



John Cage (1912 – 1992) sävelsi vuosien 1935 ja 1943 välisenä aikana muiden sävellystensä ohella yhteensä 17 teosta, joissa lyömäsoittimet ovat keskeisessä asemassa. Nämä Cagen sävellykset kuuluvat lyömäsoitinyhteitten ja lyömäsoitin-kamarimusiikin keskeiseen repertuaariin. Tämä tutkielma keskittyy kyseisten lyömäsoitinyhteyteiden instrumentaatioihin, esittämiseen ja esittämiskäytäntöihin. Kirjan lyhyet katsaukset varhaiseen amerikkalaiseen lyömäsoitinyhteytemusiikkiin ennen vuotta 1935 ja katsaus Cagen omaan elämään vuoteen 1943 saakka luovat taustaa ja auttavat ymmärtämään Cagen musiikkia. Tätä tutkielmaa voikin ajatella eräänlaisena käsikirjana Cagen lyömäsoitinyhteytemusiikista kiinnostuneille lyömäsoittajille, säveltäjille tai modernista musiikista ylipäätään kiinnostuneille.

ISBN: 978-952-329-033-4 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-034-1 (PDF)
EST 26 (ISSN 1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2016

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU

Harri Lehtinen

Percussion Is Revolution! John Cagen lyömäsoitinyhteytemusiikki vuoteen 1943 saakka

EST
26



Percussion Is Revolution!

John Cagen lyömäsoitinyhteytemusiikki vuoteen 1943 saakka

HARRI LEHTINEN



EST 26

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016

***Percussion Is Revolution!* – John Cagen lyömäsoitinyhtye-musiikki
vuoteen 1943 saakka**

EST-julkaisusarja 26
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2016

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus tohtorikoulu
Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma
EST-julkaisusarja 26
© Harri Lehtinen, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kannen suunnittelu: Tiina Laino
Kannen valokuva: Kimmo Varjoranto
Taitto ja valokuvat: Harri Lehtinen
Paino: Unigrafia
Helsinki 2016

ISSN 1237-4229
ISBN (painettu) 978-952-329-033-4
ISBN (pdf) 978-952-329-034-1

Tiivistelmä

Harri Lehtinen

Percussion Is Revolution! – John Cagen lyömäsoitinyhtyeemusiikki vuoteen 1943 saakka

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma, 2016

94 sivua, 3 sivua liitteitä

John Cage (1912–1992) sävelsi vuosien 1935 ja 1943 välisenä aikana muiden sävellystensä ohella yhteensä 17 teosta, joissa lyömäsoittimet ovat keskeisessä asemassa. Näistä seitsemän teosta on sävelletty lyömäsoitinyhtyeelle, viisi lyömäsoitinyhtyeelle, jossa mukana käytetään elektroniikkaa, kolme teosta yhtyeelle, jossa lyömäsoitinten lisäksi on mukana piano, sekä kaksi sävellystä laululle ja lyömäsoittimille. Nämä Cagen sävellykset kuuluvat lyömäsoitinyhtyeitten ja lyömäsoitinkamarimusiikin keskeiseen repertuaariin. Niitä esitetään runsaasti ympäri maailmaa, ja niistä on tehty useita erinomaisia levytyksiä.

Keskityn tutkielmassani nimenomaan Cagen lyömäsoitinyhtyeelle säveltämiin teoksiin, vaikka esittelenkin kaikki edellä mainitut 17 teosta. Työni käsittelytapa liittyy paljolti lyömäsoitinyhtyeesten instrumentaatioihin, esittämiseen ja esittämiskäytäntöihin. Lyhyet katsaukset varhaiseen amerikkalaiseen lyömäsoitinyhtyeemusiikkiin ennen vuotta 1935 ja katsaus Cagen omaan elämään vuoteen 1943 saakka luovat taustaa ja palvelevat Cagen musiikin ymmärtämistä ja sitä kautta toivoakseni edesauttavat sen esittämistä.

Tutkielmani keskeinen tavoite ja merkitys on sekä esitellä että avata Cagen varhaista lyömäsoitinyhtyeemusiikkia siten, että siihen tarttuminen, sen ymmärtäminen ja sitä kautta tämän upean musiikin esittäminen helpottuisi. Pyrin tässä työssäni mahdollisimman konkreettisesti purkamaan yli kahden vuosikymmenen aikana kertyneitä kokemuksiani Cagen musiikista ja käytännön ongelmista, joita käsiteltävissä teoksissa esiintyy. Tutkielmaani voikin ajatella eräänlaisena käsikirjana Cagen lyömäsoitinyhtyeemusiikista kiinnostuneille lyömäsoittajille, säveltäjille tai modernista musiikista ylipäätään kiinnostuneille.

Eräs työni merkittävä päämäärä on myös selkeyttää kuvaa Cagesta lyömäsoitinmusiikin ja lyömäsoittimille säveltämisen pioneerina. Tämä kuva tuntuu toisinaan jäävän varjoon, koska julkisuuden kautta levitetty mielikuva sieniä keräävästä ja puiden oksia konsertissa katkovasta vanhasta herrasta on useimmille hyvin voimakas. On hyvä muistaa, että Cagen varhaisella musiikilla on ollut hyvin tärkeä merkitys paitsi lyömäsoitinmusiikin myös muun modernin musiikin ja monen muun taiteenalan kehittymisen kannalta.

Hakusanat: lyömäsoittimet, lyömäsoitinmusiikki, lyömäsoitinyhtye, John Cage, moderni musiikki

ABSTRACT

Between the years 1935 and 1943 composer John Cage (1912–1992) composed, among his other works, a total of 17 compositions in which percussion instruments were the main element. Of these, seven works were composed for percussion ensemble, five for percussion ensemble and electronics, three works for percussion ensemble and piano, and two works for percussion and voice. These works comprise the core of the Cage's percussion chamber music repertoire and have been widely performed and recorded around the world.

I focused my research precisely on Cage's percussion ensemble works, however all of the 17 works mentioned are also included. My research largely focuses on the instrumentation of these works as well as the various manner of their presentation. As background, a short history of early American percussion ensemble music before 1935 and a short synopsis of Cage's own life until 1943 is included in hopes that this material will help in the understanding of Cage's thought process and therefore in the presentation of his music today.

The goal of my research was to help open this early music of Cage to people who may be hesitant to take on the challenge of performing the works, and to make it easier to overcome and understand the difficulties involved. I tried to unravel in as concrete manner as possible the 20 years of experience I have had in performing this music and dealing with the problems involved. My research may be thought of as a handbook of Cage's percussion ensemble music for percussionists, composers, or anyone in general interested in modern music.

One of the main goals of this paper was also to try to give a clear picture of John Cage as a pioneer of percussion composition. This picture has often been overshadowed by the general impression many people have of Cage as a composer who collected mushrooms in the forest, and broke twigs and branches in his concerts. Regardless of this, it's important to remember his enormous contribution to percussion music and contemporary music in general.

Esipuhe

Kerron luvussa 1 tarkemmin syistä, jotka saivat minut tutkimaan John Cagen musiikkia tutkielmassani, ja tekijöistä jotka innostivat minua valitsemaan konserttisarjani teokset ja aiheet. Tässä lyhyessä esipuheessa haluan kiittää lämpimästi ihmisiä, joiden ansiosta työni valmistui.

Kiitos konserttisarjani esitarkastajalle Timothy Ferchenille tinkimättömistä musiikillisista neuvoista ja ystävällisestä avusta vuosien ajalta. Kiitokset myös opintojeni ohjaajalle Tuire Kuuselle positiivisista ja selkeistä palautteista – ilman niitä tutkielmani valmistuminen olisi kestänyt huomattavasti pidempään – sekä opintojeni alkuvaiheen ohjaajalle Marcus Castrenille humanista ja kiinnostuneesta suhtautumisesta työhöni.

Kiitän kaikkia konserttisarjassani esiintyneitä taiteilijoita, erityisesti Osuma Ensembleä (Mikael Heikkilä, Toni Hietala, Jyri Kurri ja Janne Tuomi), jota ilman konserttisarjan toteuttaminen olisi ollut mahdotonta.

Robin Engelmanille (1937–2016) suuri kiitos John Cageen liittyvästä materiaalista, neuvoista ja innostamisesta lyömäsoitinyhtymusiikin filosofiaan. Kiitän opettajiani erityisesti Eskoa, Tiinaa ja Russellia tiedosta, avusta ja innostamisesta.

Vanhemmilleni ja perheelleni kuuluvat suuret kiitokset tuesta ja erityisen rakkaat kiitokset Outille, Saaralle ja Sennille avusta, mukana elämisestä ja kärsivällisyydestä!

Tampereella, maaliskuussa 2016
Harri Lehtinen

SISÄLTÖ

1 Johdanto	8
1.1 Alkusanat	8
1.2 Jatkotutkintoni konserttikokonaisuus	9
1.3 Työni tavoitteet ja käsittelytavat	12
1.4 Työni ryhmittely (lukustruktuuri)	13
2 Lyömäsoitinyhtye-musiikki 1900-luvun alun Amerikan mantereilla	15
2.1 Yhdysvaltalaiset säveltäjät	15
2.1.1 George Antheil	15
2.1.2 Edgard Varèse	16
2.1.3 Henry Cowell	17
2.1.4 Johanna Magdalena Beyer	18
2.1.5 William Russell	19
2.1.6 John Becker, Gerald Strang, Ray Green, Doris Humphrey, Harold G. Davidson	19
2.2 Väliamerikkalaiset säveltäjät	20
2.2.1 Amadeo Roldán	20
2.2.2 José Ardévol	21
2.2.3 Carlos Chávez	21
2.3 Pan American Association of Composers	21
3 Lyhyt elämäkerrallinen katsaus John Cagen elämään vuoteen 1943 saakka ..	23
3.1 Cagen juuret	23
3.2 Lapsuus ja nuoruus	24
3.3 Matka Eurooppaan	26
3.4 Sävellysoopinnot ja uran alku	26
3.5 Weussin ja Schönbergin oppilaana	27
3.6 Säveltäjäuran alkuvuodet 1935–1938	29
3.7 Seattlen vuodet 1938–1940	30
3.8 San Francisco, Chicago ja New York 1940–1943	31
4 John Cagen Kalifornian ajan lyömäsoitinyhtye-musiikki (1935–1936)	35
4.1 <i>Quartet</i> (1935)	35
4.1.1 Notation tulkitseminen	35
4.1.2 <i>Quartetin</i> soittimien valinta	38
4.2 <i>Trio</i> (1936)	40
4.2.1 Soittimet	40
4.2.2 <i>Trion</i> harjoittaminen	41
5 Konstruktiot 1939–1941	44
5.1 <i>First Construction (in Metal)</i>	46
5.1.1 <i>First Constructionin</i> soittimet ja mahdolliset vaihtoehdot soittinnukseen	46
5.1.2 Pelkkää metallia: äänenvärit sekoittuvat?	55
5.1.3 Ukkospellit	56
5.1.4 Kapuloiden valinta	57
5.2 <i>Second Construction</i>	58
5.2.1 Soittimet stemmoittain	58
5.2.2 Kapellimestarin kanssa vai ilman?	61
5.3 <i>Third Construction</i>	62
5.3.1 Soittimet ja mahdolliset korvaavat vaihtoehdot	63

5.3.2 Third Constructionin esittämisestä	74
6 Cagen muut vuosien 1939–1943 aikana säveltämät lyömäsoitinyhtyeetokset	75
6.1 Muut vuosina 1939–1943 pelkästään lyömäsoitinyhtyeelle sävelletyt teokset.....	75
6.1.1 <i>Living Room Music</i>	75
6.1.2 <i>Double Music</i>	77
6.1.3 <i>Quartet (She is Asleep)</i>	78
6.2 Cagen vuoden 1943 loppuun mennessä säveltämät lyömäsoitinyhtyeetokset, joissa mukana on elektroniikkaa, piano tai laulu...	80
6.2.1 <i>Imaginary Landscape No. 1, No. 2 ja No. 3</i>	80
6.2.2 <i>The City Wears a Slouch Hat</i>	82
6.2.3 <i>Credo in US</i>	84
6.2.4 <i>Dance Music for Elfrid Ide</i>	85
6.2.5 <i>Amores</i>	87
6.2.6 <i>Forever and Sunsmell ja The Wonderful Widow of Eighteen Springs</i>	89
7 Loppupäätelmät	90
Lähteet	92
Liitteet.....	95

1 Johdanto

1.1 Alkusanat

John Cage (1912–1992) sävelsi vuosien 1935 ja 1943 välisenä aikana – muiden sävellystensä ohella – yhteensä 17 teosta, joissa lyömäsoittimet ovat keskeisessä asemassa. Näistä seitsemän teosta on sävelletty lyömäsoitinyhtyeelle, viisi lyömäsoitinyhtyeelle, jossa mukana käytetään elektroniikkaa, kolme teosta yhtyeelle, jossa lyömäsoitinten lisäksi on mukana piano, sekä kaksi sävellystä laululle ja lyömäsoittimille.¹ Rajasin tutkielmani käsittelemään tätä aikakautta, sillä kuten kerron tarkemmin luvussa 3.8, Cage keskeytti vuonna 1943 lyömäsoittimille säveltämisen useaksi vuodeksi ja palasi niiden pariin vasta 1950-luvulla.

Cagen sävellykset kuuluvat lyömäsoitinyhtyeitten keskeiseen repertuaariin, ja niitä esitetään runsaasti ympäri maailmaa. Uskoakseni eräs syy Cagen lyömäsoitinmusiikin suosioon piilee teosten loputtoman rikkaissa sointiväreissä ja sävellysten kekseliäisyydessä. Cagen musiikki myös haastaa esittäjensä toistuvasti etsimään uusia tapoja tulkita säveltäjän partituureissa esittämiä toiveita – erityisesti soitinten valintojen ja soittotapojen suhteen. Huolimatta Cagen musiikin suosiosta hänen lyömäsoitinmusiikistaan on kirjoitettu hämmästyttävän vähän eikä suomenkielisiä artikkeleita tai tutkimuksia juurikaan löydy. Tämä seikka olikin keskeinen tekijä valitessani aiheen tälle tutkielmalleni.

Oma suhteeni Cagen lyömäsoitinmusiikkiin alkoi vuonna 1994 opiskellessani Toronton yliopistossa. Yliopiston lyömäsoitinyhtyettä johti tuolloin itsekkin Cagen kanssa yhteistyötä tehnyt Robin Engelman. Siihenastinen tuntemukseni Cagen musiikkiin rajoittui lähinnä musiikin historian luennoilla kerrottuihin tietoihin, joista välittyi kuva omituisesta, jopa hieman arrogantista avantgardistista. Ainoa tuolloin tuntamani Cagen teos oli 4.33', mutta hänen lyömäsoitinmusiikistaan minulla ei ollut juurikaan käsitystä. Hämmästykseni olikin suuri, kun Engelman jakoi lyömäsoitinyhtyeemme soitettavaksi *Second Constructionin* vuodelta 1940. Teoksen briljantit ja haastavat rytmit, rikkaat äänenvärit ja erilaiset mahdollisuudet toteuttaa teos tekivät heti vaikutuksen. Ryhdyin tutkimaan ja kuuntelemaan Cagen varhaistuotantoa ja noista opiskeluaajoista lähtien olen esittänyt, harjoittanut ja johtanut Cagen varhaisia lyömäsoitinteoksia useita kymmeniä kertoja sekä ammattilaisyhtyeitten että opiskelijoiden kanssa. Jatkotutkintokonserttisarjassani esitin Cagen teoksia kahdessa eri konsertissa, ja useissa konserteissani kuultiin Cagen musiikista vaikutteita saaneiden säveltäjien musiikkia.

¹ Olen laskenut Cagen teosten joukkoon yhteistyössä Lou Harrisonin kanssa sävelletyn *Double Musicin*. Tämä teos mainitaan yleisesti molempien säveltäjien teosluetteloissa.

1.2 Jatkotutkintoni konserttikokonaisuus

Taiteellisen tohtorintutkintoni konserttisarja koostui viidestä konsertista ja oli nimeltään *Percussion Is Revolution! – lyömäsoittaja kamarimusiikkona ja solistina*. Sarjan keskeisin tavoite oli esitellä nimensä mukaisesti mielenkiintoista soolomusiikkia ja solistista kamarimusiikkia lyömäsoittimille. Kaikki sarjan konsertit olivat lyömäsoitinkonsertteja, joissa siis lyömäsoittimet yksin ja yhdessä erilaisissa kokoonpanoissa olivat keskeisimmässä asemassa. Tällaisten konserttien isänä voidaan pitää John Cagea, joka oman yhtyeensä ja tovereittensa kanssa järjesti ensimmäiset lyömäsoitinkonsertit 1930-luvun loppupuolella.

Ensimmäisessä konsertissa esitin kolmen samaan aikaan Keski-Euroopassa eläneen säveltäjän, **Iannis Xenakiksen, Franco Donatonin ja Bertold Hummelin** lyömäsoitinmusiikkia. Kaikki nämä säveltäjät olivat myös John Cagen aikalaisia, ja varsinkin Xenakiksen ja Cagen tiedetään olleen hyvin selvillä toistensa musiikista. Tämä konsertti antoi mielenkiintoisen mahdollisuuden vertailla kolmen erilaisen ja eri lähtökohdista musiikkiaan ammentaneen taiteilijan musiikkia. Ensimmäisen konsertin ohjelma oli kokonaisuudessaan seuraavanlainen:

”3..2..1..”

Iannis Xenakis (1922–2001)

Franco Donatoni (1927–2000)

Bertold Hummel (1925–2002)

Rebonds (1987–1988), lyömäsoittimille

Bok (1990), bassoklarinetille ja marimballe

Quattro pezzi (1990), lyömäsoittimille

I Prolog, II Allegro con brio

III A la sarabande, IV Vivace

Omar (1985), vibrafonille

Dmaathen (1976), oboelle ja

lyömäsoittimille

Okho (1989), kolmelle djembelle

Franco Donatoni

Iannis Xenakis

Iannis Xenakis

Toisessa konserttisarjani konsertissa huomio kohdistui suomalaisten säveltäjien lyömäsoitinmusiikkiin. On ollut ilo huomata, että viime vuosina suomalaiset säveltäjät ovat säveltäneet runsaasti sekä sooloteoksia että solistista kamarimusiikkia lyömäsoittimille. Nimenomaan suomalaisten säveltäjien lyömäsoitinmusiikkiin keskittyneitä konsertteja ei ole juurikaan järjestetty, minkä takia konserttisarjani tavoitteisin tuntukin sopivan hyvin tällaisen konsertin järjestäminen.

Tässä konsertissa esitin musiikkia yli neljän vuosikymmenen ajalta ja soitinkirjo oli hyvinkin laaja perinteisistä marimbasta tai vibrafonista aina harvinaisempaan darbukaan asti. Laajan ja ennakkoluulottoman soitinvalikoimansa puolesta tämä konsertti linkittyi erinomaisesti tutkielmaani John Cagen lyömäsoitinyhtye-musiikista. Kuten tutkielmastani käy ilmi, Cage käytti musiikissaan runsaasti kansansoittimia ja erilaisia tekniikoita, joilla soittimia soitetaan.

Ohjelmaltaan tämä toinen konsertti toteutti koko konserttisarjani keskeisiä tavoitteita esitellä lyömäsoittaja sekä monipuolisena taiteilijana että solistisena kamarimusiikkona. Tässä konsertissa nämä tavoitteet tulivat selvästi esille, sillä siinä kuultiin neljää erilaista kamarimusiikkikokoonpanoa. Lisäksi mukana oli kaksi soololyömäsoitinteosta. Konsertin toisella puoliajalla etnisen musiikin vaikutus moderniin musiikkiin korostui, kun esitin sekä intialaisvaikutteista musiikkia että

musiikkia, jossa käytettiin rytmisiä elementtejä Pohjois-Afrikan ja Lähi-idän musiikkikulttuureista. Tässäkin suhteessa tämän konsertin musiikki oli yhteydessä John Cagen musiikkiin. Toisen konsertin ohjelma oli seuraava:

”Suomalaista lyömäsoitinmusiikkia”

Leonid Bashmakov (1927–)	<i>Sonata</i> (1970), lyömäsoittimille I Molto liberamente, II Andantino giusto, III Molto vivace, IV Lento
Mikko Heiniö (1948–)	<i>..in spe</i> (1984), saksofonille ja lyömäsoittimille
Tuomas Turriago (1979–)	<i>Autumnal (Re)percussions</i> (2012), lyömäsoittimille ja jousikvartetille ke.
Paavo Korpijaakko (1977–)	<i>Dare to be nocturnal</i> (2008), lyömäsoittimille
Eero Hämeenniemi (1951–)	<i>Da Da Di Di</i> (1997), jousikvartetille ja jazzrumpalille
Hermann Rechberger (1947–)	<i>Zinjir</i> (1998), darbukalle ja lyömäsoitinyhtyeelle

Akustisten lyömäsoittimien ja elektroniikan yhdistäminen on kiinnostanut säveltäjiä jo viime vuosisadan alkupuolelta lähtien, ja kuten tutkielmani kuudennessa luvussa todetaan, John Cage kuului tämänkin musiikin pioneereihin. Halusin omistaa kolmannen jatkotutkintokonserttini nimenomaan musiikille, jossa yhdistetään akustista ja elektronista ääntä. Otin tähän konserttiin mukaan teoksia, joissa elektronisen ja akustisen äänen merkitys on tasavertainen. Mistään taustanauhamausiikista ei siis ollut kyse. Sähköinen ääni oli kaikissa tämän konsertin teoksissa ikään kuin kamarimuusikkona elävän soittajan rinnalla. Konsertin teokset on sävelletty yli seitsemän vuosikymmenen aikana, ja kukin kuvastaa mielestäni erinomaisesti omaa aikakauttaan ja tekniikan kehittymistä. Luonnollinen valinta konsertin päätösnumeroksi oli Cagen *Credo in US*, joka – kuten tutkielmastani käy ilmi – kuuluu ensimmäisten lyömäsoittimille ja elektroniikalle sävellettyjen teosten joukkoon. Kolmannen konsertin ohjelma oli:

”Koneitten keskellä” – elektroakustista musiikkia lyömäsoittimille:

Karlheinz Stockhausen (1928–2007)	<i>Kontakte</i> (1958–1960), ääninauhalle, pianolle ja lyömäsoittimille
Timothy Ferchen (1947–)	<i>Sirens</i> (2013) lyömäsoittimille ja ääninauhalle ke.
Christos Hatzis (1953–)	<i>Fertility Rites</i> (1997), marimballe ja nauhalle
John Cage (1912–1992)	<i>Credo in US</i> (1942), lyömäsoitinyhtyeelle ja elektroniikalle

Japanilaisten säveltäjien teoksilla on ollut keskeinen merkitys lyömäsoittimien kehittämisessä yhä solistisemmiksi soittimiksi länsimaisessa taidemusiikissa. Paitsi soolomusiikkia japanilaiset säveltäjät ovat kirjoittaneet myös paljon solistista kamarimusiikkia lyömäsoittimille. Valitessani konserttiin juuri nämä sävellykset kiinnitin huomiota siihen, että ne liittyvät toisiinsa ja muodostavat tunnelmillaan ja instrumentaatioillaan kiinnostavan kokonaisuuden. Lyömäsoittajan tehtävä on usein sekä kamari- että orkesterimusiikissa luoda ja korostaa erilaisia musiikin äänen-värejä. Juuri mielenkiintoiset sointivärit ja niistä syntyvät tunnelmat tekevät lyömäsoittimien soitosta kiehtovaa mutta samalla haastavaa. Tämä filosofia on keskeistä juuri tutkielmani aiheen, John Cagen musiikin kannalta. Useat japanilaistet säveltäjät ovatkin saaneet runsaasti vaikutteita Cagelta, esimerkkinä mainittakoon **Toru Takemitsu** ja **Toschi Ichianagi**. Neljännen konserttini ohjelma oli seuraava:

PUUN ÄÄNIÄ, TUULEN JÄLKIÄ – japanilaisten säveltäjien musiikkia lyömäsoittimille

Yoshihisa Taira (1937–2005)	<i>Dimorphie</i> (1981), kahdelle lyömäsoittajalle
Minoru Miki (1930–2011)	<i>Time for marimba</i> (1968), soolomarimballe
Toru Takemitsu (1930–1996)	<i>Rain tree</i> (1981), kolmelle lyömäsoittajalle
Maki Ishii (1936–2006)	<i>Thirteen drums</i> (1985), lyömäsoittimille
Jo Kondo (1947–)	<i>Under the Umbrella, osa II</i> (1976), viidelle lyömäsoittajalle

Konserttisarjani viimeinen konsertti nivoi yhteen nimensä ”**Percussion was/IS Revolution**” mukaisesti tutkielmani ja viiden konserttini sarjan. Konsertissa kuultiin paitsi John Cagen omaa musiikkia myös muiden muassa hänen opettajansa **Henry Cowellin**, säveltäjätoverinsa **Lou Harrisonin** ja oppilaansa **Christian Wolffin** teoksia lyömäsoittimille. Lisäksi valitsin konserttiin musiikkia säveltäjiltä, jotka ovat saaneet huomattavasti vaikutteita Cagelta. Tässä konsertissa suuri osuus oli lyömäsoitinyhtymämusiikilla, joka oli juuri tutkielmani keskeinen aihe. Konsertin teosten valinnassa tärkeä seikka oli esitellä musiikkia, joka sekä instrumentaatioiltaan että estetiikaltaan edustaa Cagen varhaisen kauden tyyppillistä lyömäsoitinmusiikkia. Uskon nimenomaan tämän olevan tutkielmani kannalta kiinnostavaa ja merkityksellistä. Viidennen konserttini ohjelma oli:

”Percussion was/IS Revolution” – John Cagen, aikalaistensa, hengenheimolaistensa ja perinteensä jatkajien musiikkia lyömäsoittimille

Henry Cowell (1897–1965)	<i>Pulse</i> (1939), lyömäsoitinyhtyeelle
Christian Wolff (1934–)	<i>Percussionist Songs 2 & 6</i> (1994–1995), soololyömäsoittimille
David Lang (1957–)	<i>the so-called laws of nature</i> (2002), lyömäsoitinyhtyeelle
John Cage (1912–1992)	<i>Third Construction</i> (1941), lyömäsoitinyhtyeelle
Lou Harrison (1917–2003)	<i>Song of Quetzalcoatl</i> (1941) & <i>Fugue</i> (1942), lyömäsoitinyhtyeelle
John Cage (1912–1992)	<i>Composed Improvisation for One – Sided Drum with or without Jingles</i> (1990), soololyömäsoittimille
Andy Akiho (1979–)	<i>Stop Speaking</i> (2011), rummulle ja ääninauhalle
Frank Zappa (1940–1993)	<i>Black Page #1 & #2</i> (1976), rummuille ja yhtyeelle

1.3 Työni tavoitteet ja käsittelytavat

Useissa keskusteluissa kollegoitteni ja opiskelijoiden kanssa olen huomannut, että John Cagen lyömäsoitinmusiikkia pidetään hyvin kiinnostavana ja sitä arvostetaan laajasti. Samalla kuitenkin kyseinen musiikki koetaan usein vaikeaksi lähestyä ja siihen tarttuminen ikään kuin vaivalloiseksi. Tämä johtuu epäilemättä Cagen osin vaikeista soitinuksista, rytmiikan hankaluuksista ja soinnin balansoinnin vaativuudesta. Tutkielmani keskeinen tavoite onkin sekä esitellä että avata Cagen varhaista lyömäsoitinyhtye musiikkia siten, että siihen tarttuminen, sen ymmärtäminen ja tämän upean musiikin esittäminen helpottuisi. Pyrin tässä työssäni mahdollisimman konkreettisesti purkamaan yli kahden vuosikymmenen aikana kertyneitä kokeuksiani Cagen musiikista ja käytännön ongelmista, joita käsiteltävissä teoksissa esiintyy. Mitään selkeitä totuuksia tai absoluuttisia vastauksia työni ei tarjoa – eikä niiden antaminen mahdollista olisikaan.

Eräs päämääräni on myös selkeyttää kuvaa Cagesta lyömäsoitinmusiikin ja lyömäsoittimille säveltämisen pioneerina. Tämä kuva tuntuu toisinaan jäävän varjoon, koska julkisuuden kautta levitetty mielikuva sieniä keräävästä ja puiden oksia konsertissa katkovasta vanhasta herrasta on useimmille hyvin voimakas. On hyvä muistaa, että Cagen varhaisella musiikilla on ollut hyvin tärkeä merkitys paitsi lyömäsoitinmusiikin myös muun modernin musiikin kehittymisen kannalta. Siksi mielestäni on tärkeää ymmärtää ja tuntea Cagen taustoja ja lähtökohtia, joista hän on

sävelkielensä ammentanut. Uskon ja omasta kokemuksestani tiedän, että nämä seikat helpottavat tarttumista Cagen musiikkiin.

Työni käsittelytapa liittyy paljolti siis esittämiseen ja esittämiskäytäntöihin. Lyhyet katsaukset varhaiseen amerikkalaiseen lyömäsoitinnyhtymusiikkiin ennen vuotta 1935 ja katsaus Cagen omaan elämään luovat taustaa ja palvelevat Cagen musiikin ymmärtämistä ja sitä kautta auttavat sen esittämistä. Päätin rajata työni esittämiseen liittyviin tekijöihin siitä syystä, että uskon oman kokemukseni Cagen musiikista siten palvelevan parhaiten lukijoita. Muutamassa kohdassa sivuan työssäni harjoittamiseen liittyviä seikkoja, mitä voidaan pitää pedagogisena lähestymistapana. Koska nämä harjoittamiseen liittyvät seikat ovat kuitenkin hyvin merkityksellisiä teosten esittämisen kannalta, otin ne mukaan.

1.4 Työni ryhmittely (lukustruktuuri)

Etenen työssäni siten, että esittelen ensin Amerikan mantereen säveltäjien lyömäsoitinmusiikkia, joka on sävelletty ennen Cagen teoksia (luku 2.). Halusin aloittaa tällä jaksolla, koska mielestäni on tärkeää ymmärtää se musiikillinen ympäristö, johon Cagen musiikki sijoittuu. Suurin osa 1900-luvun alkupuolen yhdysvaltalaisista ja väliamerikkalaisista moderneista säveltäjistä oli joko opettaja–oppilas-suhteessa, kollegoita tai ystäviä keskenään. Tämä ”yhteisö” vaikutti suuresti Cagen omaan säveltämiseen, ja luonnollisesti kollegoitten sekä ystävien tuki ja samankaltaiset intressit helpottivat esitysten ja konserttien järjestämistä.

Luvussa kolme tarkastelen lyhyesti Cagen elämää vuoteen 1943 saakka. Vaikka kyseessä onkin vain pintaraapaisu Cagen vaiheikkaaseen elämään, mielestäni lapsuuteen ja nuoruuteen liittyvät tekijät ovat tärkeitä tietää. Pyrinkin tässä osiossa nostamaan esiin sellaisia seikkoja Cagen elämästä, jotka selittävät osaltaan Cagen kiinnostuksen heräämistä uutta musiikkia, eritoten lyömäsoitinmusiikkia kohtaan. Cagesta on kirjoitettu useita yksityiskohtaisia elämäkertoja, joihin tutustuminen tarkemmin on ehdottoman suositeltavaa. Näistä teoksista maininnat löytyvät kyseisen luvun johdannosta.

Kuten aiemmin mainitsin, työni keskiössä ovat Cagen lyömäsoitinnyhtyeelle säveltämät teokset. Useissa teoksissa Cage käyttää myös pianoa lyömäsoitinten ohessa, ikään kuin osana lyömäsoittimistoa. Olen yleisen käytännön mukaan käsitellyt pianoa lyömäsoittajan soittimena silloin, kun pianostemma on yksinäinen eikä se sisällä erityisiä pianistisia haasteita. Niinpä käsittelen esimerkiksi *First* ja *Second Constructionit* lyömäsoitinnyhtyeeteoksina, vaikka mukana on piano. Molemmissa näissä teoksissa pianon osuus on soittotekniikaltaan siinä määrin yksinkertainen, että lyömäsoittaja kykenee suoriutumaan niistä ilman pitkälistä pianonsoittokoulutusta. Sen sijaan esimerkiksi *Dance Music for Elfrid Iden* olen käsitellyt teoksena, jossa lyömäsoitinnyhtyeen mukana on piano, koska teoksen piano-osuus on vaativa. Tästä syystä kyseisen teoksen esittely ei saa samanlaista huomiota kuin esimerkiksi aiemmin mainitut *Constructionit*.

