

Kansi

# Nimiö

OSMO TAPIO RÄIHÄLÄ  
MIKSI NYKYMUSIIKKI ON NIIN VAIKEAA  
ATENA

# Tekijänoikeudet

© Osmo Tapio Räihälä  
Kansi: Jussi Karjalainen  
Atena Kustannus Oy  
atena.fi  
ISBN 978-952-300-787-1  
Ilmestynyt 2021

## SISÄLLYS

Vain kävellessään ihminen on vapaa

Mitä oli klassinen musiikki

Rikos ja rangaistus • Musiikki synnyttää ihmisen • Klassisen musiikin loppu

Mistä syntyy taide

Taiteen syvin olemus on tuntematon • Miten syntyy taideteos

Mistä syntyy säveltäjä

Taiteilijaksi tullaan jos tullaan • Säveltäjät ovat kuolleet

Miksi nykytaidemusiikki on kummallista

Hei missä mennään • Sävelten demokratia • Uusi profeetta • Darmstadt ja totalitarismi • Kukaan ei osaa odottaa inkvisitiota! • Sähköt päälle • Sattuman kauppaa • Pilviä ja kenttiä • Klassiset lonkerot • Minimalismi, pop ja psykedelia • Elämää modernismin jälkeen • Sarjallisuus vaihtaa muotoa • Spektri laajenee • Konkretiaa ja säälää • Millaista on nykytaidemusiikki

Miten nykymusiikkia tulisi kuunnella

Klassinen on pop • Mikä on musiikkiteos • Miten nykytaidemusiikkia sävelletään • Kyllä oli Sibeliuksella helppoa • Ketkä sitä kuuntelevat • Miten sitä pitäisi kuunnella • Ketkä sitä tekevät

Käveltämässä

Kirjallisuutta

# Vain kävellessään ihminen on vapaa

## VAIN KÄVELLESSÄÄN IHMINEN ON VAPAA

En ole koskaan tuntenut itseäni yhtä vahvaksi ja itsenäiseksi kuin kävellessäni.

Kirjailija ja runoilija Johann Gottfried Seume (1763–1810) tiesi mistä puhui. Seume matkasi vuosina 1801–1802 kävellen Leipzigista Sisiliaan ja takaisin – merimatkat toki laivalla, sillä vetten päällä kävelyyn ei hänkään kyennyt. Menomatka kulki Alppien itäpuolta, kotimatka taittui Pariisiin kautta. Varovaisinkin arvion mukaan matkaa kertyi lähes kuusi tuhatta kilometriä. Siis kävellen.

Välillä Seume saattoi tuskastua ja nousta rattaiden kyytiin, mutta valtaosan matkastaan hän teki jalkaisin. Tuon ajan tiestö ei mahdollistanut varsinaista pikamatkailua edes hevosen vetämänä, ja kävellen kulkeva saattoi kuljettaa matkatavaroinaan vain sen mitä jaksoi tornisterissaan kantaa. Yösjän löytäminen oli ainainen huoli. Matkan vaarat olivat muutenkin paljon pahempia kuin nykyihmistä piinaava alituinen EDGE-verkkoon joutuminen, sen harmit huomattavasti pelottavampia kuin espressokoneen puute ABC-asemalla. Sisilian-matkastaan Seume julkaisi kirjan Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802. Varsinaista matkantekoa oleellisempia ovat Seumen näkemykset ja kokemukset elämästä ja maailmasta.

Vuonna 1805 Seume tympääntyi taas kotimaisemiinsa Göschenissä, joka sijaitsee reilut 30 kilometriä Leipzigista itään – seutu on viehättävää syvä-Saksaa. Päätökseen matkalle lähdöstä lienee vaikuttanut onneton ja tulokseton ihastuminen Johanna Loth -nimiseen naiseen. Tällä kertaa Seume lähti kävelemään pohjoiseen ja matkasi halki Preussin, Puolan, Baltian, Inkerin, eteläisen Suomen, Ruotsin ja Tanskan, kunnes palasi taas kotikonnuilleen. Pietarista hän tosin poikkesi myös Moskovaan ja takaisin, mutta sen matkan hän teki vaunujen kyydissä.

Tällä matkalla Seume käytti muutenkin Sisilian-reissua enemmän kyytipalveluja, sillä hän kärsi jalkavaivoista, joita runsas ja reipasvauhtinen käveleminen pahensi. Suomen Kustavista Ruotsin puolelle oli mentävä purjealuksen kyydillä, ja veneretkeä edellytti myös Juutinrauman ylittäminen. Periaate oli kuitenkin ennallaan: jalkaisin tehty matka antaa ihmiselle enemmän kuin mikään muu kulkutapa. Tästäkin patikoinnista hän kirjoitti kirjan, nimeltään Kesä 1805 (Mein Sommer 1805). Molemmilla maratonmatkoillaan Seume myös pysähtyi useille paikkakunnille pidemmäksi aikaa ja tapasi niissä monenlaisia vaikuttajia taiteilijoista tiedemiehiin ja aatellisista vallanpitäjiin ja upseereihin. Ja tietysti hän tapasi myös aivan tavallista kansaa. Hänen kuvauksensa suomalaiselämästä 1800-luvun alussa on mielenkiintoista luettavaa.

Kun eteen paukahtaa näin hyvin asiansa tunteva konsultti kertomaan kävelemisen tuottamasta autuudesta, niin ainakin minuun hänen markkinapuheensa osuu ja uppoaa.

Pitkien kävelymatkojen pointti on tietysti kulkeminen, matkustaminen, mutta myös se, että kävellessä ihminen ehtii mietiskellä. Juokseminen ja pyöräily ovat joutuisampia, vaan mikään ei voita kävelemistä, jos haluaa kehittää samalla mielessään uusia suunnitelmia, teorioita, lauseita, säveliä... Totta puhuen juostessa ei ehdi miettiä kovinkaan paljon, sillä se nostattaa sydämen sykettä liikaa. Sama on vika kaikissa muissakin liikkumisen muodoissa. Autoista, junista, laivoista ja lentokoneista ei tässä yhteydessä voida edes puhua, sillä niissä liikkuu väline eikä ihminen.

Käveleminen on ihanteellinen liikkumismuoto ihmiselle, joka haluaa miettiä asioitaan. Kävellessä kehon rytmikäs liike vapauttaa aivot nimenomaan luovaan toimintaan. Veri kiertää ja aivot saavat happea. Jokainen kävelemistä vähänkään säännöllisemmin harjoittanut tietää, että parhaat ideat ja oivallukset syntyvät kävellessä. Vaikka ihminen vain rauhallisesti astelee, mielikuvitus pörrää niin että päässä rätisee.

Käveleminen on muutenkin paras tapa liikkua koko ihmiskunnan kannalta. Ajatellaanpa vaikka maailmanrauhaa: jos käveleminen olisi ainoa sallittu tapa liikkua paikasta toiseen, maailmassa ei käytäisi kylätappeluita pahempia sotia, sillä kuka viitsisi roudata Buk-ohjuksen tai Patriotin ihmisvoimin laukaisuasemiin toiselle puolelle maanosaa, ja toisille mantereille ei lähdettäisi sotimaan senkään vertaa. Atomipommi tuntuisi naurettavalta ajatukselta, sillä ehtisikö sen laukaisija edes lähimpään ojaan suojaan loikata, vaikka juokseminen olisi sallittua ja pommin sytytyslangassa pituutta. Voi olla, että Troijan puuhevoson tapaiset olisivat pahimpia mahdollisia joukkotuhoaseita, ja sellaisen tehosta ainoa todiste on Antiikin mytologiassa, mikä herättää epäilyksiä.

Ei tarvitse edes mainita sitä hyvää, mitä pelkkä kävelemällä liikkuminen tekisi maapallomme lämpenevälle ilmastolle. Samalla ratkeaisi länsimaita riivaava ylipainon aiheuttamien sairauksien ja vaivojen ongelma.

Kävelemisessä on myös mielihyvää tuova puoli. Skotlantilainen Robert Louis Stevenson (1850–1894) huomauttaa mainiossa esseessään Kävelyretkistä (Walking Tours, 1876), että todelliselle nautiskelijalle kävelyretken maisemat ovat vain sivuseikka. Tärkeämpää on kävelyretken itsensä tuoma ilo, liikkeelle lähteminen ja matkan päättäminen. Stevenson painottaa, että kävelemisen ei tule olla joutavaa maleksimista eikä hikistä ryntäämistä, vaan oikea tapa on matkata rytmisiä vaihdellen. Hän suosittelee myös kävelemistä yksin. Tämä onkin kiperämpi kohta, sillä kyse on myös kävelyn tarkoituksesta. Onko sen mukavampaa kuin kävellä kumppaninsa tai muun läheisen henkilön kanssa, mieltä polttavista asioista henkevästi keskustellen? Ja silti Stevenson on oikeassa, mikäli kulkija haluaa seurustella nimenomaan omien ajatustensa kanssa. Seurassa vai yksin; ratkaisoon tämän siis se, mitä kulloinkin on kävelyretkeltään vailla. Mutta parhaimmillaan tutun kumppanin kanssa voi kävellä pitkäänkin omiin ajatuksiinsa vaipuneena, mitään

ääneen sanomatta. Ja sitten kun tulee tarve avata keskustelu, voi sen tehdä, mikäli se toisellekin sopii.

Käveleminen toimii myös mielialalääkkeenä. Viha laantuu ja ahdistunut mieli rauhoittuu helpommin, kun astelee ajatuksissaan sen sijaan, että kököttää paikallaan. Typerät suunnitelmat näyttävät pienen kävelemisen myötä juuri niin typeriltä kuin ne ovat ja jäävät luultavasti toteuttamatta. Kävelemisestä saa virtaa ja innostusta silloinkin, kun se itsessään on fyysisesti väsyttävää.

Luovaan toimintaan kävelemisellä on valtava vaikutus. Kun alan suunnitella uutta sävellystä, lähdän kävelemään. Se on paras tapa koota ajatukset ja tutkia niitä. Erilaisten suunnitelmien yhteensopivuus ratkeaa kävellessä usein kuin itsestään. Eivät ole sattumaa ne lukemattomat havainnot eri alojen tieteilijöistä ja taiteilijoista, filosofeista ja miksei poliitikoistakin, jotka ovat ratkoneet suurimpia pulmiaan kävelemällä. Jos säveltäminen ajautuu umpikujaan, myös siihen auttaa parhaiten kävelylenkki.

Itse asiassa käveleminen on niin oleellinen osa uuden sävellyksen aloittamista, että nimitän tätä työvaihetta käveltämiseksi.

Mutta mitä tapahtuu säveltämisessä? Miksi joku tekee musiikkia, kun toinen ilmaisee itseään sanoilla, kuvilla tai kehon liikkeillä? Mistä tietää mikä on taidetta ja mistä sitä tulee? Miksi ihminen ylipäänsä tekee taidetta, ja mitä hyötyä siitä on – vai onko mitään? Miksi yhteiskunnan pitäisi tukea taiteen tekemistä ja esittämistä, miksi ylläpidetään kalliita taidelaitoksia?

Taiteen tekemisen yleistajuistaminen on harvinaista. Taidepuhe on lukijalle pikemminkin eks- kuin inklusiivista<sup>1</sup>. Taidenäyttelyn esittelytekstiä lukiessani minulta on joskus päässyt spontaani nauru, kun teksti on ollut liian korkealentoista. Mutta miksipä taideteoksesta kertova teksti ei voisi itsessään olla taideteos? Miksi taiteen tekemistä – varsinkin niin abstraktia asiaa kuin musiikin säveltämistä – pitäisi yleistajuistaa? Eikö se saa pysyä mysteerinä?

Säveltäjältä kysytään hyvin usein »kuuletko sinä tosiaan tuon kaiken päässäsi?» tai »mistä sinä keksit nuo sävellykset?» Tuollaisiin kysymyksiin tekee mieli vastata niin, että kuulija myös ymmärtää vastauksen. Loppujen lopuksi taiteen tekemisessä ei nimittäin ole yhtään mitään mystistä. Taideteoksissa sitä vastoin on usein jotain mystistä ja taianomaista, ihan kaikkea ei voi selittää.

Toinen perustelu yleistajuistamiselle on se, että varsinkin oman aikamme taidemusiikkia pidetään usein kummallisena ja vaikeana, peräti vastenmielisenä. Miksi ihmeessä säveltäjät tekevät niin outoa, monien mielestä ahdistavaa ja jopa rumaa musiikkia, jota niin harvat haluavat kuunnella? Eikö kukaan tee enää kaunista klassista musiikkia, tai jos tekee, miksei se pääse konserteissa esiin, miksi kaikki kauniin musiikin säveltäjät ovat jo kuolleet? Miten tähän on tultu?

Taiteen tekeminen on muuttunut voimakkaasti aikojen saatossa. Varsinkin taidemusiikkiyleisön keskuudessa vallalla on yhä monia ajat sitten vanhentuneita mielikuvia. Säveltäjäneron myytti on yhä vahva, ja media pönkittää niitä joita se on

päättänyt nostaa. Naisten kyvystä säveltää tai toimia kapellimestarina keskustellaan näköjään yhä, niin älyttömältä kuin se vaikuttaakin. Taidemusiikin ulkopuolella ennakkoluulot vasta vallitsevatkin: klassisen musiikin piirit ovat muka jäykkiä ja huumorintajuttomia eivätkä siedä arvostelua. Klassisen musiikin esittäjät ja yleisö ovat snobeja ja elitistejä, jotka halveksuvat todellista elämää ja »tavallista» musiikkia kuuntelevia. Oopperassa käyvät vain minkkiturkkiin pukeutuvat eläkeikäiset kulttuuritantat (toki he raahaavat mukanaan vastentahtoisia miehiään, jotka olisivat mieluummin katsomassa lätkää). Sitä paitsi oopperaliput ovat niin tautisen kalliita, että niitä voivat ostaa vain aidosti rikkaat, tai sitten elitistit ja hienostelijat, vaikkei näillä olisi siihen oikeasti varaa. Ja koko hoidon maksavat lopulta veroina lähiön yksinhuoltajat ja hoitolaitosten vuoteisiinsa sidotut tai niistä lattialle pudonneet vanhukset, sekä ne rehdit, valkoiset, lihaa syövät perusmiehet, joiden rahat riittävät hädin tuskin polttoaineveroon.

Tämän kirjan sivuilla käyn läpi edellä esitettyjä kysymyksiä, väitteitä ja ajatuksia. Kerron, mikä on taidetta, mistä syntyy taiteilija tai säveltäjä ja mikä on klassisen ja nykytaidemusiikin ero. Erityisesti kerron, millaisia ovat nykytaidemusiikin virtaukset, ainakin siltä osin kuin se nyt sanallisesti on mahdollista. Musiikkihan alkaa siitä, mihin sanat loppuvat, kuten Jean Sibelius niin osuvasti totesi.

Kerron asiani säveltäjän näkökulmasta. Taiteen tekemisen suhteen olen niin sanottu kokemusasiantuntija. Tiedettä tämä ei ole, eikä tämä ole oppikirja. Pysin vain avaamaan asiaa, joka kiinnostaa monia, mutta josta moni ei oikein osaa tai ilkeä kysyä. Pysin välttelemään musiikin teoriaa, ja siellä missä se on kuitenkin välttämätöntä, selitän asian. Listaankin myös joitakin kuunteluehdotuksia. Kumoon yleisiä väärinkäsityksiä ja vahvistan joitakin itsestäänselvyksiä. Lausun varmoja näkemyksiä asioista, joista joku voi olla kovasti eri mieltä. Kerron asiat maanläheisesti, toki välillä ehkä taivaita hipoen. Kenties piipahdamme helvetissäkin. Ainakin törmäämme inkvisitioon.

Monet väittämäni ovat vain mielipiteitä, jotka perustuvat omiin kokemuksiini, makuuni tai päättelyyni. Mutta niinhän se on, että vain makuasioista voi väitellä, faktoissa ei ole mitään kiisteltävää. Voit olla tästäkin eri mieltä kanssani, mutta se on sinun asiasi.

1 Juuri näin: inklusiivinen ottaa mukaan, eksklusiivinen sulkee pois. Käyttämällä tällaista taidepuhetta asiaa ennalta tuntematon suljetaan pois; ihmiselle tulee tunne, että enpä minä tästä taiteesta mitään ymmärrä, joten antaa olla, katsotaan mieluummin Maikkaria.



# Mitä oli klassinen musiikki

## MITÄ OLI KLASSINEN MUSIIKKI

Dixie Dean oli kaikkien aikojen paras keskushyökkääjä. (...) Hän kuuluu todellisiin suuruuksiin, kuten Beethoven, Shakespeare ja Rembrandt.

Liverpool FC -jalkapallojoukkueen legendaarinen manageri Bill Shankly ylisti paikallisvastustajansa Evertonin ehkä vielä legendaarisempaa tähtipelaajaa rinnastamalla tämän säveltäjään, näytelmäkirjailijaan ja taidemaalariin. Miksi hän ei ottanut vertailuhenkilöikseen vaikkapa tunnustettuja tieteen tekijöitä tai nerokkaita keksijöitä? Miksei hän valinnut modernia maailmankuvaa rakentaneita Galileo Galileita, Isaac Newtonia tai Albert Einsteinia? Shanklyn synnyinmaasta Skotlannistakin olisi voinut nostaa esiin vaikkapa taloustieteen isän Adam Smithin, keskeisen valistusfilosofin David Humen tai jonkun merkittävän keksijän, kuten James Wattin (höyrykone), Alexander Graham Bellin (puhelin) tai Alexander Flemingin (penisilliini, insuliini). Pahoittelen, että esimerkkihenkilöni muodostavat all male panelin.

Galilei, Newton ja Einstein tekivät kovaa tiedettä, heidän perusteesejään ei ole toistaiseksi kumottu eikä varmaan tulla koskaan kumoamaan. Mutta tieteen idea on etsiä uutta tietoa ja kumota tai vähintäänkin täsmentää sillä vanhaa tietoa. Vaikka gravitaatiolaki ja suhteellisuusteoria on todistettu monin tavoin tosiksi, niille voidaan esittää vastaväitteitä, ja onhan olemassa sellainen mahdollisuus, vaikkakin hyvin pieni, että jopa nuo teoriat kumotaan tai niitä täsmennetään, parannetaan.

Kenenkään ei ole nytkään pakko uskoa, että maapallo on lähes pyöreä, mitä nyt hieman napa-alueiden kohdalta lätsähtänyt. Toisin on Beethovenin, Shakespearen ja Rembrandtin aikaansaannosten kanssa. Ne ovat totta, ja tosina pysyvät, koska ne ovat itsensä syy ja seuraus. Ne eivät ole uskon asia.

Taide on nimittäin väite, jota ei voi kumota. Taide lienee myös ainoa »totuus», jota ei voi todistaa. Mihän Shankly siis viittasi, kun vertasi Deania noihin taiteilijoihin? En tiedä, mutta vertaus oli riskitön siksi, että heidän saavutustensa arvosta voi olla monta mielipidettä, mutta heidän tekemiään taiteen »löytöjä» ei voida kumota.

Taideteokselle voi esittää vastaväitteen uuden taideteoksen muodossa, mutta se ei kumoa alkuperäistä taideteosta vaan päinvastoin vahvistaa sen merkitystä. Eihän sellaista taideteosta tarvitse yrittää kumota, jolla ei ole merkitystä. Tästä syystä edes murskaava kritiikki ei pysty kumoamaan taideteoksen »väitettä», sen syytä tai päämäärää. Tämän joutuu myöntämään peilin edessä jokainen taidekriitikko, vaikka sitten hampaita kiristellen.

Bill Shankly oli siis väärässä: Dixie Deanin yhden kauden maaliennätys<sup>2</sup> on kylläkin yhä voimassa, mutta se voidaan joskus rikkoa. Urheilussa, tieteessä, taloudessa, politiikassa, sodassa – ihan kaikessa tulokset ja ennätykset on tehty rikottaviksi ja ne tullaan suurella todennäköisyydellä joskus rikkomaan, mutta taide on ja pysyy. Dean ei siis sittenkään pelaa samassa sarjassa Beethovenin kanssa.

Mikään muu ei tässä maailmassa liene ikuista kuin taide.

Tietysti esimerkiksi taulu voidaan polttaa ja ainoa olemassa oleva nuotti tai filmi tuhota, mutta taideteoksen idea ei katoa, sillä onhan osa taideteoksista koettavissa vain sen hetken, kun ne esitetään. Kerran esitetty taideperformanssi pysyy taideteoksena niin kauan kuin siitä tiedetään.

Käytän nyt härskiä aasinsiltaa palaamalla Galileo Galileihin. Hänen isänsä oli nimittäin luutisti Vincenzo Galilei (1520–1591), yksi myöhäisrenessanssin tärkeimmistä säveltäjistä ja musiikkiteoreetikoista, jonka katsotaan olleen luomassa sitä vallankumousta, josta kasvoi esiin barokkiajan musiikki. Tällä on merkitystä klassisen musiikin käsitteelle, sillä nykyisen käsityksen mukaan klassisen musiikin katsotaan yleensä alkavan barokkimusiikista, ja siinä jonkinlaiseksi rajaviivaksi on vedetty Claudio Monteverdin (1567–1643) ooppera Orfeo vuodelta 1607. Sehän on aivan himohyvä teos, siis ihan yksi parhaista. Siinä on monia sellaisia piirteitä, joita sitä edeltävässä musiikissa ei vielä juuri ole, mutta jotka alkoivat yleistyä sen jälkeen. Esimerkiksi sen tremolot<sup>3</sup> olivat uusi ilmiö, ja sekä soittajat että kuulijat kyselivät hämmentyneinä, notta mitä ihmeen värinää tämä nyt on. Ja asultaan se muistutti enemmän myöhempää oopperaa kuin mikään muu sitä ennen. Mutta olisiko se pätevä raja, josta klassinen musiikki alkaa?

Musiikkitiede tuntee käsitteen common practice period, jolla tarkoitetaan ajanjaksoa 1600-luvun alkuvuosikymmeniltä 1900-luvun alkuun.<sup>4</sup> Tuona aikana tehty musiikki noudattaa erinäisiä määriteltyjä periaatteita, jotka liittyvät viritys- ja harmoniajärjestelmiin, sävellysmuotoihin ja sen sellaisiin. Ymmärrämme kuitenkin oikein hyvin, että musiikki on samanlainen jatkumo kuin kaikki muukin aineeton orgaaninen, eli se kehittyy muuttamalla muotoaan vähän kerrallaan, joten on arveluttavaa määritellä, mistä jokin ilmiö alkaa tai mihin se loppuu. Ajoittain joku keksii jotakin niin erilaista ja repäisevää, että muutkin alkavat seurata sitä, ja silloin tapahtuu jonkinlainen paradigman muutos: musiikin tyyli muuttuu yleisemminkin.

Epäilemättä Orfeo sopii esimerkiksi erilaisesta ja repäisevästä musiikista, joka sai muutkin innostumaan ja seuraamaan sen jäljissä. Tällaisia rajapyykkeitä on muitakin, muttei hirveän monta. Ludwig van Beethovenin (1770–1827) sinfoniat ymmärrettiin jo syntyaikanaan 1800-luvun alkupuolella mullistaviksi, vaikka niitä myös kritisoitiin kiivaasti. Ne olivat joidenkin mielestä kakofoniaa ja muutamien teosten muotoa pidettiin vääränä. Viimeinen jousikvartetto sai monet päättelemään, että Beethoven on tullut hulluksi (se saattoi kyllä olla tottakin, Beethoven oli kaikin puolin sekopäinen tyyppi). Säveltäjät, esittävät muusikot ja yleisö kuitenkin ymmärsivät Beethovenin musiikin ainutkertaisuuden. Siitä tuli ideaali ja esikuva lukemattomille eurooppalaisille säveltäjille sadaksi vuodeksi.

Onkin paikallaan korostaa heti eurooppalaisuutta, sillä kun puhumme klassisesta musiikista, tarkoitamme ilmiötä, jota hallitsee myytti valkoisesta eurooppalaisesta miespuolisesta nerosta, jonka äidinkieli on mieluusti saksa tai vähintäänkin italia. Klassista musiikkia on nimittäin muutakin, ja määrällisesti aivan hirveän paljon

enemmän kuin sitä, mitä helposti kuvittelemme »oikeaksi» klassiseksi musiikiksi. Klassisiksi laskettavia musiikin korkeakulttuureita on ainakin Kiinassa, Japanissa, Intiassa, Koreassa ja Arabian niemimaalla. Nämä ovat lisäksi monin paikoin tavattoman paljon vanhempia kuin länsimainen klassinen musiikki, ja elävät ja tietääkseni kehittyvät yhä. Länsimaisin korvin kuulemme niissä lähinnä vain etnisyyttä, mikä saa meidät helposti luulemaan, että ne ovat niin kutsuttua kansanmusiikkia. Sellaistakin noilla alueilla tietysti on, mutta se on ihan oma ilmiönsä.

Mutta takaisin länsimaiseen klassiseen musiikkiin: myös Richard Wagnerin (1813–1883) oopperat olivat tuollainen paradigman muutos. Wagner pönkitti 1800-luvulla vahvana elänyttä nerokulttia, joka siirsi oopperan jonkinlaisesta koko kansan viihteestä ylempien yhteiskuntaluokkien pyhäksi toimitukseksi. Hänen musiikkinsa vei kohti sävellajiajattelun samentumista. Tämä kehitys johti ensimmäisen maailmansodan alla koko sävellajien käytön murtumiseen ja hävitti ne vuosikymmenten mittaan lähes kokonaan. Tuota kehitystä kuvaamaan on kuitenkin hyvin vaikea löytää yksittäistä teosta tai teoksia, jotka rinnastuisivat Orfeoon tai Beethovenin sinfonioihin. Wagnerkaan ei poistu kokonaan tonaalisuudesta eikä duuri- ja mollisoinnuista, vaikka ns. Tristan-sointu rikkoikin siihenastisen harmoniaopin periaatteet.

Suurempi mullistus oli Igor Stravinskyn (1882–1971) balettimusiikki Kevätuhri (1912, kantaesitys 1913), jossa rytmin kokonelson väänsi melodian ja harmonian molskille tavalla, josta ne eivät enää nousseet. Toki sen katkelmallisia melodioita voi vihellellä, mutta Kevätuhrin teho perustuu ilman muuta hakkaavan rytmin päräyttävään voimaan eikä unohtumattomiin melodioihin. Kantaesityksestään lähtien Kevätuhri on ollut vaikutusvaltaisin yksittäinen sävellys koko taidemuodossa, sillä siihen ovat joutuneet ottamaan kantaa käytännössä kaikki myöhemmät säveltäjäsukupolvet. Joko se on vetänyt puoleensa kuin liekki yöperhosia (jotka tietysti polttavat siipensä jos ajautuvat liian lähelle sitä) tai sitten säveltäjien on täytynyt ottaa siihen niin paljon etäisyyttä, ettei se vahingossakaan ole tullut vaikuttamaan omaan ilmaisuun.

## Rikos ja rangaistus

Jotkut klassiseen musiikkiin luettavat säveltäjät ja teokset ovat olleet luonteeltaan vallankumouksellisia, vaikka ne ovat vaikuttaneet musiikilliseen ympäristöönsä vasta viiveellä. Sellainen oli Monteverdin aikalainen Don Carlo Gesualdo (ilmeisesti 1566–1613), Venosan herttua. Hän murhasi vaimonsa ja tämän rakastajan, jotka tavattiin vuonna 1590 sensuaalipuuhissa sillä seurauksella, että herttua, joka sivutoimenaan oli myös Conzan kreivi, siltä seisomalta teurasti ja paloitteli lemmenparin. Väritetyn tarinan mukaan hän nakkasi jäänteet palatsinsa portaille, mutta todellisuudessa vainajat löydettiin makuuhuoneesta, jossa verityö oli tapahtunut. Legendan mukaan Don Carlo sinkosi vainiolle myös poikavauvan, joka olisi ollut virallisesti hänen oma lapsensa, mutta jonka hän päätteli vaimon

rakastajan siittämäksi, ja lapsirukka olisi siten kohdannut traagisen loppunsa. Tälle stoorille ei kuitenkaan ole löytynyt historiallisia todisteita, sillä Gesualdon ainoa poika eli parikymppiseksi saakka.

Don Carlon ei toki katsottu syyllistyneen rikokseen, koska hän oli aatelismies ja hänen äitinsä setä oli sentään ollut paavi Pius IV. Astetta harmillisempaa kreivimme kannalta oli se, että sekä vaimo Donna Maria d'Avalos että surmattu rakastaja Don Fabrizio Carafa olivat myös korkeaa aatelia, ja sukulaiset janosivat kostoa, jota laki ei vastaavasti olisi estänyt. Herttua livisti Ferraran hoviin, avioitui kohta uudelleen, ja kun pöly oli laskeutunut ja vihamiesten tikarit työnnetty takaisin tuppiin, hän palasi Gesualdoon, missä keskittyi musiikin harjoittamiseen. Don Carlo soitti luuttua, cembaloa ja kitaraa sekä lauloi. Nämä olivat muutoinkin aatelismiehelle tärkeitä taitoja, mutta Gesualdo oli niissä tavanomaista lahjakkaampi ja hankki lisäoppia muilta muusikoilta.

Ajan myötä Don Carlo Gesualdon mieli murtui. Olivatko siihen syynä verityöt vai olivatko murhat seurausta jo valmiiksi vinksahtaneesta luonteesta, sillä voimme vain spekuloida. Viimeiset puolitoista vuosikymmentään syvästi masentunut herttua vietti enimmäkseen yksinäisyydessä (yhteys uuteen vaimoon oli katkennut), seuranaan välillä nuoria muusikoita, joiden tuli tulkita hänelle hänen musiikkiaan. Yhden palvelijan tehtävä oli piestä hänet päivittäin. Ilmeisesti Gesualdo tarvitsi sittenkin rangaistuksen rikoksestaan.

Gesualdo sävelsi 3–6-äänisiä madrigaaleja<sup>6</sup>, jotka olivat harmonisesti ja melodisesti niin vallankumouksellisia, ettei niitä voisi keksiä nyt. Jos nimittäin joutuisimme nyt 2000-luvulla kuvittelemaan oikein edistyksellistä 1600-luvun alun musiikkia, uskallan väittää, ettei rohkeinkaan meistä arvaisi kuvitella Gesualdon musiikkia niin »moderniksi» kuin se oli. Osa Gesualdon madrigaaleista oli yksinkertaisesti harmonioiltaan niin järjettömän paljon edellä aikaansa, että ne kuulostivat edistyksellisiltä vielä viime vuosisadan puolella, siis yli kolmesataa vuotta syntyäikansa jälkeen. Niiden erikoisuus sijaitsee epätavallisen monipolvisessa sointukierrossa, joka ei noudata lainkaan sävellysten syntyajan totuttuja kaavoja. Siksi kuulija tavattoman helposti kadottaa tuntuman sävellajista. Sävellajeista puhuminen on tosin Gesualdon kohdalla anakronistista, sillä 1600-luvun taitteen taidemusiikki ei perustunut tonaalisiin sävellajeihin vaan kirkkosävellajeihin eli niin kutsuttuihin moodeihin. Mutta kuulovaikutelman kannalta tämä ei ole olennaista.

Gesualdon edistyksellisyyden todistaa se, että länsimainen klassinen musiikki kehittyi lopulta nimenomaan siihen suuntaan, johon hänen musiikkinsa viitoitti tietä. Hän ei siten jäänyt pelkäksi yksinäiseksi kvasaariksi, joka sykkii jossain observatorioittemme tavoittamattomissa, tuhannen miljardin tulisen tai jäähileisen galaksin takana. Hän oli aidosti ja oikeasti edellä aikaansa, koska hänen musiikkinsa palasi lopulta omalle kiertoradallemme, ja on tässä ja nyt.

Gesualdon musiikki ei kuitenkaan ollut aikanaan niin hyvin tunnettua, että se olisi vaikuttanut paljonkaan myöhempään säveltäjiin. Hän ei saanut seuraajia, ei syntynyt

mitään Venosan koulukuntaa. Toki hän on inspiroinut hyvin monia säveltäjiä etenkin 1900-luvulla, mutta klassisen musiikin kehityskulkuun hänellä ei ollut varsinaista vaikutusta.

Toinen esimerkki »äärimmäisestä» musiikista joka ei vaikuttanut välittömästi klassisen musiikin kehitykseen on paljon tutumpi. Johann Sebastian Bach (1685–1750) tunnustettiin syntysijoillaan Thüringenissä ja kotikaupungissaan Leipzigissa aikansa taitavimmaksi muusikoksi, mutta hänen universaali painoarvonsa alkoi kasvaa todella vasta kun hänen muusikkoutensa ja säveltäjäpersoonansa erotettiin toisistaan. Tämä tapahtui lähes sata vuotta hänen kuolemansa jälkeen eli 1830-luvulta alkaen.

Bachin on täytynyt olla täydellisen mestarillinen muusikko. Hänen kauimmas loistava ominaisuutensa oli hänen kontrapunktinen<sup>7</sup> sävellystyylinsä. Ja tässä saattaa piillä syy siihen, ettei hänen musiikkinsa muokannut koko taiteen lajin kehitystä Orfeon tai Wagnerin Tristan ja Isolde -oopperan tapaan: hän ei suinkaan keksinyt kontrapunktia tai polyfonista säveltämistä, ne ovat satoja vuosia vanhempia. Jo yli puolitoista vuosisataa Bachia vanhempi Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) oli vakiinnuttanut kontrapunktisen kirjoitustavan säännöt. Palestrinan metodista tuli niin yleispätevä, että sitä opetetaan yhä edelleen. Omat kontrapunktiopintonikin alkoivat vielä 1980-luvulla Palestrinan sääntöjen mukaan tehdyillä harjoitustehtävillä.

Bachin musiikki on tämän polyfonisen kirjoitustavan huipentuma, eli hän ei ollut samalla tavalla edellä aikaansa kuin oli ollut Gesualdo. Hänen leipätyöhönsä Leipzigin Tuomaskirkon kanttorina kuului urkujen soiton ohella jatkuva messumusiikin säveltäminen. Tietysti hän myös johti kuoroja ja soitinyhtyeitä sekä opetti loppumattomalla syötöllä lapsia, nuoria ja aikuisia, jotka tulivat soittamaan ja laulamaan hänen musiikkiaan. Se on kuulkaas ollut sellaista liukuhihnaduunia, ettei siinä olisi selvinnyt kahta päivää kauempaa muusikko, jolla on puutteita perustekniikassa.

Luonnollisesti Bachille maistui hyvä saksilainen pils, joten olisi voinut kuvitella, että kirkon ovien sulkeuduttua työpäivän päätteeksi hän suuntaa vaikkapa Auerbachs Kelleriin<sup>8</sup> rentoutumaan, mutta älähän mitä: hän opetti vielä suurelle lapsilaumalleen musiikkia (näistä ainakin kolmesta kasvoi merkittävä säveltäjä) ja sävelsi siinä ohessa ihan omaksi huvikseen valtavan määrän teoksia. Musiikki suorastaan pulppusi hänestä. Niin syntyi monta kantaattia ja oratoriota, preludia ja fuugaa, inventiota, konserttoa ja niin edespäin. Mutta kyllä hän ehti sitten myös oluensa särpiä.

Bach oli siis hyvin, hyvin tuottelias, ja aivan silmittömän nopea. Luultavasti hän pystyi säveltämään suurimman osan musiikistaan reaaliaikaisesti. Tämä voi kuulostaa mielikuvitukselliselta, mutta ei tarvitse kuin silmällä hänen nuottejaan tajutakseen, että pelkän käsikirjoituksen tekeminen vie tuhattomasti aikaa, saati

nuottien puhtaaksi kirjoittaminen. Ja sitten siinä pitäisi vielä vuolla hanhensulkia ja sählätä musteen kanssa. Tuntuu mahdottomalta yhtälöltä, ja silti niin tapahtui.

Tähän on vain yksi selitys: Bachin täytyi säveltää musiikkinsa kehollisesti. Jo Palestrina-kontrapunktin säännöissä kielletään äänenkuljetuksessa rinnakkaiset kvintti- ja oktaaviliikkeet kahden äänen välillä. Miten Bach muka olisi voinut säveltää reaaliaikaisesti siten, että osaa varoa jokaista rinnakkaiskvinttiä ja -oktaavia? Luultavasti ainoastaan siten, että jo pienestä lapsesta alkanut systemaattinen harjoittelu oli iskostanut sekä hänen ajatteluunsa että käsiensä liikeratoihin kyvyn välttää tiettyjä liikkeitä aivan luonnostaan. Tästä kasvaa tietynlainen tekniikka. Todennäköisesti Bachin on tarvinnut vain kuvitella (jälleen reaaliaikaisesti) yksiääninen fuugateema<sup>9</sup>, ja hän on heti kehollisesti tiennyt, miten toimivat keskenään dux ja comes<sup>10</sup>, miltä kuulostavat niiden rapuliike, peili, retroinversio, ahtokulku...<sup>11</sup> Hän on voinut fundeerata teemaansa siten kuin koristepuuseppä mittailee katseellaan kannon konkeloja ja näkee välittömästi mitä siitä voi veistää ja mihin siinä ei ainakaan ole ainesta. Ja sitten vain vuolee ja kovertaa siitä ulos haluamansa esineen.

Kuulostaa mystiseltä, mutta ei totta puhuen ole sen kummempi asia kuin minkä tahansa monimutkaisen tehtävän perinpohjainen opettelu. Soittaminen on fyysinen tunne. Ne kuuluisat kymmenentuhatta tuntia soittoa harjoitellessa johtavat keholliseen ehdollistumiseen, jossa asioita ei tarvitse selittää, soitti sitten nuoteista tai korvakuulolta. Käsittääkseni myös taitava ja kekseliäs räppäri pystyy laskettelemaan pitkät lätinät aivan omasta päästään, kunhan on riittävästi asiaa harjoitellut (en tosin ole tästä varma, sillä en ole varsinaisia räppi-ihmisiä). Samalla tavalla pikkulapsena aloitettu väsymätön neppailu jalkapallon kanssa johtaa siihen, että kun pallo tulee sitten aikanaan MM-finaalissa sopivasti kohdalle, niin täydellinen volley ylänurkkaan lähtee siitä ihan refleksinomaisesti.

Muuan kollegani tiesi kertoa, että Bachin tuotannossa on neljä rinnakkaista kvinttiä (tai oktaavia, en muista kumpaa). Siis niitä kiellettyjä. Tämä on herkullinen tieto, on kuin Bachin nuottipumaskan välistä olisi pudonnut pornolehti! Voivatko nuo kielletyt liikkeet olla vahinko? Yksi ehkä olisikin, ja 40 tarkoittaisi ettei Bach niin välittänyt Palestrinan säännöistä. Mutta voiko neljä sääntörikkomusta koko jättiläismäisessä, pitkälti toista tuhatta teosnimekettä käsittävässä tuotannossa olla vahinko?<sup>12</sup> Onko se ollut tarkoituksellista samaan tapaan kuin itämaiseen mattoon kudotaan tarkoituksella aina »virhe», koska vain Allah voi olla täydellinen?

Kun tämä Bachin soittava ja laulava muusikkous ei enää ollut läsnä, käsitys hänen säveltäjäyydestään muuttui. Itse asiassa koko ukkeli ja hänen tuotantonsa lähes unohtuivat pitkäksi aikaa muilta kuin sukulaisilta ja alan asiantuntijoilta. Ei 1700-luvulla kirjoiteltu historiankirjoja, joihin Bach olisi jäänyt elämään. Koko musiikkitiede tieteenalana perustettiin vasta sata vuotta myöhemmin. Musiikki kulkeutui eteenpäin nuotteina, jotka ehkä katosivat, tuhoutuivat tulipaloissa tai

kastuivat pilalle. Äänilevyjä ei ollut, eikä niin muodoin suoratoistopalveluita soittolistoineen. Kaikki musiikki piti soittaa tai laulaa. Kuvitelkaa: ihan kaikki!

Musiikki oli ennen äänitteiden aikaa kuin kasvot peilissä: ne ovat siinä vain silloin kun peiliin katsoo. Mikä ihana hiljaisuus!

Kun Felix Mendelssohn vuonna 1829 järjesti Bachin Matteus-passion juhlaesityksen teoksen satavuotisen historian kunniaksi, Bachin musiikki näyttäytyi sanoinkuvaamattoman taidokkaana polyfoniana, mutta se ei voinut enää tavoittaa syntytapansa, suvereenia kehon tuottamaa musiikkia. Siitä eteenpäin se onkin mielletty absoluuttiseksi polyfoniaksi, jossa viehättää etenkin hämmästyttävä tekninen taituruus. Totta kai siinä viehättää myös musiikin tunneilmaisu, vetoaahan musiikki ensisijaisesti tunteisiin.

Ja taituruutta, sitä riittää! Bachin musiikki on noussut mittapuuksi melkein kaikelle klassiselle musiikille. Siitä on vuotanut valtavasti vaikutteita myös popmusiikin puolelle. Moni mieltää sen eräänlaiseksi absoluutiksi, useat pitävät sitä yksinkertaisesti täydellisimpänä ja puhtaimpana musiikkina. Ja siltikään ei voida sanoa, että se olisi varsinaisesti samanlainen tyylihistoriallinen vedenjakaja kuin Monteverdi, Beethoven, Wagner tai Stravinsky. Omassa lajissaan ylittämätön, kyllä. Paradigman mullistaja? Ei. Pikemminkin Bach huipensi yhden tyylikauden. Hieman samaan tapaan Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) täydellisti monia niin kutsutun Mannheimin koulukunnan ja Joseph Haydnin (1732–1809) esittelemiä ideoita ja käytäntöjä, muttei luonut uutta tyyliuuntausta. Bachin ja Mozartin kaltaiset mestarit ajautuivat eräänlaiseen umpioon, jonne heidän hätkähdyttävä musiikkinsa jäi kaikkien ihailtavaksi. Myöhemmät säveltäjät eivät niiden mestarillisuuden takia voineet tuoda niitä enää osaksi omaa tyyliään samalla tavalla kuin monia muita, koska olisivat kuulostaneet halvoilta kopioilta. Tai onhan niitä jäljittelijöitä ja copycateroja ollut, totta jukoliste on, mutta sellaiset tuppaavat pian vaipumaan ansaitsemaansa unohdukseen ja tuntemattomuuteen.

Bach lienee ollut käveltäjä par excellence. Vuonna 1705 parikymppinen sävelniekka köpötteli sen aikaisesta asemapaikastaan Thüringenin Arnstadtista Lyypekkiin Itämeren rannalle voidakseen kuulla aikansa arvostetuinta urkuriä Diderik Buxtehudea (n. 1637–1707), joka toimi siellä Mariankirkon urkurina. Internetin karttasovellukset kertovat, että käppäillen matkaa tulee nykyajan reittejä pitkin noin 380 kilometriä suuntaansa. Luultavasti polut ja tiet ovat olleet 1700-luvun alussa paljon hitaampia kulkea, metsätaipaleet ja peltojen pientareet täynnä oja ja esteitä. Jokien ja soiden yli ei ole menty tuosta vaan niin että heilahtaa.

On siinä ollut Bachin pojalla kova urkumusiikin nälkä! Jos jaksaa kävellä päivässä noin kahdeksan tuntia, yhdensuuntainen reitti on kävellä leputeltu ehkä parissa kolmessa viikossa. Meno-paluu vie siten rivakaltakin kulkumieheltä ainakin kuukauden tai puolitoista, ja aikaa tietysti pidensi Bachin oleskelu Lyypekissä, sillä luonnollisesti hän halusi ja sai siellä myös oppia Buxtehudelta kun nyt kerran oli tämän luokse vaivautunut.

Voisin kuvitella, että Bach ei ole kulkenut tuota matkaa mieli ummessa, vaan luultavasti hänen päässään ovat rullanneet edestakaisin sen seitsemätkymmenet fuugateemat ja muut musiikilliset näyt. Ehkäpä hän »kävelsi» merkittävän osan seuraavien vuosien tuotannostaan mielensä sopukoissa matkan aikana? Perille päästyään hänen olisi siten tarvinnut vain kirjoittaa kuvitelmansa muistiin, jos oletamme että hänellä oli myös luotettava ja nälkävuosia pidempi sävelmuisti, niin kuin tietävästi oli. Onhan Bachin täytynyt muistaa musiikillisia fraaseja samaan tapaan kuin jotkut luettelevat piin desimaaleja, millään muulla tapaa hän ei olisi ehtinyt tuotantoon säveltää.

## Musiikki synnyttää ihmisen

Mutta käykäämme siihen varsinaiseen kysymykseen: mitä oli klassinen musiikki? Olen käyttänyt tuota termiä suruttomasti jo monta kertaa siksi, että jokaisella lukijalla on valmiiksi jokin käsitys siitä, mistä on kysymys. Onko määrittely tarpeen siis nytkään? Suuren yleisön korvissa klassisen musiikin stereotypiassa on viuluja, käyrätorvia, huiluja ja selloja, oopperassa myös se lihava nainen ujeltamassa...ai niin, ja kapellimestari heilumassa siinä edessä.

Ja tässä sitä ollaan: mikä on suuri yleisö? Varmoja tulkintoja tekevän pitää kyetä määrittelemään asiat. Ihan kaikkea ei kuitenkaan voi eikä edes kannata määritellä, vaan jotkut asiat on vain hyväksyttävä sellaisina kuin ensimmäinen, kymmenes, sadas tai viimeinen vastaantulija ne määritteli.

Suuresta yleisöstä puhutaan usein niin, että sen vastakohtana on paneutuminen sellaiseen asiaan, jonka tuntijoita on vähän tai jonka taustojen, tilanteen tai mahdollisuuksien selvittäminen vaatii niin paljon lahjoja, aikaa ja sähkötupakkaa, että jo se estää ihmisten enemmistöä perehtymästä siihen. Suuren yleisön vastakohta on siis automaattisesti vähemmistö, mutta koska meistä jokainen kuuluu johonkin vähemmistöön ja samanaikaisesti jossain asiassa suureen yleisöön, joudumme käyttämään suuren yleisön käsitettä ylimalkaisesti, kulloiseenkin vastakohtaansa perustuen.

Klassinen musiikki on siis vähemmistömusiikkia, ja se on aina ollut sitä.

Ihmisellä on luontainen tarve tehdä musiikkia. Yksi ihmisyyden kriteeri on tarve ja halu tehdä musiikkia omaksi ja muiden huviksi. Väitän jopa, että ihminen-nimisestä kädellisestä tuli ihminen vasta sillä hetkellä, kun hän alkoi laulaa ja soittaa pelkän hovin vuoksi.

On muitakin eläinlajeja, jotka harrastavat musiikkia ihan vain omaksi tai ryhmänsä riemuksi. Tunnetuin esimerkki ovat ryhävalaat, joilla on vuotuinen hittinsä, jota lauletaan eri puolilla valtameriä. Ryhävalaiden kipaleet siis vaihtuvat melko säännöllisesti. Musiikkiin vertautuvaa ääntä tuottavat lukemattomat muutkin eläinlajit hiiristä lepakkoihin ja perhosista banaanikärpäsiin, mutta emme tiedä, musisoivatko ne silkasta ilosta vai onko niiden ääntely ensisijaisesti oman tontin merkkeä, seksin vonkaamista tai jotain vastaavaa arkielämään liittyvää



kommunikaatiota. Etnomusikologian alla on aivan erillinen tutkimusala, joka selvittää eläinten ääniä ja puntaroi tykönään, ovatko ne musiikkia vai eivät.

Ja herra paratkoon, viime aikojen tutkimukset osoittavat, että jopa kasvit päästelevät ääniä, ja mitä enemmän ne kärsivät, sitä enemmän niistä lähtee ääntä, jota ei toki ihmisen korvin voi kuulla. Onko se pelkkää kauhun huutoa, jonkinlaista kasvien omaa someöyhötystä vaiko peräti musiikkia, sitä en rohkene arvailla.

Ihmisellä on ollut tarve tuottaa ja jäsentää rytmiä aina musisoinnin alusta lähtien. Kaipa se johtuu ainakin osittain siitä, että kykenemme havainnoimaan oman sydämemme sykettä. Meillä on kirjaimellisesti rytmi veressä. Musiikkia on aina ollut monenlaista ja siihen on varmasti käytetty soittimia lähes yhtä kauan kuin ihminen on laulanut. Tarve ja halu laulaa on tutkijoiden mukaan yksi tärkeimmistä syistä siihen, että kurkunpäämme on laskeutunut tavalla, joka mahdollistaa puhumisen. Laulamisesta ja soittamisesta on tullut musiikkia, ja sen tekeminen on sekä yksilöllistä että yhteisöllistä.

Jotkut ihmiset ovat aina halunneet kehittää asioita eteenpäin. Näin musiikkikin on muuttunut. Aivan varmasti osa ihmisryhmien musiikista on ollut hyvin yksinkertaista ja sellaisena pysynyt, ja samaan aikaan jotain toista musiikkia on kehitetty aina uuteen muotoon. Ennen pitkää kaikkea musiikkia ei voinutkaan enää laulaa eikä musiikin tahdissa tanssia.

Ollaan siis niin syvällä Homo sapiensin historiassa (ja varmaankin myös aiemmat ihmislajit musisoivat), että voidaan sanoa ihmisiä olleen niin kauan kuin on ollut tavoitteellista musiikkia – ja päinvastoin. Elleivät sitten ryhävalaat ehtineet tavoitteellisen musiikin kimppuun ennen meitä. Jaa-a, nyt kun tuota mietin, niin todennäköisesti ehtivät. Tuskinpa tavoitteellinen musiikki on ihmisen keksintö.

Klassisen musiikin luonteeseen kuuluu tuo edellä mainittu tavoitteellisuus. Nyt joku älähtää, että totta hitossa kaikella musiikilla on jokin tavoite, eikä kaikki musiikki siltikään ole klassista musiikkia. Niin onkin, mutta kyse onkin siitä mitä tavoitellaan. Niin kutsuttu perinnesmusiikki, kansanmusiikki, arkkiveisu, iskelmä, jatsi, räppi ja mitä näitä nyt onkaan – toki niillä on tavoite, mikä milläkin.

Osan näistä sulkee pois klassisesta musiikista se, että näiden tavoitteen kohde voi olla jokin niiden ulkopuolinen. Klassisessa musiikissa ei oikeastaan voi, sillä sen tavoite on musiikkiteos itse. Subjekti ja objekti ovat yksi ja sama asia.

Klassisen musiikin teoksen syntymisen syy oli sen syntymisen syy.

Tähän väliin on huomautettava, että luemme kyllä klassiseen musiikkiin kuuluviksi myös sellaisia sävellyksiä, joiden tekijöillä on ollut selvästi teoksen ulkopuolinenkin tavoite. Hector Berlioz (1803–1869) sävelsi Fantastisen sinfonian (1830) iskeäkseen näyttelijä Harriet Smithsonin. Jean Sibelius (1865–1957) lienee ajatellut, että Kullervon (1892) onnistuminen ja menestys antaisivat uskottavuutta nuorelle sävelsepolle, kun hän pyytää kenraali Alexander Järnefeltiltä tämän Aino-tyttären kättä. Huvittavaa sinänsä, että molemmissa esimerkeissä on ollut kyse nimenomaan biologiasta, kun nuori ylkä on havitellut morsiota. Molempia muuten onnisti, joskin

Berlioz hankki kohta rakastajattaren, jonka kanssa meni kimppeen, ja niin liitto Harrietin kanssa hajosi.

Ja aivan yhtä lailla on luonteeltaan ja tyyliltään klassiseen musiikkiin kuulumatonta musiikkia, joka on niin tavoitteellista oman itsensä takia, ettei sellaiseen lie kyennyt Mozart tai Beethovenkaan. Pelkkä tavoitteellisuus ei siis ole klassisen musiikin tärkein määrittäjä.

Esihistoriaa ja maailmoja syleilevä paisutus klassisen musiikin syvistä juurista on tietysti vain muistutus siitä, että harvoille aineettomille elämänilmiöille voidaan määritellä tarkkaa alkuhetkeä. Siksi on aiheellista rajata klassisen musiikin määritelmää, ja yksi tärkeä tekijä on, että sitä on perinteisesti merkitty muistiin. Tätä varten on pitänyt kehittää nuottikirjoitus. Näin ovat syntyneet keskiaikainen neumi- ja mensuraalikirjoitus, joista aikanaan sitten on kehitetty nykyisin käytössä oleva nuottikirjoitus. Sen kehitys ei suinkaan ole päättynyt, sillä nykyisen nuottikirjoituksen lisäksi muusikoiden telineille ja padeihin ilmestyy jatkuvasti uudenlaisia grafiikoita, joista osa saattaa olla käytössä vain yhdessä yksittäisessä teoksessa.

On toki olemassa klassiseen musiikkiin jostakin kulmastaan kiinnittyvää musiikkia, jota ei merkitä nuoteiksi, mutta tämä kuuluu siihen laajempaan kysymykseen, mihin klassinen musiikki päättyy.

Nuottikirjoituksen tärkeys on siinä, että klassisen musiikin teosten tulisi olla toistettavissa mahdollisimman tarkasti. On siis olemassa jokin määritelmä sille, miten esitetään »oikein» musiikkia, jonka tekijä ei enää ole kertomassa, kuinka haluaa teoksensa soitettavan tai laulettavan. Tällainen ei olisi mahdollista ilman mahdollisimman tarkkaa nuottikirjoitusta, ja silti länsimaisessa nuottikirjoituksessa ilmaistaan asioita vain niukasti. Siitä voidaan päätellä sävelkorkeus ja nuottien keston keskinäinen suhde, muttei tarkasti mitään tulkinnasta tai fraseerauksesta: missä kohtaa on sävelen paino, miten musiikillinen »lause» muotoillaan, kuinka kovaa tai hiljaa oikeastaan pitäisi soittaa ja niin edelleen. Nuottikuva jättää aina valtavasti tulkinnan varaa.

Lähes kaikki muukin länsimainen musiikki kuin klassinen on mahdollista merkitä nuoteiksi. Iskelmän nuotintaminen ei kuitenkaan tee siitä klassista musiikkia. Muinaisen runonlaulannan nuoteiksi merkitseminen oli vain tapa merkitä se muistiin, se ei muuttanut runonlaulannan »tavoitetta», intentiota. Pelkkä nuottikirjoitus ei siis ole millään tapaa kriteeri sille, onko jokin klassista musiikkia.

Klassiseen musiikkiin kuuluu tekijälähtöisyys, ja poikkeuksena muista musiikinlajeista se korostaa yhtä tekijää. Klassisen musiikin historiaan eivät kuulu Lennon–McCartney-tyyliset kollektiivit, ainoastaan vokaalimusiikissa libretto, runo tai vastaava teksti on yleensä muun kuin säveltäjän itsensä tekemä.<sup>14</sup> Viimeistään viime vuosituhannen alkupuolella alkoi yleistyä käytäntö, että musiikin tekijän nimi tuotiin esiin silloinkin kun kyse oli luostarilaitoksen kaltaisesta kollektiivista, jossa musiikkia tehtiin hengellisiin tarkoituksiin. Jo 800-luvulta tunnetaan nunna Kassian

ja munkki Notker Änkyttäjän (Balbulus) kaltaisia »säveltäjiä», joiden nimissä varhaista kirkkomusiikkia on. Keskiajalta on säilynyt runsaasti neuminuottilehtiä, joita kyetään yhä tulkitsemaan. Voimme luetella useita musiikin historiasta tuttuja säveltäjiä: Guido Arezzolainen, Hildegard von Bingen, Perotinus, Francesco Landini, Guillaume de Machaut ja niin edelleen. Tietysti nämä voidaan liittää klassisen musiikin jatkumoon, mutta silloin meidän pitäisi hyväksyä termi klassinen musiikki paljon laajemmaksi kuin itse suostun tekemään.

Koko klassisen musiikin termi otettiin käyttöön vasta 1800-luvulla. Vasta valistusajalla sellainenkin nyt itsestään selvä asia kuin historiankirjoitus alkoi jollain tapaa yhtenäistyä, ja samalla tavalla kuin Linné luokitteli kasveja ja Lavoisier<sup>15</sup> alkuaineita, alettiin musiikin historiaakin nähdä jatkumona. Termi klassinen musiikki tarvittiin erottamaan hoveissa, kirkoissa ja teattereissa esitetty musiikki kansanmusiikista, jossa tekijän nimeäminen ei ollut olennaista. Ja harvoinpa jonkun kansansävelmän alkuperää edes tunnetaan. Tietääkseni esimerkiksi Peltoniemen Hinrikki<sup>16</sup> ei säveltänyt sitä kuuluisaa nimissään olevaa surumarssia, vaikka se on saatettu merkitä hänen soittamanaan muistiin.

Miksi tuota tavoitteellista musiikkia alettiin kutsua klassiseksi musiikiksi? Syy on klassismi-nimisessä taidesuuntauksessa, joka vallitsi Euroopassa nimenomaan valistuksen aikana, eli noin 1700-luvun puolivälistä 1800-luvun alkuvuosikymmenille. Sen aikakaudella syntynyttä musiikkia nimitettiin klassiseksi (on myös wieniläisklassinen, joka on sidottu aikakauden lisäksi alueeseen), mutta kun sitten hoksattiin, ettei tuo klassinen musiikki ollutkaan syntynyt äkisti klassismin myötä vaan pohjautui vanhempaan musiikkityyliin, jouduttiin saman sateenvarjon alle hyväksymään myös barokkimusiikki ja huomattava osa renessanssin musiikkia aina 1500-luvulta alkaen. Kaikkea tähän samaan kontekstiin kuuluvaa musiikkia alettiin nimittää klassiseksi.

Klassisen musiikin määrittelyssä tärkeää on juuri konteksti. Tiettyä musiikkia esitetään tietyissä paikoissa, yhteyksissä ja tilanteissa. Myös käytetty esityskoneisto liittyy kaiken musiikin johonkin viitekehykseen. Siksi meille on itsestään selvää, että jousikvartetin tai sinfoniaorkesterin esittämä musiikki kuuluu suurella todennäköisyydellä (muttei välttämättömästi!) klassisen musiikin kontekstiin. Jousikvartetteja ja sinfoniaorkesteria ei renessanssin aikaan vielä ollut, eikä itse asiassa ollut edes barokin aikaan. Kvartetit yleistyivät vasta barokin jälkilämmössä ja kamariyhteet laajenivat ja vakinaistuivat kokoonpanoltaan sinfoniaorkestereiksi wieniläisklassismin aikana. Tästä syystä klassisen musiikin alku häilyy todellakin jossain renessanssin jälkeisessä ajassa. Mutta kuten jo todettua, jatkumot liittävät myös hyvin vanhan musiikin samaan ilmiöön varsinaisen klassismin kanssa.

Niin yllättävältä kuin se kuulostaakin, tyyli on yksi pienimmistä klassista musiikkia määrittävistä tekijöistä. Totta kai musiikin sitoo klassiseen myös sen tyyli, siis miltä se kuulostaa noin niin kuin yleisellä tasolla. Jos musiikkiteos on tehty sellaisella tavalla ja tekniikalla, joka tuottaa samankaltaisen soivan lopputuloksen kuin lukuisat

muut klassiseen musiikkiin luettavat teokset, niin varmaan se sitten kuuluu klassiseen. Näin jopa osa nyt 2000-luvulla sävelletystä musiikista voisi taannehtivasti kuulua klassiseen musiikkiin, mutta vain jos hyväksyttäisiin se, että klassinen musiikki ylipäätään on tyyli. Näinhän moni luulee. Jos se kävelee kuin ankka ja äänтелеe kuin ankka niin etsetera.

Klassinen musiikki nimenomaan ei ole musiikkityyli. Notker, Hildegard ja Perotinus tekivät kyllä musiikkia, joka on kirjoitettu muistiin ja jota pidetään ansaitussa arvossa, mutta heidän musiikkinsa on yhtä kaukana varhaisen klassisen musiikin tyylistä kuin tämän päivän äänitaide on Sibeliuksesta. Siksi heidän sävellyksensä eivät kuulu klassiseen musiikkiin kuin termin äärimmäisen laajassa merkityksessä.

Klassiseen musiikkiin kuuluu eri tyylejä. Johtuneeko tiedonvälityksen hitaudesta vai mistä, mutta kaikilla aatteellisilla ja kulttuurisilla virtauksilla on ollut tapana nopeutua tekniikan kehittyessä, joten myös musiikkityylit kehittyivät aiemmin hitaammin kuin nykyään. Siksi on jossain määrin mielekästä vetää yhtäläisyysmerkkejä klassisen musiikin tyylien ja aikakausien välille. Kelpuutamme siis barokin, klassismin ja romantiikan tyyleiksi, vaikka niiden sisällä on tavattoman suurta tyylin vaihtelua, sekä ajallista että maantieteellistä. Mutta itse klassinen musiikki ei siis ole tyyli vaan kattokäsite.

Kontekstiin ja tyyliin verrattava asia on musiikin funktio, se millaisessa tarkoituksessa musiikkia esitetään. Monen 2000-luvulla sävelletyn teoksen sointikuva on niin järjettömän kaukana sadan tai kahdensadan vuoden takaisesta klassisesta musiikista, ettei näillä aikamme teoksilla vaikuta olevan musiikillisesti mitään tekemistä vaikkapa Beethovenin tai Sibeliuksen sävellysten kanssa. Silti ne saattavat tulla esitetyiksi samassa konsertissa klassisen musiikin kanssa – ja monesti tulevatkin. Siksi voidaan ajatella, että näillä teoksilla on sama funktio musiikkielämässä, ja ehkä joskus todella onkin. Tästä syystä avantgardistista 17 2000-luvun teosta erehdytään helposti pitämään klassisena musiikkina, mutta se ei ole sitä. Tähän on hyvä syy.

## Klassisen musiikin loppu

Klassinen musiikki on jo päättynyt.

Kulttuuri- ja yhteiskuntafilosofi Oswald Spengler (1880–1936) määritteli teoksessaan Länsimaiden perikato (1918) kulttuurien kehityskaaren teorian. Spenglerin mukaan kaikki kulttuurit syntyvät, kasvavat, kukoistavat ja saavuttavat kliimaksinsa, jonka jälkeen ne ajautuvat pysähtyneisyyteen, jota Spengler nimittää »sivilisaatioksi». Lopulta ne hiipuvat hiljaa pois tai tulevat jonkun nuoremman kehitysvaiheessa olevan kulttuurin jyräämiksi.

