

## Musiikki kasvun, muistamisen ja tuhoavan läsnäolon merkinä. J.S. Bachin Goldberg-variaatioiden merkitys Hannibal Lecterin fiktiivisen hahmon rakentumisessa

14.12.2016

[Glenn Gould Hannibal elokuvamusiikki](#)

### Markus Mantere

markus.mantere[a]uniarts.fi

FT, Dos., yliopistotutkija

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-yksikkö

*Thomas Harrisin ”Hannibal-trilogia” – Uhrilampaat, Hannibal ja Nuori Hannibal – on suuren suosion saanut kauhuelokuva-sarja, joka kertoo psykopaatti-intellektuelli Hannibal Lecterin tarinan. Elokuvat perustuvat melko tarkasti Thomas Harrisin samannimisiin romaaneihin.*

*Musiikintutkijana minua on kiehtonut jo kauan musiikin ja erityisesti pianisti Glenn Gouldin tärkeä merkitys näissä elokuvissa. Glenn Gould on selvästi Hannibalin suosikkipianisti, jonka Bach-levytyksiä Hannibal kuuntelee vankeudessaan, kaikesta sivistyksestä ja kulttuurista eristettynä. Trilogiasta käy myös ilmi se, että Hannibal itse osaa soittaa pianoa, vieläpä niinkin haastavaa teosta kuin Gouldin ”tavaramerkiksi” muodostunutta J.S. Bachin Goldberg-variaatioita.*

*Artikkelini tarkastelee Gouldin musiikin sekä diegeettistä että non-diegeettistä käyttöä kuten myös häneen assosioituvien visuaalisten merkkien (esim. eleet) merkitystä ja käyttöä osana Hannibal-trilogiaa. Erityisesti minua kiinnostaa Bachin musiikin ja silmittömän väkivallan ja tunteettoman psykopatian suhde, mikä mainituissa elokuvissa on hyvin vahvasti läsnä. Glenn Gouldin osalta pohdin sitä, miksi juuri hänen musiikkikulttuurinen hahmonsansa on noussut niin tärkeään asemaan hänen kuolemansa jälkeisessä länsimaisessa populaarikulttuurissa.*

Tarkastelen tässä artikkelissa yhtäältä J.S. Bachin (1685–1750) klaveeriteosta *Goldberg-variaatiot* osana Hannibal Lecterin hahmoa ja häneen liittyvien elokuvien kerrontaa. Psykopaatti-älykkö Hannibal Lecterhän on populaarikulttuurissa laajalti tunnettu hahmo, joka tuli tutuksi lukuisia elokuvapalkintoja voittaneen elokuvan *Uhrilampaat* (1991) myötä. Tämän jälkeen Lecter on esiintynyt päähahmona mainitun elokuvan ”jatko-osassa” *Hannibal* (2001) ja Lecterin lapsuutta ja nuoruutta kuvaavassa elokuvassa *Nuori Hannibal*. Olen aiemmin (ks. Mantere 2006; Mantere 2008)

käsitellyt kahden ensiksi mainitun elokuvan musiikkia, ja osittain rakennan tälläkin kertaa samalle perustalle, mutta päähuomioni on kuitenkin nimenomaan *Nuori Hannibal* -elokuvassa. *Nuori Hannibal* -elokuvan audiovisuaalinen narratiivi on aiemmin jäänyt jäljiltäni varsin kevyelle käsittelylle, joten syvennyn siihen senkin vuoksi, että päähenkilön lapsuuteen fokusoivan elokuvan myötä kyseisen musiikin merkitykseen on mahdollista saada historiallisempi, Lecterin persoonallisuuden kasvuun liittyvä näkökulma. Elokuvien lisäksi sivuan artikkelissani myös lyhyesti Hannibal-elokuvien pohjalta syntynyttä *Hannibal*-televisiosarjaa, jota NBC tuotti kolmen tuotantokauden verran vuosina 2013–2015. Ensimmäisen Hannibal-elokuvan *Psykopaatin jäljillä* (Manhunter, 1986) jätän käsittelystäni ulkopuolelle, sillä elokuvassa ei käytetä lainkaan klassista musiikkia ja Lecterin hahmo on muutenkin tyystin erilaiseksi rakennettu. Se ei liity muihin mainitsemini esimerkkeihin oikeastaan tyyllillisesti tai sisältönsä osalta millään lailla.



Video 1. *Hannibal*-televisiosarjassa *Goldberg-variaatiot* ovat myös tärkeä päähenkilön identiteettiä, kulttuurista pääomaa ja persoonallisuutta rakentava elementti. Tässä näemme ja kuulemme Hannibalin lempiharrastuksensa kulinariimin parissa, taustalla Gouldin myöhäisempi (1982) levytys Bachin teoksesta. Lähde: <https://youtu.be/ySdh6SGLdVM>.

Hannibal-trilogiassa ja sen musiikissa minua kiinnostaa pääasiassa kaksi asiaa. Yhtäältä Bachin musiikin käyttö kauhun ja brutaalien väkivallan kontekstissa, mitä Hannibal eittämättä edustaa, on kiinnostava assosiaatio, jota ei ole elokuvamusiikin tutkimuksen kontekstissa kovin paljon käsitelty. Harvoja poikkeuksia tähän edustavat Thomas Fahy (2003), joka on kirjoittanut klassisesta musiikista osana elokuvia *Uhrilampaat* ja *Se7ven*. Aivan tuoreinta tutkimuskirjallisuutta aiheesta edustaa Carlo Cenciarelli (2012), joka on käsitellyt Bachin musiikin roolia osana Hannibal Lecterin hahmon rakentamista Hannibal-elokuvissa. Mainituissa elokuvissa Bachin musiikin lisäksi muu musiikki on varsin tavanomaista, tapahtumia ja mielentiloja alleviivaavaa trillerien äänimaisemaa; spin off -sarjassa *Hannibal* käytetään Bachin lisäksi puolestaan paljon muutakin klassista

musiikkia, ikään kuin päähenkilön kulttuurista pääomaa ja sivistystä kuvaavana elementtinä. Toisaalta Bachin musiikkia käytetään sekä Hannibal-elokuvissa että televisiosarjassa osittain samankaltaisesti kuin vaikkapa Kubrickin *Kellopeleppelissä* (1971) – klassinen musiikki tuo silmittömälle väkivallalle oman erityisen, jopa arvoituksellisen kontrapunktinsa.