Cagen lyömäsoitinteokset on työssäni jaoteltu kolmeen lukuun niin, että varhaisimmat, Kaliforniassa sävelletyt teokset esitellään omassa luvussaan (luku 4), kolmen konstruktion sarja omassaan (luku 5) ja muut teokset sekä teokset, joissa

mukana ovat lyömäsoitinryhtyeen lisäksi elektroniikka, laulu tai piano, esitellään kaikki luvussa 6. Tällä jaottelulla uskon saaneeni aikaan selkeimmän mahdollisen kokonaisuuden. Esimerkiksi kronologinen jaottelu sekoittaisi mielestäni aihealueita turhaan, sävelsihän Cage erilaisille kokoonpanoille ja jopa tyyllillisesti erilaisia teoksia samaan aikaan.

Koska Cagen lyömäsoitinmusiikista ei ole kirjoitettu suomenkielisiä teoksia eikä hänestä kirjoitettuja teoksia ole käännetty suomeksi, kaikki käännökset englanninkielisistä alkuperäisteksteistä olen tehnyt itse ilman erillistä mainintaa kääntäjästä.

2 Lyömäsoitinyhtymusiikki 1900-luvun alun Amerikan mantereilla

Lyömäsoitinyhtymusiikilla on pitkät ja vankat perinteet useitten eri maitten kansanmusiikissa. Esimerkkinä mainittakoot vaikkapa indonesialainen gamelan-musiikki, lukemattomat eri Afrikan mantereiden musiikkikulttuurit tai Intian eri alueitten rikkaat lyömäsoitintraditiot. Huolimatta siitä, että eurooppalaisenkin musiikin piirissä lyömäsoittimilla on ollut tärkeä rooli esimerkiksi hoveissa² ja sotilasmusiikin saralla, Euroopassa ei juurikaan ole sävelletty musiikkia varsinaisille lyömäsoitinyhtyeille³. Lyömäsoitinyhtymusiikki ja lyömäsoitinkonsertit kehittyivät Pohjois-Amerikassa 1920-luvun loppupuolelta alkaen, ja ne levisivät sieltä myös Eurooppaan (Holland, 1978, 262–263).

Tämän luvun tarkoitus on esitellä pohjoisamerikkalaista lyömäsoitinyhtymusiikkia⁴ ja sen säveltäjäpioneereja ennen John Cagen säveltämää lyömäsoitinmusiikkia, siis 1920-luvulta 1930-luvun puoleenväliin saakka. Tämä musiikki ja nämä säveltäjät, joista useimman kanssa Cagella oli paljon vuorovaikutusta, vaikuttivat suuresti Cagen kiinnostukseen ja kehittymiseen juuri lyömäsoitinsäveltäjänä. Koska rajaan aiheen musiikkiin ja säveltäjiin ennen Cagen omia lyömäsoitinyhtyesävellyksiä, huomiotta jää useita lyömäsoittimen kannalta tärkeitä säveltäjiä. Esimerkkinä mainittakoon Cagen läheinen työtoveri Lou Harrison, joka sävelsi hienoja ja merkittäviä lyömäsoitinyhtyeoksia mutta aloitti niiden säveltämisen vasta aivan 1930-luvun lopulla.

2.1 Yhdysvaltalaiset säveltäjät

2.1.1 George Antheil

Avantgardesäveltäjä, pianisti, kirjailija ja keksijä **George Antheilin** (1900–1959) vuonna 1925 säveltämää *Ballet Mécaniqueta* pidetään ensimmäisenä merkittävänä

² Ensimmäiset säilyneet pelkille lyömäsoittimille sävelletyt teokset löytyvät 1600-luvulta. Ranskalaiset Ludwig XIV:n hovin patarumpaliveljekset André ja Jacques Philidor sävelsivät 1685 kahdelle patarumpalille *Marssin* (Blades, 1970, 236–241).

³ Eurooppalaisista säveltäjistä lyömäsoitinmusiikkia kirjoittivat 1900-luvun alkupuolella esimerkiksi Darius Milhaud, joka sävelsi konserton lyömäsoittimille ja pienelle orkesterille jo 1929–1930 ja 1947 konserton marimballe ja orkesterille, sekä Dmitri Šostakovitš, joka käytti Nenä-oopperansa (vuodelta 1927–1928) intermezzossa pelkkää lyömäsoitinyhtyettä (Cahn, 1994). Myös Aleksandr Tšerepinin ensimmäisessä sinfoniassa (1927) on osa lyömäsoittimille (MacDonald, 2003, 248).

⁴ Keskityn tutkielmassani nimenomaan lyömäsoitinyhtyeisiin. En käsittele tässä työssä 1930-luvulla viihdeteollisuudessa varsin suosittuja marimbaorkestereita, sillä niiden ohjelmisto perustui pitkälti sovituksiin sinfonioista ja kevyistä klassisista teoksista.

lyömäsoitinyhtyeiteoksena. Opiskeltuaan pianonsoittoa ja sävellystä Philadelphiassa ja New Yorkissa dadaismista kiinnostunut Antheil matkusti Eurooppaan vuonna 1922 ja vietti vuoden Berliinissä konsertoiden muun muassa Budapestissä ja Wienissä. Itsensä Stravinskin suostuttelemana Antheil muutti Pariisiin vuonna 1923. Pariisissa Antheil tutustui monien muitten taiteilijoiden ohella elokuvantekijöihin Fernand Legeriin ja Dudley Murphyyhin. Antheilin tunnetuimman teoksen *Ballet Mécanique*n piti alun perin olla musiikkia Legerin ja Murphyn elokuvaan. Ensiesityksissä 1926 ja 1927 musiikki esitettiin kuitenkin ilman elokuvaa.

Ballet Mécanique kantaesitettiin Pariisissa kesäkuun 19. päivänä vuonna 1926, ja se sai innostuneen vastaanoton. Yhdysvaltojen ensiesitys kuultiin huhtikuun 10. päivänä vuonna 1927 Carnegie Hallissa, New Yorkissa. Tässä konsertissa esitettiin ainoastaan Antheilin musiikkia, muun muassa orkesteriteos *A Jazz Symphony*. Konsertti sujui kaoottisissa merkeissä, ja myös kriitikot suhtautuivat *Ballet Mécanique*en penseästi. Antheil tyrmistyi kritiikeistä, sillä hän itse piti tätä selvästi merkittävimpana siihenastisena työnään.

Ballet Mécanique on sävelletty kahdeksalle pianolle, automaattipianolle, elektronisille kelloille, neljälle ksylofonille, bassorummuille, kellopelille, gongille, useille erilaisille rummuille, triangelille ja lentokoneen propelleille. Antheil sävelsi teoksesta useita eri versioita ja alun perin suunnitteli käyttävänsä teoksessa useita eri automaattipianoja. Hän joutui kuitenkin huomaamaan niiden synkronoimisen yhteensopiviksi olevan mahdotonta ja muokkasi teostaan siten, että automaattipianoja oli vain yksi. Lentokoneen propellit Antheil toteutti niin, että koska oikeita lentokoneen propelleja ei luonnollisesti ollut saatavilla, Antheil kehitti puulevyistä ja nahkasuikaleista ”äänikoneen”.

Säveltäjä teki itse uuden helpommin esitettävän version *Ballet Mécanique*sta vuonna 1953 neljälle pianolle, kahdelle ksylofonille ja lyömäsoittimille. Tämä versio kuuluu monien lyömäsoitinyhtyeitten vakio-ohjelmistoon, ja se on myös levytetty useasti. (Schick, 2006, 35–36; Whitesitt, Amirkhian, Cook, 2001, 715–717; Rich, 1995, 147–148; Revill, 1992, 50, 76; Gagne, 2004 1; MacDonald, 2003, 248–249.)

2.1.2 Edgard Varèse

Ranskassa syntyneen **Edgard Victor Achille Charles Varèsen** (1883–1965) säveltämä *Ionisation* on epäilemättä tunnetuin lyömäsoitinteos länsimaisen taidemusiikin piirissä. Varèse sävelsi *Ionisationin* 1929–1931 Pariisissa, jonne hän palasi muutamaksi vuodeksi muutettuaan Ranskasta Yhdysvaltoihin jo 1915. Yhdysvalloissa hän toimi paitsi säveltäjänä myös kapellimestarina. Yhdysvaltain kansalaisuuden Varèse sai vuonna 1927.

Varèse hahmotteli *Ionisationia* alun perin tanssiteokseksi kuuluisalle flamenco-tanssija Vicente Escuderolle. Tämä suunnitelma ei kuitenkaan toteutunut, vaan 6.3.1933 Varèsen itsensä vielä oleskellessa Pariisissa *Ionisation* kantaesitettiin New Yorkissa itsenäisenä teoksena. Esityksen johti Nicolas Slonimsky, jolle Varèse myöhemmin omisti teoksen.

Ionisation levytettiin levy-yhtiö Columbialle varhain, jo vuonna 1934. Levytyksen johti itseoikeutetusti Slonimsky, joka muisteli myöhemmin, että levytyksessä oli

vaikeuksia lyömäsoittajien kanssa. Levytykseen oli pyydetty lyömäsoittajia muun muassa New Yorkin filharmonikoista, mutta heillä oli vaikeuksia Varèsen monimutkaisten rytmien ja soittotapojen kanssa. Slonimsky ja Varèse pyysivätkin lopulta levytykseen mukaan säveltäjäystäviään. Levytykseen osallistuivat muitten mukana Paul Creston, William Schumann, Henry Cowell, Wallingford Riegger sekä Carlos Salzedo – Varèse itse ”soitti” sireeneitä. Säveltäjille Varèsen säveltämät rytmit olivat kuin lastenleikkiä, Slonimsky myöhemmin muisteli (Meyer & Zimmerman, 2006, 230).

Ionisation on vain 91 tahtia pitkä ja kestoltaan viitisen minuuttia. Se on kirjoitettu kolmelletoista lyömäsoittajalle, ja sen instrumentaatio sisältää muun muassa kolme bassorumpua, kaksi tenorirumpua, kaksi pikkurumpua, piccolorummun, bongot, symbaaleita, triangeleita, lehmänkelloja, kulkusia, alasimia, piiskan, aiemmin mainitut sireenit ja niin edelleen. Lisäksi mukana on kappaleen lopussa piano, klaviatuuririkello (celestan tai kellopelin käyttäminen on mahdollista, jos klaviatuurikelloa ei ole saatavilla) sekä putkikellot. *Ionisationista* on tehty lukuisia analyysyjä, joista tunnetuimpia ovat Slonimskyn analyysi, joka löytyy partituurin alusta, sekä Varèsen oppilaan Chou Wen-Chungin tekemä (Tuomi, 2012, 33). Suositeltava ja kiinnostava on myös Steven Schickin (Schick, 2006, 37–46) analyysi *Ionisationista*.

Vaikka *Ionisation* on sävelletty perinteisille lyömäsoittimille, sen rytmikka, uudet tavat käsitellä perinteisiä instrumentteja ja uudenlainen äänimaailma tekivät siitä heti kiistellyn mutta laajasti ihailun teoksen. Varèse käytti runsaasti lyömäsoittimia muissakin sävellyksissään, mutta *Ionisation* jäi hänen ainoaksi lyömäsoitin-yhtyeeteoksekseen.

Ionisation on vaikuttanut moniin säveltäjiin suuresti, esimerkiksi Pierre Bouleziin ja Frank Zappaan. Zappa kertoi nuorena kuunnelleensa useita *Ionisation*-levyjä puhki, ja hän kävi myös kirjeenvaihtoa Varèsen kanssa. *Ionisation* on levytetty useita kertoja, näistä tunnetuimpia lienevät Boulezin johtama New Yorkin filharmonikkojen versio, Ricardo Chaillyn johtama Asko Ensemblen levytys sekä unkarilaisen lyömäsoitinyhtye Amadindan tulkinta. (MacDonald, 2003, 214–263; Meyer & Zimmerman, 2006, 230; Schick, 2006, 34–57; Rich, 1995, 76–108; Blades, 1970, 392–393; Nicholls, 2007, 19.)

2.1.3 Henry Cowell

Henry Cowell (1897–1965) oli säveltäjä, musiikin teoreetikko, pianisti ja musiikin kustantaja. Cowell kuuluu lyömäsoitinmusiikin esille tuomisen – sekä konserttien järjestämisen että nuottien julkaisemisen – kannalta tärkeimpiin henkilöihin. Jo vuonna 1925 hän oli perustamassa New Music Society -yhdistystä, jonka päämäärä oli järjestää uuden musiikin konsertteja. Vuonna 1911 hän perusti New Music -lehden, joka julkaisi uusia nuotteja ja partituureja. Cowell perusti myös oman levymerkin, New Music Recordings vuonna 1934. Niin ikään hän kuului perustajajäsenenä myös Pan-American Association of Composersiin, joka järjesti lukuisia tärkeitä ultramodernin musiikin konsertteja. Näissä konserteissa kuultiin huomattavan paljon uutta lyömäsoitinmusiikkia.

Cowellin ensimmäinen lyömäsoitinteos, vain hieman yli kolme minuuttia kestävä *Ostinato Pianissimo*, syntyi vuonna 1934. Tässä sävellyksessä Cowell käyttää esimerkiksi riisikulhoja ja gongejia, jotka saavat aikaan itämaisen tunnelman. *Ostinato Pianissimo* on sävelletty yhdeksälle soittajalle: kahdeksalle lyömäsoittajalle ja yhdelle pianistille. Kokoonpanon laajuuden ja soittimien suuren määrän vuoksi tätä Cowellin hienoa teosta esitetään melko harvoin. Muita Henry Cowellin lyömäsoitinteoksia ovat *Pulse* (1939) lyömäsoitinkvintetolle sekä samalta vuodelta peräisin oleva lyömäsoitintrio *Return*. Näissä teoksissa Cowell käyttää muun muassa metalliputkia, jarrurumpuja, temppelikulhoja, riisikulhoja ja laseja. Varsinkin *Pulse* on vakiinnuttanut asemansa osana lyömäsoitinyhtyeitten perusrepertuaaria. Cowellin lyömäsoitinmusiikissa on selkeästi kuultavissa hänen kiinnostuksensa eri etnisten kulttuurien musiikkeihin, jotka hänelle – San Franciscossa syntyneenä – tulivat jo varhain tutuiksi.

Kuten luvussa 3.4. kerrotaan, Cowell toimi 1930-luvun alkupuolella John Cagen opettajana ja innosti tätä kokeilemaan erilaisia esineitä lyömäsoittimina, esimerkiksi jarrurumpuja ja roskatynnyreitä. Näillä kokeiluilla ja Cowellin opetuksella oli ratkaisevan suuri merkitys Cagen tuleviin sävellyksiin ja ylipäätään hänen filosofiaansa lyömäsoittimien suhteen. (Rich, 1995, 110–138; MacDonald, 2006, 249; Schick, 2006, 56–58, 65; Revill, 1992, 44–45, Nicholls, 2007, 19–20, 23; Beck, 2007, 299–302; Nicholls, 2001, 621–630.)

2.1.4 Johanna Magdalena Beyer

Leipzigissä, Saksassa syntynyt ja Yhdysvaltoihin vuoden 1924 paikkeilla muuttanut **Johanna Magdalena Beyer** (1888–1944) oli 1930-luvun tuotteliain lyömäsoitinmusiikin säveltäjä. Yhdysvalloissa Beyer opiskeli sävellystä Charles Seegerin, Ruth Crawfordin, Dane Rudhyarin ja Henry Cowellin johdolla. Cowellista tuli Beyerin tärkein yhteistyökumppani, ja Beyer toimi myöhemmin myös Cowellin sihteerinä ja apulaisena.

Beyer kuuluu säveltäjänä selkeästi amerikkalaisten ultramodernistien joukkoon, kuten suurin osa muistakin lyömäsoitinmusiikkia säveltäneistä. Vaikka Beyer sävelsi paljon musiikkia erilaisille kokoonpanoille, esimerkiksi useita teoksia sinfoniaorkesterille ja kamariorkesterille, hänet tunnetaan nimenomaan lyömäsoitin sävellyksistään, joita pidettiin hyvin innovatiivisina. Ensimmäinen Beyerin lyömäsoitinteos on nimeltään *Percussion Suite in Three Movements* vuodelta 1933. Beyerin esitetyin lyömäsoitinsävellyks *IV* syntyi vuonna 1935⁵. Myös John Cage oli Beyerin kanssa samaan aikaan Cowellin oppilaana New School for Social Researchissa, New Yorkissa. Beyer tutustui Cageen ja omistikin osan sävellyksistään hänelle ja hänen lyömäsoitinyhtyeelleen. Esimerkiksi *Three Movements for Percussion* (1939) on Cagelle omistettu. Vuonna 1939 Johanna Beyer sävelsi myös *March for 30 Percussion Instruments*, *Percussion Opus 14* sekä *Waltz for Percussion*. Viime vuosina Beyerin lyömäsoitinmusiikkia on ryhdytty esittämään

⁵ Samana vuonna on sävelletty myös *Auto Accident*, jonka säveltäjästä on ristiriitaista tietoa, useimmissa lähteissä *Auto Accident* mainitaan Harold. G. Davidsonin säveltämäksi, mutta myös Beyerin nimi teoksen säveltäjänä on osissa lähteissä mainittu.

entistä enemmän uusien editioiden myötä. (Gagne, 2004, 1; Polansky, 2001, 500–501; Beck, 2007, 301; Bernstein, 2002, 23; Miller, 2002, 62–63.)

2.1.5 William Russell

Samassa konsertissa vuonna 1933, jossa Varèsen *Ionisation* kantaesitettiin, esitettiin myös **William ”Bill” Russellin** (1905–1992) teos *Fuga* (1931–32) lyömäsoittimille ja pianolle. Russell tunnetaan paitsi säveltäjänä myös levytuottajana, jazzmuusikkona ja musiikkihistorioitsijana. Russellin alkuperäinen sukunimi oli Wagner, mutta kun *Fuga* kustannettiin, hän otti sukunimekseen toisen etunimensä. Tämän hän teki välttääkseen assosiaatiot säveltäjämestari Richard Wagneriin.

Russellia voidaan pitää yhtenä ensimmäisistä lyömäsoitinmusiikkiin erikoistuneista säveltäjistä, sillä hänen tuotantonsa käsittää suureksi osaksi juuri lyömäsoitinmusiikkia. Russell tutustui 1930-luvulla Henry Cowelliin ja John Cageen, joka myöhemmin esittikin ”Cage Percussion Playersin” kanssa paljon Russellin musiikkia. William Russell käytti musiikissaan uudenlaisia ”soittimia”, kuten matkalaukkuja tai viskipulloja. Hän toi myös karibialaisia, afrikkalaisia ja aasialaisia⁶ soittimia mukaan teoksiinsa. Vaikka Russellia pidetään avantgardistina, hänen sävellyksensä noudattavat hyvin klassisia muotoja. Jo mainitun *Fugan* lisäksi Russell sävelsi lyömäsoittimille vuonna 1933 *Three Dance Movementsin* (uudistettu versio vuonna 1990) ja samana vuonna baletin *Ogou Badagri*, jossa mukana oli lyömäsoitinyhtye. Vuonna Russell sävelsi 1936 *March Suiten* (uudistettu versio vuonna 1984) ja vuonna 1939 teoksen *Three Cuban Pieces*, joka tunnetaan myös nimellä *Percussion Studies in Cuban Rhythms*. Vuonna 1940 hän sävelsi pianolle ja kolmelle lyömäsoittajalle *Chicago Sketchesin* ja palasi lyömäsoittimille säveltämiseen vielä 1980-luvulla. (Kennedy, 2001, 901–902; Miller, 2002, 59, 62–63; Nicholls, 2007, 20; Beck, 2007, 300–302; MacDonald, 2006, 249; Blades, 1970, 433).

2.1.6 John Becker, Gerald Strang, Ray Green, Doris Humphrey, Harold G. Davidson

Tuottelias säveltäjä **John Becker** (1886–1961) muodosti Charles Ivesin, Carl Rugglesin, Henry Cowellin ja Wallingford Rieggerin kanssa ryhmän, joka kutsui itseään nimellä ”American Five”. Hän oli myös Pan-American Association of Composersin aktiivinen jäsen, kuten moni lyömäsoittimista kiinnostuneista säveltäjistä. Becker sävelsi kolme lyömäsoitinteosta, sävellykset *Abongo* (1933), *Vigilante* (1935) ja *A Dance* (1938). Näistä *Abongo* oli soittimistoltaan ja kokoonpanoltaan hyvin laajamuotoinen ja vaikeasti järjestettävä, niinpä se saikin ensiesityksen vasta kaksi vuotta Beckerin kuoleman jälkeen vuonna 1963. (Gagne, 2004,1; Gillespie, 2001, 49–51.)

Kuten aiemmista kappaleista on käynyt ilmi, lyömäsoitinmusiikista kiinnostuneet säveltäjät ovat muodostaneet tiiviin yhteisön. Tähän yhteisöön kuului myös muun muassa Schönbergin oppilaana ja myöhemmin assistenttina toiminut **Gerald Strang**

⁶ Russell soitti kiinalaisia perinteisiä lyömäsoittimia kiertueilla Red Gate Shadow Playersin kanssa. Tämä ryhmä oli kiinalaista varjoteatteria esittävä ryhmä.

(1908–1983). Strang toimi myös Henry Cowellin sijaisena New Music Quarterlyn toimittajana tämän ollessa vankilassa 1930-luvun lopulla. Strang oli kiinnostunut lyömäsoittimien lisäksi elektronisesta musiikista ja myöhemmin tietokonemusiikista. Hänen tärkein lyömäsoitinsävellyksensä on vuonna 1935 sävelletty *Percussion Music for Three Players*. (Gilbert, 2001, 464; Beck, 2007, 301, Gagne, 2004, 1.)

San Franciscossa varttunut **Ray Green** (1909–1997) opiskeli sävellystä muun muassa Ernst Blochin ja Darius Milhaudin johdolla. Green toimi kapellimestarina mutta sävelsi myös paljon musiikkia muun muassa tanssijoiden käyttöön, esimerkiksi Martha Grahamille. Greenin ainoa lyömäsoittimille (ja pianolle) säveltämä teos *Three Inventories of Casey Jones* on vuodelta 1936. (Preston & Vise, 2001, 360; Gagne, 2004, 1.)

Harold G. Davidson (1893–1959) sävelsi teoksen *Auto Accident* vuonna 1935. Tämän teoksen säveltäjästä on tosin ristiriitaista tietoa, sillä eräät lähteet mainitsevat *Auto Accidentin* Johanna Magdalena Beyerin säveltämäksi⁷. Luultavasti kyseessä on yhdessä sävelletty teos. Tämänkin teos partituurin julkaisi Henry Cowell. *Auto Accidentin* erikoisuutena voidaan pitää laseja, jotka teoksen aikana rikotaan. Tämä seikka lienee myös harventanut teoksen esittämistä. (Gagne, 2004, 1; Beck, 2007, 301.)

Yksi varhaisen lyömäsoitinmusiikin mielenkiintoinen kuriositeetti on tanssija ja tanssinopettaja **Doris Humphreyn** (1895–1958) teos *Dance Rhythms*. Kyseessä on säveltäjä Wallinforgr Rieggerin lyömäsoitinyhtyeelle nuotintama teos, joka koostuu Humphreyn tanssiensa säestyksissä käyttämistä improvisaatioista ja rytmeistä. Teoksen tarkkaa ”sävellysajankohtaa” ei ole tiedossa, mutta teos on levytetty 2011. (Gagne, 1, 2004.)

2.2 Väliamerikkalaiset säveltäjät

2.2.1 Amadeo Roldán

Kuubalainen **Amadeo Roldán y Gardes** (1900–1939) on kuubalaisen modernin musiikin ensimmäinen tärkeä säveltäjä. Hän oli myös ensimmäinen, joka käytti sävellyksissään afro-kuubalaista kansanmusiikkia.

Roldán syntyi Pariisissa. Hänen äitinsä oli kuubalainen ja isänsä espanjalainen, ja Kuubaan hän asettui asumaan 1921. Roldán oli taitava viulisti; hänestä tuli Havannan filharmonisen orkesterin konserttimestari ja myöhemmin saman orkesterin kapellimestari ja ylikapellimestari. Hän oli kiinteässä yhteydessä Pan-American Association of Composersin jäsenen, muun muassa Henry Cowellin kanssa. Roldánin musiikkia esitettiinkin kyseisen ryhmän konserteissa, ja myös John Cage esitti oman ryhmänsä kanssa Roldánin lyömäsoitinmusiikkia.

⁷ *Auto Accidentin* levytyksessä vuodelta 2011 tekijäksi on nimetty Davidson.

Roldán sävelsi kaksi lyömäsoitinteosta, *Ritmicas No. 5* ja *Ritmicas No. 6* vuonna 1930. *Ritmicas No. 5* on sävelletty suurelle yhtyeelle. Sen esittämiseen tarvitaan yksitoista lyömäsoittajaa, ja myös käytettävien instrumenttien kirjo on laaja. *Ritmicas No. 6* taas on lisänimeltään ”Study of the son”. Tämä viittaa perinteiseen kuubalaiseen son-musiikkiin, joka on hyvin suosittua tanssimusiikkia nykyäänkin Kuubassa. Juuri Cage ja Cowell esittivät Roldánin lyömäsoitinmusiikkia Pohjois-Amerikassa paljon, mutta viime vuosina Roldánin musiikki on jäänyt valitettavasti hieman unohduksiin. (De Vega, 2001, 528; Beck, 2007, 299–302; MacDonald, 2006, 246–248; Schick, 2006, 65; Gagne, 1, 2004.)

2.2.2 José Ardévol

Espanjalaissyntyinen, vuonna 1930 Kuubaan muuttanut **José Ardévol** (1911–1981) sävelsi todella suurimuotoisia sävellyksiä lyömäsoittimille. Hänen 1933 valmistunut sävellyksensä *Estudio en Forma de Preludio y Fuga* vaatii peräti kaksikymmentäkaksi lyömäsoittajaa. Hänen toinen lyömäsoitinteoksensa on myös isolle kokoonpanolle sävelletty *Suite* (1933). Tässä sävellyksessä hän käyttää viittatoista soittajaa ja kolmeakymmentä erilaista soitinta. Kokoonpanojen laajuudenkin takia Ardévolin lyömäsoitinmusiikki on jäänyt viime vuosina varsin vähälle huomiolle.

Ardévol oli tuottelias säveltäjä: hän sävelsi yli satakolmekymmentä teosta. Vaikutteita sävellyksiinsä hän sai muun muassa Stravinskyltä ja Debussyltä. Ardévol toimi vallankumouksen jälkeen Kuuban kansallisena musiikkijohtajana ja oli suunnittelemassa musiikin koulutusjärjestelmää maassaan. (Eli Rodriguez, 2001, 865–866; Beck, 2007, 301, Nicholls, 2007, 30.)

2.2.3 Carlos Chávez

Carlos (Antonio de Padua) Chávez (y Ramirez) (1899–1978) oli varsinkin kotimaassaan Meksikossa hyvin tunnettu säveltäjä, kapellimestari ja opettaja. Hän asui vuosia Yhdysvalloissa, jossa hän loi suhteita säveltäjiin kuten Coplandiin, Varèseen ja Cowelliin. Chavez toimi myös aktiivisesti Pan American Association of Composersissa. Hän käytti paljon perinteisiä meksikolaisia soittimia sävellyksissään. Vuonna 1940 Chávez sävelsi teoksensa *Xochipilli*, jossa hän käyttää paljon juuri atsteekkien soittimia. Kuuluisimman kappaleensa *Toccata for Percussionin*, joka kuuluu esitetyimpien lyömäsoitinyhtyeiden teosten joukkoon, Chávez sävelsi vasta 1940-luvun lopulla. (Gillespie, 2001, 49–51; MacDonald, 2006, 135,161; Schick, 2006, 65; Beck, 2007, 300–301.)

2.3 Pan American Association of Composers

Lyömäsoitinyhtyeiden kehittymisen kannalta Pan American Association of Composersilla oli keskeinen merkitys. Kyseinen järjestö perustettiin vuonna 1928 jatkamaan edellisenä vuonna toimintansa lopettaneen International Composer's Guildin toimintaa. Pan American Association of Composersin perusti Edgard Varèse, ja sen päämäärä oli järjestää uuden musiikin konsertteja sekä edistää amerikkalaisen musiikin tunnettavuutta Yhdysvaltain ulkopuolella. Järjestön

konserteissa esitettiin suuri määrä uutta amerikkalaista musiikkia, myös lyömäsoitinmusiikkia. Järjestön puheenjohtajana toimi vuosina 1929–1933 Henry Cowell ja muita jäseniä olivat muun muassa George Antheil, Carlos Chávez, Charles Ives, Wallingford Riegger ja Carlos Salzedo. Järjestö hajosi vuonna 1934 suuren laman aiheuttamiin vaikeuksiin. (MacDonald, 2006, 213, 265.)

3 Lyhyt elämäkerrallinen katsaus John Cagen elämään vuoteen 1943 saakka

Kuten tiedetään, John Cagen ura oli hyvin monimuotoinen ja sisälsi useita erilaisia vaihteita ja kiinnostuksen kohteita useisiin eri taiteenaloihin ja ilmiöihin. Lyhyenkin biografian kirjoittaminen Cagen koko elämästä veisi liikaa huomiota itse tutkielmani kohteesta. Käsittelenkin tässä elämäkerrallisessa katsauksessa Cagen vaihteita vuoteen 1943 saakka, johon myös tutkielmani hänen lyömäsoitinyhtymusiikistaan loppuu. Pyrin tässä luvussa tuomaan esille Cagen elämästä asioita, jotka vaikuttivat hänen musiikkiinsa ja erityisesti kiinnostukseensa lyömäsoittimien käyttöön.

Cagen elämästä on kirjoitettu useita ansiokkaita kirjoja, joista monissa pääpainon saa Cagen myöhäisemmät vaiheet ja intressit. Suosittelenkin kiinnostuneita tutustumaan esimerkiksi David Revillin (1992), David W. Pattersonin (2002), David Nichollsin (2007) ja Richard Kostelanatzin (2003) teoksiin. Teosten nimet ja tarkemmat tiedot löytyvät liiteluettelosta.

3.1 Cagen juuret

Vaikka Cage toivoikin, että hänessä virtaisi edes hieman irlantilaista verta (Revill, 1992, 17), hänen juurensa juontuvat Englantiin. Ensimmäinen Amerikkaan muuttanut Cage, etunimeltään myös John, saapui juuri Englannista Uuteen Maailmaan varhain, jo 1620-luvulla. Cageja voidaankin hyvin pitää vanhana amerikkalaisena sukuna. (Revill, 1992, 17–18; Nicholls 2007, 5–6; Kostelanetz, 2003, 1.)

Cagen isoisä Gustavus Adolphus Williamson Cage II oli oppinut mies: hän oli opiskellut Boulderin ja Denverin yliopistoissa. Sukunsa tahdon ja vaatimusten takia Gustavus ryhtyi kuitenkin metodistikirkon kiertäväksi matkasaarnajaksi. Vuonna 1882 hän avioitui Mary Lou Newsomin kanssa, ja pariskunta sai neljä lasta. Myöhemmin Gustavus Cage avioitui uudemman kerran ja sai kolme lasta lisää. John Cage muistelee isoisäänsä puritaaniseksi ihmiseksi ja henkilöksi, joka oli ”hyvin vihainen kaikille, jotka olivat asioista eri mieltä hänen kanssaan” (Revill 1992, 19). Musiikkiin Gustavus Cage suhtautui varauksellisesti: viulua hän piti pirun soittimena. Toisaalta puritaanisessa saarnaajassa oli myös toinen puoli. Gustavus oli saarnaamisensa ohessa innokas keksijä ja sai jopa patentteja keksinnöilleen. Keksijyys ja keksiminen siirtyikin verenperintönä Gustavus Cagelta eteenpäin paitsi hänen pojalleen, jolle keksimisestä tuli ammatti, myös pojanpojalle, jolle uusien soitinten, sävellystapojen ja soittotapojen keksiminen ja kehittäminen oli urallaan keskeistä. (Revill, 1992, 17–19; Nicholls 2007, 5–7; Kostelanetz, 2003, 1.)

John Milton Cage senior⁸ syntyi vuonna 1886 Coloradossa. Ehkä juuri isänsä puritaanisuuden ja temperamentin takia John Milton karkaili kotoaan aina mahdollisuuden tullen, eikä hän ollut lainkaan kiinnostunut uskonnollisuudesta tai kirkon opeista. Kirkon piiristä Cage senior löysi kuitenkin itselleen elämänkumppanin, Ensimmäisen Episkopaalisen Metodistikirkon pianistin, itseään vuotta vanhemman Lucretia ”Crete” Harveyn. (Revill, 1992, 18–19; Nicholls 2007, 7–8; Kostelanetz, 2003, 1.)

