä on ajatus musiikista oman kieliohjeensa pohjalta jäsenytäänä autonomisena systeeminä. Vaikka säveltäjien työ johtaakin säveljärjestelmämme rikastumiseen, ajatus itse musiikin ensisijaisuudesta näkyy Hanslickin kommentissa, jonka mukaan ”nykyisten lainalaisuuksien rajoissa on vielä niin paljon ja niin suuria kehitysnäkymiä, että muutos systeemin olemuksessa näyttäneen hyvin etäiseltä” (s. 92). Tässä yhteydessä Hanslick ei puhu musiikista niinkään yksittäisten ”sävelenoppineiden” pystyttämänä rakennelmana kuin orgaanisena systeeminä, jonka ”musiikkillisesti lahjakas ihmishenki on järjen avulla mutta ei välttämät-

tömyyden pakosta tiedottomasti kaavaillu” (s. 92). Tällaiseen tonaalisen järjestelmän omien lainalaisuuksien dynaamisuuutta korostavaan näkökulmaan ”liikutettu” ei istu aivan yhtä vaivattomasti.

Kuten ilmaisu ”liikkuvat kuvat” (”bewegte Bilder”), joka tarkoittaa paitsi elokuvaa myös Hanslickin mainitseman kaleidoskoopin tavoin liikkuvina koettuja kuvailluusia osoittaa, ”bewegte” on mahdollista ymmärtää myös merkityksessä ”liikkuvat”. Tällä tavoin ilmaisun on myös tulkinut Payzant, jonka käännös kuuluu: ”The content of music is tonally moving forms” (Hanslick 1986, 29). Ero ei ole suuri, mutta sanan kääntäminen liikutetuksi riittää yhtäältä sulkemaan pois antiikin ja keskiajan filosofian ajatuksen ikuisessa liikkeessä olevasta sfräärin harmoniasta, jota musiikki heijastelee, ja toisaalta hämärtämään Hanslickin esseen aatehistoriallista yhteyttä esimerkiksi Schopenhaueriin ja Hegeliin. Schopenhauerin mukaan musiikki ei ilmaise tiettyjä empiirisiä tunteita, vaan on ”olion sinänsä” eli metafysisen Tahdon liikkeen (”Bewegung des Willens”) välitöntä ilmaisua (Schopenhauer 1819/1892, I: § 52 & II: luku XXXIX). Hegel puolestaan puhuu Hengen itse aikaansaamasta liikkeestä, joka sekin näyttyy myös musiikillisella tavalla (”Bewegung des Geistes”) (Hegel 1835, Band 2, III: II). Voidaan tietysti kysyä, miten nämä yhteydet liittyvät Hanslickin esseeseen, joka lähtee etsimään musiikkia koskevan tieteen objektiivista periaatetta. Esseen ensimmäiseen editioon sisältyvä huomautus musiikista universumin liikkeiden soivana kuvana (”ein tönendes Abbild der grossen Bewegung im Weltall”) kuitenkin osoittaa, että ajatus ei ollut Hanslickille vieras (s. 163; Hanslick 1854, 104). (Käsitteen *Bewegung* käytöstä musiikissa ja filosofiassa Goehr 2008, luku 1; ks. myös Zöller 2010, 133.)

Teesi soivina liikkuvista muodoista musiikin sisältönä on joka tapauksessa esseen kulmakivi. Se myös osoittaa virheellisiksi sellaiset musiikin formalismin tulkinnot, joiden mukaan formalismiin kuuluu välttämättä kirjoitetun ja sellaisenaan jähmettyneen nuottiku-