Fahysta ja Cenciarellista oma näkökulmani eroaa kuitenkin ennen kaikkea siinä – ja tämä on toinen kiinnostuksen kohteeni tässä artikkelissa – että olen alusta alkaen nähnyt ja kuullut Hannibalin ympärille kietoutuneet elokuvat erityisesti kanadalaisen pianistin Glenn Gouldin (1932–1982) reseptiona. 25 vuotta sitten nähdessäni *Uhrilampaat* tuo Gould-aavistus oli lähinnä vain intuitiivinen ja assosiativinen, mutta myöhemmin nimenomaan Gouldia käsitelleen tutkimukseni myötä aloin yhä enemmän ja enemmän hahmottaa Gouldin suurta merkitystä koko Hannibalin henkilöahmolle elokuvissa. Äänellisesti Gould on läsnä konkreettisesti *Hannibalissa* ja *Nuoressa Hannibalissa*, joissa käytetään Gouldin levytyksiä. *Uhrilampaissa Goldberg-variaatiot* kuullaan elokuvan tuotantotiimiin kuuluneen Hans Zimmerin soittamana, mutta tulkinta jäljittelee tempoja ja artikulaatiota myöten Gouldin aiempaa vuoden 1955 levytystä.

Gould-assosiaatio ei siis ole pelkästään omaa tulkintaani, vaan hän on vahvasti läsnä elokuvien taustalla olevien Thomas Harrisin romaaneissa. Gouldin merkityksen näissä romaaneissa on kirjallisuuden näkökulmasta pannut merkille myös Philip Simpson (2009). Gould on Hannibalin suosikkipianisti, jonka levytyksiä hän kuuntelee eristyksissä sellissään. Juuri *Goldberg-variaatiot* on erityisessä roolissa. Romaanien perusteella Hannibalin levylautasella ja kasettisoittimessa on muitakin Gouldin levytyksiä, mm. Bachin *Inventioita* ja *Ranskalainen sarja*, mutta juuri *Goldberg-variaatiot* on Hannibalin teos, jopa siinä määrin, että *Hannibal*-elokuvassa siitä tulee hänen johtoaiheensa, hänen läsnäolonsa ja tuhovoimansa musiikillinen merkki.

Tarkastelen jatkossa siis paitsi Hannibalin musiikillista henkilöahmoa mutta myös Glenn Gouldin epätavallista elokuvallista representaatiota. Tarkastelukulma on poikkeuksellinen – toisaalta Gould on elokuvissa läsnä vain musiikkina, mutta toisaalta *Nuori Hannibal* -elokuvassa myös visuaalisena hahmona kuten myöhemmin osoitan.

Gould on yksi 1900-luvun kiinnostavimpia muusikoita – arvoituksellinen erakko, joka vetäytyi menestyksekkäältä konserttipianistin uralta vuonna 1964 omistautuakseen levytyksille, joissa hän uskoikin klassisen musiikin tulevaisuuden olevan. Gouldissa poikkeuksellista oli se, että hän oli todellinen teknologia-entusiasti suurten konserttien ja live-esiintyjien ympärille rakentuneen tähtikultin aikakaudella. Gould oli myös poikkeuksellinen siinä suhteessa, että hän ei koskaan

mahtunut pelkän pianistin tai edes säveltäjän muottiin. Gould oli intellektuelli, joka kävi kirjeenvaihtoa aikansa kulttuurikriitikoiden, kuten Jean LeMoynen ja Marshall McLuhanin, kanssa ja julkaisi itsekin useita teknologian potentiaalia käsitteleviä artikkeleita (ks. esim. Gould 1966). Gouldin läsnäolo aikansa musiikkikulttuurissa olikin – kuten se on edelleenkin – hyvin monikanavaista; hänen kirjoittamansa tekstit, levytykset, sävellykset ja televisio- ja radio-ohjelmat olivat hänen kohdallaan kaikki yhtä suurta *Oeuvrea*, jonka merkitys ja vaikutusvoima syntyy suhteessa kokonaisuuteen. Tavallaan myös hänen reseptionsa – vaikka sitten tässä käsiteltävissä kauhuelokuvissa – todistaa siitä, että ”Glenn Gouldilla” on laajaa assosiaatio- ja merkityspintaa länsimaisessa musiikkikulttuurissa. On olennaista, että Hannibal pyytää selliinsä nimenomaan Glenn Gouldin levytyksiä kuunneltavakseen – ei esimerkiksi Dinu Lipatin, Murray Perahian tai Alfred Cortot’n levytyksiä. Gouldissa on vetovoimaa, arvoituksellisuutta ja karismaa, minkä takia hänen reseptionsa on ollut niin poikkeuksellista ja monitahoista.

Gouldin ”kuolemanjälkeinen elämä”, se miten hänen musiikkiaan ja hahmoaan on hyödynnetty populaarikulttuurissa, on erittäin laaja aihe. Gould-reseptiota löytyy hyvin eri tahoilta länsimaista populaari- ja korkeakulttuuria. Hannibal-trilogiassa, eli siis kolmessa Thomas Harrisin romaaniin pohjautuvassa kauhuelokuvassa *Uhrilampaat* (1992), *Hannibal* (2001) ja *Nuori Hannibal* (2007), Gouldin soitto tai häneen vahvasti assosioituva ohjelmisto on keskeisessä roolissa kokonaisuuden kannalta, ja voidaan perustellusti puhua Gouldin muusikkouden ja julkisuuskuvan poikkeuksellisesta reseptiosta. Erityistapaus tässä suhteessa on elokuva *Nuori Hannibal*, jossa *Goldberg-variaatioiden* merkityskenttä on hieman erilainen kuin kahdessa ensin mainitussa elokuvassa. Samoin pääosaa näyttelevän Gaspard Ullielin hätkähdyttävä yhdennäköisyys Gouldin lisää oman elementtinsä kuultavan musiikin elokuvassa tuottamaan merkityskenttään.

Elokuva ei toki ole ainoa medium, jonka kautta Gouldin hahmoa on vastaanotettu hänen kuolemansa jälkeen. Kanadalaisessa nuorten- ja lastenkirjallisuudessa (ks. esim. Konieczny 2004) on käytetty Gouldin biografiaa esimerkkinä kunniallisesta ja tinkimättömästä taiteilijuudesta. Gouldin innoittamana on koottu runokokoelma (Smith 2001); häneen keskittyvää maalaustaidetta on nähtävillä netissä (ks. esim. [Glenn Gould Galerie](#)); ja tietysti hänen ajatuksiaan on tarkasteltu laajalti sekä populaarimmassa että tieteellisessä kirjallisuudessa. Hannibal-trilogia on siis vain yksi pieni osanen Glenn Gouldin reseptiossa, mutta mielestäni erityisen kiinnostava, koska elokuvien päähahmon, psykopaatti-intellektuelli Hannibal Lecterin edustama silmitön ja brutaali väkivalta ja kannibalismi kietoutuvat elokuvissa yhteen klassisen musiikin kanssa. Tämä ei ole mitenkään

triviaalia, vaan tärkeää jo sen kannalta, minkälaisia merkityksiä klassiseen musiikkiin kietoutuu kulttuurin todellisuudessa.