Cage senior oli siis ammatiltaan keksijä ja visionääri: useat hänen keksinnöistään olivat toimivia, jäivät elämään ja tuottivat toimeentulon perheelle. Kuitenkaan kaikki keksinnöt eivät olleet taloudellisesti menestyksekkäitä, ja riskinottojen takia perheen taloudellinen tilanne vaihtelikin suuresti. Lisäksi nuori perhe joutui isän ammatin takia muuttamaan usein paikkakunnalta toiselle. John Cage kuitenkin arvosti isänsä keksijänluonnetta ja hänelle itselleenkin periytynyttä kiinnostusta keksimistä kohtaan. Kun Arnold Schönberg totesi vuosia myöhemmin oppilaansa John Cagen olevan nerokas keksijä, ei niinkään säveltäjä, otti Cage tämän kommentin suurena kohteliaisuutena. (Revill, 1992, 19–21; Nicholls 2007, 8–9.)

Rouva Lucretia Cagen taustoista ja elämästä tiedetään vähemmän kuin miehensä. Hän oli kotoisin Iowasta, kuusilapsisesta perheestä, jossa opiskeluun ja lukemiseen suhtauduttiin epäillen ja vain Raamatun ja Shakespearen lukeminen sallittiin. Lucretia oli ollut peräti kahdesti naimisissa ennen avioitumistaan Cage seniorin kanssa. John Cage oli tietoinen vain yhdestä äitinsä aikaisemmasta liitosta, mutta kun hän kyseli tältä avioliitosta, Lucretia kertoikin olleensa aviossa yhteensä kolme kertaa. Cagen kysyessä kiinnostuneena ensimmäisen aviomiehen nimeä äiti vastasi, ettei kerta kaikkiaan muista sitä! (Nicholls, 2007, 9; Revill, 1992, 22.)

Rouva Cage oli aktiivinen ihminen: hän toimi naisten järjestöissä ja työskenteli ajoittain myös *Los Angeles Timesin* toimittajana. Cage junior muisteli myöhemmin äitiään ihmisenä, joka oli harvoin onnellinen ja tyytyväinen. Vanhempiensa avioliittoa Cage kutsui kärjistäen ”huonojen ihmisen hyväksi liitoksi”. (Nicholls, 2007, 9; Revill, 1992, 22.)

3.2 Lapsuus ja nuoruus

Cagen pariskunnalla oli ollut huonoa onnea lasten saamisen suhteen: ensimmäinen lapsi syntyi kuolleena ja toinen vauva kuoli vain kahden viikon ikäisenä. Kolmannella kerralla kuitenkin onnisti, ja John Milton Cage junior syntyi syyskuun viidentenä päivänä vuonna 1912 Los Angelesissa. Kuten aiemmin mainittiin perhe muutti useasti ympäri maata ja asui hetken Kanadankin puolella, kunnes 1921 palasi Kaliforniaan. (Revill, 1992, 19.)

John Cage oli ilmeisen varhaiskypsä lapsi sekä koulunkäynnin että musiikin harrastamisen suhteen. Jo viisivuotiaana hän seurasi ihastuneena kahden tunnin

⁸ Koska John Cagella ja hänen isällään oli sama nimi, käytän selkeyden vuoksi vanhemmasta Cagesta lisänimeä senior.

sinfoniakonsertin seisaaltaan aitioista. Koulussa opettajat kehuivat Cagen mielikuvitusta ja halua oppia, ja Cage saikin kouluistaan Michiganissa ja Kaliforniassa erinomaiset arvosanat. Cage kulutti myös tuntikausia kirjastossa, erityisesti musiikkiosastoilla. Cage kuvaili itseään kouluikäisenä ”nynnyksi”, jota muut koululaiset pilkkasivat ja kiusasivat. Nuori John oli ottanut kirjaimellisesti pyhäkoulussa opitun kehotuksen kääntää kiusaajille toinenkin poski, eikä hän puolustautunut saadessaan selkäsauan. (Revill, 1992, 22–23; Nicholls 2007, 9–10.)

Musiikki oli Cagen lapsuuden suurin kiinnostuksen kohde. Cage muisteli, ettei hän ollut lapsena kiinnostanut ympäröivistä äänistä ja äänimaailmasta sinänsä vaan nimenomaan musiikkikappaleista. Cagen sävellysuraa ajatellen tämä muisto vaikuttaa kiinnostavalta. Hän innostui pianonsoitosta, vaikka soittikin ensin lyhyen aikaa viulua. Huomatessaan, että lähistöllä asuva pianonsoitonopettaja otti uusia oppilaita, Cage sanojensa mukaan rukoili vanhemmiltaan pääsyä tunneille. Vanhemmat myöntivät, ja Cage aloitti piano-opinnot. Ensimmäisen opettajan nimi on jäänyt historian hämärään, mutta Cagen seuraava opettaja oli hänen tätinsä Phoebe James. Tätinsä opetusta Cage muisteli lämmöllä: James käytti hyvin mielikuvituksellisia metodeita, muun muassa ”pianologeja”, joissa samaan aikaan soitettiin läksynä ollutta kappaletta ja luettiin ääneen tarinaa. (Revill, 1992, 23–25; Nicholls 2007, 9; Kostelanetz, 2003, 1–2.)

Vuonna 1923 Cage siirtyi opiskelemaan Los Angeles High Schooliin ja jatkoi siellä piano-opintojaan Fannie Charles Dillonin oppilaana. Dillon oli myös säveltäjä, joka oli opiskellut sävellystä Berliinissä 1900-luvun alussa. Säveltäjänä Dillon oli kokeellinen, ja vaikei Cage sävellystä Dillonin johdolla opiskellutkaan, epäilemättä joitain vaikutteita Cage häneltä sai. Koulussa opiskeltiin myös musiikin teoriaa, mutta sen Cage koki tarkoitusettomana ja hedelmättömänä. Tässä suhteessa nuorena Cagessa näkyy piirteitä, jotka myöhemmin olivat hänelle hyvin tyypillisiä: musiikin teorian periaatteiden kyseenalaistaminen ja omien teorioiden keksiminen. (Revill, 1992, 28–29; Nicholls 2007, 10–11.)

Juuri ennen 17-vuotissyntymäpäiväänsä Cage aloitti opiskelut Pomona Collegessa, Claremontissa. Tämä miellytti Cagen vanhempia, sillä kumpikaan heistä ei ollut vastaavalla tasolla opiskellut. Opiskellessaan Pomonassa Cage kiinnostui yhä enemmän eri taiteista, erityisesti maalaamisesta ja kirjoittamisesta. Hän osallistui kokeellisten taidenäyttelyiden järjestämiseen ja kirjoitti tekstejä, joita julkaistiinkin Pomonan omassa kirjallisuuslehdessä.

Musiikin osalta Cage perehtyi japanilaisen ystävänsä avulla Beethovenin musiikkiin, joka oli tähän asti ollut hänelle vierasta. Itse opiskeluun Cage menetti pikkuhiljaa kiinnostuksensa, ja toisen opiskeluvuoden jälkeen hän päätti keskeyttää opinnot ja lähteä Eurooppaan hankkimaan kokemuksia. Vanhemmilleen Cage vakuutti, että koulutus on irrelevanttia, koska hän halusi olla kirjailija eikä näin ollen tarvitse akateemista pätevyyttä. Yllättäen vanhemmat suostuivat Cagen aikeisiin ja antoivat jopa hieman rahaa matkaa varten. (Revill, 1992, 32–34; Nicholls 2007, 10–11; Kostelanetz, 2003, 3.)

3.3 Matka Eurooppaan

Keväällä 1930 Cage matkusti peukalokyydillä Galvestoniin, Teksasiin, ja nousi laivaan, jonka määränpää oli Le Havre. Sieltä Cage matkusti Pariisiin, joka oli hänen ensimmäinen kohteensa Euroopassa. Pariisissa Cagen huomion varasti arkkitehtuuri kirjallisuuden sijaan, ja hän kuluttikin aikaa kirjastoissa tutustuen goottilaiseen arkkitehtuuriin. Cage tapasi sattumalta kesälomaansa viettävän entisen professorinsa Pomonasta, ja tämä järjesti – kuultuaan, että Cage oli keskeyttänyt koulun ja ”haahuili” Pariisissa tutkien arkkitehtuuria – Cagen työskentelemään modernin arkkitehdin Ernö (Arno) Goldfingerin toimistoon. Cage työskentelikin toimistossa muutaman kuukauden mutta lähti pois, koska kyllästyi Goldfingerin toistuviin muistutuksiin siitä, että ollakseen ammattitaitoinen arkkitehti pitää omistautua arkkitehtuurille ja osata perusasiat. Tällainen omistautuminen yhteen alaan ei Cagea kiinnostanut. (Revill, 1992, 35–36; Nicholls 2007, 11–12; Kostelanetz, 2003, 4.)

Takaisin musiikin pariin Cage ajautui sattumalta, kun vanha toveri kouluajoilta esitteli hänet vaikutusvaltaiselle pariisittarelle, paronitar d’Estournelles`lle. Paronitar puolestaan esitteli Cagen Pariisin konservatorion johtavalle pianonsoitonopettajalle, Lazare Levylle. Cage hyväksyttiinkin Levyn oppilaaksi, mutta soittotunteja Cage otti vain muutaman, koska hän piti Levyn opetusmetodia liiaksi tekniseen suorittamiseen tähtäävänä. Levy esitteli kuitenkin Cagelle Mozartin ja erityisesti Bachin musiikkia, josta tämä vaikutui, ja innoitti Cagen harjoittelemaan pianonsoittoa ahkerasti. (Revill, 1992, 36; Nicholls 2007, 12.)

Koti-ikävä alkoi pikkuhiljaa vaivata nuorta Cagea, ja hän kirjoittikin äidilleen suunnittelevansa paluuta kotiin. Äiti vastasi kuitenkin Cagelle tämän olevan hölmö, jos palaa jo nyt: ”Oleskele Euroopassa niin kauan kuin mahdollista, ime itseesi kauneutta niin paljon kuin voit! Todennäköisesti et koskaan enää pääse sinne takaisin.” (Revill, 1992, 37). Cage päättikin pysytellä vielä toistaiseksi Euroopassa, mutta Pariisi sai jäädä. Hän kirjoitti runoja ja maalasi sekä vaelteli päämäärättömästi muun muassa Berliinissä, Madridissa, Biskrassa, Italiassa ja Pohjois-Afrikassa. Cagen ensimmäiset sävellyskokeilut, jotka olivat lyhyitä mutta monimutkaisia matemaattisia systeemejä sisältäviä pianokappaleita, ajoittuvat tämän vaeltelun ajalle. Cage ei itse pitänyt sävellyksistään lainkaan ja keventääkseen matkalaukkuaan hävitti ne! (Revill, 1992, 36–37; Nicholls 2007, 12–13.)

3.4 Sävellysoopinnot ja uran alku

Euroopassa vietetyn ajanjakson jälkeen Cage palasi kotiin Kaliforniaan syksyllä 1931. Cage jatkoi kirjoittamista ja maalaamista mutta keskittyi myös säveltämiseen. Säveltämisessä Cage käytti metodia, jossa hän improvisoi pianolla ja ”yritti sitten kirjata nuotit nopeasti ylös ennen kuin ne häviävät” (Nicholls, 2007, 13). Suurimmassa osassa alkuaikojen teoksissa on mukana laulu, niin myös ensimmäisessä tiedossa olevassa teoksessa *Allemande*, joka perustui Aiskhyloksen tekstiin.

Allemanden materiaali on kadonnut, eikä sävellysvuodesta ole täyttä varmuutta⁹. (Revill, 1992, 37; Nicholls 2007, 13–14.)

Yhdysvaltoja koetteli 1930-luvun alussa suuri lama 1929 tapahtuneen pörssiromahduksen jälkeen. Cagen perhekään ei välttynyt laman aiheuttamilta taloudellisilta vaikeuksilta, ja Cage joutui säveltämisen ja muun taiteen harrastamisen ohella työskentelemään muun muassa puutarhurina. Cage halusi kuitenkin itsepäisesti ansaita elantonsa taiteesta ja kekseliäänä nuorena miehenä päätti aloittaa modernin taiteen luennot. Cage kiersi ovelta ovelle kauppaamassa luentojaan, kohderyhmänä useimmiten kotirouvat. Ilmeisesti idea luentosarjasta¹⁰ oli tarpeeksi omituinen, sillä huolimatta maan taloudellisesta tilasta luentosarjalle osallistui jopa 20–40 kuulijaa. Esitelmöidessään luentosarjassaan Schönbergin musiikista, josta hän oli innostunut jo Euroopan matkallaan, Cage huomasi, ettei ollut tarpeeksi taitava pianisti esittämään Schönbergin musiikkia. Apuun Cage pyysi Los Angelesissa asunutta Richard Bühligiä, joka oli esittänyt ensi kertaa Yhdysvalloissa Schönbergin pianoteoksia. Bühlig kieltäytyi soittamasta luentosarjassa, mutta lupasi kuitenkin katsoa Cagen sävellyksiä. Näin Richard Bühligistä tuli John Cagen ensimmäinen sävellyksenopettaja. (Revill, 1992, 39–40; Nicholls 2007, 13–14.)

Cage kuvaili Bühligiä hienoksi, kultivoituneeksi mieheksi, joka opetti hänelle paljon säveltämisestä. Tärkeintä Cagen tulevaisuuden kannalta oli kuitenkin se, että Bühlig suositteli Cagella lähettämään musiikkiaan Henry Cowellille. Cowell oli luonut mainetta sekä Amerikassa että Euroopassa musiikillaan, jonka hän oli itse nimennyt ultramodernismiksi. Cowell myös julkaisi musiikkia, ja Bühligin toive oli, että tämä julkaisisi Cagen musiikkia. Cage lähetti Cowellille vuonna 1933 *Klarinettisonaatin*. Julkaisemisen sijaan Cowell järjesti teokselle esityksen San Franciscoon New Music Societyn konserttiin. Cage matkusti innoissaan paikalle mutta yllätyksekseen joutuikin itse esittämään sonaatin pianoversiona, koska klarinetisti, jonka piti esittää sonaatti, piti teosta liian vaikeana. Cowellia Cagen musiikki kuitenkin kiehtoi, ja hän päätti opettaa Cagelle kontrapunktia ja säveltämistä. Tämän ajanjakson (1933–1934) aikana Cage sävelsi jo mainitun klarinettisonaatin lisäksi teokset *Sonata for Two Voices*, *Composition for Three Voices*, *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon*, and *Six Short Inventions on the Subject of the Solo*. Tutustuttuaan enemmän Cagen musiikkiin Cowell suositteli hänelle pyrkimistä Arnold Schönbergin oppilaaksi. Koska Cowell kuitenkin huomasi, että Cagella oli musiikin perustiedoissa huomattavia aukkoja, hän ehdotti tälle ensin valmentavia opintoja New Yorkissa Adolf Weissin oppilaana. (Revill, 1992, 40–45; Nicholls, 2007, 14–16; Rich, 1995, 140–148.)

3.5 Weissin ja Schönbergin oppilaana

Keväällä 1934 Cage matkusti New Yorkiin ja aloitti siellä opinnot Schönbergin ensimmäisen amerikkalaisen oppilaan, Adolf Weissin (1891–1971), johdolla. Cagen aikataulu New Yorkissa oli ankara: herätys aamuneljältä, muutama tunti valmistelua

⁹ Eri lähteissä mainitaan vuodet 1931 ja 1932. Todennäköistä on, että teoksen synty ajoittuu vuoden 1931 loppuun tai 1932 alkuun, siksi epäselvyys.

¹⁰ Sarjaan kuului kymmenen luentoja, ja koko sarjan hinta oli 2,50 dollaria.

Weissin päivittäistä opetusta varten, työskentelyä NMKY:n siivoojana Brooklynissa ja paluu takaisin Manhattanille Weissin tunneille. Illat Cage vietti palaamalla bridgeä Weissin pariskunnan kanssa. Toisinaan mukana pelissä olivat Henry Cowell, joka asui myös New Yorkissa, sekä säveltäjä Wallingford Reigger. Cage osallistui lisäksi Henry Cowellin uuden musiikin kursseille New School for Social Researchissa ja toimi luennoilla myös Cowellin assistenttina saaden näin vapautuksen lukukausimaksusta. (Revill, 1992, 45–46; Nicholls, 2007, 16–17.)

Weiss oli Cagen mukaan syvästi katkeroitunut, koska hänen sävellyksiään ei juuri esitetty. Tämä vaikutti voimakkaasti Cageen, joka päätti, ettei hän halua ajautua moiseen katkeruuteen vaan säveltää musiikkia, jota esitetään¹¹. Cage koki Weissin suhtautuvan häneen myöhemmin suorastaan vihamielisesti, kun Cage saavutti säveltäjänä menestystä ja kuuluisuutta. Joka tapauksessa aika New Yorkissa oli epäilemättä tärkeä Cagelle, koska silloin hän loi suhteita moniin hänelle tärkeisiin säveltäjiin, esimerkiksi Edgar Varèseeseen, William Russelliin, Harry Partchiin ja Charles Seegeriin. (Revill, 1992, 45; Nicholls, 2007, 16; Patterson, 2002, 50–51.)

Luultavasti loppuvuodesta 1934 Cage palasi takaisin Kaliforniaan¹² ja aloitti alkuvuodesta 1935 opinnot Arnold Schönbergin (1874–1951) johdolla. Schönberg oli muuttanut Euroopasta Kaliforniaan terveydellisistä syistä 1934 ja opetti University of Southern Californiassa¹³ ja University of California at Los Angelesissa¹⁴. Tavatessaan Schönbergin ensimmäistä kertaa Cage totesi, ettei hänellä ole todennäköisesti varaa maksaa tunneista riittävästi. Cage siis myönsi varattomuutensa, mutta kun Cage vastasi myöntävästi Schönbergin kysymykseen siitä, aikoiko tämä omistaa elämänsä musiikille, Schönberg suostui opettamaan Cagea ilmaiseksi. (Revill, 1992, 47–48; Nicholls, 2007, 17; Kostelanetz, 2003, 5–7.)

Cage suhtautui Schönbergiin kunnioittaen ja omien sanojensa mukaan jopa jumaloiden häntä. Kun Stravinskia mainostettiin Los Angelesissa konsertin yhteydessä ”suurimmaksi eläväksi säveltäjäksi”, Cage kiivastui, sillä hän piti suurimpana Schönbergiä. Opettajana Schönberg vaikuttaa olleen hyvin autoritäärinen, eikä opiskelija hänen kanssaan juuri voinut keskustella, saati väitellä asioista. Cage totesi kuitenkin opiskelleensa Schönbergin johdolla, koska uskoi mitä tämä sanoi. Erimielisyyttä tosin aiheutti harmonian ymmärtämisen merkitys: Cage itse uskoi, ettei hänellä ollut minkäänlaista tajua harmonian suhteen, ja Schönberg piti tätä ominaisuutta esteenä, suoranaisena muurina säveltämisen onnistumiselle. Cage vastasi tähän, että siinä tapauksessa hän aikoo hakata päätään muuriin mutta myös onnistua säveltämisessä. (Revill, 1992, 48–49; Nicholls, 2007, 17; Kostelanetz, 2003, 5–6; Hicks, 1990, 125–133.)

¹¹ Vuosia myöhemmin Cage tiivistikin, ettei hänen mielestään sävellys voi olla lopullisesti valmis, ennen kuin se on esitetty.

¹² Paluun ajankohdasta on eri lähteissä erilaista tietoa, kuten myös siitä, milloin tarkkaan ottaen Cage aloitti opinnot Schönbergin johdolla. Epäselvyydet johtuvat osaltaan Cagen omista muisteluista, jotka eivät aina vaikuta täysin paikkaansapitäviltä. Luotettavin lähde kuitenkin lienee Hicksin (1990) tutkimus, jota Cagesta paljon kirjoittanut ja tutkinut David Nicholls (2007) käyttää lähteenä.

¹³ USC

¹⁴ UCLA

Schönberg ei koskaan rohkaissut tai innostanut Cagea säveltämään, eikä hän liioin tutkinut Cagen sävellyksiä. Itse asiassa, kuten luvussa 3.1 todetaan, hän ei pitänyt Cagea säveltäjänä lainkaan, vaan keksijänä, tosin nerona sellaisena. Schönberg ei liioin suostunut tulemaan kuuntelemaan lyömäsoitinkonsertteja, joita Cage myöhemmin Kaliforniassa järjesti ja joihin hän sinnikkäästi opettajaansa kutsui. Cagelle tuntuukin jääneen ristiriitainen suhtautuminen Arnold Schönbergiin; jumaloinnin ohella hän vaikuttaa jossain määrin myös harmistuneelta Schönbergin ynseään suhtautumiseen hänen ajatuksiinsa. (Nicholls, 2007, 16–18, Revill; 1992, 48–49; Hicks, 1990, 125–133; Bernstein, 2002, 15–23.)

3.6 Säveltäjäuran alkuvuodet 1935–1938

Cage avioitui kesäkuussa vuonna 1935 Xenia Andreeva Kashevaroffin kanssa Yumassa, Arizonassa. Cage oli tavannut Xenian jo yli vuotta aiemmin työskennellessään Carmelissa ja kosinut jo tuolloin. Nuoripari asui aluksi Cagen vanhempien luona, mutta kun tuore aviomies oli saanut tuloja työskennellessään erinäisissä musiikkialan töissä, he päättivät muuttaa omilleen. (Revill, 1992, 41–42; Nicholls, 2007, 15–16.)

Säveltäjänä ja muusikkona Cage loi vähitellen uraa ja sävellyksiä syntyi: vuonna 1935 *Two Pieces for Piano*, *Three Pieces for Flute* ja merkittävimpänä teoksena *Quartet* lyömäsoittimille. Innostukseen kirjoittaa pelkille lyömäsoittimille vaikutti varmasti se, että Cage oli kuullut pari vuotta aiemmin Varèsen *Ionisationin*, teoksen, joka on kirjoitettu kolmelletoista lyömäsoittajalle. Myös Cowellin musiikilla oli suuri vaikutus, mutta merkittävin tekijä lienee tutustuminen elokuvantekijä Oskar Fischingeriin, joka innosti Cagea kokeilemaan uusia tapoja tuottaa ääniä, koska ”jokaisella esineellä maailmassa on oma henkensä, jonka ääni pitää herättää henkiin” (Revill, 2002, 52; Kostelanetz, 2003, 43; Nicholls, 2007, 19). Cage todellakin innostui kokeilemaan erilaisia tapoja tuottaa ääniä, ja tuloksena oli mainittu *Quartet* ja seuraavana vuonna sävelletty *Trio*, joista kerron tarkemmin luvussa 4. (Revill, 1992, 50–51; Nicholls, 2007, 17–18; Kostelanetz, 2003, 8, 42–43.)

Avioparin elämä muuttui merkittävästi Xenian päästyä työskentelemään kirjansitoja Hazel Dreisin apulaisena. Dreis nimittäin vaati, että apulaiset asuivat hänen suuressa asunnossaan Santa Monicassa, ja myös Caget muuttivat sinne. Xenian lisäksi myös John kehitti käsityötaitojaan, mutta erityisen merkittävää Cagen tulevan uran kannalta oli se, että hän järjesti ensimmäiset lyömäsoitinyhteykokeilunsa kirjansitojien yhteisössä. Näissä musiikillissa illanvietoissa harjoiteltiin muun muassa aiemmin mainittuja *Quartetia* ja *Trio*a. Cagen varhaisista lyömäsoitinkokeiluista kerrotaan tarkemmin luvussa 4.1. (Revill, 1992, 50–51; Nicholls, 2007, 17–18; Kostelanetz, 2003, 8.)

Vuonna 1937 Cage pääsi assistentiksi UCLA:an ja opettajaksi Westwood Training Schooliin. Töitten saaminen oli varmasti suuri helpotus, sillä tuolloin Cagen omin sanoin ”– kaikki olivat köyhiä kuin kirkonrotat” (Nicholls, 2007, 20). Cagen työ mainituissa kouluissa vaikuttaa monipuoliselta: hän toimi säestäjänä, opetti lyömäsoittimien soittoa, säesti tanssijoita ja sävelsi musiikkia tanssiteoksiin. Hän sävelsi ennakkoluulottomasti musiikkia myös UCLA:n uimajoukkueen vesibalettiin. Cagen

kekseliäisyydestä kertoo, että koska uimareiden oli vaikea kuulla veden alla musiikkia, hän päätti yksinkertaisesti upottaa gongin veteen, jolloin esiintyjän kuulivat sen ja pystyivät rytmisesti yhtenäisempään esitykseen. Nykyään kyseistä vesigongiksi kutsuttua instrumenttia käytetään usein modernissa musiikissa. (Revill, 1992, 54–55; Nicholls, 2007, 20.)

Vaikka Cagella oli opetustöitä ja yhteistyötä tanssijoiden kanssa, varsinaista vakituista työtä hänellä ei ollut. Cagen pariskunta koki myös tukahduttavaksi Johnin vanhempien läheisyyden sekä sen, että vanhempien oli vaikea hyväksyä poikansa toimimista muusikkona. Kesällä 1938 Caget päättivätkin lähteä etsimään töitä ja uutta elämää Pohjois-Kaliforniasta. Pariskunta matkusti ensin Carmeliin, jossa Xenian sisko asui, ja sieltä Cage jatkoi yksin San Franciscoon tapaamaan nuorta säveltäjää Lou Harrisonia. Henry Cowell oli nimittäin ehdottanut Cagelle, että tämä hakeutuisi hänen oppilaansa Harrisonin seuraan, koska uskoi näiden kahden jakavan samat mielenkiinnon kohteet. Cage ja Harrison ystävästyivätkin nopeasti, ja heidän välilleen kehkeytyi tiivis ja elämänmittainen työ- ja ystävyysuhde. (Miller, 2002, 47–49; Nicholls, 2007, 20–21, Revill, 1992, 53–55.)

3.7 Seattlen vuodet 1938–1940

Lou Harrison esitteli uuden säveltäjäystävänsä San Franciscon laajalle taiteilijapiirille, erityisesti tanssijoille, koska itse työskenteli Mills Collegen tanssijoitten säestäjänä. Kesällä 1938 Mills Collegen kurseille osallistui myös tanssija ja koreografi Bonnie Bird, joka oli työskennellyt muun muassa kuuluisan Martha Grahamin tanssiryhmässä. Bird oli saanut vuonna 1937 työpaikan Seattlestä, Cornish Schoolista, ja kehitti kesän 1938 aikana sinne uutta modernin tanssin koulutusohjelmaa. Birdin aiempi säestäjä Ralph Gilbert muutti kuitenkin New Yorkiin, ja Birdillä oli kiire etsiä itselleen uusi, pätevä ja innostunut säestäjä. Bird tarjosi työtä Harrisonille, mutta tämä kieltäytyi muitten töittensä takia ja suositteli työhön Cagea. Harrison oli tarjonnut laajan verkostonsa avulla Cagelle jo useita muitakin töitä, mutta kun Bird kertoi Cagelle, että Cornish Schoolissa oli käytössä runsaasti lyömäsoittimia¹⁵, Cage innostui ja päätti ottaa työn vastaan. Syyskauden alussa 1938 John ja Xenia Cage muuttivatkin Seattleen. (Miller, 2002, 48–50; Nicholls, 2007, 20–26; Revill, 1992, 51–64.)

Aika Seattlessa oli Cagelle antoisaa ja kehittävää. Hän toimi tanssijoitten säestäjänä mutta piti myös sävellystunteja tanssijoille sekä luentoja musiikista ja säveltämisestä. Cage tutustui Cornish Schoolissa taiteilijoihin, joiden kanssa teki pitkään yhteistyötä, merkittävimpänä tanssijataiteilija ja koreografin Merce (Mercier) Cunningham, jonka kanssa hän työskenteli yli puoli vuosisataa. (Miller, 2002, 48–70; Nicholls, 2007, 20–26; Revill, 1992, 51–64.)

Cage perusti Seattlessa lyömäsoitinryhtyeen Cage Percussion Player's, jonka ydinryhmään kuuluivat Cagen itsensä lisäksi Xenia Cage, Margaret Jansen ja Doris Dennison. Myös Merce Cunningham osallistui ajoittain yhtyeen toimintaan. Cage

¹⁵ Lyömäsoittimet Cornish Schooliin oli jättänyt saksalainen tanssija Lore Deja, joka työskenteli Seattlessa 1930-luvun alussa. Näistä soittimista kerron lisää luvussa 5.

järjesti yhteensä kanssa Seattlessa kolme konserttia¹⁶, joissa esitettiin pelkästään lyömäsoitinmusiikkia. Yhtye järjesti konsertteja myös lähialueilla sekä teki talvella 1940 kiertueen esiintyen neljässä yliopistossa¹⁷. Näitä konsertteja pidetään ensimmäisinä varsinaisina lyömäsoitinkonsertteina. (Miller, 2002, 48–70; Nicholls, 2007, 20–26; Revill, 1992, 51–64.)

Lyömäsoitinmusiikki olikin merkittävimmissä asemassa Cagen sävellystuotannossa Seattlen vuosina. Tuona aikana syntyi useita sittemmin klassikoiksi muodostuneita teoksia, muun muassa vuonna 1939 *First Construction (in Metal)*, *Imaginary Landscape No. 1* ja vuonna 1940 *Second Construction*¹⁸. Muista teoksista mainittakoon *Bacchanale* (1940), jonka hän sävelsi myöhemmin tavamerkikseen muodostuneelle preparoidulle pianolle. Kirjoitan tarkemmin Cagen tuon ajan lyömäsoitinmusiikista luvussa 5. (Miller, 2002, 48–70; Nicholls, 2007, 20–26; Revill, 1992, 51–64.)

Jälkikäteen Cage itse kutsui vuosiaan Seattlessa keskeisiksi kehittymisensä kannalta. Epäilemättä näin olikin, sillä Seattlessa Cage saattoi samanmielisten taiteilijakumppaneidensa kanssa toteuttaa uusia musiikillisia ideoitaan ja sai samalla toimeentulon musiikista. Yksiselitteistä syytä siihen, miksi Caget kevätlukukauden 1940 jälkeen muuttivat pois Seattlestä, ei tunnu löytyvän. Ehkä kyseessä oli Cagen kärsimätön luonne ja kyllästyminen rutiineihin – oli löydettävä uusia haasteita. Toisaalta syy voi löytyä myös Cornish Schoolissa tapahtuneissa henkilöstömuutoksissa. Tiedossa myös on, että Cage haaveili kokeellisen musiikin keskuksen perustamisesta, johon kalifornialainen Mills College ja sen johtaja Aurelia Henry Reinhardt olisivat kenties voineet tarjota puitteet. Joka tapauksessa Caget yhdessä Margaret Jansenin ja Doris Dennisonin kanssa muuttivat San Franciscoon. (Miller, 2002, 68–70; Nicholls, 2007, 20–26; Revill, 1992, 69–71.)

3.8 San Francisco, Chicago ja New York 1940–1943

Caget asuivat San Franciscossa noin vuoden verran. Tänä aikana John Cage työskenteli ”pätkätöissä” WPA:n¹⁹ kautta muun muassa sairaaloissa viihdyttämässä potilaita ja kouluissa opettamassa musiikkia. Cage toimi lyömäsoitintensoiton jatkokurssin opettajana Mills Collegessa tammikuussa 1941 ystävänsä Lou Harrisonin suosittelemana. Harrisonin kanssa Cage myös konsertoi ja järjesti konsertteja. Yhteen näistä konserteista parivaljakko päätti säveltää yhteisen teoksen siten, että molemmat kirjoittavat kaksi stemmaa sovittuun tahtilajiin ja sovittuun määrään tahteja. Tämä huhtikuussa 1941 valmistuneeksi päivätty teos tunnetaan nimellä *Double Music* lyömäsoitinkvartetille. Jo aiemmin, syksyllä 1940, Cage oli San Franciscossa säveltänyt *Living Room Musicin* neljälle muusikolle, jotka soittavat

¹⁶ 9.12.1938, 19.5.1939 ja 9.12.1939

¹⁷ University of Montana, University of Idaho, Whitman College ja Reed College

¹⁸ Cage sävelsi vuonna 1940 myös teoksen *Imaginary Landscape No. 2*, mutta hylkäsi sen ja sävelsi samannimisen teoksen uudelleen vuonna 1942. Tämä jälkimmäinen on teos, jota nykyään esitetään.

¹⁹ The Works Progress Administration, Yhdysvaltain laajin instituutio, joka pyrki järjestämään töitä julkiselta sektorilta työttömille.

valitsemiaan kodista löytyviä esineitä. Maalis-huhtikuussa 1941 Cage sävelsi myös *Third Constructionin*, jonka hän omisti vaimolleen pariskunnan hääpäivän kunniaksi. (Revill, 1992, 71–74; Nicholls, 2007, 26–27.)

