



Krambitus-profiilikonsertti

Tutkimusmatka musiikin puhuttelevuuteen

Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
19.5.2010

Johannes Päckilä

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiiikkipedagogi
Tekijä Johannes Päckilä		
Työn nimi <i>Krambitus</i> -profiilikonsertti – Tutkimusmatka musiiikin puhuttelevuuteen		
Työn ohjaaja/ohjaajat Annu Tuovila		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Toukokuu 2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 28 + 8 + CD
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Monimuotoisen opinnäytetyöni kirjallinen osa käsittelee vuoden 2009 <i>Aikamme kamarimusiikkia</i> -konserttisarjan <i>Krambitus</i>-profiilikonsertin suunnittelua ja toteutusta sekä konsertissa soitetun George Crumbin <i>Vox Balaenae</i> -teoksen puhuttelevuutta. Konsertin äänite on työn teososa.</p> <p>Omien havaintojeni ja päätelmieni sekä retoriikkaa käsittelevien teosten sisällön tueksi olen haastatellut lehtori Juan Antonio Muroa puhuttelevuuden käsitettä pohtiesani. Edellisten lisäksi työni tieto perustuu mm. nuottijulkaisuihin ja musiiikin yleisteoksiin.</p> <p>Opinnäytetyöni lähtökohtana oli puhuttelevan konsertin järjestäminen. Todelliset tulokset esitettiinkin 26.2.2009 kello 19 – opinnäytetyöni konkreettinen osa ei yksilotteisuudessaan pysty samaa puhuttelevuutta tavoittamaan. Yhdessä hienojen ystävieni kanssa saimme aikaiseksi monitasoisen ja kokonaisvaltaisen konsertin, joka toivottavasti toi George Crumbin musiiikille uusia ihailijoita.</p> <p>Kirjallisen osan pohdintojen tarkoituksena on herättää lukijassaan ajatuksia esittävän säveltaiteen ja musiiikin puhuttelevuudesta sekä innostaa muitakin muusikkoja suunnittelemaan ja toteuttamaan poikkitaiteellisia konsertteja. Lyhyet nuottiesimerkit ja teososa synnyttänevät vuorovaikutusta musiiikin ja tekstin välille.</p>		
Teos/Esitys/Produktio <i>Krambitus</i> – Johannes Päckilän profiilikonsertti 26.2.2009 kello 19		
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulu/kirjasto/Ruoholahti		
Avainsanat Crumb, dramatisointi, esittäminen, konsertit, nykymusiikki, retoriikka		

Degree Programme in Classical Music		Specialisation Music Pedagogue
Author Johannes Päckilä		
Title <i>Krambitus</i> Profile Concert – How to Touch People with Music?		
Tutor(s) Annu Tuovila		
Type of Work Bachelor's thesis	Date May 2010	Number of pages + appendices 28 + 8 + CD
<p>ABSTRACT</p> <p>This thesis reports on the planning and production process of a profile concert entitled <i>Krambitus</i>, which was part of the <i>Aikamme kamarimusiikkia</i> (Chamber Music of Our Time) concert series in 2009. The thesis also analyses George Crumb's <i>Vox Balaenae</i> to identify the musical elements that touch the listener. The thesis also includes a recording of the concert.</p> <p>I interviewed lecturer Juan Antonio Muro about the ways in which music can touch the listener in support of the ideas presented in books on rhetorics and my own discoveries and conclusions. I also consulted collections of sheet music and books on music.</p> <p>The main objective of my final artistic project was to give a concert that would touch people. Therefore the true findings were published on 26 Feb. 2009 at 7 pm. The written part of my thesis cannot touch the reader the way the concert did. My great friends and I created a multidimensional and comprehensive concert experience which hopefully made many of the listeners new admirers of the music of George Crumb.</p> <p>The purpose of the discussion is to inspire the readers to think about how music and a concert can touch the listener and encourage musicians to plan and hold multi-arts concerts. Short samples of sheet music and the concert DVD hopefully evoke communication between the music and the text.</p>		
Work / Performance / Project <i>Krambitus</i> – the Profile concert of Johannes Päckilä on 26 Feb. 2009 at 7 pm		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences/library/Ruoholahti		
Keywords concert, George Crumb, dramatization, contemporary music, performing, rhetorics		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	2
2	PUHUTTELEVAN KONSERTIN TOTEUTTAMINEN	5
2.1	Puhuttelevuudesta.....	5
2.2	Konsertin ohjelmasta	6
2.3	Videoteoksesta osana puhuttelevuutta	8
2.4	Valaistuksesta	10
2.5	Käsiohjelmasta ja kokonaisvaikutelmasta.....	11
3	NÄKÖKULMIA MUSIIKIN PUHUTTELEVVUUTEEN.....	14
3.1	George Crumbista.....	16
3.2	Puhuttelevuudesta <i>Vox Balaenae</i> -teoksessa	17
4	LOPUKSI	25
	LÄHTEET.....	27

LIITTEET

Liite 1 Luonnoksia lava-asettelusta

Liite 2 Lavakartta

Liite 3 Mainos

Liite 4 Käsiohjelma

Liite 5 Monologit

Liite 6 CD: *Krambitus* – Johannes Päckilän profiilikonsertti 26.2.2009

1 JOHDANTO

Alkutaipaleeni musiikin parissa oli todellakin harrastelemista. 7-vuotiaana aloitetuilla pianotunneilla jaksoin käydä lähinnä piano-opettajani vaimon herkkukaapin lahjusten voimalla. Musiikkipainotteisella ala-asteella sormeni tottelivat muita paremmin nokka-huilutunneilla, mutta suurta intohimoa kyseinen soitin ei minussa herättänyt. Musiikin-opettajani ehdotti poikkihuiluun tutustumista. Reilun vuoden ajan kävin koulun järjestämällä huilutunneilla, kunnes vuonna 1998 pääsin Oulun konservatorioon Jaana Sariolan luokalle. Olin vielä konservatoriossakin useita lukuvuosia keskinkertaisen tavallinen opetettava – harjoittelu ei kiinnostanut, tunneilla väsytti tai ajatukseni harhailivat muissa asioissa. Erään soittotunnin aluksi Sariola esitteli minulle George Crumbin *Vox Balaenae*¹ ja *An Idyll for the Misbegotten*² -teoksia. Selostuksen perusteella musiikki kuulosti kiehtovalta, vaikka partituureista en – pienenä poikana – mitään ymmärtänyt-kään. Myöhemmin eräällä toisella tunnilla Sariola soitti cd-levyä Einojuhani Rautavaaran teoksesta *Cantus arcticus*, konsertosta linnuille ja orkesterille. Mikään siihen asti kuulemani musiikki ei ollut puhutellut minua yhtä paljon. Musiikillinen minäni alkoi herätä, halusin itsekin oppia käsittelemään soitintani niin, että voisin omalla soitollani saada kuulijani kokemaan jotakin vastaavaa. Aloinkin harjoitella ahkerammin, halusin tietää enemmän.

Murrosiässä huilu ”tyttöjen soittimena” aiheutti minulle identiteettikriisin. Nolotti sanoa jääkiekko- tai jalkapallokentän laidalla, että nyt minun pitää lähteä harjoittelemaan huiluläksyjä. Onneksi Sariola opetti kerran huilutunnin alkulämmittelyksi moderneja soittotekniikoita. Oli terapeutista puhaltaa huilusta rumia, jopa miehekkäitäkin ääniä. Tuntui siltä, että pystyisin seisomaan ylpeämmin harrastukseni takana. Myöhemmin sain käyttää oppimiani uusia tekniikoita Jukka-Pekka Lehdon ja Harri Wessmannin säveltämissä pikkukappaleissa. Konservatorion päättökonserttiin ja kevään pääsykokeisiin valitsimme soolokappaleeksi japanilaisen Kazuo Fukushima *Mein*³, joka entisestään vahvasti musiikillista minäni maskuliinisemmän sointimaailmansa ansiosta. Voinkin sanoa, että uusi musiikki teki minusta musiikin ammattiopiskelijan.

¹ Teoksen nimi on latinaa ja tarkoittaa valaiden ääntä (vapaasti käännettynä *Valaan laulu*, mitä nimeä käytän työssäni) (Crumb 1972b).

² Misbegotten-sana tarkoittaa vastenmielistä tai rumaa (Kielikone 2007).

³ *Mei* on keskimäinen osa huilukonsertosta *Hi-Kyo*, joka tarkoittaa kuuta. Sitä soitetaan yleisesti erillisenä soolona. (Wessman 1999, 3.)

Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiaan⁴ päästyäni tärkeäksi uuden musiikin kiinnostukseni syventäjäksi tuli kitaransoiton ja kamarimusiikin lehtori Juan Antonio Muro. Kolmantena opiskeluvuotena syksyllä 2007 Muro kysyi minua soittamaan seuraavaan kevään Aikamme Kamarimusiikkia -konserttisarjaan⁵. Jo aikaisempina vuosina olin nauttinut kouluni viikoksi uuden musiikin innostavalla hengellä täyttävästä tapahtumasta, joten minun oli helppo lähteä mukaan. Harri Vuoren *Kvarteton*⁶ sekä Kaija Saariahon *Die Aussichtin*⁷ opiskelu muodostuikin ikimuistoiseksi, sillä Aikamme kamarimusiikkia -tapahtumaan on usein liittynyt leiri, jonka tarkoituksena on inspiroivassa ympäristössä syventyä nykymusiikin maailmaan, ammattilaisten ohjauksessa harjoitella konserteissa esitettäviä kamarimusiikkiteoksia ja herättää yleistä keskustelua ja uteliaisuutta omaa elämää ja ympäristöä koskevissa asioissa (Kähkönen 2007, 7–13). Lokakuussa 2007 leiri vietettiin Sibelius-Akatemian Musiikkikeskus Kallio-Kuninkaalassa Järvenpään Tuusulanjärven rannalla. Muutamat päivät Suomen kulttuurimaisemissa olivat erittäin tehokkaita ja ajatuksia herättäviä keskusteluineen, työpajoineen ja ohjaustunteineen.

Helmikuun lopussa konserttisarjan avajaiskonsertissa soitettujen teosten esitykset saivat kiitosta. Hieman ennen pääsiäistä vuonna 2008 Juan Antonio Muro kysyi halukkuuttani profiilikonsertin järjestämiseen seuraavan vuoden Aikamme Kamarimusiikkia -viikolla. Profiilikonsertti on opiskelijalle (tai opiskelijoille) suotu mahdollisuus suunnitella ja toteuttaa vapaasti oman näköisensä uuden musiikin konsertti (Kähkönen 2007, 33–34). Olinkin Muron kysymyksestä hyvin otettu ja suostuin empimättä. Ajatukseni alkoivat heti kuumeisesti työstää vajaan vuoden päässä hämmöttävää suurta tilaisuutta. Ensihetkestä asti minulle oli selvää, että haluaisin järjestää puhuttelevan konsertin.

Prosessi lukuisista ideoista lopulliseen 26.2.2009 olleeseen *Krambitus*-konserttiin muodostui ammatillisesti erittäin haastavaksi, työteliääksi ja stressaavaksi, mutta samalla hyvin palkitsevaksi ja opettavaksi – todelliseksi tutkimusmatkaksi musiikin puhuttelevuuteen. *Krambitus* oli ensimmäinen täysin itse suunnittelemani ja toteuttamani konsertti. Se, että minun ”piti” tuona iltana soittaa tunnin mittainen, huilistisesti erittäin

⁴ Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia ja EVTEK-ammattikorkeakoulu yhdistyivät Metropolia Ammattikorkeakouluksi vuonna 2008.

⁵ Aikamme kamarimusiikkia on Muron vuonna 1987 Helsingin Konservatoriossa perustama pelkästään nykymusiikkiin keskittyvä konserttisarja, joka on seurannut hänen mukanaan Stadia- ja Metropolia-ammattikorkeakouluihin (Kähkönen 2007, 6–7).

⁶ *Quartetto* huilulle, kitaralle, sellolle ja pianolle on sävelletty vuonna 1981 (Vuori 1993).

⁷ Soitimme sopraanolle, huilulle, sellolle ja pianolle sovitetun version. *Die Aussicht* tarkoittaa näkymää tai näköalaa (Kielikone 2007). Runon teksti on Scardanellin (Saariaho 1999).

vaativa ohjelma, tuntui konserttitilanteessa nautinnolta, kypsien hedelmien poimimiselta. Sitä ennen olin mm. sopinut kymmeniä harjoituksia, varannut tiloja, kopioinut nuotteja, huolehtinut videon kuvauksista, kuvaajasta ja näyttelijästä, ostanut kangasta, lainannut soittimia toiselta puolelta kaupunkia, kirjoittanut käsiohjelmia, roudannut, siivonnut näyttämöä, asentanut videotykkejä ja lähettänyt kutsuja. Matkan aikana opinkin valtavasti uusia asioita, joita halusin kirjata ylös – niinpä *Krambituksesta* muodostui toiminnallinen opinnäytetyöni.

