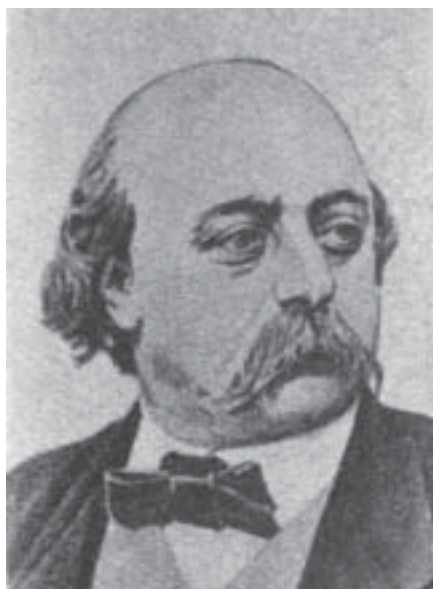


Uolevi Karrakoski:

NÄKYMÄTTÖMIÄ YHTEYKSIÄ – GUSTAVE FLAUBERT JA WAGNER



Romantiikan tuntija, muusikkikirjailija, historioitsija ja musikologi David Cairns toteaa hämmästyneenä, miten 1800-luvun suuret säveltäjät ja kirjailijat kulkivat rinnakkain kohti samoja päämääriä kuin laivat öisellä merellä, useimmiten yksin vaila keskinäisiä yhteydenottoja.¹ Sopivia esimerkkejä tällaisista samansuuntaisesti kulkevista vaikuttajista ovat Richard Wagner ja Gustave Flaubert, jotka yhtäläisistä pyrkimyksistään huolimatta eivät paljoakaan esittäneet kommentteja toisistaan. Ollakseen aikansa huomattavimpia kirjailijoita Flaubert itse asiassa hyvin vähän viittaa nimeltä aikalaisiinsa, joskin hän mainitsee tuntemansa ”pakonomaista halua haukkua eräitä julkisuuden henkilöitä jopa suuren mittakaavan romaaneissaan.”²



Gustave Flaubert

Valmiiden ajatusten sanakirja – pariisilaisten pinnallisen salonkikeskustelun piikittelyä

Pinnallisesti tarkastellen on itsestään selvää, ettei ”romantiikan teurastajaksi” kutsuttu Flaubert kiinnitä paljoakaan huomiota Wagneriin. Äskettäin suomeksi ilmestyneen Flaubertin keskeneräiseksi jääneen pienoisteoksen *Valmiiden ajatusten sanakirja* lukija hämmästyikin todessaan, että nimi ”Wagner” esiintyy ainoana hakusanana W:n kohdalla.³

Vuoden 1850 heinäkuussa Louis Bouilhet lle kirjoittamassa kirjeessään Flaubert toteaa: ”*Valmiiden ajatusten sanakirja* on järjestetty sillä tavoin, että lukija ei edes tietäisi, tehdäänkö hänestä pilkkaa vai ei.” Flaubert toteaa kirjeessään myös kirjan olevan ”äärimmäisen ajankohtainen”.⁴ Sanakirja, jota englantilainen kirjailija ja Flaubert-asiantuntija Julian Barnes on kutsunut ”ironian oppikirjaksi”,⁵ julkaistiin tekijän kuoleman jälkeen vasta 1911. Sanakirja toteaa Wagnerista:

W
WAGNER

Naureskelkaa ivallisesti kuullessanne hänen nimensä ja vitsailkaa musiikin tulevaisuudesta.