Keväällä 1941 Cage tutustui uudelleen jo vuonna 1938 tapaamaansa Laszlo Moholy-Nagyyn, unkarilaiseen taidemaalariin, joka oli kutsuttu Yhdysvaltoihin johtamaan Chicago School of Designia. Moholy-Nagy pyysi Cagea opettamaan kokeellisen musiikin kursseille kouluunsa, ja vaikkei maksettava palkka työstä ollutkaan merkittävä, Cage uskoi pestin tarjoavan uusia mahdollisuuksia. Kesällä 1941 Caget muuttivatkin Chicagoon. Kokeellisen musiikin opettamisen lisäksi Cage työskenteli myös University of Chicagossa tanssijoiden säestäjänä. (Revill, 2002, 72–76; Kostelanetz, 2003, 10.)

Tärkeimmät Cagen Chicagossa säveltämät teokset ovat *Imaginary Landscape No. 2* ja *Imaginary Landscape No. 3*. Ne Cage valmisti ja toteutti radioasemilla, koska molemmat sisältävät runsaasti elektroniikkaa. Cage järjesti myös konsertteja, ja hän perusti konsertteja varten uuden lyömäsoitinyhtyeen. Mukana olivat Xenia-vaimon lisäksi Katherine Manning, jonka tanssitunteja Cage säesti, Brabazon Lindsay, Marjorie Parkin ja Stuart Lloyd. Kriitikoilta Cagen konsertit saivat sekä hyvin nuivia että innostuneita arvioita; osa kriitikoista piti konsertteja vanhan toistona, viitaten Varèsen ja Antheilinin musiikkiin, kun taas joidenkin kriitikoiden mielestä Cagen musiikki oli ”uutta, raivokasta älymystön musiikkia” (Revill, 2002, 76). Joka tapauksessa Cage herätti mielenkiintoa, ja häneltä tiedusteltiin runsaasti neuvoja esimerkiksi lyömäsoitinyhtyeiden perustamista varten. (Revill, 2002, 75–77; Kostelanetz, 2003, 9–10.)

Cagen kiinnostus teknologian ja musiikin yhdistämiseen jatkui, ja hän kirjoitti CBS:lle²⁰ New Yorkiin kirjeen, jossa hän ilmoitti haluavansa tehdä yhtiölle radiokuunnelman. CBS suhtautui tarjoukseen myönteisesti, ja Cage sai valita itse käsikirjoittajan kuunnelmaan. Cagen ensimmäinen vaihtoehto oli Henry Miller, mutta tämän kieltäytyttyä kirjoittamasta uutta materiaalia kuunnelmaa varten Cage pyysi tekstin Kenneth Patchenilta. Näin syntyi *The City Wears a Slouch Hat* (1942), radiokuunnelma, jossa musiikin esittää kuusi lyömäsoittajaa. Tästä teoksesta kerrotaan tarkemmin luvussa 6.2.2. Kuunnelma herätti mielenkiintoa, ja Cage sai innostunutta palautetta kuulijoilta. Caget olivat hiljattain tavanneet Chicagossa vierailleen kuvataiteilija Max Ernstin, joka oli esittänyt pariskunnalle avoimen kutsun muuttaa Ernstin ja tämän uuden vaimon Peggy Guggenheimin asuntoon New Yorkiin. Ernstin kutsun ja positiivisen palautteen innoittamana Caget päättivät keuhällä 1942 muuttaa New Yorkiin kokeilemaan onneaan. (Revill, 2002, 76–78; Kostelanetz, 2003, 11–12; Nicholls, 2007, 28.)

Rouva Peggy Guggenheim suunnitteli uuden gallerian, Art of this Century, avaamista ja pyysi Cagea järjestämään avajaisten kunniaksi lyömäsoitinkonsertin galleriassa. Guggenheim lupasi avokätisesti jopa maksaa Cagen lyömäsoitinkokoelman kuljettamisen New Yorkiin konserttia varten. Cage oli tästä luonnollisesti riemuissaan, ja muutenkin alkuaika New Yorkissa sujui loistavasti. Cage tutustui Guggenheimin ja Ernstin välityksellä useisiin merkittäviin taiteilijoihin: Virgil Thompsoniin, Jackson Pollockiin ja Piet Mondrianiin muutaman mainitakseni.

²⁰ Columbia Broadcasting System

Cagen onnistui myös riemukseen järjestää lyömäsoitinkonsertti Museum of Modern Artissa²¹. (Revill, 2002, 78–80; Kostelanetz, 2003, 10–11; Nicholls, 2007, 28–30.)

Alkuhuumien jälkeen onni kuitenkin kääntyi: Cage tapasi Edgard Varèsen ja sai tältä tylyn vastaanoton. Varèse ilmaisi, ettei halunnut tulla millään tavalla liitetyksi Cagen musiikkiin. Niin ikään Cage tapasi suurin odotuksin kuuluisan tanssijan Martha Grahamin, joka oli ottanut yhteyttä Cageen. Cage toivoi Grahamin haluavan hänet säestäjäksi ja kenties säveltämään musiikkia koreografioihinsa. Cage joutui kuitenkin pettymään, koska Grahamilla ei ollut minkäänlaista halua työskennellä tämän kanssa. Suurin ongelma syntyi kuitenkin välikirjeistä Peggy Guggenheimin kanssa. Guggenheim oli saanut näet tietää, että Cage oli järjestänyt edellisessä kappaleessa mainitun lyömäsoitinkonsertin MoMa:ssa, ja raivostui tästä suunnattomasti. Guggenheim hääsi Cageta asunnostaan, perui aiotun konsertin ja lyömäsoittimien kuljetuksen New Yorkiin. (Revill, 2002, 78–80; Kostelanetz, 2003, 10–11; Nicholls, 2007, 28–30.)

Cagen perhe oli nyt siis vailla asuntoa ja työtä. Asuntopulma onneksi ratkesi, kun tanssija Jean Erdman majoitti Cageta kotiinsa ja ehdotti, että Cage majoitusta vastaan säveltäisi hänelle ja Merce Cunninghamille musiikkia. Niinpä kesällä 1942 Cage sävelsikin teokset *Credo in US* lyömäsoitinkvartetille sekä *Forever and Sunsmell* laulajalle ja lyömäsoitinduolle. (Revill, 2002, 79–81; Nicholls, 2007, 28–29.)

Rahahuolet kiusasivat Cageta jatkuvasti, ja säveltämisestä ansaittujen pienten tulojen lisäksi hän joutui lähettämään rahanpyyntökirjeitä ystävilleen Chicagoon ja muualle. Lisäksi hän teki isälleen arkistointitöitä tämän työskennellessä keksintöjensä parissa. Marraskuussa 1942 laulajatar Janet Fairbanks tilasi Cagelta laulun, joka sai nimen *Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Saman vuoden lopulla Cage sävelsi vielä preparoidulle pianolle teoksen *In the Name of the Holocaust* ja vuodenvaihteessa *Four Dances* –teoksen pianolle, lyömäsoittimille ja laululle. (Revill, 2002, 81–82; Nicholls, 2007, 28–29.)

Vuonna 1943 Cage sävelsi vielä kaksi teosta, joissa lyömäsoittimet ovat merkittävässä roolissa ja joita edelleen esitetään lyömäsoitinkonserteissa: kappaleen *Amores* preparoidulle pianolle ja kolmelle lyömäsoittajalle sekä kappaleen *She is Asleep* laulajalle, preparoidulle pianolle ja lyömäsoitinkvartetille. Näiden teosten säveltämisen ja New Yorkin Museum of Modern Artissa järjestetyn lyömäsoitinkonsertin jälkeen Cage kuitenkin luopui lyömäsoittimille kirjoittamisesta ja kirjoitti seuraavina vuosina musiikkia pääsääntöisesti pianolle ja preparoidulle pianolle. Mitään yksittäistä syytä lyömäsoittimista erkaantumiseen tuskin löytyy, vaan todennäköisimmin syyt löytyvät käytännön asioista. Michael B. Williamsin vuonna 1988 tekemässä haastattelussa Cage toteaa, että New Yorkissa hänen oli vaikea löytää soittajia työskentelemään yhdessä ja myös harjoitusten järjestäminen muodostui hankalaksi. Lisäksi soittimien varastointi ja säilyttäminen oli vaikeaa, niinpä Cage luopui lyömäsoittimistaan. Myös elämäntilanne muuttui: avioliitto Xenian kanssa kariutui, ja yhteistyö sekä kumppanuus Merce Cunninghamin kanssa vahvistui. Lisäksi Cage kiinnostui intialaisesta musiikista ja itämaisistä filosofioista. Joka tapauksessa Cagen vuoteen 1943 saakka säveltämää lyömäsoitinmusiikkia esitetään runsaasti tänäkin päivänä ympäri maailmaa, ja nämä teokset kuuluvat

²¹ MoMa

länsimaisen lyömäsoitinyhtye musiikin peruskirjallisuuteen. (Revill, 2002, 81–83; Nicholls, 2007, 28–31; Williams, 1988, 55–60.)

4 John Cagen Kalifornian ajan lyömäsoitinyhtye musiikki (1935–1936)

Kuten luvussa 3 todettiin, John Cage sävelsi ensimmäiset lyömäsoitinteoksensa palattuaan New Yorkista takaisin Kaliforniaan. 1930-luvun puolestavälistä aina vuoteen 1943 seurasikin varsin tuottelias kausi, jonka aikana, kuten aiemmin on jo kerrottu, Cage sävelsi seitsemäntoista sävellystä lyömäsoittimille. Joukkoon mahtuu sekä pelkästään lyömäsoitinyhtyeelle sävellettyjä teoksia että teoksia, joissa lyömäsoitinten lisänä on elektroniikkaa, piano tai laulu. 1930-luvun puolessavälissä Cage myös perusti ensimmäiset lyömäsoitinyhtyeensä.

4.1 *Quartet* (1935)

Cage ja hänen vaimonsa Xenia asuivat, kuten luvussa 3.6. kerrotaan tarkemmin, 1930-luvun puolessa välissä Santa Monicaassa kirjansitojien yhteisössä. Tämä kirjansitojien yhteisö kokoontui iltaisin viettämään aikaa ja toisinaan musisoimaan yhdessä. Myöhemmin Cage kuvaili: ”– – muutamilla henkilöillä oli kokemusta modernista tanssista. Niinpä me teimme musiikkia (ja säestimme tanssia) romunpalasilla, keittiöväljineillä ja muutamilla oikeilla soittimilla, jotka olin vuokrannut.” (Williams, 1990, 110).

Tälle ryhmälle Cage sävelsi ensimmäisen lyömäsoitinteoksensa *Quartet* vuonna 1935. Se on neliosainen teos neljälle soittajalle. Osat ovat I– Moderato, II– Very Slow, III– Slow (nimetty lisäksi nimellä ”Axial Asymmetry”) ja IV– Fast. Kestoltaan *Quartet* on noin kaksikymmentä minuuttia, mutta tarkkoja metronomimerkintöjä Cage ei vielä tässä teoksessa käytä. Niinpä *Quartetista* on olemassa hyvinkin vaihtelevan mittaisia esityksiä. Partituurin alussa Cage neuvoo, että *Quartet* voidaan esittää kokonaan, siis neliosaisena, tai kolmiosaisena niin, että esiintyjä itse valitsee, kumman hitaan osan jättää pois. Usein *Quartetista* soitetaan myös yksittäisiä osia.

4.1.1 Notation tulkitseminen

Ensimmäisessä lyömäsoitinyhtyeeteoksessaan Cage käyttää omaa notaatiojärjestelmäänsä (kuva 1). Tämän järjestelmän Cage loi luultavasti helpottamaan nuotinlukua, sillä soittajistoon kuului paljon harrastelijamuusikoita. Järjestelmässään Cage jakaa partituurin katkoviivoilla osiin, jotka muodostavat laatikoita. Nämä laatikot ovat pulssin yksikköjä. Jokainen laatikko on kestoltaan neljäsosanuotin mittainen, ja jos laatikossa ei ole nuottia, se merkitsee taukoa. Kyseisten laatikoiden voi siis ajatella olevan jokaisen ikään kuin ¼-tahteja. Varsinaisia taukomerkkejä ei siis käytetä, mutta nuotit ovat tavanomaisia. Tahtiviivoja tai tahtilajeja *Quartetissa* ei ole, mutta Cage on käyttänyt hahmottamisen helpottamiseksi paksumpia viivoja ikään kuin fraasimerkintöinä. On myös tärkeää huomata, että nuottirivin ensimmäistä laatikkoa ei noteerata, siis vain katkoviivoilla toisistaan erotetut laatikot huomioidaan.

Quartetin notaation eräs arvoitus on kahdeksasosanuottien varret. Cage käyttää nimittäin sekä ylöspäin olevia varsia että alaspäin laskevia varsia. Partituuri ei anna tähän käytäntöön mitään selitystä. Toisinaan lyömäsoitinmusiikissa varsien suunta merkitsee käsijärjestystä, mutta tässä tapauksessa – koska soitinnus on jätetty soittajan itsensä valittavaksi (ks. luku 4.1.2) – tämä tulkinta vaikuttaisi epäuskottavalta. Todennäköisempi vaihtoehto olisikin se, että varsi merkitsee kohtaa, johon instrumenttia lyödään. Esimerkkinä olkoon tavallinen kalvallinen rumpu: ylöspäin oleva varsi soitetaan rummun reunaan, jolloin siitä tulee korkeampi ääni, kun taas nuotti, jossa varsi on alaspäin, soitetaan keskelle rumpua. Tällöin se puolestaan tuottaa hieman matalamman äänen. Edellä esitettyä tulkintaa tukee se, että Cage käytti myöhemminkin teoksissaan useita nuotteja yhtä soitinta kohden. Tällä hän tavoitteli useampia erilaisia ääniä pienemmästä määrästä soittimia. Mutta kuten sanottu, Cage jättää tässäkin kohtaa vapauden esittäjälle, eikä näin ollen yhtä ja oikeaa tulkintaa ole.

The image shows a musical score for John Cage's *Quartet*, measures 190 through 231. The score is written on three staves. Measures 190, 200, 210, 220, and 230 are marked with boxes above the staff. Measure 203 is marked above the staff, and measure 206 is marked below the staff. The notation includes notes with stems pointing up and down, and rests.

Kuva 1: John Cage: *Quartet* (Edition Peters, 1977) I osa – Moderato; harjoitusnumero ts. tahtinumerot 187–231. Kuvasta käy ilmi Cagen notaatio, jossa käytetään ”laatikoita” ja jossa nuottien varret ovat sekä ylöspäin että alaspäin.

Mielenkiintoista Cagen notaatiossa on myös se, että *Quartetin* kolmessa ensimmäisessä osassa hän ei käytä minkäänlaisia dynamiikkamerkintöjä. Sen sijaan viimeisessä osassa hän käyttää runsaasti aksentteja, crescendoa ja diminuendoa.²² Tosin crescendoja ja diminuendoja käytetään vain pitkien äänten, vähintään

²² Tässä kohdassa voikin ajatella Cagen ikään kuin ”opettaneen” yhtyeensä soittajia lukemaan musiikkia; aluksi informaatiota on niukasti, mutta taitojen karttuessa lopussa myös merkintöjen määrä kasvaa.

kokonuottien, kohdalla (kuva 2). Tämä tekijä vaikeuttaa osaltaan sopivien soittimien valintaa.

Vaikka Cagen tarkoitus oli epäilemättä selkiyttää ja helpottaa nuotinlukua, *Quartetin* partituuri on nykyiseen länsimaiseen nuotinkirjoitukseen tottuneelle hieman vaikealukuinen. Usein tehdäänkin niin, että soittajat kirjoittavat itselleen oman stemman käyttäen perinteisiä taukomerkkejä ja usein myös tahtilajeja. Oman stemman kirjoittamisesta on epäilemättä suuri hyöty myös teoksen kokonaisuuden hahmottamisen kannalta, ja sitä voikin pitää varsin suositeltavana keinona.

4.1.2 *Quartetin* soittimien valinta

Quartet eroaa muista Cagen varhaisista lyömäsoitinteoksista myös soitinnuksen osalta. Partituurin ensimmäisellä lehdellä säveltäjä toteaa: ”For percussion: no instrument specified.” Näin Cage antaa esittäjille täyden vapauden valita soittimen tai soittimet. Cage itse toteaa, että soittimien määräkin voi olla mikä tahansa, ja hän itse pitää juuri tätä esityksen kannalta mielenkiintoisena (Williams, 1990, 111).

Vaikka esiintyjällä on siis säveltäjän antama rajaton vapaus valita instrumentit, tiettyjä musiikin – varsinkin rytmien – hahmottamisen kannalta tärkeitä tekijöitä on syytä kunnioittaa. Tärkeää on, että soittajat valitsevat stemmaansa sopivat soittimet, jotka eivät ole soinniltaan liian samankaltaisia. Esimerkiksi ensimmäisen, ylimmän rivin, soittaja soittaa ensimmäisessä osassa vain neljäsosa- ja kahdeksasosanuotteja. Tämän stemman soittaja ei siis tarvitse soinniltaan pitkäkestoisia soittimia, kuten symbaaleita tai gongejä. Kolmannen ja neljännen stemman soittajat taas soittavat paljon puoli- ja kokonuotteja. Näitten stemmojen soittajien on saatava instrumentistaan pitkä sointi käyttämättä esimerkiksi tremoloa jatkamaan sointia²³. Hyvä vaihtoehto voisikin olla valita yksi tai useampi saman ”perheen” lyömäsoitin stemmaa kohden: ensimmäisellä soittajalla kalvollisia lyömäsoittimia, toisella puisia, kolmannella metallisia gongejä tai symbaaleja ja neljännellä rumpuja, joissa äänen tuottamiseen käytetään kitkaa²⁴. Tämänkaltaisen soittimien valinnan on tehnyt esimerkiksi unkarilainen Amadinda-lyömäsoitinyhtye, joka on erikoistunut Cagen musiikkiin. Toisaalta esimerkiksi preparoitua pianoa on käytetty toisinaan tuottamaan pitkiä ääniä. Näin teki esimerkiksi Cincinnati Percussion Group, mikä oli Cagen itsensä mielestä hyvä ja mielenkiintoinen valinta (Williams, 1990, 111). Soitinnuksen vaihtoehtojen kokeilu ja sopivien instrumenttien löytäminen onkin oleellinen ja tärkeä osa *Quartetin* harjoittelemisessa.

²³ Tremolon käyttö ei ole luonnollisesti suositeltavaa, koska Cage ei merkinnyt sitä nuotteihin.

²⁴ Friction drums, joita ovat esimerkiksi cuica, lion`s roar tai waterphone.

The image displays three systems of musical notation for John Cage's *Quartet*, measures 810 through 851. Each system consists of two staves. The first system (measures 810-820) shows a complex rhythmic pattern with many notes and rests, including a long horizontal line in the upper staff. The second system (measures 830-839) continues this pattern with a prominent measure 830 marked by a box. The third system (measures 840-851) features a long, sustained note in the upper staff and a more active lower staff. Vertical dashed lines indicate the boundaries of each measure.

Kuva 2: John Cage: *Quartet* (Edition Peters, 1977); osa IV, Fast, tahtinumerot 807–851. Cage käyttää teoksen viimeisessä osassa runsaasti dynamiikkamerkintöjä ja aksentteja. Teoksen muissa osissa niitä ei ole lainkaan.

4.2 *Trio* (1936)

Vuonna 1936 syntyi John Cagen toinen lyömäsoitinyhtyeelle säveltämä teos *Trio*. Sen Cage sävelsi samalle ryhmälle kuin aiemman *Quartetin*²⁵. *Trio* on kolmiosainen teos kolmelle soittajalle, ja sen osat ovat Allegro, March ja Waltz. Cage palasi *Triossa* takaisin perinteiseen nuottikirjoitukseen (kuva 3 ja 4), ja hän määrittelee myös instrumentit tarkasti. Tosin Cage sanoi myöhemmin, ettei kummassakaan edellä mainituissa teoksissa itse ajatellut tiettyjä soittimia, mutta *Trion* hän ikään kuin orkestroi (Williams, 1990, 114). Tämän hieman epäselvän lausunto voitaisiin tulkita niin, että Cage helpotti *Trion* esittäjien työtä määrittelemällä soittimet. Tämä esimerkki mielestäni osoittaa, että Cage oli kuitenkin hyvin käytännönläheinen säveltäjä. *Trio* onkin selkeytensä – sekä soitinnuksen että rytmiikan – takia erinomainen teos aloittaa tutustuminen Cagen lyömäsoitinmusiikkiin.

4.2.1 Soittimet

Cage käyttää *Triossa* hyvin perinteisiä soittimia. Ensimmäisen stemman soittaja soittaa kolmea erikokoista puupalaa, kolmea pientä tom-tomia²⁶ ja bambukapuloita. Cage täsmentää, että puukapulat eivät saa olla kiinalaisia wood blockeja, jotka olivat tuohon aikaan yleisiä sekä sinfoniaorkestereissa että juuri kehittyneen rumpusetin osana. Soittajan tulee siis valita kolme erikokoista puista palaa ja soittaa niitä kapuloilla. Tom-tomeja Cage pyytää soittamaan vispilöillä, jotka olivat jazzmusiikin kehittymisen ja yleistymisen mukanaan tuoma tapa soittaa rumpuja.

Toiselle soittajalle Cage on kirjoittanut *Trioon* yhden tom-tomin, kaksi puupalasta ja tavallisen konserttibassorummun. Samat vaatimukset puupalasten suhteen kuin ensimmäiselläkin soittajalla Cage kirjaa myös toisen stemman soittajalle. Kolmannen soittajan soittimet ovat samat kuin ensimmäiselle soittajalla, lukuun ottamatta tom-tomeja, joita kolmannen stemman soittajalla on vain yksi.

Harvinaisimmat mutta mielenkiintoiset *Trion* instrumenteista ovat bambukapulat. Ne ovat onttoja bambun varresta leikattuja palasia, ja niitä soitetaan lyömällä palasia toisiaan vasten, claves-kapuloitten tapaan. Nykyisin bambun hankkiminen ei kuitenkaan ole helppoa, ja lisäksi bambu hajoaa helposti, joten bambukapulat joudutaan usein korvaamaan jostain muusta materiaalista tehdyillä kapuloilla. Bambusta lähtee melko pehmeä ääni, joten claves-kapuloitten käyttö ei ole paras mahdollinen vaihtoehto. Lähempänä bambun ääntä onkin mahdollisimman pehmeästä puusta tehty kapula.

²⁵ Cage tuntuu ihmettelevän logiikkaansa vuoden 1988 haastattelussa. Hän ihmettelee, miksi on säveltänyt ensin neliosaisen teoksen kvartetille ja vasta sitten *Trion* triolle. Cagen mielestä loogisempaan olisi ollut säveltää ensin trio ja sitten sitä suurempia teoksia (Williams, 1992, 168).

²⁶ Tom-tom on kaksikalvoinen rumpu. 1930-luvulla käytettiin usein kiinalaisia tom-tomeja, joita ei voida virittää.

4.2.2 *Trion* harjoittaminen

Soittajien sijoittelu on tärkeää aloitettaessa *Trion* harjoittelu. Koska ensimmäinen ja kolmas stemma ovat lähes identtisiä, on mielekästä sijoittaa nämä soittajat vastakkain ja toisen stemman soittajan keskelle. Näin soittajat muodostavat puoliympyrän. Varsinkin ensimmäisessä osassa wood blockien vuoropuhelu välittyy hienosti, kun soittajat ovat vastakkaisilla puolilla. Tässä osassa sopivien puupalojen ja kapuloitten, joilla niitä soitetaan, valinta on ensiarvoisen tärkeää. Puupalojen äänien tulee olla selkeästi erottuvia niin, että yhdessä soitettuna niistä muodostuu ”melodioita” (kuva 3).

Kuva 3: John Cage: *Trio* (Edition Peters, 1977); III osa, Waltz, tahtinumerot 24–33. Jokaisella soittajalla on tässä osassa vain wood blockeja, joten sopivien instrumenttien valinta on tärkeää.

Triossa on oikeastaan vain yksi erilaisia tulkintoja aiheuttava soittotapamerkintä. Toisessa osassa Cage nimittäin pyytää, että bassorummulla soitetaan glissando (kuva 4) reunaan (*gliss. on edge*). Glissando ei ole tavanomainen bassorummun soittotapa, ja harjoitusvaiheessa onkin hyödyllistä kokeilla erilaisia keinoja glissandon tuottamiseen. Yksi mahdollinen tapa on soittaa yhdellä kädellä rumpua toisen käden painaessa kalvoa pikkuhiljaa kireämmälle, jolloin äänen korkeus nousee. Toinen yleinen vaihtoehto on soittaa kapulat molemmissa käsissä ja painaa niitä kalvoa

vasten tiukasti. Myös näin syntyy glissando. Muitakin mahdollisuuksia kannattaa kokeilla, sillä bassorummun koolla ja virityksellä on suuri merkitys tässä asiassa.

10

Kuva 4: John Cage: *Trio* (Edition Peters, 1977); II osa – March, tahtinumerot 10–15. Cage palasi *Trion* myötä perinteiseen notaatiojärjestelmään. Tahdissa 13 huomataan Cagen käyttämä poikkeuksellinen bassorummun glissando.

Toisin kuin *Quartetissa* Cage käyttää *Triossa* tarkkoja metronomilukuja tempo-merkintöjensä tueksi. Ensimmäisessä ja toisessa osassa hän on määritellyt tempon kahdeksasosanuottien nopeuden mukaan, viimeisessä osassa neljäsosan mukaan. Varsinkin ensimmäisen osa merkintä, jossa kahdeksasosanuotin nopeus on 168, aiheuttaa toisinaan hankaluuksia. Jos *Trio* esitetään kapellimestarin johdolla, parempi vaihtoehto voisikin olla, että tämä osa johdetaan neljäsosapulsilla, jolloin neljäsosanuottien nopeus on siis 84. Tällä tavalla vältetään kahdeksasosapulsin ja soitettavien trioleitten välisiltä polyrytmeiltä. Tämä rauhoittaa ja selkiyttää rytmien käsittelyä.

5 Konstruktiot 1939–1941

John Cage sävelsi vuosina 1939–1941 kolme lyömäsoitinteosta, jotka hän nimesi konstruktioiksi (Construction). Cage sävelsi ne kolmen vuoden aikana, yhden konstruktion joka vuosi. *First Construction (in Metal)* on sävelletty vuonna 1939, *Second Construction* vuonna 1940 ja *Third Construction* vuonna 1941. Nämä kolme sävellystä ovat erillisiä teoksia, jotka voidaan esittää erikseen tai peräkkäin.

Kuten luvussa 3.7 kerrotaan, John Cage sävelsi konstruktiot asuessaan Seattlessa, jossa hänellä oli Cornish Schoolissa käytettävänä suuri määrä erilaisia lyömäsoittimia (Williams, 1990, 11). Cage on tehnyt tarkan listan lyömäsoittimista, jotka olivat tuolloin hänen käytössään (kuva 5). Kyseinen lista on päivätty heinäkuun toisena päivänä vuonna 1940 (Williams, 1993, 66). Listaa tutkiessa vahvistuu edelleen käsitys siitä (vrt. luku 3.1), että Cage on ollut säveltäjänä tuohon aikaan varsin käytännöllinen: hän on säveltänyt pääasiallisesti niille instrumenteille, jotka ovat olleet hänen ja hänen yhteensä käytettävissä. Tämä vaikuttaa myös siihen, että konstruktioiden soitinnus on keskenään samankaltaista. Suomennos Cagen tekemästä lista on mukana liitteenä (liite 1).

Cage listasi tarkasti myös käytössään olleet kapulat, nuijat ja mallet-kapulat. Tämä lista antaa viitteitä siitä, millaisia äänenvärejä Cage on itse soittimistaan saanut, siksi tämäkin lista on mukana liitteenä (liite 2).

Kolmea konstruktioita yhdistää Cagen niissä käyttämä sävellysmenetelmä, jota kutsutaan nimellä ”square root²⁷ formula”. Cagen musiikin tutkija Christopher Shultis tiivistää square root -menetelmän tarkoittavan sitä, että teoksen rakenne ja muoto muodostetaan rytmien ja yksiköitten pituuden, esimerkiksi tahtien määrän, ei siis harmonian vaatimusten mukaan (Shultis, 1995, 314). Cage käytti kyseistä menetelmää muissakin sävellyksissään, mutta konstruktiot ovat tämän menetelmän selkeimmät esimerkit. En tässä työssäni pureudu monimutkaiseen square root -menetelmään tarkemmin, sillä sen selvittäminen veisi runsaasti huomiota itse lyömäsoitinmusiikista ja vaatisi laajaa musiikinteorian tuntemusta. Suosittelenkin menetelmästä kiinnostuneita tutustumaan ansiokkaiisiin tutkimuksiin, joita ovat tehneet esimerkiksi Shultis (1995), Campana (1985) sekä Bernstein (2002).

Cagella on ollut ilmeisesti aikomus säveltää myös neljäs konstruktio (Miller, 2002, 66). Tämä käy ilmi San Franciscossa pidetyn konsertin konserttiohjelmasta vuodelta 1942 (Williams, 1993, 61). Ohjelmassa kuultiin kuitenkin mainitun neljännen konstruktion sijaan *March (Imaginary Landscape No. 2)*. Cage itse muistelee, että kyseessä oli väärinkäsitys hänen ja konsertissa esiintyneen ja sen järjestäneen säveltäjä Lou Harrisonin välillä (Williams, 1993, 61). Harrison odotti uutta konstruktioita, mutta Cage päättikin säveltää uuden teoksen toiseen sarjaansa²⁸. Näin ollen Cagelta löytyy vain kolme konstruktioiksi nimettyä teosta.

²⁷ Suom. neliöjuuri

²⁸ Yhteensä Imaginary Landscape -sarjaan kuuluu viisi teosta.

JOHN CAGE
 JULY 2, 1940
 LIST OF PERCUSSION INSTRUMENTS

- | | | | |
|---|----------------------------------|----|---------------------------------|
| 1 | snare drum | 10 | pr. snare sticks |
| 1 | bass drums | 5 | misc. snare sticks |
| 1 | Chinese tom toms (black) | 1 | bass drum beater |
| 1 | Chinese tom toms (small painted) | 2 | pr. tym. sticks (good) |
| 1 | Japanese Noh drum | 1 | pr. tym. sticks (bamboo) |
| 1 | wood blocks | 1 | odd tym. sticks |
| 1 | dragons' mouths | 1 | pr. hard felt beaters |
| 1 | tortoise shell | 1 | wire brushes |
| 1 | pr. bones | 1 | pr. cymbal beaters |
| 1 | pr. bongos | 1 | pr. metal beaters |
| 1 | quijadas | 1 | gong beaters |
| 1 | guiro | 1 | Chinese cloth beaters |
| 1 | marimbula | 1 | odd hard felt beater (bamboo) |
| 1 | pr. claves | 1 | reg. triangle beater |
| 1 | pr. maracas | 1 | metal sticks |
| 1 | Indo-Chinese rattle | 1 | leather beater |
| 1 | Indian rattle | 1 | pr. hard rubber beaters (black) |
| 1 | sistrum | 1 | " " " (gray-green) |
| 1 | tambourine | 1 | " " " (red) |
| 1 | pr. finger cymbals | 1 | odd " " " " |
| 1 | pr. crash cymbals | 1 | tam tam beater |
| 1 | Zildjian cymbal (Turkish) | 1 | misc. wooden beaters |
| 1 | Chinese cymbals | 1 | leather beaters (temple gongs) |
| 1 | pr. jazz cymbals | 1 | small beaters (cup gongs) |
| 1 | gongs | 1 | chopsticks (not marked) |
| 1 | tam tam | 1 | saw blade |
| 1 | Chinese painted gong | 1 | hand saw |
| 1 | temple gongs with stands | 1 | metal cylinders |
| 1 | Japanese cup gongs with stands | 1 | forks |
| 1 | rice bowls | 1 | slap stick |
| 1 | wind bell | 1 | bass drum foot pedal |
| 1 | string of oxen bells (13 bells) | 1 | metronome |
| 1 | set orchestral bells | 1 | snare stand (2 pieces) |
| 1 | cowbells (Sargent) | 1 | jazz cymbal holder |
| 1 | cowbells (old) | 1 | standards |
| 1 | dinner bell | 1 | keyboard-length board (felt) |
| 1 | Mexican clay bells | 1 | curtains |
| 1 | tolling bell | 1 | triangles |
| 1 | small turkey bell | 1 | brake drums |
| 1 | small Chinese bell (bronze) | 1 | strap irons |
| 1 | sleigh bells (loose) | 1 | metal pipe |
| 1 | slide whistles | 1 | metal discs |
| 1 | peany whistles | 1 | thunder sheets |
| 1 | pebble pipes | 1 | wash tub |
| 1 | conch shell | 1 | lion's roar |
| 1 | slide whistles | 1 | xylophones |
| 1 | Ricin & Clav. | 1 | misc. rattles + |
| 1 | 3 metal ash trays | 1 | temple instr. |
| | | 1 | egg beater |

Kuva 5: John Cagen tekemä lista lyömäsoittimista, jotka olivat hänen käytössään Seattlessa (Williams, 1990, 217)

5.1 *First Construction (in Metal)*

First Construction is a piece with distinct Californian sensibilities. It took flight in a whirlwind of cross-cultural currents. (Schick, 2006, 58).