Spenglerin esimerkkejä olivat inkojen ja asteekkien, faaraoiden Egyptin sekä antiikin Kreikan ja Rooman kulttuurit. Teoria kuvaa sangen hyvin näitä yhteiskuntia. Kaikki ne kehittyivät, kävivät aaltonsa harjalla ja sitten joko hiipuivat pois tai jäivät ulkoa tulleen tuhovoiman alle. Esimerkiksi hellenistinen Kreikka heikkeni kunnes tuli roomalaisten valtaamaksi, ja vastaavasti roomalaiset jäivät aikanaan vandaalien

jalkoihin. Joskus tuho on äkillinen, kuten silloin kun konkistadorit hävittivät asteekkien kulttuurin.

Spengler ei vielä tiennyt, että eurooppalainen eli länsimainen kulttuuri oli tullut saman kehityksen päähän juuri niihin aikoihin kun hän julkaisi pessimismiä henkivän kirjansa. Spengler arveli länsimaisen kulttuurin elävän vielä muutamia satoja vuosia. Se oli syntynyt ristiretkien aikaan, kehittynyt ja kasvanut renessanssin ja barokin aikaan, kukoistanut valistusajalla, hajonnut kliimaksiin Ranskan vallankumouksessa ja siirtynyt sivilisaation vaiheeseen, kunnes luhistui lopullisesti ensimmäisessä maailmansodassa. Sen tilalle kasvoi kulttuuri, jota voisimme nimittää vaikkapa »amerikkalaiseksi» ilman, että tarkoittaisimme kulttuurimme olevan lähtökohtaisesti yhdysvaltalaisista, tai sitten »avaruuskulttuuriksi», koska sen aikana ihminen ulotti matkansa pois ilmakehästämme. Tämän vaiheen kliimaksi koettiin kylmän sodan päättyessä, ja nyt olemme siirtyneet vaiheeseen, jota itse nimitän joko globaaliksi kulttuuriksi tai internetkulttuuriksi.

Klassinen musiikki kävi läpi saman spengleriaanisen kehityksen. Sen syntyhetkeä emme voi määritellä, mutta voimme sanoa, että renessanssin ja barokin polyfonia olivat sen kasvuaika, wieniläisklassismi ja kuokuva 1800-luvun romantiikka sen voimain päivät. 1900-luvun alussa tapahtunut tonaalisuuden hajoaminen oli sen kliimaksi, ja ensimmäisen maailmansodan jälkeen alkoi klassiseksi musiikiksi kutsutussa genressä »uustyylien» aika, kun muun muassa Igor Stravinsky alkoi säveltää uusbarokkiseen ja uusklassiseen tyyliin eli lainasi suoraan historiasta. Tämä vastasi kulttuurin hiipumista sivilisaatiovaiheeseen. Toinen maailmansota sitten pyyhkäisi altaan kaiken, sillä sen raunioista nousut taidemusiikki kuuluu samaan jatkumoon, muttei enää klassiseen musiikkiin.

Kun puhumme toisen maailmansodan jälkeisestä musiikista, meidän tulee puhua nimenomaan taidemusiikista. Se sisältää myös klassisen musiikin, muttei asetu sen tilalle, sillä se tarkoittaa eri asiaa. Taidemusiikkia voi olla myös sellainen musiikki, joka ei kuulu klassisen musiikin piiriin. Taidemusiikiksi voi kyllä kutsua myös suurinta osaa klassisesta musiikista, koska sen sävellykset ovat taideteoksia, mutta tämä ei sulje pois taidemusiikista esimerkiksi uudempaa jazzia tai progressiivista rockia tai sen lukemattomia myöhempää haarautumia. Taidemusiikin rajavyöhyke on laaja, sille mahtuu monenlaisia musiikkeja, joiden luonnetta tai paikkaa niiden tekijätkään eivät aina voi tai edes halua määritellä. Popmusiikissa tunnetaan sellainen alalaji kuin art rock. Jos sen tekijät nimeävät musiikkinsa taiteeksi, niin epäilemättä se voi kuulua sekä taidemusiikkiin että populaarikulttuuriin.

Usein klassisen musiikin kohdalla puhutaan myös vakavasta musiikista. Mikä siinä olisi erityisen vakavaa, sitä en osaa sanoa, sillä kokemukseni mukaan valtaosa kaikesta musiikista on melko »vakavaa». Monet vierastavat myös taidemusiikki-termiä. Sen käyttäminen on kuitenkin perusteltua siksi, että uudella taidemusiikilla on sama eetos kuin aikamme kuvataiteella, tai ainakin hyvin suurella

osalla siitä. Kuvataide muuttui abstraktiksi runsaat sata vuotta sitten, eli samoihin aikoihin kun klassisen musiikin tonaalisuus koki haaksirikon. Mitä abstraktimmaksi, ei-esittävämmäksi ja moniselitteisemmäksi kuvataide muuttui, sitä suuremmaksi kasvoi värien, pintojen, muotojen ja tekstuurien merkitys. Kuva ei enää esittänyt jotakin itsensä ulkopuolista. Kuvataideteos alkoi esittää itseään.

Klassisen musiikin ja kuvataiteen kehityksen rinnastus on niin ilmeinen, etten ymmärrä, miksei sitä lausuta useammin ääneen: tonaalinen musiikki on »esittävää» taidetta. Vielä 1700-luvulla käytettiin käsitettä »puhuva musiikki», sillä monet musiikilliset eleet tarkoittivat oikeasti jotakin, niillä oli semanttisia merkityksiä. Siirtymä duurista molliin tai sävellajista toiseen tarkoitti jotakin. 1800-luvulle tultaessa tuo traditio katkesi, emmekä enää osaa kunnolla tulkita näitä merkityksiä. Vanhan musiikin specialistit keskittävät hillittömästi tarmoaan esittämisen traditioiden selvittämiseen ja ratkovat tuon »kuolleen kielen» arvoituksia lause lauseelta ja tarina tarinalta koettaen puhalttaa sen taas eloon. Tieto ja oikeat tulkinnat ovat siellä jossakin, ne pitää vain kaivaa esiin. Niin kutsutun vanhan musiikin tutkiminen on musiikin arkeologiaa.

Kun klassinen musiikki luopui tonaalisuudesta ja siirtyi abstraktimpaan, ei-esittävään vaiheeseen, sille tapahtui juuri sama asia kuin kuvataiteelle: tärkeäksi tulivat sointivärit, rytmi, murretut harmoniat ja ennen pitkää pienempien yksityiskohdat. Tämä kiteytyi 1950-luvun sarjallisessa musiikissa. Nykyään taidemusiikin tärkeimmät asiat ovat sointipinnat, tekstuurit, yksittäiset äänet sekä keinovarat, joita ei välttämättä enää edes tuoteta soittaen tai laulaen, sillä elektronisen musiikin keinot muokata ääntä ovat rajattomat. Musiikin ulkorajat asettaa vain se, kuinka kauas säveltäjän mielikuvitus ulottuu.

Lyhyesti: musiikin tärkeimmäksi asiaksi on muodostunut ääni, niin hullunkuriselta ja itsestään selvältä kuin sellainen ensin kuulostaakin. Monissa yhteyksissä ääni itse on tärkeämpi kuin se lopputulos, joka sen rajattomien yhdistelmien avulla luodaan; ääni on itsessään teos. Tämä sitoo nykytaidemusiikin niin tiiviisti kuvataiteen kenttää leikkaavaan äänitaiteeseen, että ne kuuluvat samaan genreen, jota vain esitetään eri konteksteissa: yhtä taidemuseoissa ja gallerioissa, toista konserttisaleissa.

Englannin kielessä on termi contemporary classical, joka käännetään yleensä kömpelösti moderniksi klassiseksi. Sehän on aivan ilmeinen oksymoron eli itseristiriita, siis samanlainen ilmaisu kuin »valehtelen aina».

Contemporary tarkoittaa samanaikaista ja viittaa omaan aikaamme, tähän hetkeen. Sanakirjan mukaan klassinen puolestaan tarkoittaa yleisesti tunnustettua, pysyväarvoista, perinteistä. Tänäpäin syntyvä taidemusiikin sävellyks voi olla tyyliltään perinteistä (itse asiassa kaikki musiikki on perinteistä!), mutta se ei voi olla vielä yleisesti tunnustettua eikä sen arvoja voida pitää pysyvinä ennen kuin joskus tulevaisuudessa.

Modernia klassista ei siis ole olemassa, ellei modernia rajata tarkoittamaan jotain yksittäistä, aikanaan uutta tyyliuuntaa. Modernismista on puhuttu musiikissa 1700-luvun jälkipuolelta saakka. Kuitenkin termi »moderni» sitoutuu musiikissa useimmiten samaan aikaan kuin kuvataiteen modernismin murros eli 1900-luvun alkuvuosikymmenille. Jos siis hyväksymme sen, että sadan vuoden takaisia säveltäjiä ja musiikkeja kutsutaan moderneiksi, modernia klassista musiikkia ei enää tehdä. M.O.T.

Taidemusiikin tyylikirjo on niin valtava, ettei kaiken sen niputtamisessa saman pääluokituksen alle ole mitään järkeä. Vaikka esimerkiksi 1960- ja 70-lukujen amerikkalaisen minimalismin katsotaan kuuluvan »moderniin klassiseen», on se rakenteellisesti läheisempää sukua 2000-luvun teknolle kuin Darmstadtin koulukunnan sarjallisuudelle.<sup>18</sup>

Olen törmännyt toisinaan internetissä valikkoon, josta pitäisi poimia mielimusiikkinsa. Ehkä sinäkin olet. Vaihtoehtoja onkin paljon: löytyy country & westerniä, r&b:tä, hypnagogic popia, speed metalia, postrockia, bluesia, k-popia, rockia, dubstepiä, trip hopia, bling-blorgia, kling-klangia ja sen teenyppoversiota, kristillistä hip hopia, saatanallista örinämetallia ja sen 38:a erilaista alalajia, nukutusteknoa ja nukutushypnoa, sataa erilaista kirjainyhdistelmää sekä noin neljäätoistatuhatta kuuttasataa muuta populaarimusiikin alagenreä. Ja sitten siellä valikon pahnanhimmajaisena on sellainen kuin »klassinen musiikki», ja saattaa olla myös »jazz». Että klassinen musiikki (tai jazz) olisi siis yksi tyyli, jossa ei ole alalajeja! Onko oletus siis, että jos ihminen pitää Bachin tai Beethovenin musiikista, hän pitää automaattisesti yhtä paljon myös Karlheinz Stockhausenin nauhamusiikista, Steve Reichin ghanalaiseen rummutukseen pohjautuvasta minimalismista ja Helmut Lachenmannin hipihiljaisesta hälymusiikista? Näiden tyyllinen välimatka on suunnilleen sama kuin Maan ja Andromedan etäisyys. (Paitsi Stockhausenin tapauksessa, hän kun kertoi ilmeisen tosissaan olevansa kotoisin Sirkuselta, jolle on meiltä matkaa häidin tuskin yhdeksän valovuotta.)

Ehkäpä tässä ylimalkaisuudessa kiteytyy se, mitä tarkoitan suurella yleisöllä, ja mitä se tietää klassisesta ja taidemusiikista. Klassinen musiikki on mittaamattoman suuri aarrearkku, josta voi löytää kahmalokaupalla mitä erilaisimpia aarteita. Aarteet taas poikkeavat toisistaan yhtä paljon kuin eurooppalaiset kielet, aatteet ja opit, soittimien kehityksen vaiheet ja kaikki muu niiden lähes tuhannen vuoden aikana, jonka länsimaisen klassisen musiikin kehityksen aika esivaiheineen kesti. Erilaisia tyyliä on valtavasti.

Samoin oman aikamme taidemusiikki vasta raottaa oveaan. Mutta se on auki uteliaalle mielelle, joka ymmärtää, että musiikilla on lukemattomia tarkoituksia. Selitykset ja vastaukset löytyvät, jos haluaa ja viitsii etsiä.

KUUNNELTAVAA:

Perotinus: Viderunt omnes

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missa Papae Marcelli

Carlo Gesualdo: Io parto, e non più dissi

Claudio Monteverdi: Orfeo

Richard Wagner: Preludi oopperasta Tristan und Isolde

Igor Stravinsky: Le sacre du printemps (Kevätuhri)

2 60 liigamaalia Englannin liigan 1. divisioonassa yhden pelikauden aikana kaudella 1927–1928.

3 Tremolo tarkoittaa yhden tai useamman äänen nopeaa toistoa, josta syntyy pitkäkestoinen ääni.

4 Valitettavasti common practice period -käsitteelle ei ole käytössä suomenkielistä vastinetta.

5 Tonaalinen musiikki perustuu sävellajeille, atonaalinen viittaa niille kintaalla. Tonaalisuuteen perustuvat duurit, mollit ja muut vastaavat.

6 Madrigaalit ovat myöhäisrenessanssissa suosittuja moniäänisiä lauluja, jotka ovat yleensä maallista musiikkia.

7 Kontrapunkti on kahden tai useamman yhtä aikaa soivan melodian välille syntyvä kudos. Tätä kutsutaan äänenkuljetukseksi; itsenäisiä melodioita kuljetetaan tiettyjen sääntöjen mukaan siten, että niistä muodostuu harmoninen ja rytmisen kudelma. Tällaista moniäänisyyttä kutsutaan myös polyfoniaksi. Taidokas moniääninen kontrapunkti toimii kuin mekaanisen kellon koneisto.

8 Auerbachin kellari oli jo 1500-luvulla Leipzigin suosituin krouvi. J. W. Goethe sijoitti Johann Faustin ja Mefistofeleen ensimmäisen kohtaamisen sinne. Sen schnitzelit ovat lähes pizzan kokoisia! Bach viihtyi kuitenkin paremmin Café Zimmermannissa – jopa niin hyvin, että johti sen musiikki-iltoja ja sävelsi siellä esitettäväksi koomisen Kahvikantaatti-minioopperan.

9 Fuuga on sävellysmuoto, jossa teema »pakenee» sitä seuraavaa toista teemaa. Latinan verbi fugere tarkoittaa pakenemista.

10 Fuugan tärkeimmät teemat. Jollei musiikin teoria ole sinulle tuttua, älä näistä piittaa, pärjät ilmankin.

11 Fuugateeman muotojen nimiä.

12 Bachin kaikki tunnetut teokset on listattu massiiviseen Bach-Werke-Verzeichnis-luetteloon eli BWV:hen. Siinä on lähes 1 400 nimekettä.

13 Käytän tässä kirjassa termiä popmusiikki kuvaamassa kontekstia enkä musiikkityyliä, jollaisena popmusiikkia myös pidetään. Jos asia häiritsee sinua kovasti, voit lukiessasi kuvitella »popin» ja »musiikin» väliin aina liitteen »ulaari».

14 John Lennon ja Paul McCartney tekivät todellisuudessa vain joitakin lauluja oikeasti yhdessä. Useimmiten pääidea tuli toiselta, ja toisen osuus oli sparraaminen ja parannusehdotusten teko.

15 Ilmeisesti Antoine Lavoisier'n vaimon Marie-Anne Paulzen panos alkuaineiden luokittelussa oli paljon suurempi kuin naiset sivuuttava vanha historiantekijä on antanut ymmärtää.



16 Kaustislainen Heikki (Hinrikki) Peltoniemi (1854–1936) oli sattumalta isoisosetäni.

17 Avantgardella tarkoitetaan sitä osaa taiteesta, joka hakee sellaisia ilmaisun muotoja, joita ei arvella vielä aiemmin nähdyn tai kuullun eli se on toisin sanoen »rajoja rikkovaa». Taiteessa avantgardeen sisältyy oletus, että sen edustajat ovat jollain tavalla taiteellisesti edistyksellisempiä kuin muut. Avantgarden käsite on melko nuori: se vakiintui vasta 1800-luvun jälkipuoliskolla.

18 Toisen maailmansodan jälkeen alkaneet Darmstadtin kesäkurssit loivat käsitteen koulukunnasta. Lisää aiheesta luvussa Miksi nykyaikamusiikki on kummallista.

# Mistä syntyy taide

## MISTÄ SYNTYY TAIDE

Kaikki me ihmiset olemme keskenämme samanarvoisia, mutta myös keskenämme erilaisia. Ihmisarvo on siitä jännä juttu, että ihminen ei pysty alentamaan toista ihmistä, vaan vain itsensä. Jotkut Jassi Jauhokuonot näin tekevätkin.<sup>19</sup> Erilaisuuteen kuuluu se, että joillakin meistä on tarve tehdä niin kutsuttua taidetta.

Taidetta ja sen tekemistä on kautta aikojen mystifioitu. Ajatukseen kuuluu, että eräät taiteilijat ovat saaneet lahjakkuutensa joltain jumalalta, jotkut useammaltakin. Puhutaan jumalten suutelemista neroista. Toki on mainittu olevan myös pirun hedelmöittämää taidetta, ja suurin osa taiteesta lienee yleisön silmissä keskinkertaista. Taiteen tekemisessä itsessään ei ole mitään mystistä, mutta on myönnettävä, että se, kenestä tulee taiteilija, on täysi mysteeri. Taiteelliset tai taiteilijan taipumukset eivät millään tavalla katso ihmisen taustaa. Kulttuurista ja aikakaudesta riippumatta osalla meistä vain on tarve piirtää, kirjoittaa, valokuvata, näytellä, kutoa, askarrella, laulaa, tanssia... kenellä mikäkin. Noilla toimilla teemme asioita ja esineitä – siis taideteoksia ja -esityksiä – jotka herättävät huomiota ja ihmetystä. Jotkut ovat näissä askareissa taitavampia kuin toiset joko lahjojen, ahkeruuden tai tavallisesti molempien avulla. Joillekin jumalat ovat moiskauttaneet sellaisen kielarin, etteivät nämä kykene elämään tekemättä jotakin, mikä määritteli taiteeksi. Jotkut luovat uusia taideteoksia, toiset esittävät vanhoja ja uusia, jotkut sekä luovat että esittävät.

Mutta mitä on taide? Vastaus on melko yksinkertainen: taidetta on kaikki, mikä on taiteeksi tarkoitettu. Taide on intentio.

Kuulen änekästä vastaväitteiden sorinaa... Muuan kansanedustajanakin esiintynyt räiväsuu uhosi aikanaan, että kriitikot kiittelisivät hänen ulostettaan, jos se esitettäisiin taiteena.<sup>20</sup> Olen kuitenkin varma, että tuo kansanedustaja oli väärässä. Tuskinpa kriitikot sentään kiittelisivät mitä hyvänsä skeidaa – varsinkaan kirjaimellista sellaista, kuten tässä tapauksessa.

Kun Marcel Duchamp asetti vuonna 1917 taidenäyttelyyn esille pisuaarin ja antoi sille nimen *Fontaine* (Suihkulähde), siitä tuli taideteos. *Readymade*- eli valmistaitteeksi nimitetty ilmiö oli uusi, joten totta kai se aluksi sai yleisön, taidekriitikot ja -filosofit debatoimaan kiivaasti. Mutta niin vain se tunnustettiin ja tunnustettiin taiteeksi.

Onko eroa Duchampin pisuaarin ja parlamentaarikon »maissipaskan» välillä? Kyllä on. Kansanedustajan kakka ei itsessään olisi ollut taideteos. Hän ei nimittäin olisi tarkoittanut sitä taideteokseksi, vaan provokaatioksi, jolla todistaisi taidekriitikkojen heikon ammattitaidon (tai ehkä pikemminkin oman vastenmielisyytensä kuvataidetta, feminismiä ja seksuaalivähemmistöjä kohtaan). Mutta jos hän sitten olisi sanonut, että koko juttu oli vain performanssi, jolla hän yritti todistaa alkuperäisen väitteensä, niin tuo performanssi itse olisi ollut taideteos, vaikka se

torttu ei olisikaan ollut. Performanssia olisi saattanut joku kriitikko jo kiitelläkin. Mistäpä sen tietää, sillä tutkimattomat ovat kriitikoiden tiet.

Ja kriitikko on maailman vanhin ammatti.

## Taiteen syvin olemus on tuntematon

Mitä taide sitten on, ja mihin se pyrkii? Taideteos näyttää meille jotakin sellaista, mitä emme arkisilla aisteillamme havaitse. Taiteen tehtävä on olla vertauskuva. Yleisön tehtävä on kokea, minkä vertauskuva se on. Kokemus on subjektiivinen, joten jokainen kokemus on oikea. Jos et »ymmärrä» jotakin taideteosta, vika ei ole sinussa eikä taideteoksessa – teillä ei vain ole yhteistä kieltä. Kieliä voi muuten opiskella. Niin myös taiteen katsomista ja kuuntelemista.

Yksittäisen taideteoksen »sanoman» selittäminen on vaikeaa ja usein myös tarpeetonta. Selityksen kuunteleminen tai lukeminen on yhtä kiihottavaa kuin kuunnella seksologin kertovan, mistä kohtaa kumppania kannattaa hyväillä ja kuinka tälle voisi puhua, että akti onnistuu.

Taide on kuin erotiikka. Yritys selittää sitä saa sen taian katoamaan.

»Taiteen tehtävä on ärsyttää», sanoi kubistimaalari Georges Braque. Ja niinhän se on: taiteen tehtävä on luoda ärsykeitä, jotka synnyttävät reaktioita katsojassa, kuulijassa, lukijassa, kokijassa – joissakin taideteoksissa yleisö on osa taideteosta siihen osallistuessaan. Hyvä taideteos saa vastaanottajansa pohtimaan. Kun sadat tavalliset ihmiset asettuvat ilkimulki Senaatintorille, kumpi on se varsinainen taideteos, noista alastomista otettu valokuva vai julkisesta nakuilusta muodostuva performanssi? Ehkäpä molemmat.

Taide on rakenteellisesti yhteiskunnan vastaista. Yhteiskunnan toimintaedellytys on kuri, taiteen lähtökohta ja päämäärä on kurittomuus. Yhteiskunta kuitenkin tarvitsee taidetta, koska taide osoittaa kurin rajat.

Taiteen tarkoitus ei silti ole rikkoa lakeja, vaan vain laajentaa ajatteluamme ja tarkentaa käsitystämme siitä, millainen ympärillä oleva maailma on. Onhan kuri muutakin kuin lait. Yksi taiteen tehtävistä onkin paljastaa tabuja ja toisinaan myös rikkoa niitä.

Historia on osoittanut, että kun jossain poliittinen valta muuttuu diktatuuriksi, tapahtuipa se hiljaa hivuttamalla tai äkisti vallankumouksen kautta, vallan saatuaan diktaattorit tarttuvat yhtenä ensimmäisistä asioista kansakunnan taiteeseen ja kulttuuriin. Ne ovat aivan helvatin vaarallisia aseita, pitkällä aikavälillä paljon vaarallisempia kuin pyssyt ja pommit. Aseiden hamstraamista voidaan kyllä rajoittaa tai se voidaan jopa kokonaan estää, mutta jos kansan saa nousemaan kapinaan taiteen ja kulttuurin – teatterin, kirjojen, elokuvien, laulujen, taulujen och så vidare – avulla, diktaattorit tietävät, että noutaja väijyy lähimmän nurkan takana.

Taiteella on myös yleisinhimillisiä seurauksia, vaiikkeivät ne sen ensisijaisia päämääriä olekaan. Voidaan esimerkiksi sanoa, ettei taiteen tehtävä ole aiheuttaa

kärsimystä, vaan auttaa sietämään sitä. Taiteen vaaka heiluu kuitenkin hallitsemattomasti: hauraita sieluja se vahvistaa, vahvoja se voi haurastuttaa.

Lääketiede ei ole koskaan voinut estää ketään lopulta kuolemasta. Ei taidekaan ole kenellekään antanut elämää, mutta lukemattomille se on lahjoittanut syyn elää.

Ihmisellä on neljä perustarvetta: seksi, ravinto, lepo ja – taide. Näiden keskinäinen suhde on kiinnostava: kolmesta edellisestä voi kirjaimellisesti tehdä taidetta. Taiteesta ei oikein synny seksiä (tosin Stendhalin syndroomalla<sup>21</sup> voi olla orgastinen voima) ja taiteen antama ravinto ja lepo ovat enemmän vertauskuvallisia, sielullisia. Taas olen kuulevinani vastaväitteitä: ilman seksiä, ravintoa tai lepoa kuolemme sukupuuttoon, mutta mihin taidetta muka tarvitaan? Sehän on luksusta, jonka kuluttajien sietäisi itse maksaa mokoma harrastuksensa!

Taiteen välttämättömyys onkin vain päätelmä, joka perustuu siihen, ettei historia tunne yhtään ihmisyyhteisöä, joka ei olisi tehnyt taidetta jossain muodossa. En jaksa edes aloittaa luolamaalauksista; vanhimmat tunnetut ovat yli 40 000 vuoden takaa, ja tarjolla olisi vanhempiakin, jos niitä olisi vain säilynyt ja löydetty. Taide on ihmiselle lajiominaisuus. Jokainen ihminen ei tietenkään tee taidetta, mutta toisaalta lähes jokainen ihminen ottaa vastaan taidetta jossain muodossa. En ole ikinä kuullut kenestäkään sylilasta vanhemmasta ihmisestä, joka ei olisi joskus katsonut tai kuunnellut jotakin taiteeksi laskettavaa. Etkä ole sinäkään.

Oikeastaan taiteesta on vaikea puhua mystifioimatta sitä. Mutta mitäpä tuosta, taiteen mystifioidessani kerron vain totuuden, sillä taiteen perusolemus on tuntematon. Taideteos esittää samanaikaisesti ainoastaan itseään, se on itsensä, ja kuitenkin se esittää aina nimenomaan jotakin muuta kuin itseään. Emme kuitenkaan voi kiistattomasti sanoa, mitä se esittää tai yrittää sanoa. Eikä taideteos välttämättä edes yritä sanoa mitään, se voi olla pelkkä esteettinen yksikkö.

Taideteos on kokemus.

Mistä taide sitten oikeastaan syntyy? Luovuudesta, tietenkin, mutta mikä saa jonkun ihmisen sommittelemaan asioita sillä tavalla, että niistä syntyy taideteos? En tiedä, enkä usko että kukaan muukaan tietää. Taiteen synnyttämistä ei voi opettaa, mutta sen sikiämistä voi. Hedelmöitymiseen tarvitaan sitten jo henkeä, pyhää tai epäpyhää. Tämä tarkoittaa tietysti sitä, että on hyödytöntä kehottaa jotakuta satunnaista ihmistä aloittamaan taiteen tekeminen ellei tällä itsellään ole siihen mitään paloa tai kiinnostusta. Sitä vastoin on mahdollista sanoa, että jos teet näin, tulos voi olla jonkinlainen taideteos; tekemisen tekniikkaa voi opettaa. Syntykö tästä sitten vain merkityksetön artefakti, teelmä, vaiko jotakin mitä voidaan pitää taideteoksena – se riippuu siitä, millainen on tekijän todellinen tarkoitus.

Taide syntyy vain tarpeesta. Sisäisestä, ulkoisesta tai molemmista. Ihmistä ei voi pakottaa tekemään taidetta.

Taiteen kriteeri ei ole se, onko se hyvää vai huonoa, kokijan maku ei ratkaise. Maailma on väärällään taidetta, joka ei sytytä minua yhtään, mutta se ei ole

taiteena arvottomampaa kuin se, mistä pidän tai mitä arvostan. Eri kysymys on se, mikä on hyvää ja mikä huonoa taidetta. Sitäkään ei voi määritellä objektiivisesti.

Entä millaisesta ihmisestä voi tulla taiteilija? Taas on suuri riski sortua mystifioimaan, jopa glorifioimaan taiteilijaa. Mutta totuus on, että ihan kenestä tahansa – tietyin varauksin sentään. Taiteilijat ovat aivan tavallisia ihmisiä. Totta kai meissä on kummallisia, erikoisia, yliviikkaita, flegmaattisia, nörttejä, kunnollisia, hunsvotteja, herkkiä, tunteettomia. Mutta niin on insinööreissä ja maatalouslomittajissakin ja aivan varmasti myös lastentarhanopettajissa ja osastopäälliköissä. Puhumattakaan suntioista, ensihoitajista ja baristoista, kustannustoimittajia ja viittomakielen tulkkeja unohtamatta.

Nuori luulee näkevänsä kaiken, vanha olennaisen. Taiteilijan kuuluu löytää ja havainnollistaa se, mitä kukaan muu ei vielä näe. Tähän tarvitaan etsivää luonnetta. Se yhdistää kaikkia taiteilijoita.

## Miten syntyy taideteos

Riittävä lahjakkuus, työnteko ja kokemus antavat taiteilijalle tiedon ja varmuuden siitä, miten taideteos syntyy. Silti tuskin yksikään taiteilija tietää uuden työn aloittaessaan, millainen siitä täsmälleen tulee. Tarvitaan kykyä seurata teoksen kehittymistä (taiteenlajista riippumatta), herkkyyttä havaita milloin se haluaa vaihtaa suuntaa, taitoa ohjailla sitä kohti parasta mahdollista ratkaisua ja ymmärrystä siitä, milloin teos on valmis. Ja kaikesta taidosta ja kokemuksesta huolimatta taiteilija yllättyy hyvin usein siitä, millainen teos valmiina sitten on. On vaikea välttää ajatusta, että taideteoksella itsellään on jonkinlainen oma »tahto», vertauskuvallinen tietenkä. Monien mielestä tämä on hourupäistä puhetta, sillä kyllähän taiteilijan pitää osata noudattaa omaa näkemystään ja tehdä virheetön teos!

Mutta: itämaisiiin mattoihin kudotaan siis tarkoituksellisesti virhe, sillä vain Allah on virheetön. Virheetön taideteos ei olisi taidetta vaan pelkkää tekniikkaa. Tahallinen virhe taas ei ole oikea virhe. Matto ei siksi ole varsinaisesti taideteos. Bachin musiikista tekevät (täydellisen) tekniikan sijaan taidetta ne rinnakkaiset oktaavit, siis virheet. Ehkä ne ovat sittenkin vahinko? Tai kenties Bachin oli vain pakko tehdä ne: jokaisessa »suuressa» taideteoksessa on jokin odottamaton mutka, »virhe», joka tekee siitä ainutlaatuisen. Virhe ei tarkoita sitä, että teoksessa olisi jotakin väärin sillä tavalla, että se kumoaa taiteellisuuden, vaan sellainen yllätyksellinen tai erikoinen poikkeama, joka tekee teoksesta yksilöllisen ja siten taiteellisesti ainutkertaisen.

Ehkä taiteen tekeminen on vaisto, jonka päämäärä on jalostunut virhe.

Virhettä ei voi tietoisesti päättää, vaan se tulee jos on tullakseen. Se ratkaisee, kuinka ansiokas, käännteentekevä tai kiehtova ja inspiroiva teos on. On vain tehtävä rohkeasti. Aidon taiteilijan perusominaisuus on rohkeus. Mutta niin kuin aito nero ei tunnista omaa nerouttaan, rohkeudesta tietoinen taiteilija ei ole aito vaan esittää rohkeaa. Aito taideteos on aina tekijänsä omakuva ja senhetkinen omaelämäkerta,

siihenastisen elämän kirjaimet. Voisi ajatella, että joskus mukana on kirjaimia myös tulevasta, mutta se olisi taas oksymoron, sillä taideteos on tässä ja nyt.

Taiteen tekeminen alkaa aina leikkimisestä. Pianon koskettimia tapaileva lapsi leikkii; joissakin kielissä pelaamista, näyttelemistä, leikkimistä ja soittamista kuvaa yksi ja sama sana. Ja leikkiä on lapsen ja miksei aikuisenkin piirtäminen ja maalaaminen, tarinan kertominen, tanssiminen ynnä muu. Leikki on läheistä sukua tutkimiselle. Jossain vaiheessa leikinomainen tutkiminen voi muuttua tarkoitushakuisemmaksi, ja tarpeeksi pitkälle edetessään siitä saattaa tulla taiteen tekemistä. Samasta uteliaisuudesta varmaan kasvavat myös tieteentekijät. Tieteen ja taiteen raja on monin paikoin varsin häilyvä.

Jotkut tekevät päätöksen taiteilijan ammattiin ryhtymisestä tietoisesti valiten. Säveltäjä Jouni Kaipainen (1956–2015) kertoi mieluusti, kuinka hän 12-vuotiaana tuli kotiin erään koulupäivän jälkeen, alkoi syödä korvapuustia ja pani sattumalta soimaan vanhempiansa levykerhosta hankkiman levyn, jolla soi Beethovenin kolmas sinfonia eli Eroica. Sen alkutahdit pysäyttivät nuoren Jounin, ja tämä tiesi, mitä hänen pitää heti tehdä: säveltää jousikvartetto, ja tulla aikuisena säveltäjäksi. Ihmeellinen on korvapuustien vaikutus!

Joillekin taiteen tekeminen riittää harrastuksena. Jotkut internetkeskusteluiden kommentoijat kuvittelevat, että tämä koskee kaikkia taiteen tekijöitä. Että maalaaminen, veistäminen tai oopperan esittäminen ovat pelkkä harrastus. Tai ehkeivät oikeasti kuvittele, vaan väittävät vain omaa, kapeaa mielikuvaansa normiksi.

Harrastuksen ja ammattimaisen tekemisen ero syntyy kahdesta asiasta: tekemisen laadusta sekä sen välttämättömyydestä. Harrastelija voi jäädä taiteen tekemisessä tasolle, jossa teokset ovat kyllä taidetta, mutta laadultaan sellaisia, etteivät ne innosta tarpeeksi monia – ehkeivät tekijää itseäänkään. Toisaalta harrastajakin voi saavuttaa tason, jossa syntyy jälkeä, joka on enemmistön maun mukaan huippulaatuista, ammattimaista. Tekijä pysyy harrastajana, mikäli hänen ei ole välttämätöntä tehdä taidetta tosissaan, työn kaltaisesti. Melkoinen osa taiteen tekijöistä on harrastajan ja ammattilaisen määritelmän välimaastossa: syntyvät teokset ovat ilman muuta taidetta, mutta niitä tehdään sivutoimisesti tai vailla amatillista kunnianhimoa. Ammattitaiteilijan taas on välttämätöntä tehdä taidetta, siihen on sisäinen pakko, jotkut eivät voi edes kuvitella tekevänsä mitään muuta. Taiteen tekeminen on tällöin yksi elämän päätarkoituksista ellei se kaikkein tärkein. Tämä ei tietenkään takaa sitä, että ammattilaisenkaan teokset olisivat laadultaan sellaisia, että kaikki tunnustavat ne taiteeksi.

On tärkeää huomata, että laatu ei tarkoita automaattisesti hyvää. Laatu ilmaisee vain taiteen mitattavia ominaisuuksia. Kaikki muu perustuu makuun. Kun sanotaan, että tältä taiteilijalta tai säveltäjältä tilataan teoksia siksi, että häneltä saa »laatua», tarkoitetaan tosiasiaassa, että teokset edustavat tyyliä, joka vastaa toivottua makua.

Viiniä ja lenkkimakkaraa voidaan ehkä arvioida laadun ja maun perusteella, sävellyksiä pelkästään maun. Yhden hyvä on toisen kauhistus.

Ammattitaiteilijalta edellytetään omaperäisyyttä. Toisen teoksia tai tyyliä ei tule jäljitellä tai mukailla liian läheltä, sillä taideteosten tulisi olla ainutkertaisia, eikä kopioilla ole samaa arvoa kuin alkuperäisillä. Kukaan ei voi kuitenkaan tuosta vain päättää olla omaperäinen, sillä omaperäistä taidetta ei synny pakolla, vaan vain pakosta.

Esimerkiksi täysin omaperäistä säveltäjää ei ole olemassa. Jokainen säveltäjä tekee muunnelmia jo tuntemastaan musiikista. Ei ole mahdollista löytää säveltäjää, jonka musiikki ei kuuluisi johonkin jo olemassa olevaan tyyliin, tai vähintään jatkaisi sitä, vaikkakin sitten uuteen suuntaan.

Jos kaikki taiteilijat olisivat täydellisen omaperäisiä, ei olisi olemassa yhtään taidetyyliä. (Sitä ei varmasti tarvitse todistella, että tyylejä on sentään olemassa.)

Omaperäisyys piilee hyvin pienissä yksityiskohdissa. Esimerkiksi Mozartin musiikki on varsin helppo tunnistaa hänen tekemäkseen, mutta eihän se olisi sellaista kuin on, ellei sitä ennen olisi tehty musiikkia, jota se muistuttaa suuresti kaikilta mitattavissa olevilta ominaisuuksiltaan. Mozart kasvatettiin tiettyyn musiikkityyliin, joka oli suosittua ja arvostettua tietyssä ajassa, paikassa ja yhteiskuntakerroksessa. Hänelle opetettiin tuon tyylin perusta, ja toki myös annettiin ymmärtää, ettei sitä ole vielä kaluttu loppuun; uteliaalle mielelle riittää kyllä uusia sävellyksiä löydettäviksi. Mozart löysi oman tapansa soveltaa oppimaansa, ja ainoastaan tuo tapa on hänen omaperäisyyttään. Taiteessa on ylipäätään hyvin vähän mitään sellaista, mistä voisi aivan tarkkaan sanoa, milloin ja missä se on syntynyt ja kuka keksi sen ensimmäisenä.

Muistanpa erään konsertin, jossa kriitikko arvioi mukana ollutta teostani tilaisuuden »perinteisimmäksi». Kaikki konsertin teokset olivat syntyneen muutaman edellisen vuoden aikana, ja olivat aivan varmasti yleisön korvissa nykymusiikkia, vaikkakin tyyllillisesti hieman erilaisia keskenään. En keksinyt vastausta siihen, kuinka jokin niistä olisi voinut olla objektiivisesti perinteisempi kuin toiset. Onko meren vesi kosteampaa kuin järven siksi että sitä on enemmän? Nykyaikaisen taiteen hahmottaminen perinteinen–konservatiivinen-akselilla sisältää ajatuksen, että taiteen kehitys on jana, että kuljemme yhteen suuntaan. Näin ei ole, ja siitä lisää myöhemmin.

Kaikki taiteilijat inspiroituvat joistakin muiden taiteilijoiden tekemisistä. Kaikki mukailevat joitakuita muita ja kertovat teoksissaan tiedostamattaan oman näkemyksensä muiden tekemisistä. Oikeastaan jokainen uusi taideteos on kommentti kaikkiin aiempiin taideteoksiin: mitä niistä on otettu mukaan, mitä jätetty pois, mitä lisätty, mitä muunneltu. Tätä ei pidä ottaa kirjaimellisesti, sillä eihän kukaan taiteilija tunne kaikkia jo tehtyjä teoksia. Mutta ammattilainen kyllä tuntee tyyllilajeja ja niiden piirteitä, monet varsin laajastikin.

On tietysti olemassa myös erakkoluonteisia taiteilijoita, jotka eivät seuraa omaa taidealaansa ollenkaan, vaan tarkoituksellisesti välttelevät kaikkea siitä tulevaa

informaatiota. Tällainen taiteilija saattaa kehittää tavallista omintakeisemman tyylin. Tällöin riskinä kuitenkin on, että tuota tyyliä ei edes taiteenlajin sisällä tunnusteta taiteeksi, jolloin teokset jäävät kokonaan vaille huomiota ja tuntemattomiksi. Liian omaperäinen näytelmä tai sävellys jää todennäköisesti esittämättä.

Selittäisikö tuo erakkomaisuus sen, että Carlo Gesualdon musiikki poikkeaa niin valtavasti kaikesta muusta 1600-luvun alkuun mennessä tehdystä? Toki Gesualdon musiikillisiin näkyihin vaikuttivat hänen sisäiset demoninsa ja mielensä haurastuminen hajoamiseen saakka, mutta pitää muistaa, että hän myös vetäytyi täysin omiin oloihinsa, eikä hänellä ollut kontakteja muihin muusikoihin kuin hänen palatsiinsa tuleviin, joiden kanssa hän tulkitsi vain omaa musiikkiaan. 1600-luvun taitteessa ei vielä ollut Facebookia eikä YouTubea, ei edes radiota, televisiota, äänilevyjä tai C-kasetteja, ja ympärillä ei myllännyt jatkuva informaatiomyrsky. Säveltäjän oli varmaan helpompi pysyä tietämättömänä asioista kuin olla koko ajan kartalla siitä, millaista musaa muualla tehtiin.

Kiintoisa vertailukohta Gesualdolle on Joseph Haydn, joka eli vuodesta 1761 lähes 30 vuoden ajan musiikillisesti eristyksissä toimiessaan ruhtinas Nikolaus I:n hovisäveltäjänä ja -kapellimestarina Eszterházassa. Toki hänellä oli ajoittaisia kontakteja Wienin musiikkielämään ja varsinkin 1780-luvulla hän soitti siellä jousikvartettojaan bändissä, jonka alttoviulistina toimi nuori virkaveli Mozart. Mutta Haydnin asema ruhtinaan hovissa oli sama kuin palvelijan ja pesti niin täyspäiväinen, että Haydn päätyi omien sanojensa mukaan yksinäisyyteen ja melko täydelliseen musiikilliseen umpioon, ja tuli sen vuoksi kehittäneeksi jousikvartettoa ja sinfoniaa ihan oman päänsä ja käytettävissä olleiden muusikoiden mukaan. Nikolaus I kuoli vuonna 1790, eikä hänen seuraajansa välittänyt yhtä paljon taiteista. Hovin muusikot ulkoistettiin ja niin meni Haydniltakin duuni alta. Asiassa oli kuitenkin myös valoisa puoli: Haydnin tekikin jo mieli ulkomaailmaan, ja nyt hän pääsi reissaamaan ja esittämään musiikkiaan Pariisia ja Lontoota myöten vain huomataksaan, että hänen musiikkinsa oli ehtinyt hänen edelleen ja oli varsinkin Lontoossa järisyttävän suosittua. Erakkous oli siis tehnyt Haydnin taiteesta omaperäistä, mutta yleisö todellakin tunnisti sen hienoudet.

Mutta mistä taideteos sitten syntyy? En tiedä. Mielikuvituksesta, kyllä. Järjestelmästä, huomion tarpeesta, perinteestä – niistäkin. Välttämättömyydestä, ehdottomasti. Vahingossa? Kukaties. Halusta? Palavasta!

Taideteoksen syntyminen on mysteerä. Ehkäpä se on jumalasta syntynyt? Eihän sen tekemiseen tarvita kuin yksi sukupuoli. Monoteistisen teologian mukaan jumala on itsensä syy ja seuraus.

Taideteos on siis jumalallisinta, mihin ihminen kykenee. Jumala on taideteoksista inhimillisin.

KUUNNELTAVAA:

Joseph Haydn: Jousikvartetto nro 62 »Keisarikvartetto»

Ludwig van Beethoven: Sinfonia nro 3



Jouni Kaipainen: Carpe diem!

19 Tämä on nykyään valitettavan yleinen ilmiö politiikassa: ihmisistä puhutaan vieraslajeina ja ihmissaastana.

20 »Mä takaan sen, että jos mä väännän kunnan maissipaskat kattilaan ja lyön siihen propellin pystyyn ja vien sen yöllä salaa Kiasman näyttelyyn jonkun feministilesbotaiteilijan nimellä, niin siellä on helsinkiläiset taidekriitikot seuraavana päivänä läöpällään kehumassa että onpa uskomattoman hienoa taidetta.» (Tony Halme)

21 Stendhalin syndrooma on liian voimakkaasta taide-elämyksestä koituva psykosomaattinen järkytystila, johon voi kuulua paniikkia, sekavuutta ja pahoinvointia, mutta myös hyvänolontunnetta ja euforiaa. Nimi tulee kirjailija Stendhalista (oik. Marie-Henri Beyle, 1783–1842), joka sai taiteen voimasta niin hirveän sätkyn Firenzen Basilica di Santa Crocessa vuonna 1817, että hänet vietiin hoitoon. Jos voisin valita »sairauden», johon kuolen, taitaisin valita juuri Stendhalin syndrooman.

# Mistä syntyy säveltäjä

## MISTÄ SYNTYY SÄVELTÄJÄ

Musiikki on lyhin tie taivaaseen, paitsi säveltäjälle itselleen, jolle se tie on loputon. Kun istun konsertissa – en jaksa kuunnella kovin paljon musiikkia äänilevyiltä – kuuntelen musiikkia yrittäen saada sen kehooni. Haluan tuntea musiikin. On kiehtovaa tunnustella sen kulmia, sivellä sen pintaa, käännellä sitä eri valoissa siten, että sen värit ja muodot vaihtelevat taustavalon mukaan. Onko se kovaa vai pehmeää, onko pinta rosainen ja karhea vai sileä tai samettinen. Onko siinä halkeamia. Nähdä kuinka sen värit murtuvat matkalla kirkkaan keltaisesta violetin kautta tummanvihreään. Tai siis silleen että joo niin. Köh.

Minulle musiikki on yksi kuvataiteen lajeista. Olen synesteetikko, eli näen musiikin ja kuulen kuvataiteen. Nämä aistimukset tapahtuvat toki vain mielikuvituksessani, ei musiikki minulle sentään hallusinaatioita aiheuta. Havaitsen toki ääniaallot korvillani ja visuaaliset ärsykkeet silmilläni kuten muutkin ihmiset.

Mutta kun katson vaikuttavaa maalausta tai veistosta, hahmotan sen musiikkiteoksena: näen sen kokonaismuodon, mutta myös soinnillisia ominaisuuksia. Tuossa kohtaa rytmi tihenee, soinnin pinta kihisee, tempo kasvaa, tässä taas hidastuu, sointi laventuu. En kuule todellisia ääniä, mutta mielikuvitukseni tuottaa niitä. Tämä lienee ihan vain aivokemiaa. Etenkin orkesterimusiikkia kuunnellessani sulkisin mieluusti silmäni, jotta voisin katsoa musiikkia häiriöttä. Sen värit, hahmot, perspektiivit, valöörit, tekstuurit, kaikki tuo tulee esiin kehollisena kokemuksena. Yleensä kuitenkin kuuntelen silmät auki, sillä mikäpä on kiehtovampaa kuin katsoa orkesteria ja sitä intensiteettiä, jolla muusikot paneutuvat soittamiseen?

Tämä ominaisuus on raivostuttava siinä vaiheessa, kun alan itse valmistella uutta sävellystä. Minulla voi olla välähdyksenomaisesti tullut kokonaiskäsitys – kirjaimellisesti näky – tulevasta sävellyksestä samalla tavalla kuin voin nähdä taulun yhdellä silmäyksellä. Mutta musiikki on ajassa »aukeava» taide, aivan samoin kuin näytelmä, elokuva, tanssiteos, romaani. Maalaus on, mutta musiikki tapahtuu. Kärsivällisyys on koetuksella: en pysty kirjaamaan näkyäni ylös musiikiksi yhdellä silmäyksellä, enkä missään tapauksessa reaaliaikaisesti. Tuo Bachille ja todennäköisesti vielä Mozartillekin mahdollinen sävellystapa ei enää toimi syystä, johon palaan myöhemmässä luvussa.

Musiikin kokeminen tuntoaistimuksena voi olla viheliäistä, mutta myös innostavaa. Jos musiikki ei inspiroi minua, se ei kirjaimellisesti kosketa minua. Joskus kiehtovassakin musiikissa on kulmia ja ominaisuuksia, jotka saattavat aiheuttaa fyysisesti epämiellyttävän olon. Mistä se voi johtua? Kuvitteleeko kehoni tietävänsä, miten ja mihin musiikin tulisi edetä, ja kun musiikki ei teekään sitä, nousee mieleeni pettymys, josta seuraa epämiellyttävä kehollinen tunne? Mutta toimiihan se myös toisin päin: joskus musiikissa tulee niin riemastuttavia sointeja, käännteitä tai

vaikuttavia tulkintoja, että niistä tulee fyysisesti hyvä olo. On hyvin tavallista, että musiikki saa ihon kananlihalle. Joskus vaikutus on niin suuri, että kyyneleet nousevat kuulijan silmiin. Itse olen kerran saanut konsertissa kuulemastani musiikista niin voimakkaan ja intensiivisen kehollisen euforian, että erään toisen kehollisen toiminnan yhteydessä sellaista kuvattaisiin orgasmiksi.

Kun kuulen musiikkia, joka tuottaa minulle fyysisiä hyvän olon värinöitä, valpastun heti: onko tässä musiikissa jotain sellaista, jonka voin nyysyä omaan käyttööni?

Kuulostaa epäeettiseltä, muttei ole, sillä kaikki säveltäminen on eräänlaista varastamista. »Hyvät säveltäjät lainaavat, parhaat varastavat», on usein kuultu sitaatti Igor Stravinskylta. Mutta Igor Fjodorovitš oli väärässä: musiikissa ei voi oikeastaan lainata, sillä kaikki muilta otettu jää pysyvästi haltuun myös itselle. Varastamistakaan ei pidetä niin pahana, ellei tekijä ota lainahöyheniään käyttöön aivan sellaisinaan. Siteerattu säveltäjä tuntee todennäköisesti lähinnä ylpeyttä siitä, että hänen musiikkinsa on inspiroinut toista säveltäjää niin paljon.

On rehellisyyden nimissä tunnustettava, että joskus musiikki aiheuttaa epämiellyttävän kehollisen tunteen myös siksi, että se kuulostaa niin pirskatin hyvältä. »Miksi minä en ole keksinyt tuota?!» No, kirjoittihan Jean Sibeliuskin tunteneensa itsensä »niin pieneksi, niin pieneksi», kun oli kuullut nuorna miehnä Beethovenin Oodin ilolle (Sinfonia nro 9) Wienissä. Ja kolmea vuosikymmentä myöhemmin Sibba totesi päiväkirjalleen, että hänellä on parempia teemoja kuin Beethovenilla... »mutta hän tulee viinimaasta, kun minä olen maasta, jota hallitsee piimä!»

Lienee viisainta tunnustaa tosiasiat: kaikki säveltämäni on versonut esiin jo olemassa olleesta musiikista. Tämän lausuminen ääneen on monille vaikeaa, sillä jokainen säveltäjä haluaisi, että häntä pidetään hyvin omaperäisenä. Vaikutteet kiistetään helposti. Sibeliuskin oli kiukkuinen kuin pesäänsä puolustava ampiainen, kun hänen arveltiin saaneen vaikutteita Robert Kajanuksen Aino-sinfoniasta.

Tosiasiaassa säveltäjä vain valitsee, mihin järjestykseen hän asettelee äänet ja äänettömyyden, ja millaisia ääniä hän käyttää. Ääniä ei oikeastaan ole kukaan keksinyt, eikä jonkun äänen ensimmäinen käyttäjä voi tehdä ääneen valtausta kuin kultaesiintymään.

Musiikilliset vaikutteet ovat säveltäjän varjo. Ja mitä kirkkaammin julkisuus valaisee säveltäjää, sitä selvemmin näkyy myös varjo.

Säveltäminen on ensisijaisesti valitsemista. Mutta mikä saa säveltäjän tekemään ne valinnat, jotka hän tekee? Uskon, että siihen vaikuttaa jollakin tavalla kaikki musiikki, jota siihenastisessa elämässään on kuullut tai, kuten synesteetikkojen tapauksessa, »nähty». Tietoisesti valintoja voi olla vaikea selittää. Oma musiikillinen historia on säveltäjän sisällä, jotkut asiat vain tuntuvat oikeilta ja toiset vääriltä. Sitten on valintoja, joista on jo etukäteen tietoinen: haluan säveltää teoksen, jossa on nämä äänet, tai haluan käyttää näitä ääniä tässä nimenomaisessa

järjestyksessä. Joissakin tapauksissa valitaan ensin sävellysmetodi, ja se tuottaa sitten tietyt sävelet, joita ei yksitellen ole valittu.

Viimeisenä vaan ei lainkaan vähäisimpänä tulee puoliksi tiedostettu valinta. Kun säveltäjä kuulee nykymusiikkifestivaalilla paljon tietyn tyylistä musiikkia, syntyy helposti (ääneen lausumaton) oletus, että tältä »uuden musiikin» pitää nyt kuulostaa. Tällaista sen tulee olla, että sen hyväksyvät muut säveltäjät, arvostelijat ja yleisö. Tämä on niin yleistä, etteivät siltä ole turvassa edes kaikkein kokeneimmat säveltäjät. Jokaisen säveltäjän takaraivossa sykkii pieni signaali – tai missä ruumiinosassa se nyt kenelläkin on – joka kertoo, onko tämä tai tuo ratkaisu sävellyksessä »hyväksyttävä». Siis: hymähtävätkö muut säveltäjät pilkallisen ylimielisesti selkäni takana, jos teen tähän sävellykseen tällaisen ratkaisun, vai kuuluuko yleisöstä kateellisten kollegoiden kohahdus?

Tämä kuulostaa epäuskottavalta, mutta kannattaa muistaa, että vielä joitakin vuosikymmeniä sitten säveltäjä-kapellimestari Pierre Boulez (1925–2016) julisti ankarasti »modernismin pettureiksi» ne, jotka eivät etsineet tietä hänen arvostamansa avantgarden estetiikkaan. Sama maestro julisti 1950-luvulla, että »jokainen säveltäjä, joka ei ole sisimmässään tuntenut dodekafonian<sup>22</sup> olevan välttämätön, on tarpeeton». Boulez oli niin suuri auktoriteetti, että hän pystyi helposti haittaamaan myös monin verroin itseään parempien säveltäjien ja muiden avantgarden toisinajattelijoiden uraa.

Jokainen ihminen haluaa keskimäärin olla haluttu ja hyväksyty. Aivan kuin filosofi Baruch Spinoza (1632–1677) päätteli ihmisen tekevän aina sen valinnan joka tuottaa suurimman »ilon», säveltäjät valitsevat asioita, joiden arvelevat edistävän omaa asiaansa, mikä ikinä se sitten onkaan.

Säveltäjä voi nimittäin valita myös tietoisesti asioita, joilla luulisi olevan kielteinen vaikutus: nyt ärsytän kollegoita ja kriitikoita niin paljon kuin pystyn. Teen pelkistä kliseistä koostuvan sävellyksen. Hähää, siitäs saitte, penteleet!

Jos kaipaa huomiota, sitä saa myös toimimalla typerästi tai vain esittämällä typerää, ja tietenkin näin on myös taiteessa. Mutta silloinkin päämääränä on ratkaisu, jonka tarkoitus on viime kädessä tuoda jotain myönteistä, kuten taiteellista menestystä yhteenoton tai skandaalin kautta.

Lopputulema on se, että säveltäjä tekee sellaista musiikkia kuin tekee jonkinlaisen sisäisen vaiston varassa. Kaikki säveltäjän tuntema musiikki muokkaa oman äänen, josta ei ole itseään pettämättä mahdollista täydellisesti poiketa.

## Taiteilijaksi tullaan jos tullaan

Kenestä vaan voi tulla taiteilija, muttei minkä tahansa alan taiteilija. Vähiten esteitä lienee kuvataiteilijalla. Kuka vain voi ottaa minkä tahansa esineen ja työkalun ja tehdä jotakin, minkä on tarkoitus olla taideteos. Asutut seudut pullistelevat erilaisia kuvataideobjekteja tekivistä ihmisistä; missä ihminen, siellä taiteilija. Kuka vain voi piirtää, veistää tai neuloa, ja miksei myös maalata.

Esteet taulujen maalaamiselle ovat lopulta melko vähäiset, ellei lasketa ihmisen itselleen rakentamia kynnyksiä. Jos taiteen tekemistä pidetään jollakin tapaa häpeällisenä, tyhjänpäiväisenä tai jopa vahingollisena ajan haaskaamisena, se voi olla melkoinen este, jos ihminen ei ole varma oman taiteellisen panoksensa merkityksestä tai on sosiaalisesti epävarma.

Mutta keskittykäämme ammatikseen taidetta tekeviin: kuvataidetta voi tehdä ilman muodollista koulutusta, vaikka sellaisesta on tietysti verrattomasti hyötyä, sillä maalaaminen, piirtäminen, veistäminen tai kutominen ovat tekniikkalajeja. Mallista itsekseen opettelemalla voi tietysti päästä eteenpäin, mutta jos saa opastusta perusasioissa se antaa aivan tavattomasti vauhtia oppimiseen.

Myös kirjailija voi nousta aivan tyhjästä, vailla minkäänlaista ympäristöstä tulevaa traditiota tai kannustusta, olipa sitten runoilija tai prosaisti. Tämä johtuu kirjailijan välineestä: kirjoitettu kieli on kaikkien kieltä puhuvien tuntema työkalu, joten taiteen kriteeri on eri tasolla kuin vaikkapa kuvataiteilijalla, joka voi tehdä sekä abstraktia että niin kutsuttua esittävää taidetta. Kirjailijan taiteellinen pätevyys ratkaistaan enemmän sillä, mitä ja miten sanoo kuin millä sanoo. Tietysti vaikuttavinta taidetta tekevät ne sanataiteilijat, joilla kaikki osa-alueet toimivat hyvin. Onhan toki paljon runoutta, jossa lauserakenteet on häivytetty tai ilmaisua muunneltu niin, että luetun ymmärtäminen on aivan mahdottoman vaikeaa, tai sitten teksti on aseteltu niin, että ajatuksen seuraaminen on mahdotonta. Mutta harva runoilija kuitenkaan ottaa enää käyttöön täysin itse keksimäänsä kieltä, idiolektiä. Sitä harrastivat sata vuotta sitten dadaistit, mutta dadan ongelma on, että kun siitä on häivytetty semantiikka, kahdesta ei-ymmärrettävästä runosta vain ensimmäisellä on taiteellinen merkitys. Se toinen todennäköisesti lähinnä haukotuttaa.

Huomautan kuitenkin omana mielipiteenäni, ettei dada suinkaan ole »huonoa» taidetta. Dadaistisessa runoudessa voi esiintyä kielellisten ja äänteellisten oivallusten ohessa rytmiiikkaa ja sointivärejä, jotka tekevät siitä kiinnostavaa myös musiikillisesti. Dadaistisen runo voidaan myös laatia muotoon, joka tekee siitä kuvataidetta. Esitystaiteena dada voi olla mitä vahvinta ilmaisua, vaikkei tekstin sisällöstä tai »sanomasta» kukaan mitään ymmärtäisikään.

Se, mitä merkitsee kielen käyttäminen kirjailijan työkaluna havainnollistuu hyvin, kun vertaa kirjailijan työtä vaikkapa oopperalaulajan työhön. Jokseenkin kaikki ihmiset kommunikoivat puhutulla ja useimmat kirjoitetulla kielellä, mutta kukaan ei kommunikoi arjessa laulamalla oopperalaulajan tyyllillä ja tekniikalla. Siksi tuon laulutaidon opettelevan on pakko liittyä osaksi syvää kulttuurista tietämystä ja teknistä osaamista. Kenestäkään ei tule oopperalaulajaa ilman laulunopetusta. Sellainen ei ole mahdollista.

Kirjailijan tai runoilijan ammattiin ryhtymisessä on kuitenkin se este tai hidaste, että pitäisi ylittää julkaisukynnys. On tietysti omakustanteita, ja nykyajan jakeluteknologia mahdollistaa julkaisun sekä perinteisinä että e-kirjoina, mutta

käsittääkseni lukijoiden keskuudessa vallitsee yhä sellainen käsitys, ettei pelkkiä omakustanteita julkaiseva kirjailija ole oikea kirjailija. Kirjakustantamot kertovat, että noin neljä tuhannesta toiveikkaasta käsikirjoituksen lähettäjistä saa teoksensa julki. Siis neljä promillea. Siinä on kuulkaas sellainen seula, että aika moni lupaavakin yrittäjä varmasti lannistuu.

On olemassa taiteenlajeja, joissa pelkät perusasiat edellyttävät niin suurta teknistä osaamista – siis sekä kädestä pitäen opettamista että loputonta harjoittelua – että jo se sulkee monelta mahdollisesti kiinnostuneelta tai lahjakkaalta tien. Vähiten ei ole väliä sillä, missä ihminen sattuu asumaan, minne syntymään. Erityisesti tämä pätee esittäviin taiteisiin. Jos vaikkapa kaukaisten kairojen nuori havahtuu siihen, että mieli palaa aivan tuhattomasti balettia tanssimaan, niin aikamoinen ahma saa olla, että onnistuu omin päin hankkimaan tarvittavat taidot alalla, jossa perusopetuksen saaminen edellyttäisi välitöntä muuttoa ehkä jopa tuhannen kilometrin päähän. Sitä paitsi viulunsoiton tavoin baletin tanssiminenkin pitää aloittaa lapsena, mikäli mieli saavuttaa ammatillisesti korkean tason, koska motoriikkaa ei vanhempana pysty enää riittävästi kehittämään. On siis todennäköistä, että kuvitteellinen selkosten ballerinaamme (miksei myös danzatoreamme) olisi haaveineen auttamatta myöhässä.

Joitakin taiteita ei oikeastaan pääse edes koettamaan tehdä ilman että etenee joko pitkällisen koulutuksen tai vastaavan perehtymisen kautta (kuten arkkitehtuuri). Ennen kuin pääsee edes yrittämään, pitää vielä hankkia rahoitusta sellaiset summat, etteivät siihen kenenkään omat varannot riitä. Näin on esimerkiksi elokuvien kanssa. Onhan elokuvaohjaajissa myös instituutioiden ulkopuolelta tulleita, mutta kovin harvinaista se on. Nykyään kuvaus- ja valaisukalustot ovat kenen tahansa kaupasta ostettavissa tai vuokrattavissa, mutta ammattikäyttöön kelpaavat työkalut ovat hillittömän kalliita. Ja voihan sitä kuvata kuvaamasta päästyään, mutta elokuvan tekemisessä on aivan posketon määrä (yleensä monen ihmisen tekemää) muutakin työtä, joka vaatii lohduttoman paljon aikaa ja nikotiinilaastareita.

Toki taide-elokuvan voi tehdä yksi ihminen yhdellä kameralla ja äänityslaitteella. Konstit ovat monet ja tekijöiden päämäärät vaihtelevia.