Koska konserttini lähtökohta oli puhuttelevan lopputuloksen aikaansaaminen, halusin tehdä myös kirjallisesta osasta puhuttelevan. Tätä seuraavissa luvuissa en siis kuvaa pelkkää prosessin kulkua, vaan pohdin kaikkea erityisesti puhuttelevuuden näkökulmasta. Erittelen raportissani ensiksi asioita, joilla halusin puhutella omassa konsertissani. Pohdin tehtyjen ratkaisujen ja valintojen vaikutusta yleisön kokemukseen konsertista. Toiseksi tarkastelen puhuttelevuutta musiikissa. Esittelen hieman George Crumbia ja valitsin konsertissa soitetusta ohjelmasta *Valaan laulun* syvemmän analyysin kohteeksi. Olen poiminut teoksesta aspekteja ja elementtejä, jotka esiintyjien kautta voivat puhutella yleisöä. Konsertista tehty live-äänite on työni teososa⁸.

Kirjallisen aineiston etsiminen osoittautui kirjallisen työni ylivoimaisesti haastavimmaksi osaksi. Uuden musiikin⁹ esittämiskäytännöistä tai puhuttelevuudesta ei ole olemassa kovin paljon tutkimuksia. Analyysejä uudesta musiikista on toki tehty, mutta ne ovat usein pelkkää teosten sävellysteknistä tarkastelua, eivätkä siten ota suoraan kantaa puhuttelevuuteen. Tapa, jolla barokkimusiikkia on tutkittu retoriikan näkökulmasta¹⁰, tulisi mielestäni ottaa aina musiikkianalyysin yhdeksi tarkastelutasoksi. Retoriikasta kirjoitettujen teosten sisällön lisäksi lainaan työssäni Juan Antonio Muron haastattelusta saatuja ajatuksia. Toivon, että työni rohkaisisi pohtimaan esittävän säveltaiteen ja musiikin puhuttelevuutta ja kokemuksellisuutta laajemmin sekä innostaisi muitakin muusikkoja suunnittelemaan ja toteuttamaan poikkitaiteellisia konsertteja.

⁸ *Krambitus* – Johannes Päckilän profiilikonsertti 26.2.2009 -CD on työn liitteenä.

⁹ Kuten Caterina Stenius (Stenius 2006, 9–14) toteaa, oikean termin löytäminen ”uudelle musiikille” on ongelmallista. Mikään termi ei anna täydellistä kuvaa aiheesta. Käyttäessäni työssäni termejä uusi musiikki, aikamme musiikki tai moderni musiikki tarkoitan pääasiassa 1940-luvun jälkeen sävellettyä musiikkia.

¹⁰ Esimerkiksi Nikolaus Harnoncourtin kirja *Puhuva musiikki: johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen* on loistava teos aiheesta.

2 PUHUTTELEVAN KONSERTIN TOTEUTTAMINEN

2.1 Puhuttelevuudesta

Sana puhutteleva on hankala määritellä tyhjentävästi. Kielitoimiston sanakirja (Kielikone 2007) kuvailee sanaa seuraavasti: "vaikuttaa, tehotta (varsinkin myötätuntoa, sääliä herättämällä)". Puhuttelevassa objektissa tai tapahtumassa on siis jotakin, joka aiheuttaa kokijassaan jotakin. Puhutella voi yrittää tietoisesti, mutta toisaalta arkipäivän asiat tai tapahtumat voivat puhutella pelkällä olemassaolollaan. Puhutella voikin mikä vaan, esimerkiksi toinen ihminen, luonto, rakennus tai kaunis ajatus. Taidetta arvioidessa kysymystä puhuttelevuudesta ei voida sivuuttaa.¹¹ Taiteen tarkoitushan on aiheuttaa kokemuksia, tunteita tai ajatuksia, toisin sanoen puhutella. Taidefilosofinen peruskysymys, "mitä on hyvä taide?", onkin oikeastaan kysymys, miksi hyvä taide puhuttelee.

Taidekilpailuissa, koesoitoissa ja pääsykokeissa teokset, suoritukset tai esitykset pyritään laittamaan järjestykseen puhuttelevuuden perusteella. Konkreettisten mittarien puuttuessa tulokset ovat juryn jäsenten subjektiivisten mielipiteiden jonkinlainen keskiarvo, ei suinkaan mikään lopullinen tai oikea totuus. Puhuttelun astetta tai tasoa onkin mahdotonta ja jopa absurdia uskottavasti tai tieteellisesti määritellä. Taiteen puhuttelevuudessa keskeisintä ja "oikeinta" on jokaisen teoksen tai esityksen kokevan yksilön oma kokemus ja mielipide. Vaikka ihmiset puhuvat samasta teoksesta tai esityksestä, puhuu jokainen omasta kokemuksestaan ja toisen ihmisen kokemus on tavoittamaton, sillä toisen päähän sisään ei pääse (Mali 2004, 45). Ei siis ole väärin tai huonosti kuunneltu, jos kilpailuvoittajan esitys jättää kylmäksi tai on mitäänsanomaton¹², vaikka vieressä osoitettaisiinkin suosiota seisten.

Puhuttelevaan taidelopputulokseen pyrkiminen onkin hyvin arvaamatonta. Puhutelluksi tuleminen on tuhansien tekijöiden summa. Kulttuuritausta, ikä, sukupuoli ja vireystila vain muutamia tekijöitä mainitakseni vaikuttavat teoksen kokemiseen valtavasti. Taiteilija voi teostaan rakentaessa tietoisesti pyrkiä puhuttelemaan tietyllä tavalla, mutta

¹¹ Tässä kohtaa tarkoitan taiteella esteettisiä kokemuksia aiheuttavia ihmisen luomuksia rajamatta niin sanottua viihdettä sen ulkopuolelle.

¹² Puhuttelevan vastakohtana voikin edellisten adjektiivien lisäksi määritellä tyhjäksi, sisällyksettömäksi tai mielenkiinnottomaksi.

kokijat voivat tulla puhutelluksi myös aivan eri syystä. Hyvää teosta analysoidessa tulisikin tutkia myös ihmistä, miksi juuri minä koen teoksen näin ja hän noin. Lienee turhaa sanoa, mutta teosta, joka puhuttelee tai jonka jokin tietty aspekti puhuttelee jokaista sen kokijaa, ei ole olemassa. On myös mahdotonta antaa absoluuttista vastausta siitä, miksi jotkut teokset puhuttelevat niin useita ihmisiä.

Esittävien taiteiden¹³ puhuttelevuuteen liittyy teoksen ja kokijan lisäksi myös esiintyjä. Hyvän teoksen voi pilata ja huonolle käydä päinvastoin. Aristoteleen (Aristoteles 1997, 7–10) näkemys yleisön vakuuttamisen tärkeydestä retoriikassa pätee kaikkeen esittämiseen ja esiintymiseen. On osattava olla vakuuttava, perustella, edetä loogisesti ja siten osoittaa oma osaamisensa – ennen kaikkea uskoa itse asiaansa. Puhuttelevaa konserttia suunnitellessani poiminkin esitykseen ideoita, jotka itse koin puhutteleviksi tai merkityksellisiksi, joiden takana pystyin seisomaan.

2.2 Konsertin ohjelmasta

Konserttiin valittavat kappaleet ovat puhuttelevuuden kannalta kaiken lähtökohta. Kuten puhetta myös konserttia suunnitellessa on ajateltava yleisöä ja päämäärää (Torkki 2006, 61). Yleisöni koostui hyvin eri tavoilla musiikkiin suhtautuvista henkilöistä ja päämääräni oli puhutella. Halusin soittaa ehdottoman hyvää musiikkia mielenkiintoisilta säveltäjältä tai säveltäjiltä. George Crumbin *Vox Balaenae* tuli ensimmäisenä mieleeni. Teos on jo saavuttanut klassikon aseman, ja kuten todettu, oma kiinnostukseni siihen heräsi jo varhain. Halusin *Valaan laulun* konserttini peruskiveksi, josta teoksena varmasti melko moni kuulija pitäisi. Sibelius-Akatemian kirjastosta kyseistä nuottia hakiesani huomasin myös vanhan tutun *An Idyll for the Misbegottenin*. Nuottia toista kertaa elämässäni – ensimmäisestä kerrasta (toivottavasti) hieman viisastuneena – tutkiessani kiinnostuin valtavasti. Teosten teemat alkoivat päässäni keskustella keskenään: *Valaan laulu* kuvaa ikuisuutta ja ihmisen pienuutta, kun taas *Idylli vastenmieliselle* (vapaa suomennos) haluaa herättää ihmiset ajattelemaan ympäröivän luonnon toimistamme johtuvaa tilaa (Crumb 1972b ja Crumb 1986).

Pidän loogisista ja symmetrisistä konserttiohjelmista, joten yritin etsiä teosten pariaksi kaksi jonkun muun säveltäjän hyvää teosta. Kahlasin nuotteja ja levyjä läpi, mutta kai-

¹³ Esittäviä taiteita ovat musiikki, tanssi ja teatteri elävänä esityksenä.

kissa teoksissa tuntui olevan jokin vika. Kysyin neuvoa opettajiltani ja ystäviltäni, mutta heidän ehdotukset eivät minua tarpeeksi puhutelleet. Eräänä päivänä *Valaan laulua* harjoitellessani silmiini osui Crumbin syntymävuosi 1929 ja tajusin, että lokakuun 24. päivänä vuonna 2009 hän täyttäisi 80 vuotta (Napoliello). Siitä lähtien minulla ei ollut enää epäselvyyttä ohjelmasta, halusin koko konsertin olevan Crumbin musiikkia.

Levytyksiä Crumbin teoksista kuunnellessani noin 20 minuutin mittainen *11 Echoes of Autumn 1965* oli jäänyt mieleeni. Viululle, klarinetille, alttohuilulle ja pianolle sävelletty teos paljastui lähemmässä tarkastelussa kaikin puolin mainioksi: se puhutteli itseäni kovasti, se oli sopivan mittainen ja kokoonpanokaan ei ollut liian suuri. Nimensä mukaisesti Crumb on säveltänyt teokseensa 11 muistumaa syksystä 1965 (Crumb 1966). *Valaan laulun* ja *Idyllin vastenmieliselle* jatkoksi ja konsertin lopettavaksi teokseksi se sopi mielestäni mainiosti: *11 kaikua vuodesta 1965* (vapaa suomennos) on teoksista ”älyllisin”, teoksen ymmärtäminen vaatii siis kuulijalta virittäytyneitä tilaa. Käsiohjelma alkoi näyttää omasta mielestäni erittäin kiinnostavalta: musiikki alkoi (*Valaan laulun* ensimmäisen osa on vapaasti suomennettuna *Vokaliisi (...aikojen alulle)*) maailman synnystä, kävi läpi maailman ajan, ihmisen synnyn, ihmisen itsekyyden aiheuttamat muutokset ilmastossa, muisteli kaiholla vanhoja aikoja ja päättyi *Rukoukseen* (*11 kaikua vuodesta 1965* -teoksen päättävän osan nimi). Kasassa oli itseäni puhutteleva ohjelma¹⁴.

Ohjelman valinnalla konsertin puhuttelevuuden voi helposti tuhota: Liian pitkä ohjelma herpaannuttaa keskittymisen (mielestäni väliajattoman konsertin enimmäiskesto on tunti). Liian samankaltaiset teokset puolestaan turruttavat. Jos ohjelmaan valitaan useita lyhyitä teoksia, vaikutelmasta tulee helposti oppilaskonserttimainen. Konserttini nimi *Krambitus* (eli Crumbin ambitus¹⁵) kertoo sanoilla leikkien oman konserttini ohjelmasta tärkeimmän: Crumbin keskenään hyvin erityyppisillä teoksilla pyrin kampittamaan yleisön, puhuttelemaan sitä.

¹⁴ Konsertin käsiohjelmatiedot ovat Liitteessä 4.

¹⁵ Ambitus eli ulottuvuus ääriarvojen välillä. Ohjelma esitteli mielestäni Crumbin kamarimusiikkilisten ilmaisukeinojen ääriarvot.

2.3 Videoteoksesta osana puhuttelevuutta

Usein profiilikonsertteihin on sisällytetty aineksia muista taiteenhaaroista: lavalla on ollut tanssijoita näyttelijöitä ja lausujia, seinälle on heijastettu kuvataidetta, jne. Valitsemani teokset olisivat toimineet hyvin pelkästään partituurin ohjeita noudattaen esitettyinä, mutta koska kyse oli samalla omasta taiteellisesta profiilistani ja hyvä kuvataide puhuttelee minua, halusin tehdä yhteistyötä ystäväni taitelija Johannes Heikkilän kanssa. Tieto siitä, että Crumb on mieltynyt teatterin keinoihin musiikillisen sanomansa syventäjänä lisäsi haluani poikkitaiteellisuuteen entisestään (Steinitz 2001, 737). Ensimmäinen yhteinen ideahautomo projektin tiimoilta on kirjattu tapahtuneen 5.4.2008 teekuppien ääressä eräässä helsinkiläisessä ravintolassa. Siellä ja myöhemmissä vastaavissa tapaamisissamme pyörittelimme ideoita konsertin toteuttamisesta vailla suodattamia.¹⁶ Suurin osa ajatuksista oli tuhoon tuomittuja ja suureellisia, mutta pääasia oli, että ajatuksia syntyi. Vähitellen konsertti alkoi muotoutua omannäköisemmäksi.