van korostaminen. Hanslickin ilmaus soivina liikkuvista muodoista osoittaa hänen ajattelevan musiikin sisältöä ensisijaisesti elävänä soivan sävelmateriaalin näkökulmasta. Toinen tavallinen virhe on tulkinta formalismin korostamista musiikin muodoista niin sanottuina suurmuotoina, kuten sonaattimuodon eri sovellukset, fuuga, oratorio ja niin edelleen. Tällainen tulkinta avaisi oven kritiikille, jonka mukaan musiikin kuuntelukokemuksessa kyseiset laajat muotorakenteet jäävät kuulijalle epämääräisiksi eivätkä siksi ole musiikin ymmärtämisen kannalta niin keskeisiä (Levinson 1997). Hanslickin kohdalla ongelmaa ei synny, koska hänen esimerkinsä musiikin muodoista ovat pikemminkin teemojen, sointujen, rytmien, intervallien ja kadenssien kaltaisia, kuulijalle välittömästi läsnä olevia rakenteita (ks. esim. s. 46–52, 104–105). Tämän keskustelun näkökulmasta suomennokseen sisältyy harmillinen tulkinta Hanslickin mainitsemasta ”musiikillisesta shampanjasta”. Hanslick kritisoi ajatusta, jonka mukaan musiikki olisi joko henkisen sisällön täyttämää tai tyystin vailla sitä. Musiikissa kuitenkin ”näemme sisällön ja muodon, aiheen ja hahmon, kuvan ja idean sulautuneena sumeaksi, erottamattomaksi ykseydeksi” (s. 104). Toisin sanoen, sävellykset eivät ole joko tyhjiä tai täysiä shampanjapulloja, vaan musiikillinen shampanja on siitä omalaatuista, että se kasvaa pullon myötä (”er wächst mit der Flasche”). Suomennoksen mukaan musiikillisen shampangan ”määrä lisääntyy pullon koon myötä”, mutta itse en ainakaan ymmärrä alkutekstiä näin (s. 47, ks. Hanslick 1891/1922, 67). Miksei kyseistä shampanjaa voisi löytyä tiiviistä fuugasta yhtä paljon, ellei enemmänkin, kuin löysästi kynäillystä sinfoniasta?

Jos Hanslickin esseeseen sisältyy normatiivinen ulottuvuus, se koskee musiikin vastaanottajaa. Hanslick erottaa toisistaan patologisen ja esteettisen tavan lähestyä musiikkia. Patologinen musiikin kuuntelemisen tapa lähestyy musiikkia tunteiden stimuloinnin välineenä. Tällöin musiikki vertautuu ”hienoon sikariini” tai ”pikanttiin herkkupalaan” (s. 80). Hans-

lickin mukaan moinen paitsi halventaa musiikin arvoa laskee patologisen kuulijan eläinten tasolle. Oramo arvelee nähdäkseni aivan oikein, että Hanslick on lainannut patologisen käsitteensä Kantilta (s. 116, fn.18). Esteettinen, kontemplatiivinen kuuntelemisen tapa puolestaan on sävelteoksen ”tietoista, puhdasta havainnointia”. Pikemminkin kuin ”sydämen vallankumouksista ja mellakoista” musiikillisesti kauniin aikaansaama nautinto syntyy siitä ”henkisestä tyydytyksestä, jota kuulija kokee seurattessaan valppaasti säveltäjän aikomuksia ja kiirehtiessään niiden edelle huomatakseen odotustensa välillä toteutuvan ja välillä taas tulevaisuutta miellyttävästi petetyksi” (s. 84). Tämä Hanslickin ”mielikuvituksen tuumailuksi” kutsuma kuuntelemisen tapa on muuten keskeinen lähtökohta Leonard B. Meyerin klassikoksi muodostuneessa teoksessa *Emotion and Meaning in Music*, jossa Meyer kuvaa musiikin ymmärtämistä nimenomaan musiikillisten odotusten muodostumisen ja täyttymisen näkökulmasta (s. 85; ks. Meyer 1956, 30).