Onneksi on olemassa myös sellaisia taiteita, joihin voi päästä sisään vähemmälläkin vemmeltämisellä. Jos lahjoja ja ahkeruutta on, voi edetä ammattiin ja siinä vaikka niin korkealle, että vasta taivaan katto katkaisee nousun (joillakin katto tulee vastaan jo taivasta alempana, ja se on tehty lasista). Katsokaapa vaikka näyttelijöiden curriculumeja! Onko siellä montakaan sellaista, joka ei olisi joko hetken mielijohteesta, pitkään haaveiltuaan tai jonkin siltä väliltä olevan syyn takia päätynyt harrastajateatteriin, vaikkapa ensin avustajaksi? Vaikket muuta tekisi kuin seisoisit kulissipainona, niin olet heti mukana teatterin ihmeellisessä maailmassa (toki monet teatterialan ihmiset ovat teatterilaisten lapsia ja kasvaneet siihen maailmaan). Lahjakkaimmat sitten eläköityvät kansallisilta tai jopa kansainvälisiltä

estradeilta, kunhan muutama vuosikymmen on siinä välissä hommia paiskittu. Tämä koskee niin näyttelijöitä, ohjaajia, puvustajia, lavastajia, valaisijoita kuin äänisuunnittelijoita, koko skaaraa.

Yhtä kaikki on selvää, etteivät kaikki ihmiset pääse koettamaan taiteellisten lahjojensa riittävyttä. Keskuudessamme on runsain joukoin ihmisiä, jotka saattaisivat olla jossakin taiteenlajissa aivan järjettömän suuria lahjakkuuksia mutta eivät tule koskaan millään tapaa edes tietoiseksi kyvyistään, jotka siten jäävät kehittämättä ja huomaamatta. Uskon vahvasti saman pätevän myös tiedemaailmaan. Aivan kaikkien ihmisten kiinnostus ei herää senkään suhteen oikealla hetkellä, eikä kaikkien elinympäristö tue perehtymistä niin sanottuihin korkeampiin tieteisiin. Tämän seurauksena ovat keskuudessamme muun muassa niin kutsutut korpifilosofit, joilla saattaa olla käsittämätön määrä elämäntieteitä ilman mitään muodollisia opintoja. Ovatpahan vain itse päätyneet lennättämään mielteensä suoraan häränsilmään.

Erityisen kurja on siis kohtalo sillä, ken on sekä syntynyt syrjäseudulle että sattuu kiinnostumaan jostakin taiteen alueesta, jota ei omilla asuinsijoilla esiinny. Jotakin ehkä tietäisin, olinhan siellä minäkin.<sup>23</sup>

Taidemusiikin pariin ei yleensä noin vain ajauduta. Suomessa lähes kaikilla alan ammattilaisilla on taustallaan jonkin instrumentin soitto-opintoja musiikkiopistossa. Allāhu akbar, musiikkiopistoja on myös maaseudulla, ja vaikka koulujen musiikinopetus onkin määrällisesti kutistunut ja monin paikoin laadullisesti tylsistynyt, oikein musiikillisesti lahjakkaan lapsen ja nuoren on yhä vaikea livahtaa läpi siitä verkosta, jolla pyydystetään musiikin talenteja, sillä maallikkokin voi bongata hyvän sävelkorvan pelkästä laulutaidosta. Monilla lapsilla musiikillinen lahjakkuus on myös kehollista; usein pienet lapset tanssivat ja laulavat samaan aikaan, laulu on koko kehon toimintaa. Tämä jää sitten vähemmälle, kun rajoittuneet aikuiset alkavat kahlita lapsen luovuutta hölmöillä säännöillään selittäen, kuinka se tai tämä asia pitää tehdä »oikein». Totta kai on paljon asioita, jotka tehdään niin kuin tehdään, koska vuosisatojen mittainen toiminta on osoittanut tuon tavan tehokkaimmaksi tai vähiten kehoa rasittavaksi. Silti lähes kaikki arvokas uusi syntyy siitä, että nimenomaan viitataan kintaalla säännöille tai rikotaan niitä tietoisesti.

Tästä seuraa esimerkiksi se, että säveltäjissä ei ole niin sanottuja ihmelapsia, tai ainakaan emme voi tietää sellaisista.

Ihmelapsiksi nimitetään lapsia, jotka oppivat hämmästyttävän varhain tekemään asioita, joita normaalisti osaavat vain aikuiset, nämäkin yleensä vasta vuosikymmenten väsymättömän harjoittelun jälkeen. Sellaisia lapsitaitureita musiikin historiassa on paljon: Nannerl Mozart, Fanny Mendelssohn ja näiden pikkuveljet Wolfgang Amadeus ja Felix, Vincenzo Bellini, Georges Bizet, Sergei Prokofjev, Erich Wolfgang Korngold, Dmitri Šostakovitš, Samuel Barber, Nino Rota, Olli Mustonen – kuka näitä jaksaa luetella. Mutta onko näistä yhdelläkään yhtään

sellaista lapsena tehtyä sävellystä, joka olisi samalla viivalla aikuisena tehtyjen kanssa, niiden joista nämä säveltäjät tunnetaan? Jaa-a, jos lasketaan että 17-vuotias on vielä lapsi, niin ehkäpä Felix Mendelssohnin Kesäyön uni-näytelmämusiikki on sitten sellainen. Monen mielestä koko ikänsä soittanut ja säveltänyt 17-vuotias ei tosin enää ole henkisesti lapsi.

Ihmelapsi osaa matkia, oppia mallista. Siinä ei ole sinänsä mitään ihmeellistä, jotkut vain ovat niin kirotun lahjakkaita, että oppivat vaikeitakin asioita hyvin helposti. On olemassa valtava joukko muusikoita, jotka ovat aloittaneet julkisen konsertoimisen jo varhaislapsuudessaan ja ällistyneet soittotaidoillaan opettajansa, yleisönsä ja kriitikot, ja joidenkin ura kantaa aikuisuuteen asti.

Mutta lapset eivät pysty säveltämään »ihmeellistä» musiikkia kahdesta syystä. Ensimmäinen este on tuo mallioppiminen: jos lapsi tekee sävellyksen mallista, oli se minkä tyylinen tahansa, se on pelkkää mallioppimista, eikä se vielä täytä ihmetekojen kriteereitä.

Esimerkiksi 2000-luvun kohutuim musikiin »ihmelapsi», brittiläinen Alma Deutscher (s. 2005) vaikuttaa loistavalta soittajalta, mutta hänen sävellyksensä ovat toistaiseksi tyyliiltään kuin Robert Schumannin tai Pjotr Tšaikovskin pöytälaatikkoonsa jättämiä ja nyt seuraavalla vuosituhanella tehtyjä arkeologisia löytöjä. Toki ne ovat sävellyksinä erittäin taitavia, mutta ovatko ne merkityksellistä, uusia näköaloja avaavaa taidetta nyt 2000-luvulla? Nähdäkseni eivät. Taide voi olla ajassaan tai sitä »edellä», muttei ajan takana.<sup>24</sup> Täysromantiikan tyyliin tehdään tänä päivänä lähinnä toritaidetta, oli käsityö kuinka taidokasta tahansa.

Toinen este on lohduttomampi: ympäröivä maailma ja sen aikuisten kapea käsityskyky. Jos lapsi tekee oikeasti omintakeista ja »näkemyksellistä» musiikkia (tai muuta taidetta), sitä luullaan lapsen töherrykseksi eikä sitä siten pidetä taiteena. Jos siis olisikin olemassa säveltäjäihmelapsi, emme tietäisi hänestä mitään, koska hänen taiteensa ihmeellisyyttä ei tunnistettaisi.

## Säveltäjät ovat kuolleet

Kasvoin ympäristössä, jossa taidemusiikki ei ollut oikeastaan millään tavalla läsnä. Olin kyllä tietoinen klassisesta musiikista jo varhain, sillä vanhempani olivat hankkineet jonkin verran äänilevyjä, joita joskus kuunneltiin pienellä levysoittimella. Sen kaiuttimena toimi vanha putkiradio. Näin kuulin muun muassa Johannes Brahmsin Unkarilaisia tansseja, joita oli Concert Hall -nimisen levytietin alla julkaistuilla singleillä. Muistan jopa pyytäneeni erikseen saada kuunnella niitä. Samoin Mozartin Pieni yösoitto jäi helposti mieleen varhaisista klassisen musiikin kokemuksista. Äitini kuunteli radiosta enimmäkseen Yleisohjelmaa, joten kuulin jonkin verran klassista perusohjelmistoa. Toki välillä soi myös Rinnakkaisohjelma, joten kuulin hiukan myös iskelmiä, vaikkei sellainen musiikki olekaan koskaan minua kiinnostanut, mitä nyt 5-vuotiaana huvitin sukulaisiani laulamalla sujuvasti englanniksi Harry Belafonten tunnetuksi tekemää Venezuelaa ymmärtämättä sanoista hevon heinää.



Mutta varhaisen lapsuuteni ääniympäristöön ei muutoin kuulunut klassinen musiikki. Asuin Suomussalmella Ylä-Kainuussa. Lähin orkesteri olisi ollut satojen kilometrien päässä, joskaan en tiennyt sellaisista asioista kuin orkesteri yhtään mitään. Paikkakunnalla oli kansalaisopisto, jossa saattoi ottaa pianotunteja, ja lisäksi oli haitari- ja kitarapiiri. Kyllä siellä kai oli myös viuluopetusta, mutta kenelle nyt olisi tullut mieleenkään panna poikalasta viulutunneille! Olihan oikeille miehille sentään tarjolla metsästystä ja kalastusta. Ja jääkiekkoa.

Tästä huolimatta sisälläni oli musiikkia, ja mitä isommaksi tulin, sitä enemmän sitä kertyi. Eikä musiikki pysynyt sisälläni, ei sitten millään: jo pienestä lapsesta asti olen sisäisestä pakosta laulellut ja hyräillyt koko ajan. Tästä ominaisuudesta tehtiin lähipiirissäni myös hyväntahtoista pilaa. Ei siitä hirveän kauan ole, kun aikuinen tyttäreni sanoi keksineensä, mitä minulle pitäisi antaa joululahjaksi: suukapula.

Lapsena innostuin popmusiikista, kuinkas muutenkaan. Siitähän sitä puhuttiin ja poppareita ihailtiin, vaikkei niitä Kainuun perukoilla nähty kuin televisiossa (joskaan samoilla perukoilla ei näkynyt edes TV2). Ollessani 10-vuotias isosisareni hankki The Beatlesin »Punaisen» ja »Sinisen tuplan», eli kokoelmalevyt, joilla ovat lähes kaikki bändin singlejen A-puolet. Maailmani muuttui kuin taikasauvaa heilauttamalla. Omin päin en valitettavasti saanut noihin levyihin koskea kuin salaa, ja sisareni annosteli niiden kuuntelua minulle raivostuttavan kitsaasti. Kuuntelin levyjä lumoutuneena, seuraten samalla levypusseihin painettuja laulujen sanoja. Kun sain heti kohta kuulla, että The Beatles oli hajonnut jo neljä vuotta aiemmin, romahdin. Isku oli raju, ja varmaan verrattavissa siihen tunteeseen, jonka lapsi kokee kun hänen vanhempansa eroavat. Monen vuoden ajan iltarukoukseni oli, että John Lennon ja Paul McCartney voisivat sopia riitansa ja The Beatles palata yhteen ja tehdä uutta, ihmeellistä musiikkia, joka olisi varmasti vieläkin parempaa kuin heidän 60-luvulla tekemänsä.

Kun olin 4-vuotias, vanhempani ostivat meille pianon. Se oli suuri, musta hökötys, valmistettu muistaakseni 1880-luvulla J. E. Engströmin pianotehtaassa.<sup>25</sup> Vanhemmat sisareni alkoivat ottaa soittotunteja paikalliselta kanttorilta. Yksi heistä nappasi harrastuksen niin tosissaan, että soitti hyvin tavoitteellisesti pianoa lukiovuosien loppuun saakka ja jätti touhun vasta siinä vaiheessa, kun hakeutuminen Sibelius-Akatemiaan olisi edellyttänyt vieläkin enemmän harjoittelua. Sisareni treenasi kotona vuosikausia, joten sitä kautta tulin tietoiseksi monista pianokirjallisuuden helmistä. Nuottitelineellä oli Bachia, Beethovenia, Mozartia, Chopinia, Schumannia ja keitähän vielä.

Puulaatikkopianon sisällä oleva tuoksu on muuten niin luonteenomainen, että ken on kerran saanut sitä nuuhkia ei sitä koskaan unohda. Sama tuoksu on tietysti myös flyygeleissä.

Taisin olla ensimmäisellä luokalla koulussa, kun minutkin lähetettiin pianotunnille. Ensimmäisen pianoapisen ensimmäisessä kappaleessa soitettiin rytmikkäästi vain keski-C:tä (se oli merkittävästi helpompi kappale kuin György Ligetin Musica

ricercata nro 1, vaikkei siinä ole kuin A-säveltä, ennen vihoviimeistä D-säveltä). Sen selvitin ihan vaan rytmitajullani. Mutta toinen kappale oli jo vaikeampi enkä muista, että opettaja olisi varsinaisesti sen soittamista opettanut, ainakaan emme käyneet nuottia läpi katsoen, mitä siinä oikein on. Alkeisnuotit kyllä tajusin, eihän niiden lukeminen ole sen kummempaa kuin aapisenkaan, ja lukea olin osannut jo kauan ennen kuin menin kouluun. Lukemaan minut muuten opetti sama henkilö kuin niin monen muunkin, eli muuan ankkalinnalainen lintu, joka on kolmen sisarenpoikansa yksinhuoltaja.<sup>26</sup>

En siis seuraavalla soittotunnilla osannut »läksyä», lienenkö edes tajunnut että minun olisi pitänyt harjoitella sitä. En olisi osannut harjoitella, kun en tiennyt mitä minun pitää tehdä. Opettaja alkoi pohtia ääneen, onko minun järkeä jatkaa pianonsoiton opiskelua, mikäli en välitä harjoitella soittoläksyä. Nolotti niin berkuleesti ja katsoin pois päin. Näin ikkunan läpi koulun pihalle, jossa poikalauma pelaili jalkapalloa. Sanomatta selvää, että vaikken ollut kovinkaan kaksinen futaja, olisin sillä hetkellä hirveän paljon mieluummin ollut pelaamassa jalkapalloa kuten muutkin pojat.

Siihen päättyi pianistin urani.

Selailin kuitenkin sisareni Michael Aaron -pianovihkoja kiinnostuneesti, ja piirtelin myös omia nuotteja. Tein nuottivihon, johon »sävelsin» kappaleet Tika koptaa ja Uusi tika koputaa sekä lopuksi vielä juhlallisesti Sarabande. Nuotin viereen piirsin kuvan peruukkipäisestä herrasta (mallina taisi olla Georg Friederich Händel, jonka toinen nimi kirjoitetaan lähes aina väärin Friedrich, ilman syntymätodistuksessa olevaa toista e-kirjainta). Sillä tähän oli klassista musiikkia ja sitä tekivät kuolleet miehet, joilla on peruukki.

En kuitenkaan ollut ymmärtänyt riittävän selvästi, että klassisen musiikin säveltäjät ovat tosi kuolleita, ja niin tulin tokaluokkalaisena maininneeksi koulutunnilla ääneen, että minäkin olen säveltänyt. Opettajani kiinnostui ja kehotti tuomaan teokseni nähtäväksi. Ehkäpä hän arveli löytäneensä uuden Mozartin. Vein töherrykseni kouluun ja opettaja asetti »nuotin» harmonin nuottitelineelle. Mutta ah! Jo ensimmäisessä tahdissa oli väärä määrä nuotteja, mikä sai opettajan tuskastumaan: eihän tätä voi soittaa, tämä on väärin! Hän tökkäsi nuotin takaisin minulle. Seisoin muun luokan edessä typertyneenä ja purin alahuultani. Häpeän itku oli niin lähellä, etten edelleenkään tajua, millä voimilla estin sitä purkautumasta esiin. Tuo hetki oli kammottava, ja tiesin, etten enää ikinä tulisi olemaan missään tekemisissä musiikin kanssa. Sitäpaitsi säveltäjäthän ovat jo kuolleet.

Muuan luokkakaverini kertoi noin 35 vuotta myöhemmin muistavansa yhä tuon tapauksen, eli kaiketi häpeäni oli hyvin nähtävissä, ja se teki toiseen herkkään lapseen lähes yhtä syvän jäljen. Tuosta kaverista tuli muuten luokanopettaja, ja ilmeisen pidetty.

Olen siinä vakaassa uskossa, että ihmisen musiikkimakua ei voi tietoisesti jalostaa johonkin haluttuun suuntaan. Minusta ei saane räpin ystävää, vaikka minulle kuinka

perusteltaisiin tuon katurunouden haarauman hienouksia, sillä se ei tarjoa sellaisia musiikillisia impulsseja, jotka synnyttäisivät myönteisiä reaktioita hermojärjestelmässäni. Tämä ei tietenkään kerro mitään siitä, onko räppi »hyvää». Käänteisesti: kenenkään ihmisen taidemakua ei voine estää kehittymästä siihen suuntaan johon sen on määrä kehittyä muuten kuin aktiivisesti estämällä asian harrastamisen tai pitämällä ihmisen asiaan liittyvän tiedon ulkopuolella. Uskon vakaasti, että taidemakumme kehittyy »aristoteliseen»<sup>27</sup> tapaan sellaiseksi, joksi sen on määrä kehittyä, jos sille suinkin annetaan tilaa. Taidemaku on luonteenpiirre.

Tiettyjä reunaehtoja on: jos altistumme esimerkiksi jollekin tietylle musiikkikulttuurille jo varhaisesta lapsuudesta, totumme sen musiikkiin ja löydämme mieltymyksemme todennäköisesti tuon musiikkikulttuurin sisältä. Professori Pirkko Moisala kertoi kauan sitten soittaneensa nepalilaisille gurungeille (joiden musiikkia hän tutki) Beethovenin musiikkia. Gurungit olivat pidelleet kauhuissaan korviaan. Niinpä minäkin pohdin tässä sitä, puhutteleeko minua oman aikamme taidemusiikki vai räppi. Esteettisestä erilaisuudesta huolimatta ne kuuluvat kuitenkin samaan kulttuuriseen kehykseen. Gurungien musiikkiin en osaa niitä verrata kun en siitä mitään tiedä, se on eri kulttuurin viljaa.

En minäkään voinut lopulta pysyä irti musiikista, vaikka säveltaiteen parissa kokemieni takaiskujen jälkeen olin keskittynyt »romaanien» kirjoittamiseen ja sarjakuvien piirtämiseen. Kun punkrock alkoi levitä Suomeenkin 1970-luvun lopulla, oli jotenkin selvää, että minun oli perustettava kavereitteni kanssa punkbändi.<sup>28</sup> En ajatellut asiaa silloin niin, mutta jälkepäin on helppo nähdä, että se oli kätevä keino tulla musiikin tekemisen pariin ilman musiikkiopistotaustaa, sillä kuka tahansa saattoi perustaa punkyhtyeen, osasi soittaa tai ei. Opettelin itse rämpyttämään kitaraa soinnuilla, ja toimin bändin laulajana. Teimme yhden omakustannesinglen, josta sittemmin tuli punkharrastajien keskuudessa kallis ja himoittu keräilyharvinaisuus ympäri maailmaa. Kukapa olisi uskonut!

Niin hullunkuriselta kuin se kuulostaakin, minua kiinnosti punkissa musiikki ja sen tekeminen eivätkä aatteet, vaatteet tai muu sellainen muoti. Niinpä mielenkiintoni siirtyikin melko nopeasti kohti hieman monimutkaisempaa musiikkia, ja perustin uuden bändin, joka soitti rhythm & blues -pohjaista heavy rockia. Myöhemmin puuhailin vielä hetken jazzrock-henkisen musan parissa, mutta kävi niin, että parikymppiseksi mennessä olin menettänyt lähes täydellisesti mielenkiintoni rockmusiikkiin.

Minulle sattui jo punkrock-aikanani sellainen onnenpotku, että kouluuni tuli musiikinopettajaksi Jouni. Hän ei tehnyt minkäänlaisia näkyviä luokitteluja eri musiikinlajien »arvon» välillä. Klassinen musiikki oli hänen ominta alaansa, mutta hän tunsikin myös jazzin kiemurat ja tuli ihan omasta kiinnostuksestaan kuuntelemaan punkyhtyeemme keikkaa.

Koulunkäynti oli minulle hyvin vaikeaa, koska se oli aluksi ollut aivan liian helppoa, enkä siten oppinut koskaan lukemaan läksyjä. Muistin kuulemani ja pärjäsin sillä. Lukaisin esimerkiksi ennen ylioppilaskirjoituksia hätäpäissäni yhden historiankirjan, kun kuulin muiden lukevan kirjoituksiin. Muuten en läksyistä piitannut. En tiedä olisiko kannattanut – ehkä olisi, ehkä ei. Ylioppilaaksi sentään pääsin ja pari laudaturiakin sain, vaikken niitä erityisesti tarvinnut tai kaivannut.

Koulu ei siis kiinnostanut minua, vaan olin siellä vain siksi, että se oli lusittava jotenkin kunniallisesti tai edes hieman häpeällisesti alta pois, jotta pääsisi elämään omaa aikuista elämää. Oleellista oli, että Jouni oli pelkkänä korvana, kun ohi mennen ilmaisin orastavan kiinnostukseni jazziin ja klassiseen musiikkiin. Lauloin koulun kuorossa sekä sen solistikvartetissa ja soittelin vähän saksofoniakin, mikä oli Kainuussa hieman harvinaisempaa. Jouni alkoi opastaa minua tiedon pariin. Ei työntäen, vaan ikkunoita ja ovia kiihkottomasti availlen. Sain katsoa ulos kuplastani kohti musiikin maailmaa omin silmin ja löytää kiinnostukseni itse. Olen Jounille ikuisesti kiitollinen loistavasta pedagogisesta pelisilmästä.

Kiinnostuin lukioikäisenä klassisesta musiikista. Kokemus oli samanlainen kuin se, kun 13-vuotiaana huomasin olevani Evertonin kannattaja. Ehkä sama tunne on nuorella, jolle on juuri kirkastunut oma seksuaalinen identiteetti. Tunne on vahvempi kuin uskoon meneminen, johon sietääkin kuulua terve epäily. Syntyy identiteetti, joka on vahvempi kuin ensirakkaus: »Tämä minä olen. Tämä ei mene ohi.» Se tuntuu kehossa asti, etenkin niinä riemun ja surun hetkinä, jotka liittyvät siihen ilmiöön, jolle identiteetti rakentuu. Tajusin, että elämäni »juttu» on se ilmiö, jota silloin nimitin kapeasti klassiseksi musiikiksi. Sellainen ajatus ei tietenkään käynyt edes mielessäni, että voisin vain harrastaa musiikkia esimerkiksi sitä kuuntelemalla ja siitä lukemalla. Ei, musiikkia piti tehdä itse, tavalla tai toisella. Muuten sillä ei olisi mitään tarkoitusta.

Kun lähdin koulun jälkeen kotoani maailmalle, minulla ei ollut mitään muuta musiikillista pääomaa kuin kiinnostukseni ja innostukseni. Ei rockmusiikin soittamisesta ollut minulle ollut hyötyä – niin tunsin ja luulin, kun en nenänpääteni pidemmälle nähnyt. En ollut opiskellut musiikkiopistossa (lähimpään oli Suomussalmelta matkaa yli sata kilometriä), en osannut soittaa mitään soitinta erityisen hyvin, en ollut opiskellut musiikin teoriaa kuin hieman oppaista itse selaten. Olin puuhannut tavoitteellisesti aivan erilaisen musiikin parissa kuin sen, joka minua nyt kiinnosti. Olin jo yli 20-vuotias. Todennäköisyys sille, että etenisin säveltäjän ammattiin, oli äärimmäisen pieni ellei olematon. En myöskään vielä tiennyt, että minusta tulisi säveltäjä. Eikä tiennyt kukaan muukaan, joten en myöskään voinut saada kannustusta tai ohjausta mistään.

Avain oman sisäisen säveltäjäni löytämiseen oli kuitenkin koko ajan taskussani, oli ollut jo siitä alkaen, kun tapailin ensimmäisen kerran kitaralla sointuja väsätessäni biisejä punkbändille. Tuo avain oli tee se itse -asenne, johon koko punk perustuu. Olin alusta asti tehnyt biisejä itse. En ollut bändissä ainoa, kappaleita tekivät myös

Pertti ja Pasi, ja viime kädessä niitä tehtiin yhdessä kun kappaleita bändillä treenattiin. Mutta tärkeää oli tehdä itse: minua ei kiinnostanut esittää muiden kappaleita.

Kouluaikainen lauluharrastus sai minut joksikin aikaa innostumaan liedistä ja oopperasta, ja otin myöhemmin jonkin aikaa jopa laulutunteja. Päämääränä oli saavuttaa sellainen taso, että voisin hakeutua laulajan ammattiopintoihin. Haaveilin hetken oopperalaulajan urasta, ja ooppera kiinnosti minua muutenkin todella paljon. Olin muuttanut Suomussalmelta Tukholmaan, ja siellä oopperaa oli tarjolla. Ostelin levyjä ja tutustuin omin päin klassiseen musiikkiin suorastaan kuumeisella innolla. Kuuntelin levyjä ja lainasin musiikkikirjastosta partituureja. Elin yhtäkkiä sellaisessa maailmassa, josta en ollut Kainuussa ollut edes tietoinen. Olin jo 21-vuotias, kun kävin elämäni ensimmäisessä sinfoniakonsertissa (tosin jo 16-vuotiaana olin sattumalta nähnyt Oulussa Daniel Auberin oopperan *Fra Diavolo*, Paholaisen veli, ja hieman myöhemmin Aulis Sallisen Punaisen viivan). Ponnistin liikkeelle tuntuvalta takamatkalta, vaikka elämä musiikissa onkin kilpailua vain itsensä kanssa. Musiikkielämä tosin asettaa aikanaan soittajat ja säveltäjät kilpailemaan myös keskenään.

Sisäinen punkrokkarini nousi kuitenkin melko pian esiin: samaan aikaan kun kiinnostukseni laulamiseen haalistui, tajusin haluavani jatkaa »biisien tekoa». Siis tuumasta toimeen, säveltämään, ja nyt ihan oikeasti. Klassista musiikkia kuuntelevana ensimmäiset tyypilliset yritelämäni olivat tonaalisia pökellyksiä, joiden esikuvia olivat Franz Schubertin, Robert Schumannin ja vastaavien varhaisen romantiikan säveltäjien teokset. Tässä ei ole nyt mitään häpeämistä, sillä sellaisten parissa aloittavat käytännössä kaikki.<sup>29</sup> Enhän oikeastaan edes tuntenut oman aikani taidemusiikkia. Lapset ja nuoret säveltävät omien tietojensa ja soittotaitojensa mukaan. Säveltäjissä ei ole ihmelapsia. Minä tosin en ollut enää edes lapsi.

Ilman musiikkiopisto- ja soitinopiskelutaustaa ei 1980-luvulla ollut mahdollista päästä akateemisiin sävellysopintoihin, mutta musiikkitiedettä pystyin opiskelemaan, ja sitä kautta pääsin myös teoreettisen tiedon äärelle. Päädyin tosin musiikkitieteen pariin omin avuin, sillä lukioni opinto-ohjaaja ei ollut ollut oppiaineesta tietoinen. Minulle sattui sellainen onnenpotku, että päädyin opiskelemaan musiikkitiedettä Turun yliopistoon, johon oli hiljattain tullut professoriksi Mikko Heiniö (s. 1948), säveltäjä-tiedemies, jolla oli kiinnostusta näyttää oppilailleen tietä oman aikamme musiikin pariin. Siten pääsin nopeasti perille keskeisestä 1900-luvun musiikista sekä Suomessa että ulkomailla. Siis asioista, joista en ollut aiemmin ollut millään tavalla edes tietoinen. Ymmärsin, että jos tosiaan haluan säveltää, minun on saatava oppia myös säveltämisessä.

Koska ovet akateemisiin sävellysopintoihin olivat kiinni, hakeuduin Harri Vuoren (s. 1957) yksityisoppilaaksi. Istuin Harrin pakeilla parin vuoden ajan. Tein sävellyksiä, joita jo esitettiin pienissä piireissä. Harri kommentoi, antoi neuvoja, kyseenalaisti

ja keskusteli, mutta ennen kaikkea hän kannusti. En ole ainoa Harrin opetuksesta hyötynyt.

Tästä huolimatta koen olevani säveltäjänä ensisijaisesti itseoppinut. On turha laskeskella, kuinka monia partituureja olen selannut tai jopa tutkinut, opiskellut. On selvää, että säveltäjä on plarannut koko joukon partituureja, tutustunut lukemattomiin musiikkeihin. Hyvät partituurit ovat kuin jännityskirjoja. Parhaat iskevät kuin miljoona volttia. Ja kuitenkin musiikki voidaan sitten esittää niistä hirveän vaihtelevilla tavoilla.

Olen poiminut jotain mukaani kaikesta kuulemastani ja lukemastani. Taustallani on lapsena ja nuorena aikuisena kuultua klassista musiikkia, popmusiikkia ja punkrockia, heavyä ja progea, liedä ja oopperaa, myöhäisinä teinivuosina paljon kuuntelemani bebopia ja cool jazzia ja vahvana mielessä on »eka kerta», eli kun kuulin ensimmäisen kerran Igor Stravinskyn Kevätuhrin. Lopulta taustallani on tietysti kaikkea sitä oman aikamme taidemusiikkia, jota olen kuullut vuosikymmenten varrella. Ja tietysti kannan mukani omien teosteni esityksiä. Niistä olen luonnollisesti oppinut säveltäjänä kaikkein eniten, sillä etenkin huonoja tai suorastaan vääriä ratkaisuja oppii välttämään kuin ruttoa.

On hyödytöntä muistella tai luetella tähän tekemisiäni ammattisäveltäjänä, sillä lukija voi aivan hyvin tutustua musiikkiini internetin kautta, tai ehkä jopa omaa levyhyllyään kaivelemalla. Oleellista on se, että kannan mukani tietynlaista musiikillista historiaa, josta muotoutuu oma musiikkini tässä hetkessä. Sama pätee myös kuulijaan. Kuljetamme kaikki kaiken kuulemamme musiikin mukamme.

Miksi tällainen omaelämäkerrallinen tilinteko? Ainakin muistuttamaan siitä, että polkuja säveltäjäksi on yhtä monia kuin on säveltäjiä. Kukaan ei kulje täsmälleen samoja reittejä kuin muut. Ja ehkä myös rohkaisuksi epävarmoille: säveltäjä ei synny pelkästä lahjakkuudesta, tarvitaan ahkeruutta, työtä. Säveltäjää ei synny myöskään pelkällä työllä, tarvitaan lahjoja, kykyä nähdä asioita, joita muut eivät ole vielä nähneet tai huomanneet katsoa, tai tehdä niitä tavoilla, joita muut eivät ole tulleet kokeilleeksi. Säveltäjä syntyy vain sisäisestä halusta. Joku voi päättää ryhtyä säveltäjäksi. Joku toinen taas ei voi päättää sitä, sillä päätös on ikään kuin jo tehty. Minä kuulun jälkimmäisiin.

Oleellista on myös se, että vaikka säveltäjän on hyvä opiskella ja osata tiettyjä perustaitoja, kaikkien ei tarvitse osata samoja asioita. On esimerkiksi olemassa runsain mitoin säveltäjiä, jotka eivät tarvitse nuotinlukutaitoa, koska he tekevät sellaista musiikkia, jonka esittämiseen ei tarvita nuotteja. Soittotaitokaan ei ole välttämätön, vaikka se onkin äärettömän hyödyllinen, sillä soittaminen ja laulaminen ovat helpoin tapa tuntea musiikki. Kirjaimellisesti, tuntemisen molemmissa merkityksissä.

Säveltäjän tärkein ominaisuus on kiinnostuneisuus, mielikuvitus ja halu etsiä ja löytää asioita. Säveltäjällä tulee olla lapsen uteliaisuus mutta aikuisen kokemus,

jotta pystyy toteuttamaan musiikilliset näkynsä. Tärkeintä on tuntea sisällään halu säveltää. Ilman sitä muut avut ovat merkityksettömiä.

KUUNNELTAVAA:

Wolfgang Mozart: Menuetti G-duuri (K1, sävelletty 5-vuotiaana)

The Beatles: Koko tuotanto

Alma Deutscher: Alkusoitto oopperasta Cinderella (Tuhkimo)

György Ligeti: Musica ricercata -sarja

Neuroosi: Rock Against Seija Isonsaari

22 Dodekafonia on Arnold Schönbergin kehittämä 12-säveljärjestelmä, jonka toisen maailmansodan jälkeinen avantgardesukupolvi otti johtotähdexseen. He kehittivät siitä Anton Webernin mallin mukaan sarjallisuuden, jossa musiikin kaikki parametrit määrätään etukäteen päätetyn järjestyksen eli rivin mukaan. Lisää aiheesta seuraavassa luvussa.

23 Tämä moneen tilanteeseen sopiva sitaatti kuullaan J. L. Runebergin Vänrikki Stoolin tarinoissa sotavanhuksen suusta.

24 Poikkeuksen muodostavat pastissit eli versiot jostain vanhasta teoksesta tai tyylistä. Ne ovat tarkoituksellisia kannanottoja vanhaan teokseen tai sen tyyliin, jolloin taideteoksen arvo on pikemminkin esitystavassa kuin siinä, mitä teos esittää (jos se on esittävää taidetta – vanha taide useimmiten on).

25 Toden totta, J. E. Engströmin tehdas valmisti pianoja Helsingissä 1871–1891 kunnes teki konkurssin. Firman tuotteisiin kuuluivat myös kanteleet.

26 Tupu, Hupu ja Lupu ovat Aku Ankan Sanelma-sisaren poikia. Heidät on aikanaan suomennettu veljenpojiksi, koska englannin veljen- ja sisarenpoikaa tarkoittaa sama sana »nephew».

27 Aristoteles luokittelee Metafysiikassaan neljä syytä, joista tuon määritelmän voi hyvällä tahdolla johtaa.

28 Yhtyeemme Neuroosi, loppuvaiheessa nimeltään Dolorex, toimi syksystä 1979 alkuvuoteen 1981. Googlaa »Neuroosi punk», jos kaipaate lisää tietoa asiasta.

29 On kiintoisaa nähdä, mihin suuntaan Alma Deutscherin sävellykset kehittyvät, kun hän tulee aikuiseksi. Vasta aika tulee määrittämään hänen taiteensa arvon ja merkityksen.

# Miksi nykytaidemusiikki on kummallista

## MIKSI NYKYTAIDEMUSIIKKI ON KUMMALLISTA

Niin kutsuttua nykytaidemusiikkia kuuntelee aktiivisesti aivan minimaalinen osa maailman ihmisistä. Jos rajataan tarkastelu länsimaista elämäntapaa eläviin, nykymusiikkia kuuntelevien osuus nousee ehkä ihan himpun verran mutta on edelleen mitättömän pieni.

Teepä testi: mene ihmisiä vilisevälle kadulle tai kauppakeskukseen ja pyydä vastaantulijoita nimeämään yksi elävä säveltäjä. Suomessa joku neropatti saattaa osata mainita Kaija Saariahon nimen, mutta jos kysyt lisäksi toista nimeä, saattaa eteen tulla armoton tenkkapoo. Ja jos pyydät nimeämään jonkun nykytaidemusiikkisävellyksen, niin väitän, että saat pysäyttää pitkän jonon vastaantulijoita, ennen kuin kohdalle osuu joku, joka tietää jonkun sävellyksen nimeltä. Todennäköisesti tuo ihminen on itse muusikko tai jopa säveltäjä, sillä Suomessa on väkimäärään nähden harvinaisen paljon taidemusiikin säveltäjiä. Ja useimmat klassisen musiikin soittajat soittavat myös nykytaidemusiikkia – tuttavallisemmin nykkäriä.

Jos sitten kysyt, kuinka moni ihminen on kuullut nykytaidemusiikkia, niin aika moni saattaa sanoa, ettei edes tiedä millaisesta musiikista puhutaan. Suurimmalle osalle ihmisiä termi nykymusiikki tarkoittaa päivän listapoppia.

Tästä kaikesta huolimatta jokseenkin kaikki länsimaiseen tapaan elävät ihmiset ovat kuulleet myös sitä musiikkia, jota nimitän tässä nykytaidemusiikiksi. Ennen kuin esität vastaväitteen, kerropa kuinka moni ihminen on nähnyt jonkun alle 50 vuotta vanhan elokuvan? Entä kuinka moni on katsonut joskus jotain tv-sarjaa? Nii-in: käytännössä kaikki, joskus. Edes kerran.

Nykyään myös valtavirtaelokuvien, siis jopa Hollywoodin studioiden tuottamien leffojen, musiikissa tai äänimaisemassa on ääntä, joka on yksi yhteen peräisin nykytaidemusiikista. Valtaosa elokuvissa ja tv-sarjoissa kuultavasta musiikista on tietysti hengeltään ja ilmeeltään popmusiikkia, mutta entäpä kun valkokankaalla tapahtuu kohta, jossa tunnelma muuttuu uhkaavaksi, jännitys tiivistyy, ratkaisu lähestyy – kun tunnelma ylipäätään muuttuu voimakkaasti? Tai kauhuelokuvassa oikeastaan koko ajan!

Aivan: niissä kohtauksissa ei poppi soi. Niihin kohtiin elokuvasäveltäjät ja äänisuunnittelijat sijoittavat »outoja» ääniä, jotka voivat olla laulettuja, soitettuja tai elektronisesti tuotettuja.<sup>30</sup> Instrumenteilla on soitettu ääniä tavoilla, joista musiikkiopiston soitonopettaja olisi entisaikoina näpäyttänyt sormille – nykyään sentään vain moittisi väärin tuotetusta äänestä. Usein näissä kohdissa käytetään jousi- tai lyömäsoittimilla tehtyjä kirskuvia tai eteerisiä ääniä. Yhtä yleistä on akustisten äänten muokkaaminen elektronisesti, jolloin äänen värejä voidaan muuttella rajattomasti ja dynaamisia nousuja ja laskuja tehdä portaattomasti. Usein äänen tuottamiseen käytetään myös muita esineitä kuin soittimia. Samoin käytössä



ovat elävän elämän äänet samaan tapaan kuin konkreettisessa musiikissa<sup>31</sup>. Kun elokuvan kerronnan on määrä synnyttää epävarmaa tunnetta, on musiikki taustalla atonaalista, koska siitä on vaikea päätellä, mihin suuntaan se etenee. Kun tunnelma muuttuu piinaavaksi ja jännitteen on määrä kestää pidempään, taustalta voi alkaa nousta minimalistisen musiikin tapaan rakentuvaa ääntä.

Suurin osa nykytaidemusiikkia koostuu paljolti juuri näistä äänistä ja äänten synnyttämistavoista. Musiikillisesti sivistynyt elokuvaohjaaja kyllä tietää, mistä etsiä tehokasta musiikkia. Esimerkiksi György Ligetin (1923–2006) musiikki ei päätenyt Stanley Kubrickin elokuvaan sattumalta, ei todellakaan (tosin aluksi ilman säveltäjän lupaa!). »Tavallinen» musiikin kuuntelija ei välttämättä miellä näitä kohtia elokuvassa musiikiksi, koska hänen käsityksensä musiikista on aivan toinen. Leffan äänimaailma on vain sitä – äänimaailmaa. Se saattaa tehdä jopa suuren vaikutuksen: wau, kuinka upean pelottava tai ahdistava ääni siinä tai tässä elokuvassa olikaan! Mikä kohta muistetaan Alfred Hitchcockin Psyko-elokuvasta? Tietysti se suihkukohtaus, ja etenkin sen kirkuvien jousiglissandojen<sup>32</sup> kammottava vingahtelu. Moni on tällaisesta äänimaisemasta innoissaan. Ja sama ihminen ei voisi ehkä kuvitellakaan menevänsä kuuntelemaan konserttiin vastaavaa musiikkia. Miksi?

Kysymys on kontekstista, eli siitä, missä yhteydessä musiikki esitetään. Ja siitä, mitä musiikilla ja sen esittämisellä tavoitellaan.

Kun jokin äänimaisema tekee matkan nykkärin ghetosta elokuvan ääniraitaan, se toivotetaan tervetulleeksi, koska se sopii ja nimenomaan kuuluu uuteen ympäristöönsä. Se ei myöskään tule vain patsastelemaan itsensä, sävellyksenä, vaan sen tehtävä on tukea ja vahvistaa elokuvan visuaalista ilmettä ja kerrontaa sekä luoda ohjaajan tavoittelemaa ilmapiiriä. Se ei ole tässä jutussa se varsinainen taideteos, vaan se palvelee elokuvaa. Se on siksi »suurelle yleisölle» ihan okei ja jopa cool.

Mutta kun samat äänet jäävät konserttiin, sanokaamme nyt vaikka nykkäri-festivaalille tai vaikka radiolähetykseen, sama suuri yleisö ei kestä sitä, vaan sulkee aktiivisesti korvansa. Äkkiä hiiteen tuo kummallinen, ahdistava, häiritsevä ääni!

Vaikuttaa siis siltä, että erikoisista äänistä, soittotavoista ja ennen kaikkea atonaalisesta musiikista muodostuva teos koetaan helposti häiritseväksi. Jos musiikissa ei ole melodiaa tai säännöllistä rytmiä ja pulssia, sen kokonaisuutta on vaikea hahmottaa, sillä musiikkiteoshan »aukeaa» ajassa, vähitellen. Kuulijan voi vallata ensin hämmentyneisyys ja kohta tuskastuminen, kun soivan musiikin jäsentäminen kokonaisuudeksi ei onnistu.

## Hei missä mennään

Kun kuuntelemme iskelmää, tiedämme helposti, missä kohtaa kappaletta olemme, sillä iskelmän rakenne on yleensä hyvin yksinkertainen. Johdannon jälkeen alkaa ensimmäinen säkeistö, jota seuraa kertosäe. Sitten tulee toinen säkeistö, nyt uusilla

sanoilla, ja taas kertosaä. Tämän jälkeen kuullaan väliosa, »silta», jota seuraa joko pieni soitinsoolo tai sitten mennään suoraan takaisin kertosaäkeeseen. Ennen vanhaan kertosaä toistettiin lopuksi puoli sävelaskelta korkeammalta, etenkin Euroviisujen kisakappaleissa. Tämä musiikki on helppoa hahmotettavaa!

Suurimmassa osassa klassista musiikkia on myös melko vakiintuneet rakenteet, vaikka ne ovatkin paljon monipolvisempia kuin popmusiikissa. Esimerkiksi wieniläisklassisen sinfonian muoto on helppo yleistää näin: sinfoniassa on neljä osaa, joista ensimmäinen on sonaattimuotoinen. Sonaattimuodossa on johdanto, pääteema, sivuteema tai useampi, näiden kehittäminen ja kertaus sekä lopuksi ehkä niin kutsuttu coda, eräänlainen loppulause. Sinfonian ensimmäinen osa on yleensä rytmiltään liikkuva, miksei jopa nopea, etenkin jos johdanto on ollut hidasta. Toinen osa on hitaampi ja koostuu niin ikään pääteemasta ja sivuteemasta kertauksineen. Haydnin ja Mozartin aikaan 1700-luvun jälkipuoliskolla kolmas osa oli yleensä jokin tanssi, kuten menuetti. Koska tuon ajan tanssit perustuvat tarkasti askeliin ja koreografiaan, myös sinfonian menuetin tuli olla rytmiltään kolmijakoinen ja noudattaa tanssikappaleen muotoa. Siinäkin on siis teemansa ja kertauksensa. 1800-luvulla menuetit korvattiin scherzoilla, jotka ovat usein vilkkaita, liikkuvia ja leikkisiäkin – tarkoittaahan italian verbi »scherzare» pilailua, vitsailua. Scherzon rakenne on yksinkertainen: ensin kuullaan pääteema, sitten siitä selvästi poikkeava ja yleensä hitaampi trio-taite (usein myös eri tahtilajissa) ja sitten pääteema kerrataan. Jos teema ja trio ovat lyhyitä, koko hoito saatetaan soittaa kahteen kertaan. Scherzot ovat siksi yleensä sinfonian lyhimpiä osia. Sinfonian finaali koostuu jälleen pääteemasta ja sivuteemasta, jotka kerrataan. Yleensä pääteema kasvatetaan huipennukseen, ja monesti loppuvaiheessa teemat laajenevat jonkinlaiseksi koraaliksi, jossa käytetään sinfoniassa aiemmin kuultuja aiheita, mahdollisesti myös muista osista kuin finaalista.

Tonaalisessa musiikissa sinfonia on yleensä eräänlainen taistelu, joka duuriin sävelletyissä teoksissa herooisesti voitetaan ja molliin kirjoitetuissa tappio kypsän alistuneesti hyväksytään.

Koska klassinen musiikki oli jatkuvasti kehittyvä taide, on selvää, että sinfonian suuret mestarit rikkoivat usein aivan tahallaan edellä kuvattua kaavaa. Sellaiset sinfonian kunkut kuin Beethoven ja Sibelius kuuluivat pahimpiin lajityypin rotupuhtautta sotkeneisiin pukareihin. Niinpä he loivatkin aikansa tuoreinta ja sittemmin kestäväntä sinfoniataidetta.

Kaikki klassinen musiikki ei tietenkään ole sinfoniaa. Klassisen musiikin pari kolme sataa vuotta kestäneenä kulta-aikana vakiintui monia muitakin rakenteita kuin sonaattimuoto. Sellaisia ovat esimerkiksi rondo, chaconne, passacaglia, fuuga ja niin edespäin. Muoto saattaa olla myös hyvin vapaa, kuten usein preludeissa, variaatioissa ja etenkin fantasiaissa.

Jonkin runon tai vastaavan tekstin käyttäminen helpottaa aina musiikin lähestyttävyyttä, koska mukaan tulee semanttisen kielen antama vipuvoima.

Populaarimusiikin teoksista noin 99 prosenttia on lauluja, joissa on jokin soitinsäestys. Joskus laulu on puhetta tai vastaavaa lässytystä, joskus huutoa, örinää tai jotain sen kaltaista, mutta teksti on yleensä mukana silloinkin. Klassinen musiikki taas on nimenomaan soitinmusiikkia, jos siitä rajataan pois yksinlaulut sekä kuoro- ja oopperamusiikki. Sanat eivät ole soitinmusiikissa kertomassa tarinaa tai antamassa kuulijalle maamerkkejä kuuntelemiseen. Ja huomattavassa osassa oopperamusiikkia lauletuista teksteistä ei muutenkaan saa juuri selvää, varsinkaan niistä, joita laulavat korkeat naisäänet.

Harjaantunut kuulija voi kuitenkin seurata tonaalisen klassisen musiikin etenemistä siinä missä popmusiikinkin. Vähän yksinkertaistaen kyse on ikään kuin siitä, lukeeko pitkää romaania vai vaikkapa lyhyttä lehtiartikkelia.

Haluan muistuttaa, etten suinkaan arvota tässä klassista ja popmusiikkia keskenään! Molemmissa on tavattoman hienoja teoksia ja vastaavasti aivan tolkutonta scheissea. Mikä mitäkin on, se riippuu kunkin kuulijan mausta. Gaussin käyrän mukaisesti molemmissa suurin osa on jossain siellä timanttien ja tuhkan välimaastossa.

Tonaalisessa musiikissa luodaan jännitteitä niin sanotun funktionaalisen sointuharmonian kautta. Länsimaiseen odotushorisonttiin on rakentunut kuudensadan viime vuoden aikana vahvasti se, että dominanttiseptimisoinnun pitää purkautua toonikaan.<sup>33</sup> Tämä verbaaliakrobaattinen kaksoislutz tarkoittaa, että kun kuulemme tietyn soinnun – siis tuon dominantin – korvamme ja kehomme sanovat, että sen sietäisi nyt edetä sävellajin perussävelelle eli toonikalle rakentuvaan sointuun. Tätä kutsutaan lopukkeeksi eli kadenssiksi. Soinnuilla on siis funktio, tehtävä. Kun totesin, että tämä on pätenyt karkeasti ottaen kuusisataa vuotta, pitänee selventää, että harmoniset funktiot ovat toimineet näin niin kutsutun Ars nova -musiikin jälkeen jostain 1400-luvun tienoilta – ja puhumme tietenkin eurooppalaisesta ja siinä erityisesti katolisen kirkon hallitseman alueen musiikista, sillä eri alueiden kansanmusiikeissa on ollut kautta aikojen hyvin monenlaisia harmoniakulkuja. Sitä ennen yleinen oli muiden muassa Landinin kadenssi. Se on nimetty aiemmin mainitun säveltäjä Francesco Landinin yleiseksi tekemän soinnutustavan mukaan. Isorokon jo lapsena sokeuttama Landini kuoli vuonna 1397.

Mutta entäpä nykytaidemusiikki? Sen rakenteissa ei tunnu olevan mitään sääntöjä. On riivatun vaikeaa tietää, missä kohtaa sävellystä ollaan kulloinkin menossa. Ollaanko ylipäättäen menossa johonkin? Ehkä palataankin taaksepäin – itse asiassa monien sävellysten rakenne on täydellisen peilimäinen eli puolivälissä käännetään takaisin. Nykytaidemusiikissa on harvoin melodioita, jotka jäisivät mieleen. Soittoa tai laulua harrastamattoman voi olla vaikea sanoa jostain melodiakatkelmasta edes sitä, liikkuuko se ylös vai alas. Samoin siitä voi olla ylivoimaista löytää minkäänlaista rytmiä. Kuulijan voi olla hyvin vaikea ottaa siitä kiinni mistään kohdasta.

## Sävelten demokratia

Uudessa taidemusiikissa ei tosiaan ole mitään sääntöjä. Tai on siinä oikeastaan yksi: säveltäjän pitäisi yrittää välttää kaikkia sääntöjä ja keksiä uudet, ainutkertaiset »säännöt» jokaiseen teokseen. Tästä säännöttömyydestä on vain yksi merkittävä poikkeus, joka sekin kuuluu jo menneisyyteen eikä nykytaidemusiikkiin. Kerron siitä, koska se liittyy elimellisesti »nykkäriin» syntyyn.

1950-luvun taitteesta jonnekin 60-luvun alkupuolelle – siis sangen lyhyeksi aikaa – otettiin äänekkäimmässä ja vaikutusvaltaisimmassa eurooppalaisten nykysäveltäjien ryhmässä käyttöön sääntöjärjestelmä nimeltä sarjallisuus. Se pohjaa jo aiemmin mainitsemaani Arnold Schönbergin (1874–1951) Wienissä kehittämään dodekafoniaan eli 12-säveljärjestelmään. Schönberg aloitti 1800-luvun lopussa tonaalisena myöhäisromantiikan säveltäjänä, mutta oli siinä määrin altis aikansa vaikutuksille ja etenkin Richard Wagnerin kromatiikalle<sup>34</sup>, että hän tympääntyi ajan oloon aivan täysin tonaalisuuteen ja päätti luoda uuden järjestelmän.

Schönberg julkisti vuonna 1923 dodekafonisen teoriansa, jota oli valmistellut jo toistakymmentä vuotta. Sen idea on yhden oktaavialan 12 sävelen täydellinen »demokratia». Ei mitään toonikoita, dominantteja, mediantteja tai subdominantteja enää muita dominoimassa! Yksikään asteikon 12 sävelestä ei saa toistua ennen kuin kaikki muutkin on kuultu. 12 sävelen joukosta syntyy tietysti myös sointuja, ja niiden myötä uusia harmonioita, mutta sävelten demokratia poistaa harmoniset funktiot kokonaan.

Schönberg uskoi dodekafoniaan niin lujasti, että riemuitsi yhdessä vaiheessa keksineensä metodin, joka »tuo saksalaiselle musiikille valta-aseman sadaksi vuodeksi».<sup>35</sup> Tähän sopii se hilpeä huomautus, että Schönberg ei ollut saksalainen vaan itävaltalainen ja vieläpä juutalainen.

Schönbergin sääntö ei suinkaan ollut ainoa sovellus dodekafoniasta, vaan aihe kiinnosti 1900-luvun alkupuolella muitakin. Schönberg ei itse asiassa ollut ensimmäinen dodekafonisen teorian julkaissut, vaan niin ikään wieniläinen Josef Matthias Hauer (1883–1959) loi oman järjestelmänsä jo neljä vuotta ennen kuin Schönberg julkisti omansa. Hauer teki omalla dodekafoniallaan hieman konsonoivampaa<sup>36</sup> musiikkia kuin Schönberg. Se kuulostaa monin paikoin jokseenkin tonaaliselta musiikilta. En tiedä, oliko Hauerkaan ihan ensimmäinen. Voi olla, että dodekafonia kuuluu niihin elämän ilmiöihin, jonka monet ihmiset ovat keksineet eri tahoilla aivan toisistaan riippumatta. Sellaista tapahtuu silloin, kun jotakin ilmiötä on »ilmassa». Esimerkiksi pietarilainen Arthur Lourié (1892–1966) oli käyttänyt 12-sävelsointua musiikissaan jo ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä. Eri taiteiden mannerlaatat järkkäyivät 1900-luvun alussa niin monin tavoin, että dodekafonian tapaiselle järjestelmälle oli varmasti tilausta varsinkin ensimmäisen maailmansodan jälkeen, sillä Eurooppa oli kaikin tavoin mullinmallin.

Dodekafonia itsessään ei tuota automaattisesti atonaalista musiikkia, vaan soiva lopputulos riippuu kokonaan siitä, mihin järjestykseen nuotit 12-sävelrivissä asetetaan. Sävellajijärjestelmä jakaa oktaavin 12 duuri- ja mollisävellajiin, joista

johdettava kvinttiympyrä osoittaa, millä tavalla sävellajit ovat »sukua» keskenään. Jokaisella duurisävellajilla on rinnakkaissävellaji mollissa. Niinpä myös dodekafoniolla voidaan tehdä sävellys, joka kuulostaa täysin tonaaliselta. En ole itse kokeillut, mutta jos joku sanoisi voivansa tehdä sillä kappaleen vaikkapa Mozartin tyyliin, niin saattaisihan tuon uskoakin. Erilaisia 12-sävelrivejä on nimittäin hiukan alle 10 miljoonaa,<sup>37</sup> joten eiköhän sieltä jokainen löydä haluamansa version, ja monta jää vielä pahan päivän varalle odottamaan sitä hetkeä kun joku muukin säveltäjä kuin Pierre Boulez -vainaa tuntee »dodekafonian välttämättömyyden»...

Schönberg kuitenkin päätyi valitsemaan 12-sävelrivinsä siten, että ne muistuttivat mahdollisimman vähän tonaalisia melodioita. Miksi näin? Ehkä kyse oli kromaattisuuden lisäämisestä, jotta musiikki kuulostaisi »uudelta» ja avantgardistiselta, mutta varmasti myös niistä säveltäjän alitajunnasta nousevista vaikutteista, joista edellisessä luvussa kirjoitin. Schönbergillä oli oma musiikillinen historiansa ja sen luoma sävelsanasto.

Siis upeeta ja mahtavaa – mutta tässä on vain yksi pikku ongelma. Dodekafonia on oikein käytettynä tehokas lääke tonaalista musiikkia vastaan, mutta sillä on sivuvaikutus: kun funktioharmonia ei enää luo muotoa sävellyksiin, ne alkavat helposti kaikki kuulostaa samanlaisilta jopa ammattilaisen korvissa. Schönberg oli sen verran hyvä säveltäjä, että hän ymmärsi tämän ja korosti ajan kuluessa yhä enemmän sointivärejä. Tätä varten hän kehitti jopa uuden idean, jota kutsui sointivärimelodiaksi (»Klangfarbenmelodie»). 12-sävelrivi jaetaan eri soitinten kesken, jolloin musiikkiin syntyy aivan uudenlaista soinnillista vaihtelua. Tietenkään tämä ei auta vähääkään silloin, kun käytetään vain yhtä soitinta. Piano kuulostaa aina pianolta, kun sitä soitetaan normaaliin tapaan koskettimistolta. Piti keksiä jotain uutta, järjestelmää oli parannettava. Siihen tehtävään historia nakitti yhden Schönbergin seuraajista.

Elämän ironiaan kuuluu se, että profeetat harvoin noudattavat omia lakejaan yhtä tarkasti kuin heidän opetuslapsensa. Ei Schönbergkään viitsinyt olla viimeisen päälle tarkka ihan jokaisesta pikkuseikasta, ja hän rikkoi välillä melko estoitta omia sääntöjään. Tämä oikeushan lankeaa uusien uskontojen perustajille ja muille profeetoille ihan ylhäältä annettuna: jos itse keksityt säännöt alkavat kyrsiä, voi sanoa saaneensa uuden, jumalallisen ilmoituksen, joka määrää nyt tekemään hieman toisin.

Schönberg oli siis merkittävä opettaja, joka sai seuraajia. Hän muodosti niin kutsutun toisen Wienin koulukunnan (ensimmäistä edustivat Haydn, Mozart ja kumppanit). Tunnetuin ja menestynein opetuslapsi oli Alban Berg (1885–1935), joka »sairastui» hyvänlaatuisen dodekafoniaan mutta siitä huolimatta pääsi nauttimaan menestyksestä jo eläessään. Kuolema tulikin hänelle sitten liian varhain: hän menehtyi ampiaisen piston aiheuttamaan verenmyrkytykseen vain vähän ennen kuin Alexander Fleming keksi penisilliinin, joka olisi todennäköisesti parantanut myrkytyksen. Berg sävelsi kaksi oopperaa, joista Wozzeck (1925) oli etenkin

Yhdysvalloissa 1920-luvulla niin suuri menestys, että sitä katsomaan matkasi yleisöä erikseen buukatuilla wozzeck-junilla. Jälkimmäisen oopperansa (Lulu, 1935) menestyksestä Berg ei ehtinyt itse nauttia, sillä sen osittainen kantaesitys oli vasta vuonna 1937, ja täydellinen versio nähtiin niinkin myöhään kuin 1979.

Berg oli Schönbergiin verrattuna suorainen sointihedonisti, joka haki myös dodekafoniasta kauneutta ja musiikillista nautintoa. Niinpä esimerkiksi hänen viulukonserttonsa (1935) on jäänyt osaksi kantaohjelmistoa, jota viulistit soittavat yhä kautta maailman.

Muutoin toinen Wienin koulukunta ei rypenyt kullassa ja kunniaissa. Schönbergin teorit kyllä tunnustettiin, mutta niitä myös vastustettiin, eikä hän itse päässyt nauttimaan menestyksestä siten kuin olisi mielestään ansainnut. Yleisö ei syttynyt 12-sävelmusiikille. Monet kollegat olivat kyllä kiinnostuneita, mutta myös epäileväisiä. Esimerkiksi Sibelius kirjoitti jo varhain eräässä kirjeessään Schönbergin teorioiden kiinnostavan häntä tavattomasti, mutta arveli myöhemmin, ettei tämän musiikillinen lahjakkuus riittänyt niiden ideoiden kunnolliseen toteuttamiseen.

Vakaan aseman saavuttaminen kotimaisemissa ei Schönbergiltä siis onnistunut. Natsien kasvava uhka pelotti aivan aiheellisesti myös häntä, joten hän pakkasi laukkunsa jo vuonna 1933, kun Itävalta oli vasta joutumassa austrofasismin kynsiin. Monen muun taiteilijan tavoin Schönberg muutti Amerikkaan ja pysyi siellä, kunnes Asrael koputti hänen oveensa.

## Uusi profeetta

Schönbergin seuraajista nousi esiin niin ikään wieniläinen Anton von Webern (1883–1945), mutta hänpä ei sitä koskaan saanut tietää. Webern (joka lakkasi käyttämästä aatelista von-liitettä nimessään ensimmäisen maailmansodan jälkeen, kun sodassa romahtaneen maan hallinto niin ohjeisti) sai musiikkiaan esille pienissä piireissä, kunnes natsit julistivat sen välittömästi Anschlussin myötä vuonna 1938 rappiotaitteeksi (»Entartete Kunst»), ja niin sen esittäminen Webernin elinaikana päättyi. Ei sitä kovin laajalti tunnettu aiemminkaan, vaan se vähäininkin toisen Wienin koulukunnan saama huomio kiinnittyi enemmän Schönbergiin itseensä, Bergiin sekä myös Ernst Křenekiin (1900–1991), joka oli jo 20-luvun lopulla breikannut jazz-henkisellä oopperallaan Jonny spielt auf. Se ei tosin liity mitenkään dodekafoniaan, mutta Křenek luetaan toiseen Wienin koulukuntaan, koska hän sävelsi 30-luvulla useita dodekafonisia teoksia ja näytti siten ikään kuin keskisormeja natseille, jotka olivat julkisesti listanneet hänet vihattavaksi juutalaissäveltäjäksi, vaikka hän oli roomalaiskatolinen. Dodekafonia oli natseille lähtökohtaisesti juutalaista, bolševistista, rumaa, halveksittavaa ja jyrkästi tuomittavaa. Sama meno vallitsi muuten myös Neuvostoliitossa, vain haukkumasanat olivat toiset.

Anton Webern oli Schönbergiin ja etenkin Bergiin verrattuna äärimmäisyysmies. Hän hioi omassa musiikissaan Schönbergin välillä vuolaanakin ryöpynneitä ideoita jatkuvasti kirkkaammiksi ja »puhtaammiksi», monet hänen sävellyksensä ovat tavattoman pieniä, lyhyisiä ja aforistisia. On laskettu, että koko hänen tunnettu

tuotantonsa kestää annetuilla tempoilla esitettynä alle yhdeksän tuntia. Webernin musiikki oli koko hänen elinaikansa hyvin pienten piirien tuntemaa. Monet tunsivat hänet paremmin avantgardististen kollegoidensa teoksia johtavana kapellimestarina, vaikkei hän mikään suurten estradien kapellimestari ollut. Päätymisen virallisesti mustille listoille ei saanut Weberniä kuitenkaan lopettamaan säveltämistä. Kenelle hän ajatteli säveltävänsä, sitä on melko vaikea sanoa.

