

# Tekno pakenee merkityksiä

MITJA NYLUND



ÄÄNEN MAISTERIOHJELMA



# Tekno pakenee merkityksiä

MITJA NYLUND



TIIVISTELMÄ

Päiväys: 3.4.2017

TEKIJÄ Mitja Nylund		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Äänen maisteriohjelman	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Tekno pakenee merkityksiä		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 48 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI ULTRA – Fors Works, Kööpenhamina, 2016 Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/> Ohjaava opettaja Mikko Hynninen			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Minkä tahansa taiteellisen teon voi kategorisoida edustamaan rajattua tyyliä, vähimmillään persoonallista tyyliä. Taiteilijan persoonallinen tyyli rakentuu kokoelmasta taiteilijalle merkityksellisiä kokemuksia, oppimiaan taitoja ja kulttuurisesti opittuja rakenteita, sääntöjä ja käytäntöjä, joita hän projisoi taiteessaan.</p> <p>Opinnäytteeni kirjallisessa osiossa kirjoitan teknoksi kutsutusta musiikkityylistä ja siitä, millä tavoin teknon yleisen tyylin rakenteet, säännöt ja käytännöt näkyvät persoonallisessa tyylissäni. Koska persoonallinen tyylini ei luonnollisesti ole yhtä ainoastaan teknon tyylin kanssa, on opinnäytteeni aiheen rajausta myös rajoitus persoonallisesta tyylistäni kirjoittamiseen. En siis käsittele persoonallista tyyliäni kokonaisuutena, vaan sen yhtä tarkoin rajattua osaa.</p> <p>Kirjoitan affektin käsitteestä ja sen käyttökelpoisuudesta ja käytöstä musiikissa ja ääneen liitettävänä ilmiönä. Pohdin teknon affektiivisia ominaisuuksia ja affektin käyttöä äänisuunnittelussa taiteen merkitystason eräänlaisena vastapainona. Teknon kannalta affektin käsite on erityisen kiinnostava musiikkityylin ollessa jo lähtökohdiltaan affektin voimaan nojaavaa. Teknon toisteisuus, koko tyylin kulmakivi ja tärkein kuvaava elementti, on samalla sen affektiivisin ominaisuus. Tyylin pyrkimys affektiivisuuteen johdattelee myös kokijaa henkilökohtaisempaan, sisäänpäin kääntyvään kokemukseen, jonka vuoksi teknon estetiikkakin lopulta välttelee itsensä ulkopuolisia viittauksia. Teknon ja äänisuunnittelun suhde lähenee affektin kautta tarkasteltaessa juuri tästä syystä: äänisuunnittelulla on mahdollisuus merkitystason ohittamiseen ja kyky vaikuttaa ihmiseen puhtaasti fyysisellä ja ruumiillisella tasolla.</p> <p>Taiteellinen opinnäytteeni oli äänisuunnittelu ULTRA nimiseen tanssiteokseen kymmenelle tanssijalle, jonka ensi-ilta oli 18. maaliskuuta 2016 Norrlands Operanilla Uumajassa. ULTRA:n valmistaminen oli prosessi, jossa merkityskehikoiden, affektien ja emootioiden suhdetta reflektointiin jatkuvasti. Välttelimme tarkoin rajaamamme merkityskehikon ulkopuolelle viittaamista, jos emme olleet varmoja kaikista tekemämme viittauksen nyanseista. Äänisuunnittelu päätyikin tematiikallaan seuraamaan koreografisia eleitä ja vain harvoin kertomaan itsessään mitään. Käyn kirjallisessa työssäni läpi teoksen kohtaukset kirjoittaen auki äänen dramaturgiaa. Lopuksi käyn läpi kirjoittamieni aiheiden näkymistä taiteellisessa työssäni ja pohdin muun muassa teknon näkymistä äänisuunnittelussa yleensä. Totean teknon näkyvän persoonallisessa tyylissäni enemmän tavassani ratkaista ongelmia kuin fyysisissä äänissä. Tekno on minulle tapa ajatella ääntä jatkuvana affektien virtana.</p>			
ASIASANAT tekno, affekti, tyyli, toisto, tanssi			



# SISÄLLYSLUETTELO

---

JOHDANTO	9
TEKNO	12
<i>Teknon historiasta ja sosiopoliittisesta ympäristöstä</i>	12

---

TOISTO	17
TYyli	20
AFFEKTI TEKNOSSA	22
<i>ULTRA</i>	27
<i>Prosessi</i>	27
<i>Kuvaus ULTRA:n äänisuunnittelusta</i>	33

---

LOPUKSI	38
LÄHTEET	41
LIITTEET	44



## JOHDANTO

Taiteellisen työryhmän näkökulmasta suunnittelijan on olennaista kyetä sanallistamaan teoksiin tuottamia ratkaisuja jo tekovaiheessa. On kuitenkin ymmärrettävää, että tarkempi sanallinen ymmärrys ratkaisusta muodostuu vasta tekijän saatua etäisyyttä teokseen. Teoksen osat asettuvat ajan kuluessa itsestään osaksi aiheen ja taiteen diskurssia. Opinnäytteeni kirjallisen osion tavoitteena on kyetä asettamaan taiteellinen opinnäytteeni osaksi omaa, itselleni tuttua esteettistä koodistoani, tai pohtia missä määrin se on mahdollista.

Opinnäytteeni kirjallisessa osassa pyrin avaamaan estetiikkaani, tyyliäni sekä tapaa kuvailla toteuttavani ”teknoestetiikkaa”. Pystyäkseen viittaamaan musiikkityyleihin joiden pohjalle oma äänisuunnittelijan esteettinen keinovalikoimani perustuu, kirjoitan niistä itselleni tärkeimmän, teknon, syntyhistoriasta ja estetiikasta.

Lukujen otsikot eli opinnäytteeni aiheet olen valinnut pyrkimyksenä sanallistaa teknoa yleisesti ja kertoa henkilökohtaisesta tyylistäni jotain tiettyä. Tarpeeni kirjoittaa teknon kautta tyylistäni, pohjautuu lopulta ensimmäisiin kokemuksiini ja muistikuviiin elektronisesta tanssimusiikista. Sen syntetisoitu äänimaisema affekteineen vaikutti voimakkaasti kaikista aikaisemmin kuulemastani musiikista poikkeavalla tavalla. Varhaisin tällä tavoin vaikuttanut muistikuvani yksittäisestä kappaleesta on The Prodigy:n ”Voodoo People”, jonka suvannosta alkava syntetisaattoririffi on tarttunut mieleeni lähtemättömästi (Voodoo People 1994, 2:24-). Vasta myöhemmin olen oppinut kappaleen edustavan Iso-britanian rave-kulttuurin kanssa 1990-luvun alussa kehittyntä breakbeat-tyyliä.

Tekno on eräänlainen kulminaatiopiste populaarimusiikissa, joka musiikin tuottamisen koneellistuessa alkoi nojata affekteihin enenevässä määrin. Kuten myöhemmin totean, teknon musiikillisen estetiikan keinoja on vaikea johtaa yksittäisistä historiallisista musiikin tai taiteen ilmiöistä, vaan se todella tuntuu syntyvän laajasta kokoelmasta musiikillisia, sosiopoliittisia, teknologisia ja taiteellisia osasia. Tekno oli ikään kuin musiikkityylinä aikaansa edellä,

ensimmäisen aallon teknotuottajien hakiessa vaikutteita 1980-luvun alun populaarimusiikissa ja muodissa vaikuttaneesta futurismista.

On kiinnostavaa syventyä yhteen toisteisen musiikin perinteeseen ja reflektoida teknon kautta ääntä yleisemmin. Tekno on näkökulma ja peilauspinta ilmiöihin, joita tarkastelen seuraavissa luvuissa. Lopulta tarkastelen käsittelemieni ilmiöiden kautta taiteellista opinnäytettäni.

Pohdin affektin merkitystä teknossa, musiikissa yleisemmin sekä esittävän taiteen äänisuunnittelussa, sivuten affektiteoriaa. Sen sijaan, että avaisin lukijalle affektiteorian säikeitä, pyrin kuvaamaan mitä itse tarkoitan käsitteellä sitä käyttäessäni. Rajaan affektin käsitettä tarkoituksiini sopivaksi ja samalla tulen sanallistaneeksi omaa estetiikkaani ja tyyliäni. Luen ja käytän affektin käsitettä taiteentekijöille ominaisella tavalla: hyväksikäyttämällä käsitteestä vain itselleni mielekästä luentaa. Käsittelen affektia kokemusta kuvaavana käsitteenä, artikuloimaan ruumiillista kokemusta ennen emootioita tai merkityksiä.

Toisto ja tyyli ovat termeinä musiikin teoreettisen analyysin välineitä, joiden kautta olen päättänyt käsitellä teknoa ja ääntä ja joiden määrittäminen on aiheen kannalta olennaista. Toisteisen musiikin (repetitive music) toistoa käsittelevässä luvussa pohdin toisteisten musiikinlajien ominaisuuksia ja pyrin artikuloimaan toiston funktiota musiikissa.

Lisäksi pohdin tyylin käsitettä pohtien tyylin itseään toteuttavaa luonnetta. Tyyli on elektronisen tanssimusiikin kulttuurissa olennainen käsite, jonka kautta nopeastikin syntyvistä ja kuolevista musiikin alatyyleistä (substyle) on mahdollista keskustella. Vähäeleisyyteen nojaavien elektronisen tanssimusiikin lajien kohdalla tyylin käsite on olennainen työkalu tyyllilajien toisistaan erottamiseen. Tyyliä määrittelemällä kykenemme määrittämään musiikin lajeja ja tekijöitä tarkemmin.

Viimeisessä luvussa esittelen taiteellisen opinnäytteeni ULTRA:n. Kirjoitan teoksen tekoprosessista sekä sen haasteista. Kuvailen ULTRA:n äänisuunnittelun yksityiskohtia ja tavoitteita kohtausta kohtaukselta yrittäen muodostaa lukijalle kuvan teoksesta ja sen äänellisestä dramaturgiasta.

Lopuksi pohdin millä tavoin aikaisemmin avaamani teknon estetiikan käsitteet tai affektiiviset ilmiöt näkyivät taiteellisessa opinnäytteessäni.

## TEKNO

Kyetäkseni kuvailemaan esteettistä tyyliäni äänisuunnittelijana, täytyy varmistaa, että lukijalla on tarvittava taustatieto persoonallisen tyylini raamit määrittävistä musiikin lajeista. Ei myöskään riitä, että selvennän ainoastaan musiikin esteettisiä ominaisuuksia, vaan ymmärtääkseen musiikkia syvemmin, on ymmärrettävä sosiopoliittista viitekehystä, jossa tekno syntyi.