### **”Glenn Gould” kulttuurisena representaationa**

Kuinka sitten tarkastella teoreettisesti Gouldin tähteyttä populaarikulttuurin kentässä? Ontologisesti on pidettävä mielessä, että tarkasteluni kohteena on nimenomaan Gouldin hahmon ja hänen tuottamansa musiikin visuaaliset ja auditiiviset merkit, joilla on jonkinlainen suhde tosielämän Glenn Gouldiin. Nämä merkit voivat liittyä esimerkiksi Gouldin soittamisen gestiikkaan, erikoiseen musiikin tulkintaan tai eksentriseen käytökseen – mitkä kaikki ovat useaan kertaan kierrätettyjä elementtejä Gouldia koskevassa biografisessa kirjallisuudessa.

Gouldin julkisuuskuva on rakentunut pitkälti ”eksentrisen neron” topoksen varaan.

Vuosikymmenestä toiseen kriitikot ja yleisö ihmettelivät Gouldin ”uskomatonta lahjakkuutta” ja eksentrisyyttä – jonka näkyvimpänä merkinä itse soittotapahtumassa lienee Gouldin tapa ”johtaa” itseään soittaessaan soittamisesta vapaaksi jäävällä kädellä. Samoin hän mellesti pianon ääressä enemmänkin: polki jalkaa, hyräili, ja soitti usein erikoisella tavalla. Näin Gouldista kirjoitettiin vuonna 1958, kolme vuotta hänen läpimurtonsa jälkeen:

Tällä hetkellä kaikkein puhutuin pianisti maailmassa on 25-vuotias kanadalainen oikkukimppu (bundle of eccentricities) nimeltään Glenn Gould. Viime viikolla esimerkiksi hän saapui Carnegie Hallin konserttiinsa New Yorkissa korviaan myöten huiveihin kietoutuneena ja hansikkaat kädessä. Odottaessaan takahuoneessa Gould, tunnettu hypokondrikko, lääkitsi itseään useilla lääkkeillä ja haalealla vedellä. Notkeuttaakseen sormiaan hoikka kiharahiuksinen pianisti uitti niitä kuumassa vedessä viidentoista minuutin ajan. Lopulta kun hän yhdisti voimansa Dimitri Mitropouloksen ja New Yorkin Filharmonikkojen kanssa hän rojahti koskettimiston ylle, usein heilutellen kyynärpäitään ja joskus näytti siltä kuin hän olisi painanut koskettimia nenällään tai leuallaan. (Newsweek 1958, käänös MM.)

Vaikka kirjoitus onkin näennäisen positiivinen, on siinä myös kosolti häiritseviä piirteitä. Gouldin soittamisen ”friikkiys” tulee vahvasti esiin, kirjoittaja tarkastelee musiikkiesitystä kuin eläintarhassa asuvan eläimen temppuja. Joskus kriitikot olivat raivoissaan Gouldin esitysten teatraalisuuden edessä:

Jos kyseessä on shown harjoittaminen – vaikka vain luonnostaan ilmenevien erikoisuuksien kautta – on sääli, että näin hieno muusikko tekee itsensä samankaltaiseksi kuin elokuvakoomikko. Potentiaaliset kuulijat saattavat pian jakautua sellaisiin, jotka sietävät hänen oikkuiluunsa kuulemansa musiikin takia, ja sellaisiin, jotka eivät näin voi tehdä – puhumattakaan tietysti sellaisista kuulijoista, jotka menevät hänen konsertteihinsa enemmän näkemiensä oikkujen kuin musiikin takia. Asettaisin hänelle seuraavan kysymyksen: haluaako hän maineen osittain muusikkona, osittain klovnina? Tällainen maine hänen kohdallaan näyttää olevan syntymässä. (George 1960, käännös MM.)

Otan tässä yhteydessä esille Gouldin muusikkouden visuaalisuutta sen vuoksi, että myöhemmin erittelemäni visuaalinen reseptio on suorassa suhteessa siihen. Vaaditaan Gouldin muusikkouden tuntemusta tunnistamaan merkkejä, jotka viittaavat häneen. Esimerkiksi *Uhrilampaiden* tunnettu pakokohtaus, jossa Hannibal, raadeltuaan kaksi vartijaansa, pysähtyy hetkeksi kuuntelemaan kasetilta kuuluvaa Bachin *Goldberg-variaatioita* ”johtaen” samalla kuulemaansa, tuo vahvan Gould-assosiaation katsojalle – mutta vain sellaiselle, joka osaa assosoida yhteen *Goldberg-variaatiot*, Gouldin gestiikan ja toisaalta Hannibalin mieltymyksen Gouldin soittoon. Tämän kaiken merkityskentän yhteen kietoutuminen on diskursiivista ja kulttuurista, ja kuvaa mielestäni hyvin ylipäättään klassisen musiikin merkityksen syntymistä nykykulttuurissa. Kaikki musiikki ikään kuin ”syntyy itsekseen” sen kautta että sitä käytetään esimerkiksi elokuvissa tai mainoksissa. Tällaiset merkitykset eivät suinkaan ole musiikille mitenkään ”ylimääräistä” tai ”ulkopuolista”, vaan pikemminkin väistämätöntä seurausta musiikin medioitumisesta nykyisen kulutusyhteiskunnan raameissa. Kaiken musiikin välittyminen on nopeaa, kuvallista, ja erilaisiin länsimaisen kulutusyhteiskunnan rakenteisiin kietoutunutta, eikä klassinen musiikki ole tästä mitenkään poikkeus. Tässä mielessä lyhytkin tiettyyn taiteilijaan assosioituva ele riittää luomaan assosiaation musiikin kuulemisen ja näkemisen aktissa. Tällainen pienten eleiden signifikaatio on tuttua laajemminkin tunnettujen tähtien reseptiossa – esimerkiksi Thomas Carlson (1998) kirjoittaa kiinnostavasti siitä, että jo tietynlainen kulmakarvojen nostaminen ja tietynlainen liikkuminen riittävät tuomaan ”Elviksen henkiin” kauan hänen kuulemansa jälkeen tehdyssä elokuvassa.