Webern oli siinä mielessä kummallinen heppu, että vaikka natsit ajoivat hänen musiikkinsa täyteen pimentoon, hän vuoroin arvosteli vuoroin sympatiseerasi natsihallintoa. Häntä iljetti »moraalinen ja sosiaalinen rappio», joka vallitsi ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Saksassa ja Itävallassa, ja hän kaipasi jotakin tai jotakuta, joka panisi rivit taas ojennukseen. Aluksi hän ilmeisesti vierasti Adolf Hitlerin suoraviivaisuutta, mutta kun sota sitten alkoi ja Saksan joukot etenivät voitokkaasti, Webern hehkutti eräässä kirjeessään lähes kuolaten Hitleriä »tuoksi ainutlaatuiseksi mieheksi». Juutalaisten vainoa hän ei kuitenkaan hyväksynyt ja auttoi näitä sen jälkeen, kun väkivallanteot olivat toden teolla alkaneet, mutta toisaalta suojelu saattoi olla kuin kaupankäyntiä ja hän saattoi puhua juutalaisista hyvin alentuvasti. Ilmeisesti Webern oli Hitler-ihailussaan naiivi pangermanisti, joka ei nähnyt kokonaiskuvaa sen tarkemmin kuin useimmat muutkaan. Avoimesti natsi hän ei ollut (toisin kuin sodassa kaatunut poikansa), mutta silti ankara nationalisti, joka uskoi vakaasti saksankielisen alueen kulttuurin olevan ylempää rotua kuin ranskalaisen, brittiläisen tai venäläisen. Seuraava säveltäjäsukupolvi ei ollut tietoinen Webernin tästä puolesta, ja sitä myöhemmät eivät ole enää välittäneet. Natsien myötäily ei jostain syystä ole tahrannut häntä, ja historia on painanut hänen syntinsä villaisella, sillä Webernistä on ollut vaikea sanoa, pitäisikö hänet antaa ornitologien vai iktyologien tutkittavaksi.<sup>40</sup>

Sivumennen: fasismin verkkoon sotkeutuminen ei ole näköjään painanut kaikkia muitakaan taiteen merkkihenkilöitä mutaan. Igor Stravinsky julisti 1930-luvulla varsin avoimesti olevansa fasisti. Tätä ei ole näkyvästi paheksuttu, eikä Stravinskya ole sysätty alas siltä jalustalta, jolla hän länsimaisessa taidemusiikissa seisoo. Toisaalta, aivan kuten keskitysleirin komendantti voi siviilissä olla hellä perheenisä, hyvä säveltäjä voi olla ihmisenä sietämätön mulkeri. Esimerkkejä on vaikka kuinka paljon, mutta ehkä niiden listaaminen liittäisi oman nimeni moiseen luetteloon, joten antaapa olla.

Sodan päätyttyä Webernille kävi kalpaten. Amerikkalaiset sotilaat valvoivat hänen kotikulmiaan Wienissä, ja iltana muutamana syyskuussa 1945 Webern hiippaili pihamaalle vetämään parit hatsit mustasta pörssistä saamastaan sikarista koska ei halunnut savustaa sisällä nukkuvia lapsenlapsiaan. Kulmilla käyskennellyt amerikkalainen vartiosotilas kaiketi luuli, että ulkonaliikkumiskielto oli siltä illalta jo voimassa – ei ollut vielä – ja ampui kolmella laukauksella pahaa aavistamattoman dodekafonikkomme. Tupakointi tappaa. Webern ei koskaan saanut tietää, millaisen arvonnousun hänen musiikkinsa kokisi hyvin pian.

Webernin ampujalle ei muuten käynyt paljon paremmin. Tämä jäpikäs oli satunnaisella vartiointikomennuksella ollut korpraali Raymond Norwood Bell, komppaniansa kokki Pohjois-Carolinasta. Saatuaan tietää kuka hänen ampumansa heppu oli, Bell joutui rajujen itsesyytösten valtaan ja alkoholisoitui. Hän kuoli syvästi masentuneena jo vuonna 1955.

Webern vei siis Schönbergin perusajatuksen uudelle tasolle. Hän ei tyytynyt sävelten demokratiaan eikä edes sointivärimelodiaan, vaan alkoi ulottaa ennalta määrättyjen rivien käyttöä säveltasojen lisäksi myös muihin musiikin osatekijöihin eli parametreihin. Ja näitähän on paljon: dynamiikka, elikkä mitenkä hilijoo tai kovvoo soitetaan, nuottien kestot, sointivärit, soittotavat, sävelrekisterit, artikulaatio ja niin edelleen. Hän ei kuitenkaan luonut näiden käytöstä kaiken kattavaa järjestelmää, vaan se jäi seuraavan sukupolven tehtäväksi. Webernin myöhäistä tuotantoa on alettu kutsua sarjallisuudeksi, vaikkei se olekaan vielä aivan sitä mitä pidämme varsinaisena, 1950-luvulla kukoistaneena sarjallisuutena.

Miltä osin hän sitten eroaa seuraajistaan? Minulla ei ole tähän mitään todellista perustelua, mutta pelkästään musiikkia kuuntelemalla tulee se tunne, että kaikesta teoretisoinnista ja timantin hionnasta huolimatta Webern lähestyi omia musiikillisia miniatyyrejään osana sitä jatkumoa, josta olivat kasvaneet wieniläisklassimi, saksalainen täys- ja myöhäisromantiikka sekä niitä seurannut kromatiikka ja ekspressionismi. Tuntuu siltä, että hän halusi sävellystekniikan palvelevan musiikkia, kun hänen seuraajilleen itse opinkappaleen soveltaminen vaikuttaa olleen usein soivaa musiikkia oleellisempaa. Hänen sävellyksensä voivat olla pieniä, mutta säveltäjänä hän tuntuu »suurelta». Webern piti aivan varmasti itseään osana ketjua, johon kuuluivat Franz Schubert, Johannes Brahms, Hugo Wolf ja vastaavat wieniläisveijarit, ja häneen ketju myös päättyi.

Siinä mielessä Anton Webern oli ehkä klassisen musiikin viimeinen säveltäjä.

## Darmstadt ja totalitarismi

Runon kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista.<sup>41</sup>

Näin filosofi ja toisen Wienin koulukunnan tukija Theodor Adorno lasautti naulapyssyllään viimeisen niitin klassisen musiikin arkkuun. Hän ei voinut vielä tietää, että nyt ei koettu pelkästään musiikin paradigman muutosta, vaan kokonainen kulttuurin aikakausi vaihtui toiseksi. Tähän Adorno epäilemättä kuitenkin tähtäsi. Tie toiseen maailmansotaan oli todiste Jean-Paul Sartren tunnetulle toteamukselle »helvetti on toiset ihmiset», jonka tämä tosin kirjaili vasta sodan aikana ilmestyneessä näytelmässään Suljetut ovet<sup>42</sup>. Koko sodan aiheuttaneen ja siihen osallistuneen maailman oli katsottava peiliin, tunnustettava syyllisyytensä tai ainakin tunnistettava osallisuutensa. Taiteen maailmakaan ei voinut palata entiseen ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut.

Ihmisen kollektiivinen muisti ei ulotu jo kuolleisiin sukupolviin. Paras todiste siitä on 2010-luvulla tapahtunut äärioikeistolaisuuden ja uusnatsismin nousu Euroopassa ja Amerikassa. Ne sukupolvet, jotka näkivät ja kokivat fasismin, natsismin ja



kommunismien nousun totalitaristiseksi järjestelmiksi Euroopassa, ovat jo vaipuneet unholaan. Siksi emme osaa pelätä uusnatseja tarpeeksi. Kommunistisen järjestelmän kauhut ovat sen sijaan vielä niin tuoreessa muistissa, että sitä ei vähätellä samalla tavalla kuin oman aikamme ruskeapaitojen koohotusta.

Koska toiseen maailmansotaan johtaneen kehityksen kokeneet ihmiset ovat lähes kaikki jo kuolleet, meidän on nyt vaikea ymmärtää, kuinka voimakkaasti etenkin läntisessä Euroopassa haluttiin 1940-luvun lopulla ottaa etäisyyttä toista maailmansotaa edeltäneeseen kulttuuriin ja taiteeseen. Koska eurooppalainen kulttuuri oli mahdollistanut järjettömiin mittoihin kasvaneen lahtauksen lukuisine kansanmurhineen, piti uuden taiteen tekeminen aloittaa puhtaalta pöydältä.

Musiikissa tämä tarkoitti aivan ensimmäiseksi natsi-Saksan vainoamien säveltäjien rehabilitoimista. Esimerkiksi Paul Hindemith (1895–1963) pääsi taas esiin ja palasi maanpaosta Amerikasta Eurooppaan. Vaikka Richard Strauss (1864–1949) ei ollut natsi – pitkään luultiin että oli, mutta tutkimus on pääosin rehabilitoinut hänet – hänen myöhäisromanttinen musiikkinsa oli kolmannen valtakunnan hyväksymää ja osittain jopa syleilemää. Kun hänen kohuopperansa Salome esitettiin Grazissa 1905, yleisön joukossa oli väittämän mukaan myös teini-ikäinen ihailija nimeltä Adolf Hitler. Tästä syystä toisen maailmansodan jälkeen esiin noussut sukupolvi päätti julistaa Straussin musiikin pannaan. Tuomiota ei lieventänyt se, että Strauss oli saanut vuonna 1935 potkut Saksan Reichsmusikkammerin (Kansanvalistus- ja propagandaministeriön alainen musiikkineuvosto) johtajan paikalta, koska ei suostunut poistamaan oopperansa Die schweigsame Frau (Vaitelias vaimo, 1935) julisteesta sen libretistin, juutalaisen Stefan Zweigin nimeä. Muutoinkin hän oli pitänyt juutalaisten muusikoiden puolia, puhumattakaan omasta juutalaisesta miniästään, joka oli luonnollisesti natsi-Saksassa kuolemanvaarassa, samoin kuin tämän lapset, siis säveltäjä-Straussin lapsenlapset.

Sotien välisenä aikana totalitarismi oli ottanut vallan monessa maassa, joten siitä piti irrottautua. Kulttuuri- ja taide-elämän piti olla tässäkin asiassa soihdunkantaja. Piti luoda uusi taide, uusi musiikki. Ja mitä uuden sukupolven säveltäjät toivat vanhan tilalle?

Niinpä niin: uuden totalitarismin.

Darmstadtin kaupunki sijaitsee eteläisessä Hessenissä, muutaman kymmenen kilometrin päässä Frankfurtista. Se on ollut tärkeä tieteen ja teknologian keskus jo parin sadan vuoden ajan. Vuodesta 1946 lähtien siellä on järjestetty sävellyksen kesäkurssi, joka laajeni pian maailman kenties tärkeimmäksi nykymusiikkifestivaaliksi. Näkökulmasta riippuen Darmstädter Ferienkurse on ollut uusien innovaatioiden Eedenin puutarha tai yleisöä halveksivien musiikki-inkvisiittorien ylläpitämä kidutuskammioiden.

Ainakin hetken Darmstadt oli aivan kirjaimellisesti helvetti maan päällä, sillä Britannian kuninkaalliset ilmavoimat tuhosivat sen syyskuussa 1944 tulimyrskypommituksella. Tuota kaiken polttavaa menetelmää testattiin siellä

suurempia kaupunkeja kuten Hampuria, Kölniä ja Dresdeniä varten. Kesäkurssien alkaessa kaupunki oli yhä suurimmaksi osaksi hiiltynyttä kivikasaa. On ihmeellistä, millaisella välttämättömyydellä taide versoo esiin raunioista!

Ensimmäisiin Darmstadtin kursseihin ja konsertteihin kelpuutettiin vielä Paul Hindemithin kaltainen, jo ensimmäisen maailmansodan kokenut uusklassinen säveltäjä, mutta 50-luvulle tultaessa nuoret rabulistit ottivat siellä vallan käsiinsä. Esiin astui nyt peitset tanassa nuorten miesten kvartetti: Kölnin radioon hiljattain perustetussa elektronisen musiikin studiossa häärivä saksalainen Karlheinz Stockhausen (1928–2007), ranskalainen säveltävä kapellimestari Pierre Boulez, italialainen sodanaikainen partisaani Bruno Maderna (1920–1973) sekä niin ikään italialainen säveltäjä Luigi Nono (1924–1990), josta tuli punahehkuinen kommunisti ja Arnold Schönbergin vävy.

Muitakin myöhempiä merkkimiehiä Darmstadtissa ramppasi – ja nimenomaan miehiä, sillä tuolloin vallitsi yhä silmittömän seksistinen suhtautuminen naisiin. Vaikka joku satunnainen säveltäjänainen pääsikin joskus esiin, hänen osanaan oli automaattisesti vähättely ja ignorointi.<sup>43</sup> Darmstadtissa nähtiin sellaisia nuoria janttereita kuin John Cage (1912–1992), Luciano Berio (1925–2003), Olivier Messiaen (1908–1992), György Ligeti, Franco Donatoni (1927–2000) ja monia muita musiikin historiaan jääneitä sävelseppoja.

Edellä mainitun nelikon iskuryhmässä syntyi doktriini täyssarjallisuudesta. Siinä kaikki käytettävät parametrit alistetaan etukäteen suunniteltujen »rivien» mukaisiksi. Siis ei vain sävelkorkeudet, vaan myöskään esimerkiksi dynamiikat tai kosketustavat eivät saa toistua ennen kuin koko niiden rivi on käyty läpi. Sarjalliselle sävellykselle tehdään ensin matriisi, johon musiikin parametrit asetellaan riveiksi kuin numerot sudokuun. Sen jälkeen loppu on oikeastaan puhtaaksi kirjoittamista; säveltäminen tapahtuu siinä vaiheessa kun rivit päätetään. Siksi sarjallisuuden yhteydessä puhutaan myös »rivitekniikasta».

Kuten dodekafonia aikanaan, tämäkin ilmiö syntyi monella kirjoituspöydällä samoihin aikoihin – sitä oli ilmassa – ja on hyvin vaikea sanoa, kuka teki ensimmäisen täyssarjallisen sävellyksen. Se saattoi olla belgialainen Karel Goeyvaerts (1923–1993), mutta myös amerikkalainen Milton Babbitt (1916–2011) tai Olivier Messiaen, jonka Neljän rytmietydin (*Quatre études de rythme*, 1949) osan *Mode de valeurs et d'intensités* esitys vuonna 1951 hätkähdytti niin rajusti koko Darmstadtin kokoontunutta seurakuntaa, että sen apostolit repäisivät siltä istumalta vaippansa ja ripottelivat tuhkaa hiuksiinsa, lahjoittivat omaisuutensa köyhille – ja säntäsivät väsäämään omia sarjallisia sävellyksiään.

Sarjallisuudesta tuli länsimaisen taidemusiikin oppijärjestelmä seuraavan vuosikymmenen ajaksi. Ei siksi, että se olisi ollut jotenkin suurenmoinen menestys – päinvastoin: yleisö vierasti sitä – vaan lähinnä siksi, että sen asiaa ajoivat kiivaimmat uskonsoturit. Sarjallista musiikkia opiskeltiin kuin marxismi-leninismiä DDR:läisellä nuorisoleirillä, ja rivitekniset tutkielmat täyttivät ensin Darmstadtin ja

kohta jo muidenkin uuden musiikin esitysfoorumien konserttiohjelmat. Suomestakin riensivät sekä Erik Bergman (1911–2006), Einojuhani Rautavaara (1928–2016) että Usko Meriläinen (1930–2004) opiskelemaan sarjallisuutta Sveitsiin sarjallisuusguru Wladimir Vogelini (1896–1984) tykö.<sup>44</sup> Alettiin puhua Darmstadtin koulukunnasta, eikä termi ollut suinkaan aina myötäsukainen, sillä jo 1950-luvulla esiin nousi myös äänekkäitä sarjallisuuden kriitikoita. Yksi sellainen oli saksalainen säveltäjä Hans Werner Henze (1926–2012), joka kirjoitti Igor Stravinskyn tapaan monipolvista, eri tyylikausien vaikutteita hyödyntävää musiikkia. Kuvaavaa on, että Henze kyllä hyväksyi sarjallisuuden yhdeksi metodikseen, mutta piti julkisesti hölmönä ajatusta, että se yksin saisi määrätä koko taidemusiikin suunnan – sellaisiakin vaatimuksia nimittäin esitettiin. Moيسelle kriitikolle Darmstadtin linjatuomarit liputtivat nopeasti paitsiota. Kun sitten jo ennen sotaa läpimurtonsa tehnyt brittiläisen säveltaiteen toivo Benjamin Britten (1913–1976) arvosteli eräällä luennollaan sarjallisuuden totalitarismia ja valitteli, että mokomien pöhköjen sääntöjen noudattaminen häivyttää säveltäjän oman äänen, Luigi Nono suuttui tästä niin, ettei suostunut kättelemään Britteniä kun herrat hieman myöhemmin kohtasivat.

Nonon tavoin myös Henze oli kiihkeä kommunisti. Monet 1950-luvun taiteilijat nojasivat poliittisesti äärivasemmalle niin paljon, että rojahtivat taiteellisesti nurin. Nono näki sarjallisuuden edustavan proletariaatin voittoa porvarillisesta taantumuksesta. Vastaväittäjät irvailivat tietysti tälle ajatukselle kysymällä, miten sosialismi soi. Ei Nonolla tietenkään ollut sellaiseen uskottavaa vastausta, kuten ei kellään muullakaan, sillä varsinkaan absoluuttinen musiikki<sup>45</sup> ei taivu poliittisesti selitettäväksi.

Darmstadtin koulukunta ei kuitenkaan ollut yksiselitteisesti kommunistinen projekti, eipä tietenkään. Monet säveltäjät välttelivät puoluepoliittisia kannanottoja, ja tulee muistaa että »historian pakolaisissa» oli sekä natseja että kommunisteja paenneita, joten kyse ei ollut mistään yhtenäisestä joukosta. Mutta poliittinen kenttä on tunnetusti hevosenkengän muotoinen, ja sen ääri laidat ovat siten lähempänä toisiaan kuin sen keskialuetta.

»Kommunistista» musiikkia olisi ollut mahdoton määritellä jo siksikin, että siinä missä Nono piti sarjallisuutta kommunistisena, stalinistinen Neuvostoliitto kavahti uusia länessä syntyneitä suuntauksia. Hirmuhallitsija Josif Stalinin esiin pakottama »sosialistinen realismi» oli tragikoominen taidesuuntaus, joka korosti neuvostoliittolaisen traktorin ylivertaisuutta, ukrainalaisnaisen vaaleiden palmikoiden tuuheutta, kolhoosin salskeimman stahanovin<sup>46</sup> hiestä kiilteleviä hauksia, neuvostosotilaiden pistimien terävyyttä sekä tietysti työläisten voittoa porvareista. Musiikin piti olla »ymmärrettävää» ja »palvella» työtä tekevää kansaa. Neuvostoliittolaiselle säveltäjälle yhtälö oli likipitään mahdoton. Miten uudistaa musiikkia vastaamaan 20. vuosisadan teknistä ja taiteellista kehitystä menemättä liian syvälle sävelkielen uudistamisessa? Liian edistyksellisen musiikin säveltäminen kun saattoi kirjaimellisesti johtaa likvidointiin. Lisäksi neuvostosäveltäjiä rasitti

historia: ennen vallankumousta ja pian sen jälkeen Venäjällä vaikutti useita koko läntisen maailman mittakaavassa lupaavia avantgardisteja, kuten Aleksandr Skrjabin (1872–1915), Nikolai Roslavets (1881–1944), Aleksandr Mosolov (1900–1973) ja Arthur Lourié. Pitikö heidän aikaansaannoksensa ja esimerkinsä nyt hylätä ihan tykkänään? Kyllä vaan, ja tämän saivat kokea eturivin säveltäjät Dmitri Šostakovitš (1906–1975), Sergei Prokofjev (1891–1953) ja Aram Hatšaturjan (1903–1978). Nämä onnistuivat olemaan yhtenä hetkenä suosittuja ja seuraavana äärimmäisessä hengenvaarassa suututettuaan »formalismillaan» Stalinin, vaikka heistä jokainen sävelsi niin komennettaessa aivan tonaalista, uusklassista musiikkia.<sup>47</sup> Kuoleman jälkeen julkaistut Šostakovitšin muistelmat tosin muistuttavat, että säveltäähän sitä ihminen vaikka mitä, jos naganin piippu painetaan niskaan, vaikka sitten vain kuvaannollisesti. Pystyikö Neuvostoliitossa ylipäättään kukaan olemaan täysin rehellinen itselleen? Ehkä jotkut yksinkertaiset sentään. Eipä ihme, etteivät lännen säveltävät kommunistit »paenneet» onnelaansa, sillä taiteellista vapautta oli tarjolla vain lännessä.

Yhtä kaikki, rautaesirippu esti itäblokin puolelle jääneitä säveltäjiä saamasta tietoa siitä, mitä taidemusiikissa lännessä tapahtui. Tästä on tarinoinut etenkin György Ligeti, joka oli 1950-luvun loppupuolelta alkaen Darmstadtin vakiovieras. Ligeti pakeni Unkarin kansannousun myötä länteen vuonna 1956 ja asettui pian Kölniin. Siellä hän hakeutui Karlheinz Stockhausenin pakeille ja alkoi opiskella sodan jälkeen lännessä tehtyä musiikkia. Kiinni otettavaa riittikin, lännen ja idän ero oli Ligetin kertoman mukaan valtava, eikä idässä tiedetty juuri mitään siitä, mitä jossakin Darmstadtissa tapahtui. Ligetikin oli joutunut salametsästäämään kiellettyjä länsimaisia radiolähetyksiä päästäkseen edes vähän jyvälle nonoista ja boulezeista, unkarilaisille tuntemattomista hepuiista. Ligetillä oli jo Unkarin-vuosiltaan vakuuttavaa sävellystuotantoa, mutta nyt hänessä pääsi piru irti. Vaikka hänkin joutui ensin sarjallisuuden pauloihin, oli hän aivan liian vallaton sielu jäädäkseen hokemaan sen avemarioita.

Siinä suhteessa Stalinin agitpropit olivat oikeassa, että uusi musiikki ei tosiaankaan ollut yleisölle mitään helppoa kamaa. Olen monesti miettinyt, mahtoivatko sarjallisuutta palvoneet 1950-luvun säveltäjät oikeasti kuvitella, että saisivat yleisöltä vastakaikua järjestelmällään. Tähän on hankala vastata muuta kuin että ehkä eivät edes halunneet, sillä uuden musiikin ideologiaan kuului nimenomaan vaikeaselkoisuus, ja helpot ratkaisut haluttiin kiertää kaukaa. Taiteessa ei saanut tehdä ensimmäistäkään kompromissia. Tästä osoituksena kuvailen ilmiön, jota nimitän Darmstadtin paradoksiksi:

Luigi Nonon kantaatti *Il canto sospeso* – yksi sarjallisuuden merkkiteoksista, ja omasta mielestäni vaikuttavimpia sävellyksiä mitä tuo tyyli tuotti – kantaesitettiin Kölnissä 1956. Teoksen nimen voisi suomentaa vaikkapa Tukahdutetuksi lauluksi. Sen tekstit ovat natsien kynsiin jääneiden, teloitustaan odottaneiden eri maiden vastarintaliikkeiden jäsenten viimeisiä kirjeitä – siis koskettava, suorastaan

pysäyttävä aihe. Mutta sattuipa niin, että Nono päätyi teoksen kahdessa viimeisessä osassa hajottamaan käyttämänsä tekstit epäymmärrettävään muotoon (olisiko noista saanut pelkästään kuuntelemalla selvää muutenkaan...). Riemastunut Karlheinz Stockhausen kiitteli Nonoa tästä ratkaisusta: ymmärrettävyyden häivyttäminen palveli yleisöä, koska teksti olisi muuten häirinnyt musiikin vastaanottamista. Nono kimpaantui tästä, sillä hänen mielestään tekstin hajottaminen korosti yleisölle nimenomaan sen merkityksellisyyttä.

Ja tässä on Darmstadtin paradoksi: jos katsot, että jokin asia sävellyksessäsi on äärimmäisen tärkeä, tee siitä yleisölle mahdollisimman vaikeaselkoinen. Vieläkö joku ihmettelee sitä, että yleisön mielenkiinto hiipui?

Kuten edellä huomautin, sarjallisen teoksen säveltäminen tapahtuu siinä vaiheessa, kun musiikkiin aiotut yksityiskohdat järjestetään riviin; loppu on puhtaaksi kirjoittamista. Säveltäjät havaitsivat nopeasti, että tällä tavalla oli järjettömän vaikeaa tuottaa yksilöllisiä sävellyksiä, koska tonaalisuuden pelossa kaikki alkoi kuulostaa yhdeltä ja samalta. Mikä lääkkeeksi?

Sellaista ajassa avautuvaa asiaa kuin musiikkikappaletta hahmottaakseen ihmisen korva kaipaa edes himpun verran toistoa. Niinpä esimerkiksi Stockhausen päätti ottaa »rivitettäväksi» laajempia kokonaisuuksia, omien sanojensa mukaan »massoja». Jos saman sävelen sai toistaa vaikkapa neljä, kuusi tai kahdeksan kertaa ja tätä toistoa käsitellään yksikkönä, jollaisista sävellyksen rivit muodostetaan, kuulokuva onkin äkkiä aivan toisenlainen. Tämä toi kovasti kaivattua vaihtelua sarjalliseen musiikkiin, sillä myös tällaiset toistokentät olivat tietysti niin haluttaessa eri suuruisia, ja rivien järjestäminen sai aivan uutta mielekkyyttä. Teosten yksilöllisyys lisääntyi.

Perimmäistä ongelmaa tämäkään ei poistanut, ja musiikki pysyi yhä vaikeasti hahmotettavana sen vuoksi, ettei edes »massojen» sarjallisuus antanut edelleenkaan sijaa harmonisille funktioille. Sävellyksestä jäivät siten yhä pois huippukohdat ja suvannot, ja se kuulostaa monen korvissa pelkältä ylös ja alas poukkoilevalta plinkplonk-mekastukselta. Silloin tempon ja dynamiikan muutokset ovat ainoa tapa muuttaa jännitettä. Kun soitetaan tai lauletaan vähän nopeammin ja kovemalla äänellä, niin kyllähän kuulija alkaa odottaa jonkinlaista kliimaksia, jonka jälkeen koittaa rauhoittuminen. Vaan harvoinpa sarjalliset sävellykset onnistuivat tällaisia muotoja tuottamaan, ja tätä on usein pidetty niiden suurimpana heikkoutena.

Kaiken kaikkiaan sarjallisuuden vaikutus konserttiohjelmistoihin jäi melko ohimeneväksi, ja siihen laskettavia teoksia kuullaan enää lähinnä kuriositeetteina, pois lukien sarjallisuuden esiaistetta edustavat Webernin ja Messiaenin teokset (jotka ovatkin usein hyvin kaunista musiikkia). Sarjallisuuden vaikutus olikin toisenlaista: henkilöiden, aatteiden ja eetoksen muutosta. Ja ennen kaikkea se karkotti yleisöstä sen osan, joka halusi nähdä uuden taidemusiikin olevan jatkumoa

sotaa edeltäneelle klassiselle musiikille, ja joka olisi halunnut jättää uuteen musiikkiin edes hitusen verran tilaa tunteille.

## Kukaan ei osaa odottaa inkvisitiota!

Koomikkoryhmä Monty Pythonin legendaarisessa sketsissä Espanjan inkvisitio ryntää tulipunaisissa kaavuissaan esiin aina silloin kun sitä vähiten odottaa. Paitsi sketsin lopulla, jolloin kaikki tietenkin jo odottavat sitä, mutta inkvisiittoreiden bussi hidastelee Lontoon ruuhkassa. Koomikot kiduttavat uhriaan muun muassa istuttamalla tämän lepotuoliin ja pehmeillä tyynyillä tökkimällä.

Hulvattoman sketsin taakse kätkeytyy huomio siitä, että uskonnot vaativat puhtautensa vaalimiseksi tiukkoja sääntöjä, mutta myös linjasta lipsuvien rankaisemista. Tämä on tietysti ristiriitaista: siinä missä usko voi olla puhdasta, uskonto ei voi sitä olla, sillä sen ovat liian monet kourat ehtineet tahrata. Usko on vapaa villieläin, jonka uskonto on kytkenyt paikalleen naulitsemalla sen ristiin, puolikuuhun, Daavidin tähteen tai vaikka lentävään spaghettihirviöön, mihin nyt mikäkin.

Uskolla on rakennettu linnoja, uskonnolla niiden muurit ja vallihaudat. Voit korvata sanan »usko» sanalla »taide».

Darmstadtin koulukunnan pääinkvisiittoriksi kohosi Pierre Boulez. Hänen vaikutusvaltansa kasvoi hämmästyttävän suureksi. Hän oli paitsi säveltäjä, myös pianisti, kapellimestari, luennoitsija, opettaja, organisaattori ja debatööri. Boulezin kieli ja kynä olivat terävät, eikä hän arastellut singota tuomioitaan »modernismin pettureiksi» kokemilleen kollegoille. Kenen musiikkia esitettiin, siihen Boulez pystyi aivan oikeasti vaikuttamaan jo senkin vuoksi, että hän saavutti nykymusiikkia esittävänä ja levyttävänä kapellimestarina liki ehdottoman auktoriteetin aseman.

Boulez myös pääsi vaivatta kenen tahansa vallanpitäjän puheille, hänellä oli hämmästyttävää yhteiskunnallista valtaa etenkin synnyinmaassaan Ranskassa, vaikka hän »pakeni» jo vuonna 1966 asumaan Baden-Badeniin, Saksaan. Hänen ansiostaan Pariisin Pompidou-keskukseen perustettiin vuonna 1971 musiikin ja akustiikan tutkimuskeskus IRCAM, ja muutamaa vuotta myöhemmin hän perusti Pariisissa toimivan L'Ensemble intercontemporainin, josta varsin yleisen mielipiteen mukaan on sittemmin tullut maailman johtava nykymusiikkiyhtye. Se hämmästyttää yleisöjä taidoillaan, jos kohta usein myös ohjelmistonsa yksipuolisuudella, joka on paljolti jämähtänyt noudattelemaan boulezlaisen avantgarden linjaa.

Boulez oli voimakkaana takapiruna myös siinä, että Bastiljin uusi oopperatalo avattiin Pariisissa vuonna 1989. Tässä yhteydessä on tapana tietysti muistuttaa siitä, kuinka Boulez vaati nuorempana, että kaikki oopperatalot tulisi räjäyttää. Hän jätti fiksusti lisäämättä, että uusia tulisi rakentaa tilalle. Ruokkivaa kättä ei sovi purra, mutta pieni näykkiminen pitää sen aktiivisena.

Boulezin viimeinen suuri organisatorinen ponnistus oli tehokas lobbaus, jonka myötä Pariisin uusi Philharmonie-konserttitalo avattiin tammikuussa 2015. Sen pääsali on nimetty hänen mukaansa, samoin kuin Berliinissä vuonna 2016 avattu

uusi konserttisali Pierre Boulez Saal. Hänen vaikutuksensa musiikkielämän rakenteisiin etenkin Ranskassa oli kerta kaikkiaan valtava. En liioittele kun sanon, että Pierre Boulez oli 1900-luvun vaikutusvaltaisin ihminen läntisessä taidemusiikkimaailmassa.

Boulezin vaikutus oli kahtalainen. Hän inspiroi suurta joukkoa säveltäjiä ja muusikoita. Ei ole edelleenkään hankalaa löytää alan ammattilaista, jonka mielestä Boulez on säveltäjien ykkönen. Hän kykeni nostamaan esiin haluamiaan säveltäjiä. Mutta hän saattoi myös kritisoida kollegoitaan säälimättömästi ja välillä suorastaan julkeasti. Erään Olivier Messiaenin teoksen hän tuomitsi »bordellimusiikiksi» ja tämän Turangalîla-sinfonia sai hänet kuulemma oksentamaan. Alban Berg osoitti »huonoa makua», Anton Webern oli »liian simppele», Karlheinz Stockhausen oli »hippi», John Cage »sirkusapina» ja amerikkalaiset minimalistit »supermarket-esteetikkoja», Benjamin Britteniä ei pitäisi kutsua säveltäjäksi lainkaan ja Dmitri Šostakovitš oli »Gustav Mahlerin kolmas painos». Kun Boulez itse oli jättänyt sarjallisuuden ankarimman vaiheen taakseen, hän nimitti tuota tekniikkaa yhä soveltavia »raivokkaiksi aritmeettisiksi masturboijiksi».

Ranskalainen 1900-luvun jälkipuoliskon mestarisäveltäjä Henri Dutilleux (1916–2013) oli pitkään Boulezin erityisen halveksunnan kohde. Dutilleux ei ollut serialisti<sup>48</sup>, mutta hänen musiikkinsa hienovireisyys ei muutoin ole kovinkaan kaukana Anton Webernin hengestä, ja kun se on ekspressiivimmillään, siitä kuultaa henkistä sukulaisuutta Schönbergiin. Tästä huolimatta tai tämän vuoksi Boulez ei voinut sietää Dutilleux'n musiikkia, eikä hän pitänyt mielipidettään salaisuutena. Tämä haittasi jonkin aikaa Dutilleux'n uraa, mutta Boulezin kritiikillä oli myös käänteinen vaikutus, sillä toki hänelläkin oli omat vastustajansa, ja niin Boulezin hampaisiin joutunut saattoi saada turvapaikan hänen vastustajiensa leiristä. Hänet paremmin tunteneet todistelivat, että Boulezilla oli myös inhimillisiä piirteitä, mutta vielä vanhoilla päivilläänkin hän kiisti katuvansa kärjekkäitä ilmaisuja, joilla oli hyökännyt kollegoidensa kimppuun. Itse tapasin hänet vain kerran, ja keskustelijana hän oli leppoisa ja huumorintajuinen vaikka pysytteli toki melko etäisenä. Boulezin valta säveltäjiin säilyi hänen kuolemaansa saakka, ja vielä senkin yli: säveltäjä Magnus Lindberg (s. 1958) kertoi yhä säveltäessään miettivänsä, »mitä Pierre tästä pitäisi», ja että monet säveltäjät eivät ole uskaltaneet kirjoittaa vaikkapa kolmisointua siinä pelossa, että »Pierre hylkää saman tien».<sup>49</sup>

On paljon vaikeampaa sanoa, mikä on Boulezin oman sävellystuotannon arvo. Se ei ole kooltaan kovin suuri; olisikin ihme jos hän olisi ehtinyt kaikelta muulta vemmeltämiseltään vielä säveltämään mittavan tuotannon. Hän irrottautui tiukasta sarjallisuudesta 1960-luvulla, mutta hänen musiikkinsa säilyi loppuun saakka »ankarana». Vaikkei hänen musiikkinsa enää myöhemmin ollutkaan varsinaisesti dodekafonista, se kuulosti loppuun asti siltä, että sen säveltäjä pyrki kätkemään jokaisesta säveltämästään äänestä tunteet. Aina se on virtuoosista, jopa naurettavaan tekniseen tarkkuuteen saakka, mutta juuri tuo tunteettomuus estää

minua todella rakastumasta siihen. Tämä on vain minun mielipiteeni. Sinulla on oikeus omaasi.

Boulezin laajan vaikutuksen takia hänen musiikkiinsa kannattaa siis tutustua ainakin pintapuolisesti senkin, joka ei muutoin liiemmin välitä pulikoida sarjallisuudessa tai sen jälkiaallokossa, jota suurin osa Boulezinkin musiikista on.

Mitä Pierre Boulezista jää viivan alle? Plussaa on valtava organisatorinen kyvykkyys ja vaikutusvalta. Suurenmoista oli hänen muusikkoutensa, hän oli erinomainen kapellimestari. Se oli Boulezilta kuitenkin tökerö virhepäätelmä, että olisi olemassa jonkinlainen avantgardistinen maali, jota kohti kaikkien säveltäjien tulisi hyökätä, sillä eihän taide siten kehity. Sillä tavalla syntyy vain ohi meneviä muoti-ilmiöitä, ja sellaisia olivat myös dodekafonia ja sarjallisuus. Muodin idea on sen hetkellisyys, ja siitä syystä muoteja seuraavan säveltäjän parasta ennen -päivämäärä umpeutuu ennen kuin hän itse huomaakaan. Boulez kuitenkin väisti tämän ansan sillä, että oli itse mukana luomassa sarjallisuuden muotia eikä niinkään seuraamassa sitä. Muita muoteja hän ei enää synnyttänyt, vaan jäi omaan musiikkipaavin ylhäisyyteensä siunaamaan kannattajiaan ja sinkoilemaan pannabullia musiikin kerettiläisten niskaan.

Suurin miinus kuitenkin on, että paljolti Boulezin ja Darmstadtin koulukunnan takia yleisö hylkäsi nykymusiikin toisen maailmansodan jälkeen. Sitä ennen klassisen musiikin yleisöä kiinnosti vielä suhteellisen paljon se, mitä uudessa musiikissa tapahtuu, mutta melko pian syntyi käsitys, että Darmstadtin säveltäjät halveksivat yleisöään, ja tämän synnin sovitustalkoihin ovat joutuneet myös ne säveltäjät, jotka olisivat valmiita lämpimään vuorovaikutukseen yleisönsä kanssa. Darmstadtin koulukunta vaikutti kaikessa esteettisessä ankaruudessaan kilpailevan siitä, kuka kääntää yleisölle selkäänsä eniten.

Kun koko ajan vain kääntää selkäänsä, niin silloinhan pyörii paikallaan. Yleisö päätti, että siinähan teette piruettianne ihan rauhassa, me tästä häivyttään. Jos lopetatte sen pyörimisen niin ei tarvitse kertoa meille. Ei kiinnosta.

Itse olen Boulezin suhteen kuin jumaluskon ja -epäuskon välissä tuskaileva agnostikko: onko hänen musiikkinsa hyvää vai ei? Kuuntelen sitä ajoittain kuin itseni kanssa kilvoitellakseni ja odotan, kokisinko valaistumisen. En ole kokenut, eivätkä mitkään merkit viittaa minkäänlaiseen hurautamiseen. Mutta tämä itseni ruoskiminen vain todistaa, että haudankin takaa Pierren vaikutusvalta yltää muihin säveltäjiin. Ulottuva on inkvisiittorin näljäinen koura!

Boulez oli muuten intohimoinen kävelijä, ja hän teki usein pitkiä kävelyretkiä Schwarzwaldin metsissä. Oliko hän myös käveltäjä – sitä en tiedä. Jokin sotii tuota ajatusta vastaan.

## Sähköt päälle

Sarjallisuus ei suinkaan ollut ainoa toisen maailmansodan jälkeinen uuden musiikin tyyliuunta, ehei! Lukemattomat muut virtaukset ovat vallinneet, ja jotkut hetken jopa hallinneet. Darmstadtin kautta suodattui muutamia tärkeitä tyylejä, muttei



läheskään kaikkia. Osa virtauksista oli alueellisia, osa teknologisia, ja jotkut haaroittuivat aikanaan myös popmusiikin puolelle.

»Darmstadtin portin» kautta kulki esimerkiksi elektroninen musiikki, vaikka se toteutettiin muualla, asiaan vihkiytyneissä studioissa, joita alettiin perustaa pian toisen maailmansodan jälkeen etenkin kansallisten yleisradioyhtiöiden suojiin. Suomessakin Yleisradiolla oli aikanaan kokeilustudiosa, jonka annettiin sittemmin kuihtua pois, vaikka siellä tehdyt taiteelliset löydöt saivat ällistyttävän määrän kansainvälistä tunnustusta.

Vaikka joistakin teknologisista keksinnöistä voidaan sanoa tarkkaan, milloin ne on tehty, ei ole helppo määritellä sitä, mistä elektroninen musiikki alkaa. Erikoisia soitinkokeiluja tekivät jo italialaiset futuristit 1910-luvulla, mutta ensimmäiset käyttöön asti päätyneet sähkösoittimet kehitettiin 1920-luvulla. Näitä ovat yhä käytössä olevat ondes martenot (»Martenot'n aallot») ja theremin sekä hieman vähemmälle huomiolle jäänyt trautonium.

Ranskalainen säveltäjä Edgard Varèse (1883–1965) emigroitui ensimmäisen maailmansodan aikana Amerikkaan. Ennen musiikkiin uppoutumistaan Varèse oli opiskellut matematiikkaa ja perehtynyt myös arkkitehtuuriin. Hän teki aikansa »edistyksellisintä» musiikkia lisäämällä akustiseen soittoon myös muiden kuin tyypillisten orkesteri-instrumenttien ääniä. Hän nimittikin sävellyksiään musiikin sijaan »organisoiduksi ääneksi», ja pohti hälyn<sup>50</sup>, melun ja systemaattisesti tuotettujen äänten suhdetta. Hänen oma tuotantonsa jäi melko pieneksi, mutta hänen vaikutuksensa myöhempisiin säveltäjiin oli suuri.

Ennen kaikkea Varèse koki syntyneensä liian varhain: hän tuskitteli jo 1920-luvulla haluavansa tehdä elektronista musiikkia tavalla, johon ei ollut olemassa teknologiaa – vielä. Tässä Varèse oli hämmästyttävän tarkkanäköinen, sillä hänen kuvailemansa tekniikka leiskautti suursodassa pitkän kehitysloikan, ja jo 1940-luvun puolella alettiin tehdä sellaista elektronista ääntä, jota sen tekijät saattoivat kutsua musiikiksi. Ratkaiseva askel oli nauhureiden kehittäminen, sillä nyt ääntä pystyttiin käsittelemään ja muokkaamaan uudella tavalla. Varèse nähtiin 1950-luvulla luennoimassa myös Darmstadtissa, mutta mihinkään sarjallisiin kotkotuksiin hän ei lähtenyt mukaan.

Eräänlainen huipentuma Varèsen säveltäjänuralla oli Poème électronique -nauhateoksen liittäminen elektroniikkayritys Philipsin paviljongin osaksi Brysselin vuoden 1958 maailmannäyttelyssä. Äänen lisäksi teokseen kuului myös mustavalkoinen elokuva, joten Poème électronique oli siis eräänlainen musiikkivideon prototyyppi.

Elektroninen musiikki oli uutta ja outoa, eivätkä sitä käsittäneet messujen järjestäjät eikä yleisö, vaikka varmasti se oli monen korvissa myös jännittävää ja inspiroivaa. Totta puhuen Philipskään ei olisi Varèsen äänitaidetta halunnut, mutta sen paviljongin toteuttanut arkkitehtiguru Le Corbusier vaatimalla vaati sen mukaan.<sup>51</sup>Poème électronique kuulostaa ja näyttää tänään siltä mitä se onkin:

armottoman vanhanaikaiselta elektronisten äänten ja töksähtelevän animaation keitokselta, jossa rengasmodulaattorit ja siniäänit seikkailevat. Loppuun on liitetty vähän ihmisääntäkin. Mutta syntyäkään se oli uusinta uutta ja innoitti kovasti sitä nousevaa säveltäjäsukupolvea, jota kiinnosti enemmän »äänen organisoiminen» kuin perinteinen sävellysten tekeminen.

Elektronisen musiikin parissa häärättiin toisen maailmansodan jälkeen etenkin Pariisissa, Kölnissä ja Milanossa. Kölnissä sijaitti Westdeutsche Rundfunkin (WDR) kokeilustudio, jota johti Herbert Eimert (1897–1972), apurinaan parikymppinen Karlheinz Stockhausen. Tämä oli todellinen noidan oppipoika, joka pani elektronisen musiikin padan kiehumaan, muttei enää pystynyt sammuttamaan tulta sen alla eikä toki yrittänytkään. Stockhausenin varhaiset nauhamusiikin luomukset ovat nykyään liikuttavaa kuultavaa, niin alkeellisista lähtökohdista ne ponnistivat liikkeelle. Mutta niinpä myös äänen muokkaustavat poikkesivat nykyisistä, joissa yhdellä perusläppärillä ja kenen tahansa hankittavissa olevilla ohjelmilla voidaan sommitella mitä uskomattomimpia soinnillisia multiversumeita. Stockhausenin työkalupakkiin kuului lähinnä magneettinauhujen pilkkomista, venyttämistä, liimaamista takaperin, päällekkäin tai rinnakkain, kärventämistä kynttilän yllä ja niin edelleen.

Mutta tekniikan kehitys kehittyi nopeasti, ja jo vuonna 1956 Stockhausen teki elektronisen musiikin merkkiteoksen nimeltä *Gesang der Jünglinge* (»Nuorukaisten laulu»), jossa risteytti elektronisen ja sarjallisen musiikin. Sitä viitsii melkein kuunnellakin, vielä nykyäänkin, mikäli varhainen elektroninen musiikki sattuu kiinnostamaan.

Elektronisen musiikin kehitys oli pitkään enemmän tekniikan kuin itse musiikin kehitystä. Siihen tuli uusia puolia sitä mukaa kuin ensin laitteisto ja sitten ohjelmisto kehittyivät ja ääniä voitiin käsitellä uusilla tavoilla. Tästä syystä elektroninen musiikki on myös kehittynyt aivan omilla ehdoillaan eikä juuri rinnastu klassisen ja taidemusiikin kehitykseen. Sillä kun ei ollut taustallaan vuosisatojen perinnettä, josta ammentaa samaan tapaan kuin akustinen nykyaikainen musiikki ryystää klassisen musiikin lähteestä. Tästä voisi tehdä jopa sen johtopäätöksen, että elektroninen musiikki on tyyli puhtain nykyaikaisen musiikin muoto. Mutta kannattaa muistaa, ettei elektroninen musiikki ole mikään tyyli, vaan elektroniikka on musiikinteen väline.

Elektroniikan avulla on mahdollista tehdä minkä tyylistä musiikkia tahansa.

Kaikista taidemusiikin virtauksista elektroninen musiikki on tulvinut eniten yli oman patoaltaansa reunojen, sillä popmusiikin tekijät huomasivat sen mahdollisuudet jo varhain. Siinä missä Stockhausen 1950-luvulla yhä sävelsi sarjallista elektronimusiikkia, genren sisällä kasvoi vahvaksi myös aiemmin mainittu konkreettinen musiikki. Siinä siis hyödynnetään elävästä elämästä taltioituja ääniä joko sellaisinaan tai muokattuina. Tämä metodi levisi nopeasti myös popmusiikkiin, jonka piirissä tehtiin monenlaisia kokeiluja. Niistä tunnetuin lienee The Beatlesin (oikeammin John Lennonin, Yoko Onon ja George Harrisonin) teos *Revolution 9* vuodelta 1968. Se tulee yksiselitteisesti taidemusiikin alueelle – ja tämä samalla

albumilla, jolla on sellaisia pop-ralleja kuin Back in the U.S.S.R. ja Ob-La-Di Ob-La-Da!

Samoihin aikoihin elektronisten soittimien kehitys pääsi todelliseen vauhtiin: 1960-luvulla nähtiin mellotronit, ensimmäiset syntetisaattorit, moogit ja vastaavat laitteet, joita hyödynnettiin etenkin progressiivisessa rockissa. Popmusiikissa syntyi myös kokonaan elektroniseen musiikkiin keskittyneitä bändejä kuten saksalaiset Tangerine Dream ja Kraftwerk, jotka olivat omalla tavallaan Kölnin WDR-studion perillisiä. Nykyinen teknona tunnettu popmusiikkigenre perustuu oikeastaan siihen kehitykseen, jonka Edgard Varèse visioi sata vuotta sitten, ja jota aikanaan toteuttivat Herbert Eimert ja Karlheinz Stockhausen Kölnissä, Pierre Henry (1927–2017) ja Pierre Schaeffer (1910–1995) Pariisissa sekä Luciano Berio RAI:n studiossa Milanossa.

Elektroniikan käyttö ei pysähtynyt pelkkään nauhatallenteiden (tai sittemmin tiedostojen) tekoon, vaan sen yhdeksi muodoksi nousi 1960-luvulta lähtien elektroakustinen musiikki; usein puhutaan myös live-elektroniikasta. Siinä elektroniset ja akustisilla instrumenteilla soitetut äänet ovat vuorovaikutuksessa, jolloin elektroninen ääni tulee ikään kuin »oikeaksi» soittimeksi. Tämä alue on yksi 2000-luvun tärkeimmistä taidemusiikin suuntauksista, ja arvelen, ettemme vielä ole kuulleet läheskään kaikkia sen mahdollisuuksia. Toinen elektronisen musiikin mukanaan tuoma ilmiö on radiofonia. Siihen kuuluvat teokset on tehty suoraan radion kautta esitettäväksi, vaikkei mikään tietenkään estä viemästä niitä elävän konserttiyleisön eteen.

## Sattuman kauppaa

Pierre Boulezin »sirkusapinaksi» nimittämä amerikkalainen John Cage nähtiin aikanaan myös Darmstadtissa, mutta toisin kuin sarjallisuuden uskonsoturit, hän ei todellakaan suostunut sääntöjä ja järjestelmiä noudattavaksi työjuhdeksi, päinvastoin! Ruotsalainen kapellimestari Herbert Blomstedt (s. 1927) kävi tutustumassa Darmstadtin meininkiin jo niin varhain kuin vuonna 1948 ja taas kymmentä vuotta myöhemmin. Hän kertoi taannoin, kuinka hän eräänä sunnuntaiamuna kesällä 1958 lähti samoilemaan kaupungin lähimetsään. Siellä hän sattumalta törmäsi sieniiä etsimässä olleeseen John Cageen – Cage rakasti sienestämistä ja harrasti sitä lähes kaikkialla, missä pääsi metsäisen luonnon helmaan. 1950-luvun lopussa sarjallisuus oli päivän sana, ja Cage alkoi filosofoida uutta systeemiä äimistelleelle Blomstedtille näin: »Sävelet ovat kuin sieniiä. Eivät ne kasva siistissä 12 tatin tai haperon rivissä, vaan putkahtavat ylös – plop! – yksi tässä – plop! – toinen tuossa – plop! – ja tuolla – ja tuolla! Ihan missä vaan, sattumalta ja vapaasti.»

Tässä oli epäilemättä perää, ja Cage toteutti tätä filosofiaa omassa musiikissaan, mutta toisin kuin Varèse, joka halusi organisoida ääntä, Cage pyrki nimenomaan sen organisoimattomuuteen. Hän oli vakaasti sitä mieltä, että kaikki äänet ovat musiikkia, sekä tarkoituksella aiheutetut että sattumanvaraiset, ja kutsui tyyliään

nimellä chance music, sattumamusiikki. Äärimmilleen hän meni tunnetuimmassa sävellyksessään 433" (1952). Teoksen nimi viittaa niihin neljään minuuttiin ja kolmeenkymmeneenkolmeen sekuntiin, jotka teoksen esityksen on määrä kestää. Sävellyksessä on kolme osaa, jotka kaikki koostuvat pelkästä tauosta. Soittaja (tai laulaja, teoksen voi esittää millä tahansa kokoonpanolla) ei siis itse päästä yhtään ääntä suustaan tai soittokoneestaan, vaan teoksen »musiikki» koostuu kaikista niistä äänistä, joita sattuu kuulumaan tuona annettuna aikana siinä tilassa, jossa kappaletta esitetään. 433" on siis täydellisen sattuman »musiikkia». Voit tuota kappaletta esitettäessä laulaa, sanoa jotain, rykäistä, kolistella, kiroilla tai vaikkapa pieraista – ja niin olet osa yhtä taidemusiikin historian tunnetuinta teosta. Teostokorvaukset meluamisestasi menevät toki Cagen perikunnalle, eli mitään tekijänoikeutta et aiheuttamaasi ääneen saa, jos tuotat sen osaksi tuon teoksen esitystä.<sup>52</sup>

Aivan noin pitkälle ei tietenkään voinut mennä kuin yhden kerran, sillä muutoinhan teos olisi aina sama; vain sen nimeä voisi muuttaa. Mutta Cage ei halunnut, että hänen teoksillaan olisi identiteetti, joten niiden esityksessä sai ja tuli olla muuttujia. Teos ei ollut hänelle jotakin tekijän ja yleisön välissä olevaa, vaan kaikkien kolmen piti olla osa esitystä, vaikka sitten pelkällä läsnäolollaan. Näin yhden teoksen esitys saattoi vaihdella siinä määrin, ettei säveltäjä itsekään sitä tunnistanut. Siten sävellyksestä saattoi tulla oikeastaan millainen tahansa. Tämä kuulostaa hieman helppoheikkien puuhastelulta, mutta uskoakseni Cage oli itselleen rehellinen, kun hän halusi nähdä taideteoksen osana arjen ääniä ja tapahtumia – tai muodostuvan niistä.

Eurooppalainen avantgarde paneutui toisen maailmansodan jälkeen luomaan musiikkia, joka oli äärimmäisen tarkasti ohjattua. Oli tuo määrittäjä sitten 12-sävelrivi tai ikuisesti muuttumaton elektroninen ääninauha, teoksen identiteetin tuli olla vakio. Cage pyrki vastakkaiseen äärimmäisyyteen. Hänen periaatteensa oli, että »tyhjää tilaa tai aikaa ei ole, aina on jotakin nähtävää ja kuultavaa». Äänet olivat hänelle siis täysin autonomisia.

Tämän tien päässä on väistämättä ajatus, että koko elämä ja maailmankaikkeus on taideteos, mikä on tietysti hölynpölyä, jos luottaa aiemmassa luvussa esittämäni järkeilyyn siitä, mikä taideteos on. Ajatus maailmankaikkeudesta taideteoksena on runollisen kaunis! Mutta jos taideteos tosiaan on intentio, edellyttää se, että maailma taideteoksena on jonkin maailman ulkopuolisen tekijän luomus. Jos maailmankaikkeus on kaikki mitä on, tällainen ulkopuolinen tekijä on käsitelmädottomuus. Luiskahdamme näköjään taidefilosofiasta uskontotieteen ja jopa teologian puolelle. Mutta Cagen ajattelua kärjistämällä jopa siitä Kiasmaan salaa kiikutettavasta kakkapökäleestä tulisi tosiaan taideteos.

Cagen musiikillinen ajattelu oli siinä määrin äärimmäistä, että hänen ympärilleen oli vaikeaa muodostaa koulukuntaa, sillä oman, tallaamattoman polun löytäminen samalta maaperältä oli hirvittävän vaikeaa – ja kukapa haluaisi olla pelkkä

edullisempi kopio alkuperäisestä? Siksi sattumamusiikin muut merkittävät edustajat on nopeasti lueteltu. Ehkä riittää, että nostaa esiin amerikkalaisen Morton Feldmanin (1926–1987), joka kehitti oman notaation osoittamaan soitettavat sävelet, mutta päätti jättää kertomatta, missä järjestyksessä ne pitää soittaa (tämä on lievä yksinkertaistus). Feldman eteni tuosta sattumanvaraisuudesta toiseen äärimmäisyyteen, jossa musiikki merkittiin nuoteiksi hyvin tarkasti. Hän kehitti lopulta sävelkielen, jolla teoksista tuli sekä hyvin hiljaisia että niin pitkiä, että ne muljahtavat helposti käsitetaiteen puolelle. Esimerkiksi hänen 2. jousikvartettonsa esitys kestää yli kuusi tuntia. Kenen pakarat kestävät sellaisen kuuntelemista? Eivät minun ainakaan, ja jos kuuntelu tapahtuu vaakatasossa, Feldmanin hiljainen meditaatio vaivuttaa kuulijan nopeasti uneen. Mutta ehkä se on tarkoituskin? Feldman tuskin ajatteli tuntikausia kestävää hiljaista sävellystä osaksi kaikkein tavanomaisimpia taidemusiikin esityskäytäntöjä.

John Cage näyttää tässäkin kaapin paikan: hänen teoksensa *Organ<sup>2</sup>/ASLSP* (As SLOW as Possible) uruille on aivan varmasti maailman pisin sävellys. Sen esittämistä varten Sankt Burchardtin katedraalin urkuja Saksi-Anhaltin Halberstadtissa jouduttiin hiukkasen preparaamaan niin, etteivät teoksen mahdollisimman hitaasti soitettavat sävelet katkea. Esitys alkoi vuonna 2001 ja sen on määrä jatkua 639 vuotta. Yksittäiset sävelet kestävät vuosikausia, esimerkiksi vuonna 2013 syttynyt ääni vaihtui toiseksi vuonna 2020. Jo tuota sävelen vaihtumista oli seuraamassa runsaasti yleisöä, joten rohkenen ennustaa, että kun teos päättyy vuonna 2640, paikalle kerääntyneen, massiivisen Cage-kultin antamat aplodit ovat mitä muhkeimmat – mikäli maapallon elinolot ovat sallineet biisin esittämisen loppuun saakka.

En totta puhuen tiedä, kuinka tosissaan sattumamusiikki pitäisi ottaa. Hengeltään se tulee hyvin lähelle käsitetaidetta ja Fluxus-liikettä, ellei peräti ole osa sitä. Koko Fluxus-liike sai alkunsa pitkälti John Cagen luentojen vanavedessä 1960-luvun alussa. Sen ideaan kuuluu juuri taideteoksen identiteettittömyys ja taiteidenvälisyys; tehokkaassa fluxus-aideteoksessa eri taiteenalat sekoittuvat käsitetaiteeksi. Teos voi myös olla ainutkertainen tapahtuma, happening performance. Fluxus-aideteos voi siten olla yhtä hyvin kehotus piirtää itsellään viivaa kunnes on kulunut loppuun tai performanssi, jossa huijataan skuupinnälkäistä iltapäivälehteä väittämällä julkisuudelta piilottelevan lottovoittajan tulleen löydetyksi, ja tapaus osoitetaan huijaukseksi sen jälkeen kun lehti on nielaissut syötin.<sup>53</sup>

## Pilviä ja kenttiä

Fluxus-liikkeen kylkeen liittyi 1960-luvun alussa hetkellisesti myös György Ligeti. Hän oli tutkaillut länteen tulonsa jälkeen ajan tyyliä ja todennut, ettei niistä ole hänen mielikuvituksensa työkaluiksi. Hän ajautui nopeasti vastakkaiseen suuntaan kuin yksittäisten äänten äärimmäistä tarkkuutta korostanut sarjallisuus: Ligeti kylvi säveltensä siemenet niin tiheään, että kun ne versoivat esiin, niistä muodostui kokonaisia kenttiä. Koko sinfoniaorkesterin jousisto saattoi olla ahdettu

hyvin kapealle sävelalalle, ja sen liike johti sävelkimppuihin eli klustereihin, joissa ei ollut minkäänlaista melodiaa, ei tunnistettavaa harmoniaa eikä myöskään rytmää, vaan vain laaja sävelten pilvirykelmä, joka tuntui kelluvan jossain avaruudessa. Sointikentät kyllä nousivat ja laskivat, ohenivat ja sakenivat, mutta sävelten liike ei perustunut enää yhden oktaavin jakamiseen 12:lle sävelelle. Tätä liikettä Ligeti kutsui mikropolyfoniaksi.<sup>54</sup> Tällä tavalla syntyvä musiikki on parhaimmillaan suorastaan maagista; sitä kuunnellessa tuntuu kuin olisi astunut toiseen todellisuuteen.

»Kenttätekniiikan» paraatiesimerkki on orkesteriteos *Atmosphères* vuodelta 1961. Se on tuttu myös niin kutsutulle suurelle yleisölle, sillä se juuri oli teos, jonka ohjaaja Stanley Kubrick poimi lupaa kysymättä 2001: *Avaruusseikkailu* -elokuvaansa (1968). Ligeti sai tietää asiasta sattumalta, kun hän näki tuon kohutun uutuuden wieniläisessä leffateatterissa. MGM-tuotantoyhtiö vältti oikeusjutun maksamalla säveltäjälle tiettävästi varsin vaatimattoman korvauksen.

Lähelle fluxusta Ligeti tuli sellaisissa teoksissa, joiden esityskoneisto poikkesi tyystin tavanomaisesta. Hän loi muutamia tällaisia event-scoreja (tämän voisi kääntää »tapahtumaesitykseksi»), joista esimerkiksi *Poème symphonique* sadalle mekaaniselle metronomille on luvalla sanoen jotain aivan muuta kuin se kurinalaisuus, jota Nono tai Boulez hakivat musiikista. Metronomit on asetettu eri nopeuksille, ja kappale kestää sen aikaa kun metronomeissa vetoa riittää. Alussa sadan laitteen nakutuksesta tulee tietysti hurja äänimassa, mutta ajan myötä veto hiipuu nopeammin säksättävistä metronomeista ja hitaammin naksuvat alkavat erottua äänikentästä. Ligeti sävelsi teoksen protestiksi kaikenlaisille ideologioille taidemusiikissa, ja onhan siinä kyllä kapinahenkeä, että nimeää tuollaisen biisin »Sinfoniseksi runoksi».

*Poème symphonique* myötä Ligeti oli myös sanonut enemmän fluxus-henkisen sanottavansa ja jatkoi tavanomaisemman soitin- ja vokaalimusiikin parissa, joka tosin oli soivalta ilmiänsä kaikkia muuta kuin siihen mennessä tavanomaisena pidetty musiikki. Ligetin musiikin erikoispiirre on se, että lähes jokaisessa kappaleessa ainakin joku tai jotkut soittajat saavat eteensä nuotin, jonka toteuttaminen on fyysisesti käytännössä mahdotonta. Joko vaaditut äänet ovat soittimen tai laulajan äänialueen ulkopuolella tai sitten vaikkapa pasunistin pitäisi puhaltaa niin pitkä keskeytyksetön ääni, etteivät siihen ihmisen keuhkot riitä. Miksi Ligeti teki näin, vaikka hän tunsikin aivan hyvin soitinten ja soittajien mahdollisuudet? Veikkaan, että hän pyrki tällä lähinnä pakottamaan esittäjän pohtimaan ilmaisun rajoja, ettei soittaminen ja laulaminen jää ulkokohtaiseksi tekniseksi tekemiseksi.