Steven Schickin mainitsema kalifornialaisuus kuuluu *First Constructionissa* etnisen musiikin vaikutteina, rytmikassa ja soittimien valinnoissa. Teos on kuitenkin sävelletty Seattlessa vuonna 1939. Se valmistui kyseisen vuoden marraskuussa (Cage, 1962, 25), ja se esitettiin jo joulukuun 9. päivänä samana vuonna (Miller, 2002, 61). *First Construction* kuuluu Cagen merkittävimpien ja esitetyimpien teosten joukkoon. Sen ovat levyttäneet ja sitä esittävät lähes kaikki tärkeimmät länsimaista taidemusiikkia esittävät lyömäsoitinyhtyeet, esimerkiksi Amadinda, Kroumata, Les percussion de Strasbourg ja Nexus.

First Constructionista on tehty useita ansiokkaita tutkimuksia ja muotoanalyysyjä, mainittakoot esimerkiksi David Nichollsin (2007), Steven Schickin (2006), Michael B. Williamsin (1990) sekä David W. Bernsteinin (2002) teokset. En tässä työssäni puutu Cagen teosten muodon ja rakenteitten analysointiin, mutta suosittelen tutustumaan edellä mainittuihin teoksiin.

First Construction on sekä kokoonpanoltaan että soittimistoltaan Cagen laajin lyömäsoitinteos. Vaikka Cage kutsuu *First Constructionia* lyömäsoitinsektetiksi, sen esittämiseen tarvitaan kuitenkin seitsemän muusikkoa, sillä piano-osuuden soittamiseen tarvitaan soittaja ja assistentti, siis kaksi soittajaa²⁹. Usein *First Constructionista* puhutaankin lyömäsoitinseptettinä. Soittimia, metallisia kuten nimessä sanotaan, tässä ensimmäisessä konstruktiossa on peräti viisikymmentäkahdeksan. Sen esittäminen vaatiikin huolellista suunnittelua ja harkintaa sekä oikeanalaisten soittimien hankinnan että soittimien lavasijoittelun suhteen.

5.1.1 *First Constructionin* soittimet ja mahdolliset vaihtoehdot soitinnukseen

Tässä luvussa esittelen *First Constructionin* soittimet ja mahdolliset vaihtoehdot alkuperäisille soittimille ja kapuloille tai malleteille. Kuten aiemmin todettiin, Cage sävelsi musiikkia pääosin tuolloin käytössään olleille soittimille. Tämä saattaa aiheuttaa esittäjille ongelmia, koska kaikkia Cagen käyttämiä soittimia ei kerta kaikkiaan ole nykyään saatavilla. Kuitenkin Cagen itsensä antamien vihjeiden, Cagen musiikin tutkijoiden ja omien kokemusteni kautta uskon voivani löytää hyviä ja sopivia vaihtoehtoja soitinnukseen.

Stemma 1

Ensimmäisen stemman soittimet ovat *First Constructionin* selkeimmät ja perinteisimmät: kellopeli (orchestral bells) ja ukkospelti (thundersheet). Toisinaan termillä *orchestral bells* saatetaan tarkoittaa myös putkikelloja (tubular bells), mutta

²⁹ Tässä näkyy myös Henry Cowellin vaikutus: Cowell sävelsi aiemmin samana vuonna teoksen nimeltä *Pulse*, jossa hän käyttää avustajaa. *Pulsen* Cowell omisti Cagelle ja tämän lyömäsoitinyhtyeelle.

tässä teoksessa selvästi parempi ja ehdottomasti käytetympi vaihtoehto on kellopeli. Tähän viittaavat teoksen notaation lisäksi myös Cagen itsensä antamat ohjeet kapula-valinnoista: hän suosittelee käyttämään metallisia kellopelikapuloita ja välillä kovia kumipäisiä (ksylofoni)kapuloita³⁰. Kirjoitettu ääniala, jota Cage käyttää, on d1–f2, joten putkikellojenkin käyttö olisi siis mahdollista. Kuitenkin hyvän balansoinnin ja selkeyden saavuttamiseksi kellopeliä käytetään yleisesti sekä esityksissä että levytyksissä.

First Constructionissa Cage käyttää yhteensä viittä ukkospeltiä³¹. Kyseessä on ohuesta metallista valmistettu levy, joka ripustetaan telineeseen. Sitä soitetaan ravistamalla käsin tai lyömällä pehmeällä kapulalla. Cage käyttää useissa teoksissa ja stemmoissa termiä *graduated*. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kyseisiä soittimia on samassa stemmassa useampi kuin yksi ja ne ovat äänenkorkeudeltaan tai kooltaan erilaisia: äänenkorkeus useimmiten nousee, kun soittimen koko pienenee. Koska kysymyksessä ovat säveltasottomat soittimet, Cage ei luonnollisesti pyrikään kirjoittamaan tarkkoja äänenkorkeuksia vaan ilmaisee äänten erot juuri termillä *graduated*. Käytän tutkielmassani mainitusta termistä jatkossa suomenkielistä ilmausta ”äänenkorkeudeltaan erilainen”. Ensimmäisen stemman soittaja soittaa pienintä ukkospeltiä, josta syntyy luonnollisesti korkein ääni. Cage on kuvaillut Michael B. Williamsin haastattelussa (Williams, 1990, 29) ukkospeltien kokoja. Tämän stemman ukkospellin (siis pienimmän) tulisi Cagen mukaan olla kooltaan noin 3 x 24 tuumaa (leveydeltään noin 7,5 ja pituudeltaan noin 60 senttimetriä). On kuitenkin muistettava, että metallin laatu ja muut ominaisuudet kuten esimerkiksi paksuus vaikuttavat äänen korkeuteen. Kokemukseni mukaan liian pienestä metallilevystä ei saa tasaista ja selkeää ääntä, joten yleensä käytetään hieman isompia levyjä. Joka tapauksessa Cagen itsensä antamat ehdotukset ovat hyvä lähtökohta ukkospeltien valinnoille.

Stemma 2

Toisen stemman soittamiseen tarvitaan kaksi muusikkoa: toinen soittaa pianoa ja toinen käsittelee ja myös soittaa pianon kieliä. Cage käyttää tässä teoksessa pianosta termiä *String Piano*, joka on Henry Cowellin alun perin käyttämä nimitys. *String Pianolla* tarkoitetaan yksinkertaisesti flyygeeliä, jonka kansi on otettu pois. Tämä mahdollistaa flyygelin kielten soittamisen ja preparoimisen samaan aikaan, kun koskettimistoa soitetaan normaaliin tapaan. Cage antaa partituurissa yksityiskohtaiset ohjeet siitä, miten ja millaisia ääniä kieliä manipuloimalla tuotetaan. Cage neuvoo käyttämään metallista sauvaa tai puikkoa, jota työnnetään kielten päällä. Näin saadaan aikaan sireenin kaltainen ääni, joka voimistuu ja hiljentyä. Säveltäjä myös huomauttaa, että ellei soitettavan flyygelin rakenteesta johtuen metallista sauvaa voi kunnolla käyttää, soittaja voi valita muutkin kuin nuotissa mainitut äänet tuottaakseen vaaditut efektit.

³⁰ Molemmat kapulatyypit löytyvät myös Cagen soitinlistasta ja hänen listaamistaan kapuloista, joita hänellä oli käytettävissään.

³¹ Nimensä ukkospelti, *thundersheet*, on saanut käyttötarkoituksensa mukaan. Sitä on käytetty teatteriesityksissä tuottamaan myrskymäisiä efektejä.

Metallisena puikkona voi hyvin käyttää esimerkiksi pinnaa, jolla soitettaan triangelia. Tärkeää kuitenkin on, että kyseinen pinna tai puikko on tarpeeksi paksu, jotta soittaja pystyy pitämään siitä kunnolla kiinni ja jotta se tuottaa tarpeeksi ääntä painettaessa kieliä vasten. Erinomainen vaihtoehto on metallinen cluster-kapula, jota on helppo kontrolloida. Se on yleensä noin 20–40 cm pitkä puikko, johon on kiinnitetty varsi. Sitä käytetään tuottamaan cluster-sointu marimbasta, vibrafonista, ksylofonista tai kellopelistä. Metallista cluster-kapulaa käytetään nimenomaan kellopelin soittossa. Harjoitusnumerossa G Cage käyttää tekniikkaa, jossa soittaja pyyhkäisee tai hankaa bassokielten yli pehmeällä nuijalla. Tämän osuuden hän on osoittanut koskettimistoa soittavalle muusikolle, mutta itse olen antanut tämän tehtävän aina sille muusikolle (siis Cagen termein assistentille), joka muutenkin käsittelee kieliä. Gonginuijan sijaan on myös mahdollista käyttää pehmeää marimba- tai bassomarimbakapulaa. Tällaisen kapulan käyttö tuottaa selkeät alukkeet ja mahdollistaa suuret dynamiikan vaihtelut (kuva 6).

Kuva 6: John Cage: *First Construction (in Metal)* (Edition Peters, 1962); stemma 2. Tässä Cage kirjoittaa pianolle voimakkaita dynamiikkavaihteluita, vaikka ääni tuotetaan pyyhkimällä tai hankaamalla pianonkieliä nuijalla.

Stemma 3

Kolmas stemma on soittimiltaan haastava mutta samalla hyvin mielenkiintoinen. Cage on kirjoittanut kolmannelle soittajalle toiseksi pienimmän ukkospellin (thunder sheet), kulkuset (sleigh bells) ja kaksitoista erikokoista härkäkelloa (oxen bells).

Tämän stemman soittajan ukkospellin tulee siis olla äänenkorkeudeltaan matalampi kuin ensimmäisen soittajan. Normaalisti tämä edellyttää hieman suurempaa instrumenttia, esimerkiksi noin kaksitoista kertaa noin kahdeksankymmentä senttimetriä. Mutta kuten aiemmin jo todettiin, tärkein tekijä instrumentin valinnassa on äänen korkeus, toisinaanhan pienemmässä metallilevyssä saattaa olla matalampi ääni kuin suuremmassa.

Kulkuset, joita kolmannen stemman soittaja soittaa, on orkesterimusiikistakin tuttu soitin³². Cage itse kuvailee partituurin alkulehdellä haluamaansa soitinta näin: ” – suspended string of small sleigh bells”. Hän tarkoittaa luultavasti muutamaa pientä kelloa tai tiukua, jotka on ripustettu vierekkäin roikkumaan, niin että niitä kaikkia voi soittaa ravistamalla yhtäaikaaisesti. Michael B. Williamsin vuonna 1988 tekemässä haastattelussa (Williams, 1990, 30) Cage antaa kuitenkin hyväksyntänsä myös nykyään orkestereissa käytettäville mallille. Tässä soittimessa puisen varren ympärille on kiinnitetty kymmeniä kelloja, ja niitä soitetaan joko ravistamalla tai lyömällä niitä kämmenellä. *First Constructionissa* Cage käyttää kulkusten soittotekniikkana ainoastaan tremoloita, jotka soitetaan vuorotellen tai samaan aikaan (neljä tahtia ennen harjoituskirjainta P) ukkospellin kanssa. Tämänkin takia teolliset orkesterikulkuset sopivat oikein hyvin tähän teokseen (kuva 7). Kulkusten soittajan on oltava artikulaation selkeyden vuoksi huolellinen, etteivät äänet jää soimaan liian pitkäksi aikaa. Tämä vaatii pehmustettua alustaa kulkusille, johon ne voi välittömästi soiton jälkeen laskea – näin ne lakkaavat helisemästä.



Kuva 7: John Cage: *First Construction (in Metal)* (Edition Peters, 1962). Tässä kohdassa orkesterikulkusten käyttäminen on perusteltua, koska soittaja soittaa samaan aikaan ukkospeltiä.

Kaksitoista härkäkelloa (oxen bells), jotka Cage on kirjoittanut tähän stemmaan, on tämän teoksen kenties ongelmallisoin instrumentti. Kyseessä on yksinkertaisesti härkien kaulassa roikkuvat kellot, samaan tapaan kuin lehmänkellot. Cage tarkoittaa tässä härkäkelloja, joiden muoto on pyöreähkö eikä niiden sisällä ole puikkoja, jotka tuottavat äänen niiden osuessa kellojen sisäreunaan. (Williams, 1990, 30). Juuri tällaisten kellojen hankinnan tekee hankalaksi se, ettei niitä juurikaan ole saatavilla. Lisäksi vaadittujen kahdentoista eri koon hankkiminen voi olla vaikeaa. Cagella itsellään oli käytössään kolmentoista kellon sarja, ja hän on kuvaillut kellojen kokojen olevan viidestä senttimetristä noin kymmeneen senttimetriin. Myös Cage itse vaikuttaa huomanneen härkäkellojen käytön ongelmallisuuden, sillä hän itse ehdottaa vaihtoehtoiksi näille balilaisia gonggeja (balinese button gongs, kuva 8). Koska nämäkään soittimet eivät ole erityisen yleisiä, pidän itse mahdollisena ja tarkoituksenmukaisena saksalaisten almglockenien (viritettyjen lehmänkellojen) käyttöä³³. Hyvä vaihtoehto ovat myös Noah-kellot, (kuva 9), jotka ovat käsintehtyjä kelloja Kutchin alueelta Gujaratin osavaltiota Intian länsiosasta. Tärkeintä on kuitenkin tavoittaa oikeanlainen äänenväri ja sointi, joita Cage on härkäkelloista etsinyt. Cagen läheinen säveltäjäkumppani Lou Harrison luonnehtii härkäkellojen

³² Niitä kuulee muun muassa Mahlerin neljännen sinfonian alussa.

³³ Almglockenien käyttö on mahdollista, jos neljännen stemman soittaja (kuten myöhemmin kerrotaan) voi käyttää tavallisia, tarkasti viritettyjä lehmänkelloja.

ääntä ”kuivaksi”³⁴ (Baker, 1985, 153). Tällaisen ”kuivan” äänen tuottaminen vaatii vaimennusta, varsinkin jos käytetään runsaasti soivia almglockeneita.



Kuva 8: Balinese button gongs.



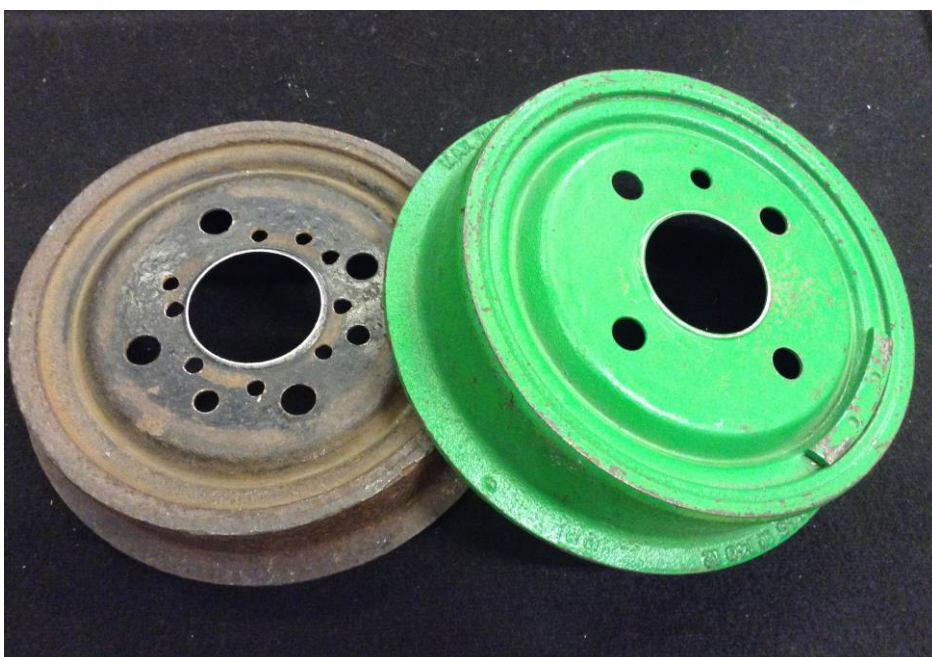
Kuva 9: Intialaiset Noah-kellot, joita kutsutaan toisinaan myös Khadki-kelloiksi.

³⁴ Cage itse tosin vastaa lakonisesti Harrisonin määritelmään: ”It’s so hard sometimes to tell what is dry and what is wet.”

Stemma 4

Neljännelle soittajalle Cage on kirjoittanut kolmannen ukkospellin (thunder sheet), neljä jarrurumpua (brake drums), kahdeksan lehmänkelloa (cowbells) ja kolme japanilaista temppeликelloa (japanese temple gongs).

Jarrurumuilla tarkoitetaan yksinkertaisesti tavallisen henkilöauton jarrujen rumpumaista osaa (kuva 10). Nämä osat on tehty paksusta metallista, ja niissä on runsas ja voimakas sointi. Cage ehdottaakin, että jarrurummut vaimennetaan esimerkiksi pyyhettä käyttämällä (Williams, 1990, 30). Toisaalta jos jarrurummut laitetaan soitettavaksi pehmenneen pöydän päälle, lisäpehmennystä ei tarvita. Partituurin mukaan jarrurumpuja soitetaan nahkapäällysteisillä kapuloilla, mutta hyvän soinnin niistä saa myös käyttämällä kovia kumipäällysteisiä ksylofonikapuloita.



Kuva 10: Brake drums, auton jarrurummut.

Lehmänkellot ovat yleisiä ja helposti hankittavia soittimia, joita käytetään runsaasti eri musiikkityyleissä (kuva 11). Tosin kahdeksan äänenkorkeudeltaan erilaisen kellon hankkiminen voi olla hankalaa, sillä kellojen koko ei välttämättä kerro äänenkorkeutta. Mahdollinen vaihtoehto tavallisille lehmänkelloille ovat myös viritetyt lehmänkellot, almglockenit – jos siis toisen stemman soittaja ei käytä niitä. Lisäksi lehmänkellojen sijoittaminen siten, että ne ovat helposti soitettavissa, vaatii suunnittelua. Jos kellot laitetaan pöydälle, ne vaimentuvat sopivasti, mutta niiden soittaminen kapuloilla on hankalaa, koska ne ovat usein muodoltaan sellaisia, että ne eivät pysy helposti paikallaan. Vaahtomuovista tehty muotti, jonka päälle lehmänkellot voi laittaa, onkin hyvä ajatus. Toimiva vaihtoehto on myös kiinnittää lehmänkellot telineeseen vierekkäin ja vaimentaa ne laittamalla esimerkiksi pieni pala kangasta niiden sisään. Lehmänkelloja soitetaan siis kapuloilla, mutta Cage ei esitä toiveita siitä, millaisia kapuloita tulisi käyttää. Tässä kohtaa lehmänkelloja

kannattaa soittaa samoilla kapuloilla kuin jarrurumpuja. Tällöin vältetään turhilta kapuloitten vaihdoilta lehmänkellojen soinnin kuitenkin kärsimättä.



Kuva 11: Erilaisia lehmänkelloja, englanninkielinen nimi on cowbells, espanjankielinen cencerros.

Harvinaisimmat neljännen stemman soittimista ovat japanilaiset tempelikellot (japanese temple gongs, kuva 12), joita tässä teoksessa on kolme kappaletta. Nämä kellot ovat metallisia kulhoja, jotka sijoitetaan niitä varten tehtyjen tyynyjen päälle. Jos oikeitten tempelikellojen hankkiminen tuottaa vaikeuksia, ne voidaan korvata erikokoisilla metallisilla salaattikulhoilla. Perinteisesti tempelikelloja soitetaan paksuilla kapuloilla, jotka on päällystetty nahalla tai säämiskällä. Tällöin niistä saadaan pitkä sointi pyörittämällä kapulan vartta kulhon reunaa vasten. *First Constructionissa* tempelikelloja soitetaan kuitenkin lyömällä kulhon reunaan. Muutamissa kohdissa (esimerkiksi viisi tahtia ennen harjoituskirjainta D) Cage kirjoittaa tremolon kahdelle tempelikellolle. Cage täsmentää, että tällainen tremolo soitetaan lyömällä yhdellä kapulalla nopeasti vuorotellen kahden kulhon välillä (Cage, 1962, 2).



Kuva 12: Japanese temple gongs, tunnetaan myös nimellä dobachi.

Stemma 5

Viidennen soittajan stemma on soittimiltaan *First Constructionin* laajin. Siihen kuuluu äänenkorkeudeltaan toiseksi matalin ukkospelti (thunder sheet). Viidennen stemman muusikolla on ukkospellin lisäksi neljä ripustettua turkkilaista symbaalia (Turkish cymbals), kahdeksan äänenkorkeudeltaan erilaista vaimennettua alasinta (graduated muted anvils) ja neljä ripustettua, äänenkorkeudeltaan erilaista kiinalaista symbaalia (graduated suspended Chinese cymbals). Vaikka siis tässä stemmassa soittimia on paljon, kyseiset soittimet ovat melko helposti hankittavissa, eikä korvaavia soittimia juurikaan tarvita.

Cagella oli käytössään tavallisia orkesterisymbaaleita, ja koska ne tuohon aikaan oli tavallisimmin tehty Turkissa, niistä käytetään nimitystä turkkilainen symbaali. Tavalliset nykyaikaiset symbaalit sopivat siis tähän mainiosti. Mielenkiintoista on, että tekemänsä soitinlistan mukaan Cagella on ollut käytössään vain yksi turkkilainen Zildjan-merkkinen symbaali ja yksi pari orkesterisymbaaleita ja yksi pari jazz-symbaaleita³⁵. Cage on todennäköisesti käyttänyt siis ainakin kahta samankokoista symbaalia. Oman kokemukseni mukaan kuitenkin neljä erikokoista symbaalia tuottaa mielenkiintoisempia äänenvärejä. Symbaalit voisivat olla halkaisijaltaan esimerkiksi 18, 16, 14 ja 12 tuuman kokoisia.

Kiinalaisia symbaaleita Cagella on ollut käytössään neljä erikokoista. Valitessaan kiinalaisia symbaaleita esittäjän kannattaa kiinnittää huomiota siihen, että ne olisivat äänenkorkeudeltaan selvästi erilaisia mutta dynamiikaltaan samankaltaisia. Toisinaan

Orkesterisymbaaleilla tarkoitetaan kahta samankokoista symbaalia, jotka lyödään toisiaan vasten. Termillä jazz-symbaali Cage on todennäköisesti tarkoittanut nykyisin hi-hattina tunnettua soitinta. Tässä soittimessa lyödään kahta telineeseen kiinnitettyä symbaalia toistaan vasten polkemalla jalalla pedaalia.

mainittujen soittimien dynamiikka vaihtelee suuresti, toisin sanoen kooltaan pienempi symbaali saattaa soida voimakkaammin ja räikeämmin kuin kooltaan suurempi symbaali.

Edgard Varèse käytti *Ionisationissa* ensimmäistä kertaa alasimia soittimena. Cage on teoksen kuultuaan epäilemättä vaikuttunut niitten soinnista ja halunnut käyttää alasimia (4 graduated muted anvils), vaikkei niitä löydy hänen kirjaamasta soitinlistastaan. Cage kirjoittaakin viidennelle soittajalle kahdeksan³⁶ erikokoista, vaimennettua alasinta, mutta hän tarkentaa heti partituurin alussa, että tarkoittaa resonoimattomia metallikappaleita. Useimmiten alasimien sijaan valitaankin erikokoisia metalliputkia. Sijoittamalla metalliputket pehmeän kankaan päälle ne menettävät sointinsa ja toimivat siis niin kuin Cage halusi. Metalliputkien etu on myös se, että leikkaamalla samasta putkesta erimittaisia kappaleita saadaan helposti kahdeksan äänenkorkeudeltaan erilaista ääntä.

Stemma 6

Suurimmat ja äänenkorkeudeltaan matalimmat *First Constructionin* soittimet ovat viimeisellä, kuudennen stemman soittajalla: äänenkorkeudeltaan matalin ukkospelti (thundersheet), neljä erikokoista vaimennettua gongia (graduated muted gongs), vesigongi (water-gong), tam-tam ja roikkumaan ripustettu gongi.

Cage ei täsmennä, millaisia gongreja hän haluaa tässä stemmassa käytettäväksi, mutta yleisimmin käytetään balilaisia viritettyjä gongreja (Williams, 1990, 31). Nämä gongit ovat gamelan-musiikissa käytettyjä soittimia, joita kutsutaan toisinaan myös termillä nipple-gongs tai button gongs. Jos balilaisten viritettyjen gongien hankkiminen tuottaa vaikeuksia, myös kiinalaisten oopperagongien (kuva 13) käyttäminen on mahdollista. Valittaessa tällaiset gongit on kuitenkin kiinnitettävä tarkasti huomiota soiton dynamiikkaan, koska kiinalaiset oopperagongit tuottavat glissandon, kun niihin lyödään voimakkaasti. Kuten jarrurummut stemmassa 4, nämäkin gongit vaimennetaan laittamalla ne soitettavaksi kankaan päälle.

Tämän stemman soittajalle tuottaa eniten järjestelyjä Cagen käyttämä vesigongi. Kyseessä on kahdestatoista kuuteentoista tuuman kokoinen kiinalainen gongi (Williams, 1990, 31), joka –kun sitä on ensin lyöty – yksinkertaisesti upotetaan vesiastiaan. Gongi tuottaa silloin alaspäisen glissandon. Kun gongi taas nostetaan vesiastiasta ja sitä lyödään samaan aikaan, sen äänenkorkeus nousee. Kuten aiemmin luvussa 3.6. kerrottiin, Cage löysi tällaisen tekniikan soittaen gongia työskennellessään vesibaletin kanssa UCLA:ssa³⁷ vuonna 1938 (Revill, 1992, 55). Gongin asetteleminen siten, että se on helposti otettavissa ja painettavissa vesiastiaan on tärkeää. Hyvä vaihtoehto on laittaa gongi roikkumaan tavallisesta symbaalitelineestä

³⁶ Tästä kohtaa löytyy mielenkiintoinen puute partituurin selityssivulta: Cage kirjoittaa, että viidennellä soittajalla on soitettavanaan ”4 graduated muted anvils–pieces of non resonant metal placed on pads”, vaikka itse partiturissa on merkitty selvästi kahdeksan erikokoista ääntä alasimille. Cagen tarkoitus lienee se, että alasinta lyötäisiin kahteen eri paikkaa ja näin saataisiin neljästä instrumentista kahdeksan erikokoista ääntä. Tämä tekijä jää usein esittäjiltä huomaamatta, ja siksi olisikin ollut tärkeää kirjata tämä seikka partituuriin.

³⁷ University of California at Los Angeles

kuminauhalla vesiastian päälle. Kuminauhan avulla gongi voidaan painaa portaattomasti veteen ja palauttaa se takaisin ylös. Vesiastian yläpuolelle sijoittamisesta on lisäksi se hyöty, että gongista soiton jälkeen valuva vesi ei aiheuta harmia. Luonnollisesti myös sopivan kokoisen ja tukevan astian löytäminen on tärkeää, niin että gongi mahtuu sinne kokonaan.³⁸

Kuudennen stemman soittajan soittimistoon kuuluvat vielä perinteinen tam-tam ja ripustettu gongi. Tam-tam on tasainen, metallinen, gongia muistuttava soitin. Erotuksena gongiin tam-tamin keskiosaa ei ole kohotettu, jolloin siitä ei ole kuultavissa selkeää yksittäisen korkeuden tuottavaa ääntä. Tam-tamin ääni on tumma ja matala. Jotta ero gongiin olisi selkeä, on suositeltavaa käyttää mahdollisimman suurikokoista ja matalaäänistä instrumenttia. Gongin, jota tässä stemmassa käytetään, tulisi olla balilainen tai kiinalainen, jonka keskiosa on kohotettu (Williams, 1990, 31). Tämän gongin koko tulisi suhteuttaa tam-tamin kokoon niin, että soittimien ero välittyä myös kuulijalle.



Kuva 13: Kiinalaisia oopperagongejia

5.1.2 Pelkkää metallia: äänenvärit sekoittuvat?

First Constructionin esittämisen tekee haastavaksi ja mielenkiintoiseksi sen soittimiston samankaltainen äänimaailma. Niin kuin aiemmin todettiin ja kuten teoksen nimikin kertoo, kaikki tämän sävellyksen soittimet on tehty metallista. Tämä seikka aiheuttaa helposti ilmiön, jota Steven Schick kutsuu termillä ”red on red” (Schick, 2006, 62). Kyse on yksinkertaisesti siitä, että jokainen soitin ja jokaisen stemman tärkeät fraasit tulisi saada sopivasti kuuluviin äänenvärien samankaltai-

³⁸ Huomattavan tärkeää on myös, että vesiastia on ehjä. Kirjoittajalla on tästä huonoja kokemuksia: esityksessä vuonna 2006 Toronton Walter Hallissa vesiastia alkoi vuotaa juuri ennen konserttia ja kasteli suuren osan salin lattiasta!

suudesta huolimatta. Erityisesti metallisissa lyömäsoittimissa on hankalaa saada kulloinkin tärkeimmät linjat kuulumaan, kun taustalla on valmiiksi useita samankaltaisia äänenvärejä. Kuten Schick kirjassaan toteaa, helpoin – mutta teoksen kannalta tuhoisin – tapa saada itsensä ja stemmansa kuulumaan on valita kovemmat kapulat, joilla instrumentteja soitetaan. Tämä aiheuttaa kuitenkin vähitellen ja usein huomaamatta kokonaisyanssin kasvamisen, mikä ei tietenkään ole teoksen, esittäjien eikä varsinkaan kuulijoiden kannalta suotavaa.

Tämänkin teoksen esityksen onnistumisen kannalta on ensisijaisen tärkeää, että esittäjät ovat paneutuneet huolella partituuriin ja mielellään lukeneet aiemmin mainittuja analyysyjä *First Constructionista*. Tämä helpottaa oman osuuden suhteuttamista (balansointia) muihin stemmoihin. Luonnollisesti mahdollisen kapellimestarin³⁹ rooli balansoinnissa ja fraasien esiintuonnissa on tärkeä. Kuitenkin viime kädessä jokainen soittaja on vastuussa omasta osuudestaan, ja kapellimestari voi ainoastaan auttaa ja tuoda esiin selkeyteen ja balansointiin liittyviä ongelmia. Esittelenkin seuraavassa jaksossa muutamia käytännönläheisiä mahdollisuuksia ja vaihtoehtoja, joilla voi saada metalliseen äänimaailmaan lisää selkeyttä.

5.1.3 Ukkospellit

Ukkospeltiä – joita *First Constructionissa* on peräti viisi – on perinteisesti totuttu soittamaan käsin ravistamalla. Tällä tavoin soitettuna se aiheuttaa ukkosta muistutavaa ääntä, kuten sen alkuperäinen tarkoitus teatterin tehosteinstrumenttina onkin. Kuitenkin kookasta metallilevyä on hankala kontrolloida, ja esimerkiksi crescendot ja diminuendot syntyvät usein pienellä viiveellä ravistuksen jälkeen. Kokemukseni onkin, että *First Constructionin* kaltaisissa teoksissa ukkospeltiä olisi hyvä soittaa lyömällä sitä pehmeällä kapulalla. Hyvä esimerkki on *First Constructionin* ensimmäinen tahti: Cage kirjoittaa neljälle ukkospellille aksentoidun fortissimo-pianopianissimon (ffppp) ja siitä lähtevän tremolon, joka päättyy dynamiikaltaan pianoksi (kuva 14). Jos tämä fraasi toteutetaan ukkospeltejä ravistamalla, syntyy helposti epäselvä mutta dynamiikaltaan tasapaksu hetki. Lisäksi ukkospellit suurella todennäköisyydellä peittävät alleen pianon, joka aloittaa oman fraasinsa heti ukkospeltien jälkeen. Tämä ongelma ratkeaa, kun valitaan sopivan pehmeä kapula, jolla pystytään tuottamaan hyvä yksittäinen aksentti ja heti sen jälkeen hiljainen tremolo. Tällä tavoin myös teoksen ensimmäiseen ääneen saadaan hyvä yhteneväinen aluke. Kapulaa valittaessa on oltava kuitenkin huolellinen, sillä liian kovan kapulan valinta aiheuttaa liian artikuloidun äänen, mikä ei – nuottitekstuuriin viitaten – ole tarkoitus.