Gouldin muusikkouden monikanavainen ja -tahoinen julkinen vastaanotto on tietenkin seurausta siitä, että hän on *tähti*; samoin tuo tähteys pysyy olemassa olevana ja ylläpidettynä suurelta osin juuri tuon reseption kautta. Richard Dyer (1982, 38) on nostanut esiin tärkeitä populaarikulttuurista tähteyttä koskevia seikkoja, joilla on selitysvoimaa myös Gouldin kuolemanjälkeistä elämää

tarkasteltaessa. Dyer nimittäin toteaa, että tähteys rakentuu aina tietynlaiselle visuaalisten, verbaalisten ja auralisten merkkien kokonaisuudelle, joka sitten tulee vakiintumisensa jälkeen merkitsemään kohdettaan. Gouldin kohdalla aiemmin mainitut eksentrisyys, älyllisyys, kriittinen kyseenalaistaminen ja tekninen virtuositeetti ovat tulleet osaksi hänen tähteyttään.

Dyer ei kuitenkaan vastaa edellisestä suoraan seuraaviin kysymyksiin: minkälaisen prosessin kautta tähdistä sitten tulee merkityksellisiä kulttuurisessa todellisuudessa? Kuinka tähdistä tulee hyödykkeitä? Janne Mäkelä (2002, 36–49) on kirjoittanut siitä, kuinka tähdestä tulee tietyllä tavalla alkuperäisen teknologinen reproduktio, eikä loppujen lopuksi ole merkitystä sillä, onko yhteyttä tähden ”alkuperäiseen” persoonaan olemassa vai ei. Tähteys on Mäkelän mukaan verkosto, jossa tähden työ – Gouldin tapauksessa levytykset, kirjoitukset, haastattelut, valokuvat, ja niin edelleen – ovat tähteyden elementtejä, eikä niillä ole enää suoraa kosketuspintaa yli kolme vuosikymmentä sitten kuolleeseen pianistiin. Näitä elementtejä voidaan kierrättää populaarikulttuurissa loputtomiin, ja näin tähti voi jatkaa elämäänsä representaationa, Elvis Presleyn, Michael Jacksonin, James Deanin ja monen muun tapaan loputtomiin, vuodesta toiseen, eri kulttuuristen tekstien kautta.

### **Miksi Hannibal johtaa kuulemaansa?**

Kuuluisilla muusikoilla on usein tietty leimallisesti heihin assosioituva eleistö, joka sitten tulee osaksi heidän hahmonsä kokonaisuutta (Tarasti 1994, 104–105). Esimerkkejä ei ole vaikeaa löytää. Arturo Toscanini oli korostetussa ryhdikkyydessään oman kurinalaisen johtajuutensa ruumiillistuma; samoin Olli Mustosen soittamisen ylitsevuotava kinesteettisyys ja motorisuus ovat joillekin muodostuneet jopa häiriötekijäksi auditiivisen sisällön kustannuksella. Soittamisen gestiikassa on toki aina kyse myös kommunikaatiosta. Jane Davidson (1993) onkin kirjoittanut siitä, miten gestiikka luo kommunikaation muusikon ja kuulijan välille, äänet ikään kuin saavat näkyvän liikkeen kautta syvemmän kehollisen alkuperänsä musiikkikokemuksessa. Gouldille soittamiseen liittyvät eleet olivat aina tärkeitä, jopa siinä määrin, että hän koki soittamisen ilman niitä mahdottomaksi. Gould koki soittaessaan johtavansa näkymätöntä orkesteria, ja tämä näkyikin ylitsevuotavalla tavalla hänen soitossaan, varsinkin uransa loppupuolella. Yksi Gouldin innoittama runo kuvaakin hänen soittamisensa fyysisyyttä:

His face is as ecstatic as any saint's or martyr's  
and those ethereal hands would never stop playing  
if they could choose their own destiny, but ahead

lurks a white void where the notes simply vanish.

Gould plays and plays and then, suddenly, he snatches

his fingers from the keyboard as if he's been shocked

into freeze frame – a silent stillness and an enviable death.

(Smith 2001, 14.)

Olen varma, että kyseinen runo viittaa Bruno Monsiegeonin ohjaamaan musiikkidokumenttiin *Glenn Gould Plays Bach* (1981), jossa Gouldin *Kunst der Fuge* -esitys päättyy dramaattisesti jonkinlaiseen jähmettymiseen, ajan ja ajassa etenevän musiikin pysähtymiseen ja loppumiseen. Jähmettyminen ikään kuin alleviivaa sitä, että Bachin musiikki loppuu kirjaimellisesti kesken; hän ei saanut teosta valmiiksi ennen kuolemaansa. Runon kontekstissa ja jälkikäteen on tietysti myös mahdollista kuulla ja nähdä tämä kaikki myös Gouldin oman kuoleman ”merkinä” – alle vuoden päästä tästä dokumentista Gould itse olikin jo kuollut koko klassista musiikkia rakastavan yleisönsä tyrmistykseksi, vain 50 vuoden iässä.



Kuva 1. Hannibal johtaa kuolemaansa Bachin musiikkia *Uhrilampaissa* tapettuaan vartijansa.

Hannibalin kohdalla hänen näkyvä ”johtamisensa” *Goldberg-variaatioita* kuunnellessaan *Uhrilampaat*-elokuvan pakokohtauksessa todistaa hänen syvällisestä musiikin ymmärtämisestään, kyvystä esteettiseen kontemplaatioon ja musiikkiin uppoutumiseen. Samalla, kuten myöhemmin selvitän, *Goldberg-variaatiot* on Hannibalille muistojen musiikkia, hänen henkilöhistoriaansa ja traumaattiseen kasvutarinaansa liittyvää musiikkia, jonka täysi merkitys aukeaa vain koko



Hannibal-trilogian tarinallisessa mittakaavassa. Yhtä lailla kuin Hannibal kuuntelee musiikkia nautinnon vuoksi, hän myös kuuntelee *Goldberg-varianttien* kautta itseään ja omaa henkilöhistoriaansa. Teos on hänelle muistamisen musiikkia.

