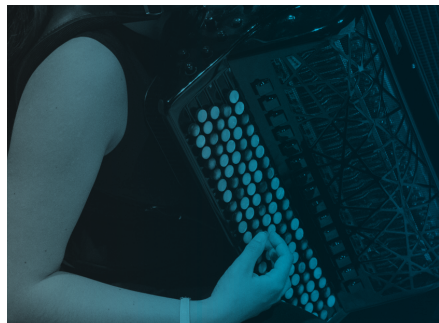
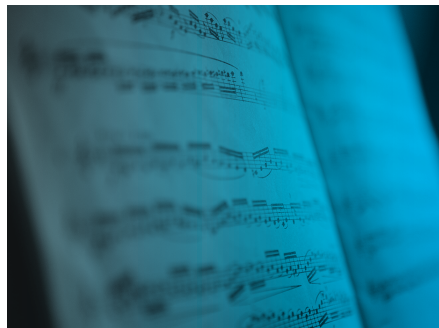


TRIO

Vol. 9 no. 1

Kesäkuu 2020



TRIO vol. 9 no. 1
Kesäkuu 2020

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte),
MuT Ulla Pohjannoro, vastaava toimittaja (SibA/DocMus),
MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus), MuT dosentti Laura Wahlfors (SibA/DocMus, HY),
FM Henri Wegelius (SibA), toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (KHM), FT dosentti Timo Kaitaro (HY),
professori Anne Kauppala (SibA/DocMus), dosentti Inkeri Ruokonen (HY),
professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte),
MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte),
FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Mikko Puranen
Painopaikka: Unigrafia 2020

Toimituksen osoite:
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
PL 30, 00097 Taideyliopisto
www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)
ISSN 2242-6426 (verkkójulkaisu)

SISÄLLYS

ARTIKKELIT

MIEKO KANNO:

Quiet is beautiful: the poetics of soft sound today 5



SUSANNA LINDBERG:

Miten tullaan kyborgiksi ja meedioksi? Esittävien taiteiden opettamisesta.....22



KATSAUKSET

ELINA PACKALÉN:

Ekspressiosta ja taiteen ekspressioteoriasta41

LEKTIOT

TOMAS JÄRVINEN:

The challengers of public cultural centres60

DENIS PATKOVIC:

Resilience in music – viewpoints of artists’ abilities to deal with crises in life.....70

MARKUS SARANTOLA:

Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa77

HEDI VIISMA:

Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä: käsikirja säveltäjille85

ABSTRACTS IN ENGLISH.....91



Quiet is beautiful: the poetics of soft sound today

INTRODUCTION

The title is a response to the current popularity of soft sound in contemporary music. While there are many kinds of music with soft sound, there appears to be a tacit agreement about the significance attached to soft sound as if it is one of the aesthetic blueprints of our time. This article attempts to unravel this significance from the performer's point of view in order to shed light on the changes in the mode of communication that soft sound is bringing to contemporary music.

Soft sound, or quiet music, is of course not a new phenomenon. Lute and guitar music have traditionally been discussed in terms of soft and quiet sounds, existing in 'the undefined territory where music shades into silence' (Dixon 2007, 195). Nor is the appreciation of soft sound as a reaction to the noisy environment new. Noise levels in cities have been high since they were first measured (Labelle 2010, 16). What is new is the normalisation of rich and opulent soundscapes in classical music enabled by large orchestration, large concert halls and opera theatres, and the subsequent development in the projection levels of musical instruments.¹ The popularity of soft sound in contemporary music may best be described as a response to issues raised in *HyperNormalisation* by Adam Curtis (2016), i.e. that it is an effort to regain a sense of self – subjectivity – and a sense of the 'real world' in an increasingly diversified and extraordinary environment where real, fictional and virtual converge into one.²

What is 'soft sound' as a category? 'Soft' is not simply the opposite of 'loud'. 'Soft' pertains to neither low volume nor intimacy. Far away sounds are often soft. 'Soft' may not be gentle. Low-volume sound can be harsh. String players of Baroque music are particularly deft in using a variety of soft sounds and may serve as an appropriate example in demonstrating the complexity involved in this concept. Many Baroque instruments have less projection power than their modern equivalents and have a smaller dynamic range, but Baroque musicians are very artful in compensating for this. One example is the way the Ensemble Giardino Armonico accompanies Cecilia Bartoli (1999) in Vivaldi's arias. While the orchestra never overwhelms the singer, the players produce a whole dynamic range – their 'loud sound' is full of

¹ See, for example, Rosselli (2000, 101) for statistical details.

² The term 'hyper-normalisation' comes from Alexei Yurchak in describing the effect of maintaining the pretense of a functioning society in the Soviet Union in its last decade.

noise, and their ‘soft sound’ is so ‘round’ that it almost melts in the air. In their case, it is a particular kind of playing that produces this soft sound, although the volume of their playing is not quiet: it is actually full of vitality. They make their sound ‘sweet’ by giving finesse to the tone production.

Musicians of early music have taught us much about how to produce contrast, showing that contrast can be created in many dimensions and can form the substance of musical expression.³ The strategy for articulating soft sound is one such instance. Their performance practice demonstrates tacit knowledge of the complex relations between the phenomenal or experiential soft sound on one hand and the technique of soft playing on the other. This is an expertise that may easily escape the attention of the listener as well as modern instrument musicians. The expertise lies in their understanding of how to combine technique and effect. Through innovative combinations, they manage many qualitative articulations that span across the dimensions of volume, timbre, texture, phrasing, gesture, character, blend, and others. Their practice suggests that soft sound is one phenomenal category amongst many, whose articulation involves a number of qualities and is realised through a number of technical means. In other words, ‘soft sound’ is not an independent essence but a phenomenon arising from complex relations between tonal qualities and performance skills.

If we accept that softness is not merely about small amplitude but involves complex perceptual articulations, that suggests that we may need to fundamentally reassess the ways in which we conceive of music and performance – much in the way Arnold Schoenberg hinted at the potential expressive power in composing with timbre in *Theory of Harmony*.⁴ Schoenberg recognised three characteristics in a musical sound: pitch, colour and volume. His contribution in the domain of pitch has had a significant influence in classical music as is well known. The development in the second domain, timbre, became prominent in the course of the twentieth century in subject areas as diverse as total serialism, historically-informed performance practice, spectralism, and the assimilation of non-Western musical idioms and instruments in the West. The third domain, volume, has received less attention to date. With the possibility of soft sound possessing a critical power that may revise some fundamental assumptions about music, I wish to look closely at what kinds of softness are currently included in the practice of contemporary music, what functions they serve within it, and ultimately to which changes the current practice of soft sound is directed. The following exploration focuses on the performance of late-twentieth and twenty-first century Western classical music, though the observations may apply to cases in other musical genres as well.

³ It is rather telling that, when students of modern instruments are asked about different kinds of contrast, they mention loud and soft first, then fast and slow, but the list stops fairly soon. This seems to reflect some of the preoccupations in the learning and teaching of the standard repertoire – students focus first on getting notes and rhythms right, and then add effects to ‘make it interesting’. The question was asked in many of the violin or strings group classes that I led at the Royal Conservatoire of Scotland in 2013–2016.

⁴ The subject of the three characteristics is mentioned on page 421 of the translation (Schoenberg 1978).