Kokonaisuudessaan sanakirja on hyökkäys pariisilaisissa salongeissa vaa-dittua small talk-tyyppistä keskustelua vastaan. Tietynlainen pinnallinen, ironinen keskustelutaito oli välttämätön kyky

”position hankkimiseksi”⁶ tuon ajan Pariisissa. Kysymyksessä on nimenomaan sama Pariisi, jonne Richard Wagner saapui etsimään itselleen uutta identiteettiä, ja jonka tyhjään pinnallisuuteen hän niin syvästi pettyi. Flaubert tarjosi ironisesti sanakirjassaan valmiita malleja salonkikeskusteluun, lauseita, joiden avulla voitiin tehdä pilkallisia viittauksia tarvitsematta perehtyä itse asiaan. Sanakirjaa on jossain määrin vaikea tulkita, koska siihen on tahallaan sekoitettu myös pieteettillä laadittuja, asiallisia selityksiä. Hakusanan ”Wagner” kohdalla ironia on täysin selvä kuten myös sanan ”ministeriys,” arvattavasti Hegeliin viittaavassa määritelmässä: ”Se on inhimillisen kunnian korkein aste”; sinänsä ironinen ilmaisu, joka sopii myös Wagnerin Pariisin vuosien jälkeen omaksumiin jyrkkiin, antistatistisiin kannanottoihin. *Tannhäuserin* Pariisin ensi-illassa riehuneista Jockey-klubin jäsenistä sanakirja toteaa: ”Kaikki sen jäsenet ovat nuoria ja rikkaita huikentelijoita. Puhukaa vaan klubista. Se on tyylikästä ja kuulostaa siltä kuin kuuluisitte siihen.”

Wagnerin termi ”tulevaisuuden musiikki” on sanakirjassa muunnettu muotoon ”musiikin tulevaisuus.” Kyseinen sanaleikki oli Pariisissa yleistä. Wagnerin ”tulevaisuuden musiikki” yhdistettiin impressionistiseen maalaustaiteeseen, jonka katsottiin ääriviivojen sumentamisen ja pelkän värisävyn korostamisen vuoksi johtavan täydelliseen piirustustai-

dottomuuteen ja taiteen monikerrokseen, sairaalloseen rappiotilaan. Taiteen tulevaisuuden todettiin siis olevan vaarassa tulevaisuuden taideteoksen vuoksi. Samankaltainen asetelma tuli esiin Englannissa Ruskinin hyökkäyksissä Whistlerin taidetta kohtaan⁷ ja erityisesti Wagnerin yksinäisen, ranskalaisen tulkijan Baudelairen runokokoelmaa *Pahan kukkia* koskevassa oikeudenkäynnissä, sekä lopulta myös Flaubertin *Rouva Bovaryn* sairaalloisuutta koskevassa pitkäjäsenä juridisessä prosessissa. Kuultuaan *Tristanin* ensimmäisen näytöksen alkusoiton myös Hector Berlioz huolestui taidetta uhkaavista vaaroista ja totesi Wagneria kommentoidessaan olevansa enemmän kiinnostunut musiikin tulevaisuudesta kuin tulevaisuuden musiikista.⁸ Berlioz ei ymmärtänyt *Tristanin* harmonian idiomia, vaikka itse oli astunut askeleen äärimmäisen kromaattisuuden suuntaan dramaattisessa sinfoniassaan *Romeo ja Julia*.

Tunsiko Flaubert musiikkia?

Valmiitten ajatusten sanakirjassa olevat enemmän tai vähemmän ironiset viittaukset musiikkiin eivät ole kovinkaan kiinnostavia. Hän väittää, että ”oopperan kulisissa on Muhammedin maanpäällinen paratiisi”, ja että ”musiikki kuten *Marseljeesi* saa ihmiset käyttäytymään miellyttävämmiin”. Muutenkin hän tuntuu teoksissaan kuvaavan enemmän oopperayleisöä kuin oopperaa. Barnes viittaa ironisesti Flaubertin musiikin tunteukseen ja toteaa omassa sanakirjan versiossaan, että Flaubert oli varmaankin kiinnostunut ksylofonin käytöstä Saint-Saënsin *Danse Macabren* luurankojen kolinan imitoimisessa, mutta luuli instrumenttia Glockenspieliksi, jota hän oli kuullut Sveitsissä.⁹