Kenttätekniiikka kiehtoi myös muita, ja sen parissa kunnostautuivat etenkin puolalainen Krzysztof Penderecki (1933–2020) sekä ranskankreikkalainen Iannis Xenakis (1922–2001). Puola kuului itäblokkiin, joten sen säveltäjät olivat toisen maailmansodan jälkeen hieman samanlaisessa paitsiossa kuin Ligeti ja kumppanit Unkarissa, kunnes Neuvostoliitossa alkoi niin kutsuttu poliittinen suojasää

1950-luvun jälkipuoliskolla. Musiikki oli kuitenkin saanut kukkia vapaammin Puolassa kuin monissa muissa itäblokin maissa, ja säveltäjät saivat hakea vaikutteitaan paljon vapaammin kuin kirjailijat ja elokuvan- tai teatterintekijät. Kun suojasää koitti, puolalaiset säveltäjät riensivät perustamaan Varsovan syksy-festivaalin, ja kohta huomattiin, että he olivat onnistuneet luomaan koulukunnan, joka iski ajan hermoon myös länsieurooppalaisten perspektiivistä. Tuon joukon varovainen uudistushenki purkautui 1960-luvun taitteessa täysimittaiseksi avantgardeksi, ja hetken aikaa iso joukko puolalaisia säveltäjiä surffasi aallon korkeimmalla harjalla. Puhuttiin jopa Uudesta Puolan koulukunnasta.

Vaikka puolalaisten avantgardistien musiikin soiva kuva oli aivan yhtä moni-ilmeinen ja riipivä kuin kirkasotsaisimpien Darmstadt-serialistien, suurin osa siitä poikkesi sarjallisuudesta rakenteellisesti. Puolassa nousi nimittäin esiin suuntaus, jota siellä alettiin nimittää sonorismiksi. Siinä keskitytään ensisijaisesti äänen sointiväriin sen sijaan, että sävellyksen harmoninen maailma olisi rakennettu riviteknikalla. Uusien sointivärien etsintä johti luonnollisesti asteittain myös uusien soittotapojen kehittelyyn, ja ääniä alettiin tuottaa myös tavoilla, joihin ei ollut klassisen musiikin vuosisatoina totuttu.

Krzysztof Pendereckin vaikuttavimmaksi kappaleeksi osoittautui jousiorkesteriteos *Tren ofiarom Hiroszimy* (Surulaulu Hiroshiman uhreille, 1961). Sen väkivaltainen, kirkuva ja jopa ahdistava sointikuva vaati myös epätavallisia soittotekniikoita, joten se oli kouluesimerkki sonorismista. Tämä viitoitti tietä »instrumentaaliseen konkreettiseen musiikkiin». Ei siis ole ihme, että myös Tren, kuten moni muukin Pendereckin sävellykset, on päätenyt elokuvien ja tv-ohjelmien ääniraitoihin. Tunnetuimmat ovat Stanley Kubrickin ja William Friedkinin 1970-luvun kauhuelokuvaklassikot *Hohto* ja *Manaaja* sekä television kulttuurisarja *Twin Peaks* (1990–1991) – ikään kuin erikseen muistuttamassa nykymusiikin pelottavasta vaikutuksesta elokuvissa.

Jonkin aikaa Puolasta suorastaan tulvi länttä kiinnostaneita säveltäjiä. Heitä oli niin monia, ettei kaikkia kannata luetella, mutta lukija voisi tehdä hullumminkin kuin tutustua Kazimierz Serockin (1922–1981), Wojciech Kilarin (1932–2013) ja Witold Lutosławskin (1913–1994) musiikkiin. Etenkin viimeksi mainittu on saavuttanut vakaan ja arvostetun aseman konserttiohjelmistoissa kautta maailman. Lutosławskin musiikki liittyy yhdestä kulumastaan sattumamusiikkiin: hän kehitti aleatoriseksi kontrapunktiksi kutsumansa menetelmän, jossa esittäjille annetaan suuria improvisatorisia vapauksia keskellä muutoin tarkasti nuoteiksi kirjoitettua musiikkia. Tällä menetelmällä Lutosławski halusi lisätä vähän elävyyttä avantgarden helposti paperiseen makuun. Hän myös onnistui tässä, mikäli asiaa kysytään esittäjiltä ja yleisöltä.

Iannis Xenakis puolestaan lähestyi musiikkia aivan eri suunnalta kuin Ligeti, sillä vaikka hänkin survoi äänet tiukaksi paketiksi, josta melodioita ja rytmejä oli kovin työläs erotella, hän laski ja asetteli käyttämänsä äänet äärimmäisen tarkkaan.

Xenakisin elämäntarina oli poikkeuksellisen kiinnostava. Tämä nuori arkkitehtuurin opiskelija (musiikkia hän opiskeli omin päin) taisteli toisen maailmansodan aikana Kreikan vastarintaliikkeessä natsseja vastaan. Näiden kukistuttua maa ajautui sisällissotaan, jota hämmensivät saksalaiset kukistaneet englantilaiset. Eräässä katukahakassa brittejä vastaan Xenakis sai kranaatinsirpaleen kasvoihinsa ja säilytti vain vaivoin henkiriepunsa. Vasen silmä ja osa poskiluusta olivat iäksi poissa. Xenakis kuului äärivasemmistolaiseen Kreikan vapautusarmeijaan, joten hän joutui mitenkuten toivuttuaan pakenemaan maasta yhtä sekasortoiseen Italiaan, niskassaan poissaolevana annettu kuolemantuomio. Värikkäiden vaiheiden jälkeen hän päätyi 1947 Ranskaan, jossa piileskeli paperittomana pakolaisena vielä siinä vaiheessa, kun oli jo päässyt töihin Le Corbusier'n arkkitehtitoimistoon ja hakeutunut Olivier Messiaenin sävellysoppilaaksi ja elektronisen musiikin studioiden yhteyteen. Ei se kaikkein tavanomaisin kehityskertomus!

Xenakis oli myös säveltäjänä arkkitehti, joka laskee musiikkinsa partituureiksi millimetripaperille. Lukija siis tuskin yllättyy kun mainitsen, että hänen sävellyksensä perustuivat joukko-oppiin, peliteoriaan ja stokastiseen prosessiin<sup>55</sup>. Hänen kohdallaan on käytetty jopa termiä stokastinen musiikki.

Kun arkkitehti piirtää rakennukselle kaareutuvan muodon, hän käyttää siihen tyypillisiä matematiikan laskutoimituksia. Kun säveltäjä kirjoittaa »kaareutuvan» harmonian, hänen täytyy joko osata kirjoittaa nuotit vaistonvaraisesti oikein tai luottaa matematiikan apuun. Xenakis sävelsi musiikkinsa ensin matemaattisiksi yhtälöiksi, ja etsi sen jälkeen niille soivat vastineet. Etenkin jousiorkesterista löytyy hyvä työkalu tällaiseen, sillä äännet nousevat ja laskevat jousisoittimissa portaattomasti, ja sointiväriä voidaan muokata erilaisia soittotapoja yhdistelemällä siten, että isostakin orkesterista tulee kuin yksi suuri instrumentti.

Mielenkiintoinen ajatusleikki on se, olisiko Xenakisin sävellysten »piirustusten» perusteella voinut rakentaa talon, ja olisiko hänen arkkitehtinä tekemänsä talon piirustuksista voinut suoraan soittaa musiikkia. Ainakin hänen kuuluisin rakennuksensa, edellä mainittu Philipsin paviljonki Brysselin vuoden 1958 maailmannäyttelyssä perustui melko suoraan hänen orkesteriteokseensa *Metastaseis* (1954). Se rakentuu hyperboliseksi paraboloidiksi aivan kuten tuo paviljonkikin. Internetin kuvahaulla lukija näkee nopeasti, millaisesta rakennuksesta on kysymys.

## Klassiset lonkerot

Niin tärkeää kuin historiankirjoitus onkin, se piirtää helposti harhaanjohtavia kuvia silloin, kun aineettomia tapahtumia ja ilmiöitä listataan tärkeysjärjestykseen. Jotkut asiat saavat runsaasti huomiota niiden uutuuden tai outouden ansiosta, ja tämä harha koskee myös toisen maailmansodan jälkeistä taidemusiikin avantgardea. Darmstadtin koulukunnan aikaansaannoksista kirjoitettiin jo 1950-luvulla hyvin paljon. On siis luonnollista, että sen tärkeys ylikorostuu sitä enemmän, mitä kauemmas ajassa siitä edetään.



Vaikka Darmstadtin koulukunta nimittäin hetken aikaa ehkä uskoikin olevansa taidemusiikin kehityksen kärjessä, säveltämistä opetettiin ja opiskeltiin yhä muuallakin. Ja ennen kaikkea Darmstadtin avantgarde ei ollut suinkaan ainoa opiskeltu suuntaus, vaan klassisesta musiikista tutut työkalut ja rakennusmateriaalit olivat yhä laajassa käytössä.

Eryyisen vaikutusvaltainen opettaja oli muun muassa Pariisin konservatoriossa säveltäjiä paimentanut säveltäjä ja kapellimestari Nadia Boulanger (1887–1979), joka oli ensimmäinen Bostonin sinfoniaorkesteria sekä Lontoon ja New Yorkin filharmonikkoja johtanut nainen. Hän katkaisi oman sävellyskynänsä jo kolmissakymmenissä sängen erikoisesta syystä: hän koki olevansa säveltäjänä niin paljon pikkusiskoaan Lili Boulangeria (1893–1918) heikompi, ettei hänen omilla sävellyksillään olisi mitään virkaa. Lilin kuolema vain 24-vuotiaana ei saanut Nadia Boulangeria palaamaan sävellystyöhön paria pikku teelmää lukuun ottamatta, vaan hän päätti keskittyä opettamiseen. Hänestä tulikin koko 1900-luvun tärkein sävellyksen opettaja, sillä hänellä oli nimekkäitä oppilaita kaikkialta läntisestä maailmasta ja näillä taas aikanaan omat oppilaansa. Siitä huolimatta Boulanger nimitettiin Pariisin konservatorion professoriksi vasta vuonna 1948, sillä niin kauan kesti hyväksyä ajatus naisesta tuossa tehtävässä. Sellainenkin kiistaton suuruus kuin Igor Stravinsky tapasi näyttää kaikkien uusien sävellystensä partituurit Nadia Boulangerille ennen kuin rohkeni antaa ne julkaistavaksi. Edes Pierre Boulezin kaltainen hurmahenki ei rohjennut ainakaan kovin avoimesti aukoa päätään Boulangerille. Tosin vielä vuonna 1972 Boulez esitti eräässä haastattelussa mielipiteenään, että toisen maailmansodan jälkeen tärkeät sävellyksenopettajat olivat Olivier Messiaen ja René Leibowitz (1913–1972) eikä »Boulanger kiinnostanut ketään».

Tämä on kuitenkin puuta heinää, sillä Boulangerin opetustoiminta oli suorastaan legendaarisen mittavaa. 1920-luvulla hän keskittyi enimmäkseen opettamaan Pariisin lähellä sijaitsevan Fontainebleaun Amerikkalaisessa konservatoriossa, ja toisen maailmansodan ajan hän vietti Yhdysvalloissa siellä ahkerasti esiintyen, luennoiden ja yksityisesti opettaen. Sodan jälkeen hän sitten asettui opettamaan Pariisin konservatorioon, missä niin koti- kuin ulkomaisia oppilaita oli läkähdyttävä määrä. Lisäksi oli sankka joukko yksityisoppilaita. Boulanger opetti urkujen- ja pianonsoittoa, harmoniaa, musiikin historiaa, soitinnusta – siis vähän kaikkea yleisesti, ja erityisesti säveltämistä. Amerikkalaisia muusikoita ja säveltäjiä hänen oppilainaan oli kaikkiaan yli 600 (oppilaista ei ole tarkkaa kirjanpitoa), ja varmaan toinen mokoma ranskalaisia ja muita eurooppalaisia opiskeli hänen johdollaan Ranskassa, kenties paljon enemmänkin. Monilla näistä oli myöhemmin runsain joukoin omia oppilaita. Siten Boulangerin lonkerot ulottuvat yhä edelleen monialle. Luetteloa hänen oppilaistaan on mahdotonta kirjata tähän, mutta etsivä löytäne listan tunnetuimmista oppilaista internetistä, mikäli moisen tiedon puute herättää toistuvasti aamuöisin.

Boulanger inhosi dodekafonista musiikkia ja suhtautui erityisen nyreästi sarjallisuuteen. Hänen omat juurensa olivat klassisen musiikin viimeisissä leimahduksissa, ja hänen musiikillinen ajattelunsa kuului ehdottomasti toista maailmansotaa edeltäneeseen aikaan. Oppilaistaan kaikkein intomielisimmille uuden etsijöille hän saattoi ihan kurillaan määrätä analysoitavaksi erityisannoksia Bachin ja Mozartin musiikkia – eli niin peruskauraa kuin voi kuvitella. Suurin osa Boulangerin oppilaista pysyttelikin turvallisen etäisyyden päässä kaikkein kiverimmästä Darmstadt-avantgardesta. Siitä huolimatta useat heistä lähtivät aikanaan toteuttamaan hyvin monenlaisia ideoita ja aatteita.

Boulangerin ei voi sanoa muodostaneen minkäänlaista koulukuntaa. Hänen oppilaansa olivat suhteellisen vapaita toteuttamaan musiikissa hyvin vaihtelevia asioita, mikä nyt ketäkin sattui kiinnostamaan. Tietävästi Boulanger opettikin lähinnä säveltämisen käsityötaitoa eikä niinkään vaatinut jonkun tietyn tyylin kapeaa noudattamista.

Miksi tuon tässä esiin Nadia Boulangerin? Ehkäpä siksi, että hänen musiikillinen ja pedagoginen ideologiansa on pitänyt huolen siitä, ettei koko uusi länsimainen taidemusiikki ole humpsautanut käsitetaiteen puolelle, vaan sen perusta on yhä edelleen soitetuissa ja lauletuissa sävelissä, niiden muodostamisessa harmonioissa, rytmeissä sekä erilaisten soittotapojen muodostamisessa sointiväreissä. Lyhyesti: musiikissa.

Vertailukohtia musiikin kehitykselle löytyy muista taiteenlajeista helposti. Kuvataiteessa edettiin 1900-luvun alussa Georges Braquen ja Pablo Picasson kubismiin, jossa hyvällä tahdolla saattoi vielä nähdä tunnistettavia hahmoja, mutta kohta oltiinkin Kazimir Malevitšin ja Aleksandr Rodtšenkon suprematismeissa ja Wassily Kandinskyn abstraktissa ekspressionismeissa, jotka eivät aivan varmasti esittäneet enää mitään tietoisuuden tällä puolella olevaa. Samoin kävi runoudessa, jossa Tristan Tzara, Max Ernst, Hugo Ball ja muut dadaistit kirjoittivat semanttista hörönlöröä, ja André Bretonin ja Luis Buñuelin kaltaiset surrealistit leikittelivät todellisuudella ja käänsivät sen välillä kokonaan nurinpäin.

Tästä huolimatta pitkin 1900-lukua ja tälläkin vuosituohannella on tehty hyvin arvostettua kuvataidetta, joka aivan varmasti esittää jotakin tunnistettavaa. Samoin on julkaistu enimmäkseen sellaista runoutta, josta lukija pystyy ymmärtämään sanojen lisäksi myös runon sanoman. Surrealistisen Andalusialaisen koiran jälkeen on tehty juonellisempiakin taide-elokuvia.

Abstraktien taideteosten herättämä huomio ei siis johtanut siihen, että kaikki taiteilijat olisivat äkkiä hylänneet kaiken sen, mille siihen saakka tehty taide oli rakentunut. Taide ei kehity tai »edisty» yhtenäisinä aaltoina, paradigmaa ei vaihdeta noin vain sormia napsauttamalla.

Aivan sama kehitys on tapahtunut myös musiikissa. Klassisen musiikin päättyminen ei ole johtanut siihen, että kaikki sen keinoavarat olisi heti hylätty. Päinvastoin: se on tehnyt kuolemaansa hitaasti hiipuen ja siirtänyt joitakin ominaisuuksiaan osaksi sitä

trendiä, joka sen on sittemmin korvannut. Uudessa asiayhteydessä nämä ominaisuudet voivat sitten nousta esiin hyvinkin elinvoimaisina.

Lukijan mieleen on saattanut jo hiipiä kysymys, joka tässä yhteydessä on väistämättä esitettävä: eikö klassisesta musiikista kulkeutuneilla keinovaroilla sävelletty nykymusiikki sittenkin kuulu klassiseen musiikkiin? Kävelee kuin ankka, äänтелеe kuin ankka... Millä perusteella voidaan muka sanoa klassisen musiikin päättyneen toiseen maailmansotaan ja Anton Webernin olleen viimeinen klassisen musiikin säveltäjä? Vastaus on lopulta melko yksinkertainen: klassinen musiikki ei ole musiikkityyli, vaan konteksti.

Klassinen musiikki on kattokäsite, joka sisältää erilaisia musiikkityylejä usean sadan vuoden ajalta, ja nuo tyylit eivät enää kehity. Kun Igor Stravinsky otti Pulcinella-balettiinsa (1920) sävelaiheita 1700-luvun italialaisilta barokkisäveltäjiltä, hän tuli panneeksi liikkeelle uusbarokiksi nimetyn suuntauksen. Se oli vielä barokin – ja klassisen musiikin – kehittämistä uudelleen, mutta nyt 2000-luvulla emme voi uskottavasti ottaa edelleen »kehitettäväksemme» barokkimusiikkia, koska se kehitystyö on jo uusbarokissa tehty. Voisimme kehittää korkeintaan uusbarokkia itseään, mutta uustyylin uudelleen kirjoittaminen on jo postmodernismia, joka ei kuulu klassiseen musiikkiin.

Nykytaidemusiikki sitä vastoin kehittyy jatkuvasti. Koko nykytaiteen käsite on kronologinen eliö, joka jähmettyy historialliseksi vanhasta päästään samaa vauhtia kuin se omassa ajassamme kehittyy ja uudistuu. Siksi esimerkiksi Arnold Schönbergin tuotanto ei kuulu nykytaidemusiikkiin, se kun on jo fossiloitunut historialliseksi musiikiksi.

Ei ole kuitenkaan mahdollista vetää aivan tarkkaa rajaa klassisen ja taidemusiikin välille. Kuten elokuvaan tehtävään ristihäivytykseen on pelkän näköhavainnon perusteella mahdotonta merkitä tarkkaa kohtaa, jossa pois hiipuva kuva vaihtuu uudeksi, emme voi tarkasti osoittaa sitä hetkeä tai paikkaa, jossa klassinen musiikki päättyi ja nykytaidemusiikki alkoi. Tämä muutos on kuin vuodenajan vaihtuminen: syksyn merkkejä voidaan havaita ennen kuin kesä päättyy, mutta myöhään syksylläkin saatetaan vielä päästä nauttimaan kesäisestä säästä.

## Minimalismi, pop ja psykedelia

Darmstadt-avantgarde eli vielä voimiensa päiviä 1960-luvun puolivälissä, kun amerikkalainen Philip Glass (s. 1937) opiskeli sävellystä Pariisissa – kenempä muun kuin Nadia Boulangerin johdolla. Pierre Boulezin Domaine musical -konserttisarja kuului kaupungin tärkeimpään kulttuuriskeneeseen, ja sitä Glasskin seuraili mutta vailla halua tunkea omaa lusikkaansa pariisilaisten sipulikeittoon. Glass on kuvaillut tuon ajan taidemusiikin ilmapiiriä hyytäväksi sille, joka haki musiikista muita arvoja kuin ne, joista Boulez, Nono tai Maderna olivat propagoineet. Avantgarden rotupuhtauden valvojat sulkivat nykymusiikin establishmentin ulkopuolelle kaiken sellaisen, mikä ei kisannut vaikeaselkoisuuden maailmanmestaruudesta.

Noiden edellä mainittujen lisäksi eräänlaisena avantgarden pyövelinä hääri aiemmin mainittu puolalais-ranskalainen René Leibowitz, joka oli säveltäjänä nopeasti unohdettava, mutta opettajana, kriitikkona ja debatoörinä lähes Boulezin veroinen sumutorvi. Hänen kohdallaan ei voi koskaan välttää mainintaa pamfletista Sibelius: maailman huonoin säveltäjä, koska se on loistoesimerkki suomalaisten »mitä ne meistä ajattelevat» -syndroomasta. Leibowitz julkaisi sen vuonna 1955, mahdollisesti hiukan kieli poskessa. Se ei ole millään tavalla merkityksellinen hänen kirjallisessa tuotannossaan mutta hei: Suomi mainittu! – tai siis Sibelius. Ja niin saamme ilkkua, että vaikka vanha Sibba oli Leibowitzin mukaan vähän penteleen kurja säveltäjä, hänen musiikkiaan esitetään yhä maailman konserttilavoilla himpun verran enemmän kuin Leibowitzia...

Philip Glass tunsu avantgarden kentän hyvin ja tiesi haluavansa edetä aivan toiseen suuntaan. Hän ei suinkaan ollut yksin, ja törmäämme jälleen ilmiöön, joka oli »ilmassa»: 1960-luvulla amerikkalaiset nuoret säveltäjät rakensivat useammalla taholla toisteisen, usein tonaalisen, rytmikkään, hypnoottisen, kehollisen tyylin, jota alettiin kutsua minimalismiksi. Termi on osuva, sillä siinä missä esimerkiksi Ligeti ja Xenakis toivat samaan aikaan musiikkiinsa niin runsaasti yksityiskohtia, että niiden kokonaisuudesta muodostui soivia kenttiä, joista detaljit eivät enää erotu, minimalismi kirjaimellisesti minimoi yksityiskohdat. Toisteisen musiikin liike ja tapahtumat kasvavat hyvin pienistä muutoksista, joiden esiintuloa ei aina välttämättä edes huomaa ennen kuin ne ovat toteutuneet kokonaan. Niinpä minimalistiset sävellykset ovat usein melko mittavia ja niiden esitykset muistuttavat jonkinlaista joukkomeditaatiota, johon voi uppoutua rentoutumaan – jos siihen kykenee. Monille kuulijoille minimalismi on liian puuduttavaa, ja meillä kaikilla on omanlaiset odotuksemme esitettävälle musiikille ja sen funktiolle. Minimalismi toi länsimaiselle taidemusiikille näkyviksi myös ulkoeurooppalaiset vaikutteet, sillä sen säveltäjät hakivat rytmeilleen malleja muun muassa Balin gamelan-musiikista ja länsiafrikkalaisesta rummutuksesta.

Minimalismin keskushahmoiksi Glassin ohella nousivat niin ikään amerikkalaiset La Monte Young (s. 1935), Steve Reich (s. 1936) ja Terry Riley (s. 1937), eli kysymys oli hyvin voimakkaasti yhden ikäpolven virtauksesta – vai pitäisikö sanoa jopa muodista? Varsinainen leimahdus jäi nimittäin paistinpannulle, minimalismin tuli ei polttanut koko keittiötä. Varsinkin Reich ja Glass ovat kuitenkin sittemmin saavuttaneet erittäin huomattavan menestyksen, ja etenkin Glassin tuntevat myös jotkut popmusiikkia kuuntelevat. Tämä ei ole sinänsä ihme, sillä Glass säveltää helppotajuista tonaalista musiikkia, jota on kiertänyt esittämässä omien yhtyeidensä kanssa popmusiikin tapaan, ja usein hänen musiikkinsa sointikuva vieläpä muistuttaa 1970- ja 80-lukujen syntikkavetoista popmusiikkia, toki ilman rumpusetistä lähtevää kakkosnelosbiittiä<sup>56</sup>.

Miksi minimalismi sitten luetaan nykytaidemusiikkiin? Ensinnäkin siksi, että sen esityskäytännöt ovat usein samanlaiset kuin klassisen ja nykytaidemusiikin, ja

onhan se nuoteiksi kirjoitettua. Toiseksi on hyvä muistaa, että myös nykymusiikki on konteksti eikä tyyli, eli avantgardella ei ole mitään erityistä mandaattia nykytaidemusiikin kärjeksi. Taidemusiikkia on kaikki se mikä on taidemusiikiksi tarkoitettu, ja sen sateenvarjon alle mahtuu myös minimalismi. Kolmanneksi minimalismi syntyi aikaan ja olosuhteisiin, jotka heijastelivat hyvin vahvasti sitä ympäröinyttä taide-elämää.

Musiikin ja kuvataiteen välille on nimittäin helppo kuvitella vastinkappaleita: Caspar David Friedrichin Vaeltaja sumumeren yllä yhdistyy Robert Schumannin ja Hector Berliozin romantiikkaan, Arnold Böcklinin symbolismissa kuuluu Schönbergin Verklärte Nachtia, Leon Bakst tuo mieleen Stravinskyn »venäläisen kauden» baletit, Gustav Mahler ja kaima-Klimt kulkevat käsi kädessä, Wassily Kandinsky ja Arnold Schönberg tekivät jopa yhteistyötä. Nämä vastinparit olivat myös keskenään aikalaisia. Minimalismin noustessa esiin 1960-luvun lopulla amerikkalaisessa kuvataiteessa oli pinnalla Andy Warholin ja Roy Lichtensteinin poptaide. En liene aivan väärässä, jos sanon minimalismin olleen poptaiteen musiikillinen vastine.

Ylipäättään ero taide- ja popmusiikin välillä oli minimalismin kulta-aikaan melko häilyvä. Popmusiikin olemus oli 1960-luvun jälkipuoliskolla vielä varsin moni-ilmeinen ja salliva. Esimerkiksi jazz hyväksyttiin osaksi popmusiikkia pitkälle 60-luvulle. Vaikka sellaiset hippiliikkeen keulakuviksi nousseet yhtyeet ja rokkarit kuin Grateful Dead, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Janis Joplin tai The Doors olivat aivan selvää popmusiikkia, etenkin Euroopassa varsinkin psykedeliasta kiinnostunut yleisö arvosti ja haki popmusiikista myös taiteellisia ulottuvuuksia. The Beatlesin aiemmin mainittu Revolution 9 on vain pintaan pulpahtava esimerkki, ja paremmin pop- ja taidemusiikin rajan määrittelyn mahdottomuutta kuvaa brittiläisen Pink Floyd -yhtyeen varhainen musiikki. Siinä tyyli voi vaihtua popmusiikista ja avantgardeen jopa yhden yksittäisen sävellyksen sisällä.

Jonkun aikaa 1970-luvun alkupuolella suosituinta popmusiikkia oli niin kutsuttu progressiivinen rock, joka nousi esiin ensin Isosta-Britanniasta, mutta jonka suosio levisi kohta myös Italiaan, Saksaan, Pohjoismaihin ja ennen pitkää jopa Yhdysvaltoihin, jossa Frank Zappa (1940–1993) oli jo 1960-luvulla luonut Edgard Varèsen inspiroimana taidemusiikkia popmusiikin metodeilla. Jotkut tätä »progea» tehneistä rockyhtyeistä hyödynsivät klassista musiikkia tai sen vaikutteita sellaisenaan (ELP, Gentle Giant, Renaissance), kun taas toiset tekivät silkkaa taidemusiikkia lähinnä popmuusikoilta näyttäen ja kuulostaen (King Crimson, Yes, The Moody Blues). Näin tapahtui sellainen ihme, että kuulijalleen varsin vaativa musiikki päätyi hetkellisesti suosituimmaksi ihan valtavirrassa, mutta tämä menestys sisälsi jo itse oman tuhonsa syyn: kun taidemusiikin idea on kehittyä kohti »korkeampaa», popmusiikin olemus on hakeutua kohti »matalaa».57 Tästä syystä etenkin popmusiikkia vartioinut media hyökkäsi alkunnostuksen jälkeen progressiivisen rockin kimppuun kuin raateleva susilauma ja leimasi sen

naurettavaksi. Jos Oswald Spengler eläisi, hän toteaisi kai kuivasti, että punkrock tuli ja jyräsi sivilisaatiovaiheeseen hiipuneen progekulttuurin.

Minimalismin kohdalla voidaan toki kysyä, onko se enää millään tavalla relevantti osa taidemusiikkia. Kenties on, mutta lähinnä samalla tavalla kuin nyt prekambriselta tuntuva sarjallisuus. Se on pala historiaa, mutta kuten sarjallisuudesta kasvoi jälkisarjallisuus, on minimalismikin kehittynyt eteenpäin ja haaroittunut moniin suuntiin. Sen jälkeläisiin voi nimittäin lukea eräänlaisen musiikillisen naivismin. Sekin on lähinnä amerikkalainen ilmiö, jonka keskushenkilöitä 2000-luvulla ovat olleet sellaiset säveltäjät kuin Nico Muhly (s. 1981) ja Bryce Dessner (s. 1976), joka tulikin taidemusiikin pariin popmusiikista.

Minimalismin jälkeläisiin kuuluu myös uskonnollissävytteinen »uustriviaalisuus». Se nousi esiin Euroopasta, ja hieman yllättävältä suunnalta: virolainen Arvo Pärt (s. 1935) kuikuili vielä 1960-luvulla rautaesiripun raoista kohti länsimaista avantgardea, mutta pettyi siihen pahasti koska koki, että sen kautta musiikkia saattoi lähestyä vain äyllisesti. Pärt kaipasi jotain muuta, ja ainakin musiikissa piti olla tunteita. Mutta ennen kaikkea hän haki hengellisyyttä. Ratkaisu taiteelliseen kriisiin löytyi 1970-luvun puolivälissä tyylillä, jota Pärt nimitti tintinnabuliksi (sana merkitsee pientä kelloa tai kulkusta). Siitä eteenpäin hän sävelsi minimalistisesti vellovaa, hidasta ja meditatiivista musiikkia, joka liikkuu usein diatonisesti ja muodostaa modaalisen tai tonaalisen sointikuvan (nämä termit on selitetty aiemmin, joten jos haluat tarkistaa, mitä ne tarkoittavat, plaraa kirjaa taaksepäin sivulle 102).

Pärt sai siivittäjäkseen saksalaisen ECM-levy-yhtiön, jonka julkaisuista tuli niin suuri kansainvälinen kaupallinen menestys, että Pärtin hieman unettava musiikki on noussut aikamme suosituimmaksi elävän säveltäjän musiikiksi. Ehkä hänen menestyksensä taustalla on myös jonkinlaista kiinnostusta ja empatiaakin säveltäjän sielunelämää kohtaan. On nimittäin liki mahdotonta löytää toista yhtä uskovaista ihmistä: Pärt on itse kertonut olevansa niin sanoaksemme Jumalan tähden hullu. Siis samaan tapaan kuin Itävallan suuri sinfonikko Anton Bruckner (1824–1896) sata vuotta aiemmin omisti sinfoniansa rakkaalle Jumalalleen »jos tämä huolii».

Tämä uushurahtaneisuus ei rajoitu pelkästään Pärtiin, vaan sillä saavutti menestystä myös brittiläinen, ortodoksisuuteen kääntynyt Sir John Tavener (1944–2013) sekä etenkin puolalainen Henryk Górecki (1933–2010), jonka 3. sinfonia (»Surullisten laulujen sinfonia», 1976) on länsimaisen nykytaidemusiikin suurin myyntimenestys.

Rinnakkaisiin todellisuuksiin kurkotelleita säveltäjiä on itse asiassa paljonkin, ja sellaisiin voinee lukea jopa Einojuhani Rautavaaran, jonka enkeliaiheisten sävellysten henki tuo mieleen 1900-luvun taitteessa Venäjällä vallinneen kvasiuskonnollisen mystismin, jolloin eri alojen taiteilijat nimesivät tyylinsä »apokalyptismiksi», »sensualismiksi» ja »prometheaanisuudeksi». Musiikissa tuon liikkeen tunnetuin edustaja oli Aleksandr Skrjabin.

Ei ole mikään uutinen, että kristinusko on ollut monelle taidemusiikin säveltäjälle kaiken lävistävä voima ja inspiraation lähde. Jo Bachia on kutsuttu usein »viidenneksi evankelistaksi», ja myös Olivier Messiaen oli uskonsa väkevyydessä aivan Brucknerin ja Pärtin veroinen.

## Elämää modernismin jälkeen

Darmstadtin ydinjoukkoon kuului myös italialainen Luciano Berio. Hän oli alkuunpaneva voima Italian yleisradioyhtiö RAI:n elektronisen musiikin studiossa, ja 1950-luvulla hän uppoutui sarjallisuuteen. Hän oli jonkin aikaa naimisissa amerikkalaisen laulaja-säveltäjä Cathy Berberianin (1925–1983) kanssa. Pariskunnan yhteistyö tuotti runsaasti eräänlaista vokaalimusiikkiteatteria, joka hyödynsi Berberianin ainutlaatuista ja helposti tunnistettavaa laulutyyliä – ja nyt emme puhu laulamisesta siinä mielessä kuin sitä ajatellaan oopperan, liedin tai iskelmän yhteydessä, vaan mielikuvituksen rajoja rikkovana ääntelyn taiteena. Berberianin esitystapa rohkaisi säveltäjiä laajentamaan ihmisäänen ilmaisua musiikissa paljon perinteistä bel canto -laulua<sup>58</sup> laajemmalle. Niin vokaalimusiikkiin tulivat mukaan kaikenlaiset sihinät ja suhinat, päristelyt ja kirkaisut, jodlaukset ja kurlaukset sekä örinät ja muut karjahtelut, joita soitinmusiikissa kuultiin vasta hieman myöhemmin.

Berio sävelsi vuosikymmenten mittaan 14:n Sequenza-nimisen yltiövirtuoosisen sooloteoksen sarjan eri instrumenteille (näistä kolmas on Berberianille tehty sopraano-Sequenza). Osittain niiden, mutta ennen kaikkea pääteoksensa Sinfonian (1968) kautta Berio oli yksi ensimmäisistä säveltäjistä, joiden työn voi liittää aiemmin lähinnä kirjallisuuden lajina pidettyyn postmodernismiin. Sinfoniassa orkesterin seurana on kahdeksan solistin joukko, joka sekä laulaa että puhuu. Vokaaliosuudet risteilevät paikoin päällekkäin sekasortoisena, kakofonisena aaltona, jonka tekstit tulevat esimerkiksi filosofi Claude Lévi-Straussin ja näytelmäkirjailija Samuel Beckettin kirjoituksista. Tämä paikoin kaoottinen kokonaisuus kysyy suorastaan ärjäisten, mikä on, miten on, miksi on, eli mistä kaikessa on kysymys. Vastauksia on tietysti yhtä monta kuin vastaajiakin, sillä tämä on modernismin jälkeistä aikaa – postmodernia. (Itse teoksen musiikkia pidän suorastaan nerokkaana, mutta on muitakin mielipiteitä.)

Mutta että voisimme puhua postmodernista, pitäisi ensin päättää mitä on modernismi.

Modernismi on yksi vaikeimmin määriteltävistä asioista siitä riippumatta, puhutaanko taiteesta ja kulttuurista, tieteestä ja tekniikasta vai politiikasta ja yhteiskunnasta. Moderni pakenee selityksiä, sillä sanana se on liian vaikea määritellä riittävän tarkasti. Johonkin uudempaan ja – niinpä! – modernimpaan sillä aina viitataan. Mutta mitenäs sitten suu pannaan, kun huomautan, että musiikin historiassa modernismi lienee mainittu ensimmäisen kerran jo 1700-luvulla? Ranskalainen ensyklopedisti Jean-François Marmontel (1723–1799)<sup>59</sup> arveli nimittäin modernismin alkaneen, kun säveltäjä Leonardo Vinci (1690–1730 – häntä

ei pidä sekoittaa samannimiseen renessanssineroon) ensimmäisen kerran »piirsi periodisen laulun kaaren». Ja jo vuonna 1600 bolognalainen säveltäjä ja teoreetikko Giovanni Maria Artusi (n. 1540–1613) oli julkaissut oppaan nimeltä *L'artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica*, jossa hyökkäsi raivokkaasti Claudio Monteverdin kaltaisia avantgardisteja vastaan.

Miten siis kukaan voisi enää 2000-luvulla olla »modernismin petturi», kuten Pierre Boulez avantgarden käpykaartilaisia satti? Se on toki järkeen käypää, mikäli modernismi koetaan eetoksena eikä tyylinä. Nykytaiteen tavoin myös modernismin käsite on silloin kronologinen eliö, joka kulkee mukana ajassa. Se hiipuu alkupäästään samalla kun siihen tulee uutta tässä hetkessä.

Modernismi on kuitenkin jonkinlaisena tyylin terminä yleisessä käytössä ainakin kuvataiteessa, arkkitehtuurissa, kirjallisuudessa, musiikissa, tanssissa ja monessa muussakin yhteydessä. Taiteen modernismeja yhdistää se, että niistä puhuttaessa käsitellään usein 1900-luvun alkuvuosikymmeninä esiin nousseita tyyliä ja ilmiöitä. Että asiaan saadaan jotain tolkkua, on päätettävä, onko modernismi eetos, eli tapa ajatella ja toimia, vai musiikkityyli. Pierre Boulezin tuomitsema modernismin petturuus on mahdollinen, jos ajatellaan, että kyse on eetoksesta, pyrkimyksestä jatkuvaan uudistamiseen.

Koska musiikin historia tuntee modernismin käsitteen jo Giovanni Artusin yli 400 vuotta vanhoista kirjoituksista lähtien, modernismi ei kelpaa musiikkityyliksi. Olen valmis tekemään tästä yhden poikkeuksen.

Nimitän modernismiksi musiikissa sitä murrosta, joka vallitsi edellisen vuosisadan vaihteesta toiseen maailmansotaan saakka, siis paljolti tonaalisuuden päättymisestä sarjallisuuden ilmaantumiseen. Tämä perustuu siihen, että 1900-luvun alussa modernismin käsite ulottui kaikkiin tuolloin tunnettuihin taiteisiin eikä musiikkia voi sulkea tuosta joukosta pois, koska sen sisällä koetut muutokset olivat niin suuria ja heijastivat sen suhdetta muihin taiteenlajeihin.

Postmoderni taas on käsite, josta kulttuurintutkijat ja filosofit ovat kinanneet jo vuosikymmenten ajan. Yhteisymmärrystäkin on löytynyt: yhteiskunnallisesti »modernin» katsotaan päättyneen länsimaissa 1950-luvun jälkeen, ja sittemmin on siirrytty postmoderniin aikaan. Tarkkaa rajaa modernin ja postmodernin yhteiskunnan välille on yhtä vaikea osoittaa kuin edellä mainittua klassisen ja nykytaidemusiikin rajalinjaa. Myös modernista postmoderniin siirtyminen on ollut ristihäivytyks.

Taiteissa postmodernin pääpiirteeksi on mainittu erilaisten tyylikausien vaikutteiden sekoittaminen: materiaalia taiteeseen voi poimia eri aikakausilta, eri kulttuureista, eri genreistä, muista taiteenlajeista ja niin edelleen. Yleisesti postmodernin ideaan kuuluu monitulkintaisuus, ironia sekä epäusko yhtenäiskulttuuriin ja kaiken läpäiseviin aatteisiin; asioita katsotaan ikään kuin yläviistosta. Fasismien, kommunismin tai vaikkapa »dodekafonian välttämättömyyden» kaltaiset totalitarismit ja uskonnot eivät mahdu millään muotoa postmoderniin. Ei siis ole



jymy-yllätys, että myös Luciano Berio luopui sarjallisuuden käytöstä musiikissaan melko varhain.

Postmodernismi on kuitenkin musiikkityylin kattokäsitteenä todella hankala, sillä melkein kaikkien nykkärisäveltäjien musiikissa on jokin piirre, jota joku voi luonnehtia postmodernistiseksi. Esimerkiksi Wikipedia tarjoaa postmodernistien listaan sekä Pierre Boulezia että Philip Glassia! Onko mahdollista löytää kahta säveltäjää, joiden tyyli ja eetos olisivat kauempana toisistaan? Tämä kertoo lähinnä siitä, ettei Wikipediaan tule luottaa ihan joka asiassa.

Käsitteen hankalan määriteltävyyden takia postmodernismia kiintoisampi alue on pluralismi. Sekään ei ole varsinainen musiikkityyli, vaan vain toimintatapa; säveltäjä voi sisällyttää musiikkiinsa piirteitä ja vaikutteita hyvin monilta tahoilta vailla postmoderniin kuuluvaa ironiaa.

Jos istui Luciano Berio Darmstadtin koulun eturivissä, niin sen takapulpetista löytyi muuan hiljaisempi säveltäjä, miekkonen nimeltä Bernd Alois Zimmermann (1918–1970). Hänestä ei yleensä puhuta postmodernismin yhteydessä ja varmaan paljolti siksi, ettei koko termi ollut taidemusiikissa vielä käytössä, kun masentunut Zimmermann teki syksyllä 1970 itsemurhan.

Zimmermannin perusajatus oli, että aika on pallon muotoinen. Olemme itse pallon keskipisteessä, ja läsnä ovat kaikki historian aikakaudet: takanamme on menneisyys, edessä se mitä juuri nyt näemme ja sivuilla, yllä ja alla kaikki se, mikä tapahtuu ympärillämme. Kuten maailmankaikkeudessa ylipäätään, ei Zimmermannin pallossakaan ole näkyviä ulkoreunoja, sillä ne ovat riippuvaisia omasta tiedostamme ja siitä, kuinka kauas näemme. Pallo sisältää siis kaiken, mutta vain osasta siitä olemme tietoisia, sillä käsityskykymme ei ulotu kauas tulevaisuuteen ja menneisyydestä emme tiedä kuin murto-osan. Onhan esimerkiksi eurooppalainen, yhtenäinen kirjoitettu historia varsin nuori ilmiö (Encyclopédie ilmestyi vasta 1751) emmekä kykene tulkitsemaan kaikkea ylös kirjoitettua musiikkiakaan.

Tämän pluralistisen filosofian Zimmermann siirsi musiikkiinsa. Hänkin sovitteli 1950-luvulla sarjallisuutta osaksi sävelkieltään, mutta kun havaitsi tuon dodekaedrin sopimattomaksi pyöreään palloonsa, luopui hän siitä vähin äänin. Hän kehitti omintakeisen tyylin, jossa saattoi kuulla kaikuja menneestä (keskiajan, renessanssin ja barokin musiikista) mutta myös Zimmermannin oman ajan jazzista, kuten Viulukonsertossa (1950) ja trumpettikonsertossa Nobody Knows the Trouble I've Seen (1956). Orkesteriteoksessa Photoptosis (1968) Zimmermann siteeraa nimeltä mainiten Beethovenia, Skrjabinia ja Bachia, kun taas sellokonserton En forme de »pas de trois« (1966) viimeinen taite on nimeltään Blues e Coda. Mikrotonaalisen avantgarden vastapainoksi nousee siinä suora tyyllilaina eli alluusio sähköisestä bluesista.

Zimmermann ei ollut sitaattitekniikan keksijä, eikä sitä voi muutenkaan panna kenenkään säveltäjän nimiin, sillä säveltäjät ovat siteeranneet toisiaan vähintään

niin kauan kuin musiikkia on merkitty muistiin. Edellä mainitussa Berion Sinfoniassa on sitaatti ainakin 15 säveltäjältä!

## Sarjallisuus vaihtaa muotoa

Sarjallisuuskaan ei kuollut 1960-lukuun, mutta se muutti muotoaan. On ymmärrettävää, etteivät sen pauloihin joutuneet säveltäjät jaksaneet kovin kauan jumpata sen asettamassa pakkopaidassa. Ja äkkiäkös luova mieli hakeutui kohti vapaampia vesiä, kun tyyllilajin ylipapit itsekin vaihtoivat yksi toisensa jälkeen sarjallisuuden raamatun hieman kevyempään lektyyriin. Usko sarjallisuuden aallon synnyttämään sointikuvaan oli kuitenkin yhä vahva, eikä sen soivaa lopputulosta sinänsä haluttu hylätä noin vain. Ja vaikka olen edellä antanut monin paikoin kukaties lohduttoman kielteiseltä vaikuttavan ja jopa häijyn todistuksen sarjallisuuden soivista saavutuksista, on toki myönnettävä, että sen avulla on tehty monta hienoa ja vaikuttavaa teosta. Ongelma onkin siinä kuvitelmassa, että hyvää musiikkia syntyisi jollakin järjestelmällä, vaikka järjestelmä ei tietenkään takaa parempaa tulosta kuin täydellinen pimeässä hapuilu tai vaikkapa sattumamusiikki.

1900-luvun loppupuolella huomattavassa osassa läntistä maailmaa sävellettiin siksi jälkisarjallista musiikkia. Jälleen törmäämme termiin, joka kattaa niin monenlaisia asioita, että on vaikea tehdä selkeää yhteenvetoa siitä, millaista jälkisarjallinen musiikki oikeastaan on, sillä metodi ei enää määrää musiikin muotoa ja ilmiänsä samaan tapaan kuin täysi sarjallisuus. Siksi jälkisarjallisuuteen kuuluu hyvin monenlaista musiikkia.

Yksinkertaistaen: jälkisarjallisuudessa on luovuttu dodekafonisesta rivitekniikasta, eli asioita ei enää järjestellä 12:n eri muuttujan mukaan, olivatpa nämä sitten säveltasoja, rytmejä tai mitä vaan. Mutta itse järjestelystä ei ole luovuttu, ja jälkisarjallisuus on »järjestelmämusiikkia». Periaatteessa jälkisarjallisen teoksen säveltäjä voi järjestää kaikki osatekijät aivan mielensä mukaan ja vaikka jokaisessa teoksessa eri perusteella. Usein sävellyksen eri parametrit voidaan järjestää lukusarjoiksi tai keskinäisiksi lukusuhteiksi. Fibonaccin lukujono61 on yksi suosituimmista järjestelmistä. Liekö sattumaa, että säveltäjissä on aika paljon entisiä matematiikan opiskelijoita?

Tähän pieni esimerkki omasta musiikistani, vaikken millään muotoa tunnustaudu jälkisarjalliseksi säveltäjäksi: pohdin kauan sitten erään työn alla olleen teokseni rakennetta ja mietin, miten järjestelisin sen rytmit. Satuoin tuota asiaa funtsiessani viskelemään tikkoja punitikkatauluun. Silloin mieleeni välähti, että sen numerokentäthän noudattavat tiettyä järjestystä, toki tietävästi alkuaan umpimähkäistä. Päätin järjestää teoksen rytmit samoilla lukusuhteilla.

Kuvaavaa on, että alkuun idea toimi hyvin, mutta ennen pitkää tarve hönkiä teoksen muotoon vähän elämää sai minut luopumaan tuon numerojärjestelmän käytöstä jo ennen kappaleen loppua. Ja tässä onkin sekä sarjallisen että jälkisarjallisen musiikin suurin kompastuskivi: musiikista tulee tavattoman helposti niin sanoaksemme älyperäistä, laskennallista ja paperin makuista, siis

yksinkertaisesti ikävyyttävää. Musiikin eloisuus ja yllätyksellisyys loistavat poissaolollaan, tai teoksen täytyy perustua useisiin keskenään hyvin erilaisiin kalkylointeihin, että sen muotoon saadaan vaihtelua ja kuulokuvaan vähän säpinää. Sarjallisuuden perinnöksi jälkisarjallisuuteen jäi kuitenkin pitkälti dodekafoniaan nojaava harmonia, jossa ei ole keskinäisiä voimakenttiä siten kuin tonaalisessa musiikissa. Tässä musiikissa on hyvin harvoin mitään melodiaa muistuttavaa. Kiinnostavampaa on tekstuuri, eli se millainen on musiikin »pinta». Tekstuuri-sana tarkoittaa melko samaa asiaa monissa erilaisissa yhteyksissä: kankaan pinta ja sen kuviointi ovat tekstuuria, ruoassa sillä tarkoitetaan suutuntumaa, käsittelyn puun pintakuviointia nimitetään tekstuuriksi ja niin edelleen. Musiikissa pinta ja kuviointi on tietysti melko abstrakti asia, koska soiva ääni on useimmille kuulijoille pelkkä kuulokuva, mutta ei tarvitse olla edes kaltaiseni synesteetikko, että myös tuo kuuloaistimus tuottaa tunteen siitä, että äänellä on pinnanmuodostus. Se voi olla sileää, rosoista, pehmeää, kovaa, pyöreää, kulmikasta, mattaa, kiiltävää, yksiväristä, räikeää – siis oikeastaan ihan mitä vaan. Aistimus on lopulta yksilöllinen.

Vaikka sävellysmetodit ja -filosofiat ovatkin abstrakteja, ne ovat omalla tavallaan elollisia asioita, sillä ne syntyvät, kehittyvät, kasvavat, vallitsevat, hiipuvat ja katoavat. Jälkisarjallisuus ei ole kadonnut musiikista kokonaan, mutta vallitsevana eurooppalaisena tyylinä se hiipui 1990-luvulla, jolloin taidemusiikissa alettiin yleensäkin hyväksyä paremmin monimuotoisuutta. Darmstadtin inkvisition ote säveltäjistä oli suurimmaksi osaksi kirvonnut.

## Spektri laajenee

Musiikin säveltäminen erilaisten laskelmien pohjalta kehittyi samaa vauhtia kuin tietokoneet levisivät laajempaan käyttöön. Koneen tehtäväksi siirrettiin sellaisia laskutoimituksia, joiden tekemiseen hyvältäkin matematiikan taitajalta menee pitkä aika, sillä jo pelkkä kirjoitustyö käy nopealtakin laskijalta hyvin hitaasti koneisiin verrattuna. Kone sen kun laskea pläräyttää annetun yhtälön. Nanosekunnissa.

Jälkisarjallisuus edellytti usein tällaista laskentaa, ja siitä Pierre Boulez oli hyvin tietoinen, kun Ranskan presidentti Georges Pompidou antoi hänelle vuonna 1970 tehtävän organisoida »musiikin ja akustiikan tutkimuksen ja koordinoinnin instituutti». Niin sai alkunsa legendaarinen IRCAM62, jossa tehdään edelleen juuri tuota edellä mainittua. Pariisin sydämessä, Pompidou-keskuksen kupeessa, on vuosikymmenten ajan tutkittu, laskettu, sovellettu ja sävelletty, ja tuloksia kuullaan konserteissa ja äänitteillä. Tietävästi tuhannet säveltäjät ovat hyödyntäneet siellä kehiteltyjä metodeja, ja myös suomalaiset säveltäjät ovat rampanneet siellä aivan alvariinsa. Luonnollisena oheistuotteena on syntynyt jatkuvasti päivittyvää tietokoneohjelmistoa, jota on voitu parhaimmillaan kaupallistaa myös musiikin ja akustiikan tutkimuksen ulkopuolelle. Äänen käyttäytymisen tutkimus auttaa esimerkiksi lääketieteessä, arkkitehtuurissa ja yhteiskuntasuunnittelussa,

viihde-elektronikassa, mekaniikassa, kognitiotieteissä, ohjelmistokehityksessä... no, melkein missä vaan.

IRCAMin ja teknologian suhde on ollut vuorovaikutteinen. Keskuksen toimintaedellytys on ollut tietotekniikan kehittäminen, sillä ilman nykyisen kaltaista atk-universumia siellä kai jouduttaisiin käyttämään yhä laskutikkua ja millimetripaperia. Vastaavasti siellä tehdyt havainnot ja etsityt ratkaisut ovat edellyttäneet teknologian kehittämistä juuri tarvittavaan suuntaan. IRCAMissa on siis häärännyt muusikoiden lisäksi monenmoisia insinörtejä.

Jälkisarjallisuus ei suinkaan ollut ainoa nykymusiikin tyyli, joka hyötyi aivan erityisesti IRCAMista. Ehkäpä vielä oleellisempi sen vaikutus oli tyyliin, jota kutsutaan spektraalimusiikiksi. Sitä olisi tuskin syntynyt nyt tunnetussa muodossa ilman IRCAMin tehokkaita tietokoneita. Spektraali- tai spektrimusiikki on melko kapeasti ranskalainen ilmiö, ja tämä jotenkin alleviivaa IRCAMin osuutta sen synnyssä.

Kävi nimittäin niin, että nuoret säveltäjät nimeltä Hugues Dufourt (s. 1943), Gérard Grisey (1946–1998) ja Tristan Murail (s. 1947) alkoivat tutkia tietokoneanalyysillä äänen mikrorakennetta eli sen spektriä. Nythän on niin, että tietyn korkuinen sävel sisältää aina myös muita sävelkorkeuksia kuin sen, jonka havaitsemme. Puhutaan yläsävelsarjasta. Tämä fysiikasta tuttu ilmiö sisältää äänen »peruskorkeuden» lisäksi sen yläpuolelle rakentuvan sarjan, sillä ääni värähtelee päällekkäisissä taajuuksissa. Kun kuulemme äänen, jonka korvamme tunnistaa keski-C:ksi, kuulemme samalla tiedostamattamme sen yläpuolisen oktaavin ja sitä seuraavan kvintin, toisen oktaavin, sen yläpuolisen terssin, kvintin ja pienen septimin, minkä jälkeen intervallit menevät jo hyvin pieniksi ja etääntyvät tasavireisyydestä.<sup>63</sup> Käytännössä kaikella äänellä on useampia taajuuksia kuin havaitsemme, ja yksitaajuuksista siniääntä voikin tuottaa vain keinotekoisesti. Tällainen ääni on korvissamme täysin väritöntä. Termi siniääni ei viittaa siniseen väriin, vaan tulee latinan sinus-sanasta, joka tarkoittaa käyrää, mikä taas viittaa ääniaallon visuaaliseen muotoon.

Äänen värähtely ei ole tietenkään kiinni pelkästä sävelkorkeudesta. Sama keski-C kuulostaa aivan erilaiselta vaikkapa pianolla tai kitaralla soitettuna. Äänen värähtely on niissä keskenään erilaista ja hyvin tunnistettavaa.

Kuten jälkisarjallisuus, myös spektraalimusiikki on järjestelmämusiikkia. Siinä otetaan jonkin soittimen ääni ja analysoidaan sen värähtelytaajuudet. Sen jälkeen näiden taajuuksien perusäänet jaetaan orkesterin, soitinyhtyeen tai vaikka kuoron soitettaviksi tai laulettaviksi. Yläsävelet eivät ole tasavireisiä kuten tyyppillinen viritysjärjestelmämme, vaan ylemmäs sarjaa edettäessä syntyy mikrintervalleja. Näin syntyy jännittäviä sointuja, joiden sointipinta saa uudenlaisia värejä. Tästä syntyy kerrannaisvaikutus, sillä kun jaamme jonkin äänen yläsävelet eri instrumenttien soitettaviksi, niille syntyy taas omat yläsävelsarjansa. Koko kuvio kasvaa ja haarautuu loputtomasti uusiin suuntiin kuin matemaatikko Benoît

Mandelbrotin kuvaamat fraktaalit. Tätähän ilmenee luonnossa muuallakin: kasvien oksat työntävät uusia oksia, jotka kasvattavat uusia oksia, jotka kasvattavat uusia oksia, jotka

... ad infinitum.

Spektraalimusiikkia sävelletään yhä, mutta sen kulta-aika jäi melko lyhyeksi. Dufourtin, Griseyn ja kumppaneiden ympärille 1970-luvun alkupuolella syntynyt yhtye Ensemble l'itinéraire toimii kyllä yhä, mutta tämän vuosituhannen puolella suurin innostus spektraalimusiikin ympärillä on hieman tasaantunut, muttei sentään kokonaan laantunut. Suomalaisista erityisesti Kaija Saariaho (s. 1952) on tunnettu spektraalimusiikin säveltäjä. Sen pariin hänet johdatti nimenomaan tutkimustyö IRCAMissa 1980-luvulla. Sitä ennen Saariaho oli leimallisesti jälkisarjallinen säveltäjä. Myös Magnus Lindberg on käyttänyt molempia tyyliä omassa tuotannossaan.

## Konkretiaa ja sälää

Kuten edellä kerrottiin, konkreettinen musiikki syntyi alunperin osana elektronista musiikkia. Tämä on luontevaa, sillä elektroniikan kautta musiikkiin saatiin muuttumaton elementti, taltioitu ääni, ja sen kautta musiikin osaksi voitiin liittää myös muunlaista kuin tavallisilla soittimilla tehtyä tai laulettua ääntä. Kokonainen sävellyskin voitiin tehdä pelkistä »konkreettisista» luonnonäänistä. Soitinmusiikin puolella puolalaisten avantgardistien kehittämä sonorismi avasi tietä taidemusiikissa epätyypillisille äänille ja soittotavoille.

Kun saksalainen Helmut Lachenmann (s. 1935) ilmaantui nykymusiikin kentälle, sarjallisuus oli yhä uuden musiikin valtavirtaa. Lachenmann oli parin vuoden ajan jopa Luigi Nonon sävellysoppilas mutta eteni pian kohti konkreettista musiikkia. Hän teki sen kuitenkin toisella tapaa kuin elektronisen musiikin säveltäjät, jotka liikkuiivat mikrofoniensa ja nauhureidensa kanssa tallentamassa kaupunkien ja luonnon äänimaisemia. Lachenmann vei eteenpäin sonorismia ja kehitti ilmaisutavan, jonka risti instrumentaaliseksi konkreettiseksi musiikiksi.<sup>64</sup> Tuolla metodilla siis luodaan ääniä ja äänimaisemaa, joka rinnastuu konkreettiseen musiikkiin, mutta äänet tuotetaan perinteisillä soittimilla. Niitä puolestaan käytetään täysin epätyypillisesti, ja musiikkiaan varten Lachenmann on kehittänyt suuren määrän erilaisia soittotapoja, niin kutsuttuja laajennettuja soittotekniikoita, ja hänen seuraajansa ovat keksineet niitä lisää. Esimerkiksi jousisoittimia soitetaan enimmäkseen muuten kuin jousella kieliä pitkin vetäen tai sormenpäällä pizzicatona näppäillen – nämähän ovat ne tavat, joilla jousisoittimia tavallisesti soitetaan. Viulua tulee siis rapsuttaa sormella, kynnellä, jousen kiristysruuvilla, sormustimella, klemmarilla, luottokortilla, naulapyssyllä, moottorisahalla... okei, nuo kaksi viimeistä olivat liioittelua. Samoin puhallinsoittimia ei soiteta tavanomaiseen tapaan, vaan niiden läpi puhalletaan muodostamatta soittimelle ominaista ääntä, niitä koputetaan, raaputetaan, hinkataan jousella tai lyömäsoittimien kapuloilla ja niin edelleen. Sama soittotapojen monipuolisuus koskee tietysti myös lyömäsoittimia.

Tällaisesta soittotavasta seuraa kaksi asiaa. Ensinnäkään musiikissa ei enää ole varsinaisia säveltasoja. Siinä ei ole melodiaa, harmoniaa eikä yleensä minkäänlaista pulssiakaan. Keskeiseksi nousevat itse äänet, jotka eivät enää ole säveliä, vaan hälyjä, joilla ei ole sävelkorkeutta eivätkä ne siten muodosta sointuja tai oikeastaan edes sointeja. Toinen piirre on, että koska soitettavia ääniä ei tuoteta perinteisillä tavoilla, niitä ei voi myöskään ilmaista perinteisillä nuoteilla. Niinpä Lachenmann on kehittänyt oman nuottikirjoituksensa, joka on jossain määrin vakiintunut eli tietyt nuotit toistuvat sävellyksestä toiseen. Notaatio voi olla myös täysin teoskohtainen. Laajennettujen soittotapojen nuottikirjoitusta on vakiinnuttanut se, että ehkä hieman yllättäen Lachenmann on saanut tyyliin opetuslapsia – totta vieköön heitä onkin ilmaantunut yllättävän paljon.

Kolmannenkin piirteen instrumentaalisesta konkreettisesta musiikista voisi sanoa: tällä tavoin soitettu musiikki on usein hyvin, hyvin hiljaista. Perinteiset soittotavat on optimoitu tuottamaan mahdollisimman »laadukasta» ääntä, jota voidaan soittaa myös varsin äänekkäästi. Kun viulua soitetaan siten, että jousella hangataankin viritystappeja, on selvää, ettei siitä pientä suhinaa kummempaa meteliä kuulu, ja silloinkin pitää pinnistää korvansa tarkoiksi. Hiljaisuus ei kuitenkaan ole metodin automaattinen seuraus, vaan se on säveltäjän valinta, sillä kyllähän myös laajennetuilla tekniikoilla saa voimakkaita hälyjä aikaan, kun käyttää voimaa ja sellaisia työkaluja, joilla ääntä irtoaa enemmän. Meteliä lisättäessä tullaan noiseen, melumusiikkiin, jossa äänestä hälyä on niin paljon ja niin tiheässä, etteivät yksityiskohdat enää erotu. Tämä ei tosin ole pelkästään instrumentaalisen konkreettisen musiikin ominaisuus, vaan noisea tehdään myös etenkin elektroniikan avulla.

Lachenmann on saanut paljon huomiota ja palkintoja, mutta perusluonteensa vuoksi hänen musiikkinsa ei ole suurten konserttisalien kantaohjelmistoa. Tästä huolimatta tai juuri tämän takia hänestä on tullut vuosituhannen vaihteen suuri guru, joka on saanut hyvin paljon seuraajia.

Kenties lukija arvelee, etten pidä hiljaista hälymusiikkia kovin korkeassa arvossa. Siitä ei ole kysymys, sillä myös tuolla tavalla on mahdollista luoda vaikuttavaa ilmaisua ja hyvää musiikkia, kunhan mieli on niin avara, että se hyväksyy hiljaisen rapinan ja hinkkauksen musiikiksi. Mutta on sanomatta selvää, että sarjallisuuden tavoin myös instrumentaalinen konkreettinen musiikki törmäsi jo varhain siihen seinään, jonka läpi ei pääse ellei ilmaisua monipuolisteta tavalla, joka terävöittää sävellyksen kokonaismuotoa. Uudet sävellystyylit käyttävät useimmiten polttoaineensa loppuun nopeasti ja kehitys tyssää. Hälymusiikki elää ja voi hyvin, mutta kuten muutkin muodit, sekin lakkaa jossain vaiheessa innostamasta useimpia säveltäjiä.

Hälyt kuitenkin kiinnostavat monia säveltäjiä paljon. Ja aivan kuten sarjallisuutta seurasi jälkisarjallisuus, myös instrumentaalinen konkreettinen musiikki on saanut seuraajan, joka vie sen ideaa eteenpäin. Tällaista musiikkia voisi kutsua vaikkapa

esinemusiikiksi – sillä ei vielä ole vakiintunutta nimeä. Joka tapauksessa tämän vuosituhanneksen puolella esiin nousseessa säveltäjäsukupolvessa on yleistynyt eräänlainen esitystaidemusiikki, jossa hälyt muodostavat keskeisen osan, mutta niitä tuotetaan perinteisillä soittimilla vain osittain. Konserttilavalla saattaa olla sellojen, torvien ja marimbojen seurassa mitä moninaisin kasa erilaista roipetta ja säläää, jolla ääniä tuotetaan. Näillä esineillä ei välttämättä ole minkäänlaista yhteyttä perinteiseen musiikin esittämiseen; ne voivat olla vaikkapa työkaluja, siivous- tai puutarhanhoitovälineitä tai mitä nyt kukin keksii. Usein esityksiin yhdistetään elektronista ääntä (jota voidaan kutsua musiikiksi!), valoja ja liikkuvaa tai still-kuvaa, ja vähin erin mukaan musiikin esittämiseen ovat tulleet myös erilaiset tuoksut, joita »soitinesineistöön» voidaan liittää. Aletaan siis puhua todella moniaistillisesta taiteesta. Esinemusiikki on läheistä sukua foley-artistien tuottamille äänitehosteille, joita käytetään elokuvissa. Jotkut säveltäjät ovat kirjoittaneet teoksia nimenomaan foley-artisteille.

