

Juho Laitinen

SOIVUUDEN MANIFESTI

Kirjallinen työ

Musiikin tohtorintutkinto

Taiteilijakoulutus, DocMus-tohtorikoulu

Sibelius-Akatemia

2013

Abstrakti

Juho Laitinen: Soivuuden manifesti

Musiikin tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu, taiteilijakoulutus

Syksy 2013

55 sivua

Kirjallinen työni on manifesti, jossa julistan soivuudeksi nimeämäni käsitteen puolesta. Sen mukaan musiikki esitettynä, kuunneltuna tai muuten koettuna on yhtä ympäröivän todellisuuden kanssa. Nojaudun aiheen käsittelyssä sekä buddhalaiseen filosofiaan että 1900-luvun kokeellisessa musiikissa esitettyihin näkökulmiin. Jälkimmäisistä hyödynnän erityisesti John Cagen, Cornelius Cardew'n ja Alvin Lucierin ajatuksia.

Soivuuden manifestissani esittelen käsitykseni musiikista soittajasta soittimeen, siitä edelleen tilaan läsnäolijoihin ja lopulta koko ympäröivään todellisuuteen laajenevana spiraalina. Sekä esittäjä että kokija ovat psyykkisellä ja fyysisellä tavalla kokonaisvaltaisesti läsnä ja yhtäläisesti vastuussa soivuuden syntymisestä.

Määritän soittimen käsitteen uudelleen sisällyttämään kaikki sellaiset esineet, elementit ja luonnonilmiöt, jotka soittaja haluaa kokea sointinsa osaksi. Pohdin taiteen esittämisen vallalla olevien rituaalien keinoitekoisuutta ja peräänkuulutan arkaaisempaa, ruumiillisempaa ja mystisempää musiikin jakamisen tapaa. Suomin tasavireisen järjestelmän musiikkiimme synnyttämää epäpuhtautta ja esitän tilalle resonanssin ruumiillisempaa aistimista. Argumentoin syvältä sisimmästä kumpuavan improvisoidun musiikin yliveritaisuudesta todellisuutta keinoitekoisesti rajaavaan kompositioon nähden.

Varsinaisen manifestiluvun lisäksi käyn läpi manifestien historiaa, poimien muilta kirjoittajilta omiani tukevia ajatuksia. Loppuluvussa käyn läpi taiteellisen identiteettini muuntumista taiteellisen tutkimuksen prosessin aikana.

Hakusanat: Avantgarde, manifesti, kokeellinen musiikki

SISÄLLYSLUETTELO

Johdanto	6
Puhuttelevia provokaatioita	7
Soivuuden manifesti	21
Ei sello ole se, joka soi	30
Kirjallisuusluettelo	44
Kiitokset	50
Jatkotutkintokonserttien ohjelmat	51

Johdanto

Tohtorintutkintoni kirjallinen työ jakaantuu kolmeen osioon. Sen sydämenä on *Soivuuden manifesti*, selonteko tämänhetkisestä musiikillisesta ja taiteellisesta ajattelustani. Manifesti on syntynyt prosessissa, jossa raja-aidat taiteellisen tutkimuksen, taiteellisen toiminnan ja elämän taiteessa välillä ovat kaatuneet. Prosessi on aiheuttanut kriisin, jossa olen joutunut arvioimaan uudelleen vaikuttimiani kaikkien kolmen aspektin suhteen: missä määrin kokeellisuutta käsittelevän tutkimukseni alkuperäiset kohteet, säveltäjät, teokset, tekniikat ja käytännöt ovat merkityksellisiä? Mitä on taiteen vapaus suhteessa institutionaalisiin vaatimuksiin? Ja tärkeimpinä: mitä taide on minulle, ja miksi haluan sitä tehdä?

Kuten elämänhallintaoppaista tiedämme, kriisi kuitenkin on mahdollisuus. Keinotekoisten rajojen pystyttäminen elämänalueiden välille synnyttää jonkinasteista ahdistusta tai ainakin epämurkavaa oloa. Niiden radikaalin uudelleenarvioinnin myötä kaikesta on tullut kevyempää, kiinnostavampaa ja hauskenpää. Tätä peilaan kahdessa manifestia ympäröivässä luvussa.

Manifestien historia on täynnä ärsyttäviä ja typeriä mutta myös inspiroivia ja totuudellisia näkökulmia. Näin dualistisesti huomaa usein asioihin suhtautuvani. Mutta huomatessani samojen sanojen kykenevän vaikuttamaan molemmilla ja lukemattomilla muillakin tavoilla saan luopua ennakkoluuloistani. Alkulukuun *Puhuttelevia provokaatioita* olen poiminut joitakin suosikkejani, jotka ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet omaan julistukseeni. Osan teksteistä ovat niiden kirjoittajat nimenneet manifesteiksi, toiset ovat muunlaisia proklamaatioita.

Loppuluvussa puran jatkotutkintoni taiteellisen tutkimuksen prosessia ja etsin konkreettisia syitä (taiteelliseen) muuntumiseeni.

Kirjallinen työni kokonaisuudessaan on manifesti, samoin kuin taiteellisen tutkimukseni tulokset. Musikologi Alan Gillmorin (1983, 115) mukaan manifestoijat ovat tutkineet sekä taiteen sisäisiä että ulkoisia raja-alueita: yhtäältä tiedostetun ulkopuolista maailmaa kartoittaen, toisaalta äänirunojen ja *happeningin* kaltaisia tekoja tehden. *Soivuuden manifestissa* kurotan kumpaankin suuntaan. Uskon luovuuden perustan olevan alitajunnan syvissä vesissä, mutta tiedostavina olentoina meillä on mahdollisuus myös tunnistaa meitä rajoittavat ulkoiset seikat ja vapautua niistä. Syntyy antoisa oravanpyörä: psykologinen vapautuminen synnyttää uskallusta toimia; estoton ruumiillinen kokeminen auttaa kaivautumaan yhä syvemmälle psyyken muheviin kerrostumiin.

Tervetuloa siis, hyvä lukija, manifestini maailmaan.

Puhuttelevia provokaatioita

"IHMISET ovat liian kauan AJATELLEET että TAIDE on MUSEOIDEN & RIKKAIDEN ETUOIKEUS. TAIDE EI OLE BISNESTÄ! Se ei kuulu pankeille & hienoille sijoittajille TAIDE ON RUOKAA. Et voi SYÖDÄ sitä MUTTA se RUOKKII sinua. TAITEEN tulee olla HALPAA & saatavilla KAIKILLE. Sen tulee olla KAIKKIALLA sillä se on MAAILMAN YDIN."
(Bread & Puppet 1984.)

Sana manifesti tulee latinan kielen sanoista *manus* ja *festus* ja merkitsee "käsin kosketettavaa". Manifesti on julkinen kirjoitettu tai puhuttu julistus, joka tekee tiedettäväksi, selittää tai perustelee yksittäisen henkilön tai ryhmän tavoitteita, motiiveja tai käsityksiä. Se liittyy useimmiten politiikkaan tai taiteeseen, mutta myös esimerkiksi uskontunnustuksia samoin kuin yhteiskunnalliseen uudistusmielisyyteen liittyviä tekstejä voi pitää manifesteina.

Taiteessa tämä tekstityyppi on mielletty erityisesti avantgardeksi julistautuneen ryhmän toimintastrategian osaksi. On tämän etujoukon tehtävä pitää kulttuuri liikkeessä ideologisen hämmennyksen keskellä, kirjoittaa taidekriitikko Clement Greenberg (1939, 36) esseessään *Avant-Garde and Kitsch*. Sotilaallisessa kielenkäytössä avantgarde on etenevän armeijan kärkijoukko, joka tunnustele maastoa, raivaa esteitä ja antaa merkksioitoja takana tuleville. Myös taiteessa etujoukko mahdollistaa hitaammin liikkuvien massojen ulottavan toimintaansa tutuksi ja turvalliseksi käyneen kotipihan ulkopuolelle. Raivaustyö ei tosin useinkaan käy kivuttomasti, ja aina on suuri määrä niitä, jotka mieluummin pysyisivät paikallaan. Stasis on kuitenkin näennäistä: tosiasiallisesti kaikki virtaa, ja kyse on vain muutoksen hyväksymisestä.

Manifesteja on syntynyt etenkin kulttuurisissa murroskohdissa, joissa yhteiskunnalliset muutokset toimivat taiteellista liikehdintää voimistavana katalysaattorina. Tällöin uusia tuulia puhaltavalle avantgardetaiteelle on ollut sosiaalista tilausta. Tyypillinen manifestoija esittää asiat pontevasti: taidemaalari Charles Thomsonin sanoin hän tiivistää tunteet ja ajatukset mieleen painuvaan runolliseen muotoon ja pyrkii "löytämään yhteisen sävelen aatteen tukijoiden kanssa ja provosoimaan muut niin vihaisiksi kuin mahdollista" (Pollard 2009). Omasta olemassaolostaan juopunut manifestoija on liian kuohuksissa esittääkseen ajatuksiaan esseistisen viileästi vaan huutaa: "KATSO! NYT! TÄSSÄ!" Sävy on modernistisen totinen, ei postmodernistisen ironinen, toteaa taidehistorioitsija Mary Ann Caws (2001, xx–xxi). Manifestoija vetoaa lukijaan tunnusuksellista retoriikkaa käyttäen mutta vaihtaa pian me-persoonamuotoon: kuultuasi syvältä sielustani kumpuavat sanani joko vakuutut riittävästi liittyäksesi osaksi etujoukkoamme tai painut niin kauas kuin pippuri kasvaa.

Sävy voi olla totinen ja sanankäyttö vakuuttavaa, mutta kirjoittajan avoimuudesta ja rehellisyydestä ei ole takeita, juopuneet kun tulevat usein menneeksi hieman aiottua pitemmälle. Avantgardemanifestin lukija ottaa aina riskin tulla huiputetuksi, kuten tutkija Tanja Tiekso (2013, 53–54) toteaa. Lukijan on syytä pohtia, onko tekstin

todellinen pyrkimys sittenkään tavoittaa oman yhteisön ulkopuolista yleisöä. Huolitaan-ko häntä osaksi joukkoja, vai pilaillaanko hänen kustannuksellaan?

Kulttuurinen murros oli manifesteille erityisen otollinen Ranskan vallankumouksesta alkaneen ja ensimmäiseen maailmansotaan päättyneen niin sanotun pitkän 1800-luvun lähestyessä loppuaan, kun Euroopassa vallitseva yhteiskuntajärjestys alkoi perusteellisesti horjua. Teollistuneen ja imperialistisen yhteiskunnan kasvattama sosiaalinen eriarvoisuus ja nationalismin nousu saivat monet toivomaan aseellista konfliktia, jonka puhkeamiseen heinäkuussa 1914 suhtauduttiinkin yleisesti valtavalla innolla. Toivottiin, että raivaustyön jälkeen olisi mahdollista rakentaa tilalle jotain todempaa ja parempaa.

Tällainen oli tilanne, jossa runoilija Filippo Tomaso Marinetti kirjoitti sotalaisia kielikuvia pursuavan *Futurismin manifestinsa* (1909). Siinä hän pauhaa futuristien rakastavan vaaraa, riskinottoa ja kapinaa: runouden on hyökättävä tuntemattoman voimia vastaan ja pakotettava ne kumartamaan ihmisen edessä. Manifestin kuumeinen vuo-datus ihannoii polttomoottorin petomaista, raakaa voimaa, "kesytettyä kuolemaa". Aa-muvarhaista autoajelua voi pitää metaforana, jossa runoilija maanisen luomisvimman poltteessa kohtaa porvarillisten pyöräilijä-kriitikoiden paheksunnan, heittäytyy ka-tuojaan tehtaan viemäriin luo ja juo siitä "vahvistavaa kuraa, joka tuo mieleen sudanilai-sen imettäjän nännin". Mutaisena, haisevana ja haavoilla mutta sydän "ilon hehkuvan hiilihongan lävistämänä" Marinetti sanelee testamenttinsa "kaikille eläville" ihmisille: futurismi tulee pelastamaan Italian professoreiden, arkeologien, turistioppaiden ja an-tikvaarien kuoliosta, kun museot ja kirjastot hävitetään tai ainakin rajataan vain kuole-vien, invalidien ja vankien käyttöön. (Marinetti 1909.)

Futuristit innostuivat manifesteista siinä määrin, että kirjoittivat niitä useita kymmeniä. Taidemaalari Umberto Boccioni kumppaneineen jatkoi provokaatiota *Futu-rististen maalareiden manifestissa* (1910), joka nostattaa kapinaan harmoniaa ja hy-vää makua vastaan. "Menneisyyden kultti" on tuhattava ja kaikenlainen omaperäisyys, oli se "miten väkivaltaista tahansa", nostettava esiin. Vihollisten joukkoon luetaan eri-tyisesti taidekriitikot, jotka eivät ole ainoastaan tarpeettomia vaan myös vaarallisia. (Boccioni jne. 1910.)¹

Pitkittynyt sodankäynti juoksuhaudoissa kaasuvaseineen ja ennenkokemattomine ih-mishenkien menetyksineen sai monien innon laantumaan. "Kauneus on kuollut", julisti Tristan Tzara Zürichin *Café Voltaireissa*, jonne monet muutkin taiteilijat olivat sotaa paenneet, "eikä taideteoksenkaan pitäisi enää olla itsessään kaunis" (Tzara 1918, 1).

¹ "Hyvä maku" ja "harmonisuus" ovat äärimmäisen suhteellisia käsitteitä, joita käyttämällä institutionaali-set toimijat ja kaupalliset tahot pyrkivät kultivoimaan taiteen organismia, joka kuitenkin voi parhaiten saa-dessaan rehoittaa vapaana. Kritiikin haitallisuus ilmenee siinä, miten valtamedia pitää esillä pääasiassa tavanomaisimpia toimintoja ja tekoja. Ne ovat mukana synnyttämässä kulttuuria, jossa taiteilijan sosiaali-seen vastuuseen katsotaan kuuluvan riippuvuus vastaanottajien mielipiteistä. Niistä piittaamatonta toi-mintaa pidetään arrogantina. On kuitenkin selvää, että mielipiteet suuntaan tai toiseen sekä yleisenä pidetty maku ovat hiekkään piirrettyjä kuvioita, jotka ensimmäinen isompi aalto pyyhkii pois.

Yhdessä Hugo Ballin ja muiden runoilijoiden sekä kuva- ja esittävien taiteilijoiden kanssa hän oli perustanut liikkeen nimeltä *Dada*: ”Mahtava tuhotyö” on tekeillään, ja jokainen saa olla mukana lakaisemassa ja pesemässä (Ibid.). Kaksi vuotta aikaisemmin Ball oli muotoillut asian *Dada-manifestissaan* (1916) näin: ”Miten päästä eroon kaikesta joka haiskahtaa journalismilta, madoilta, kaikelta mukavalta ja oikealta, silmälapuilta, moralistiselta, eurooppalaistetulta, veltostetulta? Sanomalla dada.”

Taidehistorioitsija John G. Freyn mukaan Dada oli reaktio sen vihatun yhteiskunnan sääntöjä, normeja, metodeja ja käytäntöjä vastaan, joka kykeni synnyttämään maailmansodan kaltaisen mielettömyyden. Julistautuminen ”antitaiteeksi” ei tarkoittanut luopumista luovasta aktiviteetista sinänsä vaan taiteesta sellaisena, kuin sitä porvarillisessa ja imperialistisessa yhteiskunnassa oli harjoitettu. Protesti suunnattiin muun muassa realismia, kauneuden palvontaa ja *l’art pour l’art* -käsitystä vastaan. (Frey 1936, 12.) Jos taide perinteisesti oli pyrkinyt aistilliseen ilahduttamiseen, oli Dadan tavoitteena pikemminkin ärsyttää.

Tiiviissä yhteistyössä Tzaran kanssa oli ollut myös runoilija André Breton, joka kehitti dadaistista ideologiaa surrealismiksi. *Surrealismen manifestissa* (1924) hän kiittää psykoanalyysin kehittäjää Sigmund Freudia taikauskon ja myytin palauttamisesta älyllisen toiminnan osaksi, loogisen ajattelun ja rationalismin rinnalle. Surrealistit uskovat assosiaatiolle, unelle ja ajatuksen vapaalle leikille perustuvan korkeamman todellisuuden olemassaoloon. Hereillä ihminen on muistinsa armoilla, eikä rationaalinen ajattelu tuo ratkaisua elämän mysteeriin. Todellisuuden osaset yhdistyvät unessa, jossa ihminen vapautuu ”eri mahdollisuuksien kiduttavista pohdinnoista” ja on täysin tyytyväinen siihen, mitä hänelle tapahtuu, ”tappaen, lentäen ja rakastaen sydämensä kyllyydestä”. Breton uskoo tulevaisuudessa unia pystyttävän tutkimaan ja analysoimaan siten, että ne reaali maailman kanssa yhdistyvät surrealismiksi, yhdeksi absoluuttiseksi todellisuudeksi. (Breton 1924.)

Maailmansodan jälkeinen korjausliike, järkevä ja asiallinen modernismi, oli mennyt vikaan, ja nytkin pöytä tuli puhdistaa uuden alun mahdollistamiseksi. Breton kirjoittaa *Toisessa surrealistisessa manifestissa* (1929) taistelevansa ”runollista välinpitämättömyyttä, taiteen häiriötiloja, tieteellistä tutkimusta ja puhdasta spekulatiota vastaan”; surrealistit eivät halua olla missään tekemisissä niiden kanssa, jotka ”käyttävät mieltään säästöpankin tavoin”. (Breton 1929.) Breton fantasioi sääntäävänsä kadulle pistooli kourassa ja alkavansa ammuskella silmittömästi väkijoukkoon: ”Se, joka ei edes kerran elämässään ole uneksinut panevansa pisteen vallitsevalle halventamiselle ja ääliömyydelle, ansaitsee aitiopaikan tuossa joukossa.” (Eburne 2008, 6.)²

² Marinettin ja Bretonin kielenkäyttö voi äkkiseltään synnyttää kielteisiä mielikuvia. On kuitenkin syytä katsoa pintaa syvemmälle: tappamista ja väkivaltaa on välttämätöntä pohtia, niin syvällisesti se on juurtunut sekä geneettiseen koodistoomme että ahnehtivaan imperialistiseen ja kapitalistiseen kulttuuriimme. Hindulaisessa filosofiassa ajatellaan syksyn tuhoavan, jotta kevät talven uinumisen jälkeen voisi jälleen herättää uutta eloon. Myös aatteilla ja ideologioilla on luonnollinen kiertokulkunsa: ”Se, joka kerran oli täynnä solunestettä ja tuoreutta, väistämättä kuivuu kokoon”, manifestoi myös symbolistirunoilija Jean Moréas (1886).

Futuristitkin olivat nähneet runsaasti runollista välinpitämättömyyttä ympärillään. *Futurististen muusikoiden manifestissa* (1910) säveltäjä Francesco Balilla Pratella tiivistää italialaisen musiikin ”vulgaariksi melodraamaksi”. Säveltäjien tulee lakata imitoimasta menneisyyttä ja suosimasta ”hyvin tehtyä” musiikkia, joka on ”kaiken todellisen ja suuren väärennös”.³ Kustantajia, jotka ylläpitävät oopperan hegemoniaa, on halveksittava.

Aatteen kannattajia on ihailtava siinä, etteivät he tyytyneet pelkkään suunpiekseen vaan olivat mukana synnyttämässä uudenlaista, vaikutusvaltaista taidetta miltei joka osa-alueella teollisesta muotoilusta gastronomiaan⁴. Marinettin visiot alkoivat konkretisoitua myös musiikissa, ei kuitenkaan säveltäjä Pratellan vaan taidemaalari Luigi Russolon toimesta. Russolo tekee Pratellalle lähettämässä kirjeessään *Hälyjen taide* (1913) kouriintuntuvia ehdotuksia uudenlaisesta, hälyyn⁵ perustuvasta musiikista. Hänen mukaansa soinnut, jotka keskiajan lopulla ilmestyivät musiikkiimme, ovat kehittyneet ”puhtaista ja läpinäkyvistä” kohti ”korvia hyväileviä ja pehmeitä” ja edelleen ”mitä oudoimmiksi, kimeiksi ja dissonoiviksi amalgaameiksi”. Teollistuneella ajalla ei enää missään ole hiljaista, ja koska puhtaat soinnit eivät Russolon mielestä herätä modernissa ihmisessä tunteita, on musiikin looginen kehityssuunta kohti hälyä. (Russolo 1913.)

Vaikka dissonoivuutta lisättäisiin, on sinfoniaorkesteri Russolon mielestä ”pienen soinnillisen kehän vanki” ja saa käytettyyn valtavaan energiamäärään nähden vain säällittäviä akustisia tuloksia aikaan.⁶ Onko mitään naurettavampaa kuin nähdä 20

³ Säveltäjäkollegoista erityisenä inhokkina mainitaan oman aikansa pop-tähti Paolo Tosti, jonka sentimentaalisilla balladeilla ”ei kerta kaikkiaan ole syytä olla olemassa”. Muissa maissa kehitys musiikissa on Pratellan mielestä ollut suotuisampaa. Esimerkkeinä hän mainitsee instrumentaatiosta taiteen sinänsä tehneen R. Straussin, ”urheasti menneisyyttä vastaan taistelevan” Debussyn, uudenlaisia soitinyhdistelmiä keksivän Elgarin, primitiivisen, draamallisen totuuden nimissä perinteestä luopuvan Mussorgskin ja ”kekseliällä tavalla nationalistisen” Sibeliuksen (Pratella 1910).