Flaubert, joka yhtä ainoaa romaniaan varten hankki taustatietoa lukemalla yli 500 tieteellistä kirjaa, tutustui kuitenkin myös musiikkiin. Laajoilla Lähi-idän matkoillaan hän esim. hankki yksityiskohtaista tietoa muinaisessa Karthagossa tapahtuvaan romaaniinsa *Salambo* (1863). Tämän kiihkeän romanttisen ja samalla naturalisen kertomuksen seksuaalisen, verenhuruisen väkivallan kuvauksessa tulevat myös esiin paitsi värit myös muinaisten soittimien viettelevät ja pelottavat äänet. Berlioz suunnitteli kääntävänsä Flaubertin puoleen oopperansa *Trojilaiset Karthagossa* näyttämötoteu-

tuksessa; ainoastaan kunnioitus kirjailijaa kohtaan esti häntä tekemästä tätä.¹⁰ Kundryn viettelykohtaukselle parhaimmat puitteet olisi tarjonnut epäilemättä Flaubert, jonka mielestä vietteleminen oli taidetta ja ensisijaisesti tapa rikkoo sosiaalisia konventioita.

Wagnerin tavoin Flaubert, joka naturalismistaan huolimatta oli aina hysteerinen romantikko, kiinnostui vanhempien enemmän tieteen rajallisuudesta kuin sen totuudellisuudesta ja piti Darwinia vain miehenä, joka väitti ihmisen polveutuvan apinasta.¹¹ Kuten Wagner Flaubert ei kaikkein spirituaalisimmassa purkauksissaankaan menettänyt kriittistä asennettaan yhteiskuntaa kohtaan.

Tarkka muotokuva Maurice Schlésingéristä

Todellisena reaalityön kytkenä Flaubertin ja Wagnerin välillä voidaan jälkepäin pitää kirjailijan kuvausta Wagnerin Pariisin vuosien työnantajasta, auttajasta ja nöyryyttäjistä Maurice Schlésingéristä¹². Teoksessaan *L'éducation sentimentale* (Sentimentaalinen kasvatusta, 1869), joka on ilmestynyt suomeksi nimellä *Sydämen oppivuodet*, Flaubert on sympaattisesti ikuistanut rakastajattarensa Elisa Schlésingérin aviomiehen romaanin päähenkilön Frédéric Moreaun hahmossa. Frédéric, joka yrittää epätoivoisesti suosia taiteilijoita ja samalla kartuttaa pääomaansa, joutuu vasten tahtoaan riistämään taiteilijoita ja ajautuu vaikeaan kriisiin taiteen markkinavoimien ja palvomansa taiteen välisessä puristuksessa. Curt Westernhagen piti Flaubertin Schlésingérin luonnekuvan tarkkaa piirtämistä varteenotettavana aikalaislähteenä, mutta korosti samalla, että Wagnerin surkea Pariisin vuosien ympäristö poikesei huomattavasti niistä tiloista, joissa Frédéric ja hänen tuntemansa taiteilijat liikkuiivat.¹³

Wagner, nuori, tuntematon saksalainen muusikko sai Schlésingérintä työtä, joka pelasti hänet täydeltä tuholta, mutta työnantaja uuvutti hänet romahduksen partaalle; kysymys oli myös usein työstä, joka oli usein nuoren säveltäjän maailmankatsomuksen vastaista. Donizettin ja Halévy'n oopperakatkelmien soveltaminen pianolle ja kornetille ajoi Wagnerin täydelliseen epätoivoon ja hän kirjoitti Schlésingéerille liikuttavan kirjeen, jossa hän kertoi, miten ”hän tunsii kyynelten valuvan pitkin kasvojaan tätä työtä tehdessään, koska ei tiennyt, mitä ja milloin hänelle työstä maksetaan”.¹⁴