### **Miksi Lecter pitää Bachista?**

Carlo Cenciarelli (2012) on kiinnittänyt huomiota siihen, että Bachin musiikin tärkeä asema ”Hannibal Lecter -tuotteessa” (Hannibal Lecter Franchise) – viitaten siis elokuvaan, televisiosarjaan ja jännitysromaaneihin – kertoo siitä, että klassisesta musiikista on tullut ”toinen” länsimaisessa kulutusyhteiskunnassa. Klassinen musiikki on ”poikkeus” ja erityisesti huomiota herättävä piirre, jolla voidaan saada aikaan esimerkiksi henkilöhahmojen suhteen syvempiä karakterisointeja kuin muilla keinoin. Lecterin kohdalla rakkaus klassiseen musiikkiin tekee jollain lailla hänen hahmonsäntistäänkin kauhistuttavammaksi – sehän tekee hänestä tietyllä tavalla samanlaisen kuin meistä muistakin. Samalla hänen hahmoonsa kiteytyy viktoriaanisen ajan kauhukirjallisuudesta tuttuja kauhistuttavia piirteitä – hän on moitteettomat käytöstavat omaava sivistynyt herrasmies, joka toiselta puoleltaan on hirviö. Hän on arvaamaton ja moniulotteinen – psykopaatti-tappaja, jolta kuitenkin löytyy myös kauneudentajua ja kulttuurista kompetenssia.

Hannibalin hahmon kauhistuttavuus syntyy juuri siitä, että hän ylittää rajoja ja konventioita. Tässä mielessä Bachin musiikki sopii hänen hahmoonsa hyvin. Se tuo Hannibalin hahmoon inhimillisyyttä, aavistuksen hänen kyvystään tuntea ja rakastaa. Samalla se kuitenkin myös muistuttaa hänen kylmästä, laskelmoivasta älystään – onhan Bachin kontrapunktimusikaalisuus vaativaa, perehtymistä ja musiikillista kompetenssia vaativaa. Tällainen historiallinen assosiaatio kontrapunktiin, polyfonian ja toisaalta universumin järjestyksen välillä on jo keskiajalta peräisin, ja Bachin 1700-luvun reseptiossa se oli hyvin tuttu topos (ks. yksityiskohtaisemmin Yearsley 2002).

Toisaalta taas Hannibalin kohdalla ei ehkä erityisesti Bach vaan *Glenn Gouldin Bach* on tärkeä merkityskenttä. Aivan kuten Gould oli kummajainen ja ympäristölleen arvoitus – maailmalta eristäytynyt teknologia-optimisti, joka uransa alusta alkaen oli kaikessa vastaan konventioita ja traditioita – myös Hannibal on ympäristössään kummajainen, jota ei voi kategorisoida. Hän on lääkäri (psykiatri), joka hoitaa potilaitaan kirjaimellisesti pois potilasjonoista; esteetti, joka kuitenkin kykenee mitä irvokkaimpaan ja brutaaliin väkivaltaan. Ikään kuin ulkoisena merkinä tästä erityisyydestä on hänen poikkeuksellinen silmien värinsä ja vasemman käden kuusisormisuus. (Nämä piirteet käyvät ilmi vain Thomas Harrisin romaanista *Uhrilampaat* vuodelta 1989.)

Molemmat ovat eksentrikkoja, poikkeuksia ympäristössään, ja osa tätä poikkeuksellisuutta on heidän erityiset taitonsa sekä niihin liittyvä kehollinen läsnäolo kuten eleet.

Hannibal on traumatisoitunut pikkusiskonsa Mischan lapsena tapahtuneen brutaalin tappamisen vuoksi. Hannibal on lähtöisin liettualaisesta aristokraattisesta perheestä, jonka linnan pihalle pommitetaan toisen maailmansodan taisteluissa venäläinen tankki. Liettualainen natsimielinen rosvojoukko saapuu metsästä pommituksissa kärsineeseen metsästysmajaan, jossa Hannibal ja Mischa ovat piiloutuneina. Venäläisten joukot ovat saartaneet tienoon, ja pakeneminen Lecterien perhekalleudet saaliina osoittautuu mahdottomaksi. Hyytävä talvi ja ravinnon puute ajavat rosvojoukon lopulta Hannibalin sisaren epäinhimilliseen murhaan ja kannibalismiin, mitä nuori Hannibal joutuu vierestä todistamaan.

Kostosta sisarensa tappajille tulee Hannibalin nuoren elämän johtoaihe ja päähenkilön irvokas ”kasvutarina” on elokuvan punainen lanka. Toisaalta Hannibal on voittaja – hän kykenee karkaamaan orpokodista halki Euroopan ainoan elossa olevan sukulaisensa, Ranskassa asuvan enonsa lesken, Lady Murasakin, luo. Vähitellen Hannibal saa traumassa kadonneen puhekykynsä takaisin ja alkaa Lady Murasakin tuella rakentamaan tulevaisuuttaan. Hänet hyväksytään lääketieteelliseen kaikkien aikojen nuorimpana opiskelijana ja ulkoisesti kaikki näyttää olevan kohti parempaa.

Hannibal ei ole kuitenkaan eheytynyt traumaistaan eikä halua unohtaa. Pikemminkin hän haluaa muistaa – muistaa elämänsä tuhonneen rosvojoukon kasvot ja hakea hyvitystä kärsimyksilleen. Tähän kontekstiin sijoittuu *Nuori Hannibal* -elokuvan musiikin kannalta dramaattisin kohtaus, jossa lääketieteen opiskelija Hannibal injektoi suoneensa natriumtiopentaalia, anesteettista lääkettä, jonka tarkoitus on saada hänet palauttamaan mieleensä painajais yön tapahtumat yksityiskohtaisesti. Tämä tapahtuma, Mischan kuolema, teki Hannibalista sen mikä hänestä tuli – tappaja, joka ei lopeta eikä saa koskaan kylliksi, mutta samalla omaa umpeutumaton haavaansa hoitava isovelji. Itse asiassa Hannibal ”hoitaa” suruaan tappamalla, se on hänen lyhyt ohikiitävä hetkensä saada mielelleen rauha. On tietysti merkityksellistä, että Hannibalista itsestäänkin tulee ihmissyöjä, kannibaali, kuten pakon edessä rosvojoukosta tuli. Hannibal yhdistää kuitenkin brutaalin viettinsä ja tappamishalunsa hankkimaansa kulttuuriseen pääomaan, sivistykseen ja kulinarismiin. Hänestä tulee seurapiirien arvostama mestarikokki, joka syöttää pimeän puolensa tuottamat uhrinsa ystävilleen mitä mielikuvituksellisimmissa muodoissaan. *Goldberg-variaatiot* seuraavat kaikessa tässä mukana – jopa miltei täysin elokuvista irrallisena spin-off -sarjana syntyneessä *Hannibalissa* teos on keskeisessä roolissa muutamassa jaksossa, muiden muassa koko sarjan päättävässä

kolmannen tuotantokauden viimeisessä jaksossa. Musiikki kuullaan jakson loppupuolella, jossa Hannibal ja entinen FB-agentti Will Graham ovat heittäytymässä kalliolta kohti loppuaan. *Goldberg-variaatiot* kuullaan ”nyrjähtäneenä”, muuntuneena versiona. Musiikki kertoo jo minuutteja etukäteen siitä, että Hannibal on lähestymässä lopullista sovitustaan ja saamassa rauhan. Mischa ei tule enää palaamaan hänen rauhattomaan mieleensä.