⁴ Marraskuussa 1930 italialaisissa ruokapöydissä väiteltiin kiihkeästi Marinettin *Futuristisen keittotaiteen manifestista* (1930), joka kieltää pessimismia ja raukeutta aiheuttavan pastan syömistä. Täydellinen ateria koostuu tuoksujen ja makujen yhdistelmästä, ja ehdoton vaatimus annoksille on omintakeisuus, mikä esimerkiksi *chickenfiatissa*, kuulalaakereilla täytetyssä kanassa, varmasti toteutuu. Ihastuttavan kokonaisuusvaltaista, moniaistista taideteosta kohti mennään ruokalajissa *aerofood*: oliivia ja fenkolia syödään oikealla kädellä samalla, kun vasen käsi hivelee hiekkapaperia ja silkkiä. Ruokailija saa nauttia lentokonepropellin viileästä tuuletuksesta ja tarjoilijan kasvoille suihkauttelemasta neilikan tuoksusta Wagnerin sävelten tahdissa. (Perrottet 2012.)

⁵ Hälyllä tarkoitetaan epäsäännöllisten, jaksottomien värähtelyjen muodostamaa ääntä, jolla ei ole havaittavaa sävelkorkeutta.

⁶ Russolo ei osannut ennakoida, mihin henkeviin korkeuksiin dissonoivat amalgaamit vielä yltäisivätkään. Pianon klusterit systematisoinut amerikkalainen säveltäjä Henry Cowell käytti niitä ensimmäistä kertaa teoksessaan *Adventures in Harmony* samaisena vuonna 1913 ja myöhemmin esimerkiksi upeassa sävellyksessään *The Tides of Manaunaun*. Tasavireisten klustereiden keinovarot ovat kuitenkin varsin vaati-

miestä raatamassa viulun valittavaa moukunaa kasvattaakseen? Vaatii ”buddhalaista kärsivällisyyttä” ottaa ”elegantin ekstaasin” vallassa tuhannetta kertaa vastaan ”kahden tai kolmen lajin tylsistymistä”. Ulos ja äkkiä, parahtaa Russolo. (Ibid.)

Hälyn mahdollisuudet sen sijaan ovat loppumattomat. Russolo houkuttelee lukijaa kulkemaan suurkaupungin halki korvat silmiä tarkkaavaisempina ja nauttimaan veden, kaasun ja ilman kulkemisesta putkissa, eläimellisesti hengittävien moottoreiden murinoista ja tavaratalon liukuovien orkestraatiosta. Uudenlaisen orkesterin itu on näissä mitä erilaisimmissa hälyissä, joita pyritään hallitsemaan sekä harmonisesti että rytmisesti, niille ominaiset äänenkorkeudet kuitenkin säilyttäen. Soitinrakennuksen lähtökohta tulee olla ymmärtää äänen synnyttämisen mekaaniset periaatteet, jolloin hälyn sointia voidaan muokata akustiikan lakien mukaisesti.⁷ (Ibid.)

Russolon pohjustamalla tiellä jatkoi säveltäjä Edgard Varèse, joka vuonna 1916 lausui uusia soittimia kaivattavan kipeästi. Muutamaa vuotta myöhemmin hän tarkensi, että kaivatun soittimen tuli kyetä tuottamaan jatkuvaa ääntä millä tahansa äänenkorkeudella ja että säveltäjän ja sähköinsinöörin oli yhdistettävä taitonsa tämän päämäärän saavuttamiseksi. (Varèse & Wen-Chung 1966, 195.) Varèse pitää länsimaisen klassisen musiikin perinteen äänentasoja ja rytmejä rajoittuneina ja kuvittelee ajan, jolloin säveltäjä voi syöttää näiltä osin nykyistä tarkemman graafisen partituurin koneeseen, joka uskollisesti, ilman tulkintaa, välittää musiikillisen sisällön kuulijalle (Ibid, 198).⁸

Ylipäänsä musiikki tarvitsee uutta elinvoimaa, jota vain luontoa tuoreella tavalla valaiseva tiede voi sille antaa, visioi Varèse vuonna 1936 pitämällään luennolla. Musiikki ja tiede kehittyvät rinta rinnan, runollisuuden liikuttaessa niin säveltäjää kun tiedemiestäkin. (Ibid, 196.) Varèse ennakoi psykoakustisen tutkimuksen läpimurtoja pohtiessaan musiikkia fysikaalisena ilmiönä: ”Ellei ilma soittimen ja kuulijan korvan välillä liiku, ei musiikkia ole olemassa.” Hän jatkaa Russolon ajatusta soitinrakennuksesta todetessaan fysikaalisten lakien olevan soittimille samat kuin muillekin koneille. On säveltäjän velvollisuus opiskella akustiikan tiedettä ja ymmärtää ne mekaaniset periaatteet, joilla soittimet toimivat. (Ibid, 199.)

Varèse profetoi uusien soittimien avulla äänimassojen ja tasojen liikkeiden selkiytyvän ja ottavan lineaarisen kontrapunktin paikan. Melodian käsite tulisi häviämään,

mattomat. Valtava ilmaisuvoima sen sijaan on mikrotonaalisilla amalgaameilla, jotka Ligeti, Penderecki ja Xenakis ottivat käyttöön orkesterimusiikissa ja Phill Niblock myöhemmin nauhateoksissaan.

⁷ Poikkeuksellisen käytännönläheisenä manifestojana Russolo sai jo pian valmiiksi 15 hälyä tuottavaa *intonarumori*-soitinta, joita soitettiin yhdessä Marinettin kanssa järjestetyssä ensimmäisessä futuristisen musiikin konsertissa Milanossa 1914. Harmillisesti sekä alkuperäiset soittimet että Russolon niille säveltämät teokset ovat hävinneet, mutta soitinkokoelma on rekonstruoitu vuonna 2009 säveltäjä ja musikologi Luciano Chessan ohjauksessa.

⁸ 1920-luvulla Varèse oli innostunut René Bertrandin *Dynaphonestä*, joka ainakin teoriassa pystyi toistamaan hyvin pieniä mikroaskelia (Rich 1995, 92). Kokonaisia teoksia soittava kone, ensimmäinen ohjelmoitava syntetisaattori *RCA Mark II*, rakennettiin kolme vuosikymmentä myöhemmin Princetonin yliopistoon. Graafisia partituureja suoraan paperilta musiikiksi tulkitsevia tietokoneohjelmia piti kuitenkin odottaa 1990-luvulle asti.

sillä "koko teos on melodinen kokonaisuus" ja virtaa kuten vesi virtaa. Jos perinteisesti musiikissa on ymmärretty olevan horisontaalinen, vertikaalinen ja kolmantena dynaamisen paisutuksen tai vetäytymisen aikaansaama ulottuvuus, lisää Varèse niihin neljänneksi projektion: tunteen siitä, että ääni "valonheittimen yöhön katoavan säteen laila jättää meidät".⁹ (Ibid, 197.)

Russolon ja Varèsen tavoin myös John Cage uskoi hälyyn musiikin materiaalina. Cage, 1900-luvun merkittävin taiteilija, säveltäjä, teoreetikko, esitystaiteilija, filosofi, etsaaja ja mykologi, kirjoitti ja manifestoi koko ikänsä. Vuonna 1961 julkaistu kokoelma *Silence* yhdistelee artikkelimuotoisia tekstejä sattumanvaraisuuden periaatteiden mukaisesti konstruoituihin luentoihin ja anekdootteihin sienistä, zen-buddhalaisuudesta ja taiteilijaystäväistä New Yorkissa.

Luennossa *The Future of Music: Credo* vuodelta 1937 Cage korvaa konsonanssin ja dissonanssin käsitteet "musiikillisella äänellä" ja hälyllä. Kosketinsoitinten dominoiman menneisyyden musiikin ja kaikki äänet hyväksyvän tulevaisuuden musiikin välisen railon kuroo umpeen perusääneksen käsitteestä vapaa lyömäsoitinmusiikki.¹⁰ (Cage 1961, 3–6.) Cage myötäilee Russoloa pitämällä urbaanin ympäristön hälyisiä ääniä esteettisinä, muttei ole kiinnostunut niiden hallinnasta komposition keinoin. Sen sijaan muodon periaate¹¹, "ainoa jatkuva yhteytemme menneisyyteen", tulisi säilymään tulevaisuudessakin.

Russolon, Varèsen ja Cagen sanojen merkitystä voi 1900-luvun musiikin kehitystä tarkastellessa tuskin yliarvioida. Hälyisien äänten kuunteleminen ja arvostaminen on avannut korvat löytämään musiikkia omasta välittömästä ympäristöstä. Uudet instrumentit vanhojen rinnalla ovat tarjonneet monille säveltäjille ja muusikoille Harry Partchista Conlon Nancarrow'hun ja Don Buchlaan mahdollisuuden entistä omaperäi-

⁹ Musiikin ulottuvuudet voi hahmottaa myös tilaan ja aikaan levittäytyvinä vektoreina, joista jokainen projisoi omalla intensiteetillään. Tällaiset äänimassojen liikkeet konkretisoituivat elektronisten soittimien ja magneettinauhan yleistyttyä, ja Varèsekin sai käyttöönsä kaipaamansa ei-tulkitsevan esittämisen mahdollistavan teknologian vuoden 1959 Brysselin maailmannäyttelyyn säveltämässään nauhateoksessa *Poème électronique*. Esitys tapahtui kuulussa Philipsin paviljongissa, jonka hyperboliin perustuvan arkkitehtuurin oli Le Corbusierin suunnitelmien pohjalta toteuttanut lannis Xenakis. Jälkimmäisen nauhateos *Concret PH* myös soi yleisön sisääntulomusiikkina.

Tasojen ja massojen liikkeet, tihentymiset ja harventumiset konkretisoituivat musiikissa tietokoneiden tultua säveltämisen avuksi. Xenakis oli ensimmäisten käyttäjien joukossa ja perusti 1960-luvulta alkaen suuren osan musiikkiaan tietokoneiden laskemille algoritmeille.

¹⁰ Pelkille lyömäsoittimille säveltäessään Cage oli ensimmäisten joukossa ja katsoi jatkavansa siitä, mihin Varèse oli jäänyt (Revill 1992, 79). Varèsen tiliin luetaan vuonna 1933 sävelletty ensimmäinen itsenäinen lyömäsoitin teos *Ionisation*, tosin edellisellä vuosikymmenellä Dmitri Shostakovits oopperassaan *Nenä* ja Alexander Tcherepnin ensimmäisessä sinfoniassaan olivat orkestroineet teosten erillisiä osia pelkille lyömäsoittimille.

¹¹ Cagen näennäisesti vapaimmillekin teoksille on leimallista pyrkimys muodon hallintaan. 1950-luvun alusta lähtien sävellysten ennakolta päätetyt parametrit, siis myös äänten ja jaksojen kestot, annettiin kiinalaisen oraakkelimenetelmän *I Chingin* säädeltäviksi. Myös Cagen tunnetuin teos, usein mutta virheellisesti hiljaiseksi kutsuttu *4'33"*, on alkuperäisessä nuotinnuksessaan kokonaan läpisävelletty, eri mittaisista tauoista koostuva sävellys (Gann 2010, 174–175).

sempään ilmaisuun. Akustiikan periaatteiden tutkiminen tuo kokonaisen musiikillisen mikrokosmoksen kuuluville ja antaa uuden merkityksen resonanssin käsitteelle.



Musiikista manifestojista radikaaleimpia on ollut pianisti ja säveltäjä Ferruccio Busoni, joka samoihin aikoihin futuristien kanssa käsitteli musiikin tulevaisuutta visionäärisessä kirjasessaan *Luonnos säveltaiteen uudeksi estetiikaksi* (1907). Musiikki on syntynyt vapaana, ja sen kohtalona on tulla vapaaksi uudelleen, Busoni (1973, 12) kirjoittaa. Se tulisi vapauttaa arkkitehtonisista, akustisista ja esteettisistä dogmeista ja palauttaa primitiiviseen, luonnolliseen olemukseensa. Musiikki on taiteista nuorin ja epäitsenäisin: ”Tuhat kättä johdattaa lasta, jottei se kohoaisi liian korkealle ja pudotessaan satuttaisi itseään; mutta vielä tulee aika, jolloin se on vapaa ja *lakkaa olemasta musikaalinen*” (ibid, 26). Busoni pilkkaa ”lainsäätäjiä”, jotka voivat kehua koiran musikaalisuutta mutta samanaikaisesti moittia Hector Berliozia vastakkaisesta taipumuksesta. Nämä musiikin pinnallisia teknisiä Aspekteja rakastavat ”Yhdeksännen Sinfonian Apostolit” saarnaavat musiikin syvällisyydestä, jolla kuitenkin tarkoittavat vain laajuutta ja painoa. Busonin mielestä todellinen syvyys on antautumista tunnetilalle, jota Don Giovannin samppanja-aariassa on enemmän kuin monissa surumarsseissa.¹² (Ibid, 29–30.)

Busonin mielestä musiikillinen teos on täydellisenä olemassa sekä kuultavia ääniä ennen että niiden jälkeen. Jokainen nuotinnus on abstraktin idean transkriptio, jokainen esitys nuotinnuksen transkriptio. Tulkitsijan tehtävä on löytää alkukantainen emotio merkkien jäykkyden keskeltä. Lainsäätäjät eivät tätä ymmärrä: mitä kirjaimellisemmin esitys pitää kiinni merkeistä, sitä täydellisempi se heidän mielestään on.¹³ (Ibid, 22–24.)

Tonaalista järjestelmäämme Busoni pitää ”vaatimattomana taskupainoksena ikuisen harmonian ensyklopediasta”. Kosketinsoitinten dominoivasta vaikutuksesta johtuen on ”mahdotonta” kuulla muita kuin tasavireisiä intervaleja. Kokonainen musiikin taide on perustettu kahdelle seitsemän määrätyn intervallin sarjalle, joiden transpositioilla ei ole todellista luonne-eroa: ”Kun näkee tutut kasvot ikkunassa, ei ole väliä

¹² Busonin innoittamana olen tutkinut tällaista tunteen syvyyttä esimerkiksi viidennessä jatkotutkintokonsertissani esittämässäni sävellyksessäni *Three naive pieces*, jossa oletan minkä tahansa inhimillisen tunteen kyllin arvokkaaksi saamaan jakamattoman huomionni. Taiteen ei tarvitse olla lähtökohdaltaan kompleksista: moniselitteisyydestä pitää esittäjän ja vastaanottajan välillä risteilevää assosiaatioiden kenttää kyllä huolen.

¹³ Aamen. Väitän, ettei sävellyksellä ole ideaalia transkriptioiden takana, vaan se on portti yhteiseen ja jaettuun alkukantaiseen emotioon. Tätä vastuuntuntoinen esittäjä kuulostelee esitykseen valmistautuessaan. Siksi sävellys ei tarvitse sille ”oikeuden tekemistä” eikä sen esittämistä ”parhaassa mahdollisessa valossa”, kuten joskus kuulee vaadittavan. Tällaiset pyrkinnöt päinvastoin projisoivat teokseen ideaalin, jonka taakse esittäjän on mahdollista piilottaa itsensä. Äänit eivät tarvitse huolenpitoamme. Säveltäjä vapauttakaan teoksen oman egonsa pihdeistä ja antakoon musiikin esittäjän ja yhteisön käyttöön, näiden omistautumiseen luottaen.

onko ikkuna ensimmäisessä vai kolmannessa kerroksessa.” Ensi hätään Busoni tarjoaa tasavireisistä intervaleista muodostamia 113 erilaista, epäsäännöllistä asteikkoa. Hän myös ounastelee kolmas- ja kuudesosasävelaskelia näiden intervallien väliin ja esittää tätä varten viivastoon lisättäväksi kuudennen viivan.¹⁴ (Ibid, 35–41.)

”Nykyisessä musiikissa lähimpinä taiteen olennaisuuksia ovat tauko ja fermaatti”, Busoni kirjoittaa ja jatkaa teoksen osien välisen jännittyneen hiljaisuuden olevan musiikkia itsessään (ibid, 34–35.). Rinnastaessaan hiljaisuuden ja äänet yhtä painokkaina musiikillisina elementteinä Busoni kurottua vuosikymmeniä eteenpäin, kohti John Cagen myöhempää filosofiaa. Vuonna 1957 pidetyssä luennossa *Experimental Music* tämä toteaa muuttuneensa mielessään säveltäjästä kuulijaksi: musiikista, joka koostuu nuotinnetuista ja ei-nuotinnetuista äänistä, on tullut ”jotain kuunneltavaa”. Ei-nuotinnetut äänet ilmenevät kirjoitetussa musiikissa ”overt ympäristön äänille avaavana” hiljaisuutena. (Cage 1961, 7–8.) Asettaessaan jo olemassa olevat äänet teoksen ajallisiin raameihin Cage sovelsi shakinpeluukumppaninsa, proto-käsitetaiteilija Marcel Duchampin *readymade*-taidetta. Pari vuotta myöhemmin Cage tiivistä *objet trouvé* -ajattelunsa kuuluisiin sanoihinsa: ”Minulla ei ole mitään sanottavaa ja sanon sen ja tämä on runoutta sellaisena kuin minä sitä tarvitsen.”¹⁵ (Ibid, 109.)

Monilla sanottavaa on liiankin kanssa, mistä johtuen länsimainen klassinen musiikki on retoriikan raskauttamaa. Ego ei tahdo päästää irti pakottavasta tarpeestaan selittää ja ilmaista itseään, mikä on seurausta dualistisesta käsityksestä itsen ja ulkomaailman erillisyydestä. Tämä tekee kommunikoinnista raskassoutuista ja lopulta epätyydyttävää, kun egon synnyttämä kiinnostus väistämättä hiipuu. Loputtoman rikas on sen sijaan se assosiaatioiden, muistojen ja projisointien kenttä, joka musiikin soi-

¹⁴ Liekö Busoni ollut kuullut Leipzigin 1900-luvun alkuvuosina opiskelleen meksikolaissäveltäjä Julián Carrillon *Sonido trece* -teoriasta, jonka mukaan oktaavi olisi mielekästä jakaa jopa 96 yhtä suureen osaan? Samoihin aikoihin myös Charles Ives, Alois Hába ja monet muut tunsivat tarvetta päästä käsiksi koskettimien välisiin rakoihin. Tarve on ymmärrettävä, sillä teknisten ”edistysaskeleiden” joukossa juuri tasavireisyys on tehnyt musiikille pahiten hallaa kasvattaessaan soitujen hyväksyttävän epäpuhtauden ennenkuulumattomiin mittasuhteisiin ja siirtäessään huomion soitujen syvällisestä resonanssista modulaatioihin ja kromaattiseen koristeluun.

¹⁵ Ei-mikäänkään ei synny tyhjästä: jo 15-vuotiaana Cage voitti lukiolaisille järjestetyn kilpailun deklamaatiolla *Other people think*, jossa hän esitti Yhdysvaltojen roolin maailman johtavana valtiona syntyvän muiden arvostamisesta ja kunnioittamisesta – hiljaisuudessa. Käänteentekevä *4'33"*:n konkreettisina vaikuttimina olivat Russolon, Varèsen ja Duchampin ajatusten lisäksi myös Erik Satie'n *Musique d'ameublement* ja sen myöhempi kaupallinen sovellus *Muzak* (Gann 2010, 74–76), intialaisen filosofian käsitys musiikista mielen puhdistajana ja hiljentäjänä (ibid, 122) sekä zeniläinen pyrkimys intuitiiviseen oivaltamiseen valmiiksi pureskeltujen vastausten sijaan (ibid, 139). Vierailu Harvardin yliopiston kaiuttomassa huoneessa todisti hiljaisuuden fyysikaalisen mahdottomuuden (ibid, 164), ja lopulta Cagen pakottivat toimiin Robert Rauschenbergin valkoiset maalaukset, ”jottei musiikki laahaisi perässä” (ibid, 160). (Ks. myös Laitinen 2011.)

dessa osanottajien väliin syntyy itsestään. Luopuessaan kommunikoinnin tarpeesta ego vapauttaa sekä itsensä että sävelet.¹⁶

Cagen ajatukset tekivät vaikutuksen liettualaissyntyiseen monitaiteilija George Maciunasiin, jonka ympärille syntyi 1960-luvun alkuvuosina liike nimeltä *Fluxus*. Sattumanvaraisuus, toisistaan riippumattomien elementtien yhdistäminen yhdeksi taideteoksi ja ympäristön hyväksyminen dynaamiseksi osaksi esitystä kiinnostivat Joseph Beuysin, Yoko Onon ja Nam June Paikin kaltaisia nuoria avantgardisteja, jotka halusivat kyseenalaistaa ”estetisoidun” taiteen kaupallisuutta ja riippuvaisuutta perinteisistä esittämisen muodoista.