Kaikki ideat tuntuivat lopulta päätyvän kolminaisuuden ja kokonaisvaltaisuuden ympärille: ohjelmassa kolme teosta, vuoropuhelussa säveltäjä, esittäjä ja kuulija, kolme videokangasta, konsertin kokeminen kokonaisuutena, jne. Työnimeksi projekti saikin nimen *Triptyykki*. Päätimme, että Heikkilä kuvaa jokaisen teoksen taustalle tunnelmaan sopivan minimalistisen videon, jotka yhdessä muodostavat oman kokonaisuutensa, yhden videoteoksen. Videot muodostaisivat lavalle puolestaan kuvataiteen perinteisen triptyykin hahmon¹⁷ ja samalla yhdistäisivät koko konsertin yhdeksi kokonaisuudeksi. Periaatteena pidimme, etteivät äänettömät videot saisi viedä huomiota pääasialta eli musiikilta, vaan niiden tulisi syventää kokemusta pienillä yksityiskohdilla.

Vox Balaenaen taustavideota varten Uunisaaren edustalta Heikkilä löysi kelluvia jäälauttoja, jotka tuulen vaikutuksesta keinuivat välillä rauhallisesti. Koska *Vox Balaenae* kuvaa veden ja luonnon ikaikaisuutta, päätimme, että myös jäälautat lilluisivat isolla keskikankaalla koko konsertin ajan. Itse asiassa konsertti päättyi sinisävyisen, hyvin meditatiivisen ja hypnotisoivan *Jäälautat*-videon sammumiseen noin kymmenen sekuntia sen jälkeen, kun viimeisen kappaleen viimeinen ääni vaiken. An *Idyll for the Misbegotten* -teoksen taustalle Heikkilä kuvasi käsivaralta videon näyttelijää (veljeni Taneli Päckilä) hänen tallatessaan Helsingissä Tokoinrannan valkealta jäältä Kaisaniemen

¹⁶ Hautumoiden luonnostelmia liitteessä 1.

¹⁷ Lavakartta on liitteessä 2.

puiston likaisen lumen ja asfaltin keskeltä rautatieaseman kovalle graniitille. Mustavalkoinen *Kävely*-video heijastettiin konsertissa lavan oikealle etunurkkaan sijoitettuun valkoiseen lavasteseinään. Videon tehokkuus (ja yhteys musiikkiteoksen tunnelmaan) perustuvat lähikuvan ”äänekkyyteen ja likaisuuteen” verrattuna taustakankaalla hitaasti ja hiljaa soljuviin jäälauttoihin.

Viimeinen osa kolmeosaisesta videoteoksesta oli toisen videon jatkumo toisella puolella lavaa symmetrisesti olevalle identtiselle lavasteseinälle. Siinä kävelijä siirtyy istumaan Kalasataman metroaseman lähistöllä olevan verkkoaidan viereen kalliolle ja vaipuu mietteisiinsä. Kuulaassa pakkaspäivässä on jotakin humaania ja videon väreissä jotakin retroa, kuten *11 Echoes of Autumn 1965* -teoksessakin. Noin 17 minuutin kohdalla näyttelijä nousee ja kävelee kuvasta kokonaan pois. Konsertissa kolmas *Mietiskely*-video häivytettiin viimeisen kappaleen lopussa valojen kanssa (katso seuraava luku 2.4) kokonaan pois. Lopun pimeyteen jäivät ainoastaan *Rukous*-osa ja *Jäälautat*. Tarkoituksenamme oli korostaa faktaa, että luontoon verrattuna ihminen on ollut vain hetken maanpinnalla.¹⁸ *Jäälautat*, *Kävely* ja *Mietiskely* -osista koostuva videoteos sai Heikkilältä nimen *Triptyykki*.

Käytimme video-teemaa hyväksemme myös Heikkilän suunnittelemissa konserttijulisteissa ja -mainoksissa¹⁹: valokuvaaja Saku Soukka otti kuvan vanhasta televisioruudusta, johon oli kirjoitettu konsertin tiedot, sekä Heikkilästä hänen kannatellessaan ko. ruutua eri asennoissa. Ilmoitustauluille kiinnitetystä mainoksesta teimme myös postikorttipienennyksen, jota kutsuna lähetin sukulaisilleni, ystäväilleni ja tutuilleni. Konserttia edeltävänä päivänä mainoksessa esiintynyt televisioruutu teksteineen tuotiin konservatorion aulaan ”mainospatsaaksi” herättämään ihmetystä ja mielenkiintoa konserttia kohtaan. Video käsitteenä oli niin tärkeä osa *Krambitusta*, että mietimme leikillisesti profiilikonsertti sanan korvaamista videomusiikkikonsertti, konserttivideomusiikki tai konserttimusiikkivideo -sanoilla.

¹⁸ Nopean laskutoimituksen jälkeen voidaan päätellä, että jos maapallo on 24 tuntia vanha, on ihminen ollut olemassa noin neljä sekuntia.

¹⁹ Yksi versio mainoksesta liitteessä 3.

2.4 Valaistuksesta

Vox Balaenaen ja *11 Echoes of Autumn 1965* esitysohjeissa on maininta valaistuksesta. Olikin selvää, että osa puhuttelevuudesta tulisi syntymään valaistuksesta. *Valaan laulun* esitysohjeissa Crumb sanoo, että lavalla tulee olla syvän sininen valo (Crumb 1972b). *11 kaikua syksystä 1965* -teos tulee puolestaan esittää joko syvän sinisen tai vihreän valon vallitessa lavalla tai vaihtoehtoisesti siten, että teos alkaa syvän sinisen valossa, joka vähitellen muuttuu tulenpunaiseksi teoksen intensivoitryessä ja lopussa intensiteetin laskiessa himmenee kokonaan pois siten, että teoksen viimeinen *Rukous-osa* esitetään pimeydessä (Crumb 1972a). Päädyin jälkimmäiseen vaihtoehtoon, sillä halusin valaistukseen vaihtelua. Pelkkä syvän sininen tai vihreä valaistus olisi saattanut tuntua yleisöstä mielikuvituksettomalta ja toisteiselta.

Koska *An Idyll for the Misbegotten* ei antanut erillistä ohjetta valaistuksen suhteen, suunnittelin sen itse: Tehokkaan vaikutuksen ja teoksen sanoman vuoksi tiukasti rajatut kirkkaat suoraan ylhäältä tulevat spotit toimivat mielestäni hyvin. Teoksen esitysohjeissa sanotaan, että teos on tarkoitettu kuultavaksi kaukaa järven yli kuutamoisena elokuun iltana (Crumb 1986). Konsertissamme järveä edustivat taustalla soljuvat jäälautat ja kuuksi valomestari Tuukka Törneblomin kanssa heijastimme kelmeän valokeilan katsomon vasempaan reunaan. Teoksessa siteerataan kiinalaista runoilijaa Ssü-K'ung Shuta²⁰. Huilistin tulee lausua mikroфонia kohti nojautuen lyhyt katkelma, jossa sanotaan englanniksi, että kuu laskee, näen värisevät linnut ja lakastuneet laitumet. Siinä kohtaa teosta myös kuumme himmeni.

Omassa konsertissani erityisvaatimuksen valaistukselle asetti videoteos. Kankaalle (tai seinälle) heijastettuna video siroaa valoan melko runsaasti ympärilleen. Onneksi Heikkilä otti asian loistavasti huomioon videoteostaan suunnitellessa ja toteuttaessaan: *Jäälautat* ja *Mietiskely* -osien värit ovat muokattu sinisävyisiksi, joten ne itsessään valaisivat lavaa Crumbin haluamalla tavalla. *11 Echoes of Autumn 1965* -teoksen taustalle kuvatun *Mietiskelyn* Heikkilä halusi kaiken lisäksi himmennettävän punasävyisten kalvojen avulla pimeyteen ennen *Rukous*-osaa. Myös *Kävely*-osan mustavalkoisuus tuki mielestäni suunnittelemaani valaistusta. Lavasteseiniä (katso lavakarttaa liitteessä 2) aset-

²⁰ Ssü-K'ung Shu eli 1700-luvulla (Crumb 1986). Hänen tuotannostaan en löytänyt mitään muuta länsimaisille kielille käännettyä tekstiä.

taessamme pyrimme saamaan ne mahdollisimman lähelle lavan etureunaa siten, että videoiden heijastukset osuisivat mahdollisimman vähän lavalle.

Valojen oikeanlaisella käytöllä voi ehdottomasti lisätä konsertin tunnelmaa ja kokemuksellisuutta. Värivaloista tai vaihtuvista valoista ongelmia voi aiheutua nuotinlukemiselle. *Krambituksessa* jokaiselle soittajalla oli nuottivalo (sen lisäksi pianojen koskettimistot ja koneistot oli valaistu pianistien työn helpottamiseksi). Ratkaisu oli hyvä, sillä aikamme kamarimusiikkiteosten ulkoa opetteleminen on erittäin työlästä ja kaiken lisäksi nuoteista heijastui jonkin verran valoa esittäjien kasvoihin, mikä näytti arvoitukselliselta. Valaistuksella voi tietysti myös pilata konsertin. En usko, että kukaan kaipaa tavalliseen sinfoniakonserttiin välkkyvaloja tai diskopalloja. Myös musiikin väreinä ”näkeväille” ihmisellä vääränväriset valot voivat olla ongelma. Muistan kuulleen, kuinka jonkun lied-konserttia kuunnelleen oli poistuttava salista, koska laulajan iltapuvun väri oli niin suuressa ristiriidassa teoksen värimaailman kanssa.

2.5 Käsiohjelmasta ja kokonaisvaikutelmasta

Videoista ja valoista johtuen katsomossa ei konsertin aikana voinut olla valoja. Siitä johtuen perinteisen käsiohjelman tekeminen ei tullut kysymykseen. En missään tapauksessa halunnut, että osa yleisön keskittymisestä tuhraantuisi teoksen rakenteesta tai esiintyjistä kirjoitetun musiikin kannalta epäolennaisen tekstin tihrustamiseen. Aikamme Kamarimusiikkia -konserttisarjan käsiohjelmat painetaan yhteen vihkoseen, mikä toimii samalla muiden konserttien mainoksena. Ohjelmaa ei siis voinut kokonaan jättää poiskaan. Oli selvää, että ainakin esitettävien teosten ja esiintyjien nimet halusin kyseiseen lehtiseen. Muutoin pyrin käsiohjelmatekstissänikin puhuttelevuuteen, ajatusten herättäjäksi, en niinkään informatiivisuuteen, kuten liitteestä 4 voi huomata. Kuin tilauksesta, konserttipäivän aattona Helsingin Sanomissa oli Johanna Korhosen ”siunaus” normaalista poikkeavalle käsiohjelmatekstilleni: tekstit sortuvat usein luettelemaan totuttuun tapaan vain esiintyjien saavutukset eikä kuvaamaan esittäjän omaa suhdetta musiikkiin (Korhonen 2009).

Teosten ymmärtämiseen tarvittavat tiedot tulivat konsertissani ilmi kirjoittamissani erityyillisissä monologeissa, jotka opiskelijakollegani Turkka Inkilä ja Annika Fuhrmann

esittivät.²¹ Ensimmäinen monologi on runomuodossa. Fuhrmann lausui sen täydellisen pimeyden vallitessa konserttisalin parvelta. Sen tarkoituksena oli saattaa yleisö ihmettyksen ja uteliaisuuden valtaan. ”Mistä kaikki tulee, mihin menee?” kysyy myös Crumb teoksessaan *Valaan laulu*, joka pitää ainakin minua juuri ihmettyksen vallassa alusta loppuun. Monologissa tulee myös piilotetusti melko paljon tietoa teoksesta, kuten myöhemmin luvussa 3.2 käy ilmi (kaikkeuden arvoitus, Richard Strauss, *Näin puhui Zarathustra*, luonnon suuri rytmi, tuulen haltijan kannel, merilokin huudot ja ryhävalas). Toisen monologin tarkoitus oli muodostaa täydellinen kontrasti *Valaan laulun* taivaalliseksi lopulle: yleisössä istunut Inkilä nousi teoksen loputtua paikaltaan ja aloitti saarnaamaan mm. nykymusiikin kauheudesta. Henkeään pidätellen *Valaan laulun* lopun diminuendoa kuuntelevalle yleisölle Inkilän ”meuhkaus” tuli varmasti järkytyksenä. Samaan aikaan kuin Inkilä aloitti puheensa, myös edellisessä luvussa kuvattu ”tekokuu” nousi katsomon vasempaan laitaan. Inkilä siirtyi kuun kelmeään loisteeseen jatkamaan purkautumistaan. Puheen tarkoitus oli alkuhämmennyksen jälkeen hymyilyttää yleisöä (ja siinä se onnistuikin, kuten teososasta kuuluu), sillä naurua aiheuttavat asiat ovat nautinnollisia, minkä takia niitä tulee sisällyttää esityksiin (Aristoteles 1997, 46). Toki monologissa oli paljon myös tietämisen arvoista informaatiota teoksesta.