Teknon sosiopoliittiset juuret ovat erityisen kiinnostava aihe siihen usein liitettävien väärinkäsitysten vuoksi. Saatetaan olettaa, että tyyllilajina teknolla olisi suurempi suhde amerikkalaisen mustan rytmimusiikin kaanoniin. Tällä tapaa usein ohitetaan muun muassa teknon estetiikan kehittymiselle merkityksellisiä ilmiöitä. Teknokulttuuriin liitetään sosiopoliittisia ilmiöitä, jotka liittyvät historiallisesti enemmän house-musiikin tai jonkin muun elektronisen tanssimusiikin lajin kulttuuriin, mutta jotka ovat myöhemmässä vaiheessa tulleet liitetyksi myös teknoon. Tästäkin syystä, teknon kautta, on mielenkiintoista lähestyä elektronisen tanssimusiikin estetiikkaa.

Teknon historiasta kirjoittaessani keskityn sen syntyhistoriaan ja jätän tarkoituksella kirjoittamatta ajasta teknon kaupallisen laajenemisen tai alatyyleihin jakautumisen jälkeen. Kun musiikkityyli jakautuu alatyyleihin, jakautuu myös esteettinen koodisto, joka syntyi ensimmäisen aallon tekijöiden tarkoitusperien ja päämäärien vaikutuksesta.

### *Teknon historiasta ja sosiopoliittisesta ympäristöstä*

Tekno on elektronisen tanssimusiikin laji, joka kehittyi muun muassa house- ja diskomusiikkityylien pohjalta Yhdysvalloissa Detroitissa, Michiganin osavaltiossa 1980-luvulla. Teknomusiikin kaanoniin on luontevasti asetettu myös varhaisemminkin 1970-luvulla julkaistua musiikkia niin Euroopasta kuin Japanistakin, mutta tanssimusiikin lajina ja kulttuurina, teknon synnyttivät afroamerikkalaiset autotehdastyöntekijöiden lapset 1980-luvun Detroitissa.

Detroit oli lähes koko 1900-luvun, 1970-luvulle asti, täydellinen amerikkalaisen kapitalismin kuva. Kaupunkia kutsuttiin lempinimellä Motor City

(moottorikaupunki), koska lähes kaikkien suurimpien autovalmistajien tehtaat sijaitsivat siellä. Toisen maailmansodan ja 1960-luvun välisenä aikana Detroitiin muutti satojatuhansia afroamerikkalaisia autoalan töiden perässä. Samaan aikaan tehtaat alkoivat automatisoida tuotantoaan, mikä johti massatyöttömyyteen. 1980-luvulle mennessä Detroitin maine tulevaisuuden kaupunkina oli mennyttä (Sugrue.) Keskiluokan kustannuksella tapahtuneen autoteollisuuden murroksen katsotaan voimakkaasti vaikuttaneen Detroitin kaupungin sosiopoliittiseen ilmapiiriin ja sitä kautta myös teknon syntyyn.

Detroitin kulttuurinen ylpeyden aihe oli vuonna 1958 perustettu lähinnä soul- ja funk- musiikkityylejä julkaissut Motown-levy-yhtiö, jonka muuttaminen Detroitista Los Angelesiin 1972 jätti Detroitiin selkeän kulttuurisen tyhjiön (Sicko 1999, 59-66). Tätä tyhjiötä täyttämään syntyi nuorten edistämä tanssimusiikin kulttuuri, jonka suojissa teknokin kehittyi. Chicagossa syntyvän house-musiikin kehittyminen, tiettyjen elektronisten instrumenttien yleistyminen ja halpeneminen yhdessä rohkaisivat keskiluokkaisia nuoria uuden musiikkityylin kehittämisessä. 1970-luvun Detroitin esikaupunkialueilla toimineita, lukioikäisille nuorille suunnattuja klubeja ei enää ollut 1980-luvulle siirryttäessä. Nuoret miehet paikkasivat kulttuurista tyhjiötä järjestäen itse bileitä ikäisilleen (Sicko 1999, 13-14.) Teknomusiikki on näkyvin osa siitä kokonaisesta kulttuurisesta ilmiöstä, joka Detroitissa muotoutui. Tätä kulttuuria rakentamassa olleille nuorille tekno oli musiikillinen ilmaisukeino sille estetiikalle, jota he toisinsivat myös esimerkiksi muodissa.

Elektroniset instrumentit alkoivat hitaasti yleistyä populaarimusiikissa ja pioneiryhtyeet tekivät musiikkia jo kokonaan syntetisaattoreilla. Muutamat rohkeimmat radiokanavat Detroitissa soittivat soul- ja funk-tyylien ohessa ohjelmissaan muun muassa saksalaista Kraftwerkia ja japanilaista Yellow Magic Orchestraa, jotka olivat jo 1970-luvun puolella julkaisseet kokeellisempaa elektronista populaarimusiikkia. Detroit-teknon ensimmäisiin pioneereihin lukeutuva Juan Atkins tosin kiistää inspiroituneensa näistä alkaessaan tekemään elektronista musiikkia:

*Kyllä Kraftwerk tosiaan vaikutti minuun  
ammattilaismuusikon urallani. Mutta tämä tapahtui kaksi  
vuotta sen jälkeen, kun olin alkanut käyttää*

*syntetisaattoreita. Kraftwerkin musiikin kuulemisen kauneus oli siinä, että heidän soundinsa olivat samanlaisia kuin itselläni, mutta he tekivät sitä maapallon toisella puolella. —heidän soundinsa oli klinistä ja tarkkaa, kun minulla oli kaikenlaisia UFO-ääniä, enemmän psykedeelisiä.” (Sicko 2010, 44, oma käännös)*

Teknomusiikin äänenvärien estetiikan voidaan katsoa syntyneeksi myös tavasta ”väärinkäyttää” markkinoille tulleita rumpukoneita ja syntetisaattoreita tuottamalla ääniä jotka poikkeavat laitteiden suunnitelluista akustisista instrumentteja matkivista äänistä. Musiikillisesti koneet kykenivät toisteisuuteen ja tarkkuuteen, jota ei aikaisemmin oltu koettu tarpeellisena vaan ennemmin epäluonnollisena. Äänenväritään elektronisista instrumenteista saatiin ääniä, jotka muistuttivat science fictionista, teollisuuden robotisoitumisesta ja futurismista.

*Reynolds tekee soinnin merkityksen erityisesti selväksi korostaessa elektronisen tanssimusiikin eroa muihin musiikin lajeihin. Muussa musiikissa sointi on ainoastaan väline jonka kautta melodiaa ilmaistaan kun taas (elektronisessa) tanssimusiikissa sointi on melodiaan nähden etusijalla. (Reynolds 2008 Gadir 2014 mukaan. 20, oma käännös)*

Nykyisen teknomusiikin luonteenpiirteet kuten staattisuuden, tasaisen 4/4-poljennon, tempon noin 120-140 iskua minuutissa sekä tonaalisuutta pakenevan jännitteellisyyden, voisi jäljittää teknon syntyvuosina vallinneisiin ilmiöihin. Yhdysvalloissa diskomusiikista oli muun muassa uusien studioteknologisten mahdollisuuksien myötä kehittynyt house-musiikin suuntaus ja klubeilla soittavien tiskijukkien pyynnöstä kappaleissa tuli olla staattinen bassopoljento helpottamaan kappaleiden yhteen miksaamista.

Toisin kuin amerikkalaisen mustan rytmimusiikin useissa muissa tyyllilajeissa kuten rap tai house, teknon syntyminen on vaikeampi johtaa jonkin edeltävän tyylin luonnolliseen jatkumoon. House-musiikki syntyi diskoissa tiskijukkien tarpeesta saada soittamilleen funk-kappaleille tasaisempi katkeamaton poljento, ja rap-musiikki syntyi bileissä seremoniamestareiden kehittäessä

riimejään yhä pidemmälle samalla, kun tiskijukka toisti kahdella levysoittimella funk-levyjen tanssittavimpia kohtia. Tekno sen sijaan syntyi lähinnä keskiluokkaisesta kokeilunhalusta luoda uutta kulttuuria dystooppiseksi kuvailtuun Detroitiin. Tästä johtuen teknon musiikillinen estetiikkakin sai kehittyä vapaammin, pienempää ulkoisten seikkojen painolastia kannatellen. Varhaisen teknon voidaan katsoa inspiroituneen laajemmasta skaalasta 1980-luvun musiikillisia ja sosiopoliittisia ilmiöitä kuin esimerkiksi house-musiikin, jonka esteettiset ja sosiopoliittisetkin juuret ovat selvemmin diskomusiikissa.

Teknon syntyyn vaikuttaneista tekijöistä ei voi jättää mainitsematta Detroitin radiopersoonaa The Electrifying Mojo oikealta nimeltään Charles Johnson, jonka radio-ohjelmassa soitettiin laajalti musiikkityylejä kuten soulia, funkia, new wavea ja rockia. Lähes poikkeuksetta ensimmäisen ja toisen aallon teknotuottajat ovat maininneet The Electrifying Mojon radio-ohjelman musiikilliseksi inspiraatiokseen erityisesti siksi, että ”hän kieltäytyi ohjelmassaan lokeroimasta musiikkia rodullisin perustein aikana jolloin rodullinen kategorisointi oli arkipäiväistä” (May 2006, 336, oma käännös). Ensimmäisen ja toisen aallon teknotuottajat eivät siis olleet kiinnostuneita rotukysymyksistä, vaan heidän katseensa olivat utopistisessa tulevaisuuden uskossa, jota science fiction vahvisti.

Huolimatta siitä, että tekno ”syntyi” 1980-luvun Detroitissa keskiluokkaisten afroamerikkalaisten nuorten keskuudessa, se on saavuttanut amerikkalaisen yleisön lähinnä valkoisena eurooppalaisena musiikkityylinä; johtuen lähinnä siitä, kuinka teknoa alettiin vasta 1990-luvun alussa markkinoida Yhdysvalloissa Iso-Britanniasta tulevana musiikkityylinä osana rave-kulttuuria. (Sicko 1999, 19-21, Butler 2006, 44)

Sellaisenaan Detroit-teknoa tulisi tarkastella erillään valtavirran suosioon nousseista eurooppalaisista teknon muodoista. Ensin mainitun juuret ovat dystooppisissa Detroitin kaupungin kokemuksissa, ja jälkimmäinen yhdistetään useimmiten utooppiseen ”eu(ro)foriaan”, mikä seurasi muun muassa Berliinin muurin murtumisesta 1989 (Sicko 2010, 38, oma käännös.)