Maciunasin vuoden 1963 *Fluxus-manifestissa* ”neo-dadana” alkanut liike julistaa tahtovansa puhdistaa maailman ”porvarillisen sairaasta, älyllisestä, ammattimaisesta ja kaupallisesta” kulttuurista. Kuolleen, keinotekoisen, abstraktin ja ”europanistisen” taiteen sijaan Fluxus edistää ”elävää taidetta, antitaidetta ja ei-taiteellista todellisuutta”, jota muutkin kuin kriitikot, diletantit ja ammattilaiset voivat ymmärtää. (Maciunas 1963.)

John Frey katsoo Dadan saaneen aikaan enemmän filosofiaa kuin taiteellisia objekteja¹⁷ (Frey 1936, 12), mutta Fluxuksen kohdalla asia lienee päinvastoin. Maciunasin ryhmän tärkeä toimintamuoto oli *happeningien* ja *eventien* järjestäminen. Fluxus-taiteilija Dick Higgins määrittelee happeningin ”tarkoituksellisesti komponoiduksi teatterin muodoksi, jossa erilliset ei-loogiset elementit on organisoitu eritellyn struktuurin osaksi” (Higgins 1976, 270). Se voi koostua yksittäisistä, ajallisesti rajatuista taideteoista, joiden lyhyitä sanallisia ohjeita kutsutaan nimellä *event score*.

Eventit perustuvat laajennetulle käsitykselle musiikista ja ilmaisun välineestä, toteaa taidehistorioitsija Liz Kotz (2001, 56). Humoristisen ja absurdin aineksen lisäksi monilla teoksista on vakava pohjavire, joka konkretisoi taiteenfilosofisia kysymyksiä jokaisen pohdittavaksi nostamalla ne esityksen keskiöön.¹⁸ Esimerkiksi La Monte Youngin *Composition 1960 #6* ohjeistaa esittäjiä vaihtamaan rooleja yleisön kanssa, jolloin edelliset katselevat ja kuuntelevat jälkimmäistä. Toisissa taas huomio kiinnitetään tapahtumiin, joilla on selkeä mutta kenties tavallisesti piiloon jäävä äänellinen tai visuaalinen identiteetti, kuten Youngin *Composition 1960 #2*:ssa, jossa esittäjä kokoaa nuoti on yleisön eteen ja sytyttää sen. (Grimshaw 2011, 76.) Ben Vautierin teoksen *Monochrome for Yves Klein, Fluxversion 1* esittäjä peittää valkokankaan valoa heijasta-

¹⁶ Tätä Alvin Lucier käsittääkseni tarkoittaa puhuessaan säveltämisestä dekompositiona: esteiden purkamisena sen tieltä, että akustinen ilmiö pääsisi toteuttamaan jo olemassa olevaa potentiaaliaan (Oteri 2005, 5).

¹⁷ Tunnetuimmat Dada-teokset lienevät Marcel Duchampin viiksekäs Mona Lisa ja nimellä ”R. Mutt” signeerattu pisuaari. Dadaistista musiikkia teki muun muassa saksalainen Kurt Schwitters kehittämällä eteenpäin futuristien lanseeraamaa äänirunoutta: alkuäänteistä koostuvaa, klassisen sonaatin muotoon komponoitua teosta *Ursonate* esitetään edelleenkin.

¹⁸ ”THE PURPOSE OF THIS SERIES IS NOT ENTERTAINMENT”, oli painettu Yoko Onon asunnossaan järjestämien Fluxus-konserttien käsiohjelmiin (Grimshaw 2011, 73).

mattomalla mustalla maalilla samalla, kun sille heijastetaan "suosittua elokuvaa".¹⁹ Nam June Paikin nationalismia kommentoivassa esityksessä *Fluxus Champion Contest* vadin ympärille kokoontuneet osallistujat virtsaavat astiaan, samalla kansallislaulaan laulaen. Se, joka viimeksi laulaa, voittaa kilpailun. (Friedman jne. 2002, 188.)

Vanhan imperialistisen yhteiskuntajärjestyksen hävittäneen ensimmäisen maailmansodan jälkeinen modernismi perustui uskalle järkevämpään ja tasa-arvoisempaan teknologian siivittämään tulevaisuuteen. Toinen maailmansota toi imperialistisen suurvaltapolitiikan takaisin, nyt uusin pelaajin. Entistä pirstoutuneemmalta taidekentältä saattoi löytää asiallista akateemisuutta, uusromanttista haikailua ja kasvavaa välinpitämättömyyttä koko taideilmiötä kohtaan. Tässä kontekstissa on helppo ymmärtää subverssiivisia, maata normatiivisuuden perustusten alta kaivavia Fluxuksen ja pop-taiteen kaltaisia liikkeitä, jotka ovat pyrkineet kyseenalaistamaan taiteen rakenteiden, tekijyyden ja merkitysten yksiselitteisyyttä.

Tällainen skeptinen ja miksei nihilistinenkin tulkinta on jatkunut aikakaudella, jota usein kutsutaan postmodernismiksi²⁰. "Menneisyyden taide on mennyttä. Se, mikä oli totta eilen, on valhetta tänään", toteaa dekonstruktion²¹ isä, filosofi Jacques Derrida postuumisti julkistetussa *Postmodernissa manifestissaan* (2004). Postmodernismi kieltää "Korkean Taiteen" mahdollisuuden. Postmodernistinen, "anti-elitistinen mutta omaa elitismιάän suojeleva" taide perustuu ironialle ja paradoksille ja on "itsetietoisen latteaa, monimielistä ja provokatiivista". (Sewell 2001.)

Postmodernilla ajalla taiteen käsitteellisyys on noussut keskustelun ytimeen. Käsitetaiteessa ideoiden ja kouriintuntuvien objektien välinen syy-seuraussuhde kääntyy toisin päin: siinä objektit ovat "malleja" ja ideat niiden takana "todellisia" taideteoksia, taiteilija Joseph Kosuthin sanoin (Clemens 2009). Manifestissaan *Art after Philosophy* (1969) Kosuth kirjoittaa Duchampin *readymade*-teosten siirtäneen taiteen polttopisteen "kielen muodosta" siihen, mitä kielellä haluttiin sanoa. Duchampin jälkeisten taiteilijoiden "arvon" voisi mitata sillä, kuinka vaikutusvaltaisesti he ovat taiteen olemusta pystyneet kyseenalaistamaan. (Kosuth 1969, 5.)

Käsitetaide popularisoitui 1980-luvun lopulla *Young British Artist* -liikkeen Damien Hirstin säilöttyä australialaisen tiikerihain formaldehydiin ja Tracey Eminin esiteltä tahraisten lakanoiden peittämää sänkyään. *Brit Art* jatkoi argumenttia, jonka mukaan taiteen tekijällä ei tarvitse olla erityisiä käsityötaitoja. Kun keräilijä Charles

¹⁹ Yksivärisistä tauluista tunnetun ja jopa yhden sinisen sävyn patentoinut taidemaalari Yves Klein oli vuonna 1961 julkaissut *Chelsea Hotel Manifeston*, jossa hän kertoo nuorena miehenä katselleensa Nizzan pilvetöntä taivasta ja kirjoitettuaan nimensä sen alle alkaneensa "inhota lintuja, jotka yrittivät porata reikiä suurimpaan ja kauneimpaan teokseeni" (Klein 1961).

²⁰ Yleisesti postmodernismilla tarkoitetaan 1900-luvun puolivälissä pintaan noussutta ajattelua, jolle on tyypillistä epäluuloinen suhtautuminen kulttuurin perinteiseksi koettuihin arvoihin kuten tekijän ja vastaanottajan erillisyyteen, teoksen itsellisyyteen ja sen merkityksiin sekä teknologisen kehityksen kaikkivoipaisuuteen.

²¹ Dekonstruktivisessa ajattelussa tekijän ja kokijan suoraviivaisen kommunikaation sijaan teoksella on ne (mahdollisesti keskenään ristiriitaiset) merkitykset, jotka kokijat siihen projisoivat.

Saatchi oli auttanut vinssaamaan teosten hinnat pilviin, syntyi kysymys siitä, missä taide sijaitsee: esillä olevassa objektissa vai koostettu yhteisössä syntyneistä reaktioista?²²

Taidemaalarit Billy Childish ja Charles Thomson asettuvat ankarasti tätä ”kansalliskiihkoista ja kaupallistettua ego-taiteilijuutta” vastaan ensimmäisessä *stuckistien*²³ kymmenestä manifestista (1999): ”Taiteilijat, jotka eivät maalaa, eivät ole taiteilijoita”, eikä ”taide, jonka on oltava galleriassa, ole taidetta” (Childish & Thomson 1999). Stuckistien mielestä aikanaan dynaaminen postmoderni taide on ajautunut umpikujaan ”lapsellisessa yrityksessään apinoida modernin taiteen nokkeluutta”. Stuckisti, ”riskejä kankaalla ottava taiteen rakastaja”, ei piiloudu kuolleiden lampaiden tai muiden kulun alitajuiseen todellisuuteen estävien *readymade*-objektien taakse. Menestys ei ole uran luomista vaan sitä, että ”pääsee ylös sängystä aamulla ja ryhtyy maalaamaan”.²⁴ (Ibid.)

Suomessakin on kuultu samoja äänenpainoja esimerkiksi Perussuomalaiset r.p:n julistaessa vuoden 2011 eduskuntavaaliohjelmassaan ”suomalaisen kulttuuriperinnön säilyttämisen olevan ensisijaista postmodernin nykytaiteen tukemiseen verrattuna”. Vaikka taide ”kaikissa muodoissaan” on yksi kulttuurin peruselementeistä, on valtion määrärahoilla vahvistettava ”suomalaista identiteettiä” ja jätettävä ”tekotaiteel-

²² Valtavirta liikkuu hitaasti ja haraa vastaan, se etujoukkojen on viisainta hyväksyä. Vaikka kysymys taiteen sijainnista on mielenkiintoinen, on se myös monille perinteeseen takertuville liian kipeä pohdittavaksi. Kun Damien Hirst järjesti vuonna 2008 teostensa huutokaupan, australialainen taidekriitikko Robert Hughes kutsui häntä merirosvoksi, joka on bluffannut niin taidemuseoiden johtajia kuin taiteesta kiinnostuneita miljardöörejäkin. Hughesin mielestä Hirstin työ minkä tahansa kokoelman osana on varma merkki kuraatorin tylsyydestä. Hän pitää kuuluisaa haiteosta *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* yhtä jännittävänä kuin ”ruijanpallasta Harrodsin ruokaosaston leikkuulaudalla”. (Hughes 2008.) Feministiajattelijja Germaine Greer puolusti *Guardian*-lehdessä julkaistussa vastineessaan Hirstiä toteamalla, ettei tämä olekaan väittänyt osaavansa maalata tai veistää. Greerin mielestä markkinoinnista on tullut 2000-luvun taiteenlaji, ja Hirstin nerokkuus tulee kiistatta ilmi siinä, miten hän on onnistunut luomaan brändin itsestään. Tosiasiallinen taideteos oli huutokauppa sitä ympäröivine mediakohuineen. (Greer 2008.)

²³ Stuckistit ottivat nimensä Tracey Eminin solvattua runomuodossa entisen poikaystävänsä Childishin olevan taiteensa kanssa ”Jumissa! Jumissa! Jumissa!” Vastaavalla tavalla myös esimerkiksi impressionistit ja fauvistit ovat kääntäneet vähättelyn voitokseen.

²⁴ Jotain viehättävää stuckistien hilpeän suorasukaisessa retoriikassa on. Lausunnot, jotka ovat myös itsekritiittisiä ja -ironisia ovat viihdyttävimmillään stuckistien verkkosivulla julkaistuissa kritiikkivideoissa. Mutta kun R. Muttin *Suihkulähteen* esittämisestä alkaa olla kulunut sata vuotta, tekisi mieli sanoa: Billy, Charles ja Robert, päästäkää jo irti objektista! Käsityötaidon korostaminen assosioituu ymmärtämättömyyteen siitä, miten vaativaa käsitteillä operoiminen ja teoksen tai teon tekeminen niiden kautta voi olla. Mitä kuolleisiin eläimiin tulee, voivat ne olla hyvinkin väkeviä, suoria ja intuitiivisia symboleja johdattamassa ja suorastaan kutsumassa kohti alitajuisia todellisuutta.

Entä edistääkö Hirstin huutokauppa kapitalismia vai antaako se lisää eväitä pohtia kaupallisuutta ja kansalliskiihkoa? Entä jos Hirstin tarkoitus onkin koko toiminnallaan herättää pohtimaan ylikorostuneen omanarvontunnon synnyttämiä ongelmia? Tämä koskee kaikkia ylös sängystä kohti työhuoneella odottavia objekteja raahautuvia, kaupallisen menestyksen määrästä riippumatta.

liset postmodernit kokeilut” yksittäisten henkilöiden ja markkinoiden taloudelliselle vastuulle.²⁵ [Perussuomalaiset 2011, 8–10.]

Politiikassa toimijat oletettavasti pyrkivät kasvattamaan hyvinvointia yhteiskunnassa. Taidepolitiikka tekee taiteesta moraalisen valinnan: vääränlainen, siis tässä tapauksessa käsitteellinen, vaikeasti sulava ja välitöntä esteettistä mielihyvää tarjoamaton taide sulkee silmänsä vääryyksiltä tai jopa korruptoi, kuten esimerkiksi Suomen elokuvatarkastamo taiteilija Teemu Mäen ”epäsiveellisenä ja raaistavana” pitämänsä niin sanotun kissantappovideon kieltäessään totesi (Mäki 2005).²⁶



Brittiläinen säveltäjä Cornelius Cardew ehti lyhyehkön elämänsä aikana ottaa voimakkaasti kantaa sekä taiteen moraalisen *l'art pour l'art* -autonomian puolesta että sitä vastaan. 1950-luvun lopulla, ”porvarillisen säveltäjäuransa vuosinaan”, hän oli toiminut Kölnissä Karlheinz Stockhausenin assistenttina ja amerikkalaista avantgardea kuultuaan ottanut myös omissa sävellyksissään käyttöön Cagen lanseeraamia sattumanvaraisuuden menetelmiä. Viitisentoista vuotta myöhemmin, vakaumukselliseksi sosialistiksi kääntyttyään, Cardew suomii pamfletissaan *Stockhausen serves imperialism* (1974) rajusti avantgardea, ”viimeistä lukua porvarillisen musiikin historiassa”.

Porvarillisessa yhteiskunnassa taiteilija on kapitalistien (ja yleisradioyhtiön kautta myös valtion) palveluksessa, Cardew kirjoittaa. Taiteilijoista on tullut työvoimaa, jonka työehdot porvaristo sanelee. (Cardew 1974, 6.) Voidakseen ylläpitää valtaansa porvaristo antaa avantgardelle hiljaisen hyväksyntänsä ja saa näin pidettyä sen aisoissa. Se saa ”kauppamiehikseen” Cagen tai Stockhausenin kaltaisia säveltäjiä nostamalla heidät neron asemaan. Cagen synty on esittää musiikissaan modernin yhteiskunnan pinnallinen dynamiikka mutta jättää huomiotta tämän tuottavat jännitteet ja ristiriidat, jotka ovat seurausta kapitalistisen systeemin rappiotilan synnyttämästä kaaoksesta. (Ibid, 35.) Stockhausenin teokset ovat ”imperialistisen sorron ja hyväksikäytön kulttuurin ylärakennetta”, säveltäjän uskotellessa ”kosmiseen tietoisuuteen livahtamisen” helpottavan todellisen maailman tuskallisia ristiriitoja. Mystikoiden käsitystä maailmasta

²⁵ Perussuomalaiset ovat osoittaneet ilahduttavaa manifestien perinteen tuntemusta selittämällä lausuntoaan myöhemmin tietoiseksi provokaatioksi ja puolueen ”vaalikikaksi”. Joka tapauksessa julkinen käsiksi käyminen taiteen sisältöihin pelkkien rakenteista puhumisen sijaan on erinomaisen tervetullutta, ja varsinkin musiikinrakastajien itsetyytyväistä mehiläispesää on syytä aina välillä sohia. Omasta puolestani totean: musiikki on itsenäinen organisminsa, jota emme käsitteillä ja määrittelyillä pysty säätämään. Erillistä ”suomalaista” kulttuuria ei ole, ei myöskään ”klassista”, ”viihteellistä” tai ”maailman-” musiikkia. ”Korkeana” pidetty kulttuuri ei tarvitse erityistä suojelua, mutta konservoinnin ahtaissa karsinoissa sitä opiskelevat nuoret sielut kenties kyllä.

²⁶ Kyseessä saattaa olla suomalaisen nykyaiteen tunnetuin teos, jota juuri kukaan ei ole nähnyt, mutta josta lähes kaikki osaavat sanoa mielipiteensä. Mäen mukaan onkin syntynyt kaksi eri teosta: taiteilijan tekemä puolitoistatuntinen videoteos *My Way, a Work in Progress*, jossa kissantappo on vain yksi kohta muiden joukossa, sekä käsitetaiteellinen ”kissantappovideo”, jonka on omaksi erilliseksi teoksekseen rakentanut sitä koskeva keskustelu (Mäki 2005).

illuusiona ovat vallanpitäjät kautta aikojen käyttäneet joukkojen alistamiseen. Cardew'n mielestä maailma ja siinä kohti vallankumousta kamppailevat ihmiset ovat kuitenkin mitä suurimmassa määrin todellisia. (Ibid, 47–50.)

Konkreettista ja ekstroverttiä toimintaa korostavalta aktivistilta jää usein näkemättä Cagen ja Stockhausenin (ja nuoren Cardew'n) kaltaisissa uranuurtajissa mylertävä sisäinen vallankumous. Yhteiskunnallisesta vastuuttomuudesta on Cagea turha syyttää: jo edellisellä vuosikymmenellä hän oli yhtynyt arkkitehti ja filosofi Buckminster Fullerin huomioon "tappamisen kulttuurin" korvautumisesta "elämisen kulttuurilla" yhteisessä *Avaruusalus Maassamme*. (Cage 1967, ix–x). Tätä kohti päästäisiin korvaamalla tarpeettomaksi tullut omistaminen yhteiskäytöllä ja kehittämällä vuorovaikutteisempia kommunikaation malleja säveltäjän, esittäjän ja yleisön välille. Mitä Stockhauseniin tulee, voi mystiikka hyvinkin tuoda valaistusta todellisuuden käsittämiseen ja helpotusta oman paikkansa sen osana hyväksymiseen. Tähän Cardew'n oman myöhemmän tuotannon emotionaalisesti puhdaspiirteiset, ulkoiseen aktivismiin lietsovat mutta lopulta turruttavat taistelulaulut eivät auta.

Jotkut uskovat taiteen funktionaalisuuteen edelleenkin. Kansallisteatterin kevään 2011 kausiohjelman esipuheessa laitoksen johtaja Mika Myllyaho toivoo vastuullisen teatterintekijän ainakin kerran vuodessa kysyvän itseltään: "Miksi teen teatteria?" Kansallisteatteri on Myllyahon mukaan "suomalaisen teatterin tärkein kohtaamispaikka", josta yleisö poistuu "tyytyväisenä, kylläisenä ja täynnä ajatuksia" (Myllyaho 2011.) Kaksi vuotta myöhemmin hän jatkaa samassa yhteydessä taiteen "syväluotaavan ihmisen sisintä" ja antavan tietoa, jota ei ole saatavissa mistään muualta. Taide ei ole vallan väline vaan "auttaa ihmistä muistamaan oman osansa eläinkunnan jäsenenä, ei omistajana". (Myllyaho 2013.)

Myllyahon elintärkeän kysymyksen soisi myös säveltaiteilijoiden suusta joskus kuulevan, niin itsestään selvänä musiikin nykytilaa, historialliset tosiasiat sivuuttaen, tunnutaan pitävän. Olen Myllyahon kanssa yhtä mieltä taiteen syväluotaavasta vaikutuksesta ja sen ekologisista arvoista. Mutta yleisön ravitsemustilasta ei taiteilija voi ottaa koko vastuuta, sitä paitsi joskus on hyvä paastotakin. Ja muita kohtaamispaikkoja tärkeämmäksi julistautuminen on samaa institutionaalista hybristä, jolle muutkin kansallis-alkuiset instituutiot on ympäri maailman rakennettu.