Kolmas monologi on kertomusmuotoinen. Senkin Fuhrmann lausui pimeydestä parvelta, mutta eri puolelta salia kuin ensimmäisen puheen. Monologilla halusin rauhoittaa yleisöä *An Idyll for the Misbegotten* -teoksen ja myös *Kävely*-videon äänekkyyden jäljiltä. Sen tarkoituksena oli valmistaa kuulijoita seuraavaa älyllistä haastetta, *11 Echoes of Autumn 1965* -teosta varten. Monologilla halusin kuulijoiden pääsevän atmosfääriin, joka olisi lähellä soitettavan teoksen tunnelmaa.

Joidenkin mielestä musiikin tulee alkaa täydellisestä hiljaisuudesta, eli hetkestä, jolloin yleisö on saapunut paikoilleen ja hiljentynyt. Kirjoitin puheet eri tyyleillä ja yritin tavoittaa konsertissani teatteriesityksen kokonaisuutta²², missä esimerkiksi puhe, musiikki ja tanssi voivat lomittua luontevasti. Käsiohjelmani alalaidassa toivoin suosionsoitusten jättämistä konsertin loppuun. Halusin konsertin olevan mahdollisimman häiriöttä ete-

²¹ Liitteessä 5 on monologiensa käsikirjoitukset, joita Inkilän ja Fuhrmannin kehoitin muokkaamaan omiin suihin paremmin sopiviksi. Liitteenä 6 olevasta työstä voi kuunnella konsertissa soitettujen teosten lisäksi myös ko. monologit (raidat 1, 3 ja 5).

²² Kuten todettua, puheiden funktiona oli myös ohjata kuulijan huomio muualle kappaleiden vaihtuessa: lavalla oli videoiden heijastusta lukuun ottamatta pimeys, jonka turvin soittajat siirtyivät väliverhojen takaa mahdollisimman äänettömästi paikoilleen.

nevä soittajien ja kuulijoiden yhteinen puhutteleva matka Crumbin sointimaailmassa: lava oli järjestetty siten, ettei soittimia tarvinnut siirrellä kappaleiden välissä, viritys hoidettiin ennen konserttia, jne. Kuuntelijapalautteen perusteella juuri se oli ollut todella tärkeä tekijä puhuttelevuuden kannalta: korvat olivat kasvaneet kuulemaan ja kuuntelemaan ja mieli avautunut ymmärtämään, konsertin jälkeen ei olisi vähään aikaan halunnut nousta tuolistaan.

3 NÄKÖKULMIA MUSIIKIN PUHUTTELEVUUTEEN

Luvussa 2.1 toteamani yleiset ajatukset puhuttelevuudesta pitävät paikkansa myös musiikin puhuttelevuutta tarkastellessa: Kaikenlainen musiikki voi puhutella ihmistä. Musiikin puhuttelevuutta ei ole sidottu teokseen vaan sen kuulijaan ja kokijaan. Musiikin puhuttelevuuteen vaikuttaa hyvin monet tekijät. On siis mahdotonta antaa mitään absoluuttista vastausta siitä, miksi jokin teos tai esitys puhuttelee. Toisaalta ei ole pelkästään sattumaa, että juuri tietyt taiteilijat tai teokset koskettavat useampia ihmisiä kuin toiset ja jäävät siten elämään ikuisesti. Kysymys, mitä on hyvä musiikki, voidaankin kääntää muotoon miksi hyvä musiikki puhuttelee (tai vastaavasti muotoon miksi hyvä esitys puhuttelee).

Musiikin puhuttelevuutta voidaan lähestyä musiikin kokemistapojen kautta. Juan Antonio Muron (Muro 2009) mukaan taidemusiikki voidaan jakaa kolmeen suureen yksiköön kokemistapansa perusteella: Ensimmäiseksi on musiikki, jonka kokemiseen kuulijan ei tarvitse ponnistella lainkaan, vaan kokemus syntyy aistinvaraisesti. Musiikki aiheuttaa aistisynteesian: kuultu nähdään väreinä, koetaan lämpönä tai kylmyytenä, sävellys kuulostaa sadepisaroilta, jne. Esimerkiksi Claude Debussy onnistui edellä kuvatun synteesian aiheuttajana erinomaisesti, se on hänen tavaramerkkinsäkin. Impressionismi, jota Debussyn katsotaan edustavan, pyrkiikin välittömän vaikutelman avulla kuvaamaan jotakin. Esimerkiksi teoksessaan *La Mer*²³ Debussyn kirjoittamissa sävelissä voi kuulla merituulta ja aaltoja, "tuntea" kosteutta, "haistaa" kalan hajun, jne.

Toisena luokituksessa on musiikki, joka herättää tunteita. Musiikki aiheuttaa ilmiön, jossa kuultu koetaan vahvoina tunnetiloina. Esimerkiksi teoksiin kirjoitettu harmonia, melodia tai kaikkien osatekijöiden summa assosioituu kuulijan mielessä suruksi, iloksi tai kaipaukseksi. Romantiikan ajan mestarit ja nykysäveltäjistä esimerkiksi Einojuhani Rautavaara ovat onnistuneet emotionaalisen musiikin kirjoittamisessa erinomaisesti. Toisen ryhmän teokset vaativat kuulijalta Muron mukaan edellistä enemmän, sillä tunteet ovat ihmisen sisällä. Ihmisen tulee tuntea itsensä ja reaktionsa, ymmärtääkseen musiikin aiheuttamia tunteita. Tunteita herättävä länsimainen musiikki pelaa paljon

²³ *La mer* (suomeksi *Meri*) on Calaude Debussyn vuonna 1905 säveltämä kuuluisa kolmiosainen orkesteriteos. Vapaasti suomennettuna osat ovat Merellä aamusta keskipäivään, Aaltojen leikki ja Tuulen ja aaltojen vuoropuhelu.

myös länsimaisen musiikin koodistolla, jonka tuntevalle musiikkiin kirjoitetut tunteet välittyvät paremmin. Esimerkiksi tietyt melodiset kulut, sävellajit ja intervallit ovat vuosisatojen ajan liitetty tiettyyn tunnetilaan. Toisin sanoen, musiikittomassa tai täysin toisenlaisessa musiikillisessa ympäristössä elänyt ei välttämättä koe mollia surulliseksi tai tiettyä barokin affektia huokaukseksi.

Viimeiseksi Muron luokituksessa tulevat teokset, joiden kokeminen vaatii eniten, teokset, joita kuunnellessa tulisi käyttää älyä. Esimerkkeinä ”älyllisistä” teoksista mainittakoon Johann Sebastian Bachin suuret fuugat ja Magnus Lindbergin melkein koko tuotanto²⁴. Teokset ovat usein absoluuttista musiikkia, joka ei pyri kuvamaan mitään musiikin ulkopuolista käsitettä tai asiaa, teosten lähtökohtana ja päätavoitteena on musiikki itse. ”Musiikin sääntöjä” noudattaen ”älylliset teokset” toteuttavat jonkin tietyn tapahtumaketjun. Teos tai sen osa voi esimerkiksi kulkea h-mollista D-duuriin tai tiivistyä hitaasta nopeaan. Usein erityisesti uuden musiikin kohdalla tapahtumaketjujen ymmärtäminen vaatii kuulemisen lisäksi perinpohjaisen tutustumisen partituuriin.

Mielestäni Muron jako on yksinkertaisuudessaan nerokas.²⁵ Se antaa yhden syyn siihen, miksi on musiikkia, joka toisille puhuu ja toisille ei, ja miksi sama teos voi puhutella monella tapaa. Se selittää myös miksi sama ihminen voi kokea saman teoksen eri kerroilla hyvin eri tavoin – hyvässä teoksessa voi olla (ja Muron mukaan usein onkin) kaikkia kokemisen tasoja tyydyttäviä elementtejä. Puhutellakseen teoksen täytyy olla kuulijan kulloisenkin kokemistavan tasolla tai paremminkin kuulijan teoksen tasolla: Muro korostaa, että ennen kaikkea täytyy olla halua ymmärtää, tuntea tai kokea teos. Ilman halua tai uteliaisuutta ihminen jää todennäköisemmin kylmäksi.

Edellä kuvattu luokitus antaa hyvät lähtökohdat ottaa puhuttelevuuden käsite huomioon myös teoksia analysoitaessa. Oman *Krambitus*-tutkimusmatkani jälkeen olen alkanut analysoida teoksia uudella tavalla. Olen alkanut etsiä teoksista syistä, miksi koen musiikin, kuten sen kulloinkin koen. Olen alkanut etsiä puhuttelevuuden syitä ja miettiä, miten saisin puhuteltua samalla aspektilla yleisöönikin. Olen tehnyt myös tuttujen kappaleiden ”uudelleen säveltämistä”: jos koen, että juuri tämän intervallin takia kuu-

²⁴ Lindberg aloittaa sävellystyönsä usein kaavasta tai mallista, ja hänen sanotaan välttelevän tunteellisuutta musiikissaan (Stenius 2006).

²⁵ Jälkeenpäin huomasin, että konserttini ohjelma eteni Muron luokituksen järjestyksessä helpoimmin koettavista vaikeimmin lähestyttäviin, jota Muro pitää ihanteellisena lähestymistapana musiikkiin. Näin kuulijalle annetaan aikaa kasvaa musiikin sisälle.

len musiikissa riemua, vaihdan intervallia ja kuuntelen, miten lopputulos muuttuu. Olen myös pilkkonut teosten perusyksiköitä, rytmiä, melodiaa ja harmoniaa: olen soittanut teoksen rytmisesti tarkasti, mutta väärillä melodiaäänillä, olen muuttanut rytmiä, mutta ollut uskollinen melodialle, jne. Puhuttelevuuslähtöinen analysointi on ollut erittäin hedelmällistä, suosittelen.

Muron luokitus ja omat huomioni eivät pyri vastaamaan musiikin puhuttelevuuden ongelmaan tyhjentävästi – luultavasti tyhjentävää kirjallista vastausta ei edes ole olemassa, sillä musiikki on tarkoitettu ennen kaikkea sävellettäväksi, soitettavaksi ja kuunneltavaksi, ei analysoitavaksi ja puhuttavaksi. Säveltäjän yksittäisten ratkaisujen vaikutuksen arvioimista lopputuloksen puhuttelevuuteen voisi jatkaa ikuisuuteen. Seuraavissa luvuissa pureudunkin George Crumbiin ja erityisesti hänen teokseensa *Vox Balaenae*²⁶ soittajan maalaisjärjellä: en tee täydellistä analyysia enkä kirjoita elämäkertaa, vaan nostan soittajalle ja kuulijalle musiikin puhuttelevuuden kannalta tärkeitä ja osin yleistettäviäkin asioita esille.

3.1 George Crumbista

George Henry Crumb on vuonna 1929 Charlestonissa Länsi-Virginiassa Yhdysvalloissa syntynyt amerikkalainen säveltäjä. Hänen lapsuutensa oli hyvin musiikkipainotteinen, sillä molemmat hänen vanhempansa (sekä jotkut hänen sukulaisensa) olivat muusikkoja. Crumb sai kokeilla useita soittimia ja olla ”luontaisella tavalla, leikin kautta” tekemisissä musiikin kanssa. Jo varhaisesta vaiheesta oli selvää, että Crumbin kiinnostus musiikissa oli ensisijaisesti säveltämisessä. Hän kirjoitti ensimmäiset kokonaiset teoksensa jo alakoulussa. Vartuttuaan hän pääsi opiskelemaan sävellystä muun muassa Illinoisin, Berliinin ja Michiganin yliopistoihin Eugene Weigelin, Boris Blacherin ja Ross Lee Finneyn luokilla. Tärkeimmäksi musiikilliseksi ilmaisukanavaksi Crumbille muodostui jo opiskeluaikoina kamarimusiikki. Se on ylivoimaisesti edustetuin musiikin alalajeista Crumbin tuotannossa. Myös soolopianolle Crumb on kirjoittanut paljon teoksia. (Steinitz 2001, 737; Napoliello²⁷.)

²⁶ *Vox Balaenae* on teososan raita 2.

²⁷ George Crumbin ”viralliset” kotisivut osoitteessa www.georgecrumb.net tarjoavat kaiken tärkeän tiedon mm. säveltäjästä, sävellyksistä ja levytyksistä helposti omaksuttavassa muodossa. Sivujen ylläpitäjät vastasivat kaiken lisäksi Crumbia koskeviin kysymyksiini todella nopeasti.

Crumbin melko suppeahkon tuotannon (alle 80 julkaistua teosta) tuntomerkkejä ovat tutkimukset valon ja varjon²⁸ käytöstä, perusteelliset kokeilut eri soitinten ja soitinyhdistelmien sointivärien mahdollisuuksista, arkkitehtoniset ja soittajaa helpottamaan pyrkivät nuotinnuksensa²⁹, modernien eli laajennettujen soittotekniikoiden suvereeni käyttö, lainaukset tai muunnokset tutuista teemoista³⁰, kanta-aottavuus ja vahvat teatterilliset elementit. Joskus Crumbia on kritisoitu liiallisesta sensaatiohakuisuudesta (”liian pitkälle menevästä modernismista”) todellisen substanssin sijaan, vaikka hän itse pyrkii uudistuksillaan juuri palvelemaan musiikkia ja ilmaisua. Crumb elää ja säveltää edelleen, ja on erittäin suuresti arvostettu kotimaassaan Yhdysvalloissa. (Steinitz 2001, 737–738; Napoliello.)