SOFT SOUND IN LATE TWENTIETH-CENTURY ACOUSTIC MUSIC

The first example is the quiet music of Italian composer Salvatore Sciarrino. In taking his music as an example, I am not implying that his aesthetics of soft sound is in any way representative of late twentieth-century music. Rather, his example points to a particular *politics* of musical production and listening in which he has been engaged as a composer. This politics can be seen among a number of composers in the late twentieth century despite their different aesthetics.

The work in question is *Per Mattia* (1975) by Sciarrino.⁵ It consists of three lines of music lasting less than two minutes, and can be divided into two sections of A and A', of five phrases (in A) and six phrases (in A'), where phrases are separated by either a comma or the end of a slur. The majority of the notes are harmonics and played with a *tremolando* bowing. The written dynamics range from nothing to *piano*. *Per Mattia* precedes *Six Caprices* (1976), a larger work for solo violin, which is often considered as one of his most representative works; the composer says that *Per Mattia* was his inspiration to write the *Caprices*.

The principal material remains the same over *Per Mattia* and *Six Caprices*: violin harmonics and tremolando (either in the left-hand or right-hand, or both). *Caprices* are not always quiet, but soft fragile sound resulting from the quivering harmonics is the most prominent feature of the work. My work with Sciarrino on the *Caprices* is discussed below in order to draw parallels between the quiet sound of *Per Mattia* and the insight I gained on *Six Caprices* from the collaboration.

Six Caprices by Sciarrino is a twenty-five minute work, consisting almost exclusively of violin harmonics. While the use of harmonics is not new to the violin, the work presents a novel application of this existing technique on the violin. What makes it novel is the extent of the application: harmonics are used not as an additional timbral effect but as the main composition material to create a new sound-world. When I first learned the piece twenty years ago, I used to play it not-very-soft to ensure that the harmonics were clearly heard while remaining 'soft'. Then came an opportunity to work with the composer. After hearing me play the second *Caprice*, he sighed and said: 'You don't understand my music.' Back then I thought I was playing exactly what the notation stood for. But I quickly realised that what he meant by writing harmonics was not what I had understood as the sound of violin harmonics. He said my playing was much too loud, so I played more softly, but still it was not what he was looking for – it simply made the sound lifeless. He sighed again. With the mutual realisation that technical explanation wasn't going to help, we searched for metaphors.

One of the memorable references Sciarrino made was his description of an experience as a young man in Palermo of going to listen to Debussy's orchestral music

⁵ See my demonstration performance at <https://www.youtube.com/watch?v=9Rn9VI6G4NY> (accessed 12 January 2020).

conducted by Sergiu Celibidache. In the middle of the performance, the orchestra became so soft that young Sciarrino couldn't hear it. 'What are they playing?' He leaned forward and tried to perceive the music through the surrounding noise of the concert hall. Translating what I understood from his comments into technical terms, I have found the following: first, the soft dynamics refer to the overall level of sound which includes harmonics as well as noise (such as the friction noise of the bow against the string), and not to the dynamic level of the harmonic sound (the pitch); second, the complex quality of sound needs to be retained throughout so that it has the power to draw in the listener to the sound. In playing this piece, I have also become acutely aware of the silences in-between the phrases, but not as places where I can relax and prepare for the next phrase. It has consequently led to the challenge of how to make the silences musical. One of the key features in the performance practice of Sciarrino's music is to sustain a lively control over the threshold of silence and sound.

All of the observations directly apply to the performance practice of *Per Mattia* as well. Given the slow pace and generally quiet amplitude, the sound needs to be intensive to sustain the musical narrative. Some of the harmonics don't speak well, and the level of intensity needs to be kept within an appropriate amount of friction noise. The silence between the phrases, and how one breathes before the start of the next phrase, carries as much information as the sound.⁶

As in the Sciarrino example, the novel use of existing technique, or the use of newly discovered extended technique, has contributed to the increased vocabulary of soft sound on the violin. Many other composers, contemporaries to Sciarrino, such as Morton Feldman, John Cage, Luigi Nono and Helmut Lachenmann, also contributed to this development.⁷ Each composer had a markedly different aesthetic and produced distinct effects with soft sounds. However, their compositions share a very similar desire to engage the musicians and audience in a new mode of experience for musical sound, through the use of soft sound as a medium for expressing new poetics. My personal discussion with Sciarrino about the sound-world exemplifies this: each composer wants the performer to understand his aesthetic paradigm of sound, without which no amount of performance intelligence or dexterity in executing the music comes to fruition. An appropriate production of soft sound is critical in this context because soft sound is deeply embedded in the individual composition as an expressive *enabler* of its own aesthetic paradigm. It is not an exaggeration to say that some late twentieth-century music stakes the aesthetic value of beauty on soft sound, as in Sciarrino's example.

⁶ This is very similar to the way in which John Potter (2000, 159) discusses breathing in ensemble singing.

⁷ Amongst a considerable amount of scholarship on the aesthetics of avant-garde music in the late twentieth century, the chapter on Morton Feldman in the doctoral thesis by Tanja Orning is of particular interest to the topic, as she investigates the nature of the ecological interface between sound production and sound perception from the viewpoint of a performer (Orning 2014, 65–129).

This is where the politics of musical production and listening becomes significant. Many composers started to work directly with the performers to establish, often collaboratively, an agreed operation mode through which a performance may realise a composition. While it is often said that this is due to the musical notation being insufficient to communicate the work, it is more often the case in real practice, as in the Sciarrino example, that the composer's vision extends to the production and listening experience. The poetics of the new aesthetic paradigms, enabled by varied soft sounds, could no longer be identified through composition alone. It required new performing and listening practices for its articulation. I should mention, as one example of this approach, Luigi Nono's aesthetics of listening, which is also known as the 'tragedy of listening', the subtitle to his opera *Prometeo*. This opera is more like a sonic installation, focusing on the minutiae of individual voices, textures and sounds while also exploring the world of our own imaginations and ways of hearing. Nono was critical of the uni-directional communication that was prevalent in classical music, comparing it to command-heavy, social-political systems. He was tireless in critiquing our listening capacity through his composition. The sustained interest and development in the poetics of soft sound in the late twentieth century prepared the ground for a wave of interest that would take place in the twenty-first century.

EXAMPLE A: SOFT SOUND WITH AMPLIFICATION/COMPRESSION

The effect of technology on the appreciation of music in the contemporary world is so widespread that most of the music we come into contact with in daily life is electronically mediated. The next two examples are works of electroacoustic music, composed for acoustic violin and electronics. The first example features processes of amplification and compression, and the second diffusion.

Audio signal amplification and compression are electronic processes applied to a voice or instrument while controlling the input level. Amplification simply increases the level, while compression both increases the low signal level and reduces the high signal level by 'narrowing', that is, compressing the dynamic range of audio signals. The process of amplifying an acoustic input signal often involves a type of audio compression to prevent louder 'peaks' from becoming distorted. The main purposes of audio compression are to ensure that sounds remain within a comfortable audible range and to keep the listener's attention. Today the omnipresence of audio compression is not only in our listening environment but also in our creative environment. Young composers often find it challenging to balance acoustic instruments for example – because their composition software plays back sounds in perfect balance using already-compressed files from their sample library.