Parhaimmillaan, egojen, maneerien ja kassavirran ulkopuolella, teatteri suurenmoisella tavalla kurottaa ihmisyyden juurille. Siellä ihminen katsoo ihmistä ja näkee oman itsensä, kuten kirjailija ja teatterin monitoimija Juha Hurme romaanissaan *Puupää* toteaa. Samanlainen elämys on tarjolla eläintarhan paviaanihakini äärellä, jossa ihmiselle avautuu "kiintoisa näköala hyvinkin syvälle oman suvun historiaan ja runsaasti tunnistamisen ja oivaltamisen paikkoja". (Hurme 2009, 117.) Tässä ollaan taidekokeuksen ytimessä: postmodernina aikana näemme, ettei itsensä ulkopuolelle viittamatonta formalistista taidetta ole olemassa. Taide on aina myös käsitteellistä ja taide-elämä siihen osallistuvien dekonstruktioivinen happening, jossa tekijällä ei juuri ole sananvaltaa merkitysten tulkitsemiseen. Kuitenkin parhaassa tapauksessa taiteeseen on kyetty ammentamaan aineksia olemassaolon syvistä vesistä, geneettisen ja kult-

tuurisen koodistomme alkulähteistä. Siellä merkitykset ovat pikemminkin vaistonvaraisia esimerkityksiä, joita yhteisön jäsenet on kutsuttu tunnustelemaan ja nuuhkimaan.

Tällainen taide on mystistä ja eroottista, kuten kuvanveistäjä Claes Oldenburg manifestissaan *I am for an art* (1961) kirjoittaa. Se haisee paskalle, sille voi istua tai sitä voi rutistaa kuin rakastetun käsivartta. Ja mikä tärkeintä: tämä taide ei kasvaessaan tiedä olevansa taidetta. (Oldenburg 1961.)

Vielä tulee se Busonin profetoima päivä, kun näin isoksi kasvanut musiikkikin itsenäistyy. Silloin ajattelempa Robert Rauschenbergin *Valkoisia maalauksia* ja John Cagen oodia niille (Larson 2012, 303):

*Kenelle
Ei aihetta
Ei kuvaa
Ei makua
Ei objektia
Ei kauneutta
Ei sanomaa
Ei lahjakkuutta
Ei tekniikkaa (ei miksi)
Ei ideoita
Ei tarkoitusta
Ei taidetta
Ei tunnetta
Ei mustaa
Ei valkoista (ei ja)*

SOIVUUDEN MANIFESTI

Länsimaisen taidemusiikin perinteiset soittimet perustuvat hienostuneeseen teknologiaan, jonka vuosisatainen kehitys nykyiseen muotoonsa on käytännössä kuitenkin pysähtynyt 1800-luvun loppuun mennessä. Muusikko, teknologian lopputuotteiden käyttäjä, on mennyt tässä kehityksessä myötäkarvaan ja muokannut ideaalejaan välineisiin sopiviksi, samalla kun visionäärisimmät ovat pystyneet vaikuttamaan kehitysaskelten suuntaan. Uudistusaskel yhtäälle on kuitenkin etäisyyden kasvattamista toisaalle. Edistysusko jyrää alleen arkaaisemmat arvot: nopeamman, voimakkaamman ja tasapainoisemman ihannointi jättää tomuun hienovaraisen, hauraan ja omintakeisen.

Muusikko on ammattinimike käyttäjän ja välineen pinnalliselle yhdistelmälle. Kutsuttakoon soittajaksi sitä, joka kokonaisvaltaisemmin saa soimaan. Määriteltäköön tämä toiminta nyt spiraaliksi, jonka keskiössä on luova ihminen ruumiin- ja mielenliikkeen. Kehä laajenee ja sisällyttää itseensä värähtelyjä vahvistavana kaikupohjana toimivan soittimen. Spiraali jatkaa kerimistä tilaan, jossa musiikki materiaalisena ja käsitteellisenä ilmiönä tapahtuu, ja laajenee edelleen.

Tämä spiraali on samalla soittajan oppimisen polku kohti holistisempaa, toempaa ja koskettavampaa taidetta.

Soittava ihminen on kokonaisena läsnä eikä piilota tunteitaan tai ruumiillisuuttaan instrumentin taakse. Musiikki kumpuaa aidosti koetusta, ei näytellystä. Soittamisen fyysinen työläys näkyy ja kuuluu, ja sen synnyttämät laskelmoimattomat äänet toivotetaan tervetulleeksi osaksi esittämistä. Tahattomiin eleisiin suhtaudutaan erityisellä kiinnostuksella, sillä niissä tuntemattomat, tiedostamattomat maailmat välähdysenomaisesti näyttäytyvät.

Soitin määritellään kahdella tavalla. Ensinnäkin nähdään perinteiset soittimet valtavan potentiaalin omaavina äänigeneraattoreina. Ne puretaan osiin ja niiden jokaisen pinnan ja kulman, aukon ja läpän, kielen ja kalvon tuottamia resonansseja kuulostellaan. Eri soitinten osista kootaan uudenvuotuisia hybridejä. Korvat herkistetään kuuntelemaan äänen koko spektriä, mekaanista tai sähköistä äänenvahvistusta tarpeen mukaan apuna käyttäen. Mieli tulee puhdistaa asentojen, otteiden ja äänenmuodostustekniikoiden "virheellisyydestä": soitetaan jousella myös pystysuoraan, lauletaan sisäänhengityksellä, käytetään klarinettiin trumpetin ansatsia. Syntyviä ääniä ei jaeta kauniisiin ja epämiellyttäviin. Yhden soinnin suosimista toisen kustannuksella ei säätele perinne tai "hyvä" maku vaan kunkin soittajan kulloinenkin intuitiivinen preferenssi, joka riippuu äänen esteettisestä ilahduttavuudesta tai sen käyttökelpoisuudesta musiikillisen organisaation osana.

Toiseksi tulee yleiseen käyttöön ottaa myös sellaiset esineet, elementit sekä akustiset luonnon- tai urbaanin ympäristön ilmiöt, joita ei tyypillisesti pidetä soittimina mutta jotka soittaja voi kokea osaksi sointiaan. Kerrostalon sadevesiränni, nariseva ovi ja tiskattava viinilasi tuottavat kiinnostavia värähtelyjä. Jos logistiset syyt estävät niiden

kuljettamisen muualle, on kuulijoiden kokoonnuttava uusien instrumenttien luo. Avoin mieli voi syleillä laajoja kokonaisuuksia. Keskittämällä aistit ukkosen jyrynään tai ohiajamaan raitiovaunuun ja tuntemalla ne kehossaan myös nämä voivat toimia soittimina – vai soittavatko ne silloin meitä?

Tilan sointi merkitsee muutakin kuin tempo- ja artikulaatiovalintoja. Sen muoto ja rakennus- ja pintamateriaalit lisäävät ääniaaltojen heijastuksiin oman persoonallisuutensa, samoin kuin rakentajan ja sisustajan eetos. Läsnä oleva yleisö tuo musiikkiin omat äänensä hengityksineen ja huokauksineen. Koko rakennus elää omaa soinnillista elämäänsä ja resonoi sen sisä- ja ulkopuolelta tulevien impulssien mukana.



Soittajasta soittimeen avautuva spiraali jatkaa etenemistään kohti tilaa, jossa musiikki tapahtuu. Tämä laajeneva kehä sulkee lopulta sisäänsä koko ympäröivän todellisuuden. Kutsukaamme olotilaa soivuudeksi. Sen olemus on samanaikaisesti yhtenäinen ja mittaamaton.

Soivuuden hetkellinen ja hienosäikeinen seitti punotaan aina uudelleen, kun soittaja musiikkiin ryhtyessään tutkailee olemisensa suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Soittajan energian lähde on hänen keskuksessaan, sydämessä, joka sykkii soivuuden rytmissä, keuhkoissa, jotka hengittävät samaan tahtiin musiikin kanssa. Kammioiden vuoroin laajeneva ja supistuva pulsaatio saa ilman ympärillämme liikkumaan samalla taajuudella. Mitä kauemmas tämä värähtely ulottuu, mitä aineettomammin elämä ja musiikki tulevat yhdeksi, sitä todempaa ja inhimillisempää syntyvä taide.

Soittaja ja soitin ovat organismeja, jotka elävät ja muuntuvat ympäröivien empiiristen ja metafyyssisten olosuhteiden vaikutuksesta. Niiden välinen suhde on alati dynaaminen, vuorovaikutteinen ja luova, ei milloinkaan staattinen ja ulkoa annettu. Mutta voidakseen ymmärtää soitintaan on soittajan ensin ymmärrettävä omia ruumiin- ja mielenliikkeitään.

Soivuus rakentuu psyykkistä ja fyysistä eheyttä tavoittelevan ihmisyyden vaaraan. Se sisältää halua, tyydytystä ja tasapainoa mutta samanaikaisesti myös inhoa, pettymyksiä ja horjumista. Ihminen on yhtä aikaa vahva ja heikko, ja hänessä syntyvä spontaanien impulssien ja reaktioiden kirjo tulee arvottamatta hyväksyä mielekkääksi osaksi kokonaisuutta. Tässä pyrkimyksessä yhteisön jäsenet auttavat toinen toistaan.

Työskentely tähtää esteiden ja estojen tunnistamiseen ja poistamiseen mielen, kehon ja soittimen väliltä ja tätä kautta oman musiikillisen todellisuuden – soivuuden – syvempään ymmärtämiseen. Soittaja ei piiloudu materiaalistien (instrumentin, nuottiteelineen, vaatteiden) tai ei-materiaalistien (sävellyksen, ammattimaisuuden, ideaalien) konstruktoiden taakse vaan pyrkii yhdistämään nämä elementit holistiseksi kokonaisuudeksi ja olemaan läsnä koko kehollaan ja mielellään.

Työskentelemisen välillä vuolaasti virtaavaa, toisinaan takkuavaa prosessia ei ole syytä yrittää peittää näkyvistä: esitys ei milloinkaan ole päämäärä vaan hetkellinen

läpileikkaus jatkumosta, jonka olennainen osa erilaiset sivu- ja ristiaskleet ja horjahdukset ovat. Ilman kiertoteitä syntyy vain pintapuolinen käsitys oman luovuuden topografiasta.

Pitkälle aikavälille ulottuvassa työskentelyprosessissa tuotetaan suuri määrä konkreettisesti tai mielikuvissa soivaa materiaalia, josta käsin tasapaino työskentelyn käsitteellisten, psykofyysisten tai teknisten elementtien välillä määrittyy. Prosessia eivät ohjaa yhteisön todelliset tai siihen projisoidut odotukset tasokkuudesta, syvällisyydestä tai nautittavuudesta. Tunnistettaessa näitä odotuksia voidaan ilmaisun tukkeena olevia estoja vähä vähältä siirtää syrjään, samalla kun alitajunnan annetaan yhä voimakkaammin ohjata musiikin syntyä.

Ihmisen luovuus on rajoittamatonta, eikä luokittelevan, normatiivisen tai totunnaisen ajattelun tule antaa kahlita tai säädellä sitä. Tulkintoja ei hakata kiveen. Keskityneen, tiedostavan ja omistautuneen työskentelyn tarkoituksena on tutustua spiraalimaisesti yhä syvemmin siihen, mitä musiikki on ja miten siinä halutaan elää. Ja koska luovuus ei tunne rajoja, on se myös ennalta-arvaamatonta. Eheä soittaja on sinut epämukavuuden, epäonnistumisen, pelon ja häpeän tunteiden kanssa, sillä hänellä ei ole mitään pelättävää tai menetettävää. Rehellinen, omistautunut ja nöyrä soittaja säteilee lumovoimaista musiikkia. Soivuus resonoi hänessä ja hän siinä.



Moderni, urbaani yhteiskunta on tehnyt elämästä näennäisesti vaivattomampaa, mutta kivikautinen, metsästyksen ja keräilemisen täyteinen osa mieltämme on sen kaoottisessa ja eristävässä puristuksessa rauhaton. Halajamme pelkistyneempää olemista, kokemuksen selkeyttä, värien puhtautta.

Hiljentyminen ja yhteisöllisyys ovat ihmisyyden peruspilareita ja tulevat uhanalaisuutensa vuoksi yhä tärkeämmiksi. Sekä sisäisen maailman tunnusteleminen että kanssaelämiseen sisältyy rituaalisuutta, joka kumpuaa ihmisen syvästä tarpeesta luovuuteen, leikkiin ja mystiikkaan. Taide on rituaali, jossa nämä aspektit yhtyvät, mutta jonka käytännöissä juhlallisuus on liian usein ymmärretty jäykkyydeksi, mystiikka mystifiinniksi.

Taiteen esittämisen moderni rituaali on hierarkkinen, keinotekoinen ja ylevöitetty. Porvarillinen elämyskulttuuri perustuu käsitykseen eriarvoisuudesta säveltäjän, esittäjän ja yleisön välillä. Se pyrkii karsinoimaan luovuutta erottamalla korkeana pitämänsä kulttuurin matalasta. Asettamalla henkisen ruumiillisen edelle se kannustaa eläytymiseen välimatkan päästä, kokonaisvaltaisen kokemisen sijaan.

Taiteen esittämisessä on syytä palata alkukantaisempiin käytäntöihin, laulun ja leikin lähteille. Yhteisö on ainutlaatuisia ilmiöitä synnyttävä kollektiivi ja rajattoman luovuuden kenttä. Esityksessä ei niinkään ole kyse kommunikoinnin tarpeesta kuin eräänlaisesta henkisestä, ei-uskonnollisesta palveluksesta, jossa pääasia on energian luovut-

taminen ja vastaanottaminen. Tähän palvelukseen ottaa jokainen läsnäolija yhtäläisesti ja tasavertaisesti osaa.

Esittäjä ei ole salattua tietoa hallitseva shamaani vaan avoimesti toimiva koollektusja. Hän laskeutuu alas kateederilta yhteiseen tilaan ja keskittyy yhdessä läsnäolijoiden kanssa synnyttämään jotain senhetkistä ja omanlaistaan. Kohdatessaan yleisön elein ja puhein esittäjä tekee sen omana itsenään, materiaalisten tai immateriaalisten rakennelmien taakse piiloutumatta. Hän iloitsee kaikista paikalla olijoista eikä murehdi muista, sillä myös he ovat laajenevan värähtelyn kautta osana soivuuden jatkumoa.

Esitys voi kohota siivilleen soittajan vakaumuksen ja rehellisyyden ja yhteisön avoimuuden mukana. Joskus esitys silti jää maan pinnalle. Tämäkin on hyvä. Tavoitellessaan kokonaisvaltaisuutta ja vierastaessaan puolivillaisuutta on soittajan tuotava esiin yhtä lailla henkevyytensä ja älykkyytensä kuin myös naiiviutensa ja banaaliutensa – luottaen siihen, että muutkin läsnäolijat tekevät samoin.

Niinpä yhteisö on yhtäläisesti vastuussa soivuuden juurien levittäytymisestä luovuuden hedelmälliseen maaperään, eikä kuulijoiden ja esiintyjän välille synny yhden-suuntaista palvelussuhdetta. Esittäjän lailla myös kuulijat vapauttavat ruumiilliset, tunteelliset ja älylliset impulssinsa kollektiivisen energian käyttöön, ja tunnistaessaan jakamisen tiellä olevia estoja ja esteitä hekin ovat kokonaisvaltaisesti läsnä koko keholaan ja mielellään. Eheyteen pyrkivä kuulija hyväksyy positiiviset ja negatiiviset reaktionsa osaksi kokonaisuutta, ja hänkin uskalttaa olla sekä henkevä että banaali. Näin kuulija liittyy osaksi yhteistä sisäkkäisten spiraalien soivuutta, jonka alkuperää ei enää voida eikä ole tarpeen määrittää.

Esittäjän tulee tutkia ja soittaa vain sitä musiikkia, josta itse on kiinnostunut, ilman myönnytyksiä impressaarioiden suuntaan. Tätä yleisö kutsutaan kuulemaan ja jakamaan. Soittajan ja kuulijan avoimessa vuorovaikutuksessa ei repertuaari ole vaikeaa tai helppoa, haastavaa tai kevyttä, ainoastaan omanlaistaan. Molemmat hyväksyvät kokemisen aina hetkelliseksi osaksi musiikissa elämisen laajaa kaarta. Siinä missä yksikin myrkyllinen ajatus katkoo soivuuden ohuenhuita säikeitä, vahvistaa jokainen altis mieli rihmaston rakentumista.



lhaillemme mahtavia katedraaleja ja horisonttiin siintäviä siltoja, jotka todellisuutta rajaamalla tuovat elämäämme järjestystä ja lieventävät hämmennystä, jota sen mittaamattomuus meissä aiheuttaa. Silti, uutta rakentaessamme, saamme yhä uudelleen kurottaa rajojamme kohti tuntematonta ja salaperäistä.

Mutta todellisuus on rajattua todellisuutta arvokkaampaa. Ihaillessamme sinfonioiden ja sonaattien monumentaalisuutta ja koherenssia jätämme usein huomiotta sen, miten nämä lukemattomien kulttuuristen kerrostumien päälle syntyneet konstruktiot mahdollistavat, jopa edellyttävät esittäjien piiloutumisen sävellyksen ja soitti-

miensa taakse. Komposition helmasynti on uskon puute raaka-aineeseen, soivaan ää-
neen itsessään, jonka se katsoo tarvitsevan jalostamista rakenteellisin, temaattisin ja
motiivisin keinoin. Suhteessa materiaaliin komposition premissi on egoistinen, vie-
raannuttava ja alistava, ja samaan kurimukseen moni säveltäjä pakottaa myös esittä-
jän.

Improvisoidussa musiikissa tätä pakkoa ei ole. Tarkoitan holistista, idiomeihin
ja musiikin historiallisiin muotoihin etäisyyttä ottavaa improvisaatiota.

Holistinen improvisaatio on läsnäolon taidetta, jossa soittaja hetkeen kiinnitty-
neenä psykofyysisenä olentona ilmaisee tuntein ja elein yhteyttään soivuuteen. Va-
paaksi tai spontaaniksi on tätä improvisaatiota turha kutsua: emmehän voi unohtaa
sitä, minkä muistamme, emme inhota haluamaamme. Voimme kuitenkin pyrkiä anta-
maan musiikin virran pakottamatta etsiä omat uomansa. Tätä on improvisaatio kau-
neimmillaan ja jaloimmillaan: musiikin hetkellisyyden, määrittelemättömyyden ja koko-
naisvaltaisuuden ylistystä.

Holistista soivuutta tavoitteleva improvisaatio on konstruktioita kannattelevien
sedimenttien läpi kaivautuvaa arkeologiaa, jonka yksi päämääristä on ymmärrys musi-
kista sen arkaaisemmassa, puhtaammassa olotilassa. Katedraalin ruusuikkunan ulko-
puolella oleva maisema on pyhättö itsessään.

Kompositio mahdollistaa harkitun etenemisen äänten välillä erottaessaan im-
pulssin ja sen toteuttamisen toisistaan. Improvisaatiossa harkitsemisesta tulee väis-
tämättä myös harkinnan esittämistä, tauon pitämisestä tauon ruumiillistuma. Esittä-
misen intensiteetti on koko ajan kouriintuntuvasti läsnä, ja juuri tästä sitoutumisesta
hetkeen olemme kiinnostuneita: musiikillisen ympäristön hyväksymisestä sellaisena
kuin se johdonmukaisuksineen ja ristiriitoineen näyttäytyy. Materiaalin näkemisestä
arvokkaana sinänsä, tekstuurien ja kontrastien syntyemisestä itsestään silloin kun ne
ovat syntyäkseen. Psykologisesta moniulotteisuudesta, henkilökohtaisuudesta ja kom-
munikaation avoimuudesta.

Vaikka improvisaation tulkitsemiseen ja merkitysten luomiseen ei ole kaavoja,
voi yhteisenä ja pysyvänä pyrkimyksenä pitää antautumista hetkelle, jossa jokainen
soittaja ja kuulija saa esityksestä täsmälleen yhtä paljon kuin on itse valmis siihen si-
joittamaan. Tämä radikaali paikallisuus siirtää huomion läsnäolijan koko persoonalli-
suuteen, jonka uskotaan jokaisella olevan monitahoinen, kiinnostava ja sellaisenaan
täysi.

Soittajan kannalta hetkessä eläminen merkitsee täydellisen hallinnan tavoitte-
lusta luopumista. Mikä lahja tämä mahdollisuus onkaan! Sillä juuri tahattomat liikkeet
amentavat keitokseen umamia inhimillisyyden satojatuhansia vuosia hautuneesta
liemestä. Arviointikyvyn lipsahdukset ja virheliikkeet todistavat uskalluksesta koetella
niitä rajamaita, joita yleensä tarpeettomasti yritämme persoonallisuudestamme piilot-
taa. Varattakoon täydellinen puhtaus kontemplaation kohteeksi; sillä lihallisuudessa
kykenee emotionaalisen panssarimme lävistämään vain vakuuttunut ja horjuva, yhte-
näinen ja paradoksaalinen, kirkas ja hämmentynyt, tasapainoinen ja tahtova tunne ja
mieli.

Improvisaatio on asennoitumista ja itsensä asemoimista maailmassa, jossa musiikki ja meitä ympäröivä todellisuus ovat yhtä. Kukaan yksin ei voi vastata siitä, mitä musiikki kuulostaa ja miltä se tuntuu. Lento kohoaminen, hetkellinen irtaantuminen maan vetovoimasta, on yhteinen saavutus.