3.2 Puhuttelevuudesta *Vox Balaenae* -teoksessa

Vox Balaenae kuuluu vahvimmin Muron (ks. edellä) teosluokituksen kategoriaan yksi – aisteilla koettavat teokset. Crumb kuuli vuonna 1969 äänitettyä ryhävalaan laulua ja vaikuttui suuresti (Crumb 1972b). Tarina ei kerro, mutta varmasti Crumb katsoi tai oli jo nähnyt ryhävalaan tai ainakin kuvan siitä. Hän oli varmasti nähnyt meren, haistanut merituulen tuoksun, uinut ja siten tuntenut suolaveden, ehkä hän oli sitä maistanutkin. Omat aistihavainnot puhuttelivat Crumbia. *Valaan laulussa* Crumb pyrkiikin puhuttelemaan synesthesian kautta. Jotakin, jonka hän on itse aistinut, hän pyrkii simuloimaan musiikkinsa avulla. Seuraavassa nostan esille aspekteja, jotka puhuttelevat teoksessa itseäni ja jotka ovat tärkeitä kokonaisvaikutelman takia.

Kesäkuussa 1971 julkaistun teoksen koko nimi on *Vox Balaenae* for Three Masked Players (Electric Flute, Electric Cello, Electric Piano). Nimestä käy ilmi, että esiintyjien tulee olla naamioituja. Esitysohjeessa Crumb tarkoittaa, että naamioiden tulee olla mustia puolinaamioita. Naamioilla Crumb pyrkii häivyttämään ihmisen esillä olemisen merkitystä ja symbolisoimaan voimakkaita persoonattomia luonnonvoimia. (Crumb

²⁸ Italian sana *chiaroscuro* eli valohämy (Kielikone 2007) kuvaa hyvin Crumbin pyrkimyksiä: Crumbin sanotaan yrittävän saavuttaa renesanssin maalarimestarien tapainen täydellinen valonkäytön hallinta musiikissaan.

²⁹ Esimerkiksi konsertissani soitetussa *11 Echoes of Autumn 1965* nuottiviivasto on taivutettu puolikaariksi, kuvaamaan holvikaaria (Crumb 1972a).

³⁰ Teososan raidalla 4 kuultavassa *An Idyll for the Misbegotten* löytyy hieman muunneltu lainaus Claude Debussin tunnetusta soolohuilulle sävelletystä *Syrinxin* teemasta, johon myös edellisen raidan monologi viittaa.

1972b.) Naamiot yhdistettynä edellä kuvattuun siniseen yleisvalaistukseen luovat teoksen puhuttelevuudelle teatterillisen ja merellisen pohjan.

Toinen jo nimestä kumpuava puhuttelevuuteen vaikuttava seikka on soitinten vahvistaminen mikrofonein³¹. Vahvistus lisää saliolosuhteissa kaiun pituutta ja muuttaa sointiväriä vahvasti. Yhdessä erityislaatuisen musiikin kanssa itselleni soitinten vahvistamisesta syntyvä vaikutelma tukee merellisyyttä, sillä myös veden alla ääni muuttuu ja sitä on hankalampi paikallistaa. Vahvistuksen aiheuttama efekti assosioituu itselleni myös vesimassojen painon aistimuksen kokemuksena: syvällä vedessä olet toisaalta vapaa ja painoton, mutta tunnet silti kovan paineen ja painon päälläsi.

Osa puhuttelevuudesta tulee teoksen selkeästä muodosta, yksinkertainen on kaunista, sanotaan. Teos koostuu kolmesta osasta, prologista, teemasta variaatioineen ja epilogista (Crumb 1972b). Säveltäjän suosittama muoto, jolla teos kirjoitetaan käsiohjelmaan, tukee yksinkertaisuutta (katso liite 4). Variaatiot on nimetty geologisten kausien mukaan. Teoksen osien nimet puhuvat siis ajasta ja ikuisuudesta: *Vokaaliisi* (*..aikojen alulle*), *Muunnelmat meriajasta*, *Meri-nokturni* (*..ajan lopulle*). Yksinkertaista teoksessa on myös soitinnus, sillä huilu-sello-piano-yhdistelmä on yksi klassisen pianotrion (piano, viulu ja sello) muunnos.

Teoksen aloittava prologi on kadenssi huilulle. Osassa itseäni puhuttelee ”laajennetulla soittotekniikalla” saavutettu epätodellinen ja aavemainen sointiväri. Huilistin on samanaikaisesti soitettava ja laulettava kurkulla yksinkertaista alkuvoimaista melodiaa. Prologin fraasit alkavat lähes poikkeuksetta fortzatolla, mikä soittotavasta johtuen aiheuttaa naksahduksenomaisen äänen, joka muistuttaa vahvasti yhtä ryhävalaan laulun efekteistä (Martinelli 2002, 112). Edellä kuvatussa sointivärissä, efekteissä ja melodioissa on mielestäni vahvasti luonto ryhävalaineen läsnä. Osaa (myös joitakin muita osia) leimaa itämaisyyden vivahde: melodia on pitkään d-mollin itämaisessä muunnoksessa³², joka käy helposti ilmi kuvasta 1. Osaa soittaessa ajattelinkin olevani kuin moskeijan rukouskutsun laulaja minareetissa. Kovaa, korkealta ja voima korjaa virheet - asenne auttoi alkuvoimaisuuden tehon tavoittamisessa. Konsertissakin juuri edellinen mielikuva auttoi myös esiintymisjännityksen hallinnassa ja oikeaan tunnelmaan

³¹ Puhutaan ns. elektroakustisesta musiikista.

³² Itämainen molli on luonnollisen mollin muunnos, jossa neljäs ja seitsemäs sävel on korotettu. Crumb on käyttänyt gis-nuotin tilalta usein enharmonisesti samaa as-nuottia (ks. Kuva 1).

pääsemisessä. Laulamisen lisäksi osan muut erikoistekniikat Flatterzunge³³ ja glissando³⁴ tuovat entisestään itämaisä mausteita osan atmosfääriin.

Kuva 1.³⁵ Teoksen alkua leimaavaa vahvaa luonnontunnetta ei tule yrittää peittää liian siistin soittotavan alle (Muro 2009). Nuotin päällä olevan poikittain käännetyn hakasulkeen päällä tai alla oleva numero ilmaisee nuotin keston sekunteina.

Prologin lopussa on parodia Richard Straussin sinfonisen runon *Also Sprach Zarathustra* alusta (katso kuva 2). Straussin teoksen avaava motiivi on ns. kaikkeuden arvoitus, joka pohtii kysymystä kaiken olemassaolosta. Se miksi Straussin teos parodioidaan jää arvailujen varaan. Oma *Valaan laulun* sanomaan perustuva tulkintani on, että Crumb haluaa osoittaa Nietzschen samannimiseen kirjaan, *Näin puhui Zarathustra*, perustuvan teoksen sanoman olevan kyseenalainen: ihminen on "ylivertaisuudellaan" aiheuttanut luonnon tasapainolle suurta tuhoa, toisin sanoen, ylivertaisuuden voi helposti kyseenalaistaa. Joka tapauksessa parodian nostaminen esiin edeltävästä kadenssaalisesta materiaalista on osan puhuttelevuuden kannalta tärkeää: mielestäni parodian pätkät ovat muutoin hämyisän osan veden pinnan auringonpilkahdukset sointiväriensä ja riemukkuutensa perusteella. Samalla ne tarjoavat hengähdyksen edestakaisin ympäriinsä me rivirtojen lailla pyörivän d-mollimelodian jälkeen ja toimivat siirtymänä osan hiljenevälle lopulle. Luultavasti parodian olemassaolo ei aukene teoksen ensikertaa ilman ennakkotietoja kuulevalle, sillä niin taitavasti se on piilotettu laajennettujen soittotekniikoiden alle. Mielestäni se toimii kuitenkin musiikillisesti ilman tietopohjaakin. Muro (Muro 2009) mukaan hyvän "älyllisen musiikin" tuntomerkki on se, että se puhuttelee, vaikka musiikin jujua ei tajuaisikaan, toisin sanoen hyvässä älyllisessä musiikissa on muitakin tasoja kuin älyllisyys.

³³ Flatterzunge eli tärykieli on yksi eniten käytetyistä erikoistekniikoista puhallinsoittimilla. Efektissä vaadittavan täryn saa ääneen aikaiseksi puhaltamalla r-kirjainta joko suomalaisittain kielellä tai ranskalaisittain kurkulla.

³⁴ Hyvän glissandon tuottaminen huilulla vaatii niin kutsuttuja avoläppiä eli läppiä, joiden keskellä on reikä, joilloin äänen korkeutta voi liuttaa avaamalla tai sulkemalla reikää tai reikiä vähitellen sormen tai sormien avulla. *Vox Balaenae* vaatii huilusta myös h-jalan eli huilun jalkaosan, jolla voi soittaa pienen h:n.

³⁵ Kaikki nuottiesimerkit ovat peräisin lähteestä Crumb 1972b.

The image shows a musical score for a flute and electric piano. The flute part is at the top, marked '(a tempo)' and features a melodic line with triplets and a quintuplet. The electric piano part is below, with a bass line and a right-hand part. The bass line has dynamic markings: p, f, pp, f, ff, pp, ff, mf, molto ff. The right-hand part has a triplet and a 'lococo' section. Performance instructions include 'emulate brass timbre', 'dramatic, fateful!', 'mute strings', and 'allarg.'.

Kuva 2. Huilisti laulaa toisen rivin melodiaa suoraan huilun sisään (+-merkki nuotin päällä) sormittamalla ylempään viivaston mukaan. Erilaiset sormitukset muuttavat soivan putken pituutta ja siten äänenväriä, mutta eivät korkeutta.

Meriteema eli variaatioiden aihio on yksinkertainen herkkä sellon melodia huiluaänillä fis-mollissa, jota piano säestää tuuliharppua³⁶ matkien. Teoksessa sello viritetään totutusta poikkeavalla tavalla (ns. scordatura³⁷), mikä myös vaikuttaa osan ja koko teoksen sointiväriin. Variaatioissa meriteemaa muunnellaan rajusti. Vasta *Merinokturnissa* eli viimeisessä osassa teema kuullaan selvästi tunnistettavana, melodisesti samanlaisena. Variaatioiden lähde onkin enemmän meriteeman aiheessa eli meressä ja ajan kulumisessa. Tärkein huomioon otettava asia puhuttelevuuden kannalta onkin mielestäni intensiteetin asteittainen nousu aikakausien vaihtuessa kohti nykyaikaa.

Ensimmäinen variaatio *Archeozoic* on esitysohjeensa mukaan ajaton, sekava ja muotoutumassa oleva (Crumb 1972b). Arkeotsooinen eli vanhin geologinen maailman kausi olikin juuri sitä – maapallollamme elämää oli hyvin vähän. Osa alkaa muotoutua sellon matkiman merilokin kaukaisten huutojen ja pianon vienojen kommenttien vuoropuhelulla. Pianisti kuljettaa talttaa kielellä saadakseen kirjoitetun melodian kuuluviin (kuva 3). Osassa Crumb on mielestäni tavoittanut poikkeuksellisen puhuttelevia hiljaisia ja hauraita sointivärejä, joiden kuuluvuuden kannalta teoksen vahvistaminen on välttämätöntä. Myös teososaa varten käytössä olisi tullut olla useampia mikrofoneja, liitteenä olevaa CD:tä kuunnellessa äänentaso vaipuu esimerkiksi juuri ensimmäisessä variaati-

³⁶ Tuuli- eli Aelosharppu on soitin, jonka eripaksuiset kielet viritetään saman säveleen, jolloin tuulen värähtelemään saamat kielet alkavat soittaa kaikkia yläsäveliään. Osassa pianon tulee soittaa nopeita glissandoja annettujen kielten yli. Efektin tehokkuuden kuulee helposti liitteen 5 äänitteessä.

³⁷ Sellon vapaat kielet tulee viritää seuraavasti: H₁ Fis dis ja a.

ossa liian alas. Helsingin Konservatorion konserttisali on akustiikaltaan loistava hiljaisille äänille ja sävyille. Pyrimmekin harjoittelumme alusta asti etsimään hiljaisten nyanssien ääriarvoa.

The image shows a musical score for E. Vc. and E. Pno. The E. Vc. part features a melodic line with a 'sempre sim.' marking. The E. Pno. part includes a 'hold Pedal down' instruction and a section marked '13 = p'. A detailed view of the piano part shows a glissando and acceleration/ritardando on the key.

Kuva 3. *Archozoic*-variaation nuotinnusta. Sellon merilokki-efekti syntyy automaattisena pidettäessä sormien välimatkaa samana kuvion alusta loppuun.