*Elektronisesta tanssimusiikista kirjoittaneiden kirjailijoiden keskuudessa valitsee konsensus kyseisen tanssimusiikin musiikillisen estetiikan ja sosiaalisten toimintatapojen ja käytäntöjen alkuperästä. Nykyään lähinnä eurooppalaisen tanssimusiikin klubien yöllinen tanssikulttuuri kehittyi New Yorkissa, Chicagossa ja Detroitissa 1970- ja 1980-luvuilla. New Yorkissa seksuaalivähemmistöjen suosimat disko- ja house-klubit ja Detroitissa mustien nuorten järjestämät teknotapahtumat toimivat turvallisina tiloina marginalisoiduille ihmisille, joiden äänet alkoivat vihdoinkin kuuluviin dominoivan, valkoisen ja heteron valtakulttuurin rinnalle. (Brewster ja Broughton, Fikentscher, Lawrence, Reynolds, Sicko. Gadir 2014, 9 mukaan, oma käänös)*

## TOISTO

Toisto ja toisteisuus ovat lähes kaikki kulttuurit läpäiseviä rakenne- ja ilmaisukeinoja. Käsittelen tässä luvussa toistoa lähinnä musiikillisena keinona, mutten halua ohittaa ilmiön laajuutta kulttuureissa yleensä. Teollistumisen jälkeisissä kulttuureissa sotien jälkeen toisteisuus alkoi Robert Finkin mukaan näkyä uudella tavalla voimistuneena ilmiönä:

*Toisto, järjestys ja tapahtumasarja ovat tietenkin tavanomaisia ominaisuuksia mille tahansa metsästäjä-keräilijä-yhteisöä monimutkaisemmalle sosiaaliselle järjestelmälle. Mutta rationalisoituvassa tekno-maailmassa, joka alkoi muodostua viimeistään teollistuvissa, maailmansotien jälkeisissä yhteiskunnissa 1950- ja 1960-luvuilla, muodostui ensi kertaa teoreettinen mahdollisuus erityiseen kehämäisyyteen, jonka paradoksaaliset kompleksisuudet haluan sulkea ”toiston kulttuurin” käsitteeseen. (Fink 2005, 4, oma käännös.)*

Finkin ”toiston kulttuurin” voi nähdä joko koko kulttuurin läpäisevänä kehämäisenä systeeminä, jossa muun muassa ideologiset ja esteettiset ilmiöt toistuvat ajallisissa sykleissä tai kulttuurina, joka on oppinut käyttämään hyväkseen toistoa affektin ja emotion synnyttäjänä.

Musiikin käsitteenä toisteisuus on kiinnostava muun muassa siihen liitettävien musiikin lajien kirjon vuoksi. Tekno edustaa omalla tavallaan toisteista musiikkia, johon kategorisoidaan löyhästi erilaisia musiikin lajeja kansanmusiikin perinteistä klassisenmusiikin kaanonista löytyviin esimerkkeihin sekä populaarimusiikin lajeihin. Yhteisiä piirteitä toisteisille musiikin lajeille löytyy katsomatta tyyliin tai aikakauteen.

Toisteisuus on yksi musiikin peruskäsite ja toistoa ilmaisukeinona käytetään eri muodoissa lähes musiikkityylistä riippumatta. Erilaisia toiston ilmenemismuotoja käytetään riippuen siitä, mitä toistolla tavoitellaan.

Musikologi Richard Middleton erottelee toiston kahteen muotoon: diskursiiviseen sekä musemaattiseen toistoon. Diskursiivisella toistolla

tarkoitetaan toistoa suurempien musiikillisten elementtien kuten fraasien tasolla. Musemaattinen toisto tarkoittaa taas toistoa pienemmässä mittakaavassa esimerkiksi rytmien tai melodioiden sisällä. (Middleton 1990, 269) Diskursiivisella toistolla saatetaan esimerkiksi muodostaa teokseen rakenteita, joilla saavutetaan haluttu teoksen dramaturgia. Musemaattisella toistolla saatetaan esimerkiksi tavoitella parempaa tanssittavuutta ehdollistamalla kuulija tietyille toistuville rytmisille kuvioille.

Toistolla on eri aikoina eri musiikkityyleissä ollut erilaisia funktioita: klassisena aikana ennen äänitteitä muusikot ja säveltäjät hyödynsivät toistoa esitystilanteissa. Kun esittäjällä ei ollut mahdollisuutta antaa musiikin osien *imeytyä* tai *upota* (sink in) kuulijaan, oli säveltäjän kirjoitettava tietyt osat teokseen toistettaviksi. Erityisesti tämän voi huomata sonaattimuodossa (Bowen 2009.)

Walter Benjamin kirjoitti 1935 esseessään *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, taiteen autenttisuuden toteutuvan teknisen uudelleen tuottamisen ulkopuolella ja on siksi riippuvainen teknologian peittämisestä (Benjamin 1999. 214). Toisteisen musiikin kritiikissä on siis tartuttu toisteisen taiteen toistettavuuteen, jonka katsotaan vähentävän taiteen autenttisuutta. Nykypäivää lähestyttäessä Benjaminin argumentille on löytänyt kritiikkiä muun muassa Luis-Manuel Garcia huomauttaessaan: ”tämä tuottaa mielenkiintoisen kierteen post-digitaaliseen tai ’glitch’-musiikkiin, jossa teknologian peittäminen on osa estetiikkaa.” Taiteen autenttisuuden määrittäminen taiteilijan hioutuneesta kädenjäljestä ja toisaalta epätäydellisyydestä syntyväksi on kovin modernistinen tapa, josta onneksemme jo postmodernismi pääsi eroon. Lopulta vaikuttaakin, että postmodernismi on se ajatusmalli, joka hyväksyi toiston niin kutsutun korkeataiteen keinovalikoimaan.

Kuten kaikki musiikilliset keinot myös toiston kuunteleminen vaatii kuulijalta harjoittelua ja oppimista. Hyvä esimerkki kuulijan harjaantumattomuudesta on usein vastaan tuleva kritiikki elektronisessa tanssimusiikissa tapahtuvaa toistoa kohtaan. Usein tämä kritiikki johtuu kritisoijan tietämättömyydestä kyseisen genren ja sen musiikilliseen traditioon kuuluvan toiston luonteesta.

Toisto on elektronisessa tanssimusiikissa keino, jolla luodaan odotuksia ja jännitteitä, joiden purkaminen ja purkamattomuus tuottavat affekteja. Kulttuurisesti sovittujen sääntöjen tunteminen auttaa huomattavasti kuulijaa nauttimaan musiikista.

Teknomusiikille ominaista toisteisuutta voidaan jäljittää useistakin yhteyksistä: teollisuuden automaatiosta, kulttuurin medioitumisesta, tasaisen huumaavan poljentoisista kansanmusiikin lajeista tai vaikka 1960-luvun pop-taiteesta, kun Andy Warhol toisti samaa kuva-aihetta varioiden vain vähän. Musiikissa toistolla tarkoitetaan harvemmin todella muuntumatonta toistamista, vaan variaatio on se, joka perustelee toiston tarpeen. Variointi pitää kuulijan tarkkaavaisena ja antaa havaitsijalle ajallisia kiintopisteitä. Curt Sachsin mukaan “(Variaatiossa) melodia tai teema kertautuu modifioituna versiona, joka on tarpeeksi erilainen pitääkseen mielenkiinnon yllä ja tarpeeksi samanlainen taatakseen tuttuuden ja yhtenäisyyden” (Sachs 1962, 129, oma käännös.) Toiston variointi on erityisesti teknomusiikin rakenteen erityispiirre, jolla toisteinen musiikki jatkuvasti kadottaa alkuperäisen toistettavan muodon. Toisto ja musiikin minimalistisuus tuottavat kehämäisen järjestelmän toisaalta koko elektronisen tanssimusiikin kulttuuriin: toisto ja toiston vaatima minimalistinen tyyli, jonka varioiminen johtaa DJ:n tarpeeseen soittaa uutta musiikkia, minkä tarpeen musiikin tuottaja täyttää, jotta musiikin virta ei koskaan loppuisi.

## TYyli

*—tyyli liittyy aina inhimilliseen käyttäytymiseen tai käyttäytymisen tuotteisiin, ja se, että näissä tuotteissa on havaittavissa toistoa, saman laatuista toistuvia piirteitä.*  
(Saha 1996, 38)

Tyyli on kokoelma rakenteita, sääntöjä ja käytäntöjä, jotka muodostavat yhdenmukaisen kokonaisuuden. Tietyn tyylin rakenteiden, käytäntöjen ja sääntöjen selvittäminen taas antaa meille mahdollisuuden lisätä ymmärrystämme kyseisestä tyylistä ja yhdenmukaisuudesta. Tyyli on terminä käyttökelpoinen kuvaamaan tätä yhdenmukaisuutta, jolla esimerkiksi elektronisen tanssimusiikin tyylejä voimme erotella. ”Soundimaailma on se määrittävä tekijä, jonka mukaan kappale on jotain tiettyä elektronisen tanssimusiikin tyyliä.” (Tarvainen 2000, 63)

Bruno Netti on jaotellut tyylejä muun muassa seuraavasti: yleinen tyyli, alueellinen alatyylit (substyle) sekä yksilön persoonallinen tyyli. (Netti 1964, 175) Teknon voisi sanoa edustavan elektronisen tanssimusiikin yleistä tyyliä. Detroit-tekno edustaa alueellista alatyylit. Persoonallinen tyyli taas on yleensä kokoelma yleisiä ja alueellisia tyylejä.

Nettin karkeahko jaottelu yleiseen, alueelliseen sekä persoonalliseen tyyliin antaa keinon selittää ja osoittaa taiteellisessa opinnäytteessäni käyttämiäni keinoja tyylin mukaisina valintoina. Onkin mielenkiintoista pyrkiä osoittamaan mitkä keinot ja valinnat teoksessa edustavat tyylinä teknoa tai muuta rajausta, mitkä tyylipiirteet teoksen sisäistä estetiikkaa tai mitkä persoonallista tyyliäni äänisuunnittelijana.

Puhuttaessa tyylistä koen vaikeutta kuvailla omaa tyyliäni, kun sillä tarkoitetaan jotain ulkoisesti huomattavaa ja toistuvaa, joka erottaa jälkeni muiden jäljestä eli heidän tyylistään. Tyylin artikuloimiseen vaaditaan tekijästä ulkopuolinen kategorisoija, yleensä yleisö, jonka katse määrittää taiteellisten

tekojen päätyminen osaksi taiteilijan persoonallista tyyliä. Tyyli on siten kokoelma esteettisiä tekoja.