Kehitysuskossamme saatamme kuvitella, että muokkaamamme ja soveltamamme teknologia vie meitä yhä vain parempaan suuntaan, kohti helpompaa, tehokkaampaa ja nautinnollisempaa elämää. Askel yhtäälle on kuitenkin etäisyyden ottamista toisaanne. Mitä laajempaa käyttäjien joukkoa teknologialla tavoitellaan, sitä suurempia siihen sisällytettävät kompromissit. Kaikille parasta ei ole.

Länsimaisen taidemusiikin perinteinen notaatio välittää tehokkaasti tietoa täsmällisiin äänenkorkeuden ja -keston suhteisiin – 12-sävelisen asteikon ja yksikköä ja sen puolikasta yhdistelevien rytmien puitteissa – perustuvasta musiikista. Graafinen selkeys, jossa musta ja valkoinen vuorottelevat ja käytettäviä merkkejä on vähän, tekee nuotin lukemisesta vaivatonta. Selkeä jako tahteihin mahdollistaa monimutkaisen polyfonian.

Tämä notaatio kuitenkin peittää vähintään yhtä paljon kuin se kertoo. Se järjestää äänet nauhoiksi, joissa merkitys syntyy vasta kokonaisuuksista yksittäisten äänten ilmaisuvoiman kustannuksella. Mekaanisesti piirretyn viivaston tasaiset välit antavat ymmärtää, että sävelet ovat aina tietyssä paikassa ja etäisyydet niiden välillä yhtä suuria. Tahtiviivat implikoivat säännönmukaisesti toistuvia, musiikin vapaata virtaa pilkkovia painotuksia, joiden säatelemänä esittäjien on kurinalaisesti hengitettävä samaan tahtiin.

Mitä helppokäyttöisempi väline, sitä turruttavampaa sen tarjoama mukavuus. Moni esitys on objektiivisesti ottaen partituurin mukainen ja korrekti mutta vailla sie-lua. Musiikin sielukkuuden perustana on ääni: ensimmäinen parkaisu, tyytyväinen hyminä, kurkusta nouseva murina. Mutta alati kohti seuraavaa kliimaksia kiirehtivä nuotintettu musiikkimme ei salli pysähtymistä, jota ääni sielunsa paljastaakseen tarvitsee.

Viimeksi kuluneen sadan vuoden aikana on notaation kehityssuunta ollut kohti yhä suurempaa määrää yhä tarkempaa informaatiota, ja lopulta improvisatorisuus, esittämisen ydin, on miltei kokonaan rajattu musiikin tekemisen ulkopuolelle. Aleatoriset tekniikat ja tahtiviivojen piirtämättä jättäminen eivät tuota syvempää tyydytystä: eihän sairautta tule yrittää parantaa pohtimatta sitä, mikä taudin alun perin aiheuttaa. Notaatio jatkaa autoritääristä vaikuttamistaan musiikin yhteisöllisiin ja yhteiskunnallisiin ilmenemismuotoihin, etäännytettyinä, abstraktina, mekaanisena ja hierarkkisena.

Todellisuuden mittaamattomuus voi aiheuttaa ahdistusta, jota taiteen keskelle pystytetyillä keinotekoisilla raja-aidoilla yritetään lieventää, jotta edes hieman vapautuneempi toimiminen tässä hetkessä ja tällä paikalla olisi mahdollista. Parempi rohto

olisi kuitenkin pyrkiä kohti epäsuorempaa kommunikointia notaation militantin hierarkisuuden sijaan. Tällöin partituuri koostuu moniselitteisistä merkeistä, joihin esittäjä projisoi subjektiivisia merkityksiä itsestään käsin. Tällaisella teoksella ei ole absoluuttista totuutta, vaan sen tavoitteena on siivittää omaa relatiivisen ilmaisun ydintä siinä yhteisöllisessä kontekstissa, johon musiikilliset toimijat ovat halunneet itsensä sijoittaa.



On shokeeraavaa, että käytämme suurimmassa osassa musiikkiamme vain 120 eri äänenkorkeutta taajuusalueella, jolla normaalikuuloinen ihminen musiikkipsykologian mukaan erottaa niitä jopa 1400. Tässä tasavireisessä järjestelmässä oktaavin sävelet on pakotettu tusinaan millimetripaperilla yhtä suuriksi mitattuun häkkiin, joissa yksikään sointu priimiä ja oktaavia lukuun ottamatta ei pääse toteuttamaan potentiaaliaan. Syyttäminen on yhtäältä kiinteävireisten kosketinsoittimien dominanssin synnyttämää pakkomielteistä kiinnostusta kromatiikkaan ja modulaatioihin, toisaalta porvarillisesta samanmielisyydestä kumpuavaa soinnin tasapainoisuuden ihannointia ja säröjen pelkoa.

Ääni orgaanisena aineksena suorastaan kuhisee elämää. Musiikki voisi pakahduttaa nupuillaan olevien resonanssien avautuessa, mutta liian usein tyydymme luokittelemaan intonaation vivahteet binäärisellä karkeudella "puhtaiksi" ja "ei-puhtaiksi".

Sointien universaali, matemaattinen todellisuus, sfäärien harmonia, *musica mundana*, on soivuuden magneettinen napa. Soittaja voi tuntea kehossaan luonnonpuhtaiden intervallien vetovoiman, käpertyen yhä syvemmälle resonanssin keskustaan ja huojuen nautinnollisesti sen ympärillä. Kun kuunteleminen on syvää ja keskittyntä, kun intonaation keskus on yhtä kuin soinnin keskus, voi soittaja todella kokea samanaikaisten taajuuksien summien ja erotusten synnyttämän ekosysteemin mikroskooppisen kuhinan ja interferenssin vahvistavan vaikutuksen.

Intonaation puhtaus on suoraan verrannollinen siihen käytettävään aikaan nähden. Voidakseen tulla nykyistä puhtaammaksi on musiikin siis hidastuttava. Sinfoniaorkesterin symbolinen ja pinnallinen esitys virittämistä tulisi muuttaa syvälliseksi yhteiseksi kokemukseksi kehollisesta harmonisuudesta. Tällöin viritystasoa ei sidota sovittuun hertsilukuun, vaan se löydetään aina uudelleen yhteisen, hengittävän soinnin kautta. Koska soivuus on sidoksissa hetkeen ja kaikkiin siinä läsnä oleviin, on myös kuulijoiden hyvä yhtyä virittäytymiseen hymisemällä tai laulamalla soittajien kanssa. Virittäytyminen on resonanssin tunnustelua, jota voi edesauttaa painamalla käsi kevyesti rintakehää tai muita onteloita vasten. Tilaa kuulostellaan liikkumalla siinä vapaasti, ja niin soittajat kuin kuulijatkin saavat hakea hyvältä tuntuvan paikan itselleen.

Kiinteävireiset soittimet tulisi konstruoida siten, että oktaavi voi sisältää halutun määrän säveliä, joiden taajuudet on sidottu valittuihin resonansseihin intuitiivisesti, ei metodisesti. On myös jatkettava kokeiluja rakennustekniikoilla, joiden avulla kiinteää virettä voidaan soiton aikana muuttaa. Soittajien tulee keskittää tarmonsä opiakseen

kuuntelemaan ylä-ääneksiä ja interferenssiä pelkän perustaajuuden sijaan. Mittalaitteita käytettäkään vain tarkistusmielessä, ei oppimisen menetelmänä.



Soivuus ei ole matka täältä jonnekin, ei myöskään paikallaan pysymistä. Se ei kerro tarinaa eikä esitä kysymyksiä tai vastaa niihin. Aika tai tila eivät rajaa sitä, vaan soivuus levittäytyy kaikkiin neljään ulottuvuuteen.

Tilan ja ajan yhteys vie ajatukset tiimalasiin, jossa hiekka valuu hitaasti, jyvä jyvältä, hidastumatta tai nopeutumatta. Voidaksemme laajentaa katsantokantaamme meidän on ensin kavennettava ilmaisuamme, mikroskooppisen pieneen yksityiskohtaan keskittyen. Tiimalasin reunat kaartuvat meitä kohti, ja tunnemme niiden tiivistävän puristuksen. Mutta suuaukko häämöttää. Kapeimmassa kohdassa näemme yksittäisen hiekanjyvän, kokonaisen maailmankaikkeuden itsessään, ja jyväsien takana avautuu maailma suunnattomana kokemuksena. Riemuun sekoittuu pakahtuneisuutta, kun vaistoamme, että jok'ikinen jyvistä antaisi meille saman kokemuksen, eikä lyhyt elämämme mitenkään voi riittää kaiken käsittämiseen.

Ääni on kosketusta. Värähtelevä ilmapatsas aiheuttaa välittäjäaineeseen painenvaihteluita, jotka liikuttavat korvan elimiä. Liikutumme musiikista ja pysähtyttiämme voimme tuntea sen herkän kosketuksen. Se, joka matkalla täältä jonnekin pysähtyy, huomaa muun maailman jatkavan tismalleen entiseen tapaansa. Pysähtyminen on luopumista elämän hallitsemisen illuusiosta, musiikin hallitsemisen illuusiosta. Paikalleen seisahtuva huomaa samalla tekevänsä matkaa. Musiikki ei tarvitse meitä, mutta me tarvitsemme sitä hienovaraista värähtelyä, jonka vasta kiireettömyydessä voi tuntea. Ja kun herkistymme tunnustelemaan sekä aistinvaraisen että runollisen todellisuuden kauneutta, on soivuus kokonaisvaltaisimmillaan.



Todellisuus ja musiikki ovat yhtä. Kutsukaamme tätä soivuudeksi.

Soivuus voidaan hahmottaa spiraalina, jonka alkupisteessä on luova, värähtelevä ja värähtelyä synnyttävä ihminen. Spiraali etenee sulkemaan sisäänsä tätä resonanssia vahvistavan soittimen. Se laajenee tilaan, jossa musiikki läsnäolijoineen tapahtuu, ja jatkaa kohti ympäröivää todellisuutta.

Musiikin perustana on alkuvoimainen ääni: parkaisu, huokaus ja hyminä. Ääni on orgaanista ja fyysistä värähtelevää ja koskettavaa materiaa. Se on ruumiillisuutta, johon henki yhtyy.

Inhimillisen luovuuden rajoittamattomuutta on vaalittava. Fyysisesti ja psyykkisesti eheä soittaja ei piiloudu aineellisten tai aineettomien konstruktoiden taakse vaan hyväksyy niin henkevät kuin banaalit impulssinsa osaksi soivuutta. Hän uskalttaa olla yhtäaikaaisesti vahva ja heikko.

Soittaja ja kokija ovat tasavertaisia ja yhtäläisesti vastuussa kollektiivisen soivuuden syntymisestä. Molempien tulee pyrkiä kokonaisvaltaiseen läsnäoloon ja hyväksyä yhtä lailla halunsa, tyydytyksensä ja tasapainonsa kuin myös inhonsa, pettymyksensä ja horjumisensa osaksi itseään. Yhteisön jäsenet tukevat tässä pyrkimyksessä toinen toistaan.

Taiteen esittämisen rituaali on puhdistettava keinotekoisuudesta ja hierarkkisuudesta. On palattava arkaaiseen, ruumiilliseen ja mystiseen musiikkiin, joka ei tee eroa korkean ja matalan, henkisen ja fyysisen välillä. Esitys ei milloinkaan ole päämäärä vaan hetkellinen läpileikkaus jatkumosta: yhteisestä matkasta soivan todellisuuden syvempään ymmärtämiseen.

Yleisessä käytössä olevat musiikilliset välineet on todettava riittämättömiksi. Uusia soittimia on etsittävä yllättävistä paikoista. Olemassa olevien instrumenttien käyttämätöntä soinnillista potentiaalia on tutkittava ja hyödynnettävä. Soitinrakennuksessa on suosittava yksilöllisyyttä, ei tasapainoa.

Musiikki on pelastettava tasavireisyyden vankilasta. Intonaatio tulee perustaa kehollisesti tunnettuun resonanssiin luonnonpuhtaiden intervallien ympärillä.

On taisteltava äänen itseisarvoista merkitystä nonsaleeraavia, militantin hierarkkisia notaatiokäytäntöjä vastaan ja pyrittävä niiden sijaan kohti moniselitteisempää ja subjektiivisempaa kommunikointia.

Hetkellisyttä ja määrittelemättömyyttä ylistävä holistinen improvisaatio on musiikin kokonaisvaltaisin ja siksi korkein muoto.

Musiikki virtaa ihmisen pyrinnoista riippumatta. Soivuus ei tarvitse musiikkitaloja, taideliopistoja tai edistämiskeskuksia. Pysähdyttyämme ja luovuttuamme musiikin hallitsemisen illuusiosta voimme kuulla, miten todellisuus värähtelee ja soi.

Ei sello ole se, joka soi

”Jatkotutkintoprojektini tarkoitus on laajentaa ja syventää osaamistani modernin sellomusiikin esittäjänä, samalla sellon perinteistä roolia ihmisäänen kaltaisena soittimenä hiukan avartaen”, kirjoitin keväällä 2007 hakemuksessani DocMus-yksikön varsinaiseksi taiteellista tohtorintutkintoa otsikolla ”Miten sello siis soi?” suorittavaksi opiskelijaksi. Ajallisesti olin rajannut modernin sellomusiikin pääasiassa vuosien 1930–1980 välille. Käsittelisin tietyissä teoksissa käytettyjä esittämisen tekniikoita ja menetelmiä sekä säveltäjiä henkilöhistorioineen ja ajatusmaailmoineen sävellysten takana. Paneutuisin myös esittämisen käytäntöihin. Tutkimuksen aikana tulisin avanneeksi instrumenttini soinnillisen olemuksen käsitettä sekä itselleni että muille.

Kuusi ja puoli vuotta sitten kuvittelin tällaisten tutkimuskohteiden olevan olemassa ja tarkasteltavissa itsen ulkopuolisina objekteina. Erehdyin: eivät ne ole. Projektin edetessä olen ensin ottanut tarkastelun kohteena olleet objektit osaksi yleisempää kokemuksellisuutta, ja lopulta ne ovat väistyneet taka-alalle subjektin, tutkimuksen tekijän itsensä, noustessa sen keskiöön. Entä jatkotutkintoprojektin tarkoitus? Sellaista ei enää erillisenä ole olemassa taiteellisen toiminnan ulkopuolella. Taiteellisen tutkimuksen ja taiteessa elämisen välille piirtyy yhtäläisyysmerkit: kaikki jälkimmäisessä sisältyy edelliseen ja se, mikä jää ulkopuolelle, on myös tutkimuksen kannalta epärelevanttia.

Tutkimukseni ja taiteellisen toimintani näkökulma muuttui vuorovaikutuksessa instrumentin soinnin käsitteen radikaalin uudelleenarvioinnin kanssa. Ymmärsin soittimen yhdeksi psykofyysiseen luovaan minään kiinteässä yhteydessä olevista värähtelevistä kappaleista, välineeksi, jonka avulla työstää yhteyttä holistiseen, soivaan todellisuuteen. Se, joka musiikkiin ryhtyessäni soi, ei ole sello vaan minä itse, ympäröivää todellisuutta kaikupohjana käyttäen.

Prosessi ei ole ollut kivuton. Itsen likoon laittaminen on altistumista monille riskaabeleilta tuntuville tekijöille, ei vähiten nolatuksi tulemisen tunteelle. Objektien objektiivisuuden fantasiaan takertuminen on seurausta luontaisesta suojeluvaistosta: kohdentuessani itsen ulkopuolisten asioiden käsittelyyn en voi paljastua huijariksi, joka teeskentelee olevansa ”jotain” mutta jolla todellisuudessa ei ole mitään tähdellistä sanottavaa. Ja jos joku paljastuu puolivillaiseksi, se en ole minä vaan joku toinen subjekti ulkopuolella, kenties säveltäjä, soitinrakentaja tai teoreetikko. Kuitenkin: syvällisen inhimillisen kanssakäymisen perusta on juuri tässä riskinotossa, ja kehittyminen taiteilijana mahdollista vain sille, joka uskaltaa pysähtyä katsomaan itseään kokonaisena ihmisenä ylevyyksineen ja raadollisuuksineen. Sen saa, mistä luopuu. Pimeään pelko voi kadota pimeässä. Paljastamalla itsensä huomaa, ettei mitään hävettävää olekaan: voimme verhota itseämme lukemattomiin kerroksiin, mutta niiden alla jokainen on yhtä alaston. Tähdellinen sanottava löytyy itsestä, itsestään.

Miten olen tähän tullut? Voidakseni selittää soivuuden manifestia, on aloitettava kauempaa. Motivaationi avata prosessia tässä muodossa ja mittakaavassa on seuraavanlainen: ensinnäkin edellyttää tohtorintutkinnon suorittaminen osoitusta kyvystä

reflektoida omaa oppimistaan, eikä pelkkä manifesti välttämättä täyttäisi kirjallisen työn muodollisia vaatimuksia. Ainakaan en tällä kertaa halunnut manifestoida vastakaisen käsityksen puolesta, vaikka tilanne olisikin ollut instituutiokritiikille otollinen. Rakenteissa on silti hyvääkin, sillä kannustaessaan eksplikoimaan yliopisto-opetus tukee kirjoittamista ehkä tärkeimpänä ajattelun välineenä. Selkeys ei ole ristiriidassa subjektiivisuuden kanssa, ja kirjoitustyötä tehdessäni olen ymmärtänyt itsestäni paljon.

Toinen syy avata tuntojani kumpuaa eläytymisestä kahdenkymmenen vuoden takaisen lukiolaispojan haaveisiin löytää oma tapansa elää musiikissa. Kenties on mahdollista tällä kirjoituksella kannustaa muitakin etsijöitä kyselemään, kokemaan ja hapuilemaan tiensä taiteeseen. Ja kolmanneksi kirjoittaminen on ollut henkinen harjoite: tunnustuksellisuuden aiheuttamaa häpeän tunnetta käsitellessäni olen opetellut hyväksymään epävarmuuden osaksi olemista.

Vaikutteet kompostoituvat mielen syövereihin ja ajan myötä synnyttävät happirikkaan ja hedelmällisen kasvualustan uusille ideoille. Mutta oman itsensä varaan jätetty ajattelun aines on eriytymätöntä massaa, jonka tasapainoisuus ja homogeenisyys on vain pinnallista vaikutelmaa. Provokaatio on talikko, jonka piikeillä kompostia on välillä möyhennettävä. Sen ei tule olla vain avantgarden työkalu, vaan vastuu kulttuurin elossapitämisestä on Clement Greenbergin ajatuksista poiketen annettava jokaiselle ajattelevalle ja tuntevalle ihmiselle. Kaikesta voi löytää särön, kuten kirjailija Juha Hurme (2007, 76–77) sanoo, ja juuri siihen on talikolla sohaistava. Pilkattava porvaria kaikin keinoin, mutta samalla syvää kiintymystä ihmiseen tuntien. Näin saadaan taiteeseen muhevaa paskan hajua, jota ilman se jää vain sievisteleväksi sijaiskulttuuriksi, kitschiksi, Milan Kunderaa (1984, 309–310) mukaillen.

”Teetkö sä tuollaista musiikkia siksi, ettet ole pärjännyt kilpailussa normaaleista töistä?” Näin sohaistuksi tulleenä provosoidun, mikä paljastaa kysymyksen jo olevan minussa ja siksi pohtimisen arvoinen. Tunnustan: en usko koskaan todella juurtuneeni länsimaisen taidemusiikin klassis-romanttiseen traditioon. Huippuvirittyneessä kilpailussa motivaation puute on händikäppi jos mikä. Liekö minulla alun perinkään ollut erityistä motorista lahjakkuutta soittimen hallintaan? Joka tapauksessa siirtyessäni teinikäisen antaumuksella intohimoisesta Beatles-fanittamisesta klassiseen musiikkiin, olin sellonsoittajana ehtinyt jäädä taitavimmista oppilaista jälkeen. Musiikkiin tunsin kyllä paloa, ja muutaman seuraavan vuoden ajan kuuntelin lakkaamatta klassikkosävellyksiä (Griegin pianokonsertton ensiosan elegantti sivuteema kvintoleineen ihastutti) ja uuden musiikin teoksia (Gavin Bryarsin *Sinking of the Titanic* vavahdutti), mutta kolusin tiedonjanossani läpi myös kirjaston jazz-, pop-, rock- ja kansanmusiikkihyllyjä. Kuulemani, lukemani ja tekemäni perusteella ymmärsin haluavani musiikista elämäntyön itselleni. Niinpä hakeuduin ja pääsin opiskelemaan Turun konservatorioon, jossa Timo Hanhisen inspiroivan esimerkin ja huolenpidon ansiosta opin ammatissa toimimisen mahdollistavat perustaidot.

Opiskelijaelämästä otin irti sen minkä osasin, mutta konservatorion ilmapiiri oli minulle joiltain osin pettymys. Arthur Rubinsteinin muistelmia luettuani kuvittelin nimit-

täin oppilaitoksen olevan pullollaan spontaaneja, kriittisiä ja taiteesta intohimoisesti keskustelevia nuoria ihmisiä. Tosiasiassa painopiste vaikutti olevan ylhäältä annettujen, sukupolvilta toisille periytyneiden kriteerien mukaisten suoritusten tekemisessä ja toistamisessa. Ounastelin, että konservatorion konservoinnin museaalisen kulttuurin rajojen ulkopuolella olisi vapaampi taiteellinen todellisuus, jota kohti uteliaisuuteni veti. Mutta miten päästä siihen käsiksi?