The image shows a musical score for E. Fl., E. Vc., and E. Pno. The E. Fl. part includes 'speak-flute' and 'whisper' markings. The E. Vc. part features 'a very rapid pizz. tremolo (2 fingers)'. The E. Pno. part includes 'sempre sim.' and 'pizz. arpegg.' markings.

Kuva 4. Sellistin täytyy soittaa *Proterozoic*-osassa pizzicatoa molemmilla käsillä. Huilun erikoistekniikkana on annettujen tavujen kuiskaaminen suukappaleen yli siten, että myös annettu ääni dis¹ soi samanaikaisesti.

Proterozoic tulee esittää pimeän mysteerisesti (Crumb 1972b). Tämäkin osa prologin tavoin muistuttaa jollakin tavalla itämaisten soittimien sointimaailmaa. Pianolla on osassa vastustamaton "suurempi luonnon rytmikuvio"³⁸, joka pysyy huilun ja sellon häirintäyrityksistä huolimatta tasaisena (kuva 4 yllä). Osa puhuttelee itseäni juuri edellä

³⁸ Rythmi muodostuu kahdeksasosta, joka soitetaan näppäilemällä G₁-kieltä sormenpäällä ja puolinuotista, jonka ajaksi tietyllä tavalla taivutettu paperiliitin asetetaan värähtelemään kielelle, suosittelen kuuntelemista levyiltä. Kuvassa 4 pianon nuottiviivaston aaltoviiva tarkoittaa, että sama edellä kuvattu rytmikuvio pysyy samana.

kuvatusta johtuen. Soittajana tuntui siltä, ettei luonnon rytmille voi muuta, kuin antaa: omat kuviomme sellistin kanssa tuntuivat vastustamattomasti asettuvan luonnon pulssiin. Pianistin haasteena osassa oli pulssin säilyttäminen, pään piti pysyä kylmänä.

Paleozoic-variaatiossa tunnelma intensivoituu entisestään. Osa soljuu sulavasti, kunnes lopussa sellon kaunis ylöspäin glissando tuhotaan pianon itämaisen torin äänekkyyttä muistuttavalla satsilla. Pianon sisään täytyy osan ajaksi asettaa lasisauva määrättyjen kielten päälle, josta syntyy sanoinkuvaamaton meteli pianon soittaessa ankaraa rytmiaan. Pianon tekstin päälle sellisti ja huilisti soittavat oktaaviunisonossa naiivia melodiaa suurella intohimolla (kuva 5). Vyöryvydessään ja selittämättömyydessään osa ei jätä varmasti ketään kylmäksi.

MESOZOIC [VAR. IV]
Exultantly! [♩ = 140]

Kuva 5. Esitysohjeena *Mesozoic*-variaatiossa on Exultantly! eli voitonriemuisasti (Kielikone 2007), mutta tunnelma on lähinnä sekopäinen. Taitavan nuotinnuksen takia paras teho saavutetaan noudattamalla partituuria mahdollisimman tarkasti.

Variaatioiden suuri intensiteetti purkautuu *Cenozoic*-variaatiossa kunkin soittajan lyhyeen kadenssiin. Esitysohje, dramaattisesti, aistien tiedossa olevan kohtalon, kertonee jotakin ihmisestä, sillä kenotsooisella kaudella ihminen alkoi kehittyä, mihin Crumb viittaa jälleen ensimmäisestä osasta tutulla Strauss-lainallaan (Crumb 1972b). Osa puhuttelee vieden kiihkon ja intensiteetin vielä edellistä osaakin korkeammalle tasolle. Luulen, että teosta ensimmäistä kertaa kuunneltaessa variaation aistii edellisen osan luontevaksi jatkoksi, ei niinkään erilliseksi osaksi. Pianisti Otto Falkin ja sellisti Juuli Ilmosen kanssa totesimme teosta harjoitellessamme, kuinka äärettömän hienosti ja soittajaysävällisesti Crumb kirjoittaa ja nuotintaa musiikkiaan. Erityisesti juuri *Cenozoic*-variaatiossa partituurin kirjaimelliseen toteuttamiseen pyrkiminen osoittautui palkitsevaksi.

Lopun *Sea-Nocturne* (*..for the end of time*) alkaa meriteemalla, joka huilistin ja sellistin täytyy viheltää³⁹ (kuva 6). Päättävässä osassa itselleni puhuttelevin elementti on Crumbin leikki väreillä, valoilla ja varjoilla. Itse koen osassa vahvasti valon heijastumisen, siivilöitymisen ja kimalluksen vedessä. Huilulla soitettavien huiluaäniefektien⁴⁰ määritelmäksi Crumb onkin antanut "shimmering", joka tarkoittaa hohtavaa, kimaltavaa tai kajastavaa (Kielikone 2007). Edellisten variaatioiden jälkeen tuntuu siltä, että ryhävalas tai paremminkin koko valasparvi olisi noussut matalikolle hengähtämään ja lepäämään. Erikoista osassa on myös se, että huilistin ja sellistin tulee soittaa myös crotaleseja eli antiikkisymbaaleita⁴¹. Niiden ääni on lähes äärettömyyksiin jatkuva, huojuva ja koskettava kaunis, mikä tuo oman lisävivahteensa valon ja varjon leikkiin.

Sea-Nocturne (..for the end of time)
Adagio [♩=60]; serene, pure, transfigured

Kuva 6. *Sea-Nocturne*-osa alkaa huilistin ja sellistin vihellyksillä.

Osa ja koko teoksen loppu on mielestäni maailmoja syleilevä. *Sea-Nocturne* voidaan ajatella täysin tonaalisena, mikä tuntuu variaatioiden "sekoilun" jälkeen taivaalliselta. Taivaallista tunnetta oli konsertissa lisännyt *Jäälautat*-videon suunnittelematon juonenkäänne: taivaalta alkoi leijailia muutaman minuutin ajan keveitä lumihiihtaleitä. Pianon chopinmainen satsi, sellon ja huilun kaunis duetto, joka purkautuu hiljaisuuteen häpyvällä yksinkertaisen motiivin toistolla (kuva 7) sekä lumihiihtaleet kuulostavat ja näyttävät varmasti hyvältä. Puhuttelevuuden kannalta teoksen loppu on mielestäni vaikein soittajan näkökulmasta. Tavanomaisen ja perinteisen soittotekniikan hallinta osoittautui

³⁹ Viheltäminen osoittautui erittäin haastavaksi suun kuivuttua hienoisen esiintymisjännityksen takia. Vaarana viheltämisessä on myös nojautua liian lähelle mikrofonia, jolloin ilmavirta tuottaa ei toivottua ääntä kaiuttimista.

⁴⁰ Efektissä huilistin tulee soittaa enharmonisesti saman korkuista ääntä nopeasti eri sormituksilla "ylipuhaltaen" tiettyjä ääniä halutun yläsävelen aikaansaamiseksi.

⁴¹ *Vox Balaenaessa* tarvitaan ainoastaan neljää crotalesea (kirjoitetut h^1 , cis^2 , dis^2 ja fis^2). Salliakustiikka yhdessä vahvistuksen kanssa tekevät niiden äänestä uskomattoman.

melko hankalaksi yli 15 minuutin haastavan modernin satsin jälkeen, mutta onnistuessaan efekti on lähes ylluonnollinen. Juuri sen kelluvan autuuden tunteen halusin järkeyttää *Vox Balaenaeta* seuraavassa monologissa.

The image shows a musical score for three instruments: E. Fl., E. Vc., and E. Pno. The score is written in a complex, modern style with various dynamics and performance instructions. Key elements include:

- E. Fl.:** Starts with [FL.] and Ant. Cym. (Antiphonal Cymbal). Dynamics range from ppp to pppp. Includes instructions like "ppp (let cymbals ring)" and "ppp".
- E. Vc.:** Features a "pizz. pppp" instruction and a "si nista" marking. Dynamics are mostly pppp.
- E. Pno.:** Includes a "hold Ped. down..." instruction. Dynamics are pppp. There are several measures marked with circled numbers 3, 4, 5, and 7.
- Other markings:** "(dying, dying - -)", "play in pantheon (absolutely silent!)", and "hold [affitude]" are scattered throughout the score.
- Date and Location:** "June 1971 Media, Pa." is printed at the bottom right.

Kuva 7. Teoksen lopun tulee häipyä iäisyyteen, tulevaisuuteen.

4 LOPUKSI

Työstä *Krambitus*-konsertin parissa tuli, kuten jo johdannossa totesin, erittäin haastava, mutta samalla palkitseva matka musiikin ytimeen. Työni musiikillinen tai paremminkin muusikollinen osuus eli itse teosten harjoittelu ja konsertti olivat ammatillisen osaamiseni kannalta korvaamattomia. Kunnianhimoisen ja suuren ohjelman hallintaan saattamisessa oma huilismini kehittyi valtavasti. Samalla tulin myös solmineeksi suhteita taitaviin muusikkoihin, joiden kanssa yhteistyö jatkuu varmasti tulevaisuudessakin. Projektin onnistumisesta suurin kiitos kuuluukin heille ja muille käsiohjelmassa (liite 3) mainituille. Yritin hakea apurahoja konserttia varten muutamilta kulttuurilta tukevilta tahoilta. Olisi ollut fantastista jokaisen konsertin eteen työtä tehneen kannalta, jos olisimme voineet uusia *Krambituksen* muutamia kertoja: ensiesityksessä keskittyminen kaikkien liikkuvien osien jouhevaan etenemiseen söi mielestäni hieman uskallusta heittäytyä musiikkiin. Toisella tai vaikkapa viidennellä esityskerralla tilanteesta ja hetkestä olisi varmasti jokainen esiintyjä jo osannut nauttia.

Ilman Aikamme Kamarimusiikkia -konserttisarjaa ei itselleni olisi avautunut mahdollisuutta sukeltaa omiin käsityksiini konsertista, esiintymisestä, musiikista ja elämästä yleensä. Samanlaisen mahdollisuuden ovat saaneet lukuisat kaltaiseni opiskelijat konserttisarjan esiintyjinä – kuulijoiden elämäkysyä unohtamatta. Toivonkin, että tulevaisuudessa konserttisarjalle löytyisi paikka Metropolian keväässä, vaikka Juan Antonio Muron väistyikin taiteellisen johtajan paikalta: jo aikuisikään ehtineen festivaalin hautaaminen osoittaisi mielestäni suurinta mahdollista lyhytnäköisyyttä, sillä niin tärkeäksi osaksi Helsingin ammattikorkeakoulun (oli sen yritysnimi mikä tahansa) identiteettiä se on muodostunut.

Mikäli koulullamme olisi ollut tarjota rahallisia resursseja työhöni enemmän, olisi työni teososa varmasti laadukkaampi. Jälkeenpäin ajateltuna konsertti olisi ehdottomasti pitänyt ensinnäkin videoida äänittämisen lisäksi, sillä DVD:llä työni havainnollisuus ja lukija-katselija-kuuntelija eli kokijaystävällisyys olisi parantunut: esimerkiksi valojen ja maskien kuvailu kirjallisesti puhuttelevina konsertin elementteinä tuntui ontuvalta. Lisäresurssien avulla olisi myös ollut mahdollista saada konserttialiini useampia harjoitusai-koja ja mikrofoneja äänitystä varten. Teososan heikohko tekninen laatu harmittaa itseäni työssä eniten.

Kirjallisessa osassa olisi ollut mukava pureutua esimerkiksi Aristoteleen retoriikkaan syvemmälle, sillä puheen rakenteessa ja itse puheen esittämisessä on hämmästyttävän paljon samoja aspekteja kuin musiikissakin. Tutustumiseni retoriikan kirjoihin aukaisi itselleni uuden maailman, jonka tutkimusta aion tulevaisuudessa jatkaa. Muutenkin tuntuu siltä, etten opinnäytetyöni puitteissa ehtinyt tai pystynyt kertomaan kaikkea haluamaani, esimerkiksi muidenkin teosten hienoudesta olisin ollut valmis kirjoittamaan. Osaltaan edelliseen vaikutti myös se, että opinnäytetyöprosessini katkesi karusti asepalveluksen suorittamiseen ja työn viimeinen palautuspäivä suorastaan vaani jokaisen nurkan takana.

Työni tärkein osa oli kuultiin helmikuussa 2009. Musiikki on tarkoitettu ennen kaikkea soitettavaksi, laulettavaksi ja koettavaksi – samaa esitystä tai kuulijan kokemusta ei voi toistaa eikä mikään tallene pysty elävän esityksen tunnelmaa tavoittamaan. Juuri siksi jokaisen muusikon tulisi tarkoin pohtia esityksensä puhuttelevuutta tilanteen ainutkertaisuuden ja peruttamattomuuden takia. Uskottava ja maaginen esityksestä tulee vasta, kun esittäjä pystyy seisomaan jokaisen ratkaisunsa takana vakaana ylpeänä. Crumbin sanoihin (Napoliello) onkin hyvä päättää: ”Musiikkia voi syntyä vain silloin, kun sydän laulaa.”