Jo ensimmäisen tuotantokauden jaksossa 8 *Goldberg-variaatiot* näyttäytyy ”Hannibalin teemana”, kun kiivaan taistelun päätteeksi Hannibal tappaa vastustajansa. Ensimmäisenä tapon jälkeen hän kiiruhtaa cembalon ääreen ja soittaa *Goldberg-variaatioiden* avaustahdit. Miksi hän näin tekee? Haluaako hän muistuttaa itseään siitä, mistä kaikki alkoi?



Kuva 2. Hannibal kiirehtii tapon jälkeen cembalon ääreen soittamaan Goldberg-variaatioita. *Hannibal*-televisiosarja, kausi 1, jakso 8.

*Goldberg-variaatioiden* merkitys Misan traumaattisen muiston musiikkina käy ilmi *Nuori Hannibal* -elokuvan ullakkohuoneisto-kohtauksessa. Hannibal asettaa levysoittimeen Bachia, Glenn Gouldin vuoden 1955 läpimurtolevytyksen *Goldberg-variaatioista*. (Tarkkaan ottaen elokuvan

todellisuudessa Gouldin levytyksen käyttäminen on anakronistista, sillä on vuosi 1951 ja Gouldin levytys teoksesta on vasta vuodelta 1955.) Miksi juuri tämä teos? *Hannibal*-elokuvassahan sama teos kuullaan eräänlaisena Hannibalin hahmon johtoiheena, hänen uhkaavan läsnäolonsa musiikillisena merkkinä mutta toisaalta myös Hannibalin ja FBI-agentti Clarice Starlingin suhteen äänellisenä maisemana. *Hannibal*-elokuvassahan ilmenee, että Hannibal on itse opetellut soittamaan tätä vaativaa teosta, vähintäänkin sen pääteeman, alussa kuultavan Arian verran. Samankaltaisena Hannibalin tuhovoiman ja läsnäolon musiikkina *Goldberg-variaatiot* kuullaan myös *Hannibal*-televisiosarjan toisen kauden päätösjaksossa, jossa teoksen äärimmillään hidastettu syntetisaattoriversio – joka tosin lopputekstien kohdalla muuntuu oikeaksi Gouldin levytykseksi – on koko yli 10-minuuttisen loppukohtauksen taustalla. Samalla tavoin kuin *Uhrilampaissakin*, Hannibal pakenee musiikin myötä vangitsemisyritystään jättäen jälkeensä vain kuolintoreissaan kärsiviä uhrejaan. Paon ja vapauden äänimaisemana toimii yhteydestä toiseen juuri *Goldberg-variaatiot*.



Kuva 3. Nuori lääketieteen opiskelija Hannibal injektoi suoniinsa natriumtiopentaalia palauttaakseen mieliinsä siskonsa murhaajat.

*Goldberg-variaatiot* ei tietenkään ole sattumalta Hannibalin musiikkia. Sehän on syntyhistoriaansa liittyvän myytin mukaan ”yön musiikkia”, kreivi Keyserlingin tilaamaa, hovimuusikko Johann Gottlieb Goldbergin soitettavaksi tarkoitettua musiikkia kreivin kärsiessä unettomista öistä. *Goldberg-variaatiot* sävellettiin viihdykkeeksi, tekemään valvomisesta nautinnollisempaa ja siedettävämpää. Myös Hannibal-trilogiassa unettomuus on keskeinen teema. *Uhrilampaissa* Hannibalin groteski ”terapia” FBI-agentti Clarice Starlingin suhteen fokusoi Starlingin painajaisiin, joissa teuraslampaat kiljuvat aavistamansa kuoleman edessä. *Nuori Hannibal* -elokuvassa puolestaan Hannibal itse herää toistuviin painajaisiin – vieläpä aatelispoika, joka ei traumaailtaan saa

nukuttua! *Goldberg-variaatiot* auttavat häntä *muistamaan* ja muovautumaan siksi, miksi hän on päättänyt tulla. *Uhrilampaissa* ja *Hannibalissa* Bachin teos on lunastanut jo merkityksensä ”Hannibalin musiikkina”. Tämä siksi, että Hannibalin hahmo on elokuvissa rakentunut ajallisesti käänteisesti – viimeinen osa *Nuori Hannibal* kertoo päähenkilön lapsuudesta ja nuoruudesta, jolloin hänen identiteettinsä alkoi rakentua myös musiikillisesti.

Toisaalta *Goldberg-variaatiot* on Hannibalin älylle sopivaa musiikkia. Teos on täynnä rakenteellisia hienouksia, jotka avautuvat vain Bachin numerologiaan vihkiytyneille kuulijoille ja muusikoille. *Goldberg-variaatioiden* ymmärtäminen ei onnistu moneltakaan, mutta Hannibalille tällaisen rakenteeltaan monimutkaisen ja haasteellisen musiikin kuunteleminen ja soittaminen on tietysti nautinnollista.

On kiinnostavaa, että elokuvan taustalla olevassa romaanissa Hannibal ei kuuntele levysoittimesta Gouldia vaan saksalaista lastenlaulua ”Ein Männlein stäht Im Walde”. Tämä August Heinrich Hoffmannin säveltämä tunnettu lastenlaulu on sanoituksiltaan arvoitus: mikä voi olla yhdellä jalalla seisova, punatakkinen ja mustahattuinen pieni mies, yksistään metsässä? Lopussa laulu kertoo vastauksen – sehän on ruusunmarja! Tämä rallatuksen omainen lastenlaulu on filmissä Mischan lempilaulu, ja tätä hän laulaa myös saksalaisten sotilaiden ottaessa hänet kiinni. Romaanissa Hannibal siis tavoittelee muistoa kuolleeseen sisarensa assosioituvan lastenlaulun kautta, elokuvassa puolestaan musiikkina toimii Bachin teos, joka tulee kulkemaan Hannibalin mukana koko hänen ympäristölleen kauhistuttavaa tuhoa tuottavan elämänsä ajan.