Onneksi nuori ihminen voi myös ajalehtia. Aloin puuhastella yhtä jos toistakin konservatorion tanssilinjan balettitunteja säestäen, teatterilinjan opiskelijaproduktioon musiikkia säveltäen ja kaupunginteatterin musikaalissa ja maakuntaopperassa laulaen ja tanssien. Piispankatu ykkösen boheemeissa illanvietoissa pääsin osalliseksi kaipaamiini kiihkeisiin, viinihuuruisiin keskusteluihin runoudesta, totuudesta ja oikeudenmukaisuudesta. Modernien tanssijoiden kanssa tehtyjen yhteisprojektien myötä kiinnostuin toden teolla improvisaatiosta.

Minulla ja soittimeni traditiolla oli kuitenkin vielä kana kynimättä. Valmistumisen kynnyksellä päätin vielä kerran antautua sellonsoiton perinteisille hyville ja lähteä ulkomaille jatko-opintoihin. Halusin suurkaupungin vilinään ja päädyin Lontooseen, jossa seuraavina kahtena vuotena istuin harva se ilta fantastisissa konserteissa, sain hyviä ystäviä ja söin ensimmäistä kertaa *dim sumia*. Kuninkaallisen opinahjon arvokkuus tuntui aluksi jännittävältä. Ahkeroin opinnoissani ja saavutin koulun sisäisissä mitteleissä jonkin verran menestystäkin. Mutta paradoksaalisesti aloin kokea soittaessani käpertyväni yhä tiiviimmin itseeni ja toteuttavani muilta omaksumiani valmiita kaavoja. Se sisäisen vapauden itu, jonka Turussa olin ehtinyt löytää, oli nyt kadoksissa.

Onneksi joustin alkuperäisestä suunnitelmasta ja liityin koulun nykymusiikkiyhdytykseen, jossa Sciarrinon musiikissa kohtasin ensimmäistä kertaa minua soittajana syvästi puhuttelevaa uutta repertuaaria. Sain myös ensikosketuksen eloelektroniikkaan ja ohjelmointiin työstämällä Stockhausenin nauhakaikuteosta yhdessä oppilaitoksen studionhenkilökunnan kanssa. Mutta fantastisin sattuma oli juuri noilla kokolattiamattojen ja puupaneelien peittämällä käytävillä saada silmäänsä vaatimaton valokopioitu brosyry Tsekin Ostravassa ensimmäistä kertaa järjestettävästä kurssista ja festivaalista, jonka painopiste olisi amerikkalaisessa kokeellisessa musiikissa. Esitteessä mainituista John Cagesta, Morton Feldmanista ja Christian Wolffista olin ainakin ohimennen kuullut, mutta keitä mahtoivat olla Kotik, Lucier ja Niblock?

Lähdin matkaan uteliaalla mielellä ilman erityisiä odotuksia osaamatta mitenkään varautua siihen, että ”loppukesästä 2001 musiikillinen elämäni muuttui. Ostravassa aloin ajatella musiikin tekemisestä tyystin uudella tavalla.” Yhtä kategorisesti ilmaisisin tämän ensimmäisen tohtoriopinnäytteenkonserttini käsiohjelmassa esittämäni ajatuksen edelleenkin. Tutustuminen näihin kokeellisen musiikin uranuurtajiin, myös henkilökohtaisesti, avasi kaivatun näköalan uuteen taiteelliseen ja ammatilliseen todellisuuteen. Tässä oli musiikkia, jota rakastaa!

Ensihuuman jälkeen eivät asiat käytännössä juuri muuttuneet vielä pitkään aikaan. Ulkoista ahkeruutta arvossa pitävä opiskelukulttuuri oli iskostanut minuun omantunnon,

joka muistutti improvisaation, laulamisen, säveltämisen tai tietokoneohjelmoinnin olevan vapaa-ajalle rajattu palkinto sellonsoiton perusohjelmiston parissa tehdyn säntillisen työn jälkeen. Valmistuin Lontoosta keväällä 2002, muttei toinenkaan tutkinto tuonut ensimmäistä enempää varmuutta siitä, minkälainen ammatillinen elämä minua voisi odottaa. Silti seuraavat vuodet olivat käytännön huolista vapaat: vietin ensin fantastisen syksyn residenssissä Roomassa, jossa käytin päiväni Caravaggion, Berninin ja Michelangelon äärellä innoittumiseen silloin, kun en kurvaillut etruskien muistomerkeille kissamaisella Jaguarilla tai etsinyt kaupungin parasta *gelatoa*. Pudotus tästä kauneudenpalvonnasta palvelukseen isänmaan puolesta soittokunnan kurjaa sähköpianoa pimputtaen oli seuraavana vuonna hurja, ja luottamukseni instituutioihin vajosi ennen kokemattoman mataliin lukemiin. Syvältä tuntunut luova lamaannus kuitenkin hellitti saadessani Fulbright-stipendin, jonka mahdollistamana vietin lukuvuoden 2004–5 New Yorkissa. Avokätisen taloudellisen tuen ansiosta olin taas vapaa kuin taivaan lintu, ja inspiroivassa ympäristössä myös työskentelin ahkerasti. Tutustuin ylä-, ala- ja keski-kaupungin nykymusiikin tekijöihin ja sain puhuttelevia esimerkkejä periksi antamattomasta toiminnasta yhteiskunnassa, jossa julkinen tuki taiteelle ei ole oletusarvo.

Yltäkyläinen New Yorkin -vuosi oli ohi yhdessä hujauksessa, ja halusin asettua aloilleni viettämään tasapainoisempaa ja arkisempaa elämää. Mutta mitä tekisin kotimaassa? Kävin parissa orkesterikoesoitossa, joissa kärsin miltei halvaannuttavasta esiintymisjännityksestä, vaikka tiesin, ettei tällainen ulkopuolelta säännelty työ olisi minua varten. Eräs ystäväni sai samoihin aikoihin Sibelius-Akatemian tohtorintutkintonsa valmiiksi ja kannusti minuakin hakemaan. Niinpä virittäydyin sekä soittajana että kirjallisenä ilmaisijana omalle huipputasolleni ja pääsin aloittamaan ylimääräisenä opiskelijana syksyllä 2006.

Tohtoriopintojeni työhypoteesi oli se, että 1900-luvun musiikin monista virtauksista huolimatta soittimelle ominainen ääni ymmärretään edelleen kapeasti ja normatiivisesti, mitä pidän seurauksena klassisromanttisen ohjelmiston ja porvarillisen musiikkimaun dominoivuudesta. Perinteisen sellokoulun arvothan edellyttävät äänekkään ekstroverttiä ilmaisua, jossa kirkkaasta, syvästä, leveästä ja kantavasta soinnista voidaan poiketa vain hetkellisinä ornamentteina. Soittimen hallinnassa pyritään tasapainoisuuteen ja yhdenmukaisuuteen: esimerkiksi vibratojen eri sormilla tulee olla identtisiä, eikä kielten- ja asemanvaihtojen tule kuulua muutoin kuin erityisinä tyylikeinoina. On selvää, että tällaiset äänenmuodostuksen ja soittotavan ihanteet ovat kulttuurisen kehityksen ja siihen liittyvän soitinrakentamisen evoluution seurausta, eivät absoluuttinen arvo. Halusin konserttikokonaisuudellani argumentoida muiden moninaisten ja kiehtovien, enemmän tai vähemmän paitsioon jätettyjen ilmaisutapojen puolesta.

Tutkimukseni kohteita olisivat sävellykset, tekniikat ja esittämiskäytännöt. Viidessä konsertissa kartoittaisin ensinnäkin ohjelmistoa, jossa sellon perussoinnin osaksi on hyväksytty erilaisia esimerkiksi viritystappien, kielenpidikkeen ja piikin synnyttämiä ääniä hälyn ja melodisuuden rajapinnoilta. Luotaisin myös yhdistelmiä muiden äänentuottovälineiden, kuten preparoidun pianon, elektronisten sointien ja soivien ruukkujen kanssa, ja keskittyisin tällaisiin aspekteihin toisessa ja viidennessä konser-

tissa. Toiseksi hakeutuisin esittämistilanteisiin, joissa esityksen onnistumisen edellytys on soittajan tavanomaista kokonaisvaltaisempi läsnäolo. Näitä esittämisen tapoja tutkisin ensimmäisessä ja kolmannessa konsertissa esimerkiksi improvisaation, graafisen notaation ja musiikin staattisuuden edellyttämän kehohallinnan kautta. Neljäs konsertti oli oleva näiden näkökulmien synteesi. Kirjallisessa työssä linjasin haluavani pohtia "improvisoinnin merkitystä länsimaisessa taidemusiikissa ja sen sovelluksia jälkitonaalisessa musiikissa, ennen kaikkea omista kokemuksistani käsin".

Sujahdin DocMus-yhteisöön kuin kala veteen. Tiedonnälkäisenä pureksin ahnaasti niitä filosofisia, esteettisiä ja historiallisia näkökulmia, joita seminaareissa ja kursseilla oli tarjolla. Kiinnostavaa oli myös tutustua opiskelutovereiden käynnissä oleviin monenmuotoisiin prosesseihin.

Ensimmäisen tutkintokonserttini ohjelmisto vaati kypsytelyä ja sen käytännön järjestelyt aikaa. Ostravassa olin tutustunut säveltäjä Christian Wolffiin ja laulaja Thomas Buckneriin, jotka pyysin mukaan esiintymään. Konserttiohjelman graafiset partituurit olivat minulle melkoinen mysteeri, mutta Wolffin kotona New Hampshiressa harjoitellessamme niiden salaperäinen luonne alkoi hälvetä.

Nuottiviivastosta luopuminen synnyttää monissa muusikoissa mielikuvan vapaamuotoisesta musiikista, jota ei juuri tarvitse harjoitella. Käsitys on virheellinen. Musiikin lajista riippumatta tulee säveltäjäksi ryhtyvän päättää, mitä informaatiota haluaa välittää eteenpäin ja valita nuotinnustapa sen mukaisesti. Säveltäjän ja esittäjän sitoutuminen kommunikaatioon määrittää menetelmän onnistumisen, olipa notaation ulkoasu mikä tahansa. Pyrkimys ymmärtää nuotinnuksen merkityksiä kuuluu musiikin tekijän eettiseen vastuuseen ja pikemminkin korostuu monissa graafisesti nuotinnetuissa teoksissa.²⁷

Toisaalta graafisen nuotinnuksen valitseminen voi kertoa myös halusta erityiseen tarkkuuteen, jos perinteisen notaation porrastetut symbolit tuntuvat liian karkeilta. John Cagen puolituntisen soolokappaleen *26'1.1499", for a string player* partituurin 85 ylikokoisella sivulla ei ole nuotin nuottia: valtaosa sivun pinta-alasta on käytetty äänenkorkeuksien ja niiden kestojen merkitsemiseen suorin tai vapaasti piirretyin viivojen kullekin neljästä kielestä erikseen. Partituuria luetaan vasemmalta oikealle. Tempo on merkitty siten, että yhtä sekuntia vastaa tietty (vaihtuva) mitta nuottisivulla. Tempomerkinnän alla on omilla alueillaan vibraton ja dynamiikan graafinen ohjeistus ja lisäksi symbolein merkittynä jousen horisontaalinen suunta, sen paikka tallan ja oteleaudan välissä sekä indikaatio siitä, käytetäänkö jousella soitettun äänen tuottamiseen

²⁷ Omistautuminen partituurille merkitsee jatkuvaa yritystä ymmärtää, mitä se ei kerro, kirjoittaa Theodor Adorno (1955, 144) esseessään "Bach defended against his devotees". Kuinka pitkälle omistautumisen voi viedä, siitä pianisti David Tudorin työskentely antaa osviittaa: voidakseen päästä Pierre Boulez'n toisen pianosonaatin sisälle Tudor opiskeli ranskaa pystyäkseen lukemaan tätä inspiroineen Antonin Artaud'n esseen "Le théâtre et son double" (suom. "Kohti kriittistä teatteria") (Revill 1992, 102).

Tyypillistä on, että kommunikaatiosta puhuttaessa jätetään yhtälön ulkopuolelle musiikin vastaanottajat, vaikka itsestään selvästi myös heidän on oltava aktiivosanottajia: universaaleja merkityksiä taiteella kun ei ole.

jouhia vai puuta vai niiden jotakin yhdistelmää. Oma lukunsa on partituurin alaosaan merkityt epätavallisesti tuotetut äänet, joiksi yhdessä esityksessä avustaneen Max Savikankaan kanssa arvoimme kymmeniä erilaisia kurlutuksia, palosireenin huudatuk-
sia ja ilmapallojen räjähdyksiä.

Ikivanha kiinalainen ennustusmenetelmä *I Ching*, jonka avulla kaikki edellä mai-
nitut parametrit on määriteltä, ei tunne ergonomiaa eikä anna soittajalle teknisissä
ratkaisuihin apua: monissa kohdin jokainen yksittäinen ääni soitetaan nopeassa
tempossa täysin eri tavalla, mikä tekee teoksesta erittäin virtuoosisen. Loogisuudes-
taan ja perusteellisuudestaan huolimatta teoksen notaatio poikkesi omaksumastani
perinteestä niin paljon, että kesti viikkoja tehdä partituurista musiikkia. Mikä suunnaton
turhautuminen, kun materiaalista ei saa irti edes yhtä järkevän tuntuista ääntä! Mutta
sitkeästi työskennellen alkoivat hampaat kiristävät lihakset pikku hiljaa rentoutua, ja
esitys onnistui hyvin. Prosessi valoi uskoa omiin mahdollisuuksiini ja vakuutti minut sii-
tä, miten tärkeää on välillä koetella omaksumiskykynsä rajoja.

Tämä ”Sävel on vapaa?” -konsertti oli ensimmäinen Yleisradion taajuudella
kuultu oma esiintymiseni. Alkanut yhteistyö Ylen kanssa oli tärkeä kannustin rohjetes-
sani pikku hiljaa antaa oman ääneni kuulua musiikkiihteisössä. Toisen sysäyksen
eteenpäin sain keväällä 2009 ensimmäisen kokovuotisen apurahan muodossa, vuosi-
kausien sinnikkään hakemisen jälkeen.

Omaa sanottavaani aloin tuoda esiin myös tuntiopettajana Sibelius-
Akateemiassa, jonne perustin nyttemmin vakiintuneen opintojakson ”Uuden musiikin
esittämiskäytäntöjä”. Aktivoiduin myös kirjoittajana alkamalla avustaa verkkolehti *Am-
fionia* ja päätyemällä julkaisun päätoimittajaksi seuraavaksi kahdeksi vuodeksi. Toimit-
taminen oli hyvää harjoitusta tekstin tuottamiseen ja mielipiteiden ilmaisemiseen sekä
niihin kohdistuvan, joskus kohtuuttomaltakin tuntuvan kritiikin sietämiseen.²⁸

Toisen konsertin teemana syksyllä 2009 Temppeliaukion kirkossa oli resonanssi. Hen-
ri Dutilleux’n teoksessa *Trois strophes sur le nom Sacher* sello soi poikkeavan virityk-
sen takia hieman tavallista tummemmin ja salaperäisemmin. Giacinto Scelsin buddha-
laisvaikutteisessa duossa *Elegia per Ty* alttoviulun ja sellon yhteissointi laajenee mikro-
tonaalisen, melismaattisen kuhinan synnyttämän interferenssin vaikutuksesta. Alvin
Lucierin teoksessa *Music for cello with one or more amplified vases* sellisti houkutte-
lee sympaattisten värähtelyjen avulla ruukkuja resonoimaan.

Esitin myös ensimmäisen omaperäisenä pitämäni sävellykseni *More or less
predictable waveforms*. Siinä Max/MSP-ympäristössä tekemäni tietokoneohjelma
toistaa ensimmäisen minuutin aikana soitosta tekemiään äänityksiä sattumanvaraisil-
la nopeuksilla ja niihin sidotuilla äänenkorkeuksilla sattumanvaraisesti neljän kaiutti-

²⁸ Verko-osoitteesta www.amfion.fi löytyvän julkaisun toiminta näyttää viime aikoina olleen hiipumaan päin, mikä lienee sen perustaneiden ja sitä moderoivien musiikkialan vaikuttajien tiukahkojen aatteellisten nä-
kemysten vaikutusta. Julkaisu on kuitenkin omalla vaatimattomalla tavallaan tuonut tervetullutta ammatti-
laisnäkökulmaa suomalaiseen musiikkikeskusteluun, ja tällaisen toiminnan soisi jossain muodossa jatku-
van.

men välille panoroituina. Esittäjä voi yrittää parhaansa mukaan hallita kokonaisuutta efektein, luupein ja lisä-äänityksin tai antaa ohjelman soittaa itse itseään tai valita positionsa jostain näiden väliltä. Kokemus oman sävellyksen esittämisestä näin mittavissa puitteissa, myös radioituna, oli merkittävä. Aloin uskaltautua pitämään oman musiikin tekemistä luonnollisena osana toimieni kokonaisuutta ja lakata problematisoimasta sitä, kenen käyttöön nimike ”säveltäminen” kuuluu.

Jokaisessa opinnäytekonsernissa halusin haastaa itseni opettelemaan uusia käytännön taitoja. Olin löytänyt säveltäjä Juhani Nuorvalasta oivan kumppanin keskusteluun äänitaiteen ja minimalismin kaltaisista valtavirran ulkopuolisista musiikki-ilmiöistä. Ennen kaikkea olin ilahtunut molemminpuolisesta kiinnostuksestamme ns. laajennettuun puhdasvireisyyteen²⁹ ja päätin tilata Juhanilta siihen perustuvan sävellyksen konserttiin. *Boostista* sellolle ja analogiselle yksiaaniselle syntetisaattorille tuli mainio virtuoosikappale, joka myös muiden sellistien on mahdollista ottaa haltuun suuremmilla vaivoilla.

Olenaiset opit syntyvät kehollisesta sisäistämisestä, ei järjellisestä analyysistä. Minulle teoksen puhtaiden intervallien keskittyneellä harjoittelemisella oli yllättävä ja syvälinen seuraus, sillä niistä on tullut pysähtymisen ja kontemplaation väline ja perusta, jolle sekä sellon sointi että koko musiikki mielessäni rakentuvat. Sävelpuhtauden tarkkuus on suhteessa virittämiseen käytettävään aikaan (Young 2012, 11), ja tämän oivallettuani olen minäkin halunnut hidastaa musiikkiani ja pysähtyä resonanssin äärelle. Intervallien puhdistuessa myös sointi vapautuu, ja kiireettömyys mahdollistaa soittamisen psykofysiikan ja koko esittämisen arvioimisen ja työstämisen uudella tavalla.

Kokonaisvaltaiseen soivuuteen minua herättelivät myös Alvin Lucierin fysikaalisen ja poeettisen todellisuuden yhdistävät teokset, ”musiikki, joka muutti minut”, kuten *Rondo*-lehden sennimisessä sarjassa kirjoitin (Laitinen 2010). Houkutellessani esiin ruukuille ominaisia värähtelyjä houkutuin arvioimaan uudelleen esittäjän suhdetta teokseen ja koko esittämisen aktia. Ruukut ovat omapäisiä, eikä esittäjä voi täysin hallita tilannetta: fysikaalinen ilmiö on kyllä olemassa, mutta jää tietyissä olosuhteissa kuulumattomiin. Onko silloin järkevää tai moraalisestikaan oikein antaa ymmärtää olevansa se vakuuttava, pätevä ja puhutteleva taiteilija, jota esityskulttuuri odottaa? Lucierin musiikki tekee esittäjästä eräänlaisen esilaulajan, joka järjestää puitteet ilmiöiden syn-

²⁹ Puhtaassa vireessä (englanniksi *just intonation*) käytettävien intervallien taajuudet on sidottu kokonaislukujen suhteisiin ja niiden kerrannaisiin: oktaavi värähtelee kaksinkertaisella frekvenssillä perussäveleen nähden, kvintti suhteessa 3/2, suuri sekunti 9/8 ja niin edelleen. Tähän yksinkertaiseen matematiikkaan perustuen on tyypillistä virittää ei-tasavireisten soittimien ja kuorolaulajien soinnut, mutta vain viidennestä yläsävelestä johdettavaan suureen terssiin saakka. Esimerkiksi seitsemättä, yhdeksäntä- ja kolmattatoista yläsäveltä eivät tasavireisyyden pilaamat korvamme tahdo hyväksyä, niiden upeasta resonanssista huolimatta. Myös lineaarisessa eli melodisessa materiaalissa korva on tottunut luonnonpuhtaita tasaisempiin intervaleihin, kenties asteikkoja kiristävästä johtosävelajattelusta johtuen.