Oramon käännös perustuu Hanslickin esseen korjattuun 13.–15. painokseen vuodelta 1922. Vaikka alkuteosta koskeissa tiedoissa viitataan vuoden 1854 alkuperäiseen laitokseen, vastaa suomennoksen alkuteksti tärkeimmän englanninkielisen käännöksen tapaan vuoden 1891 kahdeksannen edition tekstiä. Hanslick tosin antaa Alkusanoissa ymmärtää, että oleellista eroa alkuperäiseen ei ole. Hän kirjoittaa, että kahdeksannessa painoksessa ”ei ollut muuta uutta kuin sopivampi koko ja aistikkaampi ulkonäkö”. Hanslick jättää mainitsematta, että alkuperäisen 1854 painoksen viimeisen luvun päättävä kappale on jätetty pois. Siinä Hanslick oli kirjoittanut muun muassa: ”koska musiikin elementit: ääni, sävel, rytmi, voima, heikkous ovat olemassa koko universumissa, niin ihminen puolestaan löytää musiikissa koko universumin” (s. 163). Tämäkin tärkeä tieto ja myöhemmistä editioista pudotetun viimeisen kappaleen suomennos kokonaisuudessaan löytyy Suomentajan jälkisanoista (s. 162–163).

Kuten Oramo kertoo, syy viimeisen kappaleen pois jättämiseen oli Hanslickin läheisen ystävän ja opiskelutoverin, filosofian professori Robert Zimmermannin (1824–1898) kritiikki, jonka mukaan puhe universumin soinnista musiikissa ei sopinut yhteen Hanslickin korostaman musiikin autonomian kanssa. Zimmermannin ajatus on outo. Esteettisen autonomian ja formalismin isänä voidaan hyvällä syyllä pitää Kantia, joka argumentoi kauneusarvostelman olevan arvostelman kohteen muodon intressitöntä kontemplaatiota kohteen muodon näyttäytyessä arvostelman subjektille tarkoituksenmukaisena vailla sellaista objektiivista tarkoitusta, joka voitaisiin esittää käsitteellisessä muodossa. Arvostelman intressittömyys puolestaan tarkoitti Kantille arvostelman perustana olevan mielihyvän riippumattomuutta niin patologisista (empiirisiin stimuluksiin, ”tunteisiin ja viehätyksiin” liittyvistä) kuin käsitteellisistäkin (esimerkiksi hyvän tai täydellisen käsitteisiin liittyvistä) tekijöistä. Hanslickin argumentti musiikin autonomian puolesta rakentuu nimenomaan musiikin sisällön ei-käsitteellisen ja ei-emotionaalisen luonteen todistelun varaan. Kantia seuraten Hanslick myös korostaa musiikin esteettisen vastaanoton olevan intressitöntä kohteen muodon kontemplaatiota (s. 14, 44, 77–88). Mutta jos Hanslickin pyrkimys puolustaa musiikin autonomiaa kumpuaa kantilaisesta taustasta, ei autonomia ole ristiriidassa sen olemuksen kanssa, että universumin olemukselliset piirteet soivat musiikissa. Kantilaisen ajattelijan ei myöskään tarvitse eksyä spekulatioihin metafysisestä Tahdosta tai maailmanhengestä ajatellakseen musiikin soivan harmoniassa koko universumin kanssa. Musiikin ja universumin yhteys selittyy transsendentaalisen idealismin näkökulmasta jo sillä, että ”kuuloaistimusten mukaan jäsentynyt mielikuvitus” jakaa aistimellisuuden *a priori* muodot eli ajan ja avaruuden (s. 44; vrt. KU § 51–53). (Hanslickin terminologian kantilaisesta taustasta ks. suomentajan huomautukset fn.12, 13, 14, 16, 17, 18; Hanslickin argumentaation kantilaisuudesta ks. Appelqvist 2011.)

Zimmermannin jos kenen olisi odottanut näkevän yhteyden kantilaiseen ajatteluun. Zimmermannin opettaja oli nimittäin kouluiässä ollut (hänen vanhempansa avioliittoon vihkinyt ja näiden läheinen ystävä) Bernard Bolzano (1781–1848), jonka yliopistoura Prahin yliopistossa oli lupaavan alun jälkeen katkennut yliopistosta erottamiseen muun muassa hänen ajattelunsa ”pinnallisena ja vaarallisena” pidetyn kantilaisuuden vuoksi (ks. Payzant 2002, 131–132). Voihan olla, että Zimmermann näki kyseisen yhteyden, mutta piti viisaampana sen häivyttämistä Hanslickin vaikutusvaltaisesta esseestä. Ainakin Payzantin mukaan objektiivisuutta korostavan Zimmermannin motiivi julistaa filosofian ydintehtäväksi käsitteanalyysi liittyi hänen varovaisuuteensa niiden kantilaisten teemojen suhteen, jotka Bolzanon tapauksessa olivat osoittautuneet liian vaarallisiksi.