Position saavuttaminen

Pierre Bourdieu on laajassa teoksessaan *Taiteen lait* analysoinut tarkkaan Frédéric Moreaun (Maurice Schlésingérin) tasapainoilua taidetta teolliseksi tuotteeksi muuttavan taidekaupan ja boheemisen taiteen maailman välillä; kysymys

on jännitteestä hallitsevien, taiteen markkinoijien ja hallittujen, taidetta tuottavien taiteilijoiden välillä. Analyysin perustana oleva binäärinen vastapari dominantti/dominoitu on tunnusmerkittävä Frédéricin sosiaaliturvalliselle, josta Flaubert käyttää termiä ”sentimentaalinen kasvatus”. Kirjallisuuden, musiikin ja taiteen markkinoilla dominoivat, pääomaa hallitsevat vaikuttajat pyrkivät saamaan työllistetyt taiteilijat tuottamaan tuotteita, jotka vastasivat keskiluokkaisen yleisön odotusarvoja. Prosessissa pääoma keskittyy kuitenkin kirjallisuuden, musiikin ja taiteen ”kauppiaille”, kustantajille, galleristeille ja konserttien järjestäjille. Vain n.10% siirtyy dominoituille taiteen tuottajille. Vallitsevalle järjestelmälle keskeinen piirre on taiteilijan position luominen, joka tapahtuu kriitikkojen, tutkijoiden ja galleristien ym. avulla, ja jota Schlésingér toiminnallaan edusti. Dominoivien tekijöiden varassa tapahtuvan position luomisen huippuna voidaan pitää Marcel Duchampin lumilapioita: vuonna 1915 Duchamp signeerasi käytetyn lumilapion ja asetti sen näytteille galleriaan. Koska galleria oli arvovaltainen, yleisö ja kriitikot hyväksyivät lapion taiteeksi; taidetta se installaationa todellisuudessa olikin.¹⁵

Juuri position saavuttamisessa Schlésingérin toiminta oli ainutlaatuista. Hänen lehtensä *Gazette musicale* vaikutti suuresti Weberin *Taika-ampujan* läpimurtoon Pariisissa. Myös Wagner sai kirjoittaa arvosteluita lehteen, ja lehti julkaisi myös hänen kolme novelliaan, joista *Pyhiinvaellusmatka Beethovenin luo* oli sikäli merkittävä, että siinä Wagner ennusti selkeästi konventionaalisen numero-oopperan romuttamisen, siis tulevaisuuden musiikin perusmallin.

Schlésingérin inkarnaatio Frédéric joutuu vaikeaan tilanteeseen pyrkiessään tukemaan markkinavoimia ja samalla auttamaan taiteilijoita. Juuri tällainen tilanne teki Schlésingérin toiminnan hyvin vaikeaksi. Taidekauppaan kuten prostituutioon liittyy ehdoton vaatimus siitä, ettei myytävään tuotteeseen saa rakastua. Tätä ehtoa Frédéric ei pysty täysin täyttämään. Myös Schlésingér alkoi itse järjestää säveltäjien teoksille esitysmahdollisuuksia. Hän käytti suunnattomasti aikaa saadakseen Habeneckin ottamaan konserttiansa ohjelmistoon nuoren saksalaisen säveltäjän *Faust-alkusoiton*, mutta tuloksetta. Lopulta *Gazette musicale* alkoi sponsoroida ja jopa järjestää konsertteja. Tällaiseen konserttiin Schlésingér otti myös Wagnerin *Kolumbus-alku-*



soiton, jonka esitys ei ikävä kyllä luonut minkäänlaista positiota Wagnerille sen viileän vastaanoton vuoksi.