Yksi tärkeimmistä 1900-luvun uusista näkökulmista musiikissa on ollut niin sanottu laajennettu puhdasvireisyys, jota erityisesti amerikkalaiset säveltäjät Harry Partch ja Ben Johnston ovat kehittäneet. Siinä sekä melodisessa että harmonisessa materiaalissa käytetään samoja äänenkorkeuksia. Tällainen musiikki edellyttää syvällistä herkistymistä soinnille ja jossain määrin myös uusien soittotekniikoiden opiskelua, sillä esimerkiksi Partchin sävellyksissä käytetään asteikkoa, jossa on 41 säveltä oktaavia kohden.

tymiselle silloin ja sillä tavalla kuin ne ovat syntyäkseen. Tällaisessa esittämisessä myös yleisön rooli voi muuttua solistin ihailemisesta kohti tasa-arvoista, yhteisöllistä kokemista. Ego vetäytyy yksinkertaisen kauneuden tieltä.

Taiteellisen tutkimukseni prosessissa on kahdella tukiopintojaksolla ollut erityinen merkitys. Molempiin osallistuin uteliaisuudesta, niiltä suoraviivaista ”hyötyä” odottamatta. Professori Kari Kurkelan lukuvuonna 2008–9 pitämässä kokemuksellisessa seminaarissa ”Luova asenne ja ryhmädynamiikka” tutustuin ensimmäistä kertaa psykoanalyysin teoriaan.

Löysin psykoanalyttisesta terapiasta vertauskohdan siihen, miten olin alkanut ajatella improvisaatiosta. Ensimmäiset kokemukseni improvisaatiosta muusikoiden ja tanssijoiden yhteisissä, vapaamuotoisissa jameissa olivat olleet luonteeltaan terapeutisia antaen tervetulleen mahdollisuuden musiikin virtaamiseen ilman äänen ja ilmaisen jatkuvaa, ”hyvän maun” mukaista sääntelyä. Pian olin kiinnostunut myös tällaisen musiikin esittämisestä ja aloin yhdistää komposition rakenteita improvisoituun melodiiseen ja harmoniseen materiaaliin; sooloja ja säestyksiä, kontrapunktia, tasoja, tekstuuria ja värejä.

Cagen musiikkiin ja psykoanalyysiin tutustuttuani muuttui myös käsitykseni improvisaatiosta radikaalisti. Aloin erottaa komposition ja improvisaation pyrkimykset toisistaan ja nostaa improvisatorisuuden kaiken luovan tekemisen peruseräkkeeksi. Taide alkoi näyttäytyä arvaamatonta ja hallitsematonta säteilyä tuottavana voimana, minkä tutkimisen ryhmässä improvisoiminen konkretisoi. Sekä psykoanalyysissa että improvisaatiossa on mahdollista hyväksyvässä ilmapiiressä vähä vähältä työstää pois (luovuutta rajoittavia) estoja, ottaa käyttöön yhä alitajuisempia impulsseja ja hyväksyä tiedostamaton osaksi omaa [taiteellista] identiteettiä. Kuva ihmisestä tulee kokonaisuemmaksi, soittajan pyrkiessä Cornelius Cardew’n sanoin ”voittamaan vaistonvaraisen inhonsa [inhimillistä] epäviisautta vastaan” (Cardew 1971, xx). Yhteyden ”sielun pimeään yöhön” saa vain hyväksymällä yhtä lailla sekä halunsa että inhonsa, muotoilee John Cage (1961, 133).

Merkittävä oli myös lehtori Margit Rahkosen ideoima ja näyttelijä Jussi Lehtosen syksyllä 2009 vetämä kurssi ”Musiikkiesitys ja tekstin tulkinta”, jolla sävellettyä ja improvisoitua musiikkia yhdistettiin Petrarcan, Shakespearin, Ahmatovan ja muiden kirjoittajien teksteihin. Työryhmä vetäytyi Kallio-Kuninkalaan harjoittelemaan, keskustelemaan ja kokeilemaan erilaisia ratkaisuja. Esityksen valmistuessa koin suuren oivalluksen: puhuttelevan esittämisen perustana on aito, konstailematon läsnäolo. Ympäristöä kohtaan myötätuntoinen sitoutuminen hetkeen tekee suorastaan luonnollisen helpoksi sen syvällisyyden, jota olin soittooni partituureista ja muiden esimerkeistä etsinyt.

Buddhalaisuus opettaa, että todellisuuden hyväksymisen kautta tapahtuva valaistuminen on kaiken aikaa kenen tahansa ulottuvilla – kyse on vain valinnasta haluta nähdä todellisuus sellaisenaan. Samalla tavoin läsnäolokaan ei vaadi minkäänlaisia erityistaitoja eikä ole rajattu vain taiteen tekijöiden tai suurkuluttajien käyttöön. Se on salliva, jokaiselle tarjolla oleva tila, jossa esittämistä tai vastaanottamista ei tarvitse

tehdä erikseen. On ainoastaan hengitettävä syvään, tunnettava ja eletävä kokonaisvaltaisesti tässä ja nyt, hetken vietäväksi antautuen.

Lehtosen kurssi antoi eväitä pohtia esittämisen ja esiintymisen periaatteita ja arvoja aiempaa konkreettisemmin. Kaipasin taiteelliseen toimintaani yhteisöllisyyttä, avoimuutta ja tasa-arvoisuutta yksinäisen ja joskus itsekkäältäkin tuntuneen puurtamisen rinnalle. Päätin perustaa Fleminginkadun askeettiseen Vaihtolava-tilaan *Kallion nykymusiikkipäivät* -nimisen viikonlopputapahtuman, vuorovaikutuksen välittömyyttä työstävän anti-institutionaalisen laboratorion.³⁰ Vaihtolavalla manifestoin, ettei esiintyjien tai puitteiden tarvitse olla "makeeita", jos musiikki on sitä. Ei koreilua, ei keinotekoisia juhlallisuutta vaan autenttista ja hyväksyvää läsnä- ja yhdessäoloa luovuuden äärellä.³¹

Vaihtolavalle mahtuu noin 30 henkeä, mikä oli tuolloin ja on edelleenkin aivan tyypillinen konserttini yleisömäärä. Miksi haluta suurempaa suosiota, miksi murehtia, ketkä kaikki *eivät* ole paikalla, kun on mahdollisuus tehdä jotain ainutlaatuista *läsnä*olijoiden kanssa? Minua kiehtoi ajatus rakenteellisesti keveästä tapahtumasta, taiteen tekemisen väsyttävistä infrastruktuureista irrottautuneena. Apurahojen hakemisen sijaan päätin antaa tapahtuman toimia kaupallisten realiteettien ehdoilla. Lipputulot jaettaisiin tasan esiintyjien kesken, ja pienestä tilavuokrasta vastaisin itse. Otin mallia teatterin monitoimija Juha Hurmeen *Puupää*-monologiesityksestä ja huolehdin itse niin paljon kuin pystyin: suunnittelin ohjelmiston, tiedotin, järjestin salin kuntoon, sytytin ulkotulot, myin liput, kerroin teoksista, soitin muiden mukana, tarjoilin väliajalla virvokkeita ja siivosin.

Palaset lokahtivat paikoilleen, ja tapahtuma järjestetään pian jo viidettä kertaa – tosin Kallion ainutlaatuinen ilmapiiri leipäjonoineen, kaukana taiteen pyhätoista, on Vaihtolavan toiminnan lakattua jäänyt taakse. Harkitun kotikutoisten nykymusiikkipäivien rinnalle perustin pari vuotta myöhemmin kokeilevaa suomalaista ja ulkomaista muusikkoutta esillä pitävän Tulkinnanvaraista-konserttisarjan³², jonka puitteissa olen jatkanut samojen ilmiöiden tutkimista. Kuratoiminen on tullut toimieni osaksi jäädäkseen.

Kolmannen opinnäytekonserttini ohjelmassa olleen Morton Feldmanin duon *Patterns in a Chromatic Field* esittämisestä olin haaveillut siitä asti, kun Ostravassa näin jännittävän ja tuolloin käsittämättömän partituurin ensimmäistä kertaa. Tiesin, etteivät minulle vuosien varrella kumuloituneet taidot sellaisinaan riittäisi purkamaan teoksen arvoitusta, vaan olisi taas uskaltauduttava Cage-prosessin kaltaisille heikoille jälle. Käytännössä oli pyrittävä sisäistämään Feldmanin omintakeinen mikrotonaalinen ajattelu

³⁰ Tämän "antifestivaalin" verkko-osoite on www.juholaitinen.com/kallio/.

³¹ Nytemmin täydentäisin, ettei musiikin tai minkään muunkaan tarvitse taipua tavoittelemaan "makeutta". Voimme reaktioissamme innostua tai olla innostumatta. Kauneus löytyy niiden ohimenevyyden takaa.

³² Konserttisarjan verkko-osoite on www.tulkinnanvaraista.fi.

ja hallitsemaan teoksen kaleidoskooppimaista, jatkuvassa muuntumisen tilassa olevaa rytmiikkaa.³³

Harjoittelimme (sittemmin pikkuserkukseni paljastuneen) pianisti Jouko Lai-vuoren kanssa ahkerasti, ja niin nuotti nuotilta, tahti tahdilta pääsin sisälle tähän suurenmoiseen musiikkiin. Halusin esitykseen myös visuaalisen elementin, jonka valosuunnittelija Sirje Ruotula toteutti upeasti: paradoksaaliseen toiveeseeni samanaikaisesta staattisuudesta ja jatkuvasta liikkeestä Sirje vastasi ripustamalla kattoon vedellä täytetyn ja valoa heijastavan kuvun. Harvakseltaan veteen korkealta tippuvat pisarat synnyttivät aaltoliikettä ja valon hienoja heijastuksia.

Konsertin aforistisessa käsiohjelmassa siteerasin Samuel Beckettä, joka onnistuu tiivistämään Feldmanin musiikin muutamaan sanaan: ”edes ja takaisin varjossa, sisäisestä varjosta ulkoiseen; läpitunkemattomasta itsestä läpitunkemattomaan ei-itseeseen, ei kummankaan kautta” (Beckett & Feldman 1977). Teosesittelystä ja muusta suorasukaisesta informaatiosta luopuminen oli seurausta pyrkimyksestäni konserttikokonaisuuteen, jonka eri elementtien muodolliset ja asialliset sisällöt tukevat käsillä olevaa taiteellista päämäärää. Tällöin konsertti ei suinkaan koostu vain siinä soitetuista äänistä, vaan yhteinen matka alkaa jo viimeistään vaatenaulakoiden luota.³⁴

Jatkotutkintosuunnitelman mukaan oli tarkoitukseni neljännessä konsertissani tutkia modernistisen musiikin perinnettä³⁵. Uudenkarhean Musiikkitalon muodollisesti pätevässä salissa pidetty konsertti oli resitaalimaisen konventionaalinen, porvarilliseen elämyskulttuuriin varsin hyvin sopivasta Elliott Carterin, Iannis Xenakis ja Usko Meriläisen musiikista koostuva kokonaisuus. Hyppysellisen kokeellisuuden maustetta lisäsin

³³ Feldmanin mikrotonaalisuuden intuitiivisuus ja ei-metodisuus muistuttaa Pablo Casalsin ”ekspressiivistä intonoimista” (Blum 1977, 102–109), jossa korotetut sävelet pyrkivät ylöspäin ja alennetut alaspäin. Feldmanin musiikin kohdalla käyttäisin tätä metaforaa vain intonaation opiskeluun: kun mikrotonaalisten intervallien paikat ovat löytyneet, sävelten tulisi antaa olla rauhassa, Feldmanin sanoin ”tuuppimatta niitä ympäriinsä” (Feldman 2000, 143). Säveliä ei myöskään tule korjata tasavireisen pianon mukaisiksi vaan niiden annetaan huojua. Saman enharmonisen sävelen eri kirjoitusmuodot (esimerkiksi D, Ebb, C## ja lisäksi yleensä hieman matalalta kuulostava luonnonhuiluääni) sijoittuvat kantasävelen ylä- tai alapuolelle. Omassa kokemuksessani ne ovat kahdeksasosäsävelen suuruusluokkaa.

Myös rytmisillä kuvioilla on Feldmanin musiikissa samankaltainen nyrjähtäneen symmetrinen olemus: esimerkiksi 4/16 -tahti voi koostua osiin 2+2+2+3 jaetusta nontolistä, jonka sisällä tuo hiuskarvan verran pidemmän äänen paikka jatkuvasti vaihtuu.

³⁴ Alkujaan, turhauduttuani perinteisen konserttikokemuksen kaoottisuuteen, olin yrittänyt kehittää pukeutumisen, lavalla liikkumisen ja käsiohjelmatekstien kaltaisia esitystilanteen elementtejä kokonaisuudesta irrallaan. Kehitystyö tuotti tyydytystä vasta ajatukseni kulkeutuessa alitajuntaan, intuitioon, konkreettiseen tilaan ja tasa-arvoiseen vuorovaikutukseen: tällöin huomasin monien teknisten ja taiteellistenkin ratkaisujen seuraavan luonnollisesti.

³⁵ Määritän tässä yhteydessä modernismin juuret kolmeksi piirteeksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä sävelletyissä musiikissa: yhtäältä teoreettisten lähtökohtien korostamiseksi, toisaalta selkeyden ja puhdaspiirteisyyden tavoittelemiseksi ja kolmanneksi tunneilmaisun tarkoitukselliseksi rajoittuneisuudeksi. Nämä piirteet ovat kuultavissa esimerkiksi dodekafonisessa, uusklassistisessa ja -asiallisessa sekä ajalle tyypillisessä ”koneromanttisessa” musiikissa. (Modernismista musiikissa ks. myös Morgan 1984.)

omalla teoksellani *let's not organize its potential*. Yritin myös sen verran kurkottaa historiasta kohti nykyhetkeä, että esitin konsertin alussa hopi-intiaaneilta lainaamani rituaalin, jossa kukkopilliin puhaltaen kutsuin hyviä henkiä joka ilmansuunnasta osallistumaan iltaan. Käsiohjelmassa yritin entistä pontevammin purkaa esittäjän ja yleisön välistä hierarkiaa:

Kiva, että olet tänään tullut konserttiimme! Tilaisuus on osa loppusuoralla olevaa tohtorintutkintoani ja neljäs viiden opinnäytekonsertin sarjasta. Mutta ei tämä silti minun konserttini ole, vaan ihan yhtä tärkeässä asemassa olemme kaikki tekemässä illasta omanlaistaan. Siksi tämä kirje sellistiltä: esiintyminen on kuin juhlat, joihin kuulijat ja soittokaverit on kutsuttu. Juhlissa jokainen voi nauttia omalla tavallaan ja osallistua happeningiin enemmän tai vähemmän.

Kolmea ensimmäistä opinnäytettä oli seurannut syvä emotionaalinen tyydytys: jotain oli suurella vaivalla yritetty ja siinä ilahduttavasti onnistuttu. Neljäs konsertti tuntui kuitenkin pikemminkin suoritukselta kuin taiteelliselta teolta, ja ymmärsin ajautuneeni turhan kauas minulle tärkeiksi tulleista asioista. Samanlaisia pohdintoja aiheutti edellisvuoden lopulla julkaisemani modernistisista ja avantgardistisista sävellyksistä koostuva soololevy. Koin tulleeni tienristeykseen ja fundamentaalisten kysymysten äärelle. Oli jätettävä jäähyväiset sille identiteetille, joka moninaisista tekemisen rönsyistä huolimatta edelleen määritteli minut "vain" sellistiksi, ei kokonaiseksi soittajaksi. Taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta tarkastelun kohteeksi konsertissa päätyivät modernistisen musiikin sijaan omat sellistin-juureni: halusinko olla se kunnollinen ja tunnollinen, vaikeistakin kappaleista vakuuttavasti selviytyvä muusikko? Vai se soittaja, joka institutionaalisista vaatimuksista vapaana määrittelee joka päivä suhteensa musiikkiin uudelleen?

Jatkotutkintoprojektin taiteellisen osion toteuttaminen on haasteistaan huolimatta ollut suhteellisen suoraviivaista, kun takana kuitenkin on vuosikymmenten kokemus soittimeni parissa. Tutkimuksellisen ajattelun sanallistamisessa on tilanne ollut toinen.³⁶

Kirjallisen työni ensimmäisessä vaiheessa en päässyt improvisaation käsitettä purkaessa puusta pitkään. Aiheen käsittely tuntui vaativan sellaista omakohtaisuutta, johon en vielä ollut valmis, en improvisoijana enkä kirjoittajana. Niinpä vaihdoin työni meksi "1900-luvun musiikin esittäjän uudet taidot", tarkoitukseni avata niin sanottujen laajennettujen soittotekniikoiden kuvailun lisäksi myös muun muassa elektroniikan ja fyysisen ilmaisun käsitteitä esittämisen osana. Teemojen kiinnostavuudesta huolimatta ei tämäkään lähestymistapa tuntunut oikealta. Seuraavaksi kokeilin verkossa blogimuodossa julkaistavaa käytännönläheistä, pedagogisia elementtejä sisältävää

³⁶ Erään kommentaattorin varsin kohtuulliselta tuntuvan arvion mukaan olen nyt taiteelliseen työhöni verrattuna kirjoittajana "suurin piirtein Aaron kakkosen tasolla".

tekstikokoelmaa, jossa kävisin läpi tiettyihin nykymusiikkiteoksiin liittyviä haasteita video- ja ääniesimerkein. Ehdin kirjoittaa materiaalin lähes valmiiksi, kunnes ymmärsin, etten halunnut omaksua näin opettavaista roolia. Vuosien varrella tuotettu suurehko tekstimassa jäi odottamaan oikean muodon löytymistä.

Syksyllä 2012 otin härkää sarvista ja tein päätöksen saada opintoni valmiiksi nyt kuluvan vuoden loppuun mennessä. Kirjallinen työ sai uutta puhtia, kun opintojeni vastuullisen ohjaajan, professori Anne Sivuaja-Kauppalan vinkistä tutustuin Ferruccio Busonin kirjaseen *Luonnos säveltaiteen uudeksi estetiikaksi*. Pamfletin luettuani innostuin kirjoittamaan oman manifestoivan tekstini, joka konkretisoisi myös tutkimuksesani tapahtuneen muutoksen.

Manifestin kirjoittaminen on ollut tärkeä välietappi sillä polulla, jota Ostravassa vuonna 2001 lähdin kulkemaan. Koen nyt kiivenneeni kukkulan huipulle, josta avautuu maisema moneen suuntaan. Polku haarautuu, ja voin valita suunnista minkä tahansa, sillä ennen niin erillisistä toiminnoistani on tullut tavoittelemani holistinen kokonaisuus. Nyt, 36-vuotiaana, ajattelen olevani taiteellisen työni alussa, sillä minusta on soittajana tullut kokonainen ihminen, ei vain sellisti. Ja ääni, jolla yhteisössämme toimin, ei ole sellon ääni vaan sisäinen värähtely, subjekti, joka valaisee objektin ja saa sen resonoidaan mukanaan.

Ihminen tuntuu olevan kausaliitteiden ja narratiivien vanki ja aina matkalla jostain jonnekin. Nykyhetki ei tuota tyydytystä, sillä menneisyyden valinnoissa on aina jotain kaduttavaa ja tulevaisuudessa odottavissa ratkaisuissa ahdistusta aiheuttavaa. Janoamme vapautta, jonka kuitenkin määrittelemme dialektisesti suhteessa inhimillisiin ja institutionaalisiin rajoitteisiin, kuten esitystaiteilija ja filosofi Esa Kirkkopelto (2004) kirjoittaa. Tällöin vapaudesta tulee projekti, jälleen yksi matka täältä tuonne. ”Tahdon vapaus” on oksymoroni, sillä juuri tahtomisemme alistaa meitä.

Tämä problematiikka on myös buddhalaisen filosofian ytimessä. Olemisen epäonnen syy on *dukkha*, joka voidaan kääntää kärsimykseksi: sitä aiheuttavat fyysisen ja psyykkisen tuskan pelko; epäonnistumaan tuomittu yritys pitää kiinni asioista, joiden luonto on muuntuva; ja käsitteiden määrittelemättömyydestä syntyvä tyytymättömyys. Samasta asiasta länsimaisemmin käsittein puhuu amerikkalainen eksistentiaalipsykiaatri Irvin D. Yalom viitatessaan ”neljään ylittämättömään tosiasiaan”, jotka ovat kuoleman väistämättömyys, vapaus ja siihen liittyvä vastuu, eksistentiaalinen eristyisyys ja lopulta elämän tarkoituksettomuuden kokemus (Yalom 2001, xvii).

Dukkha syntyy halusta nautintoon, halusta kokea itsensä joksikin määritellyksi, halusta olla vapaa pohdinnoista. Buddhalainen opetus, *buddha-dharma*, pyrkii lopettamaan kärsimyksen vapauttamalla ihmisen haluamisen loputtomasta kierteestä, heräämään todellisuuteen ja hyväksymään sen sellaisenaan. Myös eksistentiaalinen psykoterapia keskittyy nykyhetkeen menneisyyden sijaan: se pyrkii auttamaan potilasta näkemään uudet valintansa vapaina menneisyydestä. Tällöin potilas voi ymmärtää elämänsä olevan sattumien summaa, ei seurausta kohtalosta, ja hahmottamaan sen erillisinä hetkinä, jolloin ihminen olennaisesti on vapaa.