Syytä siihen, että Thomas Harris muutti romaaniaan tältä osin filmin käsikirjoitukseen, en tiedä. Harris ei anna haastatteluja eikä tästä aiheesta ole olemassa keskustelua. Mahdollisia syitä on useita. Ehkä haluttiin luoda jatkuvuutta kahden aiemman Hannibal-filmin jatkeeksi, saada aikaan *Goldberg-variaatioiden* ja Hannibalin hahmon välinen semioottinen sidos, joka selvästi on olemassa filmien välillä. Tai ehkä Bachin musiikki nähtiin elokuvan äänimaisemaa suunniteltaessa riittävän monimerkityksisenä ja toisaalta arvoituksellisenä, että sitä voitiin käyttää näin tärkeän kohdan musiikillisena taustana. Carlo Cenciarelli (2011; 2012) on osoittanut kuinka laajaan merkityskenttään *Goldberg-variaatiot* taipuu olemassa olevassa filmografiassa. Tämä teos on eri elokuvissa ollut tärkeänä merkitystä tuottavana elementtinä rakentamassa viittausta Ingmar Bergmanin elokuvien maailmaan, sukupuolikonventioiden neuvotteluun, romanttisen suhteen käsittelyyn, yhteiskunnallista toiseuteen ja lopulta Hannibal Lecterin monitahoisen ja -kerroksisen profiilin rakentumiseen. *Goldberg-variaatiot* taipuu moneen ja selvästi osa teoksen semioottista notkeutta piilee sen omassa myyttisessä syntytaustassa.

Tärkeä tekijä *Nuori Hannibal* -elokuvan tuottamassa merkityskentässä on myös pääosan esittäjän Gaspard Ullielin ja Glenn Gouldin häkellyttävä yhdennäköisyys. Esimerkiksi juuri käsittelemässäni ullakkokohtauksessa Gouldin kohtausta hallitseva soitto, Hannibalin yhdennäköisyys Gouldin kanssa ja toisaalta kohtauksen heijastamat konventiot nerouden kuvaamisen suhteen – myrsky, yö, sijainti ullakkohuoneistossa – tuottavat katsojalle merkitysten tulvan. Kuka minulle todella soittaa elokuvassa? Miten Hannibalin kuuntelema Gould-levytyks ja Bachin *Goldberg-variaatiot* kietoutuu osaksi Hannibalin traumaattista kasvua menneisyytensä vainoamaksi ihmishirviöksi? Näiden kysymysten vastaamisen kautta ollaan itse asiassa jo syvällä yhtäältä Gouldin ja toisaalta Bachin musiikin reseptiohistoriassa.



Kuva 4. Hannibal komisario Popilin kuulustelemana tätipuolensa Lady Murasakin kanssa.



Kuva 5. Glenn Gould nuorena pianistina kansainvälisen läpimurtonsa aikaan vuonna 1955.

### **Bachin musiikin toinen elämä**

Mitä tämä kaikki sitten merkitsee musiikin kokemisen kannalta? *Goldberg-variaatioiden* käyttö osana kauhuelokuvia muuttaa eittämättä musiikin ontologista statusta. Kulttuurisen

merkityksenannon näkökulmasta ei oikeastaan voi edes puhua siitä, että *Goldberg-variaatioita* tässä ”käytettäisiin” niille vieraalla tavalla kauhuelokuvan äänimaisemana – pikemminkin elokuvat on nähtävä tärkeänä *kaiken* musiikin leviämismuotona, merkityksen jalustana musiikin jatkuvalle uudelleen syntymiselle. Susanna Välimäki (2015, 8) kuvaa termillä ”utopian tilat ja hetket” juuri sitä kokijan musiikkia(kin) koskevan maailman uudelleensyntymistä ja -järjestymistä, jonka voimakas elokuvan tuottama elämys saa aikaan. Tästä näkökulmasta katsoen Hannibal-trilogia on muuttanut ennen kaikkea kokemukseni Bachista ja Glenn Gouldin taiteesta – nehan kuuluvat yhteen ja rakentavat toisiaan merkityksellisesti. Samalla tämä semioottinen yhteenkietoutuminen ei ole tuulesta temmattua tai pelkästään subjektiivista. Empiiriset ”todisteet” tälle tulkinnalle ovat helposti koeteltavissa ja tässäkin artikkelissa olen niitä koettanut pitää esillä.

Cenciarelli (2012, 110) on omassa Hannibal-luennassaan kiinnittänyt huomiota siihen, että klassisen musiikin kohdalla elokuva kontekstina saa aikaan uudenlaisia kuuntelutottumuksia. Klassisen musiikin teosten muuttuminen eräänlaisiksi monikanavaisiksi mediateksteiksi saa aikaan sen, että ei ole enää mielekästä musiikkia kokonaisina teoksina ja rakenteellisina kokonaisuuksina, vaan pikemminkin moodeina, saundeina ja tunnelmina, jotka kuvallisessa yhteydessään luovat omia merkityksiään. Tämä ei kuitenkaan Cenciarellin mukaan tarkoita sitä, että musiikin rakenteellisilla ominaisuuksilla ei olisi mitään merkitystä. Hannibalin kohdalla hän kiinnittää huomiota siihen, että nimenomaan variaatiomuoto, tietyn aiheen sarjoittainen muunteleminen – mikä on siis tyypillistä variaatiomuodolle – saa aikaan tietynlaisen analogian sarjamurhaamisen suuntaan. Aivan kuten Hannibal kykenee mitä mielikuvituksellisimmalla tavalla ”muuntelemaan” perustaitoaan, siis tappamista, myös Bachin taito muunnella teemaansa on ikään kuin arkaaisella tasolla samankaltainen prosessi. Variaatiomuodon ja Bachin hallitseman kontrapunktiikan voi myös tätä historiallisemminkin nähdä viittaamassa kuolemaan. Kuten David Yearsley (2002) on selvittänyt, Bachin kontrapunktiikka kuultiin jo 1700-luvun reseptiossa jonkinlaisena soivana maailmankaikkeuden metaforana ja näin myös elämän ja kuoleman mikrokosmoksena.