Tyylin käsitteeseen liittyy myös oletus taiteilijan ”käsityöläisyydestä” ja taiteen edustamasta taiteilijan persoonallisesta ”tyylistä”. On helpompi löytää konsensus siitä, edustaako jokin keino jotain tiettyä yleistä tai alatyylä, kuin väittää omaa ratkaisuaan osaksi persoonallista tyyliään. Persoonallinen tyyli on sitä selkeämmin kategorisoitava, mitä pienempi tyylilajien kokoelma se on. Taiteellisten ratkaisujen liittäminen osaksi persoonallista tyyliä vaatii siksi ulkopuolisen kategorisoijan. Esittävän taiteen parissa tehdään taidetta usein ryhmissä yhteisesti muotoiltujen tai sovittujen rakenteiden, käytäntöjen ja sääntöjen pohjalta, jolloin toteutettava tyylikin edustaa paremmin ryhmää kuin yksilöä ryhmässä. Näissä ryhmissä taiteilijan identiteetti lähenee suunnittelijaa työskennellessään ratkaisukeskeisesti ongelman ollessa yhteinen estetiikka ja teoksen aihe.

Sarkastisesti voisi sanoa, että taiteen ja suunnittelun korkeakoulutus on säästänyt minut tyylin kehittymiseltä, antaen taiteen tekemiseen avoimemman, konseptuaalisen tason ajattelumallin. Puhuttaessa tyylistä on helpompi kuvailla ratkaisutapoja, ratkaisuihin johtavia ajatuksenjuoksua ja taiteen lähestymisen tapoja, kuin suoraan osoittaa tehdyn työn konkreettisia ja fyysisiä yksityiskohtia. Tyylini näkyy paremmin siinä, miten lähestyn taidetta ja ongelmanratkaisua, kuin visuaalisella tai auditiiivisella tasolla, jotka vaihtelevat teoksen estetiikasta riippuen. Vaikka suunnittelijaidentiteetti pyrkisikin analyttisyydellään ohittamaan omat mieltymyksensä, ei ole mahdollista ohittaa omaa henkilöhistoriaansa.

## AFFEKTI TEKNOSSA

*Täällä olen kotona, koska nämä rytmit ovat osa omaa rytmiäni. Olen kotona, koska minut nielaisevat äänet, jotka pakottavat lihakseni rytmiinsä ja sulkevat minut tämän rakenteita liikuttavan äänen sisään. Tässä katoamisen fantasiassa pyrin olemaan näkymätön kaikille itseni ulkopuolella. Tunnen olevani kotona, koska kun suljen silmäni, käännän fantasian koskemaan kaikkia muita. Tällöin pyrin sitoutumaan täysin omiin aisteihini, irrottautumaan ihmisistä ympärilläni. Tavoittelen irtautumista. (Gadir 2013, oma käänös)*

Elektronisen tanssimusiikin kulttuuriin liittyy vahvasti kielellistä selitystä pakeneva affektin käsite, jolle on vaikea löytää yksittäistä selitystä tai kielellisiä vastineita. Käsitettä selittävät affektiteoriat, jotka muun muassa pyrkivät selittämään ja yhdistämään koetun tunteen siitä johtuvaan reaktioon. Jenni Linturi avaa termiä artikkelissaan ”Affekti”: ”Affekti on käsitetty yhtäältä sensaatioksi ja ambivalenssiksi (Kristeva 1998), toisaalta tunteeksi ja emootioksi (Ahmed 2004, Sedwick 2002) ja avautumiseksi ja kaikkeudeksi (Deleuze ja Guattari 1993). Joissakin teorioissa korostetaan sitä, että tunne ei ole sama asia kuin affekti (Armstrong 2002, Braidotti 2002). Näissä teorioissa affekti toisin kuin tunne on jotain täydellisesti kielestä irrallista. (Esim. Deleuze & Guattari 1993.)”

Affektin käsite tulee vastaan yhä useammassa asiayhteyksissä ja sen kautta voidaan tulkita hyvinkin erilaisia ilmiöitä. Sen avulla saatetaan jäsentää ilmiöitä ihmismassojen hurmioista yksilöiden estetiikan kokemuksiin. Käsitteen yleistymiselle on etsitty perusteluita niin kutsutusta affektiivisesta käänteestä, joka voidaan hahmottaa ”joko teoreettisen painopisteen siirtymäksi tai kulttuuri-ilmiöiden luonteen muutokseksi.” (Kontturi & Taira. 2007.) Kontturi ja Taira kirjoittavat teoreettisen käänteen viittaavan etenkin kahteen ilmiöön: ”ideologioiden, merkitysten ja representaatioiden ylivallan kyseenalaistamiseen” affektiteoriassa sekä ”kriittisen tutkimuksen rintamalinjojen murrosta pessimistisestä vaiheesta kohti optimismia.”

Kulttuuri-ilmiöiden luonteen muutoksella taas tarkoitetaan etenkin digitaalisen medioitumisen myötä tapahtunutta ”tunteiden merkityksen ja roolin kasvua” kulttuurissa.

Janne Vanhanen kirjoittaa: ”Affektin painoarvo kulttuuriteoriassa on juuri esitietoisessa kommunikaatiossa: tietoisesti vastaanotettu viesti voi olla vähemmän tärkeä kuin vastaanottajan affektiivinen resonanssi viestin lähteen kanssa.” (Vanhanen. 2007) Musiikki on hyvä esimerkki tästä ilmiöstä: musiikki ja ääni voi antaa kokijalle enemmän kuin siihen suoranaisesti liitettävät merkitykset. Äänellisistä affekteista keskustellessa keskustellaankin usein äänen fysikaalisista vaikutuksista, joille on vaikea osoittaa suoria merkityksiä. Käsitellen affektia ruumiillisena kokemuksena, joka sijoittuu ennen havaintoa, emootioita tai merkityksiä. Affekti ei sulje pois mitään näistä vaan toimii rinnakkaisena ilmiönä.

Musiikin ja affektin suhdetta voi lähestyä etsimällä vastauksia kysymyksiin: Mitä kuulija odottaa musiikilta? Minkälaisia keinoja säveltäjä tai tuottaja käyttävät ohjaamaan kuulijaa ruumiillisella, emotionaalilla tai affektiivisella tasolla? Ja millaisia affekteja eri musiikin genret ja tyylit sisältävät?

*Populaarimusiikissa diskon de facto hajautettu tuotanto- ja vastaanottojärjestelmä sai ikään kuin temaattisen ilmaisun 1970- ja 1980-lukujen taitteessa sellaisissa uusissa musiikkityyleissä kuten elektro, house ja tekno. Popmusiikki muuttui jo diskon alkuaikoina affektiivisella tasolla koneelliseksi kokemukseksi, sillä tanssija mukautui tauottomaan musiikkivirtaan. Myös musiikin tuotanto muuttui diskon myöhemmässä vaiheessa monin tavoin koneelliseksi, sillä syntetisaattoreista ja rumpukoneista tuli tuottajien työkaluja. (Vanhanen. 2007.)*

Vanhasen mainitseman muutoksen myötä mainittujen musiikkityylien ilmaisukeinot muuttuivat myös. Musiikin tuottajat alkoivat kehittää musiikkia sen affektiiviseen voimaan nojaten, joka taas ohjasi tyylillisesti pois päin totutusta harmonisesta ajattelusta ja rytmisestä jaottelusta. Musiikin

tuotannon koneellistuttua myös musiikin representaatiossa liikuttiin kohti *science fiction*ista inspiroitunutta ja futuristista ilmaisua.

Affektin luonteesta puhutaan osana teoksen tai musiikin kokemusta, kokijan ja taiteen kohtaamisesta syntyvänä subjektiivisena ilmiönä. Elektronisen tanssimusiikin kaanonista, diskosta nykyaikaiseen minimalistiseen teknoon kehittyneet alalajit ovat vuosien aikana liikkuneet kohti yhä vähäeleisempiä ja toisaalta tunteisiin vetoavampia ilmaisumuotoja. Musiikkiin yhdistettävää affektia on opeteltu käyttämään laajalti ja älykkäästi ja samalla opetettu musiikin kuulijoille uudenlainen musiikin kuuntelemisen tapa ja estetiikka, joka ei välttämättä nojaa melodiaan tai harmoniaan vaan rytmikkaan ja harmonialla ja rytmikällä rakennettuun jännitteeseen.

Janne Vanhanen kirjoittaa elektronisesta tanssimusiikista ”koneellisena sommitelmana”. Tällä sommitelmalla tarkoitetaan musiikin affektiiviseen kokemiseen johtavaa prosessia, joka koostuu useista osatekijöistä. Esimerkiksi musiikin tekijät, julkaisijat, levykaupat, klubit, DJ:t ja lopulta kuulijat muodostavat tällaisen heterogeenisen kokonaisuuden eli sommitelman. Kuten sommitelman muillakin osatekijöillä, myös musiikilla on toisiin osatekijöihin funktionaalinen suhde: ”Musiikkia ei tuoteta anonyymille ideaalikuuntelijalle, vaan hyvin tarkoin määritellyssä tilassa ja tilanteessa soitettavaksi.” (Vanhanen 2007) Traditionaalisessa säveltäjä, esittäjä, kuulija –suhteessa kuulija on viimekädessä kuluttaja ja passiivinen toimija. Elektronisen tanssimusiikin kulttuurissa tietystä musiikin traditiosta poikkeava musiikin kuluttamisen tapa, tanssiminen, antaa kuulijalle aktiivisemmän roolin. Tanssimusiikin lajeissa yleisesti musiikkia kuunnellaan pikemminkin liikkuen, sosiaalisesti ja emotionaalisesti kuin äyllistäen, reflektoiden tai analyttisesti. (Frith 1996. 124-126)

Äänenvärit, rytmiset ja harmoniset tekstuurit sekä intensiteetti ovat elektronisen tanssimusiikin pääasiallisia muuttujia. Näillä muuttujilla tuotetaan affekteja eli ruumiillisten intensiteettien kokemuksia. Suomalainen teknotuottaja Samuli Kemppi antaa esimerkin teknomusiikin ilmaisukeinosta dokumentissa Samuli Kemppi - Teknon lähettiläs: ”Kaksi oskillaattoria lähtökohtana ja niillä on pieni riitasointu keskenään, —käyvät sävelessä ja sitten erkanevat toisistaan”(Samuli Kemppi – Teknon lähettiläs 2016.) Kemppi

puhuu yksinkertaisesta musiikillisesta keinosta rakentaa jännite ja purkaa se leikittelemällä harmonialla. Keskimääräinen teknomusiikin kuluttaja on oppinut tunnistamaan ja etsimään näitä affektikeinoja kuulemastaan musiikista. Musiikin tuottajan ja kuulijan välisen suhteen voisikin kuvailla ilmentävän sanattomia sopimuksia kyseisessä musiikkigenressä käytetyistä affekteista ja raameista, joiden puitteissa musiikillista ilmaisua voi harjoittaa.