The violin doesn't usually need amplification: it is an instrument known for its penetrating projection power to carry sound to the back row of a large concert hall. Many composers take advantage of this and use only sound diffusion for the violin to create a new sense of space. But amplification/compression can be used on subtle and very quiet sounds, to make them audible so that the listener can appreciate their quiet complexity. When I make a whispering sound on the acoustic violin, I project it just enough so that you can still hear me at the far end of the room and, as in Celibidache's example, you are compelled to listen to the sound I'm producing. But I can also play the same material in another room, with a microphone attached to the violin. You will see me through a window or on a screen and hear me play to you over headphones. If I give you two such demonstrations in sequence, you would instantly recognise the two musical fragments as the same, but your impression of them would be very different; what you initially heard live as naturally projected, soft sound, appears in the headphone version to be very close to you, as if I'm whispering right next to your ear. The difference is not the loudness. You hear them as two different textures where the difference lies in their *proximity* to you – the differing degrees of intimacy. Actor and director Simon McBurney performed a show called 'The Encounter' in 2015 using this formula as an expressive tool by making each audience member wear headphones.⁸

The Whispers of the Phoenix for violin by young Russian composer Alexander Khubeev explores the effect of amplification and compression of soft sound and realises an original musical expression.⁹ Played on the violin with metal thimbles, the piece calls for a small degree of amplification in a concert hall to create a sound-world particular to this composer. The piece is about eight minutes in duration and has three sections followed by an epilogue. Each section starts soft and grows busier, repeating the process three times before the final section.

Metaphorically speaking, this music is about the relationship between the listener and the sounding material. Its expressiveness comes more from what the listener does with the material, how the listener configures her experience or her understanding of it, and less from the material imposing itself on her. Listening to this music is as if looking into a microscope, finding small objects, slowly zooming in and out and trying to make sense of them. The beginning of each section is very soft, and the listener's hearing goes into an intimate mode, much like the way Sciarrino's music positions her. Then the music develops into something busier and more intense, but it is a kind of intensification with an implosive power, growing inward rather than outward. This is due to the limitation of metal thimbles as a sound-producing tool, a limitation which provides an important aesthetic frame. The sonic world that the listener experiences is a direct result of the combination of resources

⁸ www.complicite.org/productions/theencounter (accessed 12 January 2020).

⁹ A video of my live performance of the work at Gaudeamus Muziekweek 2015, produced by Gaudeamus Foundation, is available at: www.youtube.com/watch?v=GILwXRDfnYs (accessed 12 January 2020).

(metal thimbles and a small amount of amplification). The amplification has a critical function in constructing that effect.

This kind of climax-building is not reliant on conventional compositional techniques such as increased harmonic complexity and volume or thickening of a texture. If anything, it resembles a science-fiction style of transformation. It is initially a simple discernable object but gradually becomes strange and unfamiliar, leading ultimately to its own self-destruction at the end of each climax. The material is in such a chaotic state during the climaxes that its expression is almost incomprehensible, but it doesn't erupt or explode; instead, it remains somewhat detached and contained – as if its energy is becoming subverted through the process of its very expression. In such a sound-world, 'musical expression' must be found outside conventional domains. Tactility, for instance, plays a significant role in this piece. It is not only how the player feels the strings, but also how the listener feels the metal and fingerboard. The music's quietness does not imply softness. In fact, the sound traverses the whole spectrum between soft and hard within the quietness. The noise that accompanies the pitch is a significant component, too – as is the gesture that causes the noise and pitch. They are all mingled together, regardless of whether it is actually heard or merely imagined.

The way in which musical expression operates in this piece suggests two ideas. First, the poetics of this music is not evident in the compositional design but emerges only through a critical performing and listening experience. In other words, it is not necessarily identifiable in the score because it depends on what others involved in the music-making (performers and listeners) *do with it* through imaginative participation. Second, as a corollary to the first idea, this music questions a fundamental assumption about the role of the composer as the author of the musical work. The composer 'sets up' a platform with the material in which the participants negotiate imaginatively between the realm of abstract scheme and that of a real world of musical experience.

In 2015 Khubeev won the Gaudeamus International Composers Award in the Netherlands, at which occasion the jury declared, 'Khubeev has a perfect balance between his sonic universe and the written realization. He has a brilliant way of expanding advanced techniques, and creates a mysterious and profound sound-world.'¹⁰ The piece encapsulates his original sound-world, whose form of expression reflects the changing *expectations* in the production of musical experience.

¹⁰ gaudeamus-muziekweek.prezly.com/alexander-khubeev-wins-gaudeamus-award-2015 (accessed 12 January 2020).

EXAMPLE B: SOFT SOUND WITH DIFFUSION

The second example of electroacoustic music concerns sound diffusion. Sound diffusion is a control process applied to the output sound and has an ability to ‘spatialise’ it. It can create a virtual location for a sound to be detected by the listener; this is enabled by discrete mapping of multiple audio channels to a given set of loudspeakers (which may include virtual ones, too). The earlier example of hearing a closely-recorded whispering violin sound over headphones is also a type of sound diffusion, where the sound source is moved nearer to the listener. As this example indicates, it is possible to move a sound source without involving a complex diffusion system. By virtue of its capacity to control space as a malleable entity, sound diffusion has raised interesting questions about the expressive vocabulary in music and affected the performance practice of electroacoustic music.

In room acoustics, diffusion is frequently used to ensure that you have more or less the same hearing experience wherever you are in the room. In art, we manipulate this hearing experience by moving sounds, and such manipulation adds another dimension to the creative practice. Antiphony was one of the earliest tools of this kind, positioning performers or sound sources spatially as part of a musical design. Today a sound diffusion system with multiple loudspeakers can position sounds anywhere within a space. A sound can literally ‘roam around’ the space, making spatial movement a significant *expressive* dimension. As in the example with the headphones, a small electronic alteration to the input signal allows us to experience intimacy by changing the perceived distance between the sound source and ourselves. Likewise, moving sounds, produced by a diffusion system, give us a new sensory experience. Moving sounds can also affect your physical sense of balance, similar to riding a roller coaster (if the sound is moving fast) or sitting in a boat. It is distinctly different from the sensation you experience when driving a car yourself or riding a bike. It is your environment that is in charge of the movement, not you.

There are more performance venues with sound diffusion systems today, and there are more musical works created for them. *Anthèmes II* by Pierre Boulez (1997) for violin and multi-channel surround sound system is one such example. Here a number of electronic effects are organised in modules and spatialisation is used extensively throughout the piece. The first part of section VI features spatialisation in a relatively simple, concentrated manner, where recorded violin sounds travel around the room in conversation with the live violin-playing.

There are three sound sources in this section: the live violin sound played by the on-stage performer, and two sets of sampled violin sounds. The two sets of samples are differentiated according to the musical material: the first set contains cascading legato phrases, and the second staccato passages with alternating high and low notes. Each sound source (the live violin, the first sample set, and the second sample

set) has its own spatialisation programme. They move independently, sometimes crossing each other in their paths.

A number of questions arise from the on-stage performer's point of view: what does it mean to be 'in ensemble' with moving sounds when the live violin-playing is stationary? The on-stage performer's input is moved around, though she would not hear it from where she stands. How does she gain an understanding about the spatial movement of her sound as heard by the audience? How does she learn to characterise her input to make her spatialised sound 'in ensemble' with the other sets of sound and their movements? What kind of expressive qualities need to be featured in her input sound? How can it be played as live actions on her part?