Ristiriitaista Schlésingérin kohdalla oli se, että käyttäessään resursseja säveltäjien position luomiseen hän joutui itse vaikeuksiin ja vastaavasti oli pakotettu riistämään niitä, joita hän yritti auttaa. Raha tai rahan puute tulivat kuvioihin mukaan myös taiteilijoiden puolella. Flaubert kirjoitti: ”Jos haluat hiukankin ansaita rahaa, sinun on kirjoitettava journalistisia. Muuten kirjoittaminen on taidetta taiteen vuoksi.”¹⁶ Näinhän Wagner juuri teki. Rahan puute johtaa myös rahan täydelliseen halveksimiseen. Wagner ei antanut minkäänlaista arvoa rahalle, joten hänellä oli pakonomainen tarve tulla hankkimansa rahat mahdollisimman nopeasti.¹⁷ Samalla tavalla käyttäytyi Flaubert, joka matkustellessaan merkitsi hotellien ilmoittautumiskaavakkeisiin ammatikseen ”kuluttaja” ja menetti suunnattoman omaisuuden osaksi tuhlauksen osaksi taitamattoman raha-asiaihoidon vuoksi.

Mikäli position hankkiminen onnistuu, taiteilija alkaa itse osallistua aktiivisesti rahan hankkimiseen ja saattaa muuttua symbolisten hyödykkeiden, taiteen tuotteiden markkinoinnin edustajaksi. Wagnerin hankkeiden laajamittaisuuden vuoksi nämä rahaa koskevat neuvottelut alkoivat yhä enemmän viedä hänen aikaansa, sillä esim. Saksassa oli jo voimassa useita säädöksiä ja sopimuksia, jotka voitiin tulkita tekijänoikeuslaeiksi. Wagner itse asiassa pelasti uhanalaisen Bayreuthin hankkeensa Otto Wesen-

donckin ja Ludwin II:n kanssa neuvoteltujen monimutkaisten rojaltien ja lainojen avulla. Pariisin vuosina sen sijaan rahaneuvotteluissa oli kysymys hengissä pysymisestä. Schlésingérin kanssa käydyt neuvottelut ja muut Pariisiin vuosien epätoivoiset taloudelliset hankkeet sen sijaan koskivat kurjuudesta ja velkakierroista selviytymistä. Schlésingér osoitti melkoista sallivuutta ostaessaan lehtensä Wagnerin novellin *Ein Ende in Paris* (Loppu Pariisissa)¹⁸, joka kertoo suurin toivein Pariisiin tulleesta ja sananmukaisesti köyhien ystäviensä keskellä nälkään kuolevasta, nuoresta miehestä. Tämä Heinrich Heinea järkyttänyt fantasiakerromus oli suora viittaus Schlésingériin.

Vallankumous

Taiteen markkinoinnin alistetun hierarkian tajuaminen saa kurjistuneen taiteilijan ajattelemaan yhteiskunnan rakenteiden muuttamista sellaiseksi, että taidetta voitaisiin tuottaa ilman taloudellisen voiton tavoitetta. Tämä ilmeni Baudelairen ja Flaubertin rajussa yhteiskunnan kriitikkissä heidän oikeudenkäyntinsä aikana, jolloin kumpikin korosti taiteen tuottamista taiteen eikä rahan vuoksi. Dresdenin kapinan aikana myös Wagner alkoi suunnitella vallankumouksen avulla saatavuttavaa uutta yhteiskuntaa, jossa taiteella olisi keskeinen sija.¹⁹ Myöhemmin nämä tavoitteet kristallisoituivat *Nürnbergin mestarilaulajien* sanomassa, jonka keskeisenä ajatuksena oli taiteen vapauttaminen sitä kahlitsevista konventioista.