³⁹ *First Construction* esitetään useimmiten kapellimestarin johdolla. Toki teos voidaan esittää ilmankin johtajaa, jos yhtye on tarpeeksi hyvin valmistautunut ja harjaantunut soittamaan keskenään.

FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)

JOHN CAGE

$\text{♩} = 96$ (MODERATELY FAST)

THUNDERSCREET

STRING PIANO WITH ASSISTANT

PEDAL THROUGHOUT

OXEN BELLS

RUBBER BEATERS

THUNDERSCREET

THUNDERSCREET

THUNDERSCREET

THUNDERSCREET

Kuva 14: John Cage: *First Construction (in Metal)* (Edition Peters, 1962); teoksen alkutahdit, joissa neljä erikokoista ukkospeltiä soittaa samaan aikaan.

5.1.4 Kapuloiden valinta

Cage määrittelee osin hyvinkin tarkkaan *First Construction*issa käytettävät kapulat. Tarkka määrittely on tavallaan hyvin ymmärrettävää, sillä 1930-luvulla erilaisia kapulatyyppejä ei ollut siinä määrin valittavissa kuin nykyään. Toisaalta Cagella oli käytössään vain tietynlaisia kapuloita, jotka käyvät ilmi listasta (ks. liite kapuloista). Viime vuosina erilaisten ja erityylisten kapuloitten kaupallinen valmistus on kuitenkin kasvanut valtavasti, mikä antaa lyömäsoittajille runsaasti uusia mahdollisuuksia erilaisten äänenvärien tuottamiseen. Cagen kapulaehdotuksien rinnalla onkin järkevää kokeilla rohkeasti erilaisia vaihtoehtoja. Luonnollisesti esiintymistilan akustiikka vaikuttaa suuresti siihen, millaisia – kuinka kovia, painavia tai artikuloivia – kapuloita esiintyjän on syytä käyttää. Niin ikään käytettävät soittimet vaikuttavat valittaviin kapuloihin; mikä sopii toiselle soittimelle, ei välttämättä sovi toiselle. Tärkeintä on, että esiintyjällä on selkeä käsitys ja näkemys siitä, miten kulloinkin fraasi suhteutuu kokonaisuuteen.

5.2 *Second Construction*

Konstruktiosarjansa toisen osan, joka on yksinkertaisesti nimeltään *Second Construction*, Cage sävelsi asuessaan edelleen Seattlessa. Ryhmä, jolle teos sävellettiin, oli niin ikään tuttu: kantaesityksestä vastasivat Xenia ja John Cage, Doris Dennison sekä Margaret Jansen. *Second Construction* kantaesitettiin helmikuun 14. päivänä vuonna 1940 Reed Collegessa, Portlandissa. Myös sävellysmenetelmä, square root -formula, joka mainitaan luvussa 5.1., on tässäkin teoksessa sama kuin aiemmassa teoksessa *First Construction (in Metal)*.

Cage ei itse selvästikään pitänyt *Second Constructionia* erityisen onnistuneena teoksena. Hän totesi: ”Mielestäni *Second Construction* on kehno kappale. Säveltäessäni pidin sitä mielenkiintoisena, mutta nykyään siinä on mielestäni liikaa takautumia musiikin teoriasta; se on itse asiassa uudelleen järjestetty fuuga. Mielestäni fuugat eivät ole kiinnostavia.” (Patterson, 2002, 93–94). Usein tätä toista konstruktioita onkin kritisoitu soinnillisesta tylsyydestä, liiallisesta perinteisten soittimien käytöstä ja mielenkiintoisten äänenvärien puutteesta (Patterson, 2002, 94). Joka tapauksessa tätäkin Cagen teosta esitetään edelleen paljon ja sitä voidaan hyvällä syyllä pitää yhtenä lyömäsoitinyhtymusiikin klassikkona.⁴⁰ *Second Construction* on levytetty useasti, esimerkkinä mainittakoot Amadindan ja Kroumatan levyt.

5.2.1 Soittimet stemmoittain

Second Construction on lyömäsoitinkvartetto, ja siinä käytetään yhteensä 32:ta eri instrumenttia. Kestoltaan teos on kymmenisen minuuttia, kuten muutkin konstruktiosarjan kappaleet. Esittelen tässä luvussa teoksen soittimet ja mahdolliset korvaavat vaihtoehdot. Niiltä osin, kun kyseessä on samoja soittimia kuin aiemmissa esittelemissäni teoksissa, viittaan aiempiin lukuihin.

Stemma 1

Ensimmäisen stemman soittajalle Cage on kirjoittanut neljä soitinta: kulkuset (sleigh bells), lasituulikellot (wind glass), intiaanihelistin (indian rattle) ja pienet maracasit (small maracas).

First Constructionissa Cage käyttää myös kulkusia, mutta *Second Constructionissa* kulkuset ovat joko hevosten kaulassa pidettäviä kelloja tai härkäkelloja. Cage käyttää *Second Constructionissa* seitsemää erikorkuista kulkusta, joita toisin kuin ensimmäisessä konstruktiossa ei ravisteta vaan lyödään kapuloilla. Sopivien kulkusten löytäminen on nykyisin melko hankalaa, ja vaikka Cage ehdottaa käytettäväksi härkäkelloja, kuten luvussa 5.1 totesin, niidenkään hankkiminen ei ole mutkatonta. Mielestäni paras ratkaisu on korvata kulkuset elefanttikelloilla (kuva 15). Kyseiset kellot ovat lehmänkellon kaltaisia, tosin pyöreitä ja kooltaan melko

⁴⁰ Itselleni *Second Construction* on ensimmäinen kosketus Cagen varhaiseen lyömäsoitinn musiikkiin, joten sillä on erityinen paikka korvissani ja sydämessäni.

isoja, ja niitä on perinteisesti pidetty elefanttien kaulassa. Niin kummallista kuin onkin, niitä on saatavilla helpommin kuin vastaavia hevosilla käytettäviä. Hyväksyttävä joskin soinniltaan hieman erilainen ratkaisu on käyttää viritettyjä lehmänkelloja (almglocken). Kulkuset tai mahdolliset kellot asetetaan säveltäjän toivomuksesta tässäkin tapauksessa pehmeään kankaan päälle pöydälle, jolloin niiden sointi jää melko lyhyeksi.



Kuva 15: Kuvassa erikokoisia elefanttikelloja, jotka sopivat erinomaisesti korvaamaan kulkusia.

Cage ehdottaa kulkusia soitettavaksi kovilla kumipäisillä kapuloilla, mutta oikea kapulavalinta riippuu muun muassa soitettavan instrumentin koosta, materiaalista ja esiintymistilan akustiikasta, kuten olen aiemminkin todennut. Partituurin alussa Cage neuvoo soittamaan kulkusten tremolot hankaamalla kapulaa kulkusen yläpintaa vasten. Tällä tekniikalla on kuitenkin mahdotonta soittaa voimakkaasti, ja koska esimerkiksi viidennestä tahdistaharjoitusnumero 3:n jälkeen Cage kirjoittaa crescendon, joka päättyy forte fortissimoon (kuva 16), on perinteinen, vuorokäsin lyömällä aikaansaatu tremolo käyttökelpoisempi.

Tuulikello on melko yleinen koriste-esine, jota pidetään esimerkiksi parvekkeella, jossa se tuulen osuessa vierekkäin roikkuviin metallisiin tai lasisiin palasiin tuottaa hiljaista ääntä. Cage käyttää tässä teoksessa lasista valmistettua tuulikelloa, joka on yleinen kiinalainen koriste. Lasisen tuulikellon voi korvata hyvin myös lasi-chimeseillä (glass chimes): vierekkäin roikkumaan sidottuja, erimittaisia lasisia putkia ravistetaan sormilla. Ellei lasi-chimesejä ole saatavilla, mahdollinen ja hyväksyttävä vaihtoehto on käyttää metallista windchimesiä, joka on hyvin yleinen soitin.

Cagen *Second Constructionissa* käyttämä intiaanihelistin on Pohjois-Amerikan intiaanien rituaaleissaan käyttämä instrumentti. Tällaisia helistimiä on olemassa useita eri malleja, joista monet muistuttavat maracaseja sekä muodoltaan että

ääneltään. Koska ensimmäisen ja toisen stemman soittajille on kuitenkin sävelletty osia myös varsinaisille maracaseille, on syytä olettaa, että Cage tarkoittaa kilpikonnaan kuorista tehtyä soitinta. Tässä soittimessa kilpikonnaan tai mahdollisesti jonkin muun eläimen kuoren palasia on sidottu puisen kapulan ympärille, ja toisiinsa osuessaan ne tuottavat helinää. Nykyisin tällaisia soittimia valmistetaan myös teollisesti muovista. Valitessaan tätä soitinta soittajan on oltava huolellinen, ettei äänenväri muistuta liiaksi maracasia. Valittaessa puolestaan maracasit tähän stemmaan on muistettava, että niiden tulee olla pienemmät ja äänenkorkeudeltaan korkeammat kuin toisen stemman soittajan soittimet.

PLAYER 1 3

Kuva 16: John Cage: *Second Construction* (Edition Peters, 1978), stemma 1.

Stemma 2

Second Constructionin toisen stemman soittimistoon kuuluu – Cagen tavalliseen instrumenttivalikoimaan verrattuna – yllättävänkin perinteisiä lyömäsoittimia. Mukana ovat pikkurumpu (snare drum), viisi äänenkorkeudeltaan erilaista tom-tomia (tom-toms), kolme temppeligongia (temple gongs) sekä pieni ja suuri maracas.

Pikkurumpu, jota Cage käyttää tässä teoksessa varhaistuotantonsa ensimmäisen ja ainoan kerran, on tavallinen orkestereissa ja rumpusetissä käytettävä kaksikalvoinen rumpu. Siinä on alakalvossa resonoiva metallilanka, jota yleisimmin kutsutaan matoksi tai naruksi. Cage on ollut ilmeisen kiinnostunut jazzrumpaleitten tavasta soittaa, sillä hän pyytää käyttämään tekniikkaa, jossa soittajalla on vispilä (brushes) vasemmassa kädessä ja tavallinen rumpukapula oikeassa.

Kuten Cagen käytössä olleitten soittimien luettelosta käy ilmi, hänellä oli käytössään kiinalaisia tom-tomeja. Siksi onkin hyvä, jos on suinkin mahdollista, valita juuri kyseisiä tom-tomeja. Karakterien saavuttamiseksi kannattaa valita viisi mahdollisimman erikokoista soitinta. Cage ehdottaa tom-tomeja soitettavaksi patarumpukapuloilla, mutta muitakin vaihtoehtoja, esimerkiksi pehmeitä marimbakapuloita, on hyvä kokeilla, akustiikka huomioon ottaen. Tärkeintä on saavuttaa soiva mutta selkeästi artikuloitu ääni. Artikulaatio onkin keskeinen tekijä nimenomaan tässä stemmassa, jossa polyrytmiikkaa esiintyy runsaasti.

Tämän stemman soittimista tempelligongit ovat samanlaisia japanilaisia gongreja, jotka esiteltiin luvussa 5.1.5, ja samat kapulusuositukset pätevät myös tähän teokseen. Toisen stemman soittajalla on vielä kahdet maracasit, pienet ja isot, jotka molemmat ovat säveltäjän toivomuksesta suuremmat ja äänenkorkeudeltaan matalammat kuin ensimmäisen stemman soittajan vastaavat instrumentit.

Stemmat 3 ja 4

Kolmannen ja neljännen stemman instrumentit muistuttavat eniten *First Constructionin* soittimistoa. Kolmannella soittajalla on vain metallisia soittimia, suuri tam-tam, vaimennetut gongit (muted gongs), vesigongi (water gong) ja ukkospelti (thunder sheet). Kaikki nämä soittimet ja niiden soittotavat sekä käytettävät kapulat on esitelty luvussa 5.1.

Neljännen stemman soittaja puolestaan soittaa pianoa (string piano), joka on esitelty luvussa 5.1. Myös soittotavat ovat yhteneväiset *First Constructionin* kanssa sireenin kaltaisen äänen tuottamisen sekä pyyhkäisemällä tuotettavan glissandon osalta. Tässä teoksessa Cage kirjoittaa pianolle lisäksi vaimennuksia, jotka toteutetaan vasemman käden sormilla. Pientä pianon preparointiakin *Second Constructionissa* vaaditaan, sillä Cage haluaa C-äänen vaimennettavaksi ruuvilla, joka laitetaan kielten väliin, ja äänet a1–es2 taas vaimennettavaksi pahvinpalasella, joka laitetaan kielten päälle.

5.2.2 Kapellimestarin kanssa vai ilman?

Yleisin pohdinta *Second Constructionia* esitettäessä käydään siitä, tulisiko teos esittää kapellimestarin johdolla. Usein kapellimestarin tarpeellisuutta perustellaan tämän teoksen äärimmäisen hankalilla ja usein päällekkäin osuvilla polyrytmeillä. Oman kokemukseni mukaan tärkeä osa tämän teoksen luonteesta ja jännitteestä saattaa kuitenkin hävitä kapellimestarin myötä. On nimittäin luonnollista ja ymmärrettävää, että vaikeita rytmejä soitettaessa tukeudutaan kapellimestariin – joka siis lyönnillään näyttää kappaleen tahtiosat. Tällöin kuitenkin esiintyjän oma rytminkäsittely helposti muuttuu ja vaikeista polyrytmeistä saattaa tulla joko liian kiireisiä tai liian verkkaisia. Syntyy tahtiviivalla tavataan -efekti, jolla tarkoitan sitä, että vaikea rytmi saattaa olla epätasainen, kun se pyritään kohdistamaan kapellimestarin määrittelemän tahtiosan mukaiseksi.

Naiivisti sanottuna paras ratkaisu on esittää *Second Construction* ilman kapellimestaria ja siten, että jokainen muusikko opettelee huolellisesti oman osuutensa. Jokainen polyrytmi tulee luonnollisesti hallita hyvin, ja muitten esittäjien stemmat on syytä tuntea perusteellisesti. Tämän lisäksi on hyvä kuitenkin huomata Cagen käyttämät pitkät fraasit, jotka ylittävät usein tahtiviivat. Jos esiintyjä opettelee vaikeat rytmit fraasien mukaan, niin oman kokemukseni mukaan vaikeat rytmit ”loksahtavat” useimmiten paikalleen ja muodostavat juuri *Second Constructionille* tunnusomaisen jännitteen, joka syntyy nimenomaan monimutkaisten rytmien päällekkäisyydestä (kuva 17).

The image displays a musical score for John Cage's *Second Construction*. It consists of three systems of staves. The first system includes: 1. Indian Rattle (staccato notes), 2. Tam-tam (rhythmic patterns with accents and dynamics like *p* and *f*), 3. Thunder Sheet (staccato notes), and 4. String Piano (chords with dynamics like *p* and *f*). The second system includes: 2. Tom-toms (rhythmic patterns with dynamics like *p* and *f*), 3. Thunder Sheet (staccato notes), and 4. String Piano (chords with dynamics like *p* and *f*). The third system, starting at measure 8, includes: 2. Tom-toms (rhythmic patterns with dynamics like *mf* and *cresc.*), 3. Thunder Sheet (staccato notes), and 4. String Piano (rhythmic patterns with dynamics like *f* and *cresc.*).

Kuva 17: John Cage: *Second Construction* (Edition Peters, 1978). Esimerkin harjoitusnumerossa 8 huomataan päällekkäiset polyrytmit, joiden soittaminen tarkasti vaatii esittäjiltä huomattavaa keskittymistä.

5.3 *Third Construction*

Konstruktiosarjan päättävän lyömäsoitinkvarteton *Third Constructionin* Cage sävelsi vuonna 1941, ja se sai ensi-esityksensä toukokuun 14. päivä San Franciscossa California Clubin auditoriossa. Tällä kertaa esityksestä vastasivat Xenia Cage, Doris Dennison, Margaret Jansen, säveltäjä Lou Harrison ja Cage itse, joka toimi johtajana (Williams, 1990, 128). Cage omisti teoksen vaimolleen Xenialle heidän häääpäivänsä kunniaksi.

Toisin kuin konstruktiosarjansa toista osaa *Second Constructionia* Cage piti tätä kolmatta konstruktiota onnistuneena ja myös suosittuna teoksena (Kostelenatz, 2003, 65). Suosio pitääkin paikkansa; *Third Construction* kuuluu epäilemättä länsimaisen taidemusiikin esitetyimpiin lyömäsoitinyhtyeeteoksiin. Tämä siitäkin huolimatta, että teos on sekä soitinnukseltaan että rytmiikaltaan hyvin vaativa (Williams, 1990, 133)

ja sitä esittävät yleensä jo pidempään toimineet yhtyeet. Erinomaisia levytyksiä *Third Constructionista* ovat tehneet esimerkiksi Amadinda, Nexus ja So Percussion.

Sävellystekniikkana Cage käyttää tässäkin konstruktiossa square root -formulaa, josta kerrotaan luvussa 5.1. Cage itse sanoo erityisesti tässä teoksessa pyrkineensä säveltämään ”rytmisiä kadensseja” (Williams, 1990, 132). Sointiväreiltään *Third Construction* poikkeaa muista Cagen varhaistuotannon teoksista yllättävänkin paljon. Niin valitut soittimet ja niiden suuri määrä kuin myös tapa, jolla hän niitä käyttää, tekevät *Third Constructionista* äänimaisemaltaan yhden kaikkien aikojen merkittävimmistä, kiinnostavimmista ja kiehtovimmista lyömäsoitinyhtyeeteoksista.

5.3.1 Soittimet ja mahdolliset korvaavat vaihtoehdot

Cagen soitinnuksen *Third Constructionissa* voi jakaa neljään soitinryhmään⁴¹: kalvolliset, puiset ja metalliset soittimet sekä puhallettava soitin. Jokainen soittaja käyttää 13 soitinta, jotka koostuvat tasapuolisesti eri soitinryhmistä. Poikkeuksena on puhallettava soitin, simpukkatrumpetti (conch shell), joka esiintyy vain kolmannen stemman soittajalla. *Third Constructionissa* esiintyy erityisen paljon eri kulttuurireitten kansansoittimia, seikka joka tekee soittimien hankkimisen ja valinnat erityisen haastaviksi ja tärkeiksi. Esittelen tässä luvussa *Third Constructionin* soittimet ja mahdollisuudet, joilla ne voi korvata. *Third Constructionissa* soittajilla on usein samoja soittimia, niinpä tämän teoksen ensimmäisen stemman soitinten esittely pätee useitten soittimien osalta muihinkin stemmoihin. Siksi ensimmäisen stemman esittely on luonnollisesti laajin.

Stemma 1

Ensimmäisen stemman soittimistoon kuuluvat helistin (n.w. indian rattle [wooden]), viisi erikokoista metallipurkkia (graduated tin cans), kolme erikokoista rumpua (graduated drums [tom-toms]), claveskapulat, iso kiinalainen symbaali (large chinese slymbal [suspended]), maracasit sekä teponaxtle.

Helistin, tarkemmin sanottuna intiaanihelistin, jota Cage haluaa tässä teoksessa käytettävän, viittaa Pohjois-Amerikan luoteisosissa (n.w. = north-west) asuneitten intiaanien käyttämään alkuperäissoittimeen. Cage täsmentää, että helistimen tulee olla puinen. Nykyisin on melko hankala löytää juuri kyseistä soitinta – perustuihan Cagen soitinnus useimmiten hänelle itselleen saatavilla olleisiin soittimiin – ja helistimenä käytetäänkin usein parhaiten tarkoitukseen sopivaa instrumenttia. Tärkeintä tämän stemman helistimen valinnassa on se, että se eroaa toisen stemman soittajan käytämästä helistimestä mahdollisimman selkeästi. Esimerkiksi Brasiliassa ja eri puolilla Afrikkaa käytettävä caxixi toimii tässä teoksessa korvaavana vaihtoehtona mainiosti. Toinen sopiva vaihtoehto voi olla pieni puinen shaker: rasia, jonka sisällä on muovisia rakeita.

⁴¹ Tarkkaan ottaen soitinryhmiä voisi tulkita olevan viisi: kalvollisiin soittimiin on mukaan laskettu kitkalla toimivat lion’s roar ja bass drum roar. Vaikka kyseiset soittimet ovat kalvollisia, ääni niistä tuotetaan kitkan avulla, ei lyömällä kalvoon. Kokonaisuuden kannalta tällä seikalla ei kuitenkaan ole merkitystä.

Metallipurkit ovat keskeinen osa *Third Constructionin* soitinnusta, ja jokaisella soittajalla on viisi erikokoista purkkia. Yhteensä tässä teoksessa on siis 20 metallista purkkia, ja jokaisesta niistä tulee saada aikaan kaksi erilaista ääntä: keskelle purkkia sekä purkin reunaan lyömällä aikaansaadut. Yhteensä siis 40 erilaista ja erikorkuista ääntä. Termillä tin can tarkoitetaan eri metalliseoksista tehtyjä säilykepurkkeja, maalipurkkeja tai muita vastaavia. Purkkien valmistamiseen 1930- ja 1940-luvuilla käytetyt metalliseokset olivat erilaisia kuin nykyään, ja valittaessa nykyaikaisia purkkeja on kiinnitettävä huomiota siihen, että reunasta syntyvän äänen tulee olla selkeästi erilainen kuin keskeltä syntyvän. Purkit asetellaan tavallisesti pöydälle, koska Cage pyytää muutamaan otteeseen soittamaan purkkia siten, että toinen käsi nostaa sen reunaan toisen käden lyödessä purkkia. Näin syntyy pitkäkestoisempi ääni, josta Cage käyttää termiä ”open” (kuva 19). Purkkien asettelu pöydälle saattaa olla kuitenkin hankalaa, koska purkit ovat usein melko pieniä ja kevyitä ja niiden paikallaan pysymisen kanssa voi olla ongelmia. Soitettavuuden kannalta purkit olisi hyvä kiinnittää telineeseen esimerkiksi ruuvilla, jolloin ne pysyvät paikoillaan ja niitä voi lyödä tarvittaessa voimakkaammin. Tässä kohtaa esiintyjä joutuu siis tekemään valinnan soitettavuuden ja Cagen notaation tarkan noudattamisen välillä.

Metallipurkkien tapaan Cage on kirjoittanut myös rummut jokaiselle *Third Constructionin* soittajalle. Jokaisella soittajalla on kolme rumpua, ja jokaisesta rummusta tuotetaan kahta erilaista ääntä: rummun keskeltä lyötävää ääntä ja ääntä, joka tuotetaan lyömällä lähelle rummun reunaan. Vaikka Cage siis kirjoittaa partituuriin soittimeksi rummut, hän lisää suluissa, että kyseessä ovat tom-tomit. Miksei Cage suoraan toivo käytettävän tom-tomeja, niin kuin hän useissa muissa teoksissaan tekee? Uskon, että Cage jättää esittäjälle mahdollisuuden valita tähän teokseen muitakin kalvollisia rumpuja kuin tom-tomit sen vuoksi, että *Third Constructionin* soitinnus on muittenkin soitinten osalta hyvin kansanmusiikki-lähtöinen. Cage lienee ajatellut, että jos esittäjä löytää jonkin toisen muihin instrumentteihin sopivan rummun käytettäväksi, se on luvallista. Tämä ajatus tuntuu järkevältä, koska teoksessa on saatava aikaan yhteensä 24 väriltään ja korkeudeltaan erilaista rummun ääntä. Joka tapauksessa rumpuja valittaessa – olivatpa ne sitten kiinalaiset tom-tomit, jotka Cagella on ollut käytössään säveltäessään *Third Constructionin* (Patterson, 2002, 99), tai muut rummut – tärkeintä on huomioida, että niitä soitetaan kapuloilla, sormilla ja myös bambukapuloilla (cricket callers, joista tarkemmin kolmannen stemman yhteydessä). On siis varmistettava, että käytettävän rummun reuna ei ole niin korkea, ettei sitä pysty kunnolla sormin tai bambukapulalla soittamaan. Cage ei ole määritellyt sitä, minkä stemman soittimet ovat äänenkorkeudeltaan korkeimmat tai matalimmat. Tässä suhteessa valinta jää esittäjän yhtyeen päätettäväksi.

Claves-kapulat, jotka ovat nykyään hyvinkin tavallinen soitin aina musiikki-leikkikouluista lähtien, eivät olleet sitä vielä 1940-luvun alussa länsimaisen taidemusiikin piirissä (Patterson, 2002, 100). Tähän kolmanteen konstruktiionsa Cage on kirjoittanut claves-kapulat kaikille soittajille. Clavesita valittaessa on syytä ottaa huomioon muutamat kohdat teoksessa, joissa useampi claves soittaa samanaikaisesti. Esimerkkinä olkoon kohta kahdeksan tahtia ennen harjoituskirjainta I (kuva 18), jossa neljälle clavesille on sävelletty päällekkäisiä rytmejä. Jos yhtye valitsee äänenkorkeudeltaan liian samanlaiset kapulat, teoksen tämä kohta kuulostaa helposti sekavalta. Lieneekin selkeintä valita ensimmäisen stemman soittajalle äänenkorkeudeltaan korkein claves-kapula, toisen stemman soittajalle toiseksi

korkein ja niin edespäin. Karakteriltaan erilaisia claves-kapuloita on saatavilla nykyisin runsaasti. Esimerkiksi afrikkalaiset pehmeäsointiset claves-kapulat eroavat kirpeästi ja voimakkaasti soivista kuubalaisista moderneista claves-kapuloista. Oman kokemukseni mukaan on hyvä valita karakteriltaan samankaltaiset mutta äänenkorkeudeltaan selkeästi erilaiset instrumentit. Tämä vaatii hieman enemmän vaivannäköä, mutta tuottaa huomattavasti paremman lopputuloksen.

Kiinalainen symbaali ja maracasit ovat samoja soittimia, jotka on esitelty aiemmin: kiinalainen symbaali luvussa 5.1.1 ja maracas luvussa 5.2.1. Yksi mielenkiintoisimmista *Third Constructionin* soittimista löytyy vielä ensimmäisen stemman soittimistosta. Kyseessä on teponaxtle⁴², meksikolainen jo ennen atsteekkien aikaa käytössä ollut soitin (Blades, 1970, 47). Teponaxtle on pitkälti samankaltainen soitin kuin meillä nykyisin käytettävä log-drum⁴³, puinen ontto laatikko, jonka kanteen on sahattu suurin piirtein H-kirjaimen muotoinen kuvio. Tästä soittimesta käytetään myös nimitystä rakorumpu. Sahauksen jälkeen kanteen muodostuu kaksi erillistä ”kieltä”, joita lyödään. ”Kielten” tulee olla sahattu niin, että ne ovat hieman eri pituiset, jolloin niistä syntyy äänenkorkeudeltaan eriävät äänet. Teponaxtlea tai rakorumpua soitetaan pehmeällä nuijalla tai sormin. Cage pyytää käyttämään tässä teoksessa molempia tekniikoita: toisinaan niin, että toisessa kädessä on nuija ja toinen käsi soittaa sormin, toisinaan taas niin, että soittamiseen käytetään vain sormia (kuva 20).

⁴² Soittimen nimi esiintyy toisinaan myös muodossa teponatzli.

⁴³ Koska log-drumista ei ole vakiintunut hyvää suomenkielistä käännöstä, käytän englanninkielistä termiä.

Kuva 18: John Cage: *Third Construction* (Edition Peters, 1970). Tässä kohdassa, kahdeksan tahtia ennen harjoituskirjainta I, Cage kirjoittaa neljälle claves-kapulalle ”kvartetton”.

Kuva 19: John Cage: *Third Construction* (Edition Peters, 1970). Peltipurkkeja soitetaan myös siten, että niiden reunaa käännetään. Tällöin saadaan aikaan soivempi ääni.

Tempo [♩ = 108] PLAYER 1 5

TEPONAXTLE (R.H. SOFT RUBBER, L.H. FINGER).

Kuva 20: John Cage: *Third Construction* (Edition Peters, 1970). Teponaxtlea soitetaan välillä sekä sormin että kapulalla.

Stemma 2

Toisen stemman soittimet ovat rumpujen, metallipurkkien ja claves-kapuloitten osalta samat kuin ensimmäisen stemman. Näiden lisäksi toisessa stemmaan on kirjoitettu kaksi lehmänkelloa (2 cowbells), indokiinalainen helistin (indo-chinese rattle [wooden, with many separate chambers]) ja lion's roar⁴⁴.

Tämän stemman lehmänkellot ovat perinteisiä, yleisesti käytettäviä soittimia. Esittäjän on kuitenkin valittava hyvin soivia kelloja pystyäkseen tekemään eron lyhyitten ja pidempikestoisten äänten välillä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että soittajan on vaimennettava sormin tai pehmeällä kapulalla aika-arvoltaan lyhyemmät äänet. Lehmänkellot olisi hyvä kiinnittää telineeseen, jolloin niiden sointi ei vaimene, kuten se helposti tekee, jos niitä pidetään pöydällä.

Cagen käyttämä indokiinalainen helistin on hyvin arvoituksellinen soitin. Tarkkaa kuvausta Cagen tarkoittamasta soittimesta ei lähteistä löydy, joten esiintyjän pitää valita sopiva instrumentti verraten sitä ensimmäisen stemman soittajan käyttämään helistimeen. Tunnettujen yhtyeitten versioissa on tämän soittimen osalta suuria eroja: unkarilainen Amadinda-yhtye, joka on erikoistunut Cagen musiikkiin, käyttää tässä

⁴⁴ Tällekin soittimelle ei ole vakiintunut suomenkielistä termiä. Leijonan karjahdus ei tunnu luontevalta suomenkieliseltä soittimen nimeltä, siksi käytän englanninkielistä termiä.

soittimena aiemmin ensimmäisen stemman kohdalla mainitsemaani brasilialaista caxixia, kun taas Cagen kanssa paljon yhteistyötä tehnyt kanadalainen lyömäsoitin-yhtye Nexus käyttää kuivatusta pavunpalosta tehtyä helistintä. Yksi tämän hetken tunnetuimmista lyömäsoitinyhtyeistä, yhdysvaltalainen So-Percussion sen sijaan käyttää muovista helistintä. Nämä esimerkit valaisevat mielestäni oivasti tämän soittimen – ja osittain muidenkin Cagen käyttämien lyömäsoitinten – osalta valinnan vapautta. Keskeinen tekijä soittimien valinnan suhteen tulee olla yhtyeen keskinäinen balanssi sekä dynamiikan että äänenvärien kannalta. Tällöin saavutetaan kiinnostava ja selkeä kokonaisuus.

Lion's roar, joka on toisen stemman soittajan viimeinen soitin, on rumpu, josta kitkan avulla tuotetaan leijonan karjahdusta muistuttava ääni. Koska Cage on säveltänyt neljänteen stemmaan bassorummulla tuotettavan karjahduksen (bass drum roar), tämän toisen stemman karjahdusäänen tulee olla äänenkorkeudeltaan korkeampi kuin neljännen stemman vastaavan. Käytännössä tämän stemman karjahduksen voi tuottaa käyttämällä esimerkiksi brasilialaista kansansoitinta, *cuíca*. Se on yksikalvoinen rumpu, jonka kalvoon on useimmiten kiinnitetty puikko. Hankaamalla kostealla pyyhkeellä puikkoa syntyy kitka, joka resonoidessaan rummun kalvoon aiheuttaa karjahdusta muistuttavan äänen. Tällaisen soittimen voi myös valmistaa itse käyttämällä yksikalvoista tom-tomia ja kiinnittämällä sen kalvoon puikon tai narun.

Stemma 3

Kolmas *Third Constructionin* stemma lienee soittimistoltaan sekä tämän teoksen että koko Cagen lyömäsoitinyhtyeetuotannon eksoottisin ja erikoisin. Mukana ovat aiemmin mainittujen rumpujen, metallipurkkien ja claves-kapuloitten lisäksi tamburiini (tambourine), quijadas⁴⁵, halkaistut bambukepit (cricket callers [split bamboo]) ja simpukkatrumpetti (conch shell). Cage ei täsmennä tarkemmin, millaista tamburiinia hän haluaa käytettävän, niinpä valinta jää soittajalle. Koska tässä teoksessa tamburiinilla soitetaan vain pitkiä tremoloita, jotka ovat dynamiikaltaan melko hiljaisia, esittäjän kannattaa valita kevyt, kooltaan suhteellisen pieni ja hiljaa soiva instrumentti. Koska perinteinen orkesteritamburiini saattaa olla soinniltaan tähän teokseen liian dominoiva, vaihtoehtoja kannattaa etsiä etnisistä soittimista. Tamburiineja esiintyy monissa eri kulttuureissa ja hyviä vaihtoehtoja voi löytyä monia – toisaalta esimerkiksi lasten leikkitamburiini saattaa toimia tässä tapauksessa hyvin.