*”Affekti on aina tekemistä, liikkumista, jotain dynaamista ja virtaavaa. Affekti yhtäältä avaa tilan liikkeelle ja toisaalta saa ruumiit liikkumaan. Näiden kahden käsittämistävän lisäksi affektin dynaamisen voiman voi sijoittaa objektiin eli taideteokseen kuten Deleuze ja Guattari tekevät omassa teoriassaan.” (Linturi. 2014)*

Teknosta puhuttaessa kaikki Linturin mainitsemat lukutavat tuntuvat yhtä päteviltä ja olennaisilta teknon estetiikan osilta. Tyyllillisesti teknomusiikki pyrkii juuri virtaavuuteen osana jännitteiden ja niiden purkamisien luomaa jatkuvuutta. Toisaalta teknomusiikille ominaiset suuren dynamiikan mahdollistavat äänentoistojärjestelmät pyrkivät avaamaan tilan ja akustiikan osaksi musiikkia. Teknomusiikin tuottajan rooliin taas kuuluu musiikin affektiivisten ulottuvuuksien hyödyntäminen osana musiikkia.

Lawrence Grossbergin mukaan ollessaan ääntä ja näin ollen paineenvaihtelua, musiikilla on suurempikin vaikutus kokijaan kuin ajallisen komposition kautta.

*”Musiikilla on suora ja materiaalinen suhde ruumiiseen: sen aistimelliset vaikutukset ovat jossain määrin välittömiä. Yksinkertaisimmalla tasolla ruumis värisee musiikin tahtiin, ja tämä värinä voidaan artikuloida toisten käytäntöjen ja tapahtumien kanssa, jolloin se synnyttää monimutkaisia vaikutuksia. Musiikin fyysisyys on se affektiivinen voima, joka tekee mahdolliseksi tehdä yksilöistä (ideologisista kostruktioista) ruumiillisia.” (Grossberg 1995, 60)*

Teknomusiikissa klubimusiikin lajina, tanssittavana musiikkina, laskisin myös klubiympäristössä syntyvän kinesteettisen empatian välillisesti musiikin tuottamaksi affektiksi. Erityisesti tanssitaiteessa kinesteettisellä empatialla tarkoitetaan fyysistä empatian kokemusta katsottavaa liikkuvaa kehoa kohtaan.

Kinesteettinen empatia toimii klubilla osana sommitelman kehämäistä systeemiä, jossa myös musiikista johdettavat ilmiöt tuottavat affekteja.

B. Malbon kirjoittaa musiikin kokemisen klubiympäristössä olevan yhtäaikaan liikkeellistä (motional) sekä emotionaalista (Malbon 1999. 84.)

Kehollinen yhdessä kokeminen muodostuu tärkeäksi osaksi kokemusta, jota koetaan yksin, mutta tuotetaan yhdessä. Musiikin ja äänentoiston lisäksi klubiympäristössä niin visuaaliset kuin sosiaalisetkin ilmiöt pyrkivät voimistamaan muusiikin kokemista kokonaisvaltaisesti. Pimeys, voimakkaat valoärsykkeet ja yksin yhdessä -mentaaliteetti ovat pyrkimyksiä voimistaa musiikin affektia. Musiikista saatava nautinto ei ole niinkään kiinni sen sisältämistä merkityksistä vaan pikemminkin siitä, miten se ”liikuttaa” kokijaa. Toki ”merkitysten” ja ”ruumiillisten intensiteettien” raja ei ole selkeä, vaan jatkuvasti muuntuva, jossa äänellinen ele voi sisältää sekä merkityksiä että affektiivisia ulottuvuuksia. Toisaalta on myös kokijasta riippuvaista, miten eleisiin reagoidaan.

Elektronisessa tanssimusiikissa, jota teknokin edustaa, affekti on itseisarvo. Affekti ei ole pelkästään väline tai keino vaan myös sisältö, jota kuulija odottaa. Affektin luonteesta puhutaan osana teoksen tai musiikin kokemusta, kokijan ja taiteen kohtaamisesta syntyvänä subjektiivisena ilmiönä. Lawrence Grossberg määrittelee affektin käsitteen ”tiettyihin kohteisiin sijoitetuksi energiaksi” (Grossberg 1995. 268), ikään kuin potentiaalienergiaksi. Kyse on subjektiivisesta potentiaalin antamisesta kohteelle. Affektin voima perustuu siis täysin kokijan itsensä määrittelemälle energialle, halulle, tahdolle, intohimolle tai huomiolle. Teknon toisteisuus, koko tyylin kulmakivi ja tärkein kuvaava elementti, on samalla sen affektiivisin ominaisuus. Tyylin pyrkimys affektiivisuuteen johdattelee myös kokijaa henkilökohtaisempaan sisäänpäin kääntyvään kokemukseen, jonka vuoksi teknon estetiikkakin lopulta välttelee itsensä ulkopuolisia viittauksia.

## *ULTRA*

Taiteellinen opinnäytteeni *ULTRA* on teos kymmenelle miestanssijalle. Teoksen koreografina ja työryhmän koollekutsujana toimi Martin Forsberg, jonka Fors Works Company:n nimissä teos valmistettiin. Tässä luvussa avaan kolmen otsikon alla teoksen valmistusprosessia, toteutunutta äänisuunnittelua sekä loppupäätelmiä. Prosessikuvauksessa kerron sekä teosprosessin ennakkosuunnitteluvaiheen ja varsinaisen työskentelyjakson aikataulusta että teoksen luomisprosessista.

Kuvauksessa *ULTRA*:n äänisuunnittelusta käyn kohtausta kohtaukselta teoksen läpi kuvaillen teoksessa lopulta toteutuneita äänisuunnittelullisia ratkaisuja ja niiden funktiota.

Lopuksi pyrin tekemään yhteenvedon *ULTRA*:n merkityksestä itselleni, estetiikalleni ja vastaamaan siihen kuinka aikaisemmin aukikirjoittamani ”toisto”, ”tyyli” ja ”affekti” näkyvät teoksessa. Pohdin myös teknomusiikille ominaisten esteettisten ratkaisujen näkymistä teoksessa. En etsi teknon värejä sieltä, minne niitä ei ole tehty, vaan pyrin analysoimaan käyttämäni keinovalikoimaa ja tarkastelemaan sitä teknon esteettiseen koodistoon peilaten.

### *Prosessi*

Tutustuin koreografi Martin Forsbergiin, kun hän tuli Helsinkiin vierailevaksi koreografiksi Väkevä Kollektiivin teokseen *Ruija*, jossa toimin äänisuunnittelijana. Kolmen viikon yhteisen työskentelyn jälkeen Martin totesi yhteistyömme hedelmälliseksi ja pyysi minua tekemään äänisuunnittelun hänen Fors Works Companynsa tulevaan teokseen Kööpenhaminaan. Aloitimme teoksen ennakkosuunnittelun muutaman kuukauden kuluttua.

### ULTRA:n teosprosessin työvaiheet

<b>Marraskuu 2015</b>	Ennakkosuunnittelujakso alkaa. Ensin tapaamisia koreografin kanssa videoyhteydellä noin kerran viikossa. Vuoden 2016 alusta yhteydenpitoa lisättiin ja jaoimme työryhmän kesken muistiinpanoja sähköpostitse.
<b>Helmikuu 2016</b>	Liikkeellinen ennakkotyöskentely Aarhusissa alkaa. Mukana koreografi, skenografi ja kaksi tanssijaa. Videoyhteys Aarhusiin lähes joka toinen päivä
<b>Helmikuun 22. päivä 2016</b>	Varsinainen työskentelyjakso Kööpenhaminassa Dansehallerimella alkaa. Mukana kaikki kymmenen tanssijaa ja koko muu työryhmä paitsi valosuunnittelija.
<b>Maaliskuun 7. päivä 2016</b>	Varsinainen työskentelyjakso Uumajassa alkaa. Mukana koko työryhmä. Alle kaksi viikkoa ensi-iltaan.
<b>Maaliskuun 18. päivä 2016</b>	Ensi-ilta Uumajassa Norrlands Operanilla.

Ennakkotyöskentelyjakson aikana koreografi Martin Forsberg tapasi taiteellisen työryhmän jäseniä noin kerran viikossa. Skypen välityksellä kävimme läpi ja keräsimme aihemateriaalia ja sanastoa, jonka puitteissa aloittaisimme työn tanssijoiden kanssa. Ennakkotyöskentelyyn osallistui aktiivisesti Martin Forsbergin lisäksi lavastaja ja pukusuunnittelija Jenny Nordberg sekä Fors Worksin tuottaja Marie Schulz. Keskustellen ja assosioiden pyrimme avaamaan termejä kuten unisono, synkronisuus, ultra, maskuliinisuus, yhteisöllisyys ja hierarkia. Nämä olivat termejä ja teemoja, joiden ympärille lähtisimme rakentamaan teosta.

Ennakkotyöskentelyn aikana alkoi hahmottua myös ajatuksia äänimateriaalista ja mahdollisista välineistä sen tuottamiseen. Termejä yhdistellen etsin miellelyhtymiä abstrakteista käsitteistä reaali maailmaan ja nopeasti päädyin ajatukseen kuorosta materiaalisena lähtökohtana. Purin kuoron ajatusta osiin ja tein konkreettisia kokeiluja muun muassa puhesyntetisaattorilla. Nopeasti kävi kuitenkin ilmi, ettei liian synteettisen kuuloisella äänimateriaalilla olisi kuin efektinomaisesti tilaa teoksen

maailmassa, josta alkoi hahmottua kuva inhimillisenä ja erityisesti läsnä olevana hetkenä. Tavoittelimme tanssijoiden kanssa sellaisia hetkiä näyttämöllä, joissa yhdistyisi samanaikaisesti herkkä esiintyjän läsnäolo ja toisaalta joukkoidentiteetti.

Sain erään palaverin jälkeen koreografilta tehtävän pohtia äänellisiä mielle yhtymiä mainittuihin käsitteisiin unisono, ultra, maskuliini, sykronisuus, yhteisö ja hierarkia. Totesin tehtävän helpoksi, jos kysymystä lähestyy kääntämällä käsitteet suoraan äänellisiksi tai musiikillisiksi ohjeiksi. Kiinnostava lähestyminen löytyi etsimällä käsitteille merkityksiä taideteoreettisesta kontekstista. Assosiaatioketjut johdattelivat minua lukemaan artikkeleita musiikin ja fasismin suhteesta.