The solution we found was to relate primarily to the 'gestures' produced by the moving sound.¹¹ Moving sound often leaves a sonic *trail*, like the smoke of fireworks, creating ephemeral threads that disappear within seconds. In order to gain understanding of the produced gestures, instead of standing still on a fixed point in the circle of loudspeakers, I stood in the middle while playing my material during rehearsal. Thus, I learned the moving gestures. Next was the translation: understanding the sonic movement as 'gestural shapes' suggested that I should articulate the movement mostly through changes in tone colour and bowing speed, rather than in dynamics or intensity. We also discovered that emphasising the dynamic shapes more than the dynamic levels such as *mp* and *ff* was more effective within the context of this section. This was perhaps because shape could highlight the expressive agency in movement, and my articulation of the dynamic shapes seemed to relate more directly to the experienced quality of the moving sound at a moment-to-moment level. This may be comparable to the effect of a fairly soft sound passing by very quickly, the sensation of something 'whizzing' by very closely (like a mosquito at night), rather than observing quick crescendo–diminuendo shapes from a distance at differing loudnesses. Bringing out shapes in this gestural manner meant adding an 'interpretive layer' to the notation, particularly with regards to written dynamic levels and their durations, meaning that dynamics had to be relatively softer in general and the crescendo–diminuendo shapes had to be more exponentially formed.

What does this example have to do with soft sound? The point of reference is that shapes perceived through the sound's movement in space have a very different content and feel from those produced by the stationary performer or loudspeakers with amplitude alone; furthermore, that soft sound gains an expressive quality hitherto seldom encountered – a kind of disembodied lightness and speed – in an electronically spatialised environment. This is a new quality, available in the combination of diffusion and soft sound, thus expanding the expressive vocabulary in music. This point may also explain why, in the more recent music with electronics, what used to be articulated as changes in volume in the not-so-old acoustic music

¹¹ My team consisted of Daniel Schorno and Ulrich Pöhl. We did extensive work on the performance of this piece in autumn 2015 in preparation for the Boulez Festival in December 2015 in TivoliVredenburg, Utrecht.

is more often expressed as changes of location in space. The Boulez example is one such occasion, where I realised the potential of spatialisation and its effect on other musical parameters and experimented with how I could relate my own playing to it within my control. But the fact that a sound diffusion system can produce perceivable softness/loudness with changes in distance to the listener, with no change in the volume level, shows how critical the location of the listener is (or which listening environment she is in). This is a question that goes beyond the control of the performer or sound diffusionist, as well as the scope of this article.¹²

Signal compression and sound diffusion are often used alongside each other as if the reduced range of acoustic energy (reduced by compression) is compensated for by the energy acquired by dynamic diffusion. The two examples of electroacoustic music practice above suggest, though in very different ways, a shift in the perceptual dynamics enabled by music technology. They suggest a new sonic sensibility, expanding the late twentieth-century aesthetic paradigms of soft sound.

NEW SONIC SENSIBILITY

Salomé Voegelin (2010) discusses how we engage with near-silences in music in her exploratory book about the practice of contemporary sound art. Her most revealing insights, from the perspective of this article, are her descriptions of listening to very loud sound and very soft sound.¹³ She starts her discussion with Cage's *4'33"* and describes how Cage frames the emptiness and renders it visible and audible through the articulation of discursive context. In experiencing these near-silences, Voegelin observes a shift of production responsibility 'from the conventions of the composition/ the artwork onto the individual audience member, who becomes audible to himself in the contingent context of his listening practice' (Voegelin 2010, 82). She explains the shift thus: 'composing silence is to build a [...] frame around the experience of these sounds' and 'it happens on the composer's wish but the desire of the audience to hear fulfils it' (ibid. 89).¹⁴ She is here referring to how the work 'stages' listening and makes sense as sound art through balancing this staging on one hand and perceiving the staged silence on the other as equal parts in the experience. In doing so, she touches upon the topic of 'sonic subjectivity', how 'silence makes apparent the consequences of intersubjective listening', and 'politicizes sound' (ibid. 94).

¹² This refers to both where the listener sits in a performance space as well as the challenge of listening and imagining the space in the standard transmission in stereo.

¹³ Listening to loud sound has a similar effect to listening to soft sound because the volume forces us to revise our relationship to the audible. Voegelin's discussion of the effect of listening to loud sounds or 'noise' is memorable for the description of how the external loudness generates internal numbness that is silent.

¹⁴ In this context the word 'silence' is used to describe nearly inaudible sound or aural emptiness, rather than total acoustic silence.

A closely related topic of inter-subjectivity in the experience of playing and listening has been discussed by Naomi Cumming (2000) in a very different context. Hers is a study on music semiotics, and the principal claim in her book *The Sonic Self* is that the subjectivities of the performer as well as the listener form a rich tapestry of musical meaning and signification beyond the work and its so-called critical interpretations. Although Cumming does not discuss soft sound or the kind of new music within the scope of this article, she is profoundly concerned with the production of musical experience, which *is* of relevance to the present discussion. She uses the phrase ‘sense-making’ for the process of shaping musical experience. She illustrates from a number of perspectives how varied modes of engagement through which the subject interacts with the musical work become a necessary part of the sense-making.

While there are numerous discussions on the dichotomy between the subjective experience and ‘formal’ approaches to music, Cumming’s focus (and basis for argument) is on strategic details for musical experience as a means to balance and relate the two opposites.¹⁵ She is not merely observing the states of dichotomy and how people may bridge the gap, but also thinking creatively about the potential in which a ‘rapprochement’ could be mapped out. She uses the term ‘encounter’ to describe our entering into ‘a relationship in which the humanly ‘personal’ does not hold power ... and yet it is still possible to have the sense of being ‘addressed’ (Cumming 2000, 286).

For Voegelin (2010, 110–111), staging silence and listening to the staged silence are two ‘contingent’ acts and often contain ‘moments of coincidence’ where the two ‘meet’. This is similar to Cumming’s ‘encounter’, and both authors put the point of this collision between the work and perception at the centre of musical discourse. What is implied by both authors is that the engineering of such meetings is *performative*. A close reading of their arguments supports the view that new ways of constructing musical discourse require new ways of realising it. We need to develop knowledge and tools to make musical encounters as meaningful events because using conventional tools does not guarantee that we can render the magic. This view confirms the learning curve I experienced in the three works mentioned above.

As in Voegelin’s example, the border between soft sound and no sound (silence) provides a critical point where the collision between the work and perception takes

¹⁵ The dichotomy between experiential subjectivity and abstract musical work has been discussed from many perspectives, including a feminist viewpoint in Suzanne Cusick (1994); ecology in Eric Clarke (2005); voice and ethics in Nanette Nielsen (2012). The perspectives of shared creativity have been the most productive approach in observing inter-subjectivity in action, as in Georgina Born (2005); Keith Sawyer and Stacy DeZutter (2009); Eric Clarke, Mark Doffman and Liza Lim (2013); and Eric Clarke, Mark Doffman and Renee Timmers (2016). The authors who hold the perspectives of shared creativity reveal sociological leanings in their insights; they excel in elucidating the practices and problems involved in how people and society behave in and around music-making. While these findings clearly show the relations and interplay between subjectivity and musical work, it is often outside the scope of discussion to explore how the dichotomy may be turned into strategy in articulating music.

place as ready-made experience. Quiet music showcases this collision by virtue of entering the outside zone of the normalised louder sound-world. The new aesthetic paradigms in the late twentieth century can be seen to have featured this collision, paving the way to the development of a new sonic sensibility which highlights the active role of the performer and the listener in ‘sense-making’.