Quijadas merkitsee kirjaimellisesti leukoja. Soittimena sillä tarkoitetaan nimenomaan aasin leukaluita, joita lyödään toisiaan vasten, jolloin hampaiden ja leukaluun väliin jäävistä raoista syntyy rätisevä ääni. Koska oikeita aasin leukaluita on todella vaikea hankkia, niiden asemesta käytetään nykyään useimmiten vibra-slapiä. Tämä soitin on teollinen versio leukaluista, ja se muistuttaa paljon quijadasia. Vibra-slapiin ääni on kuitenkin huomattavasti voimakkaampi ja pitkäkestoisempi kuin leukaluiden, ja siksi sitä on tässä teoksessa vaimennettava joko sormin tai teippaamalla sitä vähemmän soivaksi.

⁴⁵ Käytän espanjankielistä termiä tästä soittimesta, koska suomenkielinen versio, aasin leukaluut, on hankala eikä se ole vakiintunut käyttöön.



Kuva 21: Aasin leukaluut, joista käytetään myös nimeä Quijadas.

Halkaistuista bambukepeistä käytetään useita eri nimityksiä: Cagen käyttämä cricket callers, devil chasers tai pu-ili. Kyseessä on puoleenväliin halkaistu ontto bambukeppi, joka, riippuen siitä minkä kulttuurin soittimesta on kyse, on halkaistu useampaan osaan tai vain keskeltä kahtia (kuva 22). Bambukeppejä käytetään esimerkiksi Balilla ja Filippiineillä rituaaleissa, joissa karkotetaan pahoja henkiä. Tällaisen instrumentin ostaminen Suomesta on hankalaa, mutta toisaalta sellaisen valmistaminen itse on suhteellisen helppoa, sillä bambua on kauppoissa ostettavissa ja sen sahaaminen sopivan mittaiseksi sekä halkaiseminen kahteen tai useampaan osaan onnistuu vaivattomasti. Käyttökelpoinen instrumentti on myös lasten helistin, jossa pieneen bambukeppiin on sidottu pienet kuulat. Osuessaan keppiin ne muodostavat helisevän äänen.



Kuva 22 : Devil Chasers, tunnetaan myös nimillä Cricket Callers ja Pu-ili.

Epäilemättä *Third Constructionin* hankalin soitin sekä hankkia että soittaa on simpukkatrumpetti, siis simpukan kuori (kuva 23). Kyseessä on suuri meressä elävän

simpukan kuori, jota soitetaan puhaltamalla kuoreen porattuun reikään. Tällaista instrumenttia on käytetty vuosisatoja useitten eri kulttuureitten seremonioissa, Tiibetistä Karibian alueille. Tästä soittimesta tuotetaan ääni puhaltamalla kuoreen tehtyyn reikään, jolloin siitä syntyvä sointi muistuttaa hieman pasuunan ääntä. Koska soittamista varten valmistettua simpukankuorta on erittäin hankala hankkia, paras vaihtoehto on valmistaa se matkamuistoiksi myytävistä simpukankuorista itse. Hyviä korvaavia vaihtoehtoja simpukankuorelle ei juurikaan löydy, mutta ellei kuorta ole mahdollista hankkia, voi samankaltaisen äänen pyrkiä saavuttamaan laittamalla esimerkiksi trumpetin suukappaleen lyhyen vesiletkun päähän. Tämä ei ole hyvä mutta paremman vaihtoehdon puutteessa välttävä ratkaisu. Simpukankuoren soittaminen on useimmille lyömäsoittajille outoa ja vaatii paneutumista. *Third Constructionissa* simpukankuoresta pitää saada voimakkaita ja pitkiä ääniä (kuva 24), joten neuvojen pyytäminen hengitystekniikkaan ja ansatsiin esimerkiksi vaskisoittajilta on epäilemättä viisasta.



Kuva 23: Conch shell ts. simpukkatrumpetti, siis simpukan kuori, johon on porattu reikä soittamista varten.

Kuva 24: John Cage: *Third Construction* (Edition Peters, 1970). Stemma 3.

Stemma 4

Kuten muillakin *Third Constructionin* soittajilla, myös neljännen stemman soittajan instrumentteihin kuuluvat metallipurkit, claves-kapulat ja kolme rumpua. Näiden lisäksi Cage on kirjoittanut tähän stemmaan yhden erillisen metallipurkin, jossa on kanteen kiinnitetty nasta tai vastaava (tin can with tacks [rattle]), maracasit, puisen räikän (wooden ratchet) ja bass drum roarin⁴⁶.

Koska *Third Constructionin* soittimistot ovat jokaisella soittajalla suuret ja tilaa vievät, on hyväksyttävää ja järkevää toteuttaa lisämetallipurkki, jossa on nastoja tai vastaava rätinää tuottava esine kannen päällä siten, että pienimmän jo mukana olevan metallipurkin kylkeen kiinnitetään esimerkiksi teipillä pieniä metalliesineitä. Nämä metalliesineet voi nostaa kannen päälle helposti silloin, kun helinää tuottavaa metallipurkkia tarvitaan.

⁴⁶ Tällekkään soittimelle ei ole vakiintunut suomenkielistä termiä, siksi käytän alkuperäistä bass drum roaria.

Maracasit ovat tässäkin stemmassa samankaltaiset soittimet, jotka on mainittu jo aiemmin ensimmäisen stemman kohdalla. Luonnollisesti on tärkeää valita äänenkorkeudeltaan erilaiset maracasit kuin ensimmäisen stemman soittajalla, mutta neljännen stemman maracasien valinnassa tulee ottaa huomioon myös tekniikka, jota Cage tässä teoksessa käyttää. Cage pyytää näet soittamaan maracaseja siten, että niillä lyödään rumpuun. Tällöin aikaansaadaan sekä rumpu- että maracasääni. Jos valitut maracasit ovat liian suuret ja painavat, rummun ääni ei kuulu selkeästi, niinpä maracasien tulee olla suhteellisen kevyet. Cage pyytää ajoittain myös vaimentamaan maracasit, mikä onnistuu helpoimmin laittamalla pala kangasta niiden päälle. Tällöin kankaan voi nopeasti siirtää myös syrjään, kuten Cage toivoo (kuva 25).

Cagen tässä teoksessa käyttämä puinen räikkä on tavallinen instrumentti esimerkiksi sinfoniaorkestereissa. Cage ei täsmennä, millaista räikkää hän toivoo käytettävän, mutta hän pyytää teoksen loppupuolella soittamaan räikkää heiluttamalla (whirl), joten räikän tulee olla malliltaan tähän tarkoitukseen sopiva. Esimerkiksi urheilukilpailujen katsomoissa käytettävät leluräikät sopivat hyvin, mutta esiintyjän on kuitenkin huolehdittava siitä, että käytettävä räikkä ei ole liian voimakasääninen.

Toinen *Third Constructionissa* käytettävä kitkarumpu on bass drum roar. Kyseessä on samankaltainen soitin kuin toisen stemman soittajalla, mutta äänenkorkeudeltaan tämän soittimen tulee olla huomattavasti matalampi kuin toisen stemman lion's roar. Useimmiten tämä soitin toteutetaan kiinnittämällä halkaisijaltaan mahdollisimman suuren tom-tomin kalvoon nauha, esimerkiksi harpun suonikieli. Tämä nauha tai kieli hartsataan, jolloin sitä hangatessa syntyy voimakas kitka, joka aiheuttaa rummun resonoinnin ja sitä kautta voimakkaan karjahdusmaisen äänen. Paras vaihtoehto olisi käyttää konserttibassorumpua, jonka kalvoon mainittu nauha kiinnitettäisiin. Koska kalvoon pitää kiinnittämistä varten tehdä kuitenkin reikä ja konserttibassorummun kalvo on melko arvokas, ison tom-tomin tai rumpuseti-bassorumun käyttö on ymmärrettävää. Dynamiikaltaan bass drum roar -stemma on tässä teoksessa hyvin laaja, joten esittäjän tulee tuntea käytettävän soittimen ominaisuudet hyvin.

The musical score for Player 4 consists of ten staves of music. The first staff is marked with a circled 'L' and contains two measures: the first measure is labeled '2 RATCHET' with a dynamic of *mf*, and the second measure is labeled '9 BASS DRUM ROAR' with a dynamic of *f*. The second staff continues with *mf* and *f* dynamics. The third staff is marked with a circled 'M' and contains two measures: the first is labeled '2 RATCHET' with a dynamic of *mf*, and the second is labeled '7 BASS DRUM ROAR' with a dynamic of *p*. The fourth staff continues with *p* dynamics. The fifth staff is marked with a circled 'N' and contains two measures: the first is labeled 'FINGERS ON DRUM (R.H.)' and 'MARACAS ON DRUM (L.H.)' with a dynamic of *mf*, and the second is labeled 'R.H.' and 'L.H.' with a dynamic of *mf*. The sixth staff is labeled 'HANDS ALONE (DRUMS)' with a dynamic of *f*. The seventh, eighth, and ninth staves continue with *f* dynamics. The tenth staff is marked with a circled '2' and contains two measures with a dynamic of *f*.

Kuva 25: John Cage: *Third Construction* (Edition Peters, 1970). Stemma 4.

5.3.2 Third Constructionin esittämisestä

Vaikka Cage itse johtikin *Third Constructionin* ensi-esityksen, nykyään teos esitetään lähes poikkeuksetta ilman kapellimestaria. Kokemukseni mukaan tämä johtuu osittain siitä, että *Third Constructionissa* on niin paljon soitettavaa ja soittimien vaihtamista, ettei kapellimestarin seuraaminen ole luontevaa. Toisaalta tälle teokselle on tunnusomaista koko kappaleen ajan kestävä ”svengi”, joka syntyy siitä, että esiintyjät tuntevat omat ja toistensa stemmat syvällisesti, ilman kapellimestarin apua.

Merkittävä tekijä kolmannen konstruktion esityksen osalta on se, miten yhtye asetellaan lavalle esiintymistilanteessa. Koska soittajien on nähtävä esteettä toisensa siitä huolimatta, että soittimistot ovat laajat, asettelu vaatii harkintaa. Soittajien kannalta paras vaihtoehto olisi soittaa ympyrässä, jolloin kaikki näkisivät toisensa esteettä. Tämä asettelu on kuitenkin katsojien kannalta huono vaihtoehto, sillä tällöin yksi soittaja joutuu väistämättä olemaan lähes selin yleisöä kohti. Lisäksi toinen soittaja jää selin yleisöä kohti soittavan taakse piiloon. Koska *Third Construction* on monien muitten lyömäsoitinyhtyeesten tapaan hyvin visuaalinen teos, tämä seikan merkitys ei ole vähäinen. Paras vaihtoehto lieneekin se, että esiintyjät soittavat niin sanotussa salmiakkimuodossa. Tämä toteutuu siten, että ensimmäisen stemman soittaja soittaa sivuittain yleisöä kohti ja muut tekevät omalta osaltaan samoin. Näin yleisö näkee kaikkien soittajien työskentelyn ja yhtyeen keskinäinen kommunikaatio toimii moitteettomasti.

6 Cagen muut vuosien 1939–1943 aikana säveltämät lyömäsoitinyhtyeetokset

Kuten luvussa 1.3 kerroin, keskityn tässä työssäni käsittelemään vain sellaisia Cagen teoksia, joissa mukana on lyömäsoitinyhtye. Luvussa 6.1 esittelen Cagen jo aiemmin esiteltyjen teosten lisäksi muut teokset, jotka hän on säveltänyt vuoden 1943 loppuun mennessä lyömäsoitinyhtyeelle. Luvussa 6.2 esittelen lyhyesti ne teokset, joissa lyömäsoitinyhtyeen lisänä on piano tai laulu tai joissa lyömäsoitinten lisäksi käytetään elektroniikkaa.

6.1 Muut vuosina 1939–1943 pelkästään lyömäsoitinyhtyeelle sävelletyt teokset

6.1.1 *Living Room Music*

Cagen esitetyimpien teosten joukkoon kuuluu hänen vuonna 1940 San Franciscossa säveltämänsä *Living Room Music*. Tässä teoksessa Cage jatkoi sävellyksfilosofiaansa, jonka hän omaksui asuessaan ja työskennellessään kirjansitojien kommuunissa Santa Monica (Revill, 1992, 73). Sen mukaan musiikki on mahdollisimman monen esitettävissä, jos soittimet olisivat helposti hankittavissa. *Living Room Musicissa* tämä filosofia esittäytyy kenties kaikkein selkeimmin, löytyväthän miltei kaikki Cagen soittimiksi ehdottamat esineet jokaisesta olohuoneesta. Ensimmäisen stemman soittimia ovat aikakauslehti, sanomalehti tai pahvinpala. Toisen stemman soittajalle Cage ehdottaa soitettavaksi pöytää tai muuta puista huonekalua. Kolmannen stemman soittaja käyttää soittamiseen suurehkoja kirjoja. Neljännen stemman soittajalle Cage ehdottaa soitettavaksi lattiaa, seinää, ovea tai puista ikkunaraamia. Lisäksi neljännen stemman soittajalla on teoksen kolmannessa osassa soitettavanaan yksiääninen melodia, jonka esittäjä voi vapaasti soittaa haluamallaan instrumentilla⁴⁷.

Living Room Music on neliosainen teos. Osien nimet ovat kuvaavia: ”To Begin”, ”Story”, ”Melody” ja ”End”. Teoksen toinen osa poikkeaa muusta Cagen lyömäsoitinyhtye musiikista siinä esiintyvän puhekuoron osalta, sillä tässä osassa esiintyjät lukevat Gertrud Steinin tekstin Cagen säveltämän rytmin mukaisesti (kuva 26). Tähän osaan Cage sai epäilemättä vaikutteita Ernst Blochin vuonna 1930 säveltämästä tunnetusta teoksesta *Geographical Fugue*, jonka Cage oli kuullut Euroopan matkansa aikana (Nicholls, 2007, 24).

Rytmiikaltaan *Living Room Music* edustaa tyypillistä Cagen varhaistuotantoa päällekkäisine polyrytmeineen, jotka purkautuvat yhteisiin rytmiaiheisiin. Sinänsä tämä teos ei noudata tarkasti Cagen tuohon aikaan usein käyttämää square root -järjestelmää, mutta sen rakenteessa on viitteitä mainitusta järjestelmästä (Williams, 1990, 124). Notation osalta Cage käyttää tässä teoksessa tapaa, jossa oikealla

⁴⁷ Cage mainitsee, että soitin voi olla puhallinsoitin, jousisoitin tai kosketinsoitin. Myös soittimen preparointi on sallittua.

kädellä soitettavat nuotit on merkitty nuotin varsi ylöspäin ja vasemmalla kädellä soitetavien varsi on alaspäin. Niin ikään oikean käden lyönnit soitetaan aina säveltäjän toivomuksesta aksentoituina. Lisäksi Cage toivoo kolmen ensimmäisen stemman soittajan käyttävän soittamiseen kolmea keskimmäistä sormea, kun taas neljännen stemman soittajan tulisi tuottaa ääni nyrkillä. Perinteisillä kapuloilla Cage ei toivo teosta esitettävän. Nämä säveltäjän toiveet tuntuvat usein esityksissä unohtuvan, mutta oman kokemukseni mukaan ne ovat relevantteja, koska ne vaikuttavat esineisiin, jotka valitaan soitettaviksi.

Story

"Once upon a time the world
was round and you could go on
it around and around."
-Gertrude Stein

#1 (half = voice) *p*
Once up-on a time a time a Once up on a time a Once up-on a time a time a

#2
time a Once up-on a time Once up-on a time Once up-on a time a Once up-on a

#3 (whisper - "i" as in "whisper") *pp*
ti ti ti ti ti ti ti ti ti titi titi titi titi
time a time Once up-on a time up-on a time up- on a time a

#4 (half-voice - "i" as in "time") *mf*
tim- e

ti ti ti ti ti ti titi ti ti titi titi titi
time up-on a time up-on a time up-on a worl- d worl- d
(whisper - "ce" very sibilant) *ppp* *>* *etc* *>*
On- ce On- ce On- ce On- ce On- ce
tim- e

Kuva 26: John Cage: *Living Room Music, osa II, Story* (Edition Peters, 1976). Sivun yläreunassa Gertrud Steinin runo, jonka sanoja osassa lausutaan.

6.1.2 *Double Music*

Eräs Cagen tuotannon mielenkiintoisimmista sävellyskokeiluista on toukokuun 14. päivänä vuonna 1941 San Franciscossa kantaesityksensä saanut lyömäsoitinkvartetto *Double Music*⁴⁸. Tämän teoksen Cage sävelsi yhdessä säveltäjäystävänsä Lou Harrisonin kanssa. Yhteissävellys syntyi siten, että Cage sävelsi teoksen ensimmäisen ja kolmannen stemman (sopraanon ja tenorin) ja Harrison toisen ja neljännen (alton ja basson). Säveltäjät sopivat tahtien määrän ja tahtilajin mutta sävelsivät muuten musiikkia itsenäisesti. Säveltäjien toveruus ja yhteinen käsitys lyömäsoittimien sointimaailmasta ja estetiikasta voidaan helposti huomata esimerkiksi soitinnuksen osalta: molemmat säveltäjät käyttävät samankaltaisia ja toistensa äänenväreihin sopivia soittimia. Teos onkin harvinaisen onnistunut ja tasapainoinen teos ollakseen kahden eri säveltäjän tekemä. Onkin syytä olettaa, että Cage ja Harrison tekivät säveltäessään yhteistyötä muutenkin kuin sopimalla kummankin säveltämät osuudet. *Double Musicista* on tullut viime vuosina usein esitetty teos, ja siitä on tenhyt esimerkiksi lyömäsoitinyhtye Amadinda erinomaisen levytyksen (Amadinda: 4'33", Hungaraton Classics, 1989).

Soittimistoltaan *Double Music* on pitkälti yhteneväinen muiden Cagen 1940-luvun alun teosten kanssa. Ensimmäisen stemman soittajalle Cage on kirjoittanut kuusi erikokoista vesipuhvelikelloa (6 graduated water buffalo bells) ja kuusi erikokoista vaimennettua jarrurumpua (6 graduated muted brake drums). Kolmanteen stemmaan Cage puolestaan sävelsi kolme japanilaista tempelligongia (3 graduated Japanese temple gongs), tam-tamin ja kuusi lehmänkelloa (6 graduated cowbells). Harrison käytti hieman runsaammin soittimia kuin Cage: toiseen stemmaan hän kirjoitti kaksi sistraa (2 sistra), kuusi äänenkorkeudeltaan erilaista kulkusta (6 graduated sleigh bells), kuusi jarrurumpua⁴⁹ (6 brake drums) ja ukkospellin (thunder sheet). Neljännelle soittajalle Harrison sävelsi kuusi vaimennettua kiinalaista gongia (6 muted Chinese gongs), tam-tamin ja vesigongin (water gong). *Double Musicin* soittimisto on vesipuhvelikelloja ja sistrumia lukuun ottamatta esitelty aiemmissä luvuissa. Vesipuhvelikelloja Harrison kuvaa ovaalinmuotoisiksi kelloiksi, jotka tuottavat kuivan metallisen äänen (Williams, 1990, 126). Koska kyseisiä kelloja ei ole erityisen yksinkertaista hankkia, voi vaihtoehtona hyvin käyttää elefanttikelloja, jotka on esitelty luvussa 5.2.1. Sistra (yleisemmin käytetään monikkomuotoa sistrum tai myös sistro) on puolestaan yksi vanhimmista tunnetuista lyömäsoittimista, ja sitä tiedetään käytetyn jo Babylonian ja muinaisen Egyptin aikoina (Holland, 1978, 115). Kyseessä on hieman U-kirjainta muistuttava metallinen helistin. *Double Musicissa* Harrison kuitenkin antaa esittäjälle suuren vapauden valita soitin; hän kuvailee sistran voivan olla ”vapaasti valittava helistin lähtien metallipurkista, jonka sisään on

⁴⁸ Joissain Cagen sävellysluetteloissa *Double Musicin* sävellysvuodeksi mainitaan 1940, mutta Cage ja Harrison kuitenkin sävelsivät tätä teosta aktiivisesti keväällä 1941 molempien työskennellessä Mills Collegessa (Williams, 1990, 126).

⁴⁹ Tästä soittimen valinnasta voisi päätellä, että säveltäjät eivät sopineet täysin tarkasti valittavia soittimia, Cagehan kirjoitti saman määrän samoja soittimia ensimmäiseen stemmaan. Kahdentoista äänenkorkeudeltaan selkeästi erilaisen jarrurummun löytäminen tuottaa näet esittäjille hankaluuksia.

laitettu kuivattuja papuja aina etiopialaiseen sistrumiin saakka” (Williams, 1990, 126).

Teoksen esittämisen ja erityisesti soitinvalintojen kannalta tärkeä seikka on se, että dynamiikkamerkitöjä ei tam-tamia lukuun ottamatta *Double Musicissa* esiinny. Dynamiikaltaan ja luonnollisesti äänenväreiltään keskenään sopivien instrumenttien valinta onkin tämän teoksen keskeisimpiä haasteita.

6.1.3 *Quartet (She is Asleep)*

John Cagen vuonna 1943 säveltämä *Quartet* sekoitetaan usein hänen samannimiseen vuonna 1935 säveltämäänsä teokseen, joka on käsitelty luvussa 4.1. Vuoden 1943 *Quartet*, joka on Cagen varhaistuotannon viimeiseksi lyömäsoitinteokseksi jäänyt sävellys, kuuluu kuitenkin osana teoskokonaisuuteen, jonka nimi on *She is Asleep*. Kyseisestä teoksesta piti tulla alun perin yhdeksänosainen kokonaisuus, mutta lopulta siihen kuului vain neljä osaa. Näistä osista vain kolme on julkaistu, ja niistäkin vain yhtä esitetään teoksen alkuperäisellä nimellä. *She is Asleep* onkin käytännössä trilogia tai valmistumaton neliosainen sarja, jonka osia esitetään useimmiten erikseen. Cagen ajatus oli aloittaa teoskokonaisuus lyömäsoitinkvartetolla, jota siis esitetään itsenäisenä nimellä *Quartet*. Sen jälkeen tulee duo preparoidulle pianolle ja naisäänelle – jota esitetään nimellä *She is Asleep*. Kolmas osa on soolopianoteos *A Room*, jota sitäkin esitetään itsenäisenä teoksena.

Quartet on siis sävelletty neljälle lyömäsoittajalle, joilla kullakin on soittiminaan kolme tom-tomia, yhteensä soittimia on siis kaksitoista. Sävellysmenetelmänä Cage käytti tässä teoksessa niin kutsuttua ”icti-control”-järjestelmää (Williams, 1990, 157), josta esimerkiksi Stuart Saunders Smith on tehnyt ansiokkaan analyysin (Smith, 1978). Tom-tomeja Cage käyttää *Quartetissa* tuttuun tyyliinsä: kutakin rumpua soitetaan kahteen eri kohtaan, jolloin niistä saadaan äänenkorkeudeltaan matalampi ja korkeampi ääni. Tom-tomeja soitetaan pääosin sormin lukuun ottamatta lyhyitä jaksoja, jolloin käytetään patarumpukapuloita tai vispilöitä. Kenties *Quartetin* poikkeavin äänenväriin littyvä tekijä on ensimmäisessä stemmassa, jossa Cage pyytää soittajaa lyömään rumpua rystysellä (kuva 27). Kun hyvin soivaa tom-tomia soitetaan rystysellä, ääni on normaalia soittotapaa diskanttisempi. Tämän soittotavan valinta osoittaa mielestäni oivallisesti Cagen edelleen 1943 noudattaneen jo 1930-luvun puolivälissä Oskar Fischingeriltä omaksumaansa filosofiaa: jokaisella esineellä on oma ”sielunsa”, jonka saa kuuluvaksi etsimällä erilaisia tapoja tuottaa kyseisestä esineestä ääniä (ks. luku 3.6).

PERCUSSION 1

3

98

103 Knuckles
ppp

107 5 7 7
mf

115 7 7 rit. $\text{♩} = 69$
1 Timpani sticks
pp

120 10 Fingers 6 7
pp

132 7 11

134 5 4 Timpani sticks

141

146 2 5

Kuva 27: John Cage: *Quartet (She is Asleep)* (Edition Peters, 1960). Stemma 1.
Soittajan jokainen soitin on kirjoitettu omalle rivilleen. Jos nuotti on rivin alapuolella, ääni tuotetaan lyömällä keskelle kalvoa, jos taas nuotti on rivillä ääni tuotetaan lyömällä lähelle rummun reunaa. X-merkki tarkoittaa, että kyseinen nuotti lyödään käden rystysillä.

6.2 Cagen vuoden 1943 loppuun mennessä säveltämät lyömäsoitinyhtyeetokset, joissa mukana on elektroniikkaa, piano tai laulu

John Cage käytti lyömäsoitinten rinnalla usein muitakin soittimia tai elektroniikkaa. On muistettava, että Cage oli itse nimenomaan pianisti. Vaikka hän lyömäsoitin-musiikkia säveltäessään kirjoitti toisinaan pianolle yksinkertaista, perkussiivista soitettavaa, pianolla on useissa teoksissa melko suuri ja pianistinen tehtävä, ja tällöin teoksien esityksissä mukana on useimmiten oltava varsinainen pianisti.

Innustus elektroniikan – levysoitinten, summerien ja sähköisen äänenvahvistamisen – yhdistämisestä musiikkiin juontuu epäilemättä jo Cagen kouluajoista, jolloin hän toimi aktiivisesti losangelesilaisen radioasema KNX:n juontajana ja esiintyjänä viikoittaisessa partiolaisten radio-ohjelmassa.

6.2.1 *Imaginary Landscape No. 1, No. 2 ja No. 3*

Aiemmin esiteltyjen konstruktioiden ohella Cage sävelsi myös toisen sarjan nimeltään *Imaginary Landscape*⁵⁰. Tähän sarjaan kuuluu yhteensä viisi osaa, joista viimeinen on sävelletty vasta 1952. Sarjan kolme ensimmäistä osaa Cage on nimennyt lyömäsoitinteoksiksi, joissa jokaisessa on mukana useimmiten Cagen itsensä kehittelemiä sähköisiä laitteita. Sarjan neljäs ja viides teos on sävelletty säveltäjän mukaan vaihtelevalle kokoonpanolle, eikä niissä esiinny enää lyömäsoittimia vaan ainoastaan elektroniikkaa.

Sarjan ensimmäinen teos *Imaginary Landscape No. 1* on vuodelta 1939, ja kantaesityksensä se sai samana keväänä Seattlessa. Se on teos neljälle lyömäsoittajalle ja neljälle instrumentille. Ensimmäisen ja toisen stemman soittajat käyttävät levysoittimia, joissa soitetään tuohon aikaan tavallisia ”testilevyjä”. Kolmannen stemman soittajalla on soitettavanaan vain kiinalainen symbaali (large Chinese cymbal) ja neljännellä stemmalla piano (string piano), jota soitetään samoilla soittoteknisillä tavoilla, jotka on esitelty aiemmin teoksen *First Construction (in Metal)* yhteydessä. Ottorino Respighin vuonna 1924 säveltämän *Pini di Roman* ohella, jossa sinfoniaorkesterin yhteydessä käytetään nauhoitettua linnunlaulua, teosta *Imaginary Landscape No. 1* pidetään ensimmäisenä elektroakustisina sävellyksenä.

Toinen *Landscape*-sarjan teos, lyömäsoitinkvintetto *Imaginary Landscape No. 2* on peräisin vuodelta 1942. Se kantaesitettiin Chicagossa saman vuoden huhtikuussa, ja se on omistettu Cagen säveltäjäystävälle Lou Harrisonille. *Imaginary Landscape No. 2* tunnetaan myös nimellä *March No. 1*. Tämä Cagelle tyypillinen teosten mutkikas nimeämiskuvio johtuu siitä, että Cage sävelsi jo 1940 teoksen, jolle hän antoi nimen *Imaginary Landscape No. 2*. Myöhemmin hän kuitenkin veti tämän kyseisen teoksen pois kustantajalta ja nimesi vuonna 1942 sävelletyn teoksen *Imaginary Landscape No. 2:ksi*.

⁵⁰ Sarjan nimi viittaa vaikutteisiin, joita Cage sai taidemaalari Paul Kleen teoksista (Nicholls, 2007, 24).

Lyömäsoittimistonsa osalta *Imaginary Landscape No. 2* muistuttaa huomattavasti edellisenä vuonna sävellettyä *Third Constructionia*. Mukana ovat metallipurkit (tin cans), simpukankuori (conch shell), lion's roar sekä räikkä (ratchet). Lisäksi soittimistoon kuuluu aiemmista teoksista tuttuja instrumentteja kuten vesigongi (water gong), metallinen roskakori (metal wastebasket) ja bassorumpu. Sähköisiä instrumentteja tässä teoksessa ovat suristin tai summeri (buzzer), jona usein käytetään esimerkiksi sähköistä ovikelloa, ja Cagen itsensä kehittänyt ”soitin”, jossa lanka kiinnitetään levysoittimen varteen ja vahvistetaan sähköisesti. Kuten helposti voidaan kuvitella, tällaisten Cagen kehittelemien instrumenttien jäljittely ja soveltaminen nykyaikana vaatii jonkinasteista perehtymistä sähköisiin laitteisiin ja siihen, millaisia 1940-luvun alun esineet, esimerkiksi levysoittimet, olivat.

Landscape-sarjan kolmannen osan sävellystyötä Cage kuvaa itse vuonna 1965 seuraavasti: ”Kun toinen maailmansota puhkesi, mietin itsekseni: mitä ajattelen tästä sodasta? No, ajattelin että se on kurja ja inhottava. Niinpä päätin kirjoittaa *Imaginary Landscape No. 3:n*, josta tuli kerta kaikkiaan hirveä. Tällä tarkoitan, että toinen maailmansota oli inhottava ja inhottavia ovat muuten myös Time, Life [amerikkalaisia aikakauslehtiä, suom. huom.] ja Coca-Cola, kaikki isot ovat inhottavia.” (Kostelanatz, 2003, 63). Cage tuskin tarkoitti säveltäneensä jotain yhtä monumentaalista ja suurta kuin mainitsemansa instituutiot ja tavaramerkit; todennäköisesti Cage viittasi *Imaginary Landscape No. 3:n* suureen soitinten ja sähköisten laitteitten määrään sekä teoksen dynamiikan ja rytmiiikan voimakkuuteen, jopa sotaisuuteen. *Imaginary Landscape No. 3* on sävelletty vuonna 1942, ja se sai ensiesityksensä Chicagossa samana vuonna maaliskuun ensimmäisenä päivänä – aiemmin kuin sarjan toinen osa.

Imaginary Landscape No. 3 on lyömäsoitinsekstetto, jossa ensimmäisen ja neljännen stemman soittajat käyttävät ainoastaan elektronisia laitteita, oskillaattoria, levysoitinta ja summeria. Viidennen stemman soittajalle Cage on kirjoittanut levysoittimen lisäksi kaksi vaimennettua balilaista gongia (2 muted Balinesen button gongs), jotka säveltäjän mukaan voidaan korvata suurilla puisilla temple-blockeilla. Kuudennen stemman soittajalla on kaksi eri soitinta. Niistä ensimmäinen on Cagen itsensä kehittänyt instrumentti, jossa radioantennista kiinnitetään johto levysoittimen varteen. Toinen soitin on marimbula (kuva 28), suurikokoinen sormipiano, jossa runko toimii kaikukoppana. Lisäksi Cage toivoo, että marimbula vahvistetaan lähimikrofonilla. Tämä onkin välttämätöntä, sillä vaikka marimbula on melko suurikokoinen soitin, sen ääni ei kuulu *Imaginary Landscape No 3:n* voimakaimpien jaksojen läpi ilman vahvistusta. Toinen ja kolmas stemma ovat puhtaasti lyömäsoitinstemmoja. Näille Cage on kirjoittanut tuon ajan lempisoittimensa metallipurkit (tin cans), joita – kuten hänen aiemmissakin teoksissaan – on viisi ja jotka ovat kooltaan ja äänenkorkeudeltaan erilaisia.



Kuva 28: Marimbula, jota Cage käyttää *Imaginary Landscape No 3:ssa*.