Varsinaisen ennakkosuunnittelujakson jälkeen Martin, Jenny ja Marie aloittivat kuukauden mittaisen työskentelyn kahden tanssijan Louis Richardin ja Snorre Hansenin kanssa Aarhusissa. Tämän jakson tarkoituksena oli kartoittaa ja tutkia mahdollista liikemateriaalia sekä saattaa konkretiaan aikaisemmin sanallistettuja ideoita. Oma yhteydenpito työryhmään alkoi tiivistyä tämän jakson aikana ja olimme yhteydessä jo muutamia kertoja viikossa. Keskustelumme äänen roolista teoksessa alkoi liikkua kohti konkretiaa, kun sain videotallenteita harjoituksista ja liikkeelle alkoi hahmottua muotoja, tematiikkaa ja tavoitteita. Ääni ja liikemateriaalin kokeilut johtivat tavoitteidemme problematisointiin enenevässä määrin johtuen vaikeiden poliittisten aiheiden lavalle tuomisen eettisistä ongelmallisuuksista. Kysyimme itseltämme esimerkiksi: vahvistammeko vain vallitsevia haitallisia tai syrjiviä valtarakenteita? Missä määrin valmistelemamme teos voi artikuloida poliittisia ajatuksia ja millä keinoin? Onko väärinymmärretyksi tulemisen riski liian suuri? Olimme kuitenkin päättäneet, että temaattisten haasteiden kohtaaminen olisi teosprosessissa olennaista, eivätkä riittäisi syyksi tematiikan muuttamiseen, vaan patistaisivat ongelmien syvälliseen ymmärtämiseen. Tästä syystä voi tulkita, että teokseen jääneet ongelmat ovat ikään kuin provokaatioita katsojalle. Tanssiteoksen tai koreografian keinot kertoa monista asioista ovat rajalliset ilman, että niitä tuodaan esityksessä näkyviksi.

Tarkoituksenamme oli tarkastella unisonoa keinona näyttää jotain ihmisen käyttäytymisestä yhtenäisenä toimijana, joko ulkopuolelta tai ryhmän sisältä tulevan ohjaamana. Intuutiolla ennalta valittuna keinona 10 valkoista miestanssijaa asetti raamit aiheen tutkimiselle. Lähtökohtana oli olettamus ja kysymys, voisiko unisono keinona näyttää jotain laajemmin ihmisen toiminnasta, vallasta, ryhmästä tai kollektiivisesta älystä. Tarkoitus oli tutkia aihetta nyt oikeistopopulismien nousun myötä, kun ympäri Eurooppaa valkoiset miehet kokoontuvat seuraamaan yhteisesti muodostuvaa aatetta tai johtajaa.

Aloittaessani itse varsinaisen työskentelyjakson Kööpenhaminassa helmikuun lopulla, vaati työyhteisömme rytmiiin tottuminen aikaa. Lähes koko työryhmälle tuli jonkin asteisena yllätyksenä hahmottelemamme esteettisen raamin artikuloiminen kymmenelle tanssijalle. Suurimpana haasteena harjoitusten alussa oli yhtenäisen näyttämöllä olemisen tavan löytäminen, joka lopulta johtaisi nyansseiltaan minimalistisen liikemateriaalin yhtenäisyyteen. Koska koreografin lähes koko harjoitusaika ja energia kului tanssijoiden kanssa työskentelyyn, jäi koko työryhmän kattavaan keskusteluun harmillisen vähän aikaa. Esityksen kannalta työskentelytapa oli kuitenkin välttämätön. Projektissa työskennelleet tekniikko Emil Odler sekä tekninen tuottaja Madeleine Lind Hoppe mahdollistivat kuitenkin täydellisen keskittymiseni taiteelliseen työhöni, ettei intensiivistä harjoitusaikaani kuluisi suunnittelun teknisessä toteutuksessa, logistiikassa tai budjetoinnissa.

Ensi-illan lähestyessä työtahtimme kiristyi selvästi. Hieman alle kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa lensimme Uumajaan viimeistelemään teosta. Vaikka estetiikkamme olikin jo riittävästi rajautunut, oli teoksessa vielä mukana kohtauksia ja elementtejä jotka eivät olleet valmiita. Jouduimme tekemään vaativia päätöksiä ja rakentamaan uudestaan kokonaisia kohtauksia. Henkilökohtainen ymmärrykseni teoksen estetiikasta kirkastui täysin vasta tässä vaiheessa.

Teoksen tekoprosessin yltiöanalyttisyys teki prosessista yhtäaikaisesti antoisan ja raskaan. Jokainen ehdotus puhuttiin puhki ja läpi lähes koko työryhmän kesken eikä pelkän intuition varassa tehdyille ratkaisuille jätetty tilaa. Tuntui, että juuri yltiöanalyttisyys johti kohti funktionaalisia ratkaisuja, joita haimme pakoillessamme liiallista ”esityksellisyyttä” tai ”teatraalisuutta”. Jälkikäteen

ajateltuna tuntuu siltä, että opin vasta varsin myöhäisessä vaiheessa tuntemaan työryhmän dynamiikan ja työtavan. Lähes koko muu ryhmä oli tehnyt useita vuosia töitä yhdessä. Yleisesti tunsin kuitenkin päässeeni nopeasti samalle aaltopituudelle muun työryhmän kanssa, vaikka teoksen sisäisen tyylin yhteisessä ymmärtämisessä kesti aikaa. Koin turhautumisia pyrkiessäni ymmärtämään yhteisen päämäärämme kerronnallisia keinoja. Liian selkeitä esteettisiä viittauksia sisältäneet ideat sivuutettiin, niiden tuodessa liikaa merkityksiä visuaalisesti ja koreografisesti yksinkertaisiin kuviin. Teokseen sopi selkeästi kuvasto, joka riittävän kirkkaasti viittasi haluttuun aiheeseen, ottamatta emootioiden tai affektikeinojen kautta liikaa kantaa. Kohtausten merkitystasojen täytyi olla kirkkaita kaikille tekijöille, jotta välittämämme viesti välittyisi. Äänisuunnittelulta kaivattiin abstraktiutta niin muotokielessä kuin sisällöllisesti merkityksien tasolla. Koko prosessin läpi näkyneenä, mutta itselleni vasta myöhemmin kirkastuneena, ilmaisulta haettiin merkityksiä emootioiden kustannuksella. Tyyli toi haasteita, sillä olen huomannut nojaavani äänisuunnitteluissani usein affektiivisiin keinoihin etenkin teoksissa, joiden visuaalinen tyyli on merkityksiin ja itsensä ulkopuolelle viittauksiin nojaavaa. Huomasin prosessin aikana itsekkin usein ehdottaessani äänimateriaalia, että affektikeinot, emootiot tai äänenvärillä esimerkiksi tiettyyn musiikin tyylisuuntaan viittaavat materiaalit olisivat tuoneet kohtaukseen rakennettavaan merkityskehikkoon liian kantaaottavan tason.

Yleisesti ottaen äänellisten konseptien sanallinen artikuloiminen on vaikeaa. Ennakkosuunnittelu on usein vaihe, jossa tasapainotellaan konkretian ja abstraktioiden välillä; teemoista keskustellaan abstraktilla tasolla, mutta jotta estetiikasta voitaisiin puhua riittävän tarkasti, pitäisi kyetä antamaan konkreettisia esimerkkejä. ULTRA:a tehdessä juuri tämä ennakkosuunnitteluvaiheessa konkretioiden kautta keskusteleminen puuttui tuottaen ongelmia ja lisätyötä harjoitusvaiheessa. Törmäsimme harjoituksissa useasti tilanteisiin, jossa esimerkiksi äänen ja liikemateriaalin estetiikat eivät kohdanneet. Törmäsimme myös tilanteisiin, joissa teoksen osa-alueet toimivat näennäisesti yhdessä, mutta temaattisesti tai viittauksien ja merkityksien tasolla osaset eivät toimineet yhdessä halutulla tavalla.

Oli selkeästi huomattavissa, ettei osa työryhmää ollut aikaisemmin työskennellyt sellaisen äänisuunnittelija kanssa, jolle ääni tosiaan on kaikkea

mitä voit tilassa kuulla. Vapaassa ryhmässä kuitenkin osattiin nopeasti sopeutua heille uuteen työryhmän jäseneen, joka ottaa kantaa myös oman tittelinsä rajaaman osaamisalueensa ulkopuolelle ja on tottunut työskentelyyn niin kutsutuissa demokraattisissa työryhmissä. Itselleni äänisuunnittelu esittävässä taiteessa on sitä, että työskentelee ryhmässä, mutta tarkastelee lopputulemaa äänen kautta pitäen huolen, että muotoutuva teos kuulostaa siltä mitä kollektiivisesti tavoitellaan.

Haasteita prosessissa tuotti myös ULTRA:n luonne kiertueeteoksena, jolloin teoksen mukana matkustanut tekniikko otti vastuun äänisuunnittelun toteuttamisesta määrittelemälläni tavalla. Estetiikkaani kuuluu usein maksimaalisen dynaamisen alueen käyttö hädin tuskin kuuluvista äänistä aina kipukynnyksen rajoille asti ja nämä dynaamisen alueen ääripäiden äänet ovat usein vaikeimpia toteuttaa.

Laadin kiertueen teknikolle mahdollisimman tarkat ohjeet siitä, miltä jokaisen äänen tulisi kuulostaa ja ”tuntua” tilassa ja suhteessa muihin ääniin. Liitteenä (liite 1.) löytyvä ohjeistus on kirjoitettu avuksi teknikolle, joka on harjoitellut teoksen ajamista viikkoja, eikä siitä syystä sisällä tarkkaa kuvausta äänistä tai soinneista, vaan olettaa äänien ajajan tuntevan teoksen hyvin. Opinnäytteeni kirjallisen osan liitteistä löytyy myös ULTRA:n kiertueraideri (Liite 2.), josta selviää teoksen toteutumisen kannalta välttämättömiä fyysisiä tarpeita ja vaatimuksia.

## *Kuvaus ULTRA:n äänisuunnittelusta*



Kuva: Andreas Nilsson

Yleisön sisään tullessa tilassa soi samassa tilassa aikaisemmin äänitetty ”hiljainen” ambienssi. Ambienssi soi volyymilla johon kuulija ei todennäköisesti kiinnitä huomiota ennen kuin ääni sammutetaan yleisövalojen kanssa yhtäaikaisesti. Tarkoituksenani oli luoda suurempi kontrasti sisääntulosta alkukohtauksen hiljaisuuteen ja herkistää kokijat kuuntelemaan tanssijoiden kenkien ja kehojen ääniä. Kenkien narina, vaatteiden kahina ja lopulta hengitykset ja satunnaiset äännähdykset muodostavat alkukohtauksen äänimateriaalin. Kenkien natina ja muut pienet äänet kehittyvät luonteeltaan satunnaisesta äänimassasta strukturoituun ja koreografioituun ääneen ja lopulta musiikiksi asti, kun tanssijat alkavat laulaa toisessa kohtauksessa. Heti teoksen alussa luotan affektin voimaan, aloittamalla teoksen äänellisellä eleellä, jota yleisön ei ole tarkoituskaan huomata eikä sitä kautta asettaa sille merkityksiä. Yhtäkkinen hiljaisuuden kokemus valojen sammussa yhtäkaa äänen kanssa, ohjaa kokijan fokusta näyttämön etunurkkaan, tanssijoiden liikkeeseen ja ääniin.