Pyrkimykset taiteen vapauttamiseen sitä myyvien tahojen taloudellisen voiton tavoittelusta loivat voimakkaita paineita muuttaa yhteiskunnan rakenteita. Tämä synnytti binäärisiä oppositioita kuten vasemmistolainen/oikeistolainen, moderni/konventionaalinen, nuori/vanha, vapaa/rakenteiden kahlitsema jne. Erityisesti musiikissa tämä johti vastapareihin kromaattinen/diatoninen, sointiväriä ja rytmia korostava/klassinen, riitasointuinen/melodininen. Vaadittiin numero-oopperan korvaamista vapaammalla sävelten virtaamisella. Perinteisten struktuurien murskaaminen nähtiin yhteiskunnan valtarakenteiden symbolisena murskaamisena, joka viittasi ulkoisen vallankumouksen toteuttamisen mahdollisuuteen. Vallankumouksellinen Wagner oli vuonna 1849 ilmestyneillä teoksillaan *Taide ja vallankumous* ja *Tulevaisuuden taideteos* luonut edistyksestä ajattelevien piirissä niin suuria odotuksia, että *Lohengrinin* ensi-ilta oli joillekin pettymys, koska siinä ei totaalisesti tuhottukaan perinteisiä muotoja.²⁰ Myös Frédéric kritisoi taiteen markkinoita, mutta koettelee ainoastaan järjestelmän rajoja. Bourdieu viittaa Flaubertin esittämään paradoksiin siitä, että mikäli taiteen, kirjallisuuden ja musiikin markkinat poistetaan, maalauksesta, kirjasta ja sävellyksestä tulee hyö-

dyke, jolla ei ole markkinoilla mitään hintaa, mikä on melkoinen pelote äkillisten uudistusten toteuttamiselle.²¹

Bourdier katsoo kuitenkin juuri Wagnerin tonaalisuuden rajojen koettelemisen olleen suunnan näyttäjänä sisäiselle vallankumoukselle, jonka symbolisena tarkoituksena oli yhteiskunnan valtarakenteiden purkaminen. Myös Schönberg jatkoi tällaista epäsuoraa, vihjailevaa linjaa tonaalisissa nuoruuden teoksissaan. Vasta myöhemmissä, dodekafonisissa teoksissaan Schönberg rohkeasti murtaa täysin tonaalisuuden rajat.²² Samoin Bourdieu näkee Flaubertin romuttavan perinteisen romaanin konventionaaliset muodot: juonen, sankarihahmon käsitteen, ja toiminnan käänteet. Wagnerin tonaalisuuden rajojen murskaamista lähestyvät ratkaisut ja Flaubertin romaanin uudistus merkitsevät autonomisuuden asettamisesta sitoumusten edelle. Kysymys siitä, kuinka monia ihmisiä tällaiset asiat hähdyttivät, on sitten toinen asia.²³

Edellä kuvattu prosessi on tapahtunut kaikilla taiteen alueilla, merkittävimmin arvattavasti maalaustaiteessa. Wagnerin ja Flaubertin unelma yhteiskunnasta, jossa taiteella on keskeinen asema, on utopia. Bourdieun sosiologis-taloudellinen taiteen aspekti viittaa puolestaan jatkuvaan, taiteen piirissä vallitsevaan vallankumoukselliseen prosessiin, joka reaalisuudella hillitsee äkillisten katkoksin, itse asiassa rajuin muutoksin konventionaalisen, olemassa olevaa yhteiskuntaa tukevan taiteen ylivaltaa.²⁴ Näissä vastareaktioissa Flaubert ja Wagner saivat oman roolinsa. Kummassakin tapauksessa vallankumouksellisen toiminnan kulku oli kaukana lineaarisesta etenemisestä. Kumpikin heistä koki äkillisiä muutoksia ja kummatkin tukeutuivat ajoittain, varsinkin elämänsä loppupuolella yhä enemmän yhteiskunnan konventionaalisiin valtarakenteisiin.

Viitteet:

¹ Cairns, David: *Berlioz, Servitude and Greatness 1832-1869*, 1999, 651.

² Flaubert, Gustave, *Valmiiden ajatusten sanakirja*, 1997, Miriam Halonen ja Ville Keynäs: Jälkisanat, 170.

³ Ibid. Hakusana ”Wagner,” 165.

⁴ Ibid. Jälkisanat, 175.

⁵ Barnes, Julian: *Flaubert's Parrot*, 1988, 50.

⁶ Bourdieu, Pierre, *The Laws of Art*, 1996, 100-3, 231-4, passim.

⁷ Spaldung, Frances, *Whistler*, 1994, 20.

⁸ Cairns, 657.

⁹ Barnes, 158.