The contribution of music technology to contemporary music in this regard is that it has increased the extent to which sonic quality can be controlled, rather than merely being a given. We live in a world where every e-device comes with a ‘mute’ button, and silent pianos are common commercial products. We control the loudness of most sounds, and silence them at will. The relationship between the sound source and produced sound is no longer fixed in a very real sense. Electronics has ushered in a new era of volume control, where cause and effect is no longer a given relation. What we often forget is that every manipulation of sonic ‘presence’ is closely followed on by a revision of, or small readjustment to our sonic sensibility.¹⁶ To what extent does that affect music-making in contemporary music? For the on-stage musicians who produce sound and silence (and near-silences), what consequences will these changes have on their practice in the future? What skills and knowledge will become important for them?

SONIC ARTICULATION

Jonathan Dunsby (1995) highlights this challenge – new ways of realising new musical discourse – in his discussion of musical design by saying that ‘musical design has to be *animated* in performance’ (Dunsby 1995, 84 [his emphasis]). Identifying new sonic sensibility as applicable knowledge is all good, but just knowing its existence won’t do for musicians. It is debatable whether musical design is what composition gives or what becomes perceptible through performance, perhaps collaboratively created; it is also debatable whether or not this culturally implied teleological expectation becomes the performer’s mission. But the performer gains a design at some point, however abstract that may be, and has to put it in motion – regardless of questions such as what kind of design it is (pre-conceived, improvised, borrowed, out-of-contingency, or other) and who has conceived this design (composer, performer, listener, or a set of given circumstances).

How do we identify appropriate performance strategy for enacting a design, and

¹⁶ In his article published more than twenty years ago, Simon Emmerson (1994, 98) asks ‘how do we reestablish – through the acousmatic dislocations – what is “live”?’ He is positioning the term ‘live’ against ‘real-time’ and his question is posed for the community of acousmatic and electroacoustic music. But this question holds significant relevance when we consider it in the present context discussing the ‘optimal’ volume level: what criteria does the user follow when trying to re imbue something with ‘presence’?

which knowledge is necessary to find it? Identifying performance strategy, or gaining knowledge of 'how to do it', is based on experience. 'Reflection-in-action' is a phrase coined by Donald Schön (1983). He searches for patterns of reflection-in-action amongst professionals in different fields, and labels characteristics which enable their interactions with society 'reflective'. The relevance of his insight to the present discussion is twofold. First, he observes that the professional practitioner gains knowledge and develops skills for that knowledge as the professional practice continues in action. He shows that it is an essential part of the practitioner's work that it responds to the unique and unforeseen attributes that each moment or circumstance brings in the process. Second, he establishes a link between expertise and reflexivity as a sign of excellence in any practice. Schön's view of the role of expertise is echoed by Richard Sennett (2008), who advocates for craftsmanship instead of 'embodied knowledge' in order to give expert skills and knowledge a clear function in a practical context (Sennett 2008, 44). Expert skills matter in finding appropriate performance strategy, and the quest for them through action may be considered a research activity in the academic context.

Each professional develops a certain methodology for solving challenges, as I myself have done in the preceding examples. Performance methodology differs from performance strategy in that the former is a system of distinct and usually well-tested methods for completing a task through procedures, while the latter is an action plan. A set of good strategies often becomes part of a good performance methodology. The process of finding appropriate strategies is therefore a critical part of establishing my methodology. Yet every strategy has to be engineered through reflection-in-action when dealing with a new idea. The poetics of quiet music, as I have encountered in the performance of new music, does not take place by default, does not 'make sense' so easily. We try to shape it with our hands, see if it can be 'animated', but many strategies actually fail. My first strategy for Sciarrino's soft sound didn't work, though the strategy was not unsound; it took a while to find a strategy for the right kind of intensification for the 'dramatic' narrative in the Khubeev. My colleagues had to tell me that my initial strategy, in the Boulez, for relating to the moving sounds of electronics wasn't working. Through assembling strategies that work, I gradually formulate a methodology for approaching each musical work, piecing together information and skills, some of which are sometimes esoteric.

I am aware that some of my solutions reveal more about my musical background and aesthetic outlook than the nature of the challenge each piece poses regarding the production of soft sound. Nevertheless, my work with soft sound reveals the importance of the 'contingent' moment and of finding an appropriate performance strategy for it. It explains the role new sonic sensibility plays when articulating the poetics of soft sound in recent music and what we may miss unless we, the performers and listeners, get it right. Through my observations and personal experience, I have spelt out what kinds of soft sound we have today, what their characteristics

and differences are, and how new aesthetic paradigms with soft sound are gradually pushing musical discourse to a new direction. My argument outlines the significance of a new sonic sensibility, and highlights the complex challenge of *articulation* for the new poetics.

CONCLUSION

The different kinds of quiet music discussed here show distinct performance strategies: each has a different expressive system through which soft sounds are made meaningful. My final contention is that sound in contemporary music in recent decades has transformed itself from being an object that communicates music into being a subject through which we experience music.

In the case of the quiet music of the late twentieth century, this work presents sound primarily as a communicative object: in making this object ‘quiet’, it has found an expressive power that grows in inverse proportion. The expressive system is carefully made to work by the performer, and she possesses a critical level of control over the acoustic outcome as the prime producer of music. In this performative process, soft sound gains a subjective dimension and introduces to the listener a new mode of engagement.

In contrast, more recent quiet music (that which uses electronics more often) assigns the listener a vital role from the conceptual outset because the work is more in the perceived experience rather than in the acoustic outcome. It proposes through electronic manipulation a new sonic experience that emphasises personal engagement. It suggests that music doesn’t exist as an external ‘thing’, but rather inside us through our experience of sound as musical subject. The implication in terms of aesthetics is that we won’t get to know the music of this type until it sounds out, precisely because we don’t know how we may respond to sound with subjectivity in advance.

There is a philosophical movement led by thinkers such as Marcel Cobussen,¹⁷ Naomi Cumming, and Salomé Voegelin, who promote, in their own individual ways, new sonic sensibility involving subjectivity and sonic materialism. They move away from the traditional notions of representation and signification in music, and emphasise the emotional and personal engagement with the act of listening as communication. The multi-modal, experiential practice constitutes the core of their aesthetics and philosophy of music. But much of the discussion is still focused on the aesthetics, rather than the production of music. We need more information on strategies for articulating new poetics in order to consolidate its practice as performance.

¹⁷ I have omitted Cobussen’s discussions of ‘relational subject’ (2012, 113–115), despite its relevance to the present discussion, in order to retain focus on the performance of composed music.

Quiet music comes with lively poetics today. Soft sound permits a willing engagement with musical experience, allowing the listener to participate and explore the act of listening and contemplating music. Perhaps this is the reason why soft sound continues to abound in contemporary music. Its quiet challenge is effective.