Toisessa kohtauksessa tanssijat muodostavat ympyrän tilan takaosassa mikrofonin ympärille ja alkavat liikehtiä yhdessä toteuttaen kohtauksen scorea

tarkoituksenaan löytää lopulta yhteinen pulssi. Kohtaus etenee pulsseja varioiden kohti esiintyjien omaa äänenkäyttöä, joka huipentuu kohtauksessa Maamme-laulun yhteiseen tapailuun samalla pulssimaista ääntä tuottavan liikemateriaalin kanssa. Kohtausta määrittää siis alun pulssien musemaattinen toisto ja lopulta Maamme-laulun sisältämä diskursiivinen toisto ja näiden välinen liukuva muutos pienemmästä suurempaan alkaen yksinkertaisesta rytmisestä eleestä ja päättyen moniääniseen sävellykseen. Mikrofonin tarkoituksena on siirtää äänen tilallinen painopiste ja detaljit lavan takaosasta hitaasti kohtauksen aikana kuulijoiden lähelle etukaiuttimiin.



Kuva: Andreas Nilsson

Kolmannen kohtauksen äänimateriaali koostuu tuolien kolinasta ja tuolien siirtelyyn koreografioidusta äänellisestä dynamiikasta suhteessa lavan takakaiuttimista soivaan Oi Kallis Suomenmaa -mieskuorokappaleen kaiuista tehtyyn huminaan. Nationalistinen ja kohottuneita harmonioita sisältävä kappale toimii vastaeleenä tanssijoille heidän siirrellessään tuoleja näennäisen päämäärättömästi, mutta tarkasti yhdessä toimien. Kohtauksessa on siis huomattavissa kaksi äänellistä tasoa: merkityksiä pakenevasta muka funktionaalista tuolien ja tanssijoiden liikkeestä syntyvä ääni sekä tilan

luonnolliseen ambienssiin sekoittuva ajassa kehittyvä harmonia, jonka muoto ja esitystapa tuo sen sisältämiin merkityksiin ja viittauksiin myös mahdollisen affektiivisen ulottuvuuden. Lisäksi kohtauksessa soi kaiuttimista toistettava noin kymmenen sekunnin välein toistuva bassoääni, joka omalla tavallaan merkitsee ajan kulumista.

Neljännessä kohtauksessa palataan tanssijoiden kehojen tuottamiin rytmisiin ääniin, kun he kävellen toteuttavat monimutkaista joka ilta hieman muokattua scorea. Jos tanssijoiden kohtauksen alussa tuottamaa ääntä tarkastelee musiikkina, voisi koreografian todeta rakentuvan diskursiivisen toiston ja variaation avulla rikottavista ”teemoista”. Lisäksi kohtauksen koreografia sisältää neljä kertaa samanlaisena toistuvan ”tanssillisen” unisono-hetken joka toimii kuin kertosäkeenä abstraktina näyttäytyvälle ajan ja tilan käytölle. Temaattisesti kohtaus on jatke äänelle ensimmäisessä kohtauksessa esitellyistä koreografioituista vaatteiden ja etenkin kenkien äänistä. Liikemateriaali toistetaan kohtauksessa neljä kertaa, joista toisen toiston alkaessa takakaiuttimista alkaa seuraavat 13 minuuttia kestävä, volyymiltaan nouseva äänellinen kompositio tanssijoiden kehoillaan tuottamista äänistä ja niiden loopeista ja kaiuista. Kompositio rikkoo rytmisesti tanssijoiden muodostamaa sommitelmaa tilassa ja ajassa. Näyttämöltä sekä kaiuttimista tulevat äänet ovat soinniltaan samankaltaisia, mutta rytmiltään ja suunnaltaan eriytyviä, mikä ikään kuin kyseenalaistaa näyttämön todellisuuden. Kompositio kehittyy intensiivisemmäksi ja tiiviimmäksi, kunnes leikkaa hiljaisuuteen tanssijoiden tuottamaan suhinaan neljännen ja viidennen kohtauksen vaihteessa.



Kuva: Andreas Nilsson

Viides kohtaus alkaa terävällä leikkauksella hiljaiseen tanssijoiden tuottamaan rytmiseen hengityksen ääneen. Tanssijoiden edetessä lavan takaosasta kohti etuosaa, myös heidän konemaisesti massana toisintamansa hengitys ja askellus kasvavat. Liike ja äänimateriaali kehittyvät, kun tanssijat siirtyvät rytmisestä hengityksestä pulssimaiseen äänenkäyttöön. Äänenkäytön tyyli antaa viitteen toisen kohtauksen ääni- ja liikemateriaaliin, joka on viidenteen kohtaukseen mennessä kehittynyt tarkasti järjestäytyneenä askeltavaksi rivistöksi ja kellontarkasti hengittäväksi ryhmäksi. Rytmisen tarkkuus muuntuu harmonioissa liukuvaksi huudoksi. Kohtaus kehittyi liikkeen ja äänen koreografiana, joka tutkii teoksen sisäisiä äänenkäytön mahdollisuuksia. Liikkeen ja äänen koreografia muuntuu viimeistään loppukohtauksessa koneeksi.



Kuva: Andreas Nilsson

Kuudennen kohtauksen äänimateriaali alkaa kaiuttimista esiintyjien vielä huutaessa edellisessä kohtauksessa alkanutta ääntä. Kohtauksen äänimateriaalina on syntetisoiduista arpeggiaattoreista ja narahduksista koostettu polyrytmisen kompositio, jonka funktiona on toteuttaa samaa muotoa kuin liikemateriaalin. Tanssijat toisintavat erittäin tarkasti koreografioitua liikekokonaisuutta, jossa jokaisella liikkeellä ja liikkujalla on tarkka funktio, muodostaen vaikeasti seurattavan, eri suuntiin liikkuvan, osasistaan riippuvaisen konemaisen muodon.

Esitys päättyy terävällä äänellisellä leikkauksella hiljaisuuteen, kun tanssijat yllättäen lopettavat yhteisen liikkeen ja poistuvat tilasta yleisöoven kautta.

## LOPUKSI

Johdannossa totesin tärkeäksi äänisuunnittelijan kyvykkyyden artikuloida teokseen tuottamia ratkaisuja jo tekovaiheessa. Mutta myös tämän prosessin kohdalla tarkempi sanallinen ymmärrys ratkaisuista muodostui vasta tekijän saatua etäisyyttä teokseen. ULTRA:n äänisuunnittelun esteettinen tyyli muodostui ainakin musiikillisia affekteja pakenevista pyrkimyksistä. Teoksen ilmaisu muodostui minimalistiseksi ja luottikin pitkälti esiintyjien tuottamiin akustisiin ääniin. Monissa kohtauksissa kaiuttimista toistamani äänen tehtäväksi muodostu joko tukea, keskustella tai toimia kontrastina näyttämön akustisille äänille. Pyrkimys musiikillisten affektien välttämiseen saattaa näyttäytyä myös naiivina. Toisaalta se auttoi tuottamaan yhtenäistä estetiikkaa.

Taiteellisen opinnäytteeni ULTRA:n valmistaminen oli prosessi, jossa merkityskehikoiden, affektien ja emootioiden suhdetta refleктоitiin jatkuvasti. Välttelimme tarkoin rajaamamme merkityskehikon ulkopuolelle viittaamista, jos emme olleet varmoja kaikista tekemämme viittauksen nyansseista. Äänisuunnittelu päätyikin tematiikallaan seuraamaan koreografisia eleitä ja vain harvoin tarkoituksellisesti kertomaan itsessään mitään.

Affektikeinoja saattaa kuitenkin lukea esimerkiksi teoksen äänet ajavalle teknikolle kirjoittamastani ohjeistuksesta, jossa muun muassa ohjeistetaan asettamaan yleisön sisään tullessa tilassa soiva hiljainen ambienssi volyymiltaan ”niin kovaksi kuin mahdollista, ilman että äänestä tulee liian huomattava.” Tai hitaasti sykkivän bassoäänen toistaminen huomattavasti, muttei niin suurella volyymilla, että tilan rakenteet alkaisivat resonoimaan jolloin tilan fyysinen rajallisuus tulisi läsnäolevaksi.

Toisin kuin esimerkkinä teknon tyylistä, ULTRA:a voi tarkastella esimerkkinä teoksesta, jossa toisteisuus näyttäytyy lähes kaikilla tasoilla. Toisteisuutta käytettiin tehokeinona ainakin lavastuksessa, puvustuksessa, esiintyjävalinnoissa, koreografiassa ja äänisuunnittelussa, niin ajallisena ilmiönä kuin muodossakin. Joka hetki näyttämöllä oli toistoa vähintäänkin puvustuksen osalta, kun tanssijoiden puvustus oli tyyllisesti hyvin yhtenäinen.

Koreografisena eleenä pelkästään esiintyjävalinnat olivat toisteisia: pelkästään valkoisten nuorten miesten valinta teokseen aiheutti kritiikkiä koetansseissa.

Äänellisesti voimakkaimpia toiston eleitä olivat tanssijoiden tuottamat koreografoidut äänet, kuten rytmisen, lopulta äänenkäytöksi muuttuva hengitys ja tuolien siirtely näyttämöllä. Yhdenmukaisesti pukeutuneisiin esiintyjiin kohdistetut toisteiset elementit vahvistivat esityksen tavoittelemaa kuvaa yhtenäisestä toimijoiden joukosta näyttämöllä.

Tekno näkyy persoonallisessa tyyliissäni enemmän tavassani ratkaista ongelmia kuin fyysisissä äänissä. Tekno on minulle tapa ajatella ääntä jatkuvana affektien virtana. Olen huomannut lähestyväni ääntä usein samaan tapaan kuin koreografi kehoa ja liikettä. Ääni on samalla tapaa staattista tai dynaamista kuin kehot näyttämöllä ajallisia sijainteja tilassa. Persoonallinen tyylini määrittelee suuntia ja muita määreitä mihin ja miten ääntä kuljetetaan. ULTRA:a määrittävät tyyliä muotoutuivat lähinnä ennakkotyöskentelyssä tehtyjen kollektiivisten ratkaisujen mukaisiksi. Kollektiivinen ajattelu vähensi työryhmän jäsenten persoonallisten tyylien päätymistä teokseen. Ikään kuin työryhmässä muodostunut teos muodostaisi aina eräänlaisen ajallisesti rajoitetun alueellisen tyylin.

Esittävän taiteen äänisuunnittelun välineenä affektin tunnistaminen keinovalikoiman osana on kriittistä. Äänisuunnittelu osana esitystä, taistelee huomiosta useiden muiden ärsykkeiden ja niiden sisältämien merkitystasojen kanssa. Affekti on taso, jolla kokijaan on mahdollista vaikuttaa ennen merkityksiä tai silloinkin kun teoksen merkitystasot jakavat kokijan huomiota liikaa. Teknon ja äänisuunnittelun suhde lähenee affektin kautta tarkasteltaessa juuri tästä syystä: äänisuunnittelulla on mahdollisuus merkitystason ohittamiseen ja kyky vaikuttaa ihmiseen puhtaan fyysisellä ja ruumiillisella tasolla.