Tapauksessa voi nähdä tiettyä yhtäläisyyttä siihen vastaanottoon, jonka erään toisen itävaltalaisen ajattelijan nuoruudenteoksen ”mystisemmät” ja ainakin yhden tulkinnan mukaan kantilaiset piirteet alun perin saivat. Hanslickin essee muistuttaa Wittgensteinin *Tractatus*ta pyrkimyksessään rajata mielekäs kielenkäyttö tosiasialliseen ja näin jättää tilaa, jos nyt ei aivan uskolle, jolle Kant teki tilaa luopumalla yliluonnollista koskevasta tiedosta, niin kokemukselle jostakin käsitteellisen todellisuuden ylittävästä (TLP 6.4–7, PJK BXXX). Molempia teoksia on myös luettu keskittyen niiden kriittiseen puoleen ja on näin pyritty oikeuttamaan jyrkän reduktionistisia näkemyksiä yhtäältä filosofiasta ja toisaalta estetiikasta. Vastaavasti ne teosten piirteet, jotka eivät ole mahtuneet reduktionistiseen tulkintaan on pyritty häivyttämään. Se, että Hanslick katsoi musiikillisesti kauniiseen kuuluvan muutakin, kuin mitä teoreettinen analyysi tavoittaa, tulee hänen tekstistään kuitenkin selvästi esiin. Kuvattuaan ensin Beethovenin *Prometheus*-teemaa oman ohjelmanjulistuksensa mukaisesti eli musiikkianalyysin keinoin, Hanslick kirjoittaa: ”Tällaisen paloittelun jäljiltä kukoistava ruumis on tosin

pelkkä luuranko, joka on omiaan tuhoamaan kaiken kauneuden mutta myös kaiken väärän tulkistelun” (s. 28; vrt. TLP 6.53). (Saivartelun uhallakin on tässä todettava, että se, mikä Hanslickin alkutekstin mukaan tuhoaa kauneuden ja väärän tulkistelun ei kylläkään ole luuranko, vaan teeman paloittelu. Ks. Hanslick 1891/1922, 31). Hanslickin esseetä ja *Tractatus*ta yhdistää myös ajatus siitä, kuinka eikäsitteellinen tulee kuuluvaksi tai näkyväksi. Nuoren Wittgensteinin – jonka musiikillisesti poikkeuksellisen vireässä lapsuudenkodissa järjestettyihin konsertteihin myös Hanslick aikanaan kutsuttiin – mukaan se ”ilmenee”, ”näyttää itsensä” (TLP 4.121, 4.1212, 6.522, ks. Waugh 2008, 32–33). Samanhenkisen ajatuksen musiikille ominaisesta kauneudesta Hanslick ilmaisee kirjoittaessaan: ”Jos haluaa nimetä toiselle jonkin motiivin ’sisällön’, silloin tuo motiivi pitää soittaa hänelle. Näin ollen sävelteoksen sisältöä ei voida koskaan käsittää esineellisesti, vaan ainoastaan musiikillisesti, nimittäin jokaisessa musiikkikappaleessa konkreettisesti soivana” (s. 106).