Tuo kaikki voi kuulostaa mielikuvitukselliselta ja esinemusiikkia voikin erehtyä luulemaan hyvin marginaaliseksi, mutta totta puhuen se on nyt 2020-luvulla hyvin suosittua eurooppalaisilla nykymusiikkiestradeilla. Useat oman aikamme menestyneimmät säveltäjät tekevät musiikkia hyvin ei-perinteisillä tavoilla (joskin ne muuttuvat perinteisiksi pikavauhtia). Sellaisiin voidaan lukea tanskalainen Simon Steen Andersen (s. 1976), italialainen Clara Iannotta (s. 1983) sekä ruotsalainen Malin Bång (s. 1974), jonka perustaman Curious Chamber Players -yhtyeen koko konsepti perustuu pitkälti erilaisten epätyypillisten elementtien tuomiseen konserttiesitykseen. Toki nämä säveltäjät käyttävät myös perinteisiä soittimia.

## Millaista on nykyaikamusiikki

Edellä kerrottu ei ole millään tapaa kaiken kattava katsaus siihen, millaista on nykyaikamusiikki. Ei ole edes mahdollista sanoa, että nykymusiikki on sellaista tai tällaista, koska kaikki uusi musiikki peilautuu jo aiemmin tehtyyn musiikkiin. Ei ole oikeastaan mitään uutta ilman kaikkea vanhaa.

Aiemmin mainittu musiikkitieteen proffani Mikko Heiniö jakoi aikanaan säveltäjät karkeasti kahteen ryhmään: traditionalisteihin ja modernisteihin (modernismilla viitataan tässä jaossa eetokseen eli oikeastaan siihen, mitä itse olen edellä nimittänyt avantgardeksi). Traditionalistit suosivat melodioita, hahmotettavia harmonioita ja pulssia rytmisissä, asteikkoja ja terssirakenteita, sävelten polyfoniaa, perinteisiä esityskokoonpanoja ja niin edelleen. Modernistit ovat sitten vastakohta tälle: melodioita ei käytetä, musiikissa ei ole pulssia, säveltasolla ei ole merkitystä, musiikin tekstuuri on tärkeä, kokoonpanot vaihtelevat teoskohtaisesti und so weiter. Tämä jako on mielekäs kun puhutaan viime vuosisadan musiikista, mutta se ei oikeastaan enää 2000-luvulla päde, sillä postmoderni valinnan mahdollisuus on kumonnut sen. »Traditionaalinen» nykymusiikki on nimittäin »modernia» perinteisempää vain, jos sitä verrataan klassiseen musiikkiin, sillä modernistien menetelmät ovat olleet käytössä niin kauan, että ne ovat pelkkiä valittuja työkaluja

eivätkä yhtään sen uudenaikaisempia kuin traditionalistienkaan menet. Aiemmin tähän jakoon saattoi yhä kuulua sisään leivottuna sellainen ajatus, että modernistit (lue: avantgardistit) olisivat musiikin »kehityksessä» jonkinlainen keihään kärki, että he tekisivät edistyksellisempää musiikkia. Mutta koska nuo Heiniön modernistisiksi kuvaamat keinot ovat kulkeneet sen seitsemänkymmenen musiikin kierrätyskeskuksen ja uudelleenjalostuslaitoksen kautta, niissä ei todellisuudessa ole enää mitään sen edistyksellisempää kuin traditionalistienkaan musiikissa. Uutisetkin vanhenevat sitä nopeammin mitä tuoreempia ne ovat, ja sama pätee taiteeseen. Tämän päivän muoti on huomenna kiusallisen väljähtänyttä, ja vain ilmaisuvoimaisimmat tyyli jäävät eloon ja palaavat uudistuneina uusien tekijöiden kommenttien kautta.

Nykytaidemusiikin käsite on postmodernismin myötä saavuttanut lopullisesti sellaisen orgaanisen kulttuurin muodon, josta Oswald Spengler puhui. Koska elämme keskellä oman aikamme musiikkia, emme pysty sanomaan, missä kohtaa kehityskaarta olemme juuri nyt. Ehkä kehitys onkin jo päättynyt? Aika on tosiaankin pallon muotoinen! Oliko postmodernismi länsimaisen nykytaidemusiikin kliimaksi, ja kaikki sen jälkeen tullut hiipuvaa sivilisaatiota, jonka kohta jyrää jokin uusi taidemusiikin muoto? Vai onko joku jo esiin tullut ilmiö tuollainen vanhan tieltään tuhoava tekijä, josta kasvaa uusi kulttuurin megatrendi?

Tämän luvun otsikossa kysyn, miksi nykytaidemusiikki on kummallista. Mutta onko se oikeasti kummallista? Tai kummallisuudessaan vaikeaa? Toki se on hyvin erilaista kuin tonaalinen klassinen musiikki, ja takuuvarmasti poikkeaa suurimmasta osasta popmusiikkia, mutta olihan se Beethovenin kummallista ja jopa kauheaa niiden gurungien korvissa, joille professori Moisala sitä soitti. Kaikki on kulttuurisidonnaista: minusta rap on kummallista. Miten jaksaisin kuunnella sellaista, ainakaan paria kappaletta enempiä? (Rap-tekstien lukeminen voi olla paljon helpompaa, luen mielelläni runoja.)

Edellä olen luetellut joitakin keskeisiä nykytaidemusiikin tyylejä ja virtauksia. Osa niistä on jo aikaa sitten hylätty, ja joitakin en ole edes nostanut esiin siksi, ettei niillä ehkä ole ollut niin suurta vaikutusta muihin tyyliin. Olen yrittänyt mainita vain kunkin tyylin keskeisiä säveltäjiä, ettei päädytä pelkkään nimiluetteloon. Siksi tuosta puuttuu monen monta oman tiensä kulkijaa, joita kiinnostunut voi etsiä itse. Säveltäjiä on valtavasti, sävellyksiä silmittömän suuret määrät. Kaikkea ei voi eikä tarvitse tuntea, että voisi nauttia musiikista. Totta puhuen mitään ei ole pakko tuntea, että musiikin voi tuntea.

Mutta millaista on nykytaidemusiikki? Oleellinen havainto on, ettei ole mahdollista osoittaa jonkin musiikkityylin olevan musiikin »kehityksen» kärjessä, vaan taidemusiikki on kuin edellä mainittu puu, jonka oksat kasvattavat uusia oksia, jotka kasvattavat uusia oksia, jotka kasvattavat uusia oksia... sillä toisin kuin Pierre Boulez halusi nähdä, musiikin puu kurkottaa oksiaan kaikkiin eri suuntiin, latvaansa ylemmäs ja juuriaan syvemmälle. Latva saattaa näkyä kauas, mutta se on vain



puun yksi osa. Joskus latva katkeaa ja puu kasvattaa jostain oksasta uuden latvan. Ja puun juurista lähtee rihmastoja, joista pulpahtaa esiin sieniä yllättävissä paikoissa aivan kuten John Cage kuvaili.

Mutta toki tuota puuta voi kuvailla. Ainakin nykytaidemusiikki on nyt 2000-luvulla lähes lähtökohtaisesti atonaalista (tonaalisuus ei automaattisesti tarkoita, että musiikki ei olisi nykytaidemusiikkia). Siinä on useita eri haaroja, joista nostan tässä esiin kuusi. Niistä kasvaa monenlaisia alaoksia.

Ensiksi: osa musiikista on äänitaidetta, jossa äänellä ei pyritä rakentamaan samanlaista teosidentiteettiä kuin sävellyksessä. Siksi äänitaiteen tekijä ei välttämättä edes nimitä itseään säveltäjäksi. Ääni itsessään on taiteilijalle ainoa merkitsevä asia. Äänitaideteoksella ei välttämättä ole alkua tai loppua, ja se voi olla myös improvisaatiota. Sitä esitetään usein taidemuseoissa ja gallerioissa luuppeina, joskus osana toista taideteosta. Äänitaidetta voidaan soveltaa hyvin monella tavalla, esimerkiksi elokuvien, performanssien tai pelien äänimaisemaan. Myös sattumamusiikki kuuluu äänitaiteeseen – silloinkin kun se on äänetöntä. Tällaisiin performansseihin voi kuulua interaktiivisuutta: yleisö tai muut paikallaolijat saattavat osallistua äänen tai esitystapahtuman tekemiseen.

Toinen laji on akusmaattinen musiikki, joka sisältää sekä puhtaan elektronisen musiikin että live-elektroniikan käytön. Tämä poikkeaa edellä mainitusta äänitaiteesta siten, että teoksilla on teosidentiteetti, ne ovat sävellyksiä. Tähän kuuluu elektroninen konkreettinen musiikki. Tällainen musiikki voi olla hyvin monen tyylistä, ja usein se on soinniltaan lähellä äänitaidetta tai noisea. Tähän voidaan yhdistää visuaalista taidetta liikkuvana kuvana tai still- tai live-kuvana. Tällaisiakin voidaan esittää taidemuseoissa, mutta silloin kyse on ääni-installaatioista, joilla on selkeä teosidentiteetti, joten tämä laji liittyy pikemminkin konsertin tapaisiin esityksiin. Joskus akusmaattisen musiikin kokemusta laajennetaan virtuaaliodellisuudella esimerkiksi VR-laseilla. Vaikka teknologia on uutta, itse akusmaattinen musiikki ei välttämättä kuulu musiikin avantgardeen.

Paremman puutteessa käytän kolmannesta kattokäsitteestä termiä sointimusiikki. Se lähtee »kauniista» soivasta kuvasta, jossa musiikin harmonialla on merkitystä. Mukana saattaa olla melodioita, ja soittimia käytetään pääasiassa kuten ennenkin, mutta välillä usein soittotavoin maustettuina, ja mukaan voidaan yhdistää myös elektroniikkaa. Tähän lajiin saattaa kuulua uustonaalista musiikkia, mutta suurin osa on vapaatonaalista.<sup>65</sup> Harmoniaa voidaan laajentaa mikrotonaalisuudella. Erilaisia sointimusiikin tyynejä ovat uusromantiikka, uusimpressionismi, uusekspressionismi, crossover-vaikutteet ja niin edelleen. Valtaosa sinfoniakonserteissa esitettävästä uudesta musiikista on sointimusiikkia, koska se sopii mukavasti klassisen musiikin kanssa yhdessä esitettäväksi ja useimmiten myös esityskokoonpanot passaavat yhteen. Kun sinfoniaorkesteri tilaa uuden teoksen, se odottaa todennäköisesti saavansa sointimusiikkia, ellei säveltäjä satu olemaan kuuluisa minimalististi tai

järjestelmämusiikin säveltäjä. Sointimusiikkia pidetään usein »perinteisenä» eikä sen siksi katsota kuuluvan avantgardeen.

Sointimusiikin sisar on äsken mainittu järjestelmien musiikki. Tähän kuuluvat jälkisarjallisuus ja sitä seurannut kompleksisten rakenteiden ja sointipintojen musiikki, joka pyrkii ylläpitämään sarjallisuuden sointikuvan ilman dodekafoniaa. Jos mukana on melodioita, ne pohjaavat sarjallisuuden perinteeseen. Musiikki voi olla myös mikrotonaalista. Myös spektraalimusiikki kuuluu järjestelmien musiikkiin. Tässäkin voi mukana olla erikoisia soittotapoja, ja musiikkiin voidaan ottaa mukaan elektroniikkaa. Järjestelmien musiikkia ei pidetä kovin yleisesti enää avantgardena.

Oma lajinsa on minimalismi ja siitä kasvaneet haarat. Alun perin tämä melko amerikkalainen ilmiö levisi sittemmin myös Eurooppaan, jossa siihen kuuluu jonkinlainen »sakraalin» musiikin virtaus uskonnollisine tulokulmineen. Tähän päälinjaan kuuluu myös naivismi, joka hyödyntää sekä »vanhan» minimalismin että popmusiikin piirteitä, mukaan lukien elektronisen popmusiikin alalajit. Minimalismi voi olla myös hyvin lähellä sointimusiikkia, etenkin jo mainittu uussakraali musiikki. Ne, jotka pitävät itseään avantgardisteina, pitävät usein mimimalismia ja sitä seurannutta naivismia jonkinlaisena avantgarden antiteesinä, koska ne ovat usein melko lähellä tonaalisuutta, ja tonaalisuus ei kerta kaikkiaan kuulu avantgardeen.

Viides linja on instrumentaalinen konkreettinen musiikki, joka korostaa hälyjen itsenäisyyttä. Tämä musiikki on lähellä »puhdasta» äänitaidetta mutta sävellykset ymmärretään teoksiksi. Yleensä käytetään tavallisia instrumentteja, sekä akustisia että sähkösoittimia. Harmoniat eivät ole olennaisia, sointurakenteita ei ole, melodioita ei todellakaan ole. Usein tällainen musiikki on hyvin hiljaista, paitsi melumusiikki noise, jossa äänekkäitä hälyjä tuotetaan niin paljon, että musiikin pinnasta tulee eräänlainen seinä. Instrumentaalisen konkreettisen musiikin tekijät katsovat sangen yleisesti sen kuuluvan avantgardeen.

Kuudes ja viimeinen päälinja on esitystaidemusiikki, jossa ei välttämättä käytetä lainkaan perinteisiä instrumentteja, tai sitten niitä »soitetaan» ei-perinteisillä tavoilla. Soittimet saattavat olla kasa esineitä, joilla ei ole näkyvää yhteyttä musiikin esittämiseen. Siksi joskus puhutaan myös esinemusiikista. Mukana voi olla visuaalista kuvastoa liikkuvana kuvana tai still- tai live-kuvana. Musiikki voi yhdistyä myös valoihin ja tuoksuihin, ja aistimuksia voidaan laajentaa esimerkiksi VR-laseilla. Myös esitystaidemusiikki kuuluu toistaiseksi vielä avantgardeen.

On merkille pantavaa, että yhdellä ja samalla säveltäjällä saattaa olla vaikka kaikkiin edellä mainittuihin tyyliin sopivia teoksia. Jopa yhden ainoan teoksen sisällä voidaan liikkua useamman kuin yhden ilmaisun piirissä. Joistakin sävellyksistä on aivan mahdoton sanoa, mihin noista ryhmistä ne kuuluvat. Mikäs sen postmodernimpaa kuin tyylien sekoittelu!

Entäpä ooppera, musiikkiteatteri? No, sehän voi kuulua noihin kaikkiin. Ooppera ei ole musiikkityyli, vaan tapa esittää musiikkia. Sama koskee pelimusiikkia, johon kuuluu paljon sellaista äänimaisemaa, joka liittyy suoraan nykytaidemusiikkiin.

Entä mikä ei ole nykytaidemusiikkia? Tätä rajaa ei ole helppo piirtää, sillä moni musiikki, jota voimme pitää hyvinkin historiallisena saattaa vaikuttaa johonkin vielä nykyään sävellettävään. Mutta se on selvää, että esimerkiksi Arnold Schönbergin tai Anton Webernin musiikki ei ole nykkäriä. Molempien säveltäjien kuolemasta on kulunut jo kokonainen ihmisikä, ja kummankin sävellystyylillä on jo sarjallisuuden yhteydessä kertaalleen kieputettu esiin uustyylinä. Siksi sekä Schönberg että Webern vertautuvat Mozartiin ja Beethoveniin, heidän teoksensa ovat historiallista musiikkia. Siksi ne myös kuuluvat klassiseen eivätkä nykytaidemusiikkiin, mutta tämähän onkin tullut jo sanottua.

Nyky musiikki onkin lähinnä asenne ja intentio, sillä se ei ole musiikkityyli. On mahdollista säveltää melko vanhaankin tyyliin siten, että musiikki kuulostaa silti yhä tuoreelta tai uutta etsivältä. Tämä riippuu kahdesta tekijästä: 1. säveltäjällä on taito tehdä sellaista musiikkia, ja 2. kuulijalla on kyky kokea tuo musiikki tuoreeksi. Tyylistä riippumatta.

Mutta miten saavuttaa tuo kyky kokea musiikki tuoreeksi? Miten saada ylipäättään jotain irti oman aikamme taidemusiikista? Miten nyky musiikkia siis tulisi kuunnella?

KUUNNELTAVAA:

Josef Matthias Hauer: Konzert für neun Instrumente, op. 24

Anton Webern: Variations für Orchester, op. 30

Luigi Nono: Il canto sospeso

Pierre Boulez: Le marteau sans maître

Edgard Varèse: Poème électronique

Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge

György Ligeti: Atmosphères

Terry Riley: In C

The Beatles: Revolution 9

Tangerine Dream: Phaedra (albumi)

Iannis Xenakis: Metastaseis

Pink Floyd: The Saucerful of Secrets (albumi)

Luciano Berio: Sinfonia

Arvo Pärt: Fratres

Cathy Berberian: Stripsody

Gérard Grisey: Vortex Temporum

Helmut Lachenmann: Toccata

30 Musiikkiin rinnastuvia äänitehosteita tehdään myös arkisilla esineillä. Tällaisia toteuttavat ovat aivan omia ammattilaisiaan, joita kutsutaan foley-artisteiksi.

31 Konkreettinen musiikki, musique concrète, syntyi toisen maailmansodan jälkeen osana elektronimusiikkia, kun luonnollisia ääniä alettiin lisätä sävellysten osaksi. Yksi konkreettisen musiikin suosittu muoto ovat kollaasit, jotka muodostuvat kokonaan luonnollisista äänistä.

32 Glissando tarkoittaa äänen liu'uttamista säveltasosta toiseen.

33 Tämä on asiaan perehtymättömälle täyttää hepreaa, mutta älä välitä! Musiikin teoriaa ei tarvitse tuntea voidakseen nauttia musiikista tai edes ymmärtääkseen tätä tekstiä.

34 Kromaattisuudessa ei edetä sävelaskelissa tavallisten asteikkojen tapaan, vaan liikutaan tonaalisuuden sääntöjä rikkoen. Esimerkiksi pianon valkoisia koskettimia edeten muodostetaan diatoninen (tai tarkemmin sanoen modaalinen) asteikko, mutta kun sekaan tungetaan (useampia) askelia mustille koskettimille, tullaan kromaattiseen asteikkoon. Jos lähetyvilläsi on piano tai vastaava kiippari, voit helposti todeta asian itse.

35 »Heute habe ich etwas entdeckt, das die Überlegenheit der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre versichern wird.« (Schönbergin kirje oppilaalleen Josef Ruferille heinäkuussa 1921).

36 Konsonoivuus tarkoittaa tasasointisuutta. Sen vastakohta on dissonoivuus eli riitasointisuus.

37 Kaikkine muunnelmineen 12-sävelrivejä on peräti 479 001 600.

38 Itävallan omat fasistit ottivat vuonna 1938 avosylin vastaan saksalaisen vallan, kun sitä oli tuomassa heidän oma pojunsa Adolf Hitler. Sitä edeltäneet neljä vuotta maata olivat hallinneet austrofasistit, joiden joukossa juonitteli aivan samanlaisia natsseja kuin Saksassakin.

39 Anschluss oli Itävallan liittäminen natsi-Saksaan kansanäänestyksen jälkeen.

40 Lintu vai kala.

41 »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.« Kulturkritik und Gesellschaftin esipuhe, 1949.

42 Alkuperäinen sitaatti kuuluu »L'enfer, c'est les autres«. Näytelmän on suomentanut Marja Rankkala.

43 Schönbergin oppilas Dika Newlin (1923–2006) oli vuonna 1949 ensimmäinen Darmstadtissa esitetty säveltäjänainen. Jo 11-vuotiaana ensimmäisen sinfoniansa säveltänyt Newlin olikin astetta erikoisempi hahmo, sillä myöhemmin hän sai julkisuutta myös Elvis-imitaattorina ja punklaulajana!

44 Jokainen näistä säveltäjistä kokeili sarjallisuutta mutta hylkäsi sen pian. Pisimmälle meni Rautavaara, jonka 4. sinfonia »Arabescata» (1962) on ainoa kokonaan sarjallinen suomalaisen säveltäjän sinfonia. Se on myös varsin kelvollista musiikkia, pahempaakin on kuultu.

45 Absoluuttisella musiikilla tarkoitetaan musiikkia, joka vaikuttaa vain itsenään, vailla esimerkiksi kirjallista »ohjelmaa», taustatarinaa tai kuvailevuutta. Sinfoniat ovat yleensä absoluuttista musiikkia, sinfoniset runot taas niin kutsuttua ohjelmamusiikkia.

46 »Työn sankari» Aleksei Stahanovin väitettiin louhineen 102 tonnia hiiltä alle kuudessa tunnissa. Tämän täytyy aivan ehdottomasti olla totta. Ihan varmasti!

47 Vuonna 1948 NKP:n keskuskomitean agitprop tuomitsi nuo kolme säveltäjää »formalismista» eli musiikista, joka oli proletariaatille liian vaikeaa. Sopi todella kysyä, millaisina musiikillisina aaseina Stalin kansalaisia piti, sillä sekä Šostakovitš, Prokofjev että Hatšaturjan sävelsivät sangen kaunista ja helposti lähestyttävää musiikkia. Kysymys lienee sittenkin ollut ensisijaisesti halusta pitää taiteilijat pelossa.

48 Sarjallisuutta kutsutaan usein myös serialismiksi sen englanninkielisen nimen (serialism) mukaan.

49 Magnus Lindberg, Helsingin Sanomat 8.1.2016.

50 Musiikkiterminä häly tarkoittaa ääntä, jolla ei ole sävelkorkeutta. Hälyjä voidaan kyllä tuottaa tavallisilla soittimilla, mutta yleensä käsittelemällä niitä soittimelle epätyypillisesti esimerkiksi raaputtamalla, koputtamalla, läpi puhaltamalla tai muilla tavoin – vain mielikuvitus on rajana.

51 Varsinaisen Philipsin paviljongin – joka perustui kaikilta osiltaan paraabelina kaareutuviin muotoihin – piirsi Le Corbusier'n toimistossa työskennellyt arkkitehti ja säveltäjä Iannis Xenakis, josta tuli yksi 1900-luvun jälkipuoliskon omaleimaisimmista säveltäjistä.

52 Theresienstadtin keskitysleirissä kuollut tšekkiläinen säveltäjä Erwin Schulhoff (1894–1942) oli tosin jo vuonna 1919 – parhaaseen dadaismin kukoistusaikaan – kirjoittanut teoksen Fünf Pittoresken, jonka kolmas osa In futurum koostuu pelkistä tauoista. Eikä tässä kaikki: ranskalainen humoristi-kirjailija Alphonse Allais (1854–1905) julkaisi jo vuonna 1897 »surumarssin» (Marche funèbre), jossa on vain tyhjiä tahteja. Onko maailmassa mitään täysin alkuperäistä?

53 Fluxus-taiteilija Kimmo Penttilä höynäytti tällä tavoin riemastuttavasti Iltalehteä vuonna 2010.

54 Sävelten välit muodostavat intervaleja. Kun oktaavi jaetaan useampaan kuin 12:een puolisävelaskeleeseen, muodostuu mikrintervalleja, jotka kuulostavat tasavireisyyteen tottuneen korvassa lähinnä epävireisyydeltä. Niiden yhdistelmistä syntyy kuitenkin jännittäviä sointeja ja harmonioita.

55 Stokastinen prosessi on sattumanvaraisesti ajassa etenevä prosessi. Jos et ymmärrä musiikin teoriaa niin älä välitä, en minäkään ymmärrä korkeampaa matematiikkaa, vaikka se onkin vain yksi kieli kielten joukossa.

56 Popmusiikin »normaali» rytmi on nelijakoinen, ja isku tulee toiselle ja neljännelle tahdinosalle.

57 Korkea ja matala eivät tarkoita hyvää ja huonoa, vaan sitä, pyritäänkö rakenteellisesti monimutkaiseen vai yksinkertaiseen. Molemmilla tavoilla voi syntyä hyvää ja huonoa vastaanottajan mausta riippuen.

58 Bel canto – kirjaimellisesti »kaunis laulu» – on klassisen musiikin aikana vallinnut laulutapa, joka korostaa äänenmuodostuksen kauneutta. Se voi olla melodisesti

hyvin koristeltua, mutta aina linjakasta. Tyypillisimmillään bel canto on 1800-luvun italialaisessa oopperassa.

59 Ensyklopedistit olivat filosofi Denis Diderot'n (1713–84) epävirallisesti johtama joukko tutkijoita ja ajattelijoita, jotka kirjoittivat varhaista tietosanakirjaa *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, suomeksi siis *Ensyklopedia*, eli perusteltu sanakirja tieteistä, taiteista ja taidoista. Sen ensimmäinen laitos ilmestyi 1751.

60 Geometriassa 12-tahokas on dodekaedri. Se on siis pallon näköinen, mutta siinä on 12 tahkoa.

61 Matemaatikko Leonardo Pisalainen eli Fibonacci (1170–1250) loi 1200-luvun alussa lukujonon, jonka jokainen luku on kahden edellisen luvun summa: siis 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 jne. Monen luonnonilmiön kasvu noudattaa Fibonaccin kaavaa.

62 Institut de Recherche et Coördination Acoustique/Musique perustettiin 1971.

63 Tasavireisyys on länsimaisen musiikin yleisin viritysjärjestelmä. Se jakaa oktaavin 12:een saman suuruiseen puolisävelaskeleen. Järjestelmänä se on keinotekoinen, sillä siinä ainoastaan oktaavi on »puhdas» intervalli. Eri viritysjärjestelmistä löytyy helposti lisätietoa internetistä.

64 Muissa kielissä tämä tunnetaan nimellä *musique concrète instrumentale*; varmaan nimi on ranskankielinen siksi, että myös konkreettisesta musiikista puhutaan ranskankielisellä nimellä *musique concrète* sekä englannissa ja saksassa.

65 Vapaatonaalinen musiikki voi sisältää piirteitä tonaalisuudesta, muttei kiinnity mihinkään sävellajiin.

# Miten nykymusiikkia tulisi kuunnella

## MITEN NYKYMUSIIKKIA TULISI KUUNNELLA

Miksi meidän oikeastaan pitäisi edes kuunnella nykyaikamusiikkia?

Jos se nyt kerran on niin hankalaa ja vastustettua, vierasta ja jopa inhottua, eikö olisi yksinkertaisinta vain ilmoittaa, että uusien sävellysten tekeminen ja esittäminen on loppu? Säveltäjät, menkää matkoihinne ja kouluttautukaa johonkin hyödylliseen ammattiin! Bach, Tšaikovski, Brahms ja Mozart riittävät meille. Ai niin, Finlandiaa saa tietysti myös soittaa. Oi katso, Suomi, sinun päiväs' koittaa!

Joopa joo. Aluksi lähes järkevältä vaikuttava kysymys muuttuu tuon loppulauseen myötä absurdiksi. Riittää että vertaamme musiikkia muihin taiteenlajeihin ja elämänaloihin. Samaahan voi kysyä niidenkin kohdalla. Minkä riivatun tähden kirjoitetaan uusia näytelmiä, joita esittämässä kekkaloi »röniseviä, öliseviä näyttelijöitä», kun Shakespearen ja Molièren näytelmissä on jo niin tyhjentävästi esitelty inhimillisen psykologian kirjo? Miksi julkaistaan uusia romaaneja, miksi klassikot eivät riitä? Miksi tehdään outoa tekotaidetta ja väännellään jostain romusta rujoja veistoksia, kun yleisö kuitenkin ruuhkautuu Mona Lisan eteen kuvia räpsimään? Miksi tehdään uusia elokuvia? Niin, miksi tehdään edes uutta popmusiikkia, kun beatlesit tekivät sen jo parhaiten? Miksi erilaisia arjessa käytettäviä laitteita kehitetään edelleen, vaikka vanhatkin metodit toimivat? Hitto, minäkin kirjoitan tätä läppärillä, vaikka tuossa vieressä on kynä ja ruutuvihko!

Olenainen ero musiikin ja muiden taiteenlajien välillä on niiden käyttämä »kieli». Sillä on suuri merkitys, millaista ilmaisua käytetään. Jos kirjoitan romaanin kokonaan itse keksimälläni kielellä, ei lukija ymmärrä siitä mitään eikä varmasti jatka ensimmäistä sivua edemmäs. Tosiasiassa yksikään kustantaja ei edes julkaise sellaista romaania. Samoin on hyvin epätodennäköistä, että kukaan tuottaisi omalla kustannusvastuullaan elokuvaa, jonka kuvamaailmassa ei ole mitään kiinnekohtaa tunnistettavaan ympäröivään todellisuuteen (kuvataiteena sellainen varmasti toimisi!).

Uusia kirjoja, elokuvia, näytelmiä ja tauluja tarvitaan jatkuvasti, koska ne kertovat omasta ajastaan silloinkin, kun teoksen tarina kertoo muusta kuin nykyhetkestä. Ne ilmaisevat itseään tavalla, jonka lukija tai katsoja ilman muuta kokee kuuluvan kunkin taiteenalan jatkumoon. Niiden sisältö voi olla uutta, mutta tapa jolla ne esitetään on tuttu, kynnys tekijän ja vastaanottajan välillä ei ole liian korkea. Emme ehkä pysty sanomaan, mitä näemme tuoreessa abstraktissa maalauksessa, mutta sen tarjoama kuva saattaa olla mielestämme aivan tajuttoman hieno.

Toisin on musiikissa: länsimaiset korvamme ovat niin yksiselitteisesti tonaalisen pulssimusiikin jähmettämät, että poikkeamat siitä koetaan häiritseviksi. Nykyaikamusiikin »kieli» on eri kuin muun musiikin. Teoksen ainutkertaisuuden vaatimus on niin suuri, että säveltäjillä on jopa »pakko» kehittää jokaiseen uuteen

teokseen uusi kieli. Säveltäjän ei edes kuulu antaa mitään avaimia musiikkinsa oveen, jokaisen teoksen tulee olla kuin arvoitus, joka kuulijan on ratkaistava.

Niinpä musiikki onkin kaikista taiteenlajeista savolaisin: vastuu ymmärtämisestä on aina kuulijalla.

Tästä seuraa, että nykyaikamusiikki lienee kaikkein marginaalisin taiteenala. Se on myöskin ainoa taiteenala, joka joutuu tekemään loputonta isänmurhaa saamatta siittäjäänsä hengiltä: missään muussa taiteenlajissa historiallisen ohjelmiston paine uutta taidetta kohtaan ei ole yhtä musertava kuin musiikissa, yhtä epäreilua kilpailuasetelmaa ei muualla ole. Nykkäri lienee myös ainoa taiteenala, joka joutuu aivan kirjaimellisesti puolustelemaan omaa olemassaoloaan. Sitähän minäkin tässä teen.

Kirjallisuuden klassikot nauttivat arvostusta, niitä tutkitaan, siteerataan ja kommentoidaan, mutta ne lainataan kirjastoista ja niitä myydään divareissa eikä uusien kirjojen kirjakaupoissa. Aktiivisia lukijoita kiinnostavat uudet kirjat. Toki teattereissa nähdään myös klassikonäytelmiä, mutta uudet teokset tai vähintään uudet ohjaukset ovat median ja sen mukaan lippunsa ostavan yleisön mielenkiinnon kohde. Elokuvateattereissa nähdään vain uutuuselokuvia, klassikot kuuluvat kinofiilien elokuvakerhoihin. Taidemuseoissa historialliset näyttelyt kyllä vetävät yleisöä, ja valtavasti vetävätkin, mutta nykyaikataiteellakin on suuri yleisö, ja media seuraa nimenomaan uutta kuvataidetta. Modernin taiteen museot ovat huippusuosittuja. Myös kuvataiteilijan työt voivat muuttua arvotaiteeksi jo taiteilijan eläessä.

Tästä seuraa luonnollisesti kysymys, miksi nykymusiikki on sellaista kuin on. Miksi se on kehittynyt sellaiseen suuntaan, jossa sillä on niin vähän ystäviä ja puolustajia? Miksi niin harva on kiinnostunut siitä? Onko säveltäjän tai esittävän muusikon etu, että hänen luomaansa tai esittämänsä taidetta kohtaan on niin älyttömän vähän ymmärrystä ja kiinnostusta? Kuka halvattu käski ampua itseään jalkaan?

Tyhjentävää selitystä tähän ei ole, koska asiaa voi lähestyä monista kulmista. Mutta ajatus, että taidemusiikki nimenomaan ei eläisi omassa ajassaan, on häiritsevää. Menuetit eivät kuulu meidän aikaamme. Ajan saatossa vaikuttavimmaksi nousee aina se taide, joka on ollut niin sanoaksemme edellä aikaansa (tai päättänyt jonkun kehityskulun). Harva nykyään mestariteoksena pidetty sävellys on hyväksytty sellaiseksi siltä istumalta. Edellisessä luvussa kuvailin sitä, miten länsimainen nykymusiikki kehittyi ja kasvoi klassisen musiikin raunioille. Syyt tuohon kehitykseen eivät ole yksiselitteiset eivätkä ainakaan kiistattomat.

Yksi syy ja paradigman muutos on jo romantiikan musiikissa alkanut tonaalisuuden haurastuminen ja lopulta sen katoaminen. Kuten kuvataide, myös taidemusiikki eteni 1900-luvun alussa kohti abstraktia ilmaisua, jossa teos ei enää kuvannut jotain tunnistettavaa ilmiötä vaan itseään.



Yhtä suuri paradigman muutos on toisen maailmansodan aiheuttama äkkirysäys. Pidän erittäin todennäköisenä, että Arnold Schönbergin 12-sävelteoria ja musiikki olisivat painuneet taidemusiikin marginaaliin, ellei sota olisi synnyttänyt sisäistä pakkoa mullistaa myös musiikki taiteena. Oli luonnollista hakea tietä sellaiselta suunnalta, jonka olivat tuominneet sekä natsit että stalinistit. Ilman toista maailmansotaa Anton Webern olisi todennäköisesti nykyään vain reunahuomautus musiikin historiassa (vaikka Webernin musiikki onkin monen mielestä hyvin hienoa ja tenhoavaa – minunkin). Voi olla, että Nono, Boulez ja Stockhausen olisivat silti tehneet kukin merkittävän ja vaikutusvaltaisen uran, mutta olisivatko he ottaneet lähtökohdaksi jotakin helpommin lähestyttävää kuin sarjallisuuden? Olisiko musiikki ollut heidän pelikenttäänsä ylipäätään tai etenkin Varèsen tai Xenakisin kaltaisten moniosaajien?

On myös hyvä huomata, että useimmilla taiteenlajeilla on taipumus kehittyä kohti äärimmäisyyksiä. Otan vertailuesimerkin popmusiikista, vaikkei siinä olekaan varsinaisesti taiteesta kyse: kuinka on mahdollista, että Bill Haleyn esittämän 66, viattoman Rock Around the Clock -rallin maailmasta edettiin muutamassa vuosikymmenessä örinämetalliin? Vaikka jälkimmäinenkin on popmusiikkigenressä kohtalaisen suosittua, onhan se omalla tavallaan melko äärimmäistä, vähän samaan tapaan kuin instrumentaalinen konkreettinen musiikki tai esinemusiikki verrattuna vanhaan klassiseen musiikkiin.

Populaarikulttuurissa suuntaa ohjaa niin kutsuttu valtavirta, siis se mikä myy hyvin. Kun yleisösegmentit ovat riittävän suuria, myös vaikea ja äärimmäinen voi menestyä. Taiteessa valtavirta on hankalammin määriteltävissä, joten äärimmäiset ilmiöt pääsevät siinä kehittymään vapaammin, taiteen kehitys on vähemmän sidoksissa siihen, mikä »myy» hyvin. Kun sitä suurta yleisöä ei ole, kehitys on villimpää.

Toinen luonnollinen kysymys on, miksi nykytaidemusiikkia pitäisi ylipäätään tehdä, saati kuunnella. Tähän on kuitenkin olemassa selkeä vastaus: siksi, että klassisen musiikin esittämisen kulttuuri säilyisi elävänä. Nykymusiikin tukemisesta hyötyy sekin klassisen musiikin ystävä, joka inhoaa nykymusiikkia. Näillä kahdella on nimittäin tärkeä yhteinen nimittäjä: »tuotantovälineet». Yhden katoaminen johtaisi lopulta myös toisen häviämiseen. Nykytaidemusiikkia tehdään esitettäväksi paljolti samoille muusikoille, jotka esittävät myös klassista musiikkia. Toki monet erikoistuvat jonkin tietyn aikakauden musiikin esittämiseen, mutta jopa barokkimusiikkiyhtyeet tilaavat ja kantaesittävät toisinaan uusia teoksia eläviltä säveltäjiltä. Minusta se onkin paras tapa välttää vajoaminen musiikkiarkeologian kyläyhdistykseksi.

Jos uuden taidemusiikin säveltäminen loppuisi, jäljelle jäisi noin valtamerellinen klassista musiikkia. Eikö se riittäisi? Eiköhän – jos ainoa vaatimus on löytää ohjelmistoa soitettavaksi ja laulettavaksi. Mutta ennen pitkää kävisi niin, että kaikki säveltäjät olisivat myös ihan oikeasti kuolleita säveltäjiä, peruukilla tai ilman. Kun

joltakin ilmiöltä katoaa kosketus elävään elämään, se näivettyy kohta vain asiaan perehtyneiden harrastukseksi. Ja ajan myötä tuo harrastajien joukko jatkuvasti pienenee. Lopulta käy niin, etteivät vanhemmat välitä lähettää lapsiaan soittotunneille eivätkä lapset omin päin keksi alkaa opetella soittamista, jos musiikki on heille sitä, mitä tehdään applikaatioilla ja äänenmuokkausohjelmilla. Orkestereihin ei enää ole tulijoita ja ne lakkaavat olemasta, sillä onhan meillä striimauspalvelut, joista musaa voi kuunnella.

Kuvio toimii tietysti myös toisinpäin: jos klassisen musiikin soitto- ja lauluopetus lopetetaan, katoavat esittäjät nopeasti myös uudelta musiikilta, ainakin muulta kuin akusmaattiselta musiikilta.

Joku voi nyt tietysti kysyä, miksi klassisen tai taidemusiikin pitäisi ylipäättään olla enää olemassa, etenkin kun niiden opettaminen ja tekeminen ovat niin suuren yhteiskunnallisen tuen varassa. Vastaus tähän voi olla vain mielipide. Omani on, että klassinen ja taidemusiikki kuuluvat koko ihmiskunnan suurimpiin inhimillisen taidon ja kekseliäisyyden saavutuksiin, aivan samalla tavalla kuin pisimmälle edennyt luonnontiede, rakennusteknologia, lääketiede, ihmisen kyky rakentaa neuroverkoja ja laskea eksoplaneetan kaasukehän korkeus, taito panna juotavaksi kelpaavaa alkoholitonta olutta, lentää Kuuhun tai selvittää rathbuninluolasalamanterin lisääntymistapa (tosin kun viimeksi katsoin, siitä ei vielä tiedetty mitään). Nämä ovat universaaleja arvoja ja ihmisyyden laadun mittareita, joiden hylkääminen on minuutemme hylkäämistä eläinlajina. Ugh.

## Klassinen on pop

Klassisen musiikin pitämiseen elävänä on myös raadollisempi syy: monet tienaavat sillä rahaa. On totta, ettei yksikään oopperatalo tai sinfoniaorkesteri pysty toimimaan ilman julkista tai yksityistä tukea, sillä niiden vaatimat koneistot ovat niin suuria, että pelkkä palkkojen maksaminen vaatii verrattomasti enemmän pätäkkää kuin pääsylippunsa ostavalta yleisöltä voidaan nyhtää – etenkin kun klassisen musiikin tähtien palkkiot tuppaavat olemaan julmetun suuria.

Kuten käytännössä kaikki niin sanottu korkeakulttuuri, myös taidemusiikkielämä toimii siten, että sisällön tuottajat toimivat itse tappiolla, joka jonkun täytyy kuitata, oli se sitten yksityinen mesenaatti, säätiö tai veronmaksajien joukko. Tämä johtuu siitä, että taiteen tekeminen ja esittäminen on kallista, koska ne ovat ensisijaisesti työvoimavaltaista puuhaa. Mutta museoiden, teatterien, konsertti- ja oopperatalojen ynnä vastaavien ympärille muodostuu liike- ja palvelutoimintaa, joka tuottaa yhteiskunnalle pelkkinä verotuloina tutkimusten mukaan yli puolitoistakertaisesti sen summan, mitä eri tukijat tuohon varsinaiseen toimintaan satsaavat.

Taide- ja kulttuuriala ovat totta puhuen suuri työllistäjä myös tilastollisesti. Suomessa kulttuurialan osuus kansantuotteesta on lähes neljä prosenttia, mikä on suurempi kuin paperi- ja elektroniikkateollisuuden, metsätalouden tai hotelli- ja ravintola-alan osuudet. Yritysten markkina-arvosta yli kahdeksankymmentä

prosenttia lasketaan muodostuvan aineettomasta pääomasta, myös niiden, jotka tuottavat perinteistä tavaraa, laitteita, materiaaleja ynnä muuta vastaavaa.<sup>67</sup>

Tämä yhtälö ei tunnu menevän perille monenkaan »tavallisen kansalaisen» tajuntaan. Myös Pohjoismaissa yleistä kulttuurielämän tukemista julkisista varoista paheksutaan välillä äänekkäästi, ja populistit laskevat, kuinka monta vaippaa vanhuksille voisi sen tai tämän taidemuseon tai teatterin saamalla tuella hankkia. Yleensä kulttuuritukien kritisoijien taustamotiivi vaikuttaakin olevan taideinho, jota yritetään verhoilla muka-talousajattelun kaapuun. Jollei itse arvosta jotakin asiaa yhteiskunnassa, ei siitä saisi kukaan muukaan nauttia.

Kulttuurielämän avokätinen tukeminen tuottaa kuitenkin tutkitusti yhteiskunnan sisäiseen kiertoon rahaa. Jokainen työpanos luo myös uutta rahaa, ja jokainen taidenäyttelyyn tai konserttiin saapuva turisti tuo mukanaan rahaa ja verotuloja (ainakin mikäli kyse on pohjoismaisesta »veroparatiisista»). Vastaanväittäjät yrittävät viisastella kysymällä, miksi yhteiskunta ei sitten tyydy pelkkään kulttuurituotantoon, jos se kerran on niin kannattavaa – oliko se puolitoistakertaisesti rahat takaisin?

Vastaus on sama kuin kaikessa muussakin markkinataloudessa: kasvun rajat tulevat vastaan tarjonnan ylittäessä kysynnän, eli kaikki kaupallinen toiminta saavuttaa jossain kohtaa saturaatiopisteen, jossa tuotto suhteessa panokseen alkaa laskea tai kääntyä jopa tappiolliseksi. Kulttuuritarjonta tulee mitoittaa mahdollisuuksia vastaavaksi, ja tuota potentiaalia yhteiskunnat eivät ole vielä ulosmitanneet, ei sinne päinkään. Kulttuuripalveluihin voisi lisätä myös liikunta- ja urheilutapahtumien infrastruktuurin, joka toimii samoilla taloudellisilla periaatteilla kuin taide-elämä: sekin tarvitsee yleensä ulkopuolista rahoitusta, joka on rahoittajalle kannattavaa johonkin rajaan saakka.

Yhteiskunnan on järkevää tukea kulttuuritapahtumia myös siksi, että silloin pääsylippujen hinnat saadaan pidettyä matalina, joten myös pienituloisilla on varaa käydä teatterissa tai konsertissa. Tällä tavalla maksimoidaan potentiaalisen yleisön määrä, ja sitä kautta yhteiskunnan saamat oheistuotot. Syntyy siis itselleen vauhtia antava pyörä. Tämä korostaa kulttuurielämän taloudellista merkitystä, ja yleisön saama taide-elämys jää sitten bonukseksi, jolle ei pysty laskemaan rahallista arvoa edes paatunein kokoomuslainen. Elämys on ollut arvokas myös taloudellisesti, jos ihminen haluaa tulla taide-esitykseen uudestaan, ja siten tekee öljynvaihdon kulttuuritalouden moottoriin. Aika moni haluaa.

Jotkut populistit vaativat, että taiteilijan tulisi kyetä elättämään itsensä taiteensa myynnillä, osoittaa sen arvo ja tarpeellisuus sillä tavalla. Tällaista saatetaan puolustella jopa sillä, että silloin taiteen taso nousisi, laatu paranisi. Kävisi kuitenkin juuri päinvastoin: jos kaiken taiteen pitäisi olla aina »myytävissä», siitä tulisi pian metrimakkaraa, joka ei enää täyttäisi taiteen kriteereitä. Taide lakkaisi kehittymästä ja uudistumasta, jolloin sen idea jäisi toteutumatta.

Yksi korkea- ja populaarikulttuurin keskeisistä eroista nimittäin on, että populaarikulttuurin oletetaan maksavan omat kulunsa ilman ulkopuolista tukea. Siksi sen pariin pääsemisen rima asetetaan niin alas, että se voidaan suunnata mahdollisimman suurelle ihmisjoukolle, siis sille paljon puhutulle suurelle yleisölle. Siten kaupallisuus on lähtökohta sellaisellekin popmusiikille, joka tyyliinsä puolesta vaikuttaa liian epäkaupalliselta voidakseen kustantaa itsensä; myös »vaikeamman» popmusiikin idea on saavuttaa mahdollisimman laaja yleisö ja myyntimenestys. Tämän toteaminen ei suinkaan tarkoita kaupallisen tai epäkaupallisen popmusiikin väheksymistä. Ylipäätään ei ole mielekästä tai rakentavaa asettaa populaari- ja korkeakulttuuria keskinäiseen laatuvertailuun, koska niiden tavoitteet ja laatuvaatimukset eivät ole samat. Kun säveltäjä Henrik Otto Donner (1939–2013) aikanaan kysyi, onko huono sinfonia parempi kuin hyvä iskelmä, hänen opettajansa ja kollegansa Joonas Kokkonen (1921–1996) esitti vastakysymyksen: »Onko hyvä lattia parempi kuin huono katto?» Näkeekö ruskeilla silmillä paremmin kuin vihreillä? Onko kissa parempi kuin koira? On asioita, joiden keskinäinen laatuvertailu ei ole mielekästä.

Tähän tosin liittyy kiinnostava huomio: suurin osa klassisen musiikin esittämisestä toimii samoilla tavoitteilla kuin popmusiikki. Tietenkään sinfoniaorkesteri ei pääse lipputulojen tai fanipaitamyynnin (hah!) kautta omilleen, ja sinfoniakonsertissa tällainen mielellään »unohdetaan». Ei tunnu hyvältä muistuttaa jatkuvasti siitä, että koko toiminta on yhteiskunnan, säätiöiden tai rikkaiden yksityishenkilöiden hyvän tahdon varassa. Silti klassisen musiikin tapahtumiin odotetaan ja toivotaan mahdollisimman suurta yleisöä, joka ostaisi myös mahdollisimman paljon levyjä (silloin kun varsinaisia levyjä vielä ostettiin), joisi väliajalla mahdollisimman monta lasillista mahdollisimman kallista sampanjaa ja niin edelleen. Kun klassisen musiikin tapahtumien liput myydään loppuun, järjestäjät mielellään röyhistelevät rintaansa yleisömenestyksellä, koska suuri yleisömäärä tarkoittaa, ettei ulkopuolinen tuki ole mennyt hukkaan – eli panostuksen arvo lasketaan liikevaihtona eikä taide-elämyksenä. Mikä sinänsä on sangen ymmärrettävää.

Tätä suurten ihmismassojen vaatimusta ei nykytaidemusiikissa juuri ole, koska nykkärikonsertit ja -festivaalit mielletään jo valmiiksi marginaaliseksi pienten piirien rituaaliksi, jossa oikeauskoiset tutkivat omaa kabbalaansa. Niinpä niihin ei myöskään löydy kovin avokätistä julkista rahoitusta, ja yksityistä sitäkin vähemmän. Nykymusiikkitapahtumaa tukeva raharikas (varmasti myös yksisarvisia on olemassa!) on yleensä jostain syystä itsekin hurahtanut uuteen taiteeseen, sillä varsinaista ansaintamahdollisuutta toimintaympäristö ei tuo.

## Mikä on musiikkiteos

Klassinen ja popmusiikki siis jakavat yhteisen tavoitteen: olla suosittua ja myydä paljon. Niiden lähtökohdat ovat kuitenkin hyvin erilaiset keskeisessä asiassa – musiikissa itsessään. Ei toki musiikkityylissä, sillä ovathan sekä klassinen että pop valtaosin tonaalista pulssirytmimusiikkia, vaan siinä, miten musiikkiteos käsitetään.

Popmusiikissa teos on yleensä yhtä kuin säestetyt laulun ensimmäinen tai tunnetuin levytys, ja kappale identifioituu tuon levytyksen esittäjään eli laulusolistiin tai bändiin. Popmusiikki merkitään siis muistiin levyttämällä se.68 Levy soi radioissa ja striimeissä ja tulee sitä kautta tutuksi. Sen nyanssit jäävät kuulijan mieleen. Tästä syystä kappaleen uusia versioita vierastetaan. Vaikka joku levyttäisi nyt kerta kaikkiaan niin järisyttävän hyvän version Stairway to Heavenistä, että striimipalvelut räjähtäisivät ylikuormituksesta ja innostuneet kriitikot saateltaisiin sekavia jokeltavina mielenterveyspäivystykseen, aina löytyisi joukko puhdasoppisia, joille uusi versio olisi pyhäinhäväistys eikä mitenkään kilpailukykyinen Led Zeppelinin alkuperäisen levytyksen kanssa. Mahdollisesti näin olisi vain siksi, että tämän uuden version laulaja ei kuulosta samalta kuin Robert Plant vuonna 1971.

Popmusiikissa tunnetaan käsite cover. Se tarkoittaa uutta versiota tai live-esitystä jonkun toisen levyttämällä tunnetuksi tekemästä kappaleesta. Coverbändi ei ole varsinaisesti alentuva ilmaisu, mutta se kertoo heti, että musiikki ei ole esittäjän »omaa». Taidemusiikissa tämä ajatus on absurdi, sillä kaikki muut paitsi omaa musiikkiaan esittävät säveltäjät esittävät pelkkiä covereita. Joka ainoa maailman sinfoniaorkesteri on coverbändi!

Usein popyhtyeet tekevät musiikkinsa itse kollektiivisesti, vaikka joku bändin jäsen saattaakin olla muita suuremmassa roolissa. Omassa rockmusiikkihistoriassani tekemäni kappaleet ovat todellisuudessa koko bändin yhdessä sovittamia, siis eräänlaisia yhteissävellyksiä. Se miten vaikkapa Petteri on rakentanut bassolinjansa ja Kalle kitarasoolonsa on ollut luovaa säveltämistä, vaikka se tapahtuukin soittamalla. Poikkeako tämä Bachin »kehollisesta» säveltämisestä? Mielestäni ei muutoin kuin ettei tuota bassolinjaa ja sooloa ole kirjoitettu nuoteiksi.

Hyvin yleistä on myös tehdä popmusiikkia muiden esitettäväksi, eikä silloin ole välttämättä lainkaan tärkeää saada omaa nimeään esiin. Nicky Chinn ja Mike Chapman, trio Stock-Aitken-Waterman, Burt Bacharach ja Hal David, Jerry Leiber ja Mike Stoller – kaikki nuo ja monet muut naureskelevat vieraillessaan verkkopankissaan, kun muiden esittämät kappaleet tahkoavat heille myynti- ja tekijänoikeustuloja. Vaikkei tavallinen musiikin kuuntelija heidän nimeään tiedä tai muista, se tuskin heitä harmittaa. On vain hyvä, jos kappale menee yleisön mielessä sen esittäneen laulajatähden nimiin, sillä se lisää varmasti myyntiä entisestään.

Klassisessa musiikissa teos sitä vastoin identifioituu sen säveltäjään, siis yleensä jokuolleeseen valkoiseen keski- tai eteläeurooppalaiseen mieheen – joka tapauksessa yhteen henkilöön. Tämän tulisi tietysti mieluusti olla nero ja traagisesta elämästä ja luonneviasta saa sata bonuspistettä. Pelkkä juoppous ei riitä, vaikka siitä voi saada meheviä tarinoita.

Popkappaleen ensimmäisen tai tunnetuimman levytyksen esittäjä »omistaa» teoksen identiteetin.<sup>69</sup> Klassisessa musiikissa sen sijaan säveltäjä on luonut teoksen, jonka on sen valmistuttua päästänyt leijumaan taiteen avaruuteen, kenen

tahansa esitettäväksi. Tämä johtuu kahdesta seikasta: ensinnäkin klassinen musiikki on merkitty muistiin kirjoittamalla se nuoteiksi, ja niitä ei voi tulkita täysin yksiselitteisesti. Siksi mistään sävellyksestä ei ole yhtä, määriteltyä soivaa versiota. Toiseksi klassinen musiikki on lähes kokonaan syntynyt aikana ennen äänilevyn keksimistä ja yleistymistä, joten nykyään tunnetuille teoksille on syntynyt jonkinlainen esityskäytäntö ilman levytystä, jollaisella sävellyksen identiteetti olisi kiinnitetty pysyvästi kuulijoiden mieleen.

Tästä puolestaan seuraa se, että jokseenkin jokainen esittävä klassinen muusikko olisi valmis ja jopa halukas tekemään levytyksen myös niistä sonaateista, konsertoista sun muista, joista on olemassa kymmenittäin, jopa sadoittain, levytyksiä. Luonnollisesti jokainen haluaisi kertoa oman näkemyksensä. Jotkut kapellimestarit tekevät useampiakin kertoja jonkun säveltäjän sinfonioiden kokonaislevytyksen vain koska heidän näkemyksensä musiikista on muuttunut vuosien mittaan ehkä piirun tai kaksi. Edellytyksenä on, että kyseinen kapellimestari (tähän mennessä hänkin on yleensä ollut valkoinen mies) on saanut tulkitsijana samanlaista neron haloa pänsä ylle kuin on teoksen säveltäjällä.

Kun tällainen nerouden biorytmi osuu pisteeseen, jossa säveltäjä, teos ja esittäjä kohtaavat, syntyy loputon määrä levytyksiä samasta kappaleesta. Kuvitelkaapa: Sibeliuksen viulukonsertosta on tehty toista sataa levytystä! Tästä seuraa väistämättä sellainen käsitevottili, että tuo viulukonsertto ei itse enää ole se taideteos, vaan jokainen sen uusin levytys »on» tuo konsertto. Kunnes tehdään seuraava levytys.

Sinänsä pidän ymmärrettävänä, että 1900-luvulla sävelletyistä viulukonsertoista juuri Sibeliuksen teos on maailman useimmin levytetty.<sup>70</sup> Se on nimittäin luonnollisesti ollut vuonna 1965 aloitettujen Sibelius-viulukilpailujen finaalien pakollinen numero, joten sen nuotti on jossain vaiheessa päätynyt jokseenkin jokaisen tämän maailman ammattiviulistiksi tähtäävän nuottitelineelle. Kun teos on niin laajasti ja läpikotaisin tunnettu, analysoitu ja tulkittu, onko ihme, että niin moni on sen halunnut levyttää? Toki sen ovat levyttäneet monet viulistsuuruudet jo paljon ennen viulukilpailujakin, sillä onhan se myös ihanaa musiikkia.

Kuuntelijan kannalta alati kasvavasta versiovalikoimasta ei ole suurta hyötyä, sillä kun yhdestä teoksesta alkaa olla useita levytyksiä, on sangen vaikea sanoa, mikä niistä olisi »paras». Ja jos onnistutaan sanomaan, kenen soittama Sibeliuksen viulukonserton levytys on paras, tullaan määritelleeksi – vastoin klassisen musiikin teosidentiteetin ideaa – defintiivinen versio tuosta teoksesta.

Ja silloin se on muuttunut luonteeltaan popmusiikiksi!

## Miten nykyaikamusiikkia sävelletään

Minultakin on silloin tällöin kysytty, mistä sävellykseni tulevat. Kuulenko tosiaan kaikki ne äänet pääni sisällä? Mistä tiedän, mitkä sävelet ovat oikeat?

En ole vielä tavannut säveltäjää, joka ei kuulisi lainkaan »ääniä» mielessään, mutta ei säveltäminen niin yksinkertaista ole, että mennään lootusasentoon, suljetaan silmät ja odotetaan uuden teoksen tulevan mieleen, ja säännätään sitten kirjoittamaan se ylös. Tai voihan se joskus niinkin mennä, mutta yleensä säveltäjän mielikuva omasta musiikista – jo tehdystä ja vielä tekemättömästä – perustuu koko siihenastisen elämän kokonaisuuteen. Uusi sävellys rakentuu jo tehdyille teoksille, mutta samaan aikaan myös jollekin sellaiselle, jota ei vielä ole sanottu tai nähty.

Usein puhutaan inspiraatiosta. Mistä se tulee? Jaa-a. Inspiraatio on anakronismi: ihminen kuulee tai näkee jotain sellaista, mitä ei vielä ole.

Kuten jo on todettu, yksikään säveltäjä ei ole täydellisen omaperäinen. Sataprosenttisen yksilöllistä musiikkia ei ole, koska silloin se olisi niin erilaista kuin muu musiikki, ettemme tunnista sitä musiikiksi. Tai jos tällainen säveltäjä on olemassa, emme tiedä sitä tai häntä pidetään kylähulluna. Olen joskus »säveltänyt» unessa suurenmoista musiikkia ja päättänyt jo nukkuessani, että tämä neronleimahdus minun on kirjoitettava muistiin heti herättyäni. Kun aamu on koittanut, olen huomannut, että unessa säveltämäni kappale tunnetaan jo kohtuullisen laajasti nimellä Kevätuhri tai Giant Steps.

Säveltäjät ovat yleensä kuunnelleet valtavan määrän uutta musiikkia. Ja tietysti partituureja on tutkittu, sävellystekniikoita opiskeltu, harjoitustehtäviä tehty. Soivat melodiat ja rytmit osataan kirjoittaa nuoteiksi. Tämä on samanlainen perusasia kuin se, että timpuri osaa käyttää sahaa ja vatupassia, ompelija saksia ja neulaa. Partituurimusiikin perusasiat ovat oikeastaan aina samanlaiset: musiikillinen visio pyritään kirjoittamaan nuoteiksi, joko perinteisin merkein tai vaikka teoskohtaisia graafisia merkkejä käyttäen. Joskus säveltäjän mielessä on sointi, jonka tekemistä ei voi kuvailla muuten kuin sanoilla. Silloin esitysohjeet kirjoitetaan tekstiksi.

Joskus säveltäjä voi yhdistää musiikkiin elementtejä, jotka ovat tyypillisiä jollekin toiselle taidemuodolle. Kun näitä piirteitä alkaa olla runsaasti, ollaan nopeasti tilanteessa, jossa on vaikea määritellä, onko kyse musiikista, kuvataiteesta, runoudesta, teatterista, virtuaalitodellisuudesta vai mistä.

Monet säveltäjät käyttävät kynää ja nuottipaperia. On olemassa tutkimuksia, joiden mukaan käsin kirjoittaminen luo tiiviimmän yhteyden tekijän ja teoksen välille kuin nuotinkirjoitusohjelmalla tehty, ja tämä sitten vaikuttaisi teoksen laatuun.

Saattaa olla, vaan kukapa sen varmaksi tietää. Itse käytän pelkästään notaatio-ohjelmaa, ja kynään tartun vain silloin, kun on mielekästä luonnostella jotakin sellaisilla piirroksilla, joihin tietokoneohjelma ei suoraan kykene. Kollegani Aulis Sallinen (s. 1935) kertoi minulle jo kauan sitten, että hänen pitää nähdä käsin kirjoittamansa partituuri kokonaisuutena nuottipaperilla ennen kuin hän voi hyväksyä sen myös musiikkiteoksena. Siis nimenomaan nähdä se, nuotin pitää näyttää »oikealta».

Monet säveltäjät improvisoivat jollakin soittimella tai etsivät sen avulla uudenlaisia ääniä ja soittotapoja, ja rakentavat sitten näistä löydöksistään sävellyksiä. On

olemassa myös »metodisäveltäjiä», jotka luottavat joko johonkin valmiiseen järjestelmään tai luovat uusia, ehkä jopa teoskohtaisesti. Tällainen metodisävellys voi syntyä ilman minkään soittokoneen avustusta. Säveltäjä voi sisäisen korvansa ja kokemuksensa kautta luottaa siihen, että valittu metodi tuottaa musiikkia, joka kuulostaa myös esitettynä siltä miltä pitääkin. Tätä kutsutaan myös ammattitaidoksi.

Sitten on kaltaiseni välimuoto: en varsinaisesti improvisoi tai etsi musiikkia soittimen avulla, mutta tutkin kyllä harmonioita esimerkiksi pianolla silloin kun soinnut ovat niin laajoja, ettei niitä pysty kuvittelemaan, vaikka olisi kuinka hyvä sävelkorva (omani lienee suunnilleen keskiverto). Joskus harmoniat rakentuvat pienemmille intervalleille kuin puolisävelaskelille. Niitä ei löydä pianosta, joten silloin täytyy turvautua tietokoneen kykyyn soittaa mikroaskelharmonioita, mikäli on tärkeää kuulla ne jo sävellysvaiheessa. Notaatio-ohjelmasta on yleensäkin hyötyä, jos haluaa kuunnella, mitä on kirjoittanut. Nykyiset äänisoftat ovat niin edistyneitä, että virtuaalinen sinfoniaorkesteri kuulostaa paikoin melko siedettävältä. Tietenkään kone ei osaa soittaa kuin ihminen, mihinkäs eläviä esittäjiä muuten tarvittaisikaan. Orkesterisoittimia simuloivan ohjelman käytössä on kuitenkin se vaara, että säveltäjä alkaa mukauttaa musiikkiaan vastaamaan tietokoneen sointikuvaa, mikä väistämättä rajoittaa mielikuvituksen lentoa. Tosin esimerkiksi elektroninen musiikki tehdään tietokoneella suoraan tietokoneen esitettäväksi, jolloin siihen ei tarvita ihmistä säveltäjän ja yleisön väliin. Jos säveltää musiikkia muille esineille kuin soittimille, ei tietokoneen ominaisuuksista löydy suoraa vastausta kuunteluun. Sama koskee laajennettuja soittotapoja muutoinkin.