As for articulating different aesthetics of soft sound, there are many differing strategies. Each quiet music has its own means through which to present and stage soft sound for a specific encounter. Their difference stems from their differing purpose, that is, what the sound is for. One personal consequence of this enquiry is that it has heightened my awareness that my skill set as a musician needs to keep evolving as our relationship to sound gradually transforms. The artistic discourse of quiet music is fragile yet open: it exposes the aptitude of my skill set and keeps me alert when shaping new musical experience. We are indeed at the beginning of a new age of musical expression with 'volume' as its critical parameter, a possible course of development which Schoenberg contemplated a hundred years ago.

REFERENCES

Recordings

Bartoli, Cecilia and Il Giardino Armonico 1999. *The Vivaldi Album*. Decca 466 569-2.

Scores

Boulez, Pierre 1997. *Anthèmes II* for violin and electronics. Vienna: Universal Edition.

Khubeev, Alexander 2010. *The Whispers of the Phoenix*. Available from the composer.

Sciarrino, Salvatore 1975. *Per Mattia*. Milano: Ricordi.

Sciarrino, Salvatore 1976. *Six Caprices*. Milano: Ricordi.

Research literature

Born, Georgina 2005. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, 2, 7–36. <https://doi.org/10.1017/s147857220500023x>

Clarke, Eric F. 2005. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

Clarke, Eric F., Mark Doffman and Liza Lim 2013. Distributed Creativity and Ecological Dynamics: A Case Study of Liza Lim's *Tongue of the Invisible*. *Music and Letters*, 94, 628–663. <https://doi.org/10.1093/ml/gct118>

Clarke, Eric F., Mark Doffman and Renee Timmers 2016. Creativity, Collaboration and Development in Jeremy Thurlow's *Ouija* for Peter Sheppard Skærved. *Journal of the Royal Musical Association*, 141, 113–165. <https://doi.org/10.1080/02690403.2016.1151240>

Corbussen, Marcel 2012. Affect. In Marcel Cobussen and Nanette Nielsen, *Music and Ethics*. Burlington, VT: Ashgate. 91–116. <https://doi.org/10.4324/9781315596594-5>

Cumming, Naomi 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Curtis, Adam 2016. *HyperNormalisation*. Commissioned by BBC for BBC iPlayer. London: Sandal Gorel.

Cusick, Suzanne 1994. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, 32/I, 8–27. <https://doi.org/10.2307/833149>

Dixon, Tom 2007. 'Meditation is the Musick of Souls': the Silent Music of Peter Sterry (1613–1672). In Nicky Losseff and Jennifer Doctor (Eds.) *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot: Ashgate. 187–203. <https://doi.org/10.4324/9781315087955-12>

Dunsby, Jonathan 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.

Emmerson, Simon 1994. 'Live' versus 'real-time'. *Contemporary Music Review*, 10:2, 95–101.

Labelle, Brandon 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York, NY: Bloomsbury Publishing.

Nielsen, Nanette 2012. Voice. In Marcel Cobussen and Nanette Nielsen, *Music and Ethics*. Burlington, VT: Ashgate. 117–153. <https://doi.org/10.4324/9781315596594-6>

- Orning, Tanja 2014. *The Polyphonic Performer*. PhD thesis. Norge Musikkhøgskole, Oslo.
- Potter, John 2000. Ensemble Singing. In John Potter (Ed.) *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. 158–164. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521622257.014>
- Rosselli, John 2000. Grand Opera: Nineteenth-century Revolution and Twentieth-century Tradition. In John Potter (Ed.) *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. 96–108. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521622257.009>
- Sawyer, Keith and Stacy DeZutter 2009. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, 81–92. <https://doi.org/10.1037/a0013282>
- Schoenberg, Arnold 1978 [1911]. *Theory of Harmony*. Transl. from *Harmonielehre* by Roy E. Carter. London: Faber and Faber.
- Schön, Donald 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York, NY: Basic Books.
- Sennett, Richard 2008. *The Craftsman*. London: Penguin Books.
- Voegelin, Salomé 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum.



SUSANNA LINDBERG

Miten tullaan kyborgiksi ja meedioksi? Esittävien taiteiden opettamisesta

Miten voi opettaa luovuutta esittävässä taiteissa? Uskaltaudun tarttumaan tällaiseen kysymykseen, vaikka en olekaan taiteilija enkä kasvatustieteilijä vaan filosofi. Siksi varoitan lukijaa heti alkuun siitä, että en tule esittämään läpileikkausta uusimmasta luovuutta koskevasta kasvatustieteellisestä tutkimuksesta. Sen sijaan yritän antaa yhden näkökulman kysymykseen siitä, mitä annettavaa uudella ranskalaisella filosofialla voisi olla esittävien taiteiden opetukselle. Olen tarttunut tähän kysymykseen siksi, että se on viime aikoina toistuvasti esitetty minulle.¹ Esitän tässä näin syntyneet ajatukset myös lukijalle. Ajatusketjuni ei toki pysty vastaamaan kysymykseen tyhjentävästi, mutta hyvällä onnella se saattaa innostaa miettimään asiaa *itse* hieman uudella tavalla. Vain tämä on filosofian tavoite.

Kysymys luovuuden opettamisesta sisältää paradoksin, sillä luovuus on määritelmän mukaisesti jotakin, mitä ei voi opettaa, koska se on jotakin uutta ja ennenkuulumatonta, mitä luova ihminen löytää itsestään. Näin asian näkee esimerkiksi modernin estetiikan isä Immanuel Kant. Kantin terminologiassa se, mitä nykyään kutsutaan *luovuudeksi* käsitellään sanan *nerous* alla: molemmat merkitsevät kysyä ylittää annetut taiteen tekemisen säännöt ja suorastaan tuottaa taiteelle omia uusia sääntöjä. Hän määrittelee *Arvostelukyöyn kritiikissä* nerouden luonnonlahjaksi, siis ”kyvyksi, jonka kautta itse luonto antaa taiteelle säännön” (Kant 1974, 242): se on taiteilijan kykyä vapaaseen produktiivisuuteen, joka on samankaltaista kuin itse luonnon vapaa produktiivisuus. Tällaista vapaata kykyä ei tarkkaan ottaen voi opettaa toiselle ihmiselle. Oppilas voi kyllä oppia matkimaan neron töitä, mutta jäljitelmä on vielä kaukana siitä omaperäisyydestä, jota nerokkaalta tai edes kypsältä työltä vaaditaan (Kant 1974, 243–246). Luovuutta ei siis ole kyky toteuttaa teos annettuja sääntöjä seuraten, vaan kyky tuottaa aivan uudenlainen, odottamaton teos. Tässä artikkelissa esitetään, että myös jonkun toisen tekemän teoksen (sävellyksen, näytelmän) tulkitseminen voi olla luovaa silloin kuin se on jotakin enemmän ja jotakin muuta kuin teoksen esittämistä annettujen sääntöjen mukaan – silloin kun esitys tuo esiin odottamattoman, ennenkuulumattoman, uudenlaisen tulkinnan teoksesta. Siksi myös esittävän taiteilijan työ voi olla luovaa.

¹ Kiitän Tiina Pusaa ja Taneli Tuovista, joiden kutsu tulla puhumaan Taideyliopiston ja Aalto-yliopiston järjestämällä taidekasvatuksen luennoilla sai minut tarttumaan tähän aiheeseen, ja Ugo Cortea, jonka Helsingin yliopiston Tutkijakollegiumiin järjestämä symposiumi *Creativity in Art and Science* sai minut viimeistelemään ajatuksen.