LÄHTEET

- Aristoteles 1997. Retoriikka ja Runousoppi. Suomentanut Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- Crumb, George 1972a. Eleven Echoes of Autumn 1965 (Echoes I). [Nuottijulkaisu] New York: C. F. Peters Corporation.
- Crumb, George 1972b. Vox Balaenae. [Nuottijulkaisu] New York: C. F. Peters Corporation.
- Crumb, George 1986. An Idyll for the Misbegotten. [Nuottijulkaisu] New York: C. F. Peters Corporation.
- Kielikone 2007. MOT GlobalDix 3.1 -internetsanakirjasto.
- Korhonen, Johanna 2009. Murheen laaksosta musiikkiin. Helsingin Sanomat. 25.2.2009. 21.
- Kähkönen, Saana ja Aikamme Kamarimusiikkia 2007 -työryhmä 2007. Aikamme Kamarimusiikkia 20 vuotta -historiikki. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.
- Mali, Tuomas 2004. Pianon sisältä: Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Martinelli, Dario 2002. How musical is a whale? Towards a theory of zoömusicology. Helsinki: International Semiotics Institute.
- Muro, Juan Antonio 2009. Haastattelu Helsingin konservatorion kahvilassa. 15.4.2009.
- Napoliello, Brad. The Official George Crumb Home Page. [Verkkodokumentti] <http://www.georgecrumb.net> (luettu 24.4.2009)
- Saariaho, Kaija 1999. Die Aussicht. [Nuottijulkaisu] Lontoo: Chester Music.

Steinitz, Richard 2001. Crumb, George (Henry). Teoksessa Sadie, Stanley (toimittanut) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Lontoo: Grove. 6:737–739.

Stenius, Caterina 2006. Chaconne: Magnus Lindberg ja uusi musiikki. Suomentanut Caj Westerberg. Helsinki: WSOY.

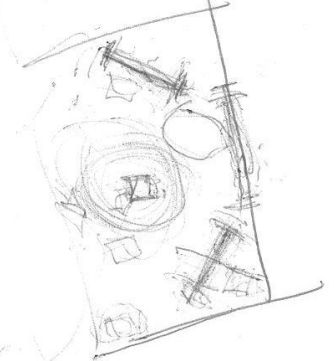
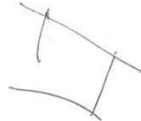
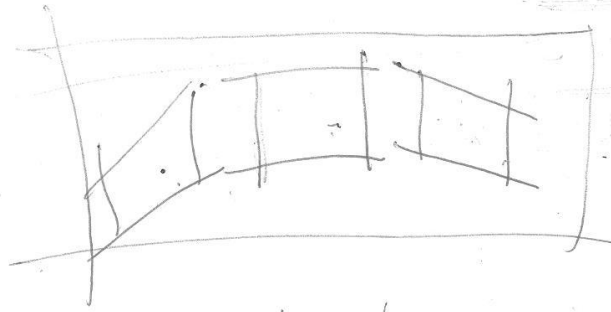
Torkki, Juhana 2006. Puhevalta – kuinka kuulijat vakuutetaan. Helsinki: Otava.

Vuori, Harri 1993. Quartetto. [Nuottijulkaisu] Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Wessman, Harri 1999. Mei. [Teosesittely NAXOS-levymerkin levyn 8.554743FIN kansilehdessä] NAXOS.

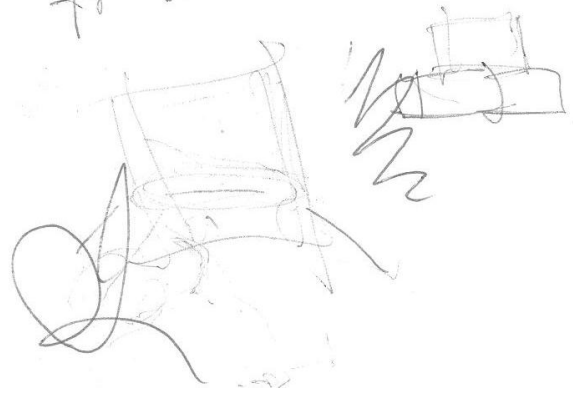
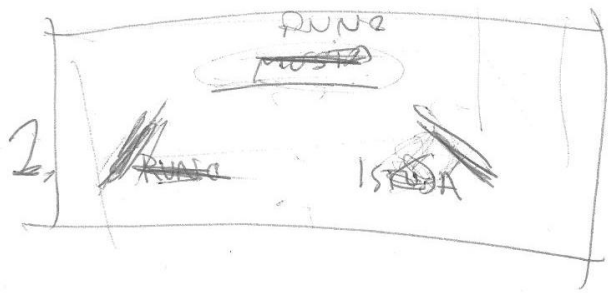
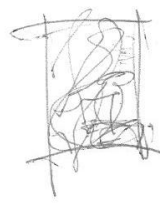
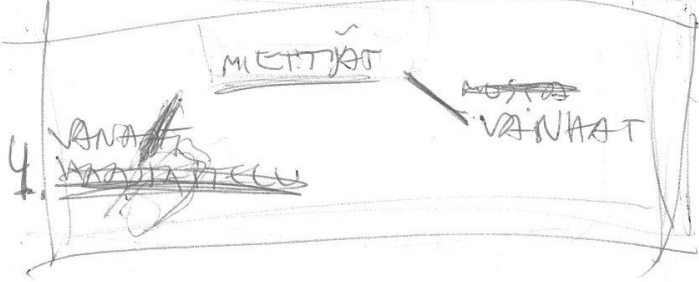
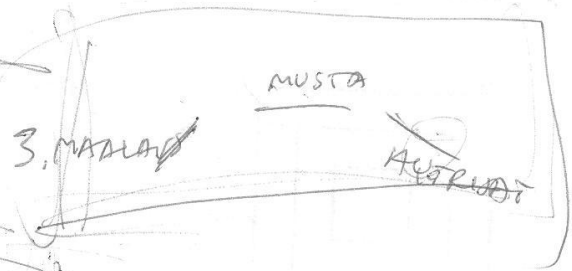
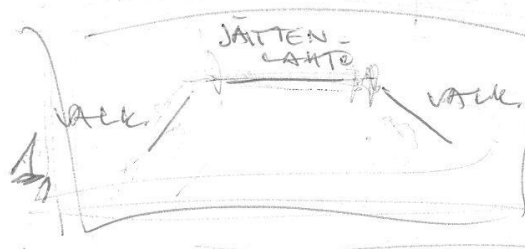
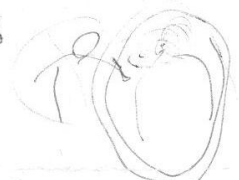
BRUUKERI

050408



mm

- TEREMINEAS
- AJATUS
- "LIVE"

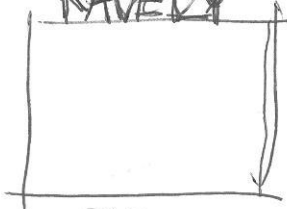


08.04.2008

14 RIIPTYKKEI

1

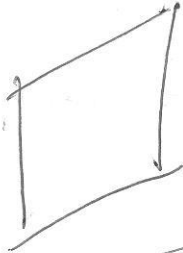
KÄVELY



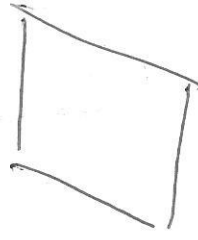
PINENCE

1. BIISI

⇒ LOPPU

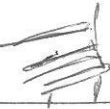


PENKKI



2. LENTO

2. BIISI

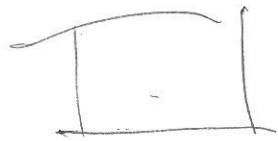


PENKKI (TYHJÄ)

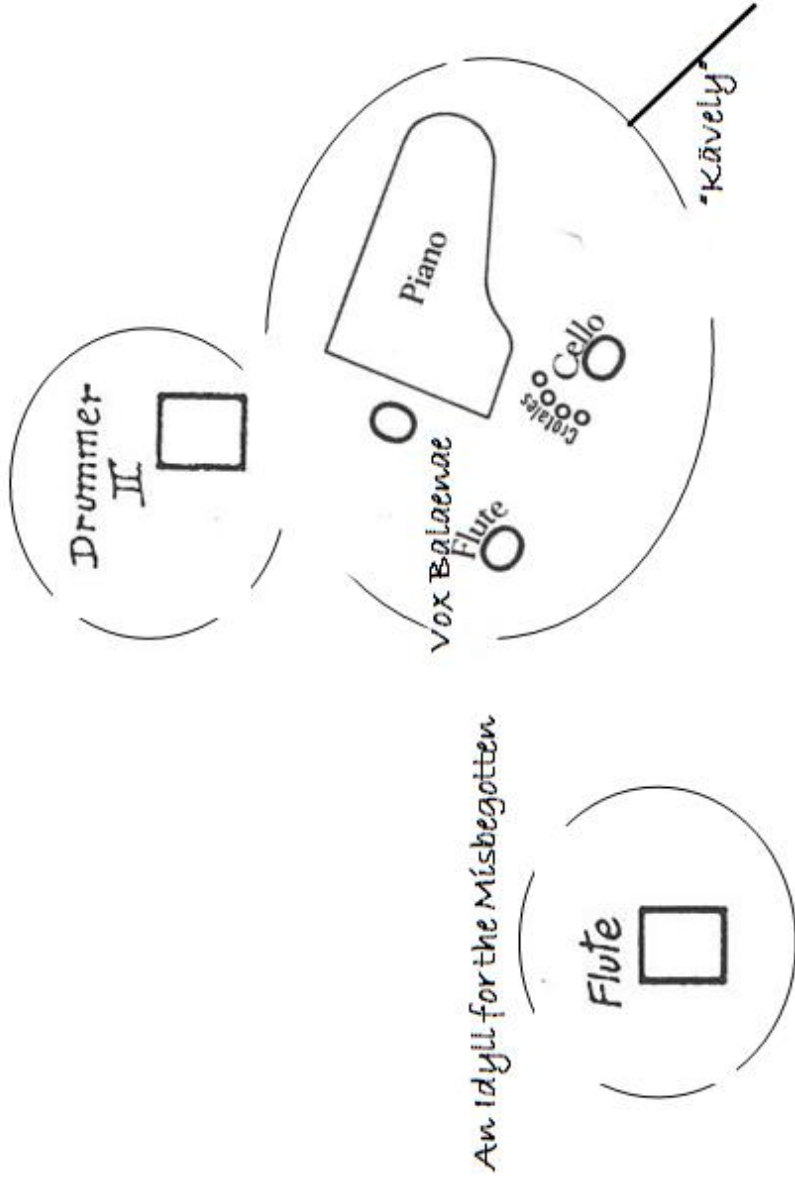
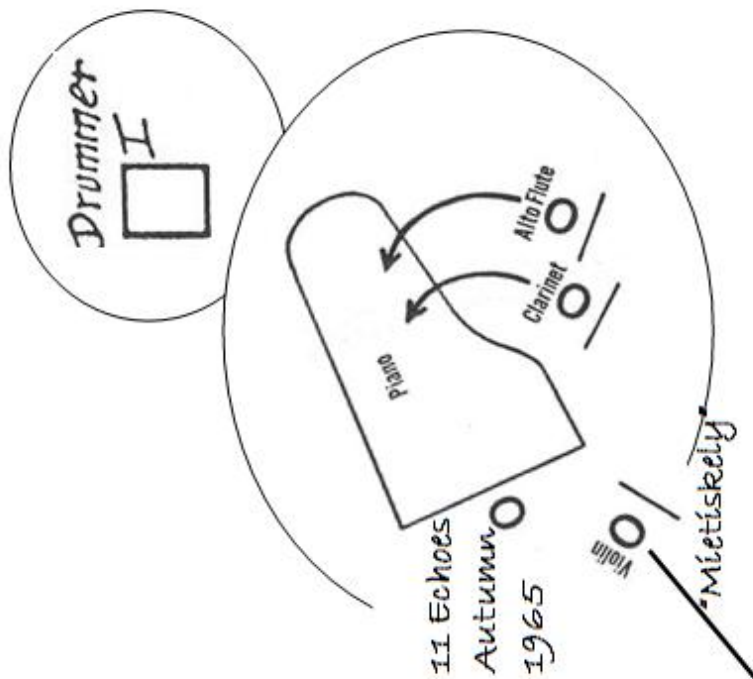
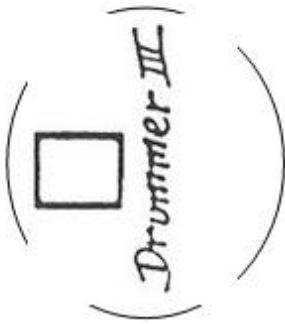
MAALAUUS