Pysähdyttäessä, luovuttaessa tarpeesta hallita elämää tuntuu kokeminen muuttavan muotoaan horisontaalisesta vertikaaliseksi, ja ajassa menneeseen ja tulevaan kurkotamisen sijaan alamme havaita nykyisyydessä yhä uusia tasoja ja kerrostumia. Vielä hetki sitten yksinkertaiselta vaikuttanut tarkasteltava asia näyttäytyy ihastuttavan rikkaana. Havainto mittaamattomuudesta ei kuitenkaan ahdistaa vaan tuottaa iloa, vapauden syntyessä kokemuksesta sellaisenaan, ei narratiivin osana.

”Nyt kun asioista on tullut yksinkertaisia, on kovin paljon tehtävää”, sanoo Morton Feldman (Cage 1961, 72). Tosin omakin yksinkertaisuuteni taatusti ”sisältää muiston siitä, miten vaikeaa se oli saavuttaa,” Cornelius Cardew’ta (1971, xx) lainaten. Lähes kolmen vuosikymmenen soittoharjoittelu tuntuu olleen valmistautumista Alvin Lucierin siniaallon voimasta värähtelevän teräslangan yksinkertaisen kauneuden ymmärtämiseen tai itsensä hälventämiseen Phill Niblockin mikrotonaalisen klusterin taustalle. Kun soittamisen suorittaminen on ulkoisesti yksinkertaista, tulee mahdolliseksi sukeltaa yhä syvemmälle sointiin ja musiikkiin: kuulostella resonansseja, tunnistella niitä soittimen kaikukopassa ja omassa rintakehässä, ihailla sävelen kuin sävelen uskomatonta yläsävelrikkautta ja antaa tämän kaiken tapahtua ilman tietoista päätöstä. On eri asia olla ääni kuin tehdä ääni, Cardew’n sanoin (ibid).

Mitä enemmän olen viettänyt aikaa tutkimukseni kohteiden parissa, sitä enemmän olen alkanut nähdä yhtäläisyyksiä ympärilläni, buddhalaisin termein interpenetraatiota, asioiden sisäkkäisyyttä. Minimaalisilla keinovaroilla toimiva musiikki onkin maksimaalista; kehollinen kosketus tuntuu myös sielussa; esittäjä onkin yhtä kuin kuulija. Tätä kirjoittaessani viides ja viimeinen opinnäytekonserttini on juuri takanani. Suoritettuna, kuin jokin riitti. Arvioituna, arvioimisen mahdottomuudesta huolimatta. Sainko sen seitsemän vuoden opintojen ja elämisen seurauksena edustamaan itseäni niin kokonaisvaltaisesti kuin tällä hetkellä on mahdollista? Ja ennen kaikkea: uskalsinko olla subjektiivinen; olla subjekti?

Tarvitsen lisää etäisyyttä tapahtuneeseen voidakseni perusteellisemmin vastata näihin kysymyksiin. Mutta sen voin jo nyt sanoa, että esityksen valmistelemine ja toteuttaminen oli suurenmoinen projekti, tähänastisten pyrintöjeni joukossa vailla verta. Samanaikaisesti tätä kirjoitustyötä tehdessäni luin, ajattelin ja maistelin mielessäni esityksen teemoja ja sen sanoja miltei puolen vuoden ajan. Varsinainen harjoittelu soittimen äärellä oli jätettävä tuonnemmaksi, mutta viimeisessä vaiheessa sain omistaa kokonaisen kuukauden pelkälle esitykselle.

Yhdessä dramaturgi Pauliina Hulkon, valosuunnittelija Timoteus Ruotsalaisen ja äänisuunnittelija James Andeanin kanssa synnytimme itsellisen ja yhtenäisen mutta myös ulkopuolelle viittaavan kokemuksen, joka omassa mielessäni ”onnistui” toteuttamaan interpenetraation periaatetta kauniilla tavalla. Me läsnäolijat kuljimme samassa tilassa ja teimme matkaa ”sisäisestä varjosta ulkoiseen” (Beckett & Feldman 1977), lausuimme ääneen ja hiljaa itseksemme Cesare Pavesen, Sokrateen, Beckettin, Messari Eckhardtin ja Valmikin tekstejä, tunsimme puulattian [ja kenties toistemme] värähtelyä ja assosioimme vapaasti kukin omalla tavallamme.

Mitä on onnistuminen? Esityksen tekeminen ei ollut helppoa. Tiedän työskennelleeni pitkään ja intensiivisesti ja sain prosessista paljon itselleni. On ilmeistä, että myös jotkin muista läsnäolijoista kävivät syvällä esityksen aikana. Mutta läsnä oli epäilemättä myös niitä, jotka eivät tähän maailmaan sukeltaneet. Tämäkin on hyvä. Sillä mikä kenties parasta: olen vapaampi kuin koskaan aiemmin miellyttämisen tarpeesta. Ego pyrkii esiin pikkuniikkisen aiempaa vähemmän, ja olo on kevyt ja rauhallinen.

Minulta on viime aikoina kysytty usein, mitä tohtorintutkintoni jälkeen aion tehdä. Kysymys voi tietysti implikoida käsitystä elämästä yhtäjaksoisena projektien jatkumona, mutta päätän vastata siihen näin: en tiedä, mitä seuraavaksi tapahtuu, mutta näkymä tulevaisuuteen on ihastuttava. Ainakin:

Hengitän.

Hengitämme.

Kuunnellaan, viritetään, virittäydytään.

Soimme.

Soin.

Lähteet

Adorno, Theodor 1983 [1955] (käänt. NicholSEN Weber, Shierry & Weber, Samuel): Bach defended against his devotees. Sisältyy teokseen: *Prisms. Studies in Contemporary German Social Thought*. Cambridge: MIT University Press, 133–146.

Ball, Hugo 1916: Dada Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa:
<[http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_\(1916,_Hugo_Ball\)](http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball))>. [Viittauspäivä:
18.10.2013.]

Beckett, Samuel & Feldman, Morton 1977: *Neither*. London: Universal Edition.

Blum, David 1977: *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Boccioni, Umberto & Carrà, Carlo & Russolo, Luigi & Balla, Giacomo & Severini, Gino
1910: Manifesto of Futurist Painters [verkkodokumentti]. Saatavissa:
<<http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Bread and Puppet 1984: Why Cheap Art Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://breadandpuppet.org/cheap-art/why-cheap-art-manifesto>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Breton, André 1924: First manifesto of Surrealism [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Breton, André 1929: Second manifesto of Surrealism [verkkodokumentti]. Saatavissa:
<http://www.mattesonart.com/11111111111111111111111111new-page.aspx>.
 [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Busoni, Ferruccio 1973 [1907]: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Hamburg: Karl Dieter Wagner.

Cage, John 1961: *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cage, John 1967: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cardew, Cornelius 1971: Towards the ethics of improvisation. Teoksessa: *Treatise Handbook*. London: Edition Peters, xvii–xxi.

Cardew, Cornelius 1974: Stockhausen serves imperialism [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.ubu.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Caws, Mary Ann 2001: *Manifesto: a century of isms*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Childish, Billy & Thomson, Charles 1999: The Stuckists. Against conceptualism, hedonism and the cult of the ego-artist [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html#manifest>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Clemens, Justin 2009: Neon statements. Joseph Kosuth and Conceptual Art [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.themonthly.com.au/issue/2009/december/1295830898/justin-clemens/neon-statements>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Derrida, Jacques 2004: The Postmodern Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://akickupthearts.wordpress.com/tag/postmodern-manifesto>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Eburne, Jonathan P. 2008: *Surrealism and the art of crime*. Ithaca: Cornell University Press.

Feldman, Morton [toim. Friedman, Bernard Harper] 2000: *Give my regards to Eight Street*. Cambridge: Exact Change.

Frey, John G. 1936: From Dada to Surrealism. *Parnassus*, Vol. 8, No. 7 (Dec., 1936), 12–15.

Friedman, Ken & Smith, Owen & Sawchyn, Lauren 2002: the FluxusPerformance-Workbook [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Gann, Kyle 2010: *No Such Thing as Silence*. New Haven and London: Yale University Press.

Gillmor, Alan M. 1983: Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde. *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No. 1 (Winter, 1983), 104–119.

Greenberg, Clement 1939: Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review* 6 (Fall 1939), 34–49.

Greer, Germaine 2008: Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don't get [verkkodokumentti]. Saatavissa:

<<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/22/1>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Grimshaw, Jeremy 2011: *Draw a Straight Line and Follow It. The Music and Mysticism of La Monte Young*. Oxford : Oxford University Press.

Higgins, Dick 1976: The Origin of Happening. *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4 (Autumn – Winter 1976), 268–271.

Hughes, Robert 2008: Day of the Dead [verkkodokumentti]. Saatavissa:

<<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/sep/13/damienhirst.art>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Hurme, Juha 2007: *Volvo Amazon* [romaani]. Helsinki: Teos.

Hurme, Juha 2009: *Puupää* [romaani]. Helsinki: Teos.

Kirkkopelto, Esa 2004: Yleistetyn antropomorfismin manifesti [verkkodokumentti].

Saatavissa: <<http://toisissatiloissa.net/MANIFESTI.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Klein, Yves 1961: Chelsea Hotel Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa:

<http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Kosuth, Joseph 1969: Art after Philosophy [verkkodokumentti]. Saatavissa:

<<http://tallervi.pbworks.com/f/Art%20After%20Philosophy.pdf>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Kotz, Liz 2001: Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. *October*, Vol. 95 (Winter, 2001), 54–89.

Kundera, Milan (käänt. Siraste, Kirsti) 2005 [1984]: *Olemisen sietämätön keveys* [romaani]. Helsinki: Loisto.

Laitinen, Juho 2010: Musiikki, joka muutti minut. *Rondo*, 6/2010, 19.

Laitinen, Juho 2011: No such thing as silence. Kyle Gann kirjoittaa John Cagen teoksesta 4'33" [verkkodokumentti]. Saatavissa: <[http://www.amfion.fi/jutut/esseet/no-such-thing-as-silence--kyle-gann-kirjoittaa-john-cagen-teoksesta-4'33"/>](http://www.amfion.fi/jutut/esseet/no-such-thing-as-silence--kyle-gann-kirjoittaa-john-cagen-teoksesta-4'33). [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Larson, Kay 2012: *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press.

Maciunas, George 1963: Fluxus Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://georgemaciunas.com/?page_id=42>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Marinetti, Filippo Tomasi 1909: The Futurist Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://vserver1.cscs.lsa.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Marinetti, Filippo Tomasi 1930: Manifesto of Futurist Cooking [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.foodinitaly.org/blog/2010/11/02/source-futurist-cooking-in-the-tribune/>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Moréas, Jean 1886: Symbolist Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.mutablesound.com/home/?p=2165>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Morgan, Robert P. 1984: Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, Vol. 10 No. 3 (March 1984), 442–461.

Myllyaho, Mika 2011: Pääkirjoitus. Sisältyy julkaisuun: Suomi 2011. *Kansallisteatterin kausiohjelma*. Kevät 2011. Helsinki: Kansallisteatteri, 4.

Myllyaho, Mika 2013: Pääkirjoitus. Sisältyy julkaisuun: *Kansallisteatterin kausiohjelma*. Kevät 2013. Helsinki: Kansallisteatteri, 4.

Mäki, Teemu 2005: KISSA-essée [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.teemumaki.com/essayskissa.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Oldenburg, Claes 1961: I am for an art [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.penguin.co.uk/UKExtract/0,,OTk2NjgxNiUzQTAIM0ExMDArQXJOaXNOcyUyNiUyMzM5JTNCk01hbmlmZXNOb3M=,00.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Oteri, Frank J. 2005: Sitting in a Room with Alvin Lucier [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.newmusicbox.org/assets/72/interview_lucier.pdf>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Perrottet, Tony: Pornography in the Kitchen [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://thesmartset.com/article/article02130801.aspx>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Perussuomalaiset 2011: Suomalaiselle sopivin. Perussuomalaiset r.p:n eduskuntavaaliohjelma 2011 [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.perussuomalaiset.fi/wp-content/uploads/2013/04/Perussuomalaisten_eduskuntavaaliohjelma_2011.pdf>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Poggioli, Renato 1968: *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press.

Pollard, Lawrence 2009: Back to the Futurists [verkkodokumentti]. Päivitetty 20.2.2009. Saatavissa: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7894877.stm>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Pratella, Francesco Balilla 1910: Manifesto of Futurist Musicians [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Revill, David 1992: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing.

Rich, Alan 1995: *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon Press.

Russolo, Luigi 1913: The Art of Noises [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Sewell, Brian 2001: Postmodernism, V&A – review [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/postmodernism-va-review-7439529.html>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Tiekso, Tanja [tulossa]: *Todellista musiikkia: kokeellisuuden idea musiikin avantgarde-manifesteissa* [väitöskirja]. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

Tzara, Tristan 1918: Dada Manifesto [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/TzaraD1.pdf>>. [Viittauspäivä: 18.10.2013.]

Varèse, Edgard & Wen-Chung, Chou 1966: *Liberation of Sound*. Teoksessa: Schwartz, Elliott & Childs, Barney & Fox, Jim (toim.) 1998 [1967]: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Boston: Da Capo Press, 195–208.

Yalom, Irvin D. 2001: *The Gift of Therapy. An open letter to a new generation of therapists and their patients*. London: Piatkus.

Young, La Monte 2012: *Five Evening Concerts of Raga Darbari* [käsiohjelman]. Berliini: Berliner Festspiele.

Kiitokset

Koska asiat interpenetroivat ja ovat siis sisäkkäisiä, voin tähän työhönkin liittyen olla kiitollinen jokaisesta kohtaamisesta tohtoriopintojeni aikana ja niitä ennen. Yksilöiden haluan kuitenkin kiittää työni kirjallisen osion ohjaukseen osallistuneita: ennen muuta professori Anne Sivuola-Kauppala kärsivällisestä, empaattisesta ja vastuuntuntoisesta ohjauksesta sekä professori Kari Kurkelaa psykoanalyttisistä näkökulmista ja merkityksellisestä inhimillisestä tuesta. FM Tanja Tieksoilta olen saanut arvokasta tietoa manifestien historiasta ja eetoksesta. Työn varhaisvaiheessa minua auttoivat eteenpäin professori Marcus Castrén ja FT Taina Riikonen. Runoilija Lauri Otonkoskea kiitän kielenkäyttöön liittyvistä neuvoista.

Taiteelliseen työhöni liittyvästä evästyksestä kiitän esitarkastajaani Martti Rousia sekä minua vuosien varrella konsultoineita Anssi Karttusta, Risto Poutasta ja Kimmo Hakola. Aivan erityisesti kiitän kaikkia soittokumppaneitani matkan aikana sekä kaikkia esityksissäni mukana olleita, roolista riippumatta.

Koska taiteen henkeä ei voi syödä, olen syvästi kiitollinen apurahoja ja avustuksia minulle myöntäneille Suomen Kulttuurirahastolle, Valtion säveltaidetoimikunnalle, Korde-linin säätiölle, Greta ja William Lehtisen säätiölle, Uudenmaan taidetoimikunnalle ja Sibelius-Akatemialle mahdollisuudesta keskittyä projektiin sataprosenttisesti.

Kiitän kannustavia ystäviäni antoisista keskusteluista musiikista, tutkimuksesta ja näiden ympäriltä: Alasdair Beatsonia, Thomas Buckneria, Geoffrey Ducea, Fredrik Hacklinia, Pauliina Hulkkoa, Ritva Koistista, Juhani Nuorvalaa ja Martti Parkkaria. Erityisesti kiitän Risto Hyväkköä monen monista syvälle alitajunnan syövereihin ulottuvista symposiumeista.

Vanhempiani Päivi ja Timo Laitista sekä sisartani Iiristä perheineen kiitän moraalisesta ja taloudellisesta tuesta sekä rakkaudesta ja läheisyydestä. Kiitän työhuoneelle usein mukaan kipittänyttä vesikoiraamme Telmaa opeista hetkessä elämiseen sekä yhteisistä hassuttelu- ja halailuhetkistä ankanan puurtamisen lomassa. Lopuksi, tärkeimpänä, kiitän Teijaa huumorista, lämmöstä ja mukana olostani kaikissa käännteissä.

Jatkotutkintokonserttien ohjelmat

I SÄVEL ON VAPAA?

9.10.2008 klo 19.00 Sibelius-Akatemian konserttisalissa

Thomas Buckner, laulu

Juho Laitinen, sello ja äänet

Touko Lundell, trumpetti

Max Savikangas, esineet ja sivunkääntö

Christian Wolff, piano, melodika ja ääni

OHJELMA:

Christian Wolff (s. 1934)	<i>For 1, 2 or 3 people (1964)</i>
Morton Feldman (1926–1988)	<i>Projection 1 (1950)</i>
Earle Brown (1926–2002)	<i>Four systems (1954)</i>
Christian Wolff	<i>Cello suite variation (2000)</i>
	Tempo of Prelude
	Tempo of Saraband
	Tempo of Gigue
John Cage (1912–1992)	<i>Sonata for two voices (1933)</i>
	Sonata (Allegro)
	Fugato (Lento)
	Rondo (Tempo primo)
Juho Laitinen (s. 1977)	<i>Five Pieces (2008, kantaesitys)</i>
	Study in rhythm
	Imitation, resonance
	Levels of activity
	Words, lyrics
	Chamber music
Morton Feldman	<i>Durations 2 (1960)</i>

VÄLIAIKA

John Cage	<i>26'1.1499", for a string player (1955)</i>
-----------	---



7.9.2009 klo 19.00 Temppeliaukion kirkossa

James Andean, elektroniikka ja äänentoisto

Juho Laitinen, sello ja elektroniikka

Jouko Laivuori, kosketinsoittimet

Lilli Maijala, alttoviulu

OHJELMA:

Juho Laitinen (s. 1977)

More or less predictable waveforms (2008–9)

Henri Dutilleux (s. 1916)

Trois strophes sur le Nom Sacher (1976)

Un poco indeciso – Più lento – A tempo

Andante sostenuto

Vivace

Giacinto Scelsi (1905–1988)

Elegia per Ty (1958/1966)

♩ = 80

♩ = 72

♩ = 60

Juhani Nuorvala (s. 1960)

Boost (2009, kantaesitys)

Alvin Lucier (s. 1931)

Music for cello

with one or more amplified vases (1992)

VÄLIAIKA

Kaija Saariaho (s. 1952)

Petals (1988)

Einojuhani Rautavaara (s. 1928)

For upright piano

and amplified cello (1976)

Roger Smalley (s. 1943)

Echo II (1978)



12.3.2011 klo 21.00 Sibelius-Akatemian konserttitalissa

Juho Laitinen, sello

Jouko Laivuori, piano

Sirje Ruhtula, valosuunnittelu

OHJELMA:

Morton Feldman (1926–1987)

Patterns

in a Chromatic Field (1981)

IV

KIRJE SELLISTILTÄ

21.5.2012 klo 19.00 Musiikkitalon Camerata-salissa

Timo Alanen, sello
Pasi Eerikäinen, viulu
Eero Ignatius, kontrabasso
Hanna Kinnunen, huilu
Eveliina Kytömäki, piano
Juho Laitinen, sello
Hannu Lintu, kapellimestari
Paula Malmivaara, oboe
Antti Ohenoja, lyömäsoittimet
Mikko Raasakka, klarinetti
Jukka Rantamäki, viulu
Pisku Ristiluoma, alttoviulu

OHJELMA:

Iannis Xenakis (1922–2001)

Kottos (1977)

Elliott Carter (1908–2012)

Sonaatti sellolle ja pianolle (1944)

Moderato

Vivace, molto leggiero

Adagio

Allegro

VÄLIAIKA

Juho Laitinen (s. 1977)

let's not organize its potential (2012, ke)

Usko Meriläinen (1930–2004)

Kirje sellistille (1+9 sellolle ja yhtyeille, 1990)

I Tempo vivo

II Molto lento

V

LA VOCE RAUCA E DOLCE...

30.9.2013 klo 19.00 Musiikkitalon harjoitussali Paavossa

James Andean, äänitekniikka

Pauliina Hulkko, dramaturgia

Juho Laitinen, sello, ääni, syntetisaattori ja ohjelmointi

Timoteus Ruotsalainen, valosuunnittelu

OHJELMA:

Phill Niblock (s. 1933)

Harm (2003)

Juho Laitinen (s. 1977)

Three naïve pieces (2007/9/12)

Heinz Holliger (s. 1939)

Trema (1981)

Juho Laitinen

RhythmiCone Jam (2012)

György Kurtág (s. 1926)

Sokrateen jäähyväiset (2000)

György Kurtág

Sokrateen jäähyväiset (2000)

György Kurtág

Sokrateen jäähyväiset (2000)

Michael Gordon (s. 1956)

Industry (1992)

Louis Andriessen (s. 1939)

La voce (1981)