Vaikka luovuutta ei paradoksin mukaan oikeastaan voi opettaa, sitä tietysti opetaan joka päivä erilaisissa taideoppilaitoksissa, ja kaikilla taiteiden opettajilla on keinonsa selvittää luovuuden opettamisen paradoksista. Kantin jäljillä päätyy kysymään esimerkiksi, onko opettaja nero, jota oppilaan pitäisi jäljitellä. Vai onko oppilas nero, jota opettaja ei aina ymmärrä? Voivatko molemmat olla nerokkaita yhtä aikaa mutta eri lailla, ja jos voivat, mitä tästä seuraa? Tässä artikkelissa aion näyttää, että asia on monisyisempi. Yritän selvittää luovuuden opettamisen paradoksia erottelemalla joukon elementtejä, jotka ovat läsnä oppimistapahtumassa. Suuntaan huomioni vain esittäviin taiteisiin ja niiden joukossa muusikon ja näyttelijän työhön. Keskityn siihen osaan muusikon ja näyttelijän työtä, jossa tulkitaan olemassa olevia nuotteja ja tekstejä, sillä näin pystyn korostamaan paradoksin hankaluutta vielä enemmän: näissä tapauksissa nimittäin oppilas jää yhtä lailla nerokkaan säveltäjän ja näyttelmäkirjailijan varjoon kuin opettajansa varjoon. Tarkoitukseni on esitellä kolmen ranskalaisfilosofin – Jacques Rancière, Peter Szendy ja Philippe Lacoue-Labarthe – ajatuksia tästä monimutkaisesta tilanteesta.

Määritelmän mukaan luovuuden opettaminen on jonkin sellaisen asian opettamista, mitä opettaja ei tiedä: sikäli kuin luovuudessa on tosiaan kyse *oppilaan omasta* lahjakkuudesta, se on hänen intiimi ja ainutlaatuinen kykynsä. Miten voi opettaa jotakin sellaista, mitä ei tiedä? Tämä kysymys on lähtökohtana Jacques Rancièren kuuluisalle kirjalle *Maitre ignorant* (1987) eli *Tietämätön oppimestari* (vrt. Lindberg 2010 sekä Himanka teoksessa Tuomikoski 2018). Rancière kertoo tarinan erikoisesta – ja erikoisella tavalla onnistuneesta – pedagogisesta kokeilusta, jonka Joseph Jacotot teki vuonna 1818. Jouduttuaan maanpakoon Jacotot sai työtä ranskalaisen kirjallisuuden opettajana Alankomaissa. Valitettavasti osa hänen oppilaistaan ei osannut ranskaa, eikä hän itse osannut ollenkaan hollantia. Niinpä hän kehotti oppilaitaan opiskelemaan ranskaa itsenäisesti Fénélonin *Telemakhoksen* kaksikielisen edition kanssa, ja hänen odotustensa vastaisesti nämä oppivat ranskaa erittäin hyvin (Rancière 1987, 7–9). Myöhemmin hän jatkoi kokeilujaan, ja osoittautui, että hän opetti menestyksellisesti muitakin asioita, joita hän ei itse osannut, esimerkiksi maalaustaidetta ja pianonsoittoa (Rancière 1987, 28). Rancièren mielestä Jacotot'n menestyksen salaisuus oli se, että hän ei asettunut perinteisen *kaikkietävän oppimestarin* rooliin, vaan hän ryhtyi päinvastoin *tietämättömäksi oppimestariksi*, joka kehotti oppilaita opettelemaan asian itse. Kaikkietävä oppimestari saattaa edistämisen asemesta jarruttaa oppimista, sillä samalla kun hän näyttää tietävänsä kaiken, hän myös näyttää, mitä kaikkea oppilas ei tiedä. Pahimmassa tapauksessa oppilas oppii vain sen, että hän on tietämätön, ja menettää halunsa edes yrittää oppia mitään. Jacotot'n kokeilu osoittaa, että oppimisen todellinen subjekti ei ole koulumestari vaan oppilas. Tietämätön oppimestari panee oppilaan tilanteeseen, josta tämä selviää vain oppimalla itse ja mahdollisesti opettamalla myös opettajalle jotakin sellaista, mitä tämä ei tiedä. Oppimestari ei silti ole hyödytön. Päinvastoin hän on korvaamaton, ei siksi, että hän antaisi oppilaille oikeaa tietoa, vaan siksi, että hän vapauttaa oppilaansa.

Hän *haluaa* oppilaan käyttävän itse omaa älyään, ja juuri tämä halu on hänen antinsa oppilaalle (Rancière 1987, 29).

Perinteisesti ajatellaan, että vapauttavan opettajan perikuvana on Sokrates, joka ei sanele oppilaalle totuuksia, vaan antaa tämän löytää totuudet itsestään. (Näin orjapoika Platonin samannimisen *Menon*-dialogin mukaan löysi itse geometrian lait: ”Hän herää tietämään kenenkään opettamatta vain siten, että häneltä kysytään. Hän siis löytää tiedon omasta itsestään.” (Platon, 1978, 130.)) Vapauttava pedagogiikka olisi siis autoritatiivisen totuuksien latelemisen asemesta sokraattista maieutiikkaa (”kättilöntiä”). Jacotot’ta seuraten Rancière on kuitenkin sitä mieltä, ettei Sokrates suinkaan ole vapauttava opettaja, vaan juuri Sokrates on *tyhmistävä* opettaja, joka kaikin keinoin saa oppilaan näkemään, kuinka puutteellisia ja ristiriitaisia tämän väitteet ovat. Sokrates näyttää oppilaalle, että tämä *ei* tiedä mitä luulee tietävänsä, ja niinpä Menon ei suinkaan löydä itse geometrian lakeja vaan pelkästään sen, ettei hän löydä yhtään mitään, ellei hyvä oppimestari ohjaa häntä tiellä oikeaan suuntaan. Jacotot’n mukaan tämä on kaikista opetusmenetelmistä tyhmistävin ja turruttavin, sillä se ei näytä oppilaalle vain puutteita hänen tiedoissaan, vaan – mikä paljon pahempaa – synnyttää häneen tunteen omasta tietämättömyydestä, kyvyttömyydestä ja riittämättömyydestä (Rancière 2005, 5–6).