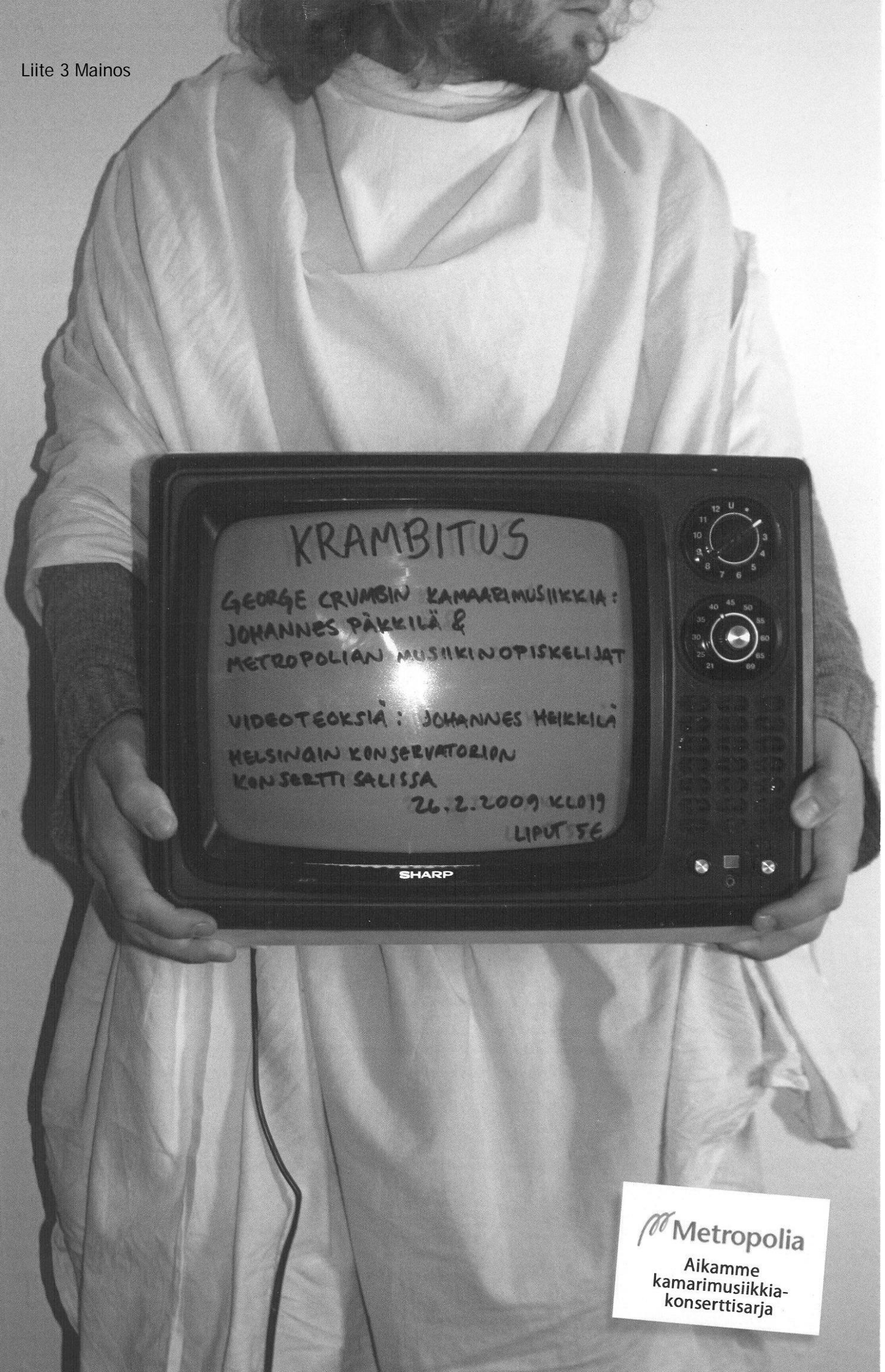
LENTO

3. BIISI



"Jäälaivat"





KRAMBITUS
GEORGE CRUMBIN KAMARIMUSIIKKIA:
JOHANNES PÄKKILÄ &
METROPOLIAN MUSIIKINOPISKELIJAT
VIDEOTEOKSIA: JOHANNES HEIKKILÄ
HELSINGIN KONSERVATORION
KONSERTTI SALISSA
26.2.2009 KLO 19
LIPUT 5€

SHARP

 Metropolia
Aikamme
kamarimusiikkia-
konserttisarja

Liite 4 Käsiohjelma

Krambitus

Helsingin Konservatorion konserttitalissa 26.2.2009 kello 19

George Crumbin kamarimusiikkiteoksia, konsertti on osa Johannes Päckilän opinnäytetyötä

Vox Balaenae (Voice of the Whale) (1971)

for Three Masked Players (Electric Flute, Electric Cello and Electric Piano)

Vocalise (...for the beginning of time)

Variations on Sea-Time

Sea Theme

Archeozoic (Var. I)

Proterozoic (Var. II)

Paleozoic (Var. III)

Mesozoic (Var. IV)

Cenozoic (Var. V)

Sea-Nocturne (...for the end of time)

Johannes Päckilä, huilu

Juuli Ilmonen, sello

Otto Falk, piano

An Idyll for the Misbegotten (Images III) (1985)

for Flute and Drums

Johannes Päckilä, huilu

Ville Syrjäläinen, lyömäsoittimet

Matti Sunell, lyömäsoittimet

Jussi Markkanen, lyömäsoittimet

Eleven Echoes of Autumn 1965 (Echoes I) (1966)

for Violin, Alto Flute, Clarinet and Piano

Eco 1. Fantastico

Eco 2. Languidamente, quasi lontano (hauntingly)

Eco 3. Prestissimo

Eco 4. Con Bravura

Eco 5. Cadenza I (for alto flute)

Eco 6. Cadenza II (for violin)

Eco 7. Cadenza III (for clarinet)

Eco 8. Feroce, violento

Eco 9. Serenamente, quasi lontano (hauntingly)

Eco 10. Senza misura (gently undulating)

Eco 11. Adagio (lika a prayer)

Elina Poikonen, viulu

Johannes Päckilä, alttahuilu

Esko Lång, klarinetti

Anna Ramstedt, piano

Annika Fuhrmann ja Turkka Inkilä, näyttelijät

Johannes Heikkilä, videoteos ja tekniikka

Taneli Päckilä, videon näyttelijä ja tekniikka

Tuukka Törneblom, valot ja tekniikka

Kaisamaija Uljas, naamiot

Vesi on kahlitsematon ja yliverlainen, meret keinuvat valtavina ja ikuisina, persoonattomina ja epäinhimillisinä, yhtä aikaa sekä pelottavina että kiehtovina. Ihmisiä, jotka eivät meren kutsua ole voineet vastustaa, ryhävalaan aavemaisen kaunis laulu on lohduttanut ja viihdyttänyt siellä, missä on mitättömän pieni. Pisaran roolissa ihminen yrittää hallita luontoa kaikkien elävien välistä ikaikaista tasapainoa horjuttaen. Asteroidit, jääkaudet ja tulivuoren purkaukset tappavat miljoonia lajeja noudattaessaan maailmankaikkeuden selittämätöntä alkuvoimaista järjestystä ja lakia - joukkosukupuutto ei ole uusi ilmiö. Homo sapiens sapiens lajina tuhoamassa samat elintoiminnot omaavia, se on uutta - Idylliä kerrakseen. Kaikuuko siis teoksen "Yksitoista muistumaa syksystä 1965" aloittava viiden lyönnin motiivi kuolin- vai herätyskellona? Ensimmäistä Jean Sibelius viulukilpailua ja Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton välistä maaottelua avaruuden herruudesta seurattiin silloin. George Crumb alkoi opettaa Pennsylvanian yliopistossa. Oli jotain kaunista ja jotain rumaa, kuten on ollut ja on aina oleva.

Teoksia analysoidessa on selvinnyt monia tietämisen arvoisia tosiasioita:

Ryhävalaista laulavat vain urokset soidinaikaan - jopa 22 tuntia yhtäjaksoisesti.

Laulun ambitus (ulottuvuus alimman ja ylimmän äänen välillä) on valtava.

Maapallo on 4,5 miljardia vuotta vanha.

Ensimmäinen Homo sapiens sapiens eli kenotsooisella kaudella noin 0,2 miljoonaa vuotta sitten.

(Eli jos maapallo ja meri ovat 24 tuntia vanhat, ihminen on tallannut tannerta noin neljä sekuntia.)

Arvioiden mukaan 99,99 % maapallolla eläneistä lajeista on kuollut sukupuuttoon.

Ihmisen takia sukupuuttoon kuolee vuosittain kymmeniä, jopa satoja lajeja.

Tiibet muuttui Kiinan autonomiseksi alueeksi 2.9.1965.

Fidel Castro ilmoitti Che Guevaran eronneen ja lähteneen maasta uusille taistelukentille 3.10.1965.

Jääkiekkoilija Mario Lemieux syntyi 5.10.1965.

Säveltäjä George Crumb (s. 1929) on palkittu ja laajasti arvostettu yhdysvaltalainen avantgardisti.

Omien sanojensa mukaan musiikkia voi syntyä vain silloin, kun sydän laulaa.



(Mahdolliset suosionosoitukset pyydetään ilmaistavan konsertin lopussa.)

Monologi 1

Mistä kaikki tulee, mihin menee?
 Voi tuota kysymystä, kaikkeuden arvoitusta!

Näin puhui Zarathustra

Richard Strauss.

George Crumb.

Sinä. Minä.

Missä vastaus?

Voi vaikeaa kysymystä!

Vesi. Vettä kaikkialla.

Haihtuu, tiivistyy, sataa.

Virtaa, virtaa, virtaa.

Luonnon suuri rytmi,

se ei järky, muutu.

Hymyilee meri,

huulet taivasta, vaahtoa hampaat.

Aina ollut, aina oleva,

elämän äiti, kohtu.

Kaiken nähnyt, kuullut:

tuulen haltijan kanteleen, lокkien huudon, ryhävalaan.

Mistä kaikki tulee, mihin menee?

Hymyilee meri, tietää kaiken.

Monologi 2

Mitä Pelleilyä tämä on? AIKUISET ihmiset soittavat jotain tekotaiteellista kuraa ja toiset maksaa, että pääsevät kuuntelemaan, vielä lama-aikana. Ostakaa elämä - oikeasti. Se, että tuossa seuraavassa biisissä on paljon jotain kolkuttimia ja ”hieno” esipuhe, ei tarkoita, että se ON hieno. Ihminen muka kohtalokkaassa ahdingossa ja maailma kuolemassa. Ei muka osata elää veljeydessä luonnon kanssa tai kunnioittaa sitä. Blaa Blaa. Mäkin olin just ajelemassa moottorikelkalla Levin erämaissa. Ja oon maalta kotosinikin. Toi Crumbbi kirjoittaa ihailevansa Fransiskus Assisilaisen runoutta, sillä munkilla taas meni ihan överiksi, eli puolialastomana syöttäen jotain lintuja metsässä. Huhhuh. Misbegotten tarkoittaa muuten vastenmielistä, ja sillä tarkoitetaan meitä, kuvitelkaa! Julkista pilkkaa, sanon minä. Kaiken hyvän lisäksi tää on tarkoitettu ”kuultavaksi kaukaa, järven yli, kuutamoisena elokuun iltana”, hei haloo. Jos tätä tuutte soittamaan mun mökkijärven rannalle, niin kyllä en kauan mieti, että vedänpö turpaan vai enkö vedä, huolimatta siitä, että yritätte matkia biisissänne jotain leijonan karjaisua ja turturikykyä. Siltä Crumbin äijältä on sitä paitsi ideat loppunu kesken, se on plagioinu Debussyn Syrinxia, jonka Pan soittaa ennen kuolemaansa Moureyn näytelmässä Psyché. Se on vielä ihan kuunneltavaa musiikkia, mutta pilattu tässä ihan täysin. Ja lainaa se jotain 1700-luvun kiinalaista runoilijaakin, Ssû-K’ung Shuta: ”Kuu laskee, näen värisevät linnut ja lakastuneet laitumet.” Ketä kiinnostaa totakin analysoida? IHAN sama. Mä lähen käveleen nyt.

Monologi 3

Eletään syksyä 1965. On aivan tavallista. Kellot soivat etäällä. Tuuli kahisee aavemaisesti lehtipuissa. Haavoittunut lintu itkee ja mandoliini soi puistossa. Joku rukoilee. On fantastista ja haikean raihnaista, kirkasta ja pimeää. George Crumb opettaa sävellystä Pennsylvanian yliopistossa Philadelphiassa. Hän on väsynyt laiskoihin oppilaisiinsa - tai mistä minä sen tiedän, mutta ainahan oppilaat ovat laiskoja tai lahjattomia. Muutoin hänellä menee loistavasti - tai ihan hyvin tai huonosti, en tiedä, jos sanon vaihtelevasti, en liene valehtelija. Hän lukee Frederico Carcía Lorcan runoja iltaisin ja kokee vahvasti ”Gacelan kauhean läsnäolosta”. ”ja murentuneet holvit joissa kärsii Aika.” runossa sanotaan. Mitä muuta hän silloin teki, sitä ei kukaan ole minulle kertonut. ”Se oli tavallinen syksy”, hän vastaisi, jos kysyisit. ”Miksi säveltää teos tavallisuudesta, miksi muistella harmautta?” joku jatkaisi. Niin, miksi?