Perinteiseen sävellysprosessiin on kuulunut myös orkesterimusiikin säveltäminen ensin pienemmäksi nuotiksi, esimerkiksi pianolla soitettavaksi, ja orkestroinnin tekeminen vasta sen jälkeen. Tuollaista tiivistelmänuottia kutsutaan partiselliksi. Tämä on tietysti mielekästä silloin, kun musiikissa on melodioita ja selkeää sointuharmoniaa. Itse en ole koskaan tehnyt partiselliä muutoin kuin tiivistämällä kirjoittamani pianopartituuriksi jälkikäteen. Koska koen musiikin visuaalisena taiteena – ideat tulevat minulle kuvina, hahmoina, pintoina ja niin edelleen – ajattelen myöskin sävelet väreinä ja tekstuureina. Siksi kirjoitan suoraan partituuria. Tämä on vain yksi tapa, ja siinä missä se vastaa minun tarpeitani, jollekin toiselle se ei sovi lainkaan. Työskentelytapa on aivan kirotun hidas, koska siinä luodaan mielessä ensin sointikuva ja vasta sen jälkeen harmoninen sisältö. Se on kuin valtavan palapelin kokoamista, jossa joutuu sovittelemaan yhteen lukemattomia pieniä palasia ilman että etukäteen edes tietää tarkasti, miltä kuvan on määrä näyttää.

Totesin aiemmin, ettei reaaliaikainen, kehollinen säveltäminen Bachin tai Mozartin tapaan enää nykymusiikissa onnistu. Tämä johtuu edellä mainitusta työtavasta ja siitä, etteivät tonaalista musiikkia tehneiden säveltäjien työkalut ole nykytaidemusiikissa enää käytettävissä. Reaaliaikainen sävellys voi olla



nykytaidemusiikissa korkeintaan jonkinlainen koe, kun taas esimerkiksi free jazzin perinteeseen kuuluva sataprosenttinen improvisaatio on reaaliaikaista säveltämistä mitä suurimmassa määrin.

Niin kutsutun kokeellisen musiikin käsite ei oikeastaan kuulukaan nykytaidemusiikkiin. Säveltäjällä voi olla metodi, jolla hän kokeilee erilaisia ratkaisuja eikä lopputulosta voi etukäteen tietää kovin tarkasti. Soiva musiikki voi siten olla millaista hyvänsä. Itse musiikki ei silloin kuitenkaan ole kokeellista, sattumanvaraista, vaan ainoastaan sen tuottamiseen käytetty sävellysmetodi kokeilee erilaisia yhdistelmiä. Kokeelliseksi sanotaankin yleensä sellaista popmusiikkia, joka kuulostaa »väärältä» eli on esimerkiksi atonaalista tai rytmisesti monijakoista.

Jos onkin öljyvärityön maalaaminen 2000-luvulla samanlaista kuin satoja vuosia sitten – tarvitaan vain kangas, maaleja ja siveltimiä ja sitten maalaamaan!71 – säveltäminen on sillä tavoin radikaalisti muuttunut, että nykyään ei tarvitse olla välttämättä lainkaan muusikko voidakseen olla säveltäjä. Minä en esimerkiksi soita mitään orkesterisoitinta niin hyvin, että ilkeäisin edes yrittää esittää omaa musiikkiani julkisesti – rockbändin kanssa voin nousta stagelle, mikä on toki muusikkoutta sekin. Mutta on myös sellaisia säveltäjiä, jotka eivät koske varsinaisesti mihinkään soittimeen, ellei sellaiseksi lasketa tietokonetta. Ei ole pakko olla koskaan soittanut mitään instrumenttia. Edes partituurin kirjoittamiseen ei tarvita välttämättä soittotaitoa, riittää kun tuntee tekniset reunaehdot.

Soittotaidosta on kuitenkin aivan verrattomasti hyötyä (ja iloa). Usein säveltäjät eivät esimerkiksi tunne kaikkien soittimien teknisiä reunaehtoja ja silloin esittävä muusikko voi tulla vihaisena silmille tai ainakin jupista turhautuneena säveltäjän selän takana. Onneksi useimmat muusikot tapaavat kertoa säveltäjän teknisen osaamisen puutteista ystävällisesti ja nöyryyttämättä. Muusikot ovat myös siitä jännä ihmlaji, että useimmat heistä ottavat mahdottomiltakin näyttävät haasteet vastaan ja pyrkivät aina löytämään toimivan tavan soittaa kaiken kirjoitetun (muusikot tosin puhuvat tässä kohta »fuskaamisesta»). Ihanteellisessa maailmassa esittäjä voi kertoa ongelmista säveltäjälle ennen kantaesitystä ja nuottikuvaa voidaan sitten yhdessä sorvata tarkoituksenmukaisemmaksi. Mikä onnenpotku onkaan, että puolisoni on ammattiviulisti, itse kun en ymmärrä jousisoitinten soittoa juuri muuta kuin soivan lopputuloksen. Kaikkea voi kysyä, myös tyhmiä kysymyksiä.

Säveltäjien työskentelytavat eivät tietenkään selitä sitä, miksi musiikista tulee juuri sellaista kuin tulee. Mistä itse musiikki syntyy? Ideat saadaan moniaalta, sekä tietoisesta suunnittelusta että alitajunnasta. Varmaan useimmat säveltäjät hakevat ideansa nimenomaan soivasta musiikista ja sen kuvittelusta, »sisäisestä kuulemisesta». Ja sitten ovat kaltaiseni, jotka kokevat musiikin ensin jossain toisessa muodossa kuin soivana äänenä (miksi haluan muuttaa näkemäni ja kokemani kuvat, muodot ja pinnat juuri musiikiksi on minulle ikuinen mysteeri).

Joitakin säveltäjiä kiehtoo ennen kaikkea kirjoitettu teksti ja sen istuttaminen musiikkiin. Toki on myös niitä säveltäjiä, joita kiehtoo »kalkylointi», siis erilaisten järjestelmien kanssa puuhaaminen ja sen tutkiminen, millaista musiikkia siten syntyy. Tässähän on paljolti kyse leikkimisestä ja pelaamisesta, mikä on niin monessa kielessä soittamisen homonyymi.

Kukaan nykysäveltäjä ei elä umpiossa. Siksi meihin vaikuttaa kaikki se musiikki mitä ympärillämme on, genrestä ja tyyllilajista riippumatta. On myös sanomatta selvää, että sävellyksen opiskelu ohjaa tyylivalintoja. Jos päätyy oppilaaksi sellaiselle vanhemmalle säveltäjälle, jonka ideat, osaaminen ja esimerkki jossakin nimenomaisessa tyyliässä inspiroivat suuresti, on oppilaan hyvin vaikea hakeutua omassa taiteessaan aivan toiseen suuntaan. On jopa niin, että mitä tiiviimpää erilaisten tyylien ja tekniikoiden opiskelu on, sitä pidempään yleensä menee, ennen kuin nuorelta säveltäjältä aletaan kuulla oikeasti omaperäistä musiikkia. Mallioppimisen voima on vahva myös aikuisella. Akateemisessa taideopetuksessa syntyy helposti normatiivisia käsityksiä siitä, millaista taiteen tulee olla, että se on hyväksyttävää.

Tutustuessaan erilaisiin nykymusiikkivirtauksiin säveltäjä todennäköisesti löytää linjan, joka tuntuu läheiseltä tai jonka parissa itsellä tuntuu olevan aivan omanlaista sanottavaa. Tyylivalinnat syntyvät siis lähinnä alitajuisesti omaan musiikkimakuunne nojautuen: jollei esimerkiksi välitä melodioista mutta saa kiksit hillittömästä mekkalasta, on luonnollista, että säveltäjä ajautuu omassa työssään lähemmäs noisea kuin sointimusiikkia. Tai jos meditatiivinen musiikki kiehtoo, silloin ehkä hakeutuu kohti minimalistisia ilmaisukeinoja.

Asia ei kuitenkaan ole ihan näin yksinkertainen. Nykymusiikkia esitetään erityisesti nykkäri-festivaaleilla, joista on muodostunut eräänlaisia uuden musiikin ghettoja. Niihin tullaan kuulemaan avantgardea sillä oletuksella, että tässä ja nyt ollaan koko taidemusiikin kehityksen kärjessä. Ketään säveltäjää ei pistooli ohimolla pakoteta seuraamaan avantgarden kehitystä, mutta tietysti tälläkin alalla on oletus, että säveltäjät pysyttelevät kartalla uusista virtauksista aivan kuten muidenkin erikoisalojen työntekijät omistaan.

Joskus nykkäriin murtautuu kuin väkisin vaikutteita ja sitaatteja muista musiikkityyleistä. Minäkään en ole voinut estää erinäisiä rock- ja jazzvaikutteita tulemasta mukaan joihinkin varhaisempiin sävellyksiini. Jotkut säveltäjät sekoittelevat tyylejä hyvin tietoisesti. Pehmeä c-mollisointu tai hyvä jazzmusiikin svengi keskellä instrumentaalista konkreettista musiikkia voi tehdä järjestyttävän vaikutuksen.

Kuten edellisen luvun lopusta saattoi päätellä, kaikki musiikin »välineet» on jo keksitty, sillä musiikiksi kelpaa kaikki musiikiksi tarkoitettu, jopa täydellinen hiljaisuus. Niinpä mitään täydellisen uutta ei oikeastaan voida enää keksiä, joten on leikittävä niillä leluilla, jotka meillä on.

Kaikkeen inhimilliseen toimintaan tuppaa muodostumaan laatuluokitteluja. Nykymusiikillekin on kehittynyt oma sisään rakennettu käsitys siitä, mikä on oikein ja sallittua. Esimerkiksi konservatiiviseksi tai perinteiseksi koettu musiikki ei kelpaa nykymusiikkikentälle. Tämä on tietysti paradoksi: koska musiikkityylejä on niin paljon, ei musiikin kehitys ole jana vaan Bernd Alois Zimmermannin kuvailema pallo. Eri tyylit kehittyvät omiin suuntiinsa. Konservatiiviseksi moitittu voidaan siten nähdä myös edistykselliseksi poikkeamaksi siitä mitä nimitetään avantgardeksi, sillä kummankaan keinot eivät ole varsinaisesti sen uudempia kuin toisen – avantgardekin jatkaa avantgarden perinnettä. Silti vain avantgardistia pidetään myös idealistina, sillä uudet keksinnöt eivät synny konservatismiin parissa.

Konservatiivi ja idealisti ovat oikeastaan samassa pisteessä. Itseään realistiksi nimittävä konservatiivi ei halua minkään muuttuvan, ettei maailma muutu huonommaksi. Idealisti taas haluaa muuttaa kaiken, että maailma muuttuisi paremmaksi. Nuorilla on usein kiire muuttaa maailmaa, ja siksi heissä on enemmän idealisteja kuin realisteja. Tässä on jotain hellyttävää. Ikä ja kokemus hiovat yleensä pois terävimmät kulmat, mutta kyllähän vallankumoukselliset keksinnöt kuuluvat juuri nuoruuteen. Vanhat taiteilijat uudistavat harvoin taiteen paradigmaa; lähes kaikki vallankumouksellinen taide on nuorten tekemää.<sup>72</sup>

Vanhaa idealistia surullisempi asia onkin vain nuori realisti.

Väite, ettei avantgarde ole sen edistyksellisempää kuin jo perinteiseksi koettujen tyylien jatkaminen, saattaa vaikuttaa vähättelevältä. Se ei ole tarkoitukseni. Avantgarden eetos on välttämätön taiteen kehittymisen kannalta, kokonaan uusien metodien etsintä on elintärkeää. Se on sisään rakennettuna kaiken taiteen kehityksen ideassa. Vaikka ajattelisimme, ettei mitään kokonaan uutta voida enää löytää, tutkiminen ja leikkiminen saattavat johtaa läpimurtoon, jossa syntyy jotain taiteellisesti uutta ja mullistavaa. Näin toimii myös taiteen kaksossisko tiede.

Avantgardeghetoissa syntyy kuitenkin helposti suuri paine säveltää ja esittää »oikeanlaista» nykymusiikkia. Tämä pätee aivan erityisesti keskieuropalaisissa, saksankielisissä ympäristöissä, joissa Darmstadtin haamut liihottelevat sekä järjestäjien, säveltäjien että yleisön yllä. Musiikissa ei siellä hyväksytä traditioon viittaavia elementtejä, ja jopa soittimelle tyypilliset soittotavat voivat nostattaa yleisöstä aivan kirjaimellisesti buuausta. Tämän kirjoittamisen aikaan avantgardefestivaalien »puhdasoppisinta» uutta musiikkia ovat instrumentaalinen konkreettinen musiikki, esinemusiikki ja esitystaide, joissa kussakin saisi mieluusti olla elektroniikkaa ja monimediallisuutta, esimerkiksi live-kuvaa. Koska muodit tulevat ja menevät, voi sinun tätä lukiessasi olla vallalla jo aivan toisenlainen musiikki.

Säveltäjä ei ole immuuni, ja liha on heikko. Siksi useimmat säveltäjät ajelehtivat jonkin virran mukana ja ottavat vaikutteita toisiltaan paljolti sillä perusteella, että sen tai tämän kaltaista musiikkia satutaan juuri nyt tilaamaan ja esittämään nykkärighetoissa. Säveltäjien keskuudessa ghetot ovat arvostettuja ja esitykset

niissä himoittuja, koska niiden uskotaan edustavan taiteen kehityksen aallonharjaa. Tiiviisti avantgardea seuraavan säveltäjän on vaikea olla ottamatta siihen kuuluvia piirteitä omaan työkalupakkiinsa, sillä avantgarde tarttuu nykkäriestivaaleilla kuin koronavirus. Onneksi se ei aiheuta yhtä vakavaa tautia.

Tämä selittää sen, että niin moni säveltäjä, joka aloittaa vähemmän abstraktin ilmaisun parissa, etenee pian kohti edellisessä luvussa kuvattua »Darmstadtin paradoksia». Toki etenkin nuoret säveltäjänplantut keksivät mitä villeimpiä ulkomusiikillisia ilmaisutapoja, joiden arvelevat shokeeraavan yleisöä, ja shokki on tässä nimenomaan tavoite eikä tapaturma (been there, done that). Mutta kovin tупpaavat olemaan uudetkin pyörät ympyrän muotoisia. Uusia on vaikea keksiä ja käytännössä mahdoton patentoida.

Nykytaidemusiikissa ei ole mitään tabuja. Äkkiä ajatellen tämä kuulostaa autuaalliselta vapaudelta, mutta asialla on kääntöpuoli: yksi taiteen tehtävistä on osoittaa yhteiskunnan tabuja ja rikkoa niitä, mutta jollei taide voi paljastaa mitään tabuja, sen on vaikeaa perustella olemassaoloon. Muun muassa tämä on ajanut aikamme taidemusiikin taiteiden marginaaliin. Silloin olemassaolon oikeutus pitää osoittaa muilla keinoilla.

Kuten aiemmin totesin, harva säveltäjä myöntää kovin avoimesti olevansa vieraiden vaikutteiden alainen. Silti käytännössä jokainen nykytaidemusiikin säveltäjä miettii ainakin jossakin vaiheessa uransa ja työtään, »mitä kollegat tästä ajattelevat». Minäkin. Varsinkin nuori säveltäjä voi kokea painetta olla samanlainen kuin muutkin (tai vaihtoehtoisesti yhtä erilainen kuin kaikki muutkin!), eikä kukaan halua säveltää sellaista musiikkia, jolle kollegat hymähtelevät tai jopa naureskelevät. Kaikki säveltäjät haluavat tulla otetuiksi vakavasti. Kokemus auttaa säveltäjää luottamaan enemmän omaan ilmaisuunsa, mutta ei säveltäjä lakkaa silti pohtimasta, ovatko juuri nyt tehtävät valinnat »oikeita». Valehtelisin, jos väittäisin etten koskaan mieti omien sävellysteni ratkaisujen motiiveja. Tarve säveltää »oikein» voi tarkoittaa niinkin raadollista asiaa kuin pelkoa siitä, ettei saa esityksiä eikä työskentelyapurahoja, jos musiikki alkaa kuulostaa »vääraltä». En tosin itse koe koskaan antaneeni tuollaisen asian tietoisesti vaikuttaa tekemisiini.

Tästä voi saada käsityksen, että säveltäjät pyrkivät pelkästään apinoimaan toisiaan ja parantelemaan muilta nysyittyjä ideoita, mutta näin ei ole. Jokainen haluaa myös erottautua joukosta, ja kyllä jokaisella »oikealla» säveltäjällä on musiikin tekemisen taustalla ihan omat ideansa. Säveltäjän työ on nimittäin suurimmaksi osaksi niin epäkiitollista, ettei sitä kukaan viitsi pitkään tehdä, ellei ole pakko. Ja ylipäätään säveltäjäksi ei ryhdy eikä tule kukaan, jonka ei ole pakko tutkia ja tuoda esiin juuri niitä omia ideoitaan.

Yleensä säveltäjä oppii eniten kuulemalla omia teoksiaan esitettyinä. Hän kuulee niitä aivan samoin kuin yleisökin, mutta kiinnittää niissä huomionsa eri asioihin: Mitkä jutut tässä kappaleessa toimivat hyvin, mitkä eivät? Tuliko jokin idea heikosti viimeistellyksi? Miksi jokin tärkeäksi ajateltu juttu ei toiminutkaan odotetusti?

Hyvältä kuulostavaa säveltäjä vahvistaa seuraavassa teoksessaan, ja jos se on yhä käypää tavaraa ja säveltäjä pitää kirjoittamastaan, hän alkaa suosia siihen johtanutta tekotapaa tai ratkaisua. Näin syntyy pian säveltäjän oma tyyli.

Taidemusiikin säveltäminen poikkeaa kirjallisuudesta hyvin paljon siinä, että kirjojen käsikirjoitukset kiertävät yleensä aina julkaisijan palkkaaman kustannustoimittajan kautta. Tämä toimii kriittisenä lukijana ja ehdottaa tekstiin poistoja, lisäyksiä, muutoksia ja ylipäätään kaikkea minkä uskoo terävöittävänsä kirjan kerrontaa ja luettavuutta. Säveltäjällä tällaista kustannustoimittajaa ei ole. Nuotin mahdollisesti julkaiseva kustantaja ei puutu musiikin varsinaiseen sisältöön kuin korkeintaan poikkeustapauksessa.<sup>73</sup> Edes levytyksessä tuottajan rooli ei ole samanlainen, ja oikeastaan ainoa »kustannustoimittaja» säveltäjän ja yleisön välissä on teoksen esittäjä ja tämän tulkinta teoksesta. Ei-semanttisena kielenä musiikki koetaan niin yksilölliseksi ja ainutkertaiseksi, ettei siihen ole kellään muulla urputtamista. Korkeintaan kriitikot voivat jälkikäteen manata, että teos olisi voinut olla parempi.

Mutta kriitikohan ei olekaan lääkäri vaan patologi, eikä kuolinsyyn tutkinta tuo vainajaa elävien kirjoihin. Ja uuden musiikin ollessa kyseessä kriittikkokaan ei voi aukottomasti sanoa, oliko teoksessa hyvää tai huonoa itse sävellys vai sen esitys.

Kuten edellä huomautin, nykymusiikin säveltäjää sitoo eräänlainen velvollisuus keksiä koko ajan uudenlaista musiikkia, siis luoda aina uusi »kieli». Jos uusi teos muistuttaa kovasti jotain aiempaa, saa säveltäjä äkkiä niskaansa syytteen itsensä toistamisesta. Siksi paine löytää uusia ratkaisuja ohjaa sävellysprosessia. Silti jokaisella säveltäjällä on oma musiikillinen pohjavireensä, jota hän toteuttaa silloinkin kun oikein yrittämällä yrittää keksiä jotain uutta.

Jatkuvasti uutta pelkän uuden vuoksi etsivä säveltäjä on vain karvansa ajellut tiikeri.

On kiintoisaa, että kuvataiteessa tätä dilemmaa ei ole. Taiteilijan jopa odotetaan työstävän jotain ideaa useiden teosten sarjassa. Tietysti nuo työt erottaa toisistaan jo nopealla vilkaisulla, mutta värit, hahmot, kuviot, tekstuurit, valöörit, materiaalit, aiheet – ne voivat kaikki toistua teoksesta toiseen äärimmäisen vähän muunneltuina. Säveltäjällä ei tätä luksusta ole – enää. Klassiseen musiikkiin se kyllä kuului, ja sen kautta Bachin tunnistaa Bachiksi ja Mozartin Mozartiksi, mutta nykysäveltäjälle tuollainen tunnistettavuus on lähes heikkous. »Onko sillä ideat päässeet loppumaan?» tai: »Se nyt tekee vaan yhtä ja samaa tilaustyötä kun siitä maksetaan.»

Mikä sitten saa säveltäjän tekemään juuri tietyn tyyppisiä teoksia? Miksi yksi kirjoittaa laajoja oopperoita kun toinen nypertää pikkuista sooloteosta? Nuoret säveltäjät tekevät yleensä aluksi kamarimusiikkia tai sooloteoksia, koska sellaisille saa tietysti helpommin esityksiä kuin orkesterisävellyksille tai oopperoille. Jälkimmäisten aika voi tulla siinä vaiheessa, kun nuori säveltäjä on osoittanut olevansa varteenotettava tekijä, mutta melko harva pääsee lopulta tekemään musiikkia suurille kokoonpanoille ja koneistoille.

Ammattisäveltäjän työ alkaa usein tilauksesta. Uusia teoksia tilaavat yhtyeet, yksittäiset muusikot ja festivaalit, mutta myös julkisesti rahoitetut instituutiot kuten orkesterit ja oopperatalot, joskus myös muut organisaatiot kuten yliopistot, seurakunnat ja vastaavat. Orkesterimusiikin ja oopperan tilaukset saavat valtavan paljon huomiota verrattuna vapaan kentän tilauksiin, mutta määrällisesti ne ovat häviävän pieni osa uusista sävellyksistä, ja näitä tilauksia saa hyvin pieni säveltäjäjoukko. Tässä nykkäri ei poikkea muista taiteenlajeista, sillä siinäkin aluskasvillisuus on tiheä ja seasta erottuu muutamia muita ylemmäs kasvaneita kukkia. Todellisuudessa vain harva säveltäjä pääsee ylipäättään koettamaan osaamistaan kaikkien haluamiensa sävellysmuotojen parissa.

Sävellystilaukset rahoitetaan apurahoilla, paitsi silloin kun tilaaja on orkesterin kaltainen instituutio, joka varaa tilausmaksun budjettiinsa. Samoista vähistä apurahoista kilpailevat lukuisat tilaajat, joten rahoitus on aina hyvin epävarmaa. Usein käy niin, ettei rahoitusta kerta kaikkiaan heru mistään. Silloin säveltäjä joko repii teoksen selkänahastaan tai suunniteltu teos ei koskaan toteudu.

Säveltäjä ei kuitenkaan ole automaatti, joka istuu odottamassa sävellystilausta. Kaikilla tuntemillani säveltäjillä on omia ideoita ja suunnitelmia – tietysti minullakin. Niistähän tarve säveltää saa ylipäättään alkunsa. Sen vuoksi myös säveltäjä voi olla yhteydessä esittävään muusikkoon tai yhtyeeseen ja tiedustella kiinnostusta lähteä mukaan johonkin hankkeeseen. Säveltäjä siis käytännössä ehdottaa itse, että voisitteko nyt tilata minulta tämän sävellyksen. Monesti esittäjä herää tässä vaiheessa huomaamaan, että miksipä ei, tähän kuulostaa kiinnostavalta.

Esittäjät myös tilaavat teoksia säveltäjäkavereiltaan. Sillä on väliä kenen joukoissa seisot. Joskus säveltäjän ura on saanut kunnollisen alkupotkun sattumasta, jossa hyvä esittäjä on saanut käsiinsä hyvän teoksen, joka jossain muussa tilanteessa olisi voinut jäädä vähemmälle huomiolle.

Entä miksi esittäjät haluavat uusia teoksia ja tilaavat niitä? Pitävätkö muka muusikot niin paljon kaikista uuden musiikin kummallisuuksista ja kiemuroista? Niissähän saattaa joutua jongleeraamaan ja rypistelemään hilavitkutinta, pahimmassa tapauksessa päällään seisoen. Oman stradivariuksen ehjänä säilyminen on sekin epävarmaa. Inspiroiko kaunista klassista musiikkia soittavaa muusikkoa niin paljon nykymusiikin vingahdukset, sirahdelut, rämähdykset, huokailut – kaikki se outo, mitä säveltäjät saattavat äityä vaatimaan? No, eihän kaikki nykymusiikki olekaan sellaista. Esinemusiikkia pyydetään todennäköisimmin säveltäjältä, joka jo tunnetaan sellaisesta. Minimalistilta odotetaan saatavan minimalismia.

Säveltäjänä en voi varsinaisesti vastata esittäjien puolesta, mutta oma kokemukseni on, että uusi teos on esittäville muusikolle yleensä myönteisellä tavalla jännittävä matka. Se on kuin tutkimusretki tuntemattomalle seudulle, sillä tätä musiikkia ei ole kukaan muu vielä koskaan tulkinnut, siitä tulee esittäjälle »oma». Silloinkin kun matkalle ilmaantuu outoja ja yllättäviä mutkia tai suoranaisia esteitä, esittäjä pyrkii

yleensä kaikin keinoin löytämään toimivan ratkaisun, jolla säveltäjän idea toteutetaan mahdollisimman hyvin. Usein esittäjää motivoi tarve saada uusi teos tietylle erityiselle kokoonpanolle, ehkäpä jonkin vanhan teoksen pariin.

Uusi teos tuo myös kantaesittäjälleen gloriaa. Uutta musiikkia esittävä ja tilaava klassinen muusikko on ainakin mielikuvissa rohkea, vaikka todellisuudessa tuhanteen kertaan kaluttujen klassikoiden esittäminen vaatii varmaan vielä enemmän rohkeutta, koska niin monella on jo mielikuva siitä, miten nuo klassikot tulisi esittää. Uuden musiikin esittämisen rohkeudessa on kyse juuri siitä, että on ensimmäinen, joka uskaltautuu petoja kuhisevaan viidakkoon. Historiankirjoihin jää tieto kantaesityksestä ja esittäjän nimi. Siksi toinen tai kolmas esitys ei kiinnosta myöskään konserttijärjestäjiä yhtä paljon kuin kantaesitys, joka tuo lisää huomioarvoa. Suurin osa uusista sävellyksistä tulee esitettyksi vain yhden ainoan kerran.

Uuden teoksen kantaesitys on kokeneellekin säveltäjälle äärettömän jännittävä hetki. Teos on pieteetillä viimeistelty, huolellisesti ja paneutuneesti harjoiteltu, kenraaliharjoitus on jättänyt päälle sopivan jännityksen virinän ja kaikki on valmiina. Ja silti sävellyksessä muuttuu eläväksi musiikiksi vasta kun se esitetään yleisölle, kuulijoiden ahnaille korville. Tilanne on erikoinen myös yleisölle, se kun tietää kuulevansa kohta jotakin mitä ei ole ennen esitetty.

Jännittävimmillään tämä hetki on säveltäjälle hirveä. Olet kenties joskus nähnyt unta, jossa olet iloksen alasti väärässä paikassa väärään aikaan, kukaties suuren ihmisjoukon keskellä. Säveltäjälle kantaesitys on tällainen alastomuuden hetki. Kukaan ei voi tehdä »huonompaa» sävellystä kuin osaa, sellainen olisi käsitelmähdottomuus. Siksi kantaesitys kertoo, kuinka »hyvä» säveltäjä on. Säveltäjä on sillä hetkellä yhtä kuin sävellyksensä. Hän siis kääntyy alastomana yleisönsä edessä ja sanoo: »Tämä olen minä. Tällainen minä olen.»

Yleisön ymmärtäväisyys tai aplodien innokkuus ei ole säveltäjälle ainoa onnistumisen mittari. Myös omat korvat ja mieli kertovat, olenko onnistunut kuten toivoin. Joskus oma tyytymättömyys voi jättää pintaan pettymyksen, jota yleisön hyväntahtoinen kiitos ei pysty täysin kuittaamaan. Halu onnistua seuraavalla kerralla paremmin on yksi monista syistä, jotka ajavat säveltäjää jatkamaan työtään. Ja jos kantaesitys on ollut menestys ja omastakin mielestä täydellinen onnistuminen, siitä saatava euforia saa haluamaan lisää tätä oopiumia. Tuo innostus voi olla kuin tarttuva tauti. Jos kuulen toisen säveltäjän tekemän oikein hyvän teoksen, se kasvattaa jyrkästi halua tehdä jotain yhtä vaikuttavaa. »Minäkin!»

## Kyllä oli Sibeliuksella helppoa

Oletus uudistumisesta jokaisessa teoksessa on samanaikaisesti siunaus ja kirous. Kun uuteen teokseen pitää luoda uusi kieli, saa säveltäjä luoda vapaasti myös koko sanaston, kieliopin ja syntaksin. Oikeastaan siinä vapautuu vastuusta, koska lähtökohta on, että kuulijan ei tule ennen kantaesitystä tuntea uuden teoksen

musiikkia. Sen tulee yllättää kuulija. Jos kaikki todella on uutta, silloin kaikki myös on yllättävää, koska kuulija ei osaa odottaa yhtään yksityiskohtaa siitä, mitä hän tulee kuulleeksi.

Tietenkään näin ei todellisuudessa ole. Suurin osa uusistakin sävellyksistä noudattaa jotakin sellaista muotoratkaisua, jossa musiikki vastaa kuulijan odotuksiin. Esimerkiksi kerronnallinen jännite voi kasvaa, tempo kiihtyä, äänen voimakkuus nousta. Sellaista seuraa lähes väistämättä kliimaksi ja rauhoittuminen. Nämä ovat koukkuja, joista kuulija voi tarttua kiinni ja saada paremmin otteen musiikista. Mutta sekä harmonia että rytmi voivat myös tarjota käänteitä, joita kuulija ei todellakaan osaa odottaa. Jos säveltäjä on onnistunut kehittämään jonkun uuden, jännittävän soinnin, sellainen saattaa pitää kuulijaa otteessaan tavalla, jota tämä ei ole aiemmin kokenut.

Koska uuden musiikin hahmottamisessa auttavien koukkujen asettelu on suhteellisen vapaata, nykyaikamusiikin säveltäjällä on mahdollisuus tehdä juuri niin kuin tahtoo. Jos jotakin käännettä on vaikea selittää, säveltäjä voi aina puolustautua sillä, että kyse on hänen taiteellisesta vapaudestaan ja yksilöllisyydestään.

Tämä atonaaliseen musiikkiin luontaisesti kuuluva vapaus on samalla myös rasite. Säveltäjä ei nimittäin joudu vastaamaan vain teoksen rakentamisesta, vaan myös työkalut on nikkaroitava ensin itse. Toisin on tonaalisessa musiikissa, jota säätelee funktioharmonia, joka siis edellyttää, että dominanttisointua seuraa joko toonika tai submediantti (eli harhalopuke).<sup>74</sup> Tietysti tästä on poikettu, ja viimeistään Richard Wagnerin päättymätön dissonanssiketju vapautti säveltäjät funktioharmonian orjuudesta. Mutta tonaalisuuteen kuuluvat sävellajit, ja niiden sekä harmonisten funktioiden avulla säveltäjän ei tarvitse ensisijaisesti päättää kuin melodia, soinnutus ja rytmi, eikä melodiakaan ole jatkuvasti välttämätön. Jo pelkkä duurin ja mollin katoaminen muuttaa musiikin luonteen.

Jonnekin Sibeliukseen saakka eli 1900-luvun alkuvuosikymmenille säveltäminen oli pääsääntöisesti sointujen kieputtelua ja niiden varaan rakentuvien teemojen takomista ja hiomista (siinä Sibba olikin todellinen ässä!). Säveltäjällä oli siis aina käytettävissään sama työkalupakki, ja itse työkaluissa oli paljon vähemmän vaihtelua kuin atonaalisessa nykyaikamusiikissa, puhumattakaan hälymusiikista, jossa ei ole enää edes harmoniaa. Osa nykyaikamusiikin työkaluista on sellaisia, ettei niitä klassisen musiikin säveltäjä edes tunnista.

En tiedä, onko säveltäminen minulle varsinaisesti vaikeampaa kuin se oli Sibeliukselle, mutta ainakin hän sai aloittaa valmiimman materiaalin parissa. Hänen piti keksiä vain teema, jolla houkutteli esiin kaiken muun. Nykysäveltäjän – tai ainakin minun – on keksittävä ja rakennettava kaikki tuo muu, ja voi olla, ettei mitään teemaa edes oteta käyttöön. Sibballa oli siten edes kynttilän valo, kun nykysäveltäjä etenee käsikopelolla pimeässä.



Joskus uuden musiikin kuplasta vuotaa asioita myös sen konserttielämän puolelle, jossa esitetään klassista musiikkia ja elävien säveltäjien teoksia satunnaisesti sen seassa. Säveltäjien liike tapahtuu siten, että nykymusiikkighetosta voi edetä (vaiko peräti nousta?) »tavallisten» konserttien ohjelmistoon, mutta tämä liike on yksisuuntainen. Sellainen säveltäjä, joka on päässyt ensin esille klassisen musiikin yhteydessä, ei käytännössä kelpaa enää nykymusiikin pyhättöihin. Tämä johtuu siitä, että klassisen musiikin konserteissa esitetään villimpää avantgardea hyvin vähän, joten niihin päästäkseen säveltäjän tulee yleensä olla riittävän »kesy».

Karkeasti jakaen nykymusiikin säveltäjiä on kolmenlaisia: niitä joita esitetään nykkäriconserteissa ja -tapahtumissa sekä niitä, joita esitetään »tavallisissa» klassisen musiikin konserteissa, ja lopuksi myös niitä, joita ei valitettavasti esitetä juuri kummassakaan. Säveltäjänä oleminen on nimittäin jatkuvaa kamppailua esille pääsystä. Uusia teoksia ei revitä käsistä, ellei kuulu siihen todella harvalukuisen joukkoon, jonka teoksia tilataan ja esitetään runsaasti sitä mukaa kuin uudet sävellykset valmistuvat. Kuten taidemaailmassa yleensä, on melkoinen mysteeri, miten joku pääsee »riman yli» kun joku toinen jää pimentoon, vaikka näiden välillä ei olisi havaittavaa makuun tai laatuun liittyvää eroa. Usein läpimurto nuorena antaa kantoapua uran myöhempiin vaiheisiin. Toisaalta: en ole koskaan kuullut kenenkään tehneen »läpimurtoa» vanhempana, sillä musiikkielämä ei toimi sillä tavoin. Vasta iäkkäämpänä laajempaa huomiota saavuttaneilla säveltäjillä on aina taustalla jonkinlaista esityshistoriaa myös nuorena. Esimerkiksi venäläinen Sofia Gubaidulina (s. 1931) nousi lännessä suureen tunnettuuteen ja suosioon vasta yli 50-vuotiaana, kun viulisti Gidon Kremer alkoi todella esittää hänen Offertorium-viulukonserttoaan. Neuvostoliitossa Gubaidulina oli ehtinyt saavuttaa aseman jo aiemmin, vaikka oli hänet myös pantu mustille listoille liian länsimielisenä.

Väline on viesti, sanoi kulttuurifilosofi Marshall McLuhan. »Välineen» valinta ohjaa myös säveltäjän väistämättä tiettyyn uraan. Jos työkalusi on tietokone ja musiikkisi elektronista ääntä, on selvää, ettei se juuri soi sinfoniakonserteissa, joissa esiintyy sinfoniaorkesteri. Samoin käy, jos kirjoitat musiikkia ensisijaisesti hilavitkuttimelle ja telakutkuttimelle. Jos valitset kamarimusiikkisi kokoonpanoiksi jousikvartetin, pianotrion, puhallinkvintetin tai vastaavan, voi olla työlästä päästä nykymusiikkifestivaalien ohjelmaan. Nykyään sekin on merkittävä valinta, säveltääkö lainkaan musiikkia sinfoniaorkesterille. Orkesteriteoksen esille saaminen on aina työlästä, mutta orkesterin keinovarot asettavat lisäksi automaattisesti jonkinlaisia reunaehtoja sävellyksen tyylille, kokoonpanolle, soitinnukselle, kestolle – oikeastaan kaikelle. On monia säveltäjiä, jotka eivät pidä sinfoniaorkesteria kiinnostavana apparaattina, ja valitsevat siksi aivan toisenlaisia esitystapoja ja -kokoonpanoja. Monet säveltäjät ovat itse myös esittäviä muusikoita, ja oman musiikin esittäminen tietysti ohjaa sitä, millaista musiikkia säveltää ja millaisille kokoonpanoille.

Avantgarden ghetot eivät ole kuitenkaan aivan täydellisen irrallisia uuden musiikin saarekkeita, sillä niiden tapahtumia ja muoteja seurataan myös klassista musiikkia esittävässä instituutioissa. On tyypillistä, että tietty säveltäjäjoukko on jonkin aikaa muodissa, jolloin heidän teoksiaan esitetään kaikilla nykkäri-festivaaleilla. Aina silloin tällöin jonkun työ pannaan merkille myös »tavallisten» konserttien puolella, etenkin jos kyseisen säveltäjän musiikki vaikuttaa sellaiselta, ettei se säilytä tiensä kaikkia klassisen musiikin kuuntelijoita. Silloin edessä on tilaus tai useampia »tavallisten» konserttien puolelta, ja niin avantgardeghettoon syntyy tilaa uudelle yrittäjälle.

Se, minkä lasketaan kelpaavan »suurelle yleisölle» vaihtelee maittain ja alueittain. Yleinen havainto on, että ankarin uuden ja vanhan musiikin rajankäynti on saksalaisen kielialueen ilmiö. Maltillisen uudenaikaisen säveltäjän on Saksassa melko turha kuvitella pääsevänsä esille avantgardistien joukossa. Ranskalaiset saattavat olla tässä nykyään hieman maltillisempia, ainakin sen jälkeen kun Pierre Boulezin esteettinen valvontakomissio on lakkautettu.<sup>75</sup> Isossa-Britanniassa puolestaan ollaan paljon ymmärtäväisempiä myös »helpomman» kuuloista musiikkia kohtaan. Säveltäjä Thomas Adèsin (s. 1971) suuri suosio kertoo kiinnostavan piirteen Britannian musiikkielämästä: hän ei nimittäin ole lainkaan avantgardesäveltäjä, vaan ammentaa vuosisatojen mittaisesta musiikkiperinnöstä, barokki mukaan lukien. Oman taidemusiikkiperinnön ohuus ei ole pakottanut brittejä katkaisemaan siteitään traditioon, ja siksi hieman kuulijaystävällisempi nykymusiikki on siellä uponnut aina paremmin kuin niin sanottu sadomodernismi.<sup>76</sup> Esimerkiksi kompleksisen musiikin ruhtinas Brian Ferneyhough (s. 1943) on englantilainen, muttei ole koskaan lyönyt kunnolla läpi kotimaassaan, kun taas Adèsin menestys olisi varmasti ollut vähäisempää, jos hän olisi vaikkapa saksalainen. Ja että asian perspektiivi selvenisi, mainittakoon, että Philip Oliver Halen maalaama muotokuva ääriympääntyneen näköisestä Adèsista on ollut jo vuodesta 2002 National Portrait Galleryn seinällä (Lontoon-kävijät tietävät tuon hienon museon Trafalgar Squaren kupeessa). Kuinka moni taiteilija nostetaan 31-vuotiaana sellaisen kansakunnan kuin Ison-Britannian kansallisgalleriaan, ja varsinkaan niin marginaalisen taidelajin kuin nykytaidemusiikin?

Kun nyt aloin näitä luetella, todettakoon amerikkalaisista sen verran, että siellä säveltäjät on siivottu pois näkyvistä yliopistojen piiriin; musiikin opetus ja uuden musiikin esittäminen tapahtuvat paljolti niiden sisällä. Ne tarjoavat turvallisen kokeilukentän huimapäisemmille säveltäjille, kun taas konserttielämässä varotaan suututtamasta rahoittajia, joiden kuvitellaan arvostavan vain romantiikan musiikkia. Toki Amerikassakin pääsee aina tuolloin tällöin esiin joku oman aikamme virtauksista kiinnostunut säveltäjä, mutta jos pitää mainita joku amerikkalainen avantgardisti, niin todennäköisesti hänellä on taustallaan tiiviitä yhteyksiä Eurooppaan.

Pohjoismaat ovat tunnetusti paratiisi, ja myös eläville säveltäjille, sillä täällä uusia teoksia tilataan ja esitetään varmaan suhteellisesti enemmän kuin missään muualla, eikä mikään yksittäinen tyyli hallitse yli muiden. Pohjoismaissa sekä esittäjät että yleisö vaikuttavat myös vähemmän ennakkoluuloisilta kuin muualla.

## Ketkä sitä kuuntelevat

Jos olet lukenut tähän saakka, olet todennäköisesti siinä määrin kiinnostunut taidemusiikista, että olet käynyt konserteissa, kukaties myös oopperassa. Ehkä vieraillet silloin tällöin musiikkifestivaaleilla. Siinä tapauksessa sinulla saattaa olla jopa vahva kokemus nykymusiikista ja selvä käsitys omasta suhtautumisestasi siihen.

Suhteellisen yleinen havainto ainakin Suomessa on, että klassisen musiikin yleisö ei varsinaisesti inhoa nykymusiikkia, sillä muutoin se ei tulisi niihin konsertteihin, joissa sitä on tarjolla. Suomessa nykymusiikki onkin melko luonteva osa klassisen musiikin konsertteja ainakin moniin muihin maihin verrattuna, ja yleisö suhtautuu nykymusiikkiin varsin neutraalisti. Oma käsitykseni on, että suurin osa yleisöstä sietää nykymusiikkia varsin hyvin, muttei aktiivisesti hakeudu sen pariin. Ihmiset, jotka kansoittavat kaupunginorkesterien ja klassisen musiikin kesäfestivaalien konsertit eivät lähde erityisesti nykymusiikkifestivaalille. Niillä on oma yleisönsä.

Tämä ei ole mitenkään outoa, sillä erilaisilla taidetapahtumilla on erilaiset yleisöt. Nuo yleisöt pukeutuvat keskenään eri tavalla ja niiden keski-ikä ja jossain määrin sukupuolijakaumakin vaihtelevat.

Kuvataidetta katsovat monenikäiset, ja sukupuolijakauma on silmämääräisesti vain hieman naisvoittainen (naiset ovat tutkitusti enemmistönä kulttuuri- ja taidetapahtumien yleisössä). Ihmiset pukeutuvat arkisesti, koska yleisö tulee taidemuseoon omana itsenään saamaan taidekokemuksen. Taidenäyttelyt ovat todellisia matalan kynnyksen kulttuuritapahtumia, koska ne eivät edellytä kävijältä yhtään mitään. Taidetta ja sen tekijöitä ei tarvitse tuntea ennakolta, ja katsoja on tungoksessakin aina kahden kesken teosten kanssa.

Teatterissa käy aika paljon myös nuorempaa väkeä, joka pukeutuu hyvin epämuodollisesti. Vaihteluväli on suuri. Nuorinta yleisö on modernin tanssin tapahtumissa. Minä, reipas ja hyvävoimainen keski-ikäinen, olen tuntenut itseni tutisevaksi ja ryppyiseksi vanhukseksi pari- tai kolmekymppisen nykytanssiyleisön seassa.

Oopperassa väki on vanhempaa, mutta nuoria ihmisiä on silmiinpistävästi paljon, kun vertaa sinfoniakonserttien yleisöön. Onko se musiikkiteatteriaspekti, joka lisää nuoremman yleisön kiinnostusta oopperaan, vai onko ooppera vain cool? Totta on, että ooppera taiteenlajina on niin kokonaisvaltainen, että sen parissa kyllä viihtyvät monen ikäiset. Ehkä yllättäen yleisön pukeutuminen ei vastaa ollenkaan yleistä mielikuvaa oopperayleisöstä. Toki siellä näkee pukuja ja kravatteja ja kauniita mekkoja, sillä oopperan »nostattavuus» on sellaista, että sitä katsomaan lähtevä haluaa nostaa juhlatunnelmaan vähän itseäänkin, mutta ei sinne saketteihin ja

iltapukuihin tälläydytä. Keskimäärin ihmiset pukeutuvat vain tavanomaisen siistiin asuun, eivätkä jonkun villapaita ja farkut kiinnitä millään tavalla huomiota. En ole myöskään ikinä nähnyt oopperayleisössä yhtään turkista. Puheet oopperan »minkkimuurista» ovat pahantahtoisten hölinää. Ja miehetkin käyvät oopperassa, jopa yksin. Toisin kuin joskus kuvitellaan, ooppera ei ole erityinen homomiesten alakulttuuri.

Oopperaan ja myös muuhun klassiseen musiikkiin lyödään usein elitismien leima. Se on aivan täyttä roskaa! Ensinnäkin elitisti on henkilö, joka haluaisi kuulua eliittiin, muttei voi koskaan siihen kuulua siksi, että on elitisti. Jos tämä vaikuttaa kehäpäätelmältä, niin olkoon sitten niin, mutta totta se on. Vaikka sillä olisi kuinka korkea yhteiskunnallinen asema, todellinen eliitti ei tee numeroa itsestään, ja se tekee siitä eliittiä. Elitisti on pyrkyri, eikä sellainen voi kuulua todelliseen eliittiin.

Toiseksi: musiikkimaku ei tee kenestäkään sen paremmin eliittiä kuin elitistiä. Edes raha ei tätä asiaa ratkaise: oopperaan pääsee halvemmalla kuin kuuntelemaan poptähtiä. Oopperalippuja subventoidaan siksi, että ne olisivat kaiken kansan saatavilla, mikä lähtökohtaisesti sulkee pois sen, että siihen taiteena liittyisi jotain elitististä.

Orkesterikonserttien yleisö on selvästi vanhinta taideyleisöä. Tässä ei ole mitään pahaa, yleisö ei voi olla koskaan väärä. Ikäleidit ovat maamme kulttuurielämän selkäranka! Tutkimusten mukaan popmusiikin suosio laskee kun se alkaa käydä liian tutuksi, ja muut musiikinlajit – myös klassinen – kasvattavat suosiotaan kun ne käyvät tarpeeksi tutuksi. Tästä voi päätellä jotain siitä, miksi klassisen musiikin suosio kasvaa kuulijoiden iän karttuessa.

Ranskassa tehdyn tutkimuksen mukaan sinfoniakonserttiyleisön keski-ikä vuonna 1981 oli 41 vuotta, kun se 2008 oli jo 51 vuotta. Ensimmäinen reaktio tutkimukseen oli hätäännys: yleisöhän vanhenee käsiin! Mutta kun asiaa tarkasteltiin hieman perusteellisemmin, ymmärrettiin, että vaikkei ranskalaisten keski-ikä ollutkaan 27 vuodessa noussut kymmenellä vuodella, konserttiyleisössä oli molemmissa tutkimuksissa valtava määrä samoja ihmisiä, koska ihmiset elävät nyt vanhemmiksi paljon terveempinä kuin ennen ja jatkavat konserteissa käymistä niin kauan kuin kykenevät liikkumaan ja kuulo pelaa.

Mutta aivan varmasti myös trendit vaikuttavat: olen käynyt monen monta kertaa konsertissa Pariisin tammikuussa 2015 avatussa uudessa Philharmonie-konserttisalissa, ja sen yleisössä suorastaan vilisee nuoria ja jopa hyvin nuoria ihmisiä. Samanlaista »lasten ristiretkeä» ei todellakaan ollut nähtävissä vielä siinä vaiheessa, kun Orchestre de Paris soitti konserttinsa Salle Pleyelin vanhassa, akustiikaltaan ja arkkitehtuuriltaan epäkiinnostavassa salissa. Philharmonie lienee todellakin hip ja cool.

Sinfoniakonserteissa kuullaan siis ainakin Suomessa tuon tuostakin nykytaidemusiikkia, jolloin sillä on sama yleisö kuin klassisella musiikilla. Monet

kesäfestivaalit tuovat myös uusia teoksia ja eläviä säveltäjiä ohjelmaansa. Tällöinkin uudella musiikilla on samaa yleisöä kuin klassisella.

Mutta kun mennään nykymusiikkifestivaalille, eli Suomessa sellaisiin tapahtumiin kuin Musiikin aika Viitasaarella, Tampere Biennale, Musica nova Helsingissä ja Uuden musiikin lokakuu Oulussa, on yleisö varsin eriytynyttä. Sen keski-ikä on nuorempi kuin sinfoniakonserteissa, ja kuulijat vaikuttavat kaikin puolin muutenkin enemmän vihkiytyneiltä sille, mitä ovat tulleet kuulemaan. Ilmassa leijailee vähintäänkin kevyt akateemisuuden parfyymi. Yleisö ei tietenkään pelkää tai vierasta nykymusiikkia, vaan luonnollisesti se odottaa kohtaavansa musiikillis-älyllisen haasteen, jota voi pureskella tykönään tai käydä debattia toisten asiaan paneutuneiden kanssa. Voidaan sanoa, että melkoinen osa yleisöstä on aika hyvin etukäteen perillä esitettävästä musiikista, ja musiikin ammattilaisten osuus yleisöstä on merkittävästi suurempi kuin klassisen musiikin konserteissa. Niinpä yllätyksiä musiikissa ei myöskään pelätä, vaan niitä odotetaan, jopa kuumeisesti toivotaan.

## Miten sitä pitäisi kuunnella

Mutta palatkaamme siihen yleisönosaan, joka ei oikein osaa sanoittaa sitä tunnetta, jonka ehkä hyvinkin outo nykymusiikki herättää. Miten tätä musaa pitäisi kuunnella? Mihin siinä kiinnittäisi huomion, kun ei oikein ymmärrä, mitä siinä tapahtuu tai minne se vie?

Oma käsitykseni on, ettei nykkäriä vierasteta sävelten, harmonian tai erikoisten äänten vuoksi, vaan muodon säännöttömyyden takia. Myös yllätykset jännittävät. Ehkä vähän pelätään, että musiikki on kovin »rumaa».

On myös ihmisiä, jotka lukevat innolla uusinta kirjallisuutta, käyvät katsomassa uusia näytelmiä ja elokuvia, vaeltavat nykytaiteen näyttelyihin ja, hyvä tavaton, lukevat jopa nykyrunoutta! – mutta kuuntelevat vain popmusiikkia. Nämä ihmiset eivät ylipäättäen tunnu tiedostavan, että myös musiikissa on alue, joka voi avata aivan uusia näkökulmia samalla tavalla kuin muutkin nykytaiteen lajit. Tai jos tiedostaakin, torjuu sen kuin toiseen universumiin kuuluvana. Jos tällainen ihminen asetetaan kylmiltään kuuntelemaan nykyaikamusiikkia, hänen ei voi odottaa heti innostuvan kuulemastaan.

Helsingin Sanomien toimittaja Ilkka Malmberg teki taannoin »ihmiskokeen» ja yritti löytää tien kovin vieraaksi kokemansa nykymusiikin pariin tutustumalla Kaija Saariahon La Passion de Simone -oratorioon. Malmberg kiteytti yleisen käsityksen nykyaikamusiikista kirjoittaessaan näin:

Saariahon musiikki on varmaan sitä atonaalista. Siitä on vaikea löytää melodioita ja ennustettavuutta. Siinä on sointuja, jotka kuulostavat riitaisilta; se pauhaa ja vaimenee arvaamattomasti; sävelet vaihtuvat hälyksi ja hälystä säveleksi; siinä ei ole duureja ja molleja; myös rytmi vaihtelee yllättäen.<sup>77</sup>

Malmberg ilmoitti yrittävänsä oppia »ymmärtämään» tuota teosta (ja sen kautta varmaan nykymusiikkia laajemmin), mutta yritys vaikutti epäonnistuvan, eikä hän oppinut ymmärtämään, mistä musiikissa oli kysymys tai mikä siitä tekee nykkäriyleisön korvissa niin hienoa.

Tähän ei ole muuta lohdun sanaa kuin se, että musiikkia ei kuulukaan ymmärtää, koska musiikki ei operoi sellaisella taajuudella, joka ihmisen pitäisi jotenkin ymmärtää. Ymmärtämisen vaatimus edellyttää selitettävyyttä. Iskelmä voidaan »selittää» perinpohjaisesti, kun taas taideteosta ei voida, sillä täydellinen selitettävyyden poistaa teokselta taiteen määritelmän. Säveltäjällä on harvoin sellainen viesti, jonka hän haluaisi yleisönsä jotenkin ymmärtävän.

Ainoa merkityksellinen asia on kokemus. Miten musiikki vaikuttaa? Innostaako se, herättääkö kiinnostuksen, yllättääkö myönteisesti? Jos vastaus on kyllä, niin olet »ymmärtänyt» musiikin tuon kokemuksen kautta. Jos taas musiikki tuntuu tylsältä, etkä osaa sanoa, miksi se loppui siinä kohtaa kuin loppui (tai miksei se voinut loppua jo aiemmin), se olisi todennäköisesti ollut sinusta epäkiinnostavaa myös siinä tapauksessa, että se olisi ollut tonaalista klassista musiikkia, jossa on melodia, pulssi ja muut mukavuudet.

Vaikeus »ymmärtää» jotain musiikkia ei todennäköisesti johdu musiikista itsestään, vaan kuulijan odotuksista, siis siitä mitä musiikista toivoo löytävänsä. Jos hakee musiikista säännöllistä pulssia, tonaalisuutta ja selkeitä melodioita tai kolmen minuutin iskelmän muotoa, on äärettömän epätodennäköistä, että nykytaidemusiikkiteos puhuttelee. Jos taas odottaa vaihtelevia rytmejä ja värejä, harmonisten kenttien sävyjen vaihtelua tai tasavireisyydestä poikkeavia sävelkorkeuksia, ei ole mitään vaikeuksia vastaanottaa nykytaidemusiikkia.

Malmberg mainitsi jutussa pääsevänsä helpommin »sisään» Arvo Pärtin minimalismiin, mikä sai hänet ihmettelemään sitä, miksi Saariahon musiikki tuntui hänestä niin vaikealta. Syy on hyvin yksinkertainen: nehän ovat keskenään aivan erilaista musiikkia! Nykytaidemusiikki ei ole tyyli, josta joko tykätään tai ei tykätä. Nykymusiikin tyylit voivat olla yhtä etäällä toisistaan kuin lukuisat toisilleen vieraat popmusiikin alalajit. Ei kaikki nykkäri puhuttele kaikkia jotakin nykytaidemusiikkia kuuntelevia!

Vertailukohde nykytaidemusiikin kuuntelemiselle löytyy jälleen kuvataiteesta. Minulle tonaalinen klassinen musiikki on figuratiivista, siis esittävää taidetta. Atonaalinen on ei-esittävää, non-figuratiivista. Abstrakti maalaus voi miellyttää silmää valtavasti, vaikka emme pysty sanomaan, mitä se esittää (jolloin se ei todennäköisesti esitä mitään), koska sen värit ovat kiehtovia, ja sen hahmot tuntuvat olevan oikeissa paikoissa ja oikeassa suhteessa keskenään, sen muodot miellyttävät – sillä on siis hyvä »rytmi». Atonaalinen musiikki voi olla samalla tavalla miellyttävää ja kuulostaa hyvältä, koska sen sointivärit ja rytmit tuntuvat muodostavan kiehtovan kokonaisuuden, vaikkei sitä voikaan tutkailla samalla tavalla kuin maalausta, yhdellä silmäyksellä.

Miten katsot abstraktia taideteosta? Oletatko »ymmärtäväsi» sen saman tien, tai tajuavasi siihen kätketyn sanoman? Tuskinpa vain. Yleensä kai katsomme taideteosta siten, että tutkimme ensin sen kokonaisuutta, sitten yksityiskohtia, värejä, muotoja, »rytmiä» (riippumatta siitä, esittääkö teos jotakin tunnistettavaa asiaa tai olentoa), ja ehkä lopulta uudelleen kokonaisuutta. Mietimme sitä, millä tämä teos meissä tuntuu, millaisen vaikutuksen se tekee.

Näin lähestyn myös itselleni outoa nykymusiikkisävellystä, kehollisesti. Miltä musiikki tuntuu? Saanko siitä jonkinlaisen vaikutuksen? Millaisista äänistä se rakentuu, mitä »värejä» siinä on? Tutkimusten mukaan musiikin kuunteleminen aktivoi enemmän aivoalueita kuin mikään muu inhimillinen toiminta.

Jos siis yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, niin yksi sävel kertoo enemmän kuin tuhat kuvaa.

Toki musiikki ja kuvataide poikkeavat toisistaan siinä, että taulun voi nähdä yhdellä silmäyksellä, musiikki taas avautuu ajassa. Sävellyksen kokonaismuoto selviää vasta kun kappale on esitetty loppuun saakka. Tässä nykymusiikkia lähempänä ovat nykytanssi ja -teatteri, koska niissäkin teokset on aina esitettävä alusta loppuun, ja niiden »kieli» on välillä hieman erikoista. Liikkumavara ohjauksessa, näyttelijäntyössä tai koreografiassa on kylläkin paljon suurempi kuin musiikissa, jossa nuotit asettavat aika tiukat raamit esittämislle, vaikka ne kertovatkin lopulta vain vähän yksityiskohdista.

Kysymys on kuitenkin myös omista asenteistamme: miksi kieltäytyisimme oman aikamme taiteesta nyt? Jos arvostamme klassista musiikkia, pitää muistaa, että sekin on ollut oman syntyäikansa nykymusiikkia, ja siitä tunnemme vain häviävän pienen osan.

Ennen äänilevyjen aikaa lähes kaikki esitetty musiikki oli nykkäriä, sillä vain ne jotka osasivat itse soittaa tai kuulivat muiden soittoa tiesivät, millaista vanha musiikki oli – silloin kun sitä ylipäätään soitettiin tai laulettiin. Kun Felix Mendelssohn kaksisataa vuotta sitten aloitti Bach-renessanssin, ei Bachin musiikista ollut käsitystä sen paremmin suurella kuin pienellä yleisöllä. Sen tunsivat vain siihen törmänneet muusikot, ja ehkä hekin tunsivat vain joitakin teoksia, sillä kaikkea ei ollut edes esitetty – Bach itsekään ei kaiketi koskaan kuullut Brandenburgilaiskonserttojen esitystä.<sup>78</sup> Ennen oopperatalot olivat kuin elokuvateatterit myöhemmin, sillä niissä esitettiin lähes pelkästään uusia teoksia ja nykyisen kaltaisia museoita niistä alkoi tulla vasta klassisen musiikin päättyessä. Nykymusiikin esittäminen julkisissa konserteissa oli klassisen musiikin aikana luonnollista senkin takia, että koko julkinen konserttielämä on suhteellisen nuori ilmiö.

Aiemmin säveltäjät ja muusikot olivat kirkon ja hovien palveluksessa tai freelancereita. Teatteri- ja oopperaorkesterit eivät olleet kiinteitä työpaikkoja, joissa olisi TESsejä noudatettu. Koska musiikkia esittivät sen säveltäjät, oli itsestään selvää, että lähes kaikki musiikki oli uutta. Vanhaa musiikkia ei myöskään erityisesti kaivattu kuultavaksi. Kun äänitteitä ei vielä ollut, kollektiivinen muistikuva

vanhemmasta musiikista haihtui melko nopeasti pois. Vähänkään suurempi yleisö ei yksinkertaisesti tiennyt, millaista sata vuotta vanha musiikki on, joten se ei osannut kaivata sellaista. Vanhaa musiikkia tunsivat ne, jotka osasivat sitä soittaa tai laulaa, ja joilla oli pääsy sen nuotteihin. Toisaalta nuoteista soittamisen taito oli ennen vanhaan paljon yleisempää kuin nykyään juuri siksi, että ihmiset halusivat kuulla musiikkia myös kodeissa ja keskenään seurustellessaan eikä elävälle musiikille ollut vaihtoehtoja. Pianokappaleiden, yksinlaulujen ja pienten kamarikokoonpanojen nuotteja myytiin Euroopan kasvavalle kaupunkiporvaristolle valtavia määriä, ja niin joku Mozart tai Haydn saattoi pysyä suhteellisen tunnettuna vielä kuoltuaan. Kuorolaulu ei sekään ole mikään nuori harrastus, ainahan ihmiset ovat laulaneet, ja sekin ylläpiti tietynlaista ohjelmistoa pidempään kuin vain päivän hittien elinkaaren verran.

Valistuksen aikaa seurannut porvariston nousu synnytti kysyntää ja tarjontaa, jolloin myös taidemusiikki pääsi irti kertakäyttöisestä luonteestaan. Laajemmat ihmisjoukot oppivat tuntemaan sävellyksiä ja säveltäjiä, ja osa musiikista jäi niin sanoaksemme elämään.

Tämä tekijöidensä elinajan ylittänyt osa klassisesta musiikista muodostaa taiteenlajin niin kutsutun kaanonin. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms ja niin edelleen – he kaikki kuuluvat klassisen musiikin kaanoniin. Ylivoimainen valtaosa kaikesta sävelletystä musiikista on kuitenkin painunut unholaan pian ensiesityksensä jälkeen. Emme tunne sitä, emme ole sitä koskaan kuulleet emmekä todennäköisesti koskaan tule kuulemaankaan. Myös moni aikanaan huikkeen suosittu säveltäjä on kadonnut ohjelmistoista täysin. Esimerkiksi Johann Adolph Hasse 1700-luvulla ja Philipp Jakob Riotte tai Ignaz von Seyfried 1800-luvulla olivat eläessään tavattoman suosittuja ja paljon esitettyjä säveltäjiä mutta katosivat kuoltuaan ohjelmistoista kuka mistäkin syystä. Jälkiviisas voisi imelästi todeta, että klassisen musiikin kaanoniin on jäänyt vain hyvää musiikkia, elleipä peräti parasta. Siksi tuntemaamme klassiseen musiikkiin suhtaudutaan yleensä hyvin kunnioittavasti, sillä aika on todistanut sen vahvuuden.