6.2.2 *The City Wears a Slouch Hat*

Eräs Cagen harvinaisimmista ja merkillisimmistä teoksista on hänen musiikkinsa Kenneth Patchenin kirjoittamaan kuunnelmaan *The City Wears a Slouch Hat*. Kyseessä on Cagen ainoa teos, jossa hän käyttää musiikkiaan suoraan draaman osana. Teos on sävelletty vuonna 1942, ja se kantaesitettiin toukokuun 31. päivänä samana vuonna. *The City Wears a Slouch Hatin* partituuria pidettiin vuosia kadonneena⁵¹, kunnes vuonna 1990 käsikirjoitus löytyi The New York Library of Performing Artsin varastosta. Löytymisen jälkeen teos esitettiin ensi kerran New Yorkissa lokakuun 23. päivänä 1990 (Cage/Kennedy, 2010, 3). Cagen musiikin asiantuntija John Kennedy editoi materiaalin, ja se kustannettiin vuonna 2010.

Kuten luvussa 3.8 on kerrottu, Cagen alkuperäinen toive oli saada teoksen käsikirjoittajaksi Henry Miller, mutta Millerin tarjottua vanhaa tekstiään Cage päätyi pyytämään Patchenilta käsikirjoituksen. *The City Wears a Slouch Hat* on kestoaltaan Cagen pisimpiä teoksia, noin 35 minuuttia, ja sen esittämiseen tarvitaan vähintään kolme näyttelijää, siis ääntä, ja kuusi muusikkoa. Lisäksi kapellimestari⁵² on lähes välttämätön musiikin ja tekstin synkronoinnin kannalta. Soittimisto on *The City Wears a Slouch Hatissa* todella laaja mutta koostuu pitkälti Cagen tuohon aikaan käyttämistä soittimista (kuva 29). Viidennen stemman soittajalle Cage on kirjoittanut pelkästään elektronisia soittimia, joten tämän stemman esittämiseen ei tarvita

⁵¹ Tämä osaltaan selittää sen, että *The City Wears a Slouch Hat* ei löydy kaikista sävellysluetteloista, joita Cagen töistä on tehty.

⁵² Kantaesityksessä kapellimestarina toimi Cage itse.

välttämättä lyömäsoittajaa. Koska *The City Wears a Slouch Hat* vaatii runsaasti harjoittelua, soittimia ja elektroniikkaa, sitä esitetään valitettavan harvoin.

Orchestra and Notation

PLAYER 1: 5 TIN CANS, BELL, MARACAS, BONGOS, COWBELLS, CHINESE WOODBLOCK, MUSIC STAND, TURKISH CYMBAL, TEMPLE GONGS, TOM TOM, TWO OXEN BELLS

PLAYER 2: TEAKWOOD BLOCK, TOM TOM, EDGES OF TOM TOMS, CLAVES, THUNDERSHEET, BELL, BALINESE GONGS, MUSIC STAND, PIPE

PLAYER 3: RATCHET, RECORDING:, TAM TAM, HORN, TRACTOR, THUNDERSHEET, center/edge, (also also as assistant to string-phonist)

PLAYER 4: WHISTLE, BUZZER, TELEPHONE, SIAMESE RATTLE, METRONOME @ 76, BASS STRINGS OF PIANO, (high low medium swept and struck with gong beater)

PLAYER 5: RECORDINGS:, COIL, AUTO, VARIABLE FREQUENCY, RAIN, WIND, OCEAN, BABY CRYING, AIRPLANE [AT 10]

PLAYER 6: LARGE CHINESE CYMBAL, WATER GONG, TWO MUTED GONGS, ALARM, BELL, MARIMBULA, WASHBOARD, STEAMBOAT WHISTLE, MUSIC STAND, [AT 10]

Kuva 29: John Cage: *The City Wears a Slouch Hat* (Edition Peters, 2010). Soittimet stemmoittain.

6.2.3 *Credo in US*

Säveltäjän omien sanojen mukaan vuonna 1942 sävelletty ja elokuun ensimmäisenä päivänä samana vuonna ensiesitetty elektro-akustinen teos neljälle muusikolle on ”satiiristen hahmojen (kuvaelmien) sarja, joka on sävelletty Merce Cunninghamin ja Jean Erdmannin tanssifraasien pohjalta ja joka on myös omistettu mainituille henkilöille (Williams, 1990, 139)”. Kuten kuvauksesta käy ilmi *Credo in US* on alun perin sävelletty tanssiesityksen musiikiksi, mutta nykyään sitä esitetään enimmäkseen itsenäisenä teoksena. Teoksessa *Credo in US* Cage käyttää ensimmäistä kertaa levysoitinta, jolla soitetään muiden säveltäjien teoksia⁵³ osana hänen sävellystään. Lisäksi *Credossa* käytetään tavallista radiota, jolla ”soitetaan” mitä tahansa kanavaa, myös puhekanavien käyttö on sallittua⁵⁴. 2000-luvun näkökulmasta katsottuna Cagen tapa käyttää radiota ja levytettyä musiikkia tekee hänestä todellisen edelläkävijän ja visionäärin: nykypäivänähän vastaavanlainen elektroniikan käyttö livemusiikin yhteydessä on pop- ja rockmusiikin saralla hyvin yleistä, ja esimerkiksi rap-musiikissa se on koko musiikkimuodon lähtökohta.

Credo in US on siis kvartetto, jossa ensimmäinen ja toinen stemma on sävelletty lyömäsoittimille. Mukana ovat Cagen tuon ajan suosikkisoittimet metallipurkit (5 tin cans), kaksi vaimennettua gongia (2 muted gongs) sekä yksi tom-tom. Lisäksi toisen stemman soittajalle on sävelletty elektroninen summeri tai suristin (electric buzzer), jota Cage oli käyttänyt instrumenttina jo aiemmissa teoksissaan. Kolmas stemma on sävelletty pianistille, jonka rooli onkin keskeinen, sisältäähän teos useita osia, jotka ovat puhtaasti pianosooloja. Lisäksi pianisti soittaa myös tom-tomia ja pianon puista runkoa käyttämällä sitä ikään kuin lyömäsoittimena. Neljännen stemman tehtävä on pelkäämistään hoitaa elektroniikkaa, levysoitinta ja radiota.

Credo in US sisältää kolme ”facadea”, joita kutakin seuraa ”progression” teoksen loppuessa ”coda facadeen”⁵⁵. Progression-jaksoista ensimmäinen ja kolmas ovat pianosooloja, ja ne ovat säveltäjän termein cowboymusiikkia sekä jazz-, blues- ja boogie woogie -musiikkia, siis satiiria Amerikasta, kuten hän totesi vuonna 1983 (Williams, 1990, 146). Keskimäinen progression on puolestaan pianon ja ennalta arvaamattomien radiokanavien ”duo”. Teoksen nimen osa US aiheuttaa usein hämmennystä, mutta säveltäjä itse tavoilleen uskollisesti kertoo, että sen voidaan tulkita tarkoittavan sekä Yhdysvaltoja (United States) tai meitä kaikkia (us = me) (Williams, 1990, 146).

⁵³ Cage suosittelee käyttämään esimerkiksi Dvorakin, Beethovenin, Sibeliuksen tai Šostakovitšin musiikkia.

⁵⁴ Cage ohjeistaa tosin, että esiintyjän tulee välttää radion puhekanavia ja uutiskanavia kansallisten ja kansainvälisten hätätilanteiden aikana. Tämä esiintyjää varoittava huomio onkin yksi harvoista tekijöistä, joissa toisen maailmansodan läsnäolo selkeästi näkyy. Esitettiinhän toisen maailmansodan aikana luonnollisesti runsaasti varoitus- ja hätäinformaatiota juuri radion kautta.

⁵⁵ Cagen käyttämät termit ovat tässä tapauksessa hankalia ja osin harhaanjohtavia suomentaa, koska ne viittaavat osin tunnettuihin musiikkitermeihin. Siksi käytän niitten alkuperäisiä, englanninkielisiä nimityksiä.

6.2.4 *Dance Music for Elfrid Ide*

Toinen hiljattain löytynyt kadoksissa ollut Cagen teos on vuonna 1940 sävelletty *Dance Music for Elfrid Ide*. Teoksen materiaali löytyi vasta vuonna 2006 Mills Collegen kirjaston kätköistä, minkä jälkeen Cagen musiikin asiantuntija Don Gillespie editoi materiaalin, ja se kustannettiin samana vuonna. Teos on sävelletty tanssijatar Elfrid Idelle (1917–1993), ja se tiettävästi kantaesitettiin Iden tanssitutkinnossa. Esitysvuodesta ei kuitenkaan ole tarkkaa tietoa.

Dance Music for Elfrid Ide kuuluu Cagen niihin teoksiin, joissa hän käyttää lyömäsoitinyhtyettä ja pianoa. Teos on kolmiosainen, ja sen ensimmäinen osa on sävelletty kuudelle lyömäsoittajalle, toinen neljälle lyömäsoittajalle ja viimeinen pianistille ja kahdelle lyömäsoittajalle. Stemmat on jaettu niin, että pianisti voi tarvittaessa soittaa myös lyömäsoittimia. Käytäntö on kuitenkin osoittanut, että kolmannen stemman lyömäsoitinisuus, jota Gillespien edition mukaan pianistin pitäisi soittaa, on – varsinkin teoksen toisessa osassa – suurimmalle osalle pianisteista melko hankala soitettavaksi. Toisaalta viimeisen osan pianostemma on pianistisesti melko vaativa, joten useimmille lyömäsoittajalle sen esittäminen on mahdotonta. Niinpä tämän teoksen esityksissä usein joko käytetään seitsemää muusikkoa tai jaetaan stemmat niin, että pianisti soittaa vain ensimmäisen osan lyömäsoitinosuuden ja toisen osan lyömäsoitinosuudet soittaa kuudennen stemman soittaja, jolla siis ei ole ensimmäisen osan jälkeen soitettavaa.

Soitinnuksen osalta *Dance Music for Elfrid Ide* kuuluu epäilemättä Cagen riemukkaimpien ja leikkisimpien teosten joukkoon. Mukana ovat tyypillisten Cagen käyttämien soitinten kuten tom-tomien, bassorummun, vaimennettujen gongien, räikän, claves-kapuloitten, lehmänkellon, helistimen ja symbaalin lisäksi esimerkiksi slide whistle, slitblock, squawker,⁵⁶ leikkipiano, vispilä ja kättentaputus. Tämä teos vaatiikin esittäjiltään mielikuvitusta ja omaa näkemystä soittimien hankkimisen ja valinnan suhteen: esimerkkinä olkoon toisen stemman viimeisen osan slapstick⁵⁷-osuus, jossa säveltäjä pyytää esittäjää soittamaan slapstickillä kuudestoistaosanuotteja tempon ollessa melko ripeä. Lisäksi soittajan tulee tehdä loppuun saakka kestävä diminuendo (kuva 30). Tällainen suoritus perinteisellä slapstickillä on vaativa, osin jopa mahdoton, mutta esimerkki kuvastaa mielestäni mainiosti Cagen tapaa kirjoittaa musiikkia niin, että soittajalle jää suuri vapaus valita instrumentti ja soittotapa, jolla vaaditut asiat ja säveltäjän ajatus äänimaisemasta on mahdollista toteuttaa. *Dance Music for Elfrid Ide* onkin tullut lyhyessä ajassa hyvin suosituksi teokseksi, ja sitä on usein esitysten jälkeen kuvailtu piristäväksi ja positiiviseksi ilotteluksi.

⁵⁶ Käytän näistä soittimista niiden alkuperäistä nimeä, sillä niille ei ole vakiintunut suomenkielistä termiä, eikä niille ole helppoa sellaista keksiäkään.

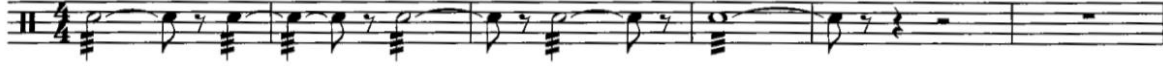
⁵⁷ Slapstick, joka tunnetaan suomenkielisellä nimellä ruoska, on instrumentti, jossa puiseen levyyn on saranalla kiinnitetty toinen puinen levy. Näitä levyjä yhteen lyömällä syntyy ruoskamainen ääni.

8

Player 2 - Slapstick, Rattle

B ♩ = 110

32 Rattle !



38



C ♩ = 88

46

2

Slapstick !



dim. poco a poco

51



55



59



63



67



Edition Peters 68140a

Kuva 30: John Cage: *Dance Music for Elfrid Ide* (Edition Peters, 2006). Stemma 2.

6.2.5 Amores

Vuonna 1943 sävelletty *Amores* preparoidulle pianolle ja kolmelle lyömäsoittajalle ennakoi jo Cagen siirtymistä säveltäjänä seuraavaan vaiheeseen. Kiinnostus säveltää lyömäsoittimille, jotka olivat 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alkupuolella Cagen musiikin keskiössä, väheni, ja vuoden 1943 aikana ja sen jälkeen aina 1950-luvun alkupuolelle saakka säveltäjän mielenkiinto siirtyi preparoidun pianon mahdollisuuksiin. Cage sävelsikin preparoidulle pianolle useita merkittäviä ja usein esitettäviä teoksia.

Amores kantaesitettiin New Yorkin Museum of Modern Artsissa helmikuun seitsemäntenä päivänä sävellysvuonnaan 1943, ja se kantaesitettiin uudelleen myöhemmin Milanossa 1959. Cage kierrättää tässä teoksessa omaa musiikkiaan, sillä *Amoresin* kolmas osa on peräsin vuonna 1936 sävelletystä *Triosta* lyömäsoitintrioille. Tämän neliosaisen teoksen ensimmäinen ja viimeinen osa ovat sooloja preparoidulle pianolle ja keskimmäiset osat ovat lyömäsoitintrioja. *Amoresin* osat olisi siis mahdollista *She is Asleepin* tavoin esittää erikseen itsenäisinä, mutta teos useimmiten kuitenkin esitetään kokonaisuutena. Vaikka Cage antaa myös teostensa alkusanojen yhteydessä hyvin tarkat ohjeet siitä, miten ja millä esineillä preparointi tulee suorittaa, pianon preparoiminen on mielenkiintoinen ja vaativa tehtävä, ja siitä kirjoittaminen vaatisi oman tutkimuksensa. Koska pianoa ei tässä työssä siis tarkastella lyömäsoittimena, ei sen preparointiakaan tarkemmin selvitetä tai kuvata.

Amoresin toinen osa muistuttaa soitinnukseltaan suuresti samana vuonna sävellettyä *Quartetia* (*She is Asleep*). Tässäkin osassa jokaisella soittajalla on käytössään kolme tom-tomia, joista kustakin saadaan kaksi ääntä, keskelle rumpua lyötävä ja läheltä reunaa tuotettu ääni. Tom-tomien lisäksi Cage on kirjoittanut toisen stemman soittajalle palkohelistimen (pod rattle)⁵⁸. Tom-tomien soitosta Cage antaa tarkat kuvaukset: soittimia soitetaan sormin lukuun ottamatta kolmannen stemman soittajaa, jolla on käytössään myös vispilät (wire brushes). Cage tarkoittaa myös haluamansa tremolon ja trillin erot siten, että tom-tomin tremolo tulee säveltäjän mukaan tuottaa kahden sormen avulla, kun taas trilli tuotetaan käyttämällä kitkaa, joka syntyy, kun sormea työnnetään nahkakalvoa vasten (kuva 31). Tämä erottelu tuntuu hieman omituiselta, sillä käytännössä nämä kaksi tekniikkaa aiheuttavat päinvastaiset vaikutelmat. Lyömällä kahta sormea nopeasti vuoronperään rumpuun syntyy yleisesti trilliksi mielletty ääni, kun kahta ääntä toistetaan vaihtelevalla nopeudella. Kitkalla synnytetty ääni puolestaan kuulostaa hyvin tasaiselta, suora- viivaiselta ääneltä. Joka tapauksessa esimerkeistä käy hyvin ilmi, että Cage oli paneutunut lyömäsoittimien soittotekniikoihin, sillä molemmat aiemmin mainitut tekniikat ovat hyvin käytettyjä erilaisia kalvollisia käsirumpuja soittaessa. Kuten aiemmin mainittiin, *Amoresin* kolmas osa on sama kuin *Trio* (1936), ja se on tarkemmin esitelty luvussa 4.2.

⁵⁸ Kyseinen soitin on kuivattu suurehko pavunkuori, jonka sisällä on kuivuneita papuja ja jota heiluttamalla syntyy rapiseva ääni.

The image shows a page of musical notation for John Cage's 'Amores'. It consists of five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'mf', 'p', 'f', and 'dim.'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is written in a style characteristic of Cage's experimental music, with complex rhythmic structures and dynamic contrasts.

Kuva 31: John Cage: Amores (Edition Peters, 1943). Jokaisella soittajalla on käytössään kolme tom-tomia, nuottiviivan alapuolelle merkityt äänet soitetaan lyömällä keskelle rumpua ja nuottiviivalle merkityt äänet soitetaan lyömällä rumpua lähellä sen reunaa. Näin jokaisesta rummusta saadaan aikaan kaksi erikorkuista ääntä.

6.2.6 *Forever and Sunsmell ja The Wonderful Widow of Eighteen Springs*

Vuonna 1942 Cage sävelsi kaksi lyhyttä mutta hyvin kiinnostavaa teosta lauluäänelle ja lyömäsoittimille. Tosin toinen näistä teoksista, 5.5.1942 New Yorkissa kantaesitetty *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, on teos mezzosopraanolle ja pianolle. Pianoa Cage käyttää tässä teoksessa kuitenkin lyömäsoittimena: pianoa soitetaan siten, että kannet ovat kiinni, ja sitä lyödään säveltäjän partituurissa ilmoittamiin kohtiin. Teoksen teksti on peräisin James Joycen romaanista *Finnegan's Wake*, josta Cage oli suuresti vaikuttunut.

Forever and Sunsmell on tanssija Jean Erdmannin koreografiaa varten sävelletty teos lauluäänelle ja kahdelle lyömäsoittajalle. Teos sai ensiesityksensä New Yorkin Studio Theatre'ssa lokakuun 20. päivänä 1942, vaikka kustannetussa nuotissa jostain syystä lukee ”NYC 1944”. Vuoden 1942 esityksistä on kuitenkin säilynyt ohjelmalehtiä, siksi ajankohtaa voidaan pitää luotettavana (Williams, 1990, 150). Lyömäsoittimistonsa osalta teos kuuluu Cagen pienimpiin. Mukana on vain kaksi kiinalaista tom-tomia (Chinesen tom-tom), joita soitetaan sormin ja patarumpunuijalla, ja kiinalainen symbaali (large Chinese cymbal). Tämän symbaalin Cage toivoo olevan todella suuri, vähintään 24 tuumaa halkaisijaltaan. Näin suurikokoisia kiinalaisia symbaaleita on vaikea löytää, mutta epäilemättä pienempikin instrumentti tuottaa toivotun tuloksen. *Forever and Sunsmellin* teksti on yhdysvaltalaisen kirjailijan Edward Estlin Cummingsin runo.

7 Loppupäätelmät

Kuten luvussa 1.2 mainitsin, keskityn tässä työssäni käsittelemään John Cagen varhaista lyömäsoitinyhtymusiikkia ja erityisesti hänen pelkille lyömäsoittimille kirjoittamaansa musiikkia. Suurimman huomion työssäni saivat siten hänen 1930-luvun ja 1940-luvun taitteessa säveltämänsä teokset. Koska eräs työni tarkoitus oli hyödyntää omia kokemuksiani taiteilijana ja kyseisten teosten esittäjänä ja sillä tavoin avata teoksia, saivat eniten tilaa Cagen *Construction*-teokset ja varhaisimmat teokset *Quartet* ja *Trio*. Työni kokonaisuuden kannalta on kuitenkin tärkeää, että käsittelin myös muut Cagen vuoteen 1943 mennessä säveltämät lyömäsoitinteokset. Näin työtäni voidaan pitää eräänlaisena käsikirjana Cagen lyömäsoitinmusiikista kiinnostuneille, sitä esittäville tai sitä ohjaaville taiteilijoille ja pedagogeille. Työni on ensimmäinen suomenkielinen tutkielma Cagen lyömäsoitinmusiikista. Ylipäätään Cagen lyömäsoitinmusiikkiin keskittynyttä kirjallisuutta ei kansainvälisestäikään muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta juuri löydy.

Eräs mielenkiintoinen työssäni esiin tullut seikka oli Cagen lyömäsoittimille säveltämien teosten määrä. Cagen lyömäsoitinmusiikista ansiokkaan väitöskirjan kirjoittanut Barry Michael Williams kirjoittaa väitöksensä alkusanoissa Cagen säveltäneen vuosien 1935–1943 välisenä aikana 15 teosta (Williams, 1990, 1). Useita merkittäviä teoksia Cagesta kirjoittaneen David Nichollsin tekemästä elämäkerrasta vuodelta 2007 teoksia löytyykin jo 16. Kuten tässä työssäni käy ilmi, Cagen julkaistujen lyömäsoitinteosten määrä on tällä hetkellä jo 17. Tämä kiinnostus kadonneiksi luultuja teoksia kohtaan ja niiden editointi sekä kustantaminen kertoo omalta osaltaan Cagen varhaisen lyömäsoitinmusiikin suuresta merkityksestä paitsi lyömäsoittajille myös laajemmalle kuulijakunnalle.

Vaikka olen esittänyt, johtanut ja harjoittanut Cagen varhaisia lyömäsoitinyhtyeiteoksia useita kymmeniä kertoja, tämä työni avasi eteeni aivan uudenlaisen Cagen. Tutkiessani Cagen elämää ja taustoja esille nousi ennen kaikkea kekseliäs, innokas ja kokeilunhaluinen säveltäjä sekä lyömäsoitinmusiikin kiihkeä pioneeri. Uskon, että jos Cagen musiikkia halutaan esittää huolellisesti, on tärkeää tiedostaa nämä edellä mainitsemani piirteet, kuten myös filosofia, jonka Cage elokuvaohjaaja Oscar Fischingeriltä omaksui. Tietoisuus Cagen taustoista, asuinympäristöstä, ystäväpiiristä ja jonkinlainen ymmärtämys hänen filosofiastaan auttaa esimerkiksi oikeanlaisten soittimien ja äänenvärien valinnoissa. Kuten useitten muittenkin säveltäjien niin myös Cagen musiikki esitettyä ilman pieteettiä ja ymmärrystä saattaa kuulostaa hyvinkin tympeältä ja merkityksettömältä.

Eräs keskeinen työssäni esiin nouseva huomio on Cagen visionäärisyys ja ennakkoluulottomuus ja uteliaisuus uutta kohtaan. Useat lyömäsoitinmusiikkiin liittyvät tekijät, jotka tuntuvat nykyään hyvin tavallisilta ja jopa arkipäiväisiltä, ovat selkeästi peruja Cagen musiikista. Tällaisia esimerkkejä ovat etnisten lyömäsoittimien ja sellaisten esineitten, jotka eivät ole varsinaisesti soittimia, käyttäminen länsimaisessa taidemusiikissa, erilaisten soittotekniikoiden käyttö ja elektroniikan ottaminen mukaan lyömäsoittimien rinnalle. Cage eli ympäristössä, jossa hänen oli mahdollista kuulla ja nähdä eri puolilta maailmaa peräisin olevia lyömäsoittimia ja niiden soittamista alkuperäisillä tavoilla. Näitä kokemuksiaan hän hyödynsikin

runsaasti ja ”standardisoi” monet soittimet taidemusiikin käyttöön. Tällaisia soittimia ovat esimerkiksi maracasit, jarrurummut, useat erilaiset helistimet, eri alkuperää olevat gongit, vesigongi sekä vaikkapa simpukankuori. Cagelle oli tyypillistä käyttää soittimina erilaisia esineitä, jotka eivät lainkaan ole soittimia. Tämänkaltainen lyömäsoitinmusiikki on nykyään hyvin yleistä ja suosittua; esimerkkinä mainittakoon monien lyömäsoitinyhtyeitten kantaohjelmistoon kuuluva Thierry de Meyn säveltämä *Musique de Tables* (1987), jossa soittamiseen käytetään ainoastaan tavallista pöytää. Elektroniikan käyttäminen lyömäsoittimien ohella on erittäin suosittua nykyisin sekä modernin taidemusiikin että kevyen musiikin kentällä. Cage oli ensimmäinen säveltäjä, joka havaitsi, että lyömäsoittimien lukemattomat sointivärit ja niiden muuntelumahdollisuudet sopivat oivasti yhteen sähköisen äänimaailman kanssa.

Nykyisin käytetään usein ilmaisua ”lyömäsoitinkonsertti” musiikkitalaisuudesta, jossa esitetään musiikkia lyömäsoittimille tai lyömäsoitinyhtyeelle, jossa on mukana jokin muu instrumentti. On tärkeää muistaa, että tällaisen konserttimuodon alullepanija oli juuri John Cage ja hänen yhtyeensä Cage Percussion Player’s, joka esiintyi vuodesta 1939 alkaen useissa lyömäsoitinkonserteissa.

Lukijan tutustuttaminen Cagen varhaiseen musiikkiin, elämään ja sävellystuotantoon on tämän työni eräs merkittävä tekijä. Olen toisinaan huomannut lyömäsoitinmusiikkia esittävien taiteilijoiden ja opiskelijoiden olevan varsin heikosti perillä lyömäsoitinmusiikin ja lyömäsoitinkonserttitradition juurista. Toivon tämän työni toimivan jonkinlaisena perehdyttäjänä Cagen ja tämän yhteistyökumppanien hienoon ja arvokkaaseen musiikkiin, jotta Cagen riemukas toteamus ”Percussion Music Is Revolution!” vuodelta 1939 (Schick, 2006,1) jatkuisi totena myös tulevaisuudessa!

Lähteet

- Amadinda 1989. Amadinda Percussion Group. 4'33' (LP). Hungarotán, Hungary.
- Beck, John H. 2007. *Encyclopedia of Percussion*. New York: Routledge.
- Blades, James 1975. *Percussion Instruments and their History*. London: Faber and Faber Limited.
- Cage, John 1943. *Amores*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 2010. *The City Wears a Slouch Hat*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 2006. *Dance Music for Elfrid Ide*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 1962. *First Construction (in Metal)*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 1960. *Living Room Music*. New York: C.F. Peters Corporation
- Cage, John 1977. *Quartet*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 1943. *Quartet (She is Asleep)*. New York: C.F. Peters Corporation
- Cage, John 1978. *Second Construction*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 2009 (1968). *Silence*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.
- Cage, John 1970. *Third Construction*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Cage, John 1977. *Trio*. New York: C.F. Peters Corporation.
- Gagné, Nicole V. 2004. *The Beaten Path: A History of American Percussion Music* www.newmusicbox.org.
- Grubbs, David 2014. *Records Ruin the Landscape*. Durham and London: Duke University Press.
- Haskins, Rob 2012. *John Cage*. London: Reaktion Books Ltd.
- Hicks, Michael 1990. *John Cage's Studies with Schoenberg*. University of Illinois: American Music Summer.
- Holland, James 1978. *Percussion*. London: Macdonald and Jane's Publishers Limited.
- Kostelenetz, Richard 2003. *Conversing with Cage*. New York: Routledge.
- Kroumata 1983. *The Kroumata Percussion Ensemble*. BIS-CD-232.

- MacDonald, Malcolm 2003. *Varése Astronomer in Sound*. London: Kath & Averill.
- Meyer Felix, Zimmerman Heidi 2006. *Edgar Varése Composer Sound Scultor Visonary*. Suffolk: The Boudell Press.
- Montagu, Jeremy 2002. *Timpani & Percussion*. New Haven and London: Yale University Press.
- Nexus 1989. *The Best of Nexus*. Nexus Records 10251.
- Sadie, Stanley (ed.) 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited.
- Nicholls, David 2007. *John Cage*. Urbana and Chigaco: University of Illinois Press
- Nicholls David 1990. *American exprimental music, 1890–1940*. New York: Campridge University Press.
- Patterson, David W. (ed.) 2002. *John Cage Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*. New York: Routledge.
- Pritchett, James 2003. *The Music of John Cage*. New York: Campridge University Press.
- Revill David 1992. *The Roaring Silence*. London: Bloomsbury Publishing Limited.
- Rich, Alan 1995. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon Press Limited.
- Richard, Emil 1972. *World of Percussion*. California: Gwyn Publishing Company.
- Schick, Steven 2006. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. Rochester: University of Rochester Press.
- Shultis, Christopher 1995. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention*. The Musical Quarterly, Vol. 79.
- Sõ Percussion 2012. *Cage 100: Bootleg Series*. California: Cantaloupe Music, 21084.
- Šostakovič, Dmitri (ed. Cahn) 1994. *Intermezzo from the Opera Nose*. Everett: HoneyRock.
- Tuomi, Janne 2012. *Hälystä musiikiksi: näkökulmia Edgard Varésen sävellykseen Ionisation*. Tampereen Ammattikorkeakoulu.

Williams, Barry Michael 1990. *The Early Percussion Music of John Cage*. Michigan State University.

Williams, Barry Michael 1998. *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*
Percussive Notes Magazine.

Williams, Barry Michael 1993. *The Early Percussion Music of John Cage, 1935–1943*.
Percussive Notes Magazine.

www.henrycowell.org

www.johncage.org

Liitteet

Liite 1

Lista lyömäsoittimista ja muista lyömäsoittimina käytetyistä esineistä sekä kapuloista, jotka John Cagella oli Seattlessa käytössään. Cage on päivännyt listan 2.7.1940.

- 1 pikkurumpu
- 2 bassorumpua
- 5 kiinalaista tom-tomia (väritään musta)
- 5 kiinalaista tom-tomia (pieniä)
- 1 japanilainen Noh-rumpu
- 8 wood-blockia
- 6 dragon`s mouthia
- 1 kilpikonnan kuori
- 1 pari luita

- 1 bongot
- 1 quijadas (aasin leukaluut)
- 1 guiro
- 1 marimbula
- 4 claves-kapulaparia
- 4 paria maracaseja
- 1 indokiinalainen helistin
- 1 intiaanihelistin
- 1 sistrum
- 1 tamburiini

- 2 sormisymbaalia
- 1 pari symbaaleita
- 1 Zildjian-symbaali (turkkilainen)
- 1 kiinalainen symbaali
- 1 pari jazz-symbaaleita

- 5 gongia
- 1 tam-tam
- 1 kiinalainen (maalattu) gongi
- 3 tempelligongia telineineen
- 5 japanilaista kuppigongia telineineen
- 4 riisikulhoa
- 1 tuulikello

- 1 sarja härkäkelloja (sarjaan kuului 13 kelloa)
- 1 kelloveli
- 8 lehmänkelloa (Sargent)
- 4 vanhaa lehmänkelloa
- 1 ruokakello

3 meksikolaista savikelloa
1 uistinkello
1 kalkkunakello
1 pieni kiinalainen pronssikello
3 yksittäistä kulkusta

4 slide-pilliä
3 pilliä
1 putki
1 simpukkatrumpetti (simpukankuori)
1 poliisipilli
3 metallista tuhkakuppia

1 sahanterä
1 käsisaha
3 metallista sylinteriä

4 triangelia
3 jarrurumpua
8 rautaista ketjua (hihnaa)
1 metalliputki
3 metallilevyä
10 ukkospeltiä
1 pesuvati
1 lion's roar
1 ksylofoni

erilaisia pulloja ja leluinstrumentteja
1 munavispilä

Liite 2

Cagen tekemä lista käytössään olleista kapuloista, nuijista ja mallet-kapuloista

- 2 paria pikkurumpukapuloita
- 5 erilaista pikkurumpukapulaa
- 1 bassorummunnuija
- 2 paria puisia patarumpunuijia
- 1 bambuvartinen patarumpunuijapari
- 3 erillistä patarumpunuijaa
- 2 paria kovia huopapäällysteisiä kapuloita
- 3 vispilää
- 1 pari symbaalikapuloita
- 3 paria metallisia kapuloita
- 3 gongimallettia
- 3 kiinalaista pyyhepäällysteistä kapulaa
- 1 bambuvartinen kovalla huovalla päällystetty kapula
- 1 tavallinen triangelpinna
- 3 metallista rumpukapulaa
- 1 nahkapäällysteinen kapula
- 6 paria kovia kumipäällysteisiä mallet-kapulaa
- 1 tam-tam-nuija
- 7 erillistä puista mallet-kapulaa
- nahkaiset nuijat temppegongeille
- 3 pientä kapulaa kuppigongeille
- 9 kiinalaista syömäpuikkoa (chopsticks)
- 2 haarukkaa

Lisäksi Cage mainitsee käytössään olevat telineet rummuille ja symbaaleille

- 2 pikkurummun telinettä
- 1 bassorummun pedaali
- 1 symbaaliteline
- 1 huopapäällysteinen lauta (joka on toiminut telineenä)

Lisäksi Cage mainitsee, että hänen käytössään on ollut metronomi ja kuusi verhoa.