Olen tässä artikkelissa käsitellyt J.S. Bachin *Goldberg-variaatioiden* merkitystä tunnetun fiktionhahmon, Hannibal Lecterin representaatioissa, sekä elokuvissa että näistä versoneesta spin-off -televisiosarjassa, ja hänen psykodynaamisen todellisuutensa kontekstissa. Olen pyrkinyt osoittamaan, että teos on Hannibalin henkilöhistoriassa alusta asti tärkeässä roolissa ja kulkee hänen mukanaan vuosikymmenestä toiseen. *Goldberg-variaatiot* assosioituu Hannibal-elokuvien tarinallisessa kontekstissa Mischa-sisaren traumaattiseen kannibalistiseen murhaan maailmansodan helvetillisissä olosuhteissa. Tästä tapahtumasta käynnistyy Hannibalin transformaatio

kultivoituneeksi ihmishirviöksi, joka ruumis toisensa jälkeen *haluaa muistaa* historiansa, ja tuon halun musiikillinen merkki on juuri *Goldberg-variaatiot*. Teos kertoo kerta kerralta Hannibalille siitä, kuka hän on, ja miksi hän on sellaiseksi tullut. Tämä vastaa yleisempääkin käsitystä elokuvamusiikista identiteettityön, subjektiivisuuden ja maailmankuvan rakentumisen välineenä (ks. Välimäki 2015, 273). Ulkoisesti *Goldberg-variaatiot* kertovat katsojalle, hieman oopperan johtoihojen tapaan, Hannibalin läsnäolosta, hänen tuhovoimastaan ja ulospäin kultivoituneen vaikutelman antavan herrasmiehen kääntöpuolesta.

Se, että nimenomaan klassinen musiikki toimii tällaisessa roolissa on kiinnostavaa. Olen edellä myös pyrkinyt perustelemaan Hannibalin valkokankaalla ja televisiossa kehittyvää tarinaa nimenomaan *Goldberg-variaatioihin* voimakkaasti assosioituvan muusikon, Glenn Gouldin erityislaatuisena reseptiona. Gould on läsnä Hannibal-elokuvien taustalla olevissa romaaneissa, elokuvien käsikirjoituksissa ja näiden ääniraidoilla, mutta myös eleiden ja pääosan näyttelijän yhdennäköisyyden kautta. Gouldia tuntevalle katsojalle *Goldberg-variaatioita* kuunteleva – tietysti Gouldin levytyksenä – nuori Hannibal saa aikaan merkitysten ja assosiaatioiden tulvan, jolle perustana on yhtäältä teoksen assosioituminen Gouldiin ja toisaalta pääosan näyttelijän hätkähdyttävästi Gouldia muistuttava ulkonäkö. Kulttuurisessa todellisuudessa tämänkaltainen monikanavainen musiikin leviäminen on hyvin tärkeässä roolissa ja se muuttaa musiikin ontologiaa. Hannibal-elokuvien jälkeen eivät Glenn Gould, Bach tai *Goldberg-variaatioitakaan* ole enää entisensä.

## Lähteet

### Elokuvat ja televisiosarjat

*Uhrilampaat* (The Silence of the Lambs). Ohjaus: Jonathan Demme, käsikirjoitus: Ted Tally, musiikki: Hans Zimmer, pääosissa: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Lawrence A. Bonney. Orion Pictures Corporation. 1991. 118 min (alkuperäisleikkaus 138 min).

*Hannibal*. Ohjaus: Ridley Scott, käsikirjoitus: David Mamet ja Steven Zaillian, musiikki: Hans Zimmer, pääosissa: Anthony Hopkins, Julianne Moore, Gary Oldman. Dino De Laurentiis Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Scott Free Productions, Universal Pictures. 2001. 131 min.



*Nuori Hannibal* (Hannibal Rising). Ohjaus: Peter Webber, käsikirjoitus: Thomas Harris, musiikki: Ilan Eshkeri ja Shigeru Umebayashi, pääosissa: Gaspard Ulliel, Rhys Ifans, Li Gong. Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis, Tarak Ben Ammar. 2007. 121 min.

Televisiosarja *Hannibal*, 3 tuotantokautta. NBC. 2013–2015.

### **Nettvideot**

“Hannibal's first appearance (Dining alone with music) S01E01”, YouTube 8.12.2015.

<https://youtu.be/ySdh6SGLdVM>.

### **Lehtiartikkelit**

George, Graham. 1960. Konserttiarvio (ilman otsikkoa). *Saturday Review* 43/36.

*Newsweek* 24.3.1958. Nimetön konserttiarvio Glenn Gouldin konsertista.

### **Kirjallisuus**

Carlson, Thomas C. 1998. “The Comeback Corpse in Hollywood: *Mystery Train*, *True Romance*, and the Politics of Elvis in the ‘90’s.” *Popular Music and Society* Vol. 22/2, 1–10.

Cenciarelli, Carlo. 2011. “Bach and cigarettes: imagining the everyday in Jarmusch’s *Int. Trailer. Night*.” *Twentieth-Century Music* 7(2), 219-243.

Cenciarelli, Carlo. 2012. “Dr Lecter’s Taste for ‘Goldberg’, or: The Horror of Bach in the Hannibal Franchise”. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 137, no. 1, 107–134.

Dyer, Richard. 1982. *Stars*. Lontoo: BFI.

Fahy, Thomas. 2003. ”Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7ven*”. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 37/1, 28–42.

Gould, Glenn. 1966. The Prospects of Recording”. *High Fidelity*. Vol. 16, no. 4 (April 1966), 46–63.

Harris, Thomas. 1989. *Silence of the Lambs*. USA: St. Martin’s Press.

Harris, Thomas. 2000. *Hannibal*. USA: Delacorte Press.

Konieczny, Vladimir. 2004. "Struggling for Perfection: The Story of Glenn Gould". Toronto: Napoleon Publishing.

Mantere, Markus. 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistiin ja hänen kulttuuriseen reseptioonsa*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen seura.

Mantere, Markus. 2008. "Glenn Gould has not left the building". *Kulttuurintutkimus* 25 (2008):2, 35–46.

Mäkelä, Janne. 2002. *Images in the Works: A Cultural History of John Lennon's Rock Stardom*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Simpson, Philip L. 2009. *Making Murder: The Fiction of Thomas Harris*. Santa Barbara, Kalifornia: ABC-CLIO.

Smith, J.D. 2001. *Northern Music: Poems about and inspired by Glenn Gould*. USA: John Gordon Burke Publisher, Inc.

Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Yearsley, David. 2002. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Lontoo: Cambridge University Press.