On mahdotonta tietää, mikä tai kuka kaanoniin pääsee, sillä se kehittyy hyvin hitaasti, useampien sukupolvien aikana. Tästä syystä nykymusiikilla ei voi olla varsinaista kaanonia. Toki sillä on tekijöitä, joita omana aikanamme esitetään runsaasti ja arvostetaan laajasti, ja joiden uskotaan vakaasti jäävän ohjelmistoihin, siis kaanoniin. Mutta musiikki voi olla kuuminta muotia jonkin aikaa ja kadota sitten kuitenkin ohjelmistoista kokonaan.

Oikeastaan »nykytaiteen kaanon» on jälleen yksi oksymoron. Koska vasta aika vahvistaa kaanonin, siihen voi kuulua vain vanhaa taidetta. Tämä ei ole kehäpäätelmä.

Tästä aiheutuu asetelma, joka on nykymusiikille hyvin epäedullinen suhteessa klassiseen musiikkiin: meillä ei voi olla aavistustakaan siitä, mikä on tämän hetken »parasta» tai kestäväntä nykymusiikkia. On itsestään selvää, ettei kaikki se uusi



mitä kuulemme nyt ole yleisön mielestä korkeinta mahdollista laatua vielä sadan vuoden kuluttua. Tyyllinen hajontakin on mittaamattoman suuri.

Ellemme turvaudu todelliseen musiikkiarkeologiaan, voimme tuntea vain kaanoniin päätyneen osan klassisesta musiikista, kaikkiaan siis ehkä vain muutaman prosentin kaikista vanhasta musiikista. Mutta jos seuraamme tiiviisti oman aikamme musiikkia, sitä voimme kuulla paljon kattavammin. Siis myös – ja etenkin! – niitä teoksia, jotka saavat kenties ihan syystäkin vain yhden ainoan esityksen. Silloin tulemme kuulleeksi niin monenlaista ja monen tasoista tekelettä, että se latistaa automaattisesti käsitystä siitä, kuinka »hyvää» nykymusiikki ylipäättään on.

Siihen mitä kuulemme nyt vaikuttaa myös 1900-luvulla tapahtunut säveltäjän ja esittäjän roolien eriytyminen. Ennen säveltäjän edellytettiin voivan itse toimia oman orkesterimusiikkinsa kapellimestarina, joten säveltäminen oli paljon lähempänä käytännön muusikkoutta kuin nykyään. 1800-luvun lopulta alkaen etenkin kapellimestarin ja säveltäjän roolit ovat eriytyneet, koska molempiin aloihin on liittynyt sellainen kehitys, ettei ole oikein mahdollista paneutua riittävän syvästi molempiin tehtäviin. Osa nykymusiikista on teknisesti niin vaativaa, että sen esittäjän täytyy uhrata valtavasti aikaa pelkän soittotekniikan hallitsemiseen.

Toki yhä on säveltäjä-muusikoita ja säveltäjä-kapellimestareita, jotka kykenevät yhdistämään työnsä molemmat puolet, mutta käytännössä tällainen henkilö keskittyy välillä säveltämiseen. Kun hän sitten esimerkiksi johtaa orkestereita, hän ei ehdi säveltää. Jos kapellimestari on kysytty ja menestyvä, hän pystyy vaivatta rahoittamaan tällaisen vuorotyön. Ennen tähtikapellimestarien aikaa sellaiseen ei ollut mahdollisuutta. Silloin oli itsestään selvää, että suurin osa konserttien musiikista oli uutta.

Äänitteiden ja äänentoiston puutteessa oli luonnollista tehdä jatkuvasti uusia kappaleita, jolloin tyyliinkin kehittyivät. Ja koska äänilevyjä tai radiota ei ennen 1900-lukua vielä ollut, uudet teokset levisivät esittäjien ja yleisön tietoisuuteen paljon hitaammin kuin nykyään, joten myös taidemusiikki kehittyi ja muuttui hitaammin kuin meidän aikanamme.

Uudemman musiikin yleisökato alkoi tulla näkyviin äänilevyjen yleistyessä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, kun vanhaa musiikkia oli enemmän saatavilla. Suurin käänne tuli vasta toisen maailmansodan jälkeen, aiemmin kerrotuista syistä. Kun nykkärin äänekkäin joukko uskotteli olevansa kehityksen kärki ja työnsi snobismillaan yleisöä sivummalle, nykymusiikki etäännytti omaksi saarekkeekseen.

Tätä virhettä ei ole onnistuttu korjaamaan. Tässä musiikki poikkeaa kuvataiteista siksi, että kuvataiteissa vanhat mestariteokset ovat olleet uusien rinnalla aina nähtävissä eikä yleisö ole tullut modernistien yllättämäksi samalla tavalla kuin musiikissa.<sup>79</sup> Uusi ja vanha kuvataide hyväksytään saman kontekstin osiksi, vaikka niille onkin omat museonsa.

Yleisön reaktio ei suinkaan ole säveltäjälle yhdentekevä. Vaikka taiteilija olisi kuinka varma visiostaan, hän pettyy syvästi, mikäli hänen teostaan tai esitystään ei

»ymmärretä», eli siitä ei saada vaikuttavaa kokemusta. Hiljainen, mietiskelevä yleisö tai varovaiset aplodit eivät kuitenkaan välttämättä tarkoita, että teos olisi ollut yleisön mielestä huono, sillä joskus äsken kuultu tai nähty vain uppoaa hitaasti. Kyllähän yleisön välitön hyväksyntä lämmittää. Valehtelisin jos väittäisin, etteivät bravo-huudot tunnu hyviltä.

Olen usein osallistunut tilaisuuksiin, joissa minua on konsertin säveltäjänä jututettu yleisön edessä ennen konserttia. Yleisö on poikkeuksetta hyvin kiinnostunut: tottahan me tajuaamme, että säveltäjä on aivan samanlainen ihminen kuin mekin, mutta on kiehtovaa, miten hänen sävellyksensä on syntynyt ja mitä hän sillä meille kertoo.

Kun teokseni on esitetty konsertissa ja olen käynyt lavalla kumartamassa ja kiittämässä esittäjiä ja yleisöä, monet ihmiset yleisössä silmäilevät minua. Tuollainen on siis tämän säveltäjä. Hmm. Joskus joku uskaltautuu väliajalla tai konsertin jälkeen kiittämään, toisinaan joku rohkea jopa haluaa sanoa sanan tai pari teoksestani tai ehkä kysyä jotakin sen taustasta tai jostakin yksityiskohdasta. Usein mielenkiinto on herännyt jostain yksityiskohdasta, joka on muistuttanut jotain tuttua kohtaa toisen säveltäjän kappaleessa. Uskon puhuvani monien säveltäjien puolesta kun sanon rakastavani sitä, kun joku tulee puhumaan kanssani kuuntelukokemuksestaan! Säveltäjälle tulee tavattoman hyvä mieli siitä, että hänen teoksensa on tehnyt edes pienenpienen vaikutuksen kuulijaan. Menkää siis rohkeasti puhuttelemaan säveltäjiä!

On minulle kyllä tullut konsertin jälkeen myös muistelemaan, että »olin valvomassa sinun jälki-istuntoasi» ja jopa »tökkäsin pakaraasi rokotuksen kun olit nelivuotias», ja ne ovatkin taiteilijan elämän riemastuttavimpia palautteita.

## Ketkä sitä tekevät

Valpas lukija on voinut panna merkille, että tässä kirjassa mainitut säveltäjät ovat joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta miehiä silloinkin, kun puhumme nykytaidemusiikista. Tämä on surullinen tosiasia: aivan meidän aikoihimme asti naisten on ollut vaikea saada sellaista luonnollista arvostusta säveltäjinä, että heidän tekemisiään ja vaikutustaan voitaisiin arvioida samassa suhteessa kuin miesten. Vain muutama sukupolvi sitten naisten toimimista säveltäjinä pidettiin yleisesti suorastaan sopimattomana.

Naiset ovat keskimäärin fyysisesti heikompia ja hitaampia kuin miehet. Tämä evoluution kautta muodostunut ominaisuus johti siihen kauan vallinneeseen harhakuvitelmaan, että naiset olisivat heikompia myös ihmisinä. Tuo käsitys alkoi murtua vasta filosofi John Stuart Millin kirjoituksissa 1800-luvulla. En aio tuhlata energiaa asian oikean laidan perustelemiseen, koska se on niin itsestään selvä: naiset ja miehet ovat keskimäärin yhtä hyviä kaikessa sellaisessa, mitä ei mitata fyysisellä voimalla tai nopeudella tai muilla täysin yksilöllisillä ominaisuuksilla (sitä paitsi nuoret naiset lienevät keskimäärin nopeampia kuin kaltaiseni keski-ikäinen kääpä). Maailman parhaita ja menestyvimpiä maita useimmilla mittareilla ovat

sellaiset kansakunnat, joissa naisilla ja miehillä on samat mahdollisuudet edistää omia pyrkimyksiään kykyjään vastaavilla tavoilla. Meidän pohjoismaalaisten on helppo unohtaa, kuinka vähän sellaisia maita lopulta on, ja tekemistä tasa-arvossa on täälläkin.

Kuitenkin lähes meidän aikoihimme saakka on vallinnut kuvitelma, että naisten tekemä taide olisi jotenkin »fyysisesti» heikompaa, voimattomampaa. Että naiset ovat ennen muuta lyyrisiä, pikkusieviä ja kyvyttömiä hallitsemaan laajoja kaaria ja kokonaisuuksia. Että taiteilijanainen on väistämättä jonkinlainen haaveellinen runotyttö (mitä vikaa on haaveellisessa runotyössä!).

Säveltäjä Erkki Melartin (1875–1937) oli suomalaisen sävellyksenopetuksen pääarkkitehti 1900-luvun alkupuolella. Kaikki tuon ajan keskeiset suomalaiset säveltäjät Aarre Merikantoa (1893–1958) lukuun ottamatta olivat hänen oppilainaan (Merikanto opiskeli ensin Oskar-isänsä johdolla ja sitten Leipzigissa ja Moskovassa). Melartinilla oli erityisen paljon naisopiskelijoita aikana, jona jo naisen pukeutuminen pitkiin housuihin riitti järkyttämään yhteiskuntarauhaa. Naiset uskalsivat kuitenkin hakeutua Melartinin oppilaiksi ja tämä myös otti heidät. Vaikuttiko tähän molemminpuoliseen ennakkoluulottomuuteen Melartinin oma homoseksuaalisuus, joka hänen aikanaan oli yhä luokiteltu sekä sairaudeksi että rikokseksi, sitä emme tiedä. On mahdollista, että tuollainen elämän sivullisuus on laajentanut hänen ymmärrystään ja elämänkatsomustaan siihen suuntaan.

Silti Melartin ällisteli oppilaalleen Helvi Leiviskälle (1902–1982), kuinka »hennosta naisesta lähtee noin kirpeitä ja voimakkaita dissonansseja», kun tämä esitteli musiikkiaan opettajalleen. Leiviskä olisi tarvinnut todella terävää vesuria voidakseen raivata tieltään kaikkien ennakkoluulojen ryteikön. Kuvaavaa on, että kun hänen musiikkiaan arvosteluissa keuhuttiin, sitä kiitettiin ihan kuin miehen tekemäksi, esimerkiksi näin:

Helvi Leiviskä yllätti kuulijat pianokonsertollaan, laajan sinfonian mittaisella sävellyksellä, jossa feminiinisestä hentomielisyydestä tai jostakin naissäveltäjään niin helposti yhdistettävästä miniatyyrimäisyydestä ei ollut jälkeäkään. Päinvastoin: teos oli ihan miehen puhetta alusta loppuun.<sup>80</sup>

On siis yllättävää, että nainen ylipäättään säveltää pianokonserton eikä jotain pientä tilulilu-laulua. Että se on laajan sinfonian mittainen eikä miniatyyri, shock horror! Mies on mittayksikkö, nainen poikkeama – piste.

Voi Jeesuksen Kristuksen äiti kun olit kauan kylässä, kuten noitui entisen lankoni isävainaa, kun traktori oli uponnut suohon ja tupakit kastuneet. Jollei se nyt jo ole tullut selväksi, alleviivaan sen, etten ole itse koskaan pannut minkäänlaista painoa sille, onko taiteilija mies, nainen tai vaikka jotain ihan muuta. Sellainen ei kerta kaikkiaan määritä ihmisen kykyjä. Säveltäjäystävissäni on aina ollut naisia ja miehiä, eikä ole tullut mieleeni, että sukupuoli asettaisi heitä minkäänlaiseen arvojärjestykseen. Ihmisillä on sukupuoli, musiikilla ei ole.

On huomautettava, ettei kaikki naisten alistaminen ole ollut miesten syytä, kyllä neidit ja rouvat osaavat puukottaa selkään myös toisiaan: Nadia Boulanger julisti aikanaan naisten olevan poliittisesti niin sofistikoitumattomia, ettei heille tulisi antaa äänioikeutta. Mutta säveltämiseen naiset Boulangerin mukaan kyllä kykenivät. Amerikkalaisen säveltäjä Ned Rorem (s. 1923) mukaan Boulanger oli paljon tiukempi ja vaativampi opettaja naisille kuin miehille. Tämä tosin perustuu kuulopuheisiin, sillä tosin kuin valtava määrä amerikkalaisia saman ikäluokan säveltäjiä, Rorem ei koskaan opiskellut Boulangerin oppilaana, olipahan vain ystävä. Kuten aiemmin on mainittu, Boulanger oli ensimmäinen nainen useampien maineikkaiden orkesterien johtajana. Nainen kapellimestarina onkin ollut 2000-luvulle saakka harvinaisuus. Tätä ei voi selittää millään muulla kuin seksismillä. Naiset ja miehet ovat keskimäärin yhtä hyviä soittajia, sen voi todistaa sokkotestillä. Orkesterimuusikolle kapellimestarin sukupuoli on täysin yhdentekevä, kunhan tahtipuikko heiluu niin kuin pitää, ilmaisu on innostavaa ja musiikki kuulostaa hyvältä.

Mutta onko klassinen musiikki tai sen nykyinen esityskulttuuri sen vaikeampi paikka tasa-arvon toteuttamiselle kuin muutkaan taiteenlajit? Onhan siinä tietysti menty äärimmäisyyksiin, kuten esimerkiksi kastroitu pikkupoikia sen vuoksi, etteivät naiset saaneet aikanaan laulaa katolisessa kirkossa ja sopraanoäänille oli kuitenkin tarvetta. Tuo karkea tapa levisi myös barokkiajan oopperoihin. Naisten mahdollisuudet uuden taiteen luomiseen ovat aiemmin olleet hyvin rajalliset myös teatterissa ja kirjallisuudessa. Kuvataidettakin sopi tehdä lähinnä naimattomien neitien ja mieluiten vain harrastuksena. Suuriin renessanssimaalareihin kuuluneet Sofonisba Anguissola (n. 1532–1632) ja Artemisia Gentileschi (1593–1651 tai 1653) olivat säännön vahvistavia poikkeuksia.

Onko taidemusiikki siis jotenkin erityisen historiaan jämähtänyttä? Mielestäni ei. Kaikissa yhteiskunnissa ilmenee yhä naisten uran jarruttamista, vähättelyä, alistamista, seksuaalista häirintää (josta kyllä miehetkin joutuvat joskus kärsimään), huonompaa palkkausta, hiljentämistä, esineellistämistä, äänekästä ja hiljaista halveksuntaa ja kaikkea muuta vastaavaa sortoa. Tätä on taidemusiikkimaailmassa aivan samalla tavalla kuin muillakin elämän alueilla, ja siksi hutkitaan aivan väärää kohdetta, jos sitä käsitellään vain musiikkielämän ongelmana. Kyse on koko yhteiskunnan ja ihmisyyshäiriöiden ongelmasta. Seksuaalisten häiritsijöiden nimeäminen ja retuuttaminen kaiken kansan eteen piiskattavaksi voi toimia pelotteena ja ainakin saada kyseisen pukarin lopettamaan sopimattoman toimintansa, mutta poistaako se samalla koko ongelman? Tuskin.

Kuolleilla naispuolisilla säveltäjillä esitetyksi tulemisen kynnyks on yhä lähes ylittämättömän korkea. Tämä johtuu klassisen musiikin kaanonista, josta naiset on suljettu tiiviisti pois. On tapana nostaa esiin muutama tunnettu nainen 1800-luvulta ja todistella heidän avullaan, että naiset ovat yhtä hyviä säveltäjiä kuin miehetkin, mutta silloin ammutaan väärää maalia. Tietenkin historian kätköistä löytyy paljon

naisten tekemiä hyviä sävellyksiä, jotka ansaitsevat tulla esitetyiksi. Todellinen ongelma ei ehkä sittenkään ole se, ettei hyviä teoksia esitettäisi, vaan että niitä kaikkein parhaita ei aikanaan voitu luultavasti edes säveltää.

Soitonopiskelu oli 1800-luvun porvarisneidolle hyve, sillä soitto- ja laulutaito olivat bonusta naimakaupoissa. Aivan kuten nykyäänkin joillakin soitonopiskelijoilla syntyy halu tehdä omia sävellyksiä, myös monet entisajan tytöt ja naiset kokivat säveltämisen kiehtovaksi puuhaksi. Mutta niin pian kuin ovi avioliiton tavoiteltuun onnelaan avautui, sulkeutui nuoren naisen tie säveltämiseen. Ei tietenkään siksi, että juuri säveltäminen olisi ollut jotenkin säädytöntä tai muuten sopimatonta, vaan siksi, että yleisen käsityksen mukaan naitujen naisten ei kuulunut harjoittaa tavoitteellista taiteellista toimintaa ainakaan kodin ulkopuolella, eikä varsinkaan alemmissa yhteiskuntaluokissa.

Naiset ovat taidemusiikin säveltäjissä yhä selvä vähemmistö, vaikka muissa taiteenlajeissa sukupuolijakauma on paljon tasaisempi. Oletan tämän johtuvan klassisen musiikin puolelta tulleesta paineesta: koska sen historia on niin miehinen, asenteet naisia kohtaan ovat muuttuneet tavattoman hitaasti koko taidemusiikissa. Tämä taas johtuu siitä, että klassinen musiikki dominoi taidemusiikkia tavalla, jota ei esiinny kirjallisuudessa, teatterissa tai kuvataiteessa. Niissä nykytaide ei ole samalla tavalla tungettuna lattiaan rakoon kuin on nykytaidemusiikki suhteessa klassiseen. Muualla naisten on ollut helpompi tulla esiin luovan taiteen aktiivisina toimijoina, joten naiset ovat toimineet esikuvina toisilleen.

Esikuvien puute onkin ollut valtava ongelma monille säveltäjänaisille aina vuosituhatien vaihteeseen saakka. Vasta meidän aikanamme on päästy jonkinlaiseen tasapainoon arvostuksessa. Naisten vähäisempi määrä säveltäjissä ei ole enää tasa-arvokysymys, naisia ei enää torjuta kuten vielä joitakin vuosikymmeniä sitten. Määrässä on vain niin valtavasti kiinni otettavaa.

Muutos asenteissa on ollut nopea. Itse en ole koskaan törmännyt tilanteeseen, jossa nykysäveltäjänaista olisi alistettu pelkästään siksi, että hän on nainen. Tietenkään minulla ei ole asiasta omakohtaista kokemusta, ja siksi en väitä, etteikö sellaista olisi tapahtunut tai tapahtuisi yhä edelleen ainakin Pohjoismaiden ulkopuolella. Ei siitä kovin monta vuosikymmentä ole, kun Einojuhani Rautavaara opetti sävellyksen professorina, että koska naiset synnyttävät, heidän luovuutensa kohdistuu paremmin äitiyteen kuin säveltämiseen. Hallelujaa.

Meidän aikamme säveltäjänaiset ovatkin päässeet taidemusiikin konserttiohjelmiin aiempaa paremmin. Eri puolilla maailmaa järjestetään nykyään jopa teoshakuja ja sävellyskilpailuja, joihin saavat osallistua ainoastaan naiset ja muunsukupuoliset. Missä tahansa muussa asiassa tällainen yhden sukupuolen syrjintä nostattaisi myrskyn ja skandaalin, mutta musiikissa miehet ovat ottaneet tilanteen vastaan yllättävän tyynesti. On varmaan ajateltu, että tällainen on kaikkien etu ja että kyse on vain siirtymäajasta ennen kuin sukupuolijakauma on tasaisempi. Itse suhtaudun

asiaan neutraalisti. Positiivinen diskriminaatio on oikein siellä missä sitä todella tarvitaan.

Oleellista on, että musiikkiin suhtaudutaan nykyään vain musiikkina, eikä sitä arvioida sen mukaan, onko säveltäjä esimerkiksi nuori nainen. Toki työttömyyden nähty vielä viime aikoihin saakka jopa suuren suomalaisen sanomalehden konserttiarvostelussa. Joskus kriitikoilla on vastustamaton halu hyppiä heikolla jäällä.

Tätä kirjoittaessani noin joka yhdeksäs suomalainen ammattimaisesti toimiva taidemusiikin säveltäjä on nainen tai muunsukupuolinen. Se on taiteen kentällä todella vähän. Mitä nuorempiin ikäluokkiin mennään, sitä suurempi muiden kuin miesten prosentuaalinen osuus on. Tilastot osoittavat, että naisten säveltämää musiikkia esitetään yhä suhteellisesti vähemmän kuin heidän määränsä ehkä edellyttäisi. Tilastoilla mitataan kuitenkin taidemusiikin ohjelmistoja kokonaisuudessaan ja historian korjaaminen on tunnetusti hankalaa. Koska klassisen musiikin ohjelmistoista lähes sata prosenttia on miesten säveltämää, saataisiin nykytaidemusiikissa siis edetä satoja vuosia naisten sataprosenttisessa dominanssissa, ennen kuin koko taidemusiikin säveltäjien historiallinen sukupuolijakauma ohjelmistoissa olisi fifty-fifty.

Tilaston paljastama ongelma olisi helpointa korjata hylkäämällä klassisen musiikin kaanon. Tähän ei ole tietenkään halua, sillä kyllähän nyt Beethoven myy paremmin kuin Räihälä (tai naispuoliset kollegani). Tilastoja voidaan siksi ehottaa vain elävien säveltäjien osalta. Niinpä naisten tekemää musiikkia esitetään esimerkiksi nykymusiikkikonserteissa ja -festivaaleilla suhteellisesti paljon enemmän kuin miesten. Useat eturivin tapahtumat, kuten Huddersfieldin ja Darmstadtin nykymusiikkifestivaalit, ovat äänekkään ylpeitä siitä, että niiden ohjelmassa on jopa yli 50 prosenttia naisten säveltämää musiikkia. Elävien säveltäjän naisten kohdalla kysymys on siis varsin räikeästä positiivisesta diskriminaatiosta. Asian myönteinen puoli on, että se kannustaa ja rohkaisee nuoria naisia säveltämisen pariin, mikä korjaa sukupuolijakaumaa.

Kärjistäen: tullakseen esitetyksi miehen sietää olla kuollut ja naisen elävä.

Musiikkiala itse on suhtautunut nihkeästi sukupuolikiintiöiden käyttöönottoon. Syy on hyvin selvä: naisten tekemän musiikin radikaali lisääminen edellyttäisi joko klassikkojen tai elävien miespuolisten säveltäjien poistamista ohjelmistoista. Klassikot tuskin katoisivat eli tilaa joutuisivat tekemään elävät miehet.

Entä pitääkö taidemusiikissa sitten vallita sukupuolten tasa-arvo? Mielestäni ainakin Suomessa pitää, koska yhteiskunta tukee musiikin esittämistä, ja sen vuoksi jokaisella pitää olla sama mahdollisuus päästä esille sukupuolesta riippumatta. Voidaanko tähän päästä ilman sukupuolikiintiötä? Epäilen että ei. Mutta kiintiöt voidaan asettaa vastaamaan todellista jakaumaa (tai edes sinne päin). Tasan jakautuva sukupuolikiintiö tuntuisi lähinnä kostotoimenpiteeltä nuoren polven miespuolisille säveltäjille, jotka eivät ole mihinkään syrjintään syyllistyneet.

Musiikin esittäjissä sukupuolikiintiöitä ei voi asettaa jo siitäkään syystä, että esimerkiksi orkesteripaikat täytetään soittotaidon eikä sukupuolen perusteella. Ainoa kiintiö koskee mahdollisimman hyviä soittajia, ja sen koko on luonnollisesti sata prosenttia. Muunlaisen kiintiön käyttäminen näivettäisi koko alan nopeasti, sillä parhaat muusikot hakeutuisivat muihin ympyröihin ja tehtäviin. Naisten tulo orkestereihin ei ole heikentänyt soiton tasoa. Suomen musiikkioppilaitosten opiskelijoista neljä viidestä on nykyään tyttöjä. Mistä löytyisivät siis tulevaisuudessa mieskiintiön soittajat? Varmaan sieltä, missä sukupuolijakauma on tasaisempi.

Musiikkialalla vallitsee voimakkaita valtarakenteita, joiden uudelleen järjestelyissä pitää olla varovainen. Valtarakenteet alkavat aivan alkeisopiskelusta, mutta koskevat vielä uransa päättävää ammattimuusikkoakin. Siellä missä on valtasuhteita, on aina myös vallan väärinkäyttöä. Tämä on koko yhteiskunnan eikä vain musiikkielämän ongelma, mutta musiikin opiskelun ja esittämisen kaltaisessa äärimmäisen henkilökohtaisessa asiassa ihminen voidaan rikkoa pahasti. Oli toksisuus maskuliinista, feminiinistä tai mitä tahansa, se on aina pahasta.

Entä voiko taiteessa saavuttaa täydellistä tasapuolisuutta? Ei voi, eikä edes tule voida, sillä taide on lähtökohtaisesti epädemokraattinen ilmiö. Taideteoksesta tekee merkityksellisen ja ainutkertaisen se, ettei kukaan muu ole kyennyt tekemään vastaavaa, ja tämä nimenomaan alleviivaa sitä, etteivät kaikki ole eivätkä edes voi olla samalla viivalla. Koska makumme määrää mistä pidämme ja kulttuuri muokkaa kollektiivista makuamme, taiteessa tulee aina olemaan voittajia ja häviäjiä. Sen kanssa on eletävä.

Klassisen ja taidemusiikin maailma on tosiaan ollut miehinen. Jo useaan kertaan olen toittottanut myös sitä, että tuon miehen on oletettu olevan valkoinen ja mielellään eurooppalainen. Yhä edelleen voidaan sanoa, että näissä kuvioissa afroeurooppalainen tai -amerikkalainen on harvinainen ilmestys sekä säveltäjien että esittävien muusikoiden joukossa. Muut kuin »valkoiset» ihmiset olivat läntisissä taidemusiikkikuvioissa muutoinkin hyvin harvassa viime vuosisadan jälkipuoliskolle saakka, kunnes itäaasialaisten läsnäolo alkoi toden teolla näkyä. Eurooppalaisiin orkestereihin alkoi ilmaantua muusikoita lähinnä Japanista, Kiinasta ja Etelä-Koreasta. On merkillä pantavaa, että kussakin näistä maista on oma, pitkäaikainen taidemusiikin traditionsa. Tämä on arvailua, mutta luulen tuon oman korkeakulttuuritradition vaikuttaneen siihen, että Itä-Aasian maissa on kiinnostuttu myös länsimaisesta taidemusiikista. Ensin tietysti klassiseen musiikkiin tutustuen ja sitä opiskellen, mutta ennen pitkää myös alkamalla säveltää uutta, läntiseen perinteeseen kiinnittyvää taidemusiikkia. On mielenkiintoista, että intialaiset tai Arabian niemimaan muusikot eivät ole tulleet itäaasialaisten tavoin osaksi länsimaista taidemusiikkia, vaikka myös noilla alueilla on oma, mittava taidemusiikin kulttuurinsa.

Hyvin monella aasialaisella säveltäjällä on jokin läheinen kosketus Eurooppaan tai vähintään Pohjois-Amerikkaan. Edes länsimaiseen taidemusiikkiin ei voi tulla etänä,

kuin kirjekurssin kautta. Eurooppalaisissa orkestereissa soittavilla aasialaisilla muusikoilla on lähes poikkeuksetta läheinen side Eurooppaan, esimerkiksi monivuotiset opinnot. Tämä kehitys ei ole aina ollut kivuton. Aasialaiset muusikot ovat kohdanneet Euroopassa aika lailla väheksyntää ja pois sulkemista.

Jotkut Itä-Aasian valovoimaisimmista säveltäjistä ovat asettuneet pysyvästi ulkomaille, kuten Ranskassa vaikuttava kiinalainen Qigang Chen (s. 1957), hänen maanmiehensä Tan Dun (s. 1957), joka on luonut uransa Yhdysvalloissa, sekä korealainen Isang Yun (1917–1995), joka vaikutti Saksassa, kuten myös maannaisensa Unsuk Chin (s. 1961). Silti esimerkiksi Japanin menestynein säveltäjä Tōru Takemitsu (1930–1996) asui käytännössä koko ikänsä kotimaassaan.

Monet aasialaiset säveltäjät ovat tuoneet länsimaiseen taidemusiikkiin piirteitä kotimaidensa musiikista sekä uusien sointien että aasialaisten soitinten kautta. Tämä on mielenkiintoinen piirre ja kertoo taidemusiikin avarakatseisesta kiinnostuksesta muita kulttuureita kohtaan. Jo aiemmin on mainittu Balin gamelanista ja länsiafrikkalaisesta rummutuksesta haetut vaikutteet. Tässä taidemusiikki eroaa popmusiikista: aasialaiset ovat kyllä tehneet menestyksellistä popmusiikkia, ja esimerkiksi korealainen popmusiikki on niin laajalle levinnyt käsite, että meilläkin se tunnetaan tuttavallisesti K-popin nimellä (japanilainen on loogisesti J-pop), mutta aasialaiset vaikutteet eivät ole kelvanneet sellaisinaan länsimaiseen popmusiikkiin, pois lukien 1960-luvulla vilahdelleet intialaiset soinnit, jotka katosivat hippiliikkeen myötä. Popmusiikki onkin monin tavoin paljon taidemusiikkia konservatiivisempaa.

Niin kutsuttujen mustien ihmisten vähäisyyttä taidemusiikin tekijöinä ja yleisönä pidetään melko yleisesti ongelmana. Mistä vähäisyys johtuu? Käsittääkseni syyt ovat kaksisuuntaiset. Länsimainen taidemusiikki on perustaltaan eurooppalainen ilmiö (johon Pohjois-Amerikan voi tässä yhteydessä rinnastaa). Kulttuuri ohjaa kiinnostuksen kohteita, ja niissä läntisissä maissa, joissa on mittava musta väestönosa, tuolla väestöllä on ollut oma musiikkikulttuurinsa. Esimerkiksi jazz ja rock ovat kehittyneet Yhdysvaltojen etelävaltioiden mustien kansanmusiikista, ja bluesin juuret ovat keskiaikaisessa Malin kuningaskunnassa, josta se tuli orjien mukana Amerikkaan. Tuon kansanosan mielenkiinnon kohdistuminen ensisijaisesti sen omaan musiikkikulttuuriin osoittaa myös eräänlaista »rodullista» ylpeyttä (vaikei ihmisiä olekaan kuin yhtä rotua). Monista historiallisista syistä musta väestö on usein myös vähävaraisempaa, ja etenkin nykyään klassisen musiikin ja orkesterisoitinten opiskelu vaatii myös rahaa. On aivan selvää, että klassisen musiikin harrastaminen ja harjoittaminen ovat yläluokkaisempaa kuin popmusiikin.

Yksinkertaistaen: kaikilla ei ole varaa liittyä taidemusiikin piiriin sen tekijänä tai esittäjänä. Jos samastumiskohteita ja esikuvia on hyvin vähän, moni lahjakaskin lapsi ja nuori jättää hakeutumatta klassisen musiikin opintoihin silloinkin, kun rahan puute ei olisi este. Asiaa ei vain tunneta omaksi. On luonnollista, että tämä sulkee pois myös osan klassisen musiikin yleisöstä. Muutama menestynyt tummaihoisen



voi toimia monelle innoittajana, mutta laajemmin katsottuna harvinaisuus vain alleviivaa mustien vähäistä määrää näissä ympyröissä.

Ja sitten se toinen puoli: valkoinen eurooppalainen taidemusiikkikulttuuri ei ehkä ole pystyttänyt sähköaitoja tai piikkilankaesteitä itsensä ja muidenväristen väliin, mutta on aivan selvää, ettei muita ole myöskään toivotettu tervetulleeksi saati aktiivisesti houkuteltu mukaan. Voi olla, että jossain päin maailmaa sellaista tapahtuu, ehkä nuorten parissa varsinkin, mutta onko silloin kyse enemmän sosiaalityöstä kuin musiikkikasvatuksesta? En minä tiedä. Rasismi ei ole klassisen musiikkikulttuurin erityispiirre, mutta on selvää, ettei musiikkimaailma ole millään tapaa puhtaampi rasismista kuin muutkaan elämänalueet.

Joka tapauksessa sietää miettiä, onko taidemusiikin »ekosysteemi» suorastaan häiritsevän rajoittunut, jos niin suuri joukko ihmisiä ei tunne itseään tervetulleeksi sen pariin. Onhan näiden syiden miettimisessä peiliin katsomisen aiheita itse kullakin.

KUUNNELTAVAA:

Ida Moberg: Tondikt

Nadia Boulanger: Fantaisie pour piano et orchestre

Helvi Leiviskä: Sinfonia nro 3

Sofia Gubaidulina: Offertorium

Unsuk Chin: Klarinettikonsertto

Outi Tarkiainen: Kunnes kivi halkeaa

66 Rock Around the Clock on Max Freedmanin ja James Myersin kirjoittama, vaikka se tunnetaan Haleyn esityksenä.

67 Tämä ensi silmäyksellä uskomattomalta tuntuva tilasto on peräisin opetusministeriön tutkimuksesta Luova talous ja aineettoman arvon luominen kasvun kärjiksi, 2017.

68 Levyttäminen on sikäli vanhanaikainen termi, että nykyään ei ole välttämätöntä tehdä fyysistä levyä, pelkkä tiedostokin riittää. Sen voi julkaista internetissä. Varsinkin taidemusiikin puolella levyttämisen määrä on internetaikana radikaalisti vähentynyt, striimauspalvelut ovat romahduttaneet levyjen myynnin.

69 Yön sävel on Suomessa »Markku Aron kappale», vaikka se on sovitus Johannes Brahmsin 3. sinfonian Poco allegrettosta, josta myös Les Six -säveltäjäryhmän jäsen Georges Auric (1899–1983) otti aiheen musiikkiinsa Anatole Litvakin elokuvaan Pidättekö Brahmsista (1963).

70 Tätä kirjoittaessani teos löytyy Presto Classicin listauksen mukaan 238 julkaisulta. Määrä kasvaa yhä. Ennen 1900-lukua sävelletyistä viulukonsertoista ainakin Beethovenin, Brahmsin ja Tšaikovskin teokset ovat vielä edellä julkaisumäärissä.

71 Jos on käynyt joskus taidemaalarin ateljeessa, tietää kyllä, että siellä on muitakin työkaluja ja vempelitä, saksia, veitsiä, talttoja, astioita, ämpäreitä, liuottimia, kemikaaleja ja sen seitsemän sortin säliää.

72 Beethoven on säännön vahvistava poikkeus, sillä hän loi uudistushenkisintä musiikkiaan nimenomaan uransa ja elämänsä loppuvaiheissa. Viimeiset jousikvartetot ovat hänen viltintä musiikkiaan. Myös abstraktin maalarin Wassily Kandinskyn vaikuttavimmat teokset syntyivät yli seitsemänkymppisenä.

73 Vain pieni murto-osa nykytaidemusiikista on kustantajien julkaisemaa. Suurin osa on itsejulkaisua (self-publishing), jossa jakelu tapahtuu ei-kaupallisen toimijan kuten Music Finlandin nuotiston kautta. Myös internetissä on jakelualustoja, joissa musiikkiaan voi julkaista.

74 Dominantti ja toonika on selitetty sivulla 100, submediantti on asteikon kuudes aste. Esimerkiksi C-duurissa tuollaisen harhalopukkeen sointu on a-molli.

75 Tämä on vain kielikuva, tietenkään mitään komissiota ei ole koskaan ollut. Boul. haam. huom.

76 Brittiläisen musiikin suuret nimet olivat 1600-luvulta 1800-luvun loppupuolelle saakka monesti vierastyöläisiä, mutta toki siellä on harjoitettu musiikkia siinä missä muuallakin.

77 Ilkka Malmberg, Helsingin Sanomien Kuukausiliite 10.11.2012.

78 Bach kokosi vuonna 1721 kuusi konserttoa eräänlaiseksi työhakemukseksi Brandenburgin rajakreiville. Hakemus piti tehdä salassa, koska Bachilla oli työsuhde Köthenin hovissa. Nuottirullat löydettiin kreivin arkistoista vuonna 1849 avaamattomina. Nykyään ne kuuluvat maailman arvostetuimpiin ja rakastetuimpiin sävellyksiin.

79 Tosin taiteen mestariteokset olivat ennen vanhaan hallitsijoiden, kirkon ja muiden raharikkaiden yksityiskokoelmissa eivätkä enimmäkseen suinkaan yleisesti nähtävillä.

80 Näin kirjoitti konserttiarvostelussaan Leiviskän aiempi opiskelutoveri Sulho Ranta (1901–1960).

# Käveltämässä

## KÄVELTÄMÄSSÄ

Länsimainen taidemusiikki on nykyään suosittumpaa kuin koskaan ennen. Luoja paratkoon, tähän ei paljon vaadita.

Suosion kasvu selittyy lähinnä saatavuuden lisääntymisellä. Internetin aikana ihmiset voivat etsiä ja löytää kiinnostuksen kohteita, jotka eivät sitoudu paikkaan, kieleen tai kulttuuriin. Jokainen, jolla on nettiyhteys, voi kulttuurialueesta riippumatta törmätä musiikkiin, joka herättää kiinnostuksen. Pienistä ja marginaalisista alakulttuureista kasvaa isoja heimoja, kun harrastajat ympäri maailmaa keskustelevat eri aiheista.

Historiaa ei tehdä siinä hetkessä ja paikassa, jossa asiat tapahtuvat, vaan siinä missä historiaa kirjoitetaan. Klassista musiikkia on tutkittu paljon ja siitä on kirjoitettu runsaasti historiankirjoja, koska aiemmin se kiinnosti vallanpitäjiä, siis yhteiskunnan eliittiä. Historiankirjoitus vierasti populaarikulttuuria käänteisesti samasta syystä – se koettiin valtajärjestelmiä uhkaavaksi. Ei päästetty Sex Pistolsia Suomeen esiintymään vielä vuonna 1978.

Nykyään aivan ehdoton valtaosa julkaistavasta musiikkikirjallisuudesta koskee popmusiikkia. Myös musiikkitiede on kiinnostunut siitä. Tässä ei tietenkään ole mitään pahaa eikä väärää, mutta harmillinen seuraus on se, että kun kirjoituksia taidemusiikista ei enää juuri julkaista, se marginalisoituu entisestään ja kiinnostuneiden on aina vain hankalampaa saada siitä asiallista tietoa. Marginaalisia ilmiöitä on myös helppo väheksyä. Niitä luullaan merkityksettömiksi, kun asioiden keskinäisiä yhteyksiä (kuten klassisen musiikin vaikutusta popmusiikkiin) ei enää tunnisteta.

Nykyään esimerkiksi kovin harva johtava poliitikko näyttää olevan kiinnostunut taiteesta »oikeista» syistä, siis taiteellisten arvojen ja ominaisuuksien vuoksi. Populaarikulttuuri on marinoinut elämässämme kaiken, joten oopperajuhlien kutsusta kieltäytyvä kulttuuriministeri on vain luonnollinen ilmiö tämän kehityksen virrassa. En tarkoita, että ministerin tulisi pitää taidemusiikista tai klassisesta oopperasta, mutta onhan suurten kulttuuritapahtumien kaukaa kiertäminen viesti, ettei valtiovalta enää näe niitä erityisen tärkeinä. Se siitä taidemusiikin elitismistä.

Taidemusiikista kirjoitetaan nykyään vähemmän myös mediassa. Sanomalehdet viitsivät juuri ja juuri julkaista arvosteluja sinfoniakonserteista ja oopperaensi-illoista. Nykytaidemusiikki saa mediahuomiota oikeastaan vain silloin kun se pääsee niiden osaksi. Sitä ei esitellä, sen kansainvälisistä virtauksista ei lehdistä voi lukea. Muuten ei tätäkään kirjaa tarvittaisi! En muista, milloin olisin viimeksi lukenut minkään sanoma- tai aikakauslehden kulttuurisivuilta artikkelia siitä, mitä taidemusiikissa tapahtuu nyt. Edes musiikkilehdet eivät tee sellaisia, ehkä pienten piirien akateemisia tutkimuksia lukuun ottamatta.

Koska klassisesta musiikista kirjoitettiin ja puhuttiin suhteellisesti paljon enemmän vielä muutama vuosikymmen sitten, meille on syntynyt harhakuva, että klassinen musiikki olisi »ennen» ollut jonkinlaista valtavirtaa. Näin ei todellakaan ole. Ennen äänilevyjen aikaa ei ollut ylipäätään mitään valtavirtaa, sillä musiikkia kuultiin vain siellä missä sitä soitettiin ja laulettiin ja vain sillä nimenomaisella hetkellä. Ja jos kokoonpano oli suuri eikä sattunut kuulemaan sitä nimenomaista konserttia, jossa jokin tietty teos esitettiin, ei ollut mitään keinoa ottaa selvää siitä, miltä tuo musiikki kuulosti.

Tuo ajatus on nykyihmiselle lähes käsittämätön, aivan järjestyttävä!

Ennen populaarikulttuurin aikaa valtavirtaa – jos siis voimme sellaisesta edes puhua – oli kansanmusiikki eikä suinkaan se, mitä nykyään kutsumme klassiseksi musiikiksi. Nuoteista soittaminen oli yleisintä porvariskodeissa, mutta aivan valtava enemmistö kansasta soitti ja lauloi kansansävelmiä korvakuulolta. Kaikkialla on soitettu ja laulettu aina, se on ihmisen perusominaisuus. Länsimainen taidemusiikki on versonut esiin kansanmusiikista, kun sen rakenteita on kehitetty monitasoisemmiksi ja mutkikkaammiksi. Tietysti kirkkomusiikilla ja sen kehityksellä on ollut jopa ratkaiseva osa taidemusiikin etenemisessä siihen suuntaan, jona sen nyt tunnemme, mutta jossain »kansan» keskuudessa on senkin alkuitu. Varsinainen muusikon ammatti (tai puoliammattimainen soittaminen) oli ennen äänilevyjen aikaa paljon yleisempi kuin nykyään, sillä muusikoita tarvittiin enemmän, koska mekaanista musiikkia ei ollut. Freelancemuusikkona pystyi toimimaan myös ilman muodollisia konservatorio-opintoja. Nykyään tuo puoli muusikoista on siirtynyt popmusiikin puolelle. Sielläkin tapaa uskomattomia taitureita, jotka eivät välttämättä ole koskaan opiskelleet musiikkia vaan vain opetelleet soittamaan ja tekemään musiikkia.

Popmusiikki onkin oikeastaan nykyajan kansanmusiikkia, sillä se on nykyajan kansan musiikkia.<sup>81</sup> Nykyinen popmusiikki on sekin jo kauan aikaa ollut Oswald Spenglerin kuvaamassa hiipuvan kulttuurin sivilisaatiovaiheessa. Kuten kansanmusiikki aikanaan »jalostui» kohti klassista musiikkia, mahtaneeko jostain popmusiikin lajista kasvaa vielä uusi taidemusiikki, joka ei liity nyt keskuudessamme olevaan nykytaidemusiikkiin – vai onko sellainen jo peräti alkanut?

Musiikin helppo saatavuus on johtanut myös taustamusiikin jatkuvaan lisääntymiseen. Sitä on niin paljon, että nykyään on liki mahdoton mennä mihinkään kaupallisen toimijan tilaan, jossa taustamusiikkia ei pakkosyötettäisi. Taustamusiikki vaikuttaa äkkiä ajatellen harmittomalta, mutta todellisuudessa musiikilla voidaan vaikuttaa ihmisiin paljon enemmän kuin tulemme ajatelleeksi. Sillä voidaan esimerkiksi ohjailta käytöstä: ihmiset saadaan taustamusiikilla tekemään valintoja, joiden motiiveja he eivät itse tiedosta. Omalla tavallaan huvittavaa on, että nuorisoa hätyytetään pois kauppakeskuksista notkumasta soittamalla taustalla klassista musiikkia. Olen joskus mennyt johonkin kauppaan

ostoiikeissa, mutta joutunut kääntymään jo ovella pois, koska liikkeessä soinut taustamusiikki on ollut niin epämiellyttävää tai liian äänekästä.

Taustamusiikki on salakavala, hitaasti vaikuttava »myrkky». Suurin osa ihmisistä ei kiinnitä siihen juuri mitään huomiota. Itse ihmettelen aina sitä, että väki hakeutuu paikkoihin, joissa on niin kovaääninen taustamusiikki, ettei keskustelu ole mahdollista huutamatta toisen korvaan. Itselleni epämiellyttävä taustamusiikki on verrattomasti vastenmielisempää kuin vaikkapa satunnainen tupakansavu. Mihin taustamusiikkia oikein tarvitaan, ja miksi sen pitää olla tasasykkeistä jumputusta? Vuosikymmenten ajan muusikot suosivat Helsingissä sitä pubia, jossa ei ollut taustamusiikkia. Ollenkaan. Jopa laulaminen oli kiellettyä, paitsi Taiteiden yön Kuorojen kierroksella.

Työkseen soittavaa muusikkoo ei välttämättä huvita kuunnella kovin paljon musiikkia, kun ääntä on ympärillä muutenkin ihan tarpeeksi. Tämä koskee etenkin taustamusiikkia. Ehkäpä soittaja myös kuuntelee varsinkin levymusiikista helposti liiaksi sitä, kuinka teos on esitetty. Säveltäjänä kuuntelen musiikkia analysoiden sitä, tahdoin tai en: miten se on tehty ja millaisia ovat rakenteelliset ja teksturaaliset ratkaisut. Mieluimmin kuuntelen musiikkia sitä partituurista seuraten, keskittyneesti. Tämä voi kuulostaa kovin rajoittuneelta lähestymistavalta, mutta koettakaapa kuvitella neurokirurgi, joka katselee hivin vuoksi aivokasvaimen poistoa, täysin vailla ammatillista mielenkiintoa.

Tämä ei tarkoita, ettenkö voisi nauttia musiikista, päinvastoin! Varsinkin itse soittaminen miellyttää, koska sitä voi tehdä huvikseen ja koska se on kehollinen tapahtuma. Se tunne on ihana, kun saa harjoittelun jälkeen jonkun biisin sujumaan. Soittaminen, improvisointi on myös mukavaa. Musiikki tuntuu.

Vaikka saatavuus on parantunut, taidemusiikin arvostus ei ole viime vuosikymmeninä kasvanut. Ainakin Suomessa arvostuksessa on tapahtunut heiluriliike. Kun kansan identiteettiä sata vuotta sitten rakennettiin, eri taiteilla oli siinä iso rooli, musiikillakin. Kun kansaa »sivistettiin», syntyivät musiikkikirjastot ja koulujen musiikkiluokat, taiteilija-apurahajärjestelmä, musiikkiopistolaitos ja kaupunginorkesterit. Myös Yleisradio levitti pitkään taiteen ja kulttuurin sanomaa. Usein paino oli suomalaisella taiteella. Tuo laajamittainen sivistystahto on kuitenkin jo kauan aikaa heikentynyt, mikä johtuu »helpon» populaarikulttuurin ylivallasta. Ja taas korostan, ettei helppous tee mistään automaattisesti huonoa ja siksi vähäarvoisempaa kuin vaikea.

Mutta mitä ylipäätään on suomalainen kulttuuri, ja voiko sellaista tänä globaalina aikana enää syntyä? Entä suomalainen musiikki? Mikä tekisi musiikista suomalaista, säveltäjän kansallisuusko? Onko taidemusiikilla ylipäätään kansallisuutta? Kun Esa-Pekka Salonen (s. 1958) sävelsi 1990-luvulla teoksen LA Variations silloisen uuden kotikaupunkinsa Los Angelesin vaikutteista päihtyneenä, oliko teos suomalaista vai kalifornialaista musiikkia? Entä ovatko Suomeen muualta

asettuneiden säveltäjien teokset suomalaista musiikkia, vai kanadalaista, meksikolaista, montenegrolaista, italialaista, ukrainalaista?

Väärään kysymykseen ei voi saada oikeaa vastausta.

Kansallisen taiteen aikakausi on postmodernina aikanamme jo ohi. Epäilemättä kansan parista nousseista aiheista oli aikanaan yhtenäiskulttuurin rakennusaineiksi, mutta taiteena mikään kansallinen ei voi kohota »suureksi» ilman että se muuttuu ensin universaaliksi. Pietarista Suomeen immigroitunut säveltäjä Ernest Pingoud (1887–1942) kirjoitti 1920-luvulla, että kansallinen taide on kaiken taiteen lapsuusaste – ja suututti sillä kalevalais-karelianistista uhoa puhkuneen nuoren Suomen taidepiirejä. Ja aivan erikseen hän suututti Sibeliuksen, jonka hän arveli olevan tuolloin kolmemiljoonaiselle kansalle liian suuri säveltäjä.<sup>82</sup>

Mutta tottahan se on: kansallisuus pienentää musiikin. Sibeliuksestakin tuli »suuri» säveltäjä vasta kun hän muuttui suomalaisesta kansainväliseksi. Sibba ponnisti maailmalle Kullervolla, Lemminkäisellä, Karelia-sarjalla ja Finlandialla valamaltaan järkähtämättömältä pohjalta, mutta sinne päästyään hänen ei tarvinnut enää muistuttaa suomalaisista juuristaan, ehkä myöhäinen sävelruno Tapiola kirkkaana poikkeuksena. Väitän, että kansainvälinen mielenkiinto Sibeliukseen olisi hiipunut sukkelaan, jos hän olisi jäänyt toistelemaan suomalaisuuden mantraa. Silloin häneen olisi oikeasti sopinut säveltäjä-kapellimestari Gustav Mahlerin (1860–1911) imelän ylenkatseinen luonnehdinta. Mahler kirjoitti vuonna 1907 Suomessa käytyään eräässä kirjeessään »herroista kansallisneroista», joita »varsinkin Italiassa oikein vilisee näitä sutenöörejä ja heidän porttojaan». Oletan, että Mahler laski Sibeliuksen tuossa vaiheessa näihin kansallisneroihin. Säveltäjät olivat yhteisellä kävelyllä käyneet sittemmin tunnetuksi tulleen keskustelun sinfonian olemuksesta.<sup>83</sup>

Sibban tykkäsi kovasti kävellä Ainolan ympäristössä, hän oli ilmiselvä kävelijä. Huolimatta koko aikuisiän jatkuneesta tupakoinnista ja paljon keskivertoa rankemmasta ryyppäämisestä hän myös eli lähes 92-vuotiaaksi.

Eikä ihme. Käveleminen pitää aivot nuorempana kuin muu liikunta. Tästä on ihan tutkimustietoa: psykiatri Anders Hansen tutki joitakin vuosia sitten kahta kuusikymppisten ryhmää, joista toinen harrasti kävelyä kahdesti viikossa, ja toinen teki yhtä usein muita liikunnallisia harjoitteita, jotka eivät nostaneet sydämen sykettä. Vuoden kuluttua tutkimuksen aloittamisesta noiden ihmisten aivot magneettikuvattiin toistamiseen, ja tulos oli kiistaton: kävelleiden aivot toimivat kaikin tavoin tehokkaammin, ja eri aivolohkot olivat paremmin yhteydessä toisiinsa. Ihmisen otsa- ja ohimolohko rapistuvat iän myötä, mutta käveleminen oli hidastanut koehenkilöillä tuota kehitystä merkittävästi. Liikunta lisää aivojen plastisuutta, muovautumista. Säännöllinen kävely muuttaa vanhenevankin ihmisen aivoja ikään kuin lapsen aivoiksi. Tutkimuksen kävelijät olivat verrokiryhmää aloitteellisempia ja suunnitelmallisempia, ja heidän keskittymiskykynsä oli parempi. Olen varma, että heillä oli myös enemmän ideoita.

Mistä ideat tulevat? En tiedä. Käveltämällä. Ambulo, ergo sum.<sup>84</sup> Tämän kirjan linjat ja lauseet ovat syntyneet kävellessä. Kävellessä olen nähnyt myös suurimman osan niistä kuvista, jotka ovat muuttuneet musiikikseni. Ehkäpä ideat ovat jo olemassa ennen kuin ne tiedostaa. Ne on vain pitänyt käveltää esiin.

Sanotaan, että »tunne itsesi», mutta minusta tuo vaatimus on säveltäjälle pötkö.<sup>85</sup> Parhaimmillaan taiteilija nimittäin yllättää itsensäkin, ei tunne itseään. Liiallinen tiedostaminen on säveltämisessä pahasta. Tiedostaminen voi kohdistua vain säveltämisen tekniseen puoleen eikä soivaan lopputulokseen, jolle pitää antaa tilaa syntyä, tulla omaksi itsekseen. Sillä vaikka varsinkin nykytaidemusiikkia moititaan usein liiasta »aivoperäisyydestä», vetoaa sekin silti ensisijaisesti tunteeseen eikä älyyn. Tämän todistaa edellä mainittu esimerkki siitä, kuinka nykytaidemusiikki hyväksytään elokuvan äänimaisemassa kuvaamaan nimenomaan dramaattisia tunnetilojen muutoksia.

Monet nykymusiikin säveltäjät etsivät ilmaisussaan ekstreemiä, jotain äärimmäistä. Niin monia ekstreemistisiä teoksia on kuitenkin jo olemassa ja ne edustavat eri tyylejä, että pallon muotoisen todellisuuden reunat siinä vain pullistelevat eri suuntiin. Minusta on kiehtovampaa etsiä ekstreemin vastakohtaa, »intriimiä». Säveltäjän sisäisimmästä kohdasta löytynee myös oma, sisäistynein ääni.

Jotkut hakevat ideoita päihteistä. Mutta mitä suuremmassa viinimeressä taiteilijan suunnitelmat syntyvät, sitä enemmän matkaa rantaan niillä on uitavana.

Toisaalta: tie helvettiin on kivetty hyvillä aikomuksilla, mutta tie taivaaseen punaviinillä ja hyvällä seksillä. Elämästä pitää osata nauttia. Sitä yrittää koko elämänsä ajan lykätä kuolemaansa myöhemmäksi, kun ei voi aikaistaa syntymäänsä. Vähän samasta syystä ihminen voi huoletta polttaa siltoja takanaan, kunhan ei polta niitä edessään.

Entä voiko joku vain päättää alkaa pitää nykytaidemusiikista? Tai ylipäätään tuosta niin kutsutusta »vakavasta musiikista»? Ehkä. Ihminen on arvojensa vanki: vanhoista pääsee eroon vain hyväksymällä tilalle uudet. Ja viattomuus on mennyttä sillä hetkellä kun ihminen omaksuu ensimmäiset arvonsa.

Miksi muuten puhutaan vakavasta musiikista? Millaista on se musiikki, joka ei ole vakavaa? Onko se pelleilymusiikkia? Minusta klassinen ja nykytaidemusiikki ovat usein hauskaa eivätkä lainkaan vakavaa. Eivätkä ne ole aina edes niin vakavissaan tehtyä. Eikä niistä kirjoittamisenkaan pidä olla liian vakavaa.

Aikaa ei voi säästää myöhempää käyttöä varten. Siksi on paras tuhлата se heti. Taidankin tästä lähteä kävelemään, päämäärättömästi.

Käveltämään.

KUUNNELTAVAA:

Esa-Pekka Salonen: LA Variations

Jean Sibelius: Sinfonia nro 7

Osmo Tapio Räihälä: Kirkasvetinen

81 Kansanmusiikki yhteen kirjoitettuna on jazzin, popmusiikin ja nykytaidemusiikin kaltainen kattokäsite. Erikseen kirjoitettuna kansan musiikki on sitä mitä »suuri yleisö» kuuntelee, siis popmusiikkia. Nykykansanmusiikki lähestyy funktioltaan popmusiikkia samaan tapaan kuin klassinen musiikki.

82 Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa, että »Pingoud nyt vaan on tyhmä».

83 Sibelius sanoi ihailevansa »sinfonian ankaruutta ja (...) syvää logiikkaa, joka vaatii kaikkien motiivien toisiinsa liittymistä», johon Mahler vastasi: »Ei, sinfonian tulee olla kuin maailma. Sen täytyy sisältää kaikki.»

84 »Kävelen, siis olen.»

85 »Gnothi seauton» eli »tunne itsesi» oli muinaiskreikkalainen moraalioppi, joka tietävästi oli kaiverrettu Apollonin temppelin seinään Delfoissa. Ohjeen alkuperää ei tiedetä.



# Kirjallisuutta

## KIRJALLISUUTTA

Kirjan lähdemateriaalina eivät ole olleet varsinaiset, nimettävissä olevat kirjat, vaan yli kolmen vuosikymmenen paneutuminen klassiseen ja nykymusiikkiin sen opiskelijana ja tekijänä. Kirja perustuu luentomuistiinpanoihin, partituureihin ja levytyksiin, satunnaisiin tietokirjoihin, lukemattomiin lehtiartikkeleihin ja nettisivuihin, radio- ja tv-ohjelmiin, tuhansiin konsertteihin ja teosesittelyteksteihin kuten myös loputtomiin keskusteluihin säveltäjäkollegoiden, esittävien muusikoiden, hallintohenkilöiden ja muiden musiikin ammattilaisten kanssa. Laajasti ottaen pohjana on siis kaikki ammatillinen toimintani musiikissa eli olen kirjoittanut kirjan niin sanotusti omasta päästäni. Tässä kuitenkin muutamia teoksia, jotka liittyvät kirjaan.

Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft. Teoksessa Soziologische Forschung in Unserer Zeit, 1950.

The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. Toimittaneet Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll ap Siôn. Ashgate 2103.

The Beatles Anthology. Useita kirjoittajia. Chronicle Books LLC 2002.

Born, Georgina: Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. University of California Press 1995.

Dahlström, Fabian: Jean Sibelius – Päiväkirja 1909–1944. Svenska litteratursällskapet i Finland 2015.

Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista. Toimittanut Anne Sivuvoja-Gunaratnam. Yliopistopaino 2005.

Harley, James: Xenakis. His Life in Music. Taylor & Francis, Routledge Company 2004.

Harnoncourt, Nikolaus: Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen. Suomentanut Hannu Taanila. Otava 1986.

Hirvonen, Maritta: Hämäränmaassa valon syvyys. Jouni Kaipainen 1956–2015. Stresa 2020.

Iddon, Martin: New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge University Press 2013.

Jones, David Wyn: The Life of Haydn. Cambridge University Press 2009.

Kokkonen, Joonas: Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheita ja arvosteluja. Toimittanut Kalevi Aho. Gaudeamus 1992.

Korokkeella Herbert Blomstedt. Dokumentti, toimittajana Osmo Tapio Räihälä. Yle Teema 2012.

Luova talous ja aineettoman arvon luominen kasvun kärjiksi. Luovat alat Suomen talouden ja työllisyyden vahvistajina -työryhmän raportti, Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2017:18.

MacDonald, Malcolm: Varèse: Astronomer in Sound. Kahn & Averill 2003.

Matthews, Denis: Beethoven. Suomentanut Riitta Kauko. Otava 1991.

Moisala, Pirkko: Kaija Saariaho. University of Illinois Press 2009.

Nadia Boulanger and Her World. Toimittanut Jeanice Brooks. The University of Chicago Press 2020.

Norman, Philip: Shout! The Beatles in Their Generation. Touchstone 2005.

Olivier, Philippe: Pierre Boulez: Le maître et son marteau. Hermann Éditeurs des Sciences et des Artes 2005.

Pingoud, Ernest: Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta. Toimittanut Kalevi Aho, Pingoudin kirjoitukset suomentanut Seppo Heikinheimo. Gaudeamus 1995.

Rosen, Charles: Arnold Schoenberg. The University of Chicago Press 1975.

Ross, Alex: The Rest is Noise. HarperCollins Publisher 2009.

Salmenhaara, Erkki: Suomen musiikin historia, osa 3 – Uuden musiikin kynnyksellä. WSOY 1996.

Sartre, Jean-Paul: Suljetut ovet. Suomentanut Marja Rankkala. Otava 1966.

Schell, Michael: György Ligeti's Musical Odyssey. Second inversion – Rethink Classical. Secondinversion.org.

Seume, Johann Gottfried: Kesä 1805 – matka Saksasta Baltian ja Venäjän halki Suomeen, Ruotsiin ja Tanskaan. Suomentanut Suvi Valli. Poesia 2018.

Sirén, Vesa: Aina poltti sikaria – Jean Sibelius aikalaisten silmin. Otava 2000.

Spengler, Oswald: Länsimaiden perikato – maailmanhistorian morfologian ääriviivoja. Suomentanut Yrjö Massa. Kirjayhtymä 1961.

Steinitz, Richard: György Ligeti. Music of the Imagination. University Press of New England 2003.

Stenius, Caterina: Chaconne. Magnus Lindberg ja uusi musiikki. WSOY 2006.

Stevenson, Robert Louis: Kävelyretkistä. Suomentanut Alice Martin. Jack-in-the-box 1997.

Taruskin, Richard: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2005, 2009, 2010.

Watkins, Glenn: The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory. W. W. Norton Company 2010.

Wolff, Christoph: Johann Sebastian Bach. The Learned Musician. W. W. Norton Company 2000.