Ilkka Oramon verrattoman kokemuksen musiikin ammattilaisena aistii siitä luontevuudesta, jolla hän kääntää musiikkia koskevaa terminologiaa ja hänen kirjoittamansa lukuisat suomentajan huomautukset paljastavat vankan filosofisen oppineisuuden ja perinpohjaisen Hanslickin ajan lähteitä koskevan taustatyön. Erityisen ilahduttavaa on lukea Oramon selvennyksiä Hanslickin käyttämän terminologian ja edustamien näkemysten kantilaisesta taustasta. Tässä suhteessa Oramo on mielestäni lähempänä totuutta kuin Payzant, joka kyllä mainitsee Hanslickin yhteyden Kantiin, mutta ei pidä yhteyden jatkokehittelyä tarpeellisena (ks. Hanslick 1986: xiv–xvi; Payzant 2002, 52–53). Suomentajan jälkisanan tarjoaa lisäksi oivan katsauksen Hanslickin ajan eurooppalaisen kulttuurielämän jännitteisiin, joiden syntyy *Musiikille ominaisesta kauneudesta* oli vaikuttamassa. Hanslickin huomautus kahdeksannen painoksen aistikkaasta ulkonäöstä sopii myös nyt käsillä olevaan suomenkieli-

seen laitokseen, joka sopii graafisen ilmeensä puolesta loistavasti klassisten nuottijulkaisujen seuraan: Pasi Romppasen suunnittelema kansi

mukailee hienovaraisesti Petersin ja G. Henle Verlagin nuotistojen klassista ilmettä.

— HANNE APPELQVIST

KIRJALLISUUS

- Appelqvist, H. (2011) "Form and Freedom: the Kantian Ethos of Musical Formalism", *The Nordic Journal of Aesthetics* No: 40–41, 75–88.
- Davies, S. (1994) *Musical meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Goehr, L. (2008) *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press.
- Hanslick, E. (1854) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Ensimmäisen edition teksti saatavilla osoitteessa http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html.)
- (1891/1922) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 13. –15. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Näköislaitos tekstistä on saatavilla osoitteessa <http://www.gutenberg.org/files/26949/26949-h/26949-h.htm>)
- (1891) *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revision of Musical Aesthetics*. Seitsemännestä (1885) editiota kääntänyt Gustav Cohen. London: Novello.
- (1986) *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Kahdeksannes-ta (1891) editiosta kääntänyt Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.
- (2014) *Musiikille ominaisesta kauneudesta: Yritys säveltäiteen esteetiikan uudistamiseksi*. 13. 15. painoksesta suomentanut Ilkka Oramo. Tampere: niin & näin.
- Hegel, G. W. F. (1835) *Vorlesungen über die Aesthetik* Band 2. Berlin: Dunker und Humblot.
- Janik, A. & Toulmin, S. (1973) *Wittgenstein's Vienna*. New York: Simon & Shuster.
- Kant, I. (1781/2013) *Puhtaan järjen kritiikki* (PJK). Suom. Markus Nikkarla ja Kreetta Ranki. Helsinki: Gaudeamus.
- (1790/1908) *Kant's gesammelte Schriften, Herausgeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*.
- Band V. Erste Abteilung: Werke, Fünfter Band: Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urtheilskraft* (KU). Berlin: Georg Reiner.
- Kivy, P. (1989) *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions: The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.
- (1988) "Something I've Always Wanted to Know about Hanslick", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3, 413–417
- (1993) *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langer, S. (1942) *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Levinson, J. (1997) *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press.
- Meyer, L. B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Payzant, G. (2002) *Hanslick on the Musically Beautiful: Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*. Christchurch: Cybereditions Corporations.
- Schopenhauer, A. (1819/1892) *Die Welt als Wille und Vorstellung* Band I & Band II. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun..
- Stravinski, I. (1942/1968) *Musiikin Poetiikka*. Suomentanut Ilkka Oramo. Helsinki: Otava.
- Walton, K. (1994) "Listening with Imagination: Is Music Representational?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 1, 47–61.
- Wauth, A. (2008) *The House of Wittgenstein: A Family at War*. London: Bloomsbury.
- Wittgenstein, L. (1921/1984) *Tractatus-Logico-Philosophicus* (TLP). Suomentanut Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- Zöller, G. (2010) "Schopenhauer", teoksessa Stefan Lorenz Sorgner & Olver Fürbeth (toim.) *Music in German Philosophy: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 121–140.