Taiteellisessa työryhmässä taiteen tyyli määräytyy kollektiivisesti. Taiteenlajista riippuen teosta luetaan osana tiettyä tyyliä tai sitten taideteoksen omana persoonallisena tyylinä. Taiteellisen opinnäytteen prosessi opetti minua tarkkailemaan kriittisesti persoonallisen tyylini piirteitä. Opin uskomaan mahdollisuuteen, että persoonallisen tyylini ulkopuolista

estetiikkaa toteuttaen voi tuottaa eheän työn. Tuotin taidetta jonkin itseni ulkopuolisen, tällä kertaa ULTRA:n nimiin toimimalla suunnittelijan roolissa analyttisesti. Suunnittelun näkökulmasta koen tarpeelliseksi jakaa tyylin käsite tarkoittamaan esteettisen tyylin lisäksi tapaa ratkaista ongelmia tai funktioita. Esteettinen tyyli näyttäytyy ulkoisten tekijöiden summana ja taiteilijan tai suunnittelijan ratkaisutavat jäävät ulkoisen estetiikan taakse. Opinnäytteessäni toteutin teokselle yhtenäistä työryhmässämme valittua esteettistä tyyliä, mutta pohjimmiltaan äänisuunnittelulliset ratkaisuni valitsin henkilökohtaisesta keinovalikoimastani.

## LÄHTEET

Ahmed, Sara. 2004. *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Benjamin, Walter. 1999. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations Arendt, Hannah (toim.)* London: Pimlico

Bowen, Nathan. 2009. "Double Expositions and the use of repetition in Classical Music." Nathan Bowen's Blog. <http://nb23.com/blog/double-expositions-and-the-use-of-repetition-in-classical-music/> (25.3.2017).

Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Mark. 2006. *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1993. *Mitä filosofia on? (Qu' est-ce que la philosophie? 1991)* Leevi Lehto (suom.) Helsinki: Gaudeamus.

Fink, Robert. 2005. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Frith, S. 1996. *Performing Rites: on the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Gadir, Tami. 2013. *Techno Intersections: An Aural Account of Research in Edinburgh*. Edinburgh: University of Edinburgh.

Kristeva, Julie. 1986. "Word, Dialog and Novel." Moi, Toril (toim.) *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press. 34-61.

Linturi, Jenni. 2014. "Affekti." <https://metodix.fi/2014/05/19/linturi-j-affekti/> (23.3.2017).

Malbon, B. 1999. *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*. London and New York: Routledge.

May, Beverly. 2006. "Techno." Mellonee V. Burnim, Portia K. Maultsky (toim.) *In African American Music: An Introduction*. New York, London: Routledge. 331-352.

Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press.

Pope, Richard. 2011. "Hooked on Affect: Detroit Techno and Dystopian Digital Culture." *Dancecult* 2, 24-44

The Prodigy. 1994. *Voodoo People*. Essex: XL Recordings.

Sachs, Curt. 1962. *The Wellsprings of Music*. New York: Da Capo Press.

Saha, Hannu. 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

*Samuli Kemppi – Teknon lähettiläs*. 2016. Kangassalo, Olli (toim.) YLE

Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. London: Duke University Press.

Sicko, Dan. 1999. *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*. New York: Billboard Books.

Sugrue, Thomas J. "Motor City: the Story of Detroit." The Journal of the Gilder Lehrman Institute. <https://www.gilderlehrman.org/history-by-era/politics-reform/essays/motor-city-story-detroit> (27.3.2017)

Taira, Teemu. 2007. "Energian ja emotion välissä: Affekti ja kulttuurintutkimus." *Niin&Näin* 2/2007, 47-53.

Vanhanen, Janne. 2007. "Koneelliset affektit musiikissa." *Niin&Näin* 2/2007, 63-65

## LIITTEET

1. ULTRA:n äänisuunnittelijan ohje esityksen äänet ajavalle teknikolle.
2. ULTRA kiertueraideri (touring rider)

## ULTRA

about sound

Make needed adjustments to the balance between front and back speakers considering the speakers and the measurements of the stage.

## AMBIENCE IN THE BEGINING

-loud as possible without being too noticeable

## SHOES AND MIC

-in soundcheck, check the threshold for feedback

-bring the mic in as slow as possible after you start to hear the mic.

-bring the mic a bit faster if they are in the middle of some small detailed sound as those sounds are what we want to hear.

-the overall feeling can be unrealistic with small detailed sounds playing loud

-compress the mics if needed

## CHAIRS

-bass should be very noticeable but be careful not to get the space resonating much because then the sensation of the space comes too personal

-the "choir" sound should be heard from whole audience area even if it means that it's "too loud" in the front row. The feeling should be that when the dancers are more quiet, you hear the sound and then the sounds from chairs and shoes over ride the sound at times.

## WALKING

-if needed, adjust the level so that the transition cut to the FLOWERS is nice. The track is increasing in volume the whole time so it starts quiet and comes more present towards the end.

## FLOWERS

-If needed, place two or three boundary mics (routed to the main stereo pair) on the floor in the back of the stage to amplify the shouting towards the back wall. Keep the mics open from when they turn facing the back wall to when they have placed the mattress on the floor. Here we don't want to hear the mics fade ins or outs.

## MATTRESS

-the track should feel loud in the end and the highest arpeggio sound annoying :)

# **Fors Works\***

## **"ULTRA"**

### **Technical rider**

This is a rider for "ULTRA". The requirements stated herein have been set for the mutual benefit of the Presenter and the Company to ensure a successful technical presentation of the piece. We require the organizer to provide lighting and sound equipment, crew, adequate stage surface for dancing, and dressing room facilities as noted below. If you are in any doubt to whether or not you are able to meet our demands, please do not hesitate to contact us in order to work out a solution. It is very important that all technical issues are solved prior to our arrival.

### **GENERAL INFORMATION**

Name of the piece: ULTRA  
Performance duration: approximately 60 min

#### **Contacts:**

General questions:  
Marie Schulz, Producer  
Phone: +45-6144 3705  
Email: marie@forsworks.com

Artistic matters:  
Martin Forsberg, Choreographer  
Email: martin@forsworks.com

Technical questions:  
Madeleine Lind Hoppe, technical manager  
Phone: +45-2331 2636  
Email: madeleine@visionsverket.dk

### **CREW**

COMPANY CREW on tour:  
10 dancers  
1 touring manager; Martin Forsberg +45-51401557  
1 technician; Emil Odler +46-762459495  
1 rehearsal director; Mattias Sunesson +46-709697703

#### **ORGANIZERS CREW**

For load in and set-up and strike down/load out we need 2 technicians, with extensive knowledge regarding the venues electrical installations, stage machinery and sound- and light console, who also speaks one of the Scandinavian languages or English. During performances we need 1 stage manager/house technician at hand.

**STAGE**

Optimum size: 15 x 11 x 5 (wide/depth/high to pipes)

Minimum stage size: 13 x 10 x 5

If your venue is a black box we will keep an open room, in other venues we need to cover the sides (German masking) and use a black backdrop.

**FLOOR**

Adequate sprung floor for dancing- not concrete. Black Marley/ ballet floor (PVC) covering the whole stage. Please ask us if any doubts.

**ENVIRONMENT**

Stage area and dressing rooms must have an air temperature of minimum +22 degrees Celsius during all rehearsal and performances. Stage area must be cleaned (swept and mopped) before rehearsal start and performances.

**DRESSINGS ROOMS**

Dressing rooms for 10 dancers and one rehearsal director, if possible with tables, chairs/benches and mirrors. There should be non-public lavatory facilities with hot and cold running water and showers, and 11 sets of towels/soap/shampoo. We would very much appreciate if coffee, tea, water, beer, fruit and chocolate could be made available from the day of the performance. Access to kitchen would also be greatly appreciated.

**COSTUMES**

We need access to at least one washing machine and drying cabinet directly after each show and one ironing board and iron. One or two clothing rails, and 30 cloth hangers for the costumes.

**TECHNICAL REQUIREMENTS****FOH**

Sound- and lighting desk should be placed with good overview of the stage, and it must be possible to access both desks at the same time.

**SOUND**

All sound equipment should be of high quality, for example Nexo, d&b, Meyer or similar with ability to play with good sound quality. The power for the sound should be totally separated from lights.

Provided by the organizer:

PA-system with at least 2 full range speakers and one subwoofer, sufficient for the venue.

2 full range speakers, one per side, at the back of the stage, on low stands or on the floor.

Sufficient number of monitors for the dancers on stage.

One sound desk to connect computer with at least 16 in and 4 assignable outputs.

One stage box on stage and enough xlr to connect our microphones.

Provided by company:

We bring 5 contact boundary mics Crown PCC160 to be used on stage.  
Computer with quelab and one soundcard.

**LIGHTS**Provided by company:

- 10 pcs. LED Area 48 soft with 5-pin dmx connections and CEE and schuko power connectors. We also bring short dmx cables to connect between the fixtures.
- 6 floor stands for 50 mm pipes

Provided by the organizer:

- At least one dmx splitter (5pin) on stage and at least 3 long enough dmx cables to connect from splitter to the floor lights on each side and the ones in the rig.
- Enough power cables for the light set up (see drawing). For our lamps it must be schuko or CEE.
- 6 pcs. 50mm pipes, approximately 2m long (all 6 must be the same length) black or made black with gaffer tejp or spray paint.
- 1 rows of front lights adapted to the venue with color filter L202 (to be used for applause only)
- Congo or Congo Jr. Light desk

**SET**We bring:

44 white plastic chairs  
1 gymnastic landing mat (3,80mx1,9mx0,4m) weight 80 kg

**PROPS**Provided by company:

20 plastic flower pom poms

Provided by the organizer:

10 bottles of water, plastic bottles 0,5 l, preferably from local brand, to be used on stage

**SCHEDULE AND ACCESS TO THEATRE**

All working hours will be agreed between the company and the venue in a separate schedule. Please contact the touring technician to decide on a final schedule for your venue. No other activities may be scheduled to take place in the same room as "ULTRA".

Arrival day:

Day time: 8 hours of set up (lights, sound, focus) with 2 technicians available (see "organizers crew")

Evening: access to theatre for spacing with dancers.

Performance day:

Day time: sound-check, programming, clean stage, warm up for dancers

Evening: Showtime. After the final show take down and prepare scenography for transport 2 hours with 2 technicians available.

Day after the show: load out scenography.

**MARKETING AND PRESS, ARTIST TALK, ETC**

In case any marketing- or press activities are involving the crew, this is to be settled in advance. Artist talks are to be settled in contract. Should the performance be documented we require a copy of the recording.