¹⁰ Kemp, Ian, *Les Trojans as Grand Opéra*, 1988, 92.

¹¹ Flaubert, 17.

¹² Maurice Schlésingér (Moritz Adolf Schlesinger 1798-1871) oli ranskalaistunut, Pariisissa toimiva saksalainen kustantaja, joka antoi työtä Wagnerille. Schlésingér julkaisi mm. Berliozin, Lisztin ja Chopinin musiikkia. Hänen toimit-

tamansa lehti *Gazette Musicale* (1834-1880) oli huomattava musiikkijulkaisu. Schlésingér järjesti merkittäviä uuden musiikin konsertteja. Hän siirtyi eläkkeelle tavallista varhaisemmin. Flaubertin romaanin päähenkilö Frédéric vetäytyy myös melko nopeasti syrjään Pariisin seurapiireista.

¹³ Westernhagen, Curt: *Wagner*, 1979, 73.

¹⁴ Ibid. 73-74.

¹⁵ Mink, Janis: *Duchamp*, 1995, 59.

¹⁶ Bourdieu: 59, 77-78, 105-106.

¹⁷ Millington, Barry: *Wagner*, 1992, 75-76.

¹⁸ Kolme novellia, jotka Wagner kirjoitti ensin saksaksi ja käännätti sitten ranskaksi, on julkaistu suomeksi aikaisemmissa *Wagneriaanin* numeroissa. *Ein Ende in Paris* on Olli Savelan kääntämä. Kaksi muuta novellia ovat Petri Salinin kääntämiä.

¹⁹ Salmi, Hannu: *Imagined Germany*, 1999, 195-201, passim.

²⁰ Deathridge, John: *Wagner's "Alter Ego," Lohengrin Guide*, julk. Nicholas John: 1993, 13.

²¹ Bourdieu, 69.

Kieltämättä Bourdieun raju taidekauppaan, kirjojen kustantamiseen ja musiikin markkinoitiin kohdistuva kritiikki tuntuu esim. pohjoismaisiin oloihin verrattuna liian ankaralta melko laajan taiteelle suunnatun julkisen tuen vuoksi. Joka tapauksessa raha näyttelee melkoista osaa esim. musiikkifestivaaleilla. Historiallisesti asiaa tarkastellen voidaan sanoa, että Duchamp antoi lumilapiollaan sysäyksen uudentyyppiselle taiteen markkinoille, jossa kierrätetään kokoelmiin kuuluvia installaatioita ja joissa mahdollinen voitto usein suunnataan kokoelman omistajille tai kierrätyksen suorittajille. Bourdieu: 241-242.

²² Schönbergin vallankumouksen voidaan katsoa olevan perustavan laatua. Vaikka melodia palaakin takaisin moderniin musiikkiin esim. Schönbergin Amerikan kaudella tai uusklassisissa musiikissa, melodia esim. Stravinskyn (ja Les Six-ryhmän uusklassisissa teoksissa tai minimalistien sävellyksissä) esiintyy siksi nostalgisesti ja ylikorostettuna, että se ironisesti kääntyy ainakin sellaista melodian käyttöä vastaan, jossa melodiaa käytetään pelkästään melodian itsensä vuoksi yleisön miellyttämiseksi esim. Rosen, Charles: *Arnold Schoenberg*, 1996, 71.

²³ Bourdieu, 255.

Bourdieu viittaa musiikkisosiologiseen tutkimukseen, joka osoitti vanhempien ikäluokkien suosivan konventionaalisia, usein helppotajuisia, melodiaan perustuvia sävellyksiä esim. Chopiniä ja Vivaldia, kun taas nuoremmat ikäpolvet suosivat useimmin monimutkaisempia, sointiväriä ja rytmia korostavia, usein kromaattisuutta hyödyntäviä, moderneja sävellyksiä. Nykymusiikin määrällinen kuuntelu korreloi positiivisesti myös kuuntelijoiden koulutukseen ja haluun muuttaa yhteiskunnan rakenteita.