Rancièren kirja tulee varmaankin suurempaan tarpeeseen Ranskassa kuin Suomessa, sillä Ranskassa opettajan rooli on vielä nykyäänkin yleensä perinteinen mestarin rooli. Siellä ajatellaan, että opettajan tehtävänä on opettaa sisältöjä ja menetelmiä oppilaille, jotka eivät niitä tiedä, eivätkä sikäläiset opettajat epäröi kertoa oppilaille, kuinka tietämättömiä nämä ovat. Suomessa Jacotot’n pedagogiikka ei sen sijaan kuulosta yhtä kokeelliselta. Se muistuttaa sitä oppilaskeskeistä pedagogiikkaa, jota jo harjoitetaan tai ainakin suositellaan harjoitettavaksi kaikissa suomalaisissa oppilaitoksissa. Tällaisen pedagogiikan perusajatuksena on se, että oppija pannaan oppimistapahtuman keskipisteeseen ja opettaja vetäytyy syrjemmälle: opettaja ei niinkään opeta kuin edesauttaa oppimistapahtumaa. Joskus tällainen menetelmä toimii hyvin, mutta suomalainen koululaitos tarjoaa myös esimerkkejä siitä, miten se voi epäonnistua. Oppimistapahtuma epäonnistuu ainakin silloin, kun oppilas jää lopulta yksin tyhjän vapauden ja merkityksettömien tulosten kanssa. Luovuutta tietysti suositetaan aina, mutta silloin kun mitä tahansa pientäkin ponnistusta ja keskinkertaista suoritusta ylistetään yksinkertaisesti siksi, että oppilas on tehnyt *jotakin*, toiminta ei enää tunnu luovalta. Tosiasiassa oppilas saattaa jäädä hyvinkin yksin valkoisen paperin tai tyhjän ruudun ääreen miettimään, mistä tyhjiössä nyt nyhtäisi. Luovuutta ei silloin opeteta kuin paradoksaalista tiedettä uusien asioiden keksimisestä, mutta ei sen ”kättilöntikään” toimi, jos oppilas oppii vain sen, että häneltä puuttuu todellisia ideoita, kykyjä, luovuutta. Tämä ei tietenkään ollut Jacotot’n tarkoituksena. Tietysti hän aloittaa hyperbolisella tarinalla, jossa hän sai autodidaktit oppimaan jotakin sellaista, mitä hän ei itse osannut opettaa. Mutta hän teki silti monenlaisia asioita: hän valitsi oppimateriaalin, kuunteli, rohkaisi ja vastasi. Ennen kaikkea hän *halusi*, että

hänen oppilaansa oppisivat *haluamaan* oman älyn käyttöä (Rancière 1987, 26). Tietämätön oppimestari ei suinkaan tyydy nyökkäämään ja sanomaan, että ”tosi kiva”.

On myös syytä korostaa, ettei Rancière viime kädessä selitä Jacotot’n kokeiluja suositellakseen uutta *pedagogista* lähestymistapaa. Tarinan tarkoituksena on pikemminkin kuvittaa hänen paljon kauaskantoisempi väitteensä kaikkien älyjen samanarvoisuudesta. Tämä ei tarkoita sitä, että kaikkien ihmisten *intellektuaaliset* kyvyt olisivat samanlaisia, vaan sitä, että *demokratia* on mahdollista vain, jos *postuloimme*, että kaikilla ihmisillä on yhtäläinen kyky ajatella itse, ja jos *todennamme* tämän kyvyn joka kerta uudestaan (vrt. Rancière 1995, 58). Rancièren tietämättömän oppimestarin tarkoituksena ei ole kertoa meille, miten koululaitos pitäisi järjestää, vaan millä ehdolla voidaan puhua todellisesta demokratiasta.

Rancièren tarina tietämättömästä oppimestarista auttaa meitä kuitenkin tunnistamaan kaksi asennetta, jotka ovat luovuuden opettamisen kannalta tuhoisia. Ensimmäinen niistä on tyrannimaisen koulumestarin asenne. Hän tietää kaiken ja näyttää lakkaamatta, miten tietämätön ja taitamaton hänen oppilaansa on, ja tällä tavalla hän lopulta tappaa oppilaan halun oppia yhtään mitään. Parhaat esimerkit tyrannimaisista koulumestareista löytyvät varmaankin perinteisestä klassisen musiikin ja baletin opetuksesta. Toinen luovuuden opettamisen kannalta tuhoisa asenne on laiska tietämätön koulumestari, joka jättää oppilaansa yksin miettimään, minkälaista luovuutta hänen tietämättömyydessään mahtaisi piillä. Parhaita esimerkkejä siitä, mihin näin päädytään, löytyy kykykilpailujen surullisista esikarsinnoista. Nyt yritän löytää toimivampia malleja luovuuden oppimiselle kahden ranskalaisfilosofin, Philippe Lacoue-Labarthen ja Peter Szendyn töistä. Vielä vähemmän kuin Rancière, hekään eivät varsinaisesti puhu pedagogiikasta. Sen sijaan he pohtivat sitä, mitä on muusikko ja mitä on näyttelijä. Yritän nyt näyttää, miten näitä ajatuksia voisi mahdollisesti soveltaa esittävien taiteiden opetukseen.

PETER SZENDY JA MUUSIKON KEHO

Kirjassaan *Membres phantomes: des corps musiciens* (2002) Peter Szendy tarkastelee muusikon, nimenomaan soittajan kehoa. Tehdäkseni ajatuksesta vielä selvemmän esitän sen vielä vähän vahvemmin vedoin kuin Szendy itse ja tulkitsen hänen kirjansa näyttävän, miksi *soittajan kehosta pitää tulla kyborgin ja meedion keho*. Mutta ennen tällaisia pohdintoja on selvitettävä, mikä on muusikko.

Szendy kertoo, että kaikkein klassisimman näkemyksen mukaan muusikko, *musicus*, on se, joka ymmärtää musiikkia. Hän on siis teoreetikko tai kriitikko, joka tietää, miten musiikkia arvioidaan (Szendy 2002, 26–33). *Musicuksen* prototyyppi on Pythagoras, joka keksi sävelten ja harmonioiden matematiikan. Hän keksi myös instrumentin – monokordin – mutta se ei oikeastaan ole soitin, vaan laite, jolla voi tutkia äänen fysikaalisia ominaisuuksia. Mutta sillä ei ole väliä, sillä *musicus* ei myös-

kään osaa soittaa, tai ainakaan se ei ole välttämätöntä. Sitä vastoin instrumentalisti saattaa kyetä soittamaan virtuoosimaisesti, vaikkei hän tuntisikaan musiikin tiedettä: hän saattaa olla häikäisevä muusikko ja silti *idiootti* (sanan alkuperäisessä merkityksessä tavallinen kouluttamaton ihminen, joka ei osallistu julkiseen elämään vaan huolehtii vain omista asioistaan).

Samat ennakkoluulot voi löytää myös teatterista. Näyttelijän ei tarvitse olla mikään intellektuelli. Runoilijan, kirjailijan, ohjaajan ja kriitikon odotetaan olevan kultivoituja teoreetikkoja, mutta näyttelijä voi olla myös vaistonvarainen luonnonlapsi, joka ”menee mukaan tunteellaan” eikä järkeilemällä. Myös kuvataiteen alalla tunnetaan vaistonvaraisen maalarin tai kuvanveistäjän tyyppi, joka ei lähesty taidettaan järkeilemällä vaan upottamalla kätensä ja melkein kehonsakin maaliin, saveen tai muihin materiaaleihin ja kiskoo sitten muodot esiin materiaasta kuin luonnonvoima.²

Nykyään nämä ennakkoluulot ovat vanhentuneita, eikä kukaan enää ajattele muusikon tai näyttelijän olevan ”idiootti”. Siitä huolimatta maksaa vaivan miettiä, mistä esittävän taiteilijan ”idiotia” tai tietämättömyys oikeastaan muodostuu. Mitä on se, mitä taiteilija itsekään ei tiedä ja mikä hänelle pitää siis opettaa? Miten sitä voi lähestyä? Se on kuitenkin esittävän taiteilijan taidon ydin, hänen lahjakkuutensa ja luovuutensa alkuperä. Hänen lahjakkuutensahan ei muodostu *musicuksen* oppineisuudesta, vaan se on mysteeri kaiken teorian tuolla puolen, salaperäinen ”vaisto” tai ”intuitio”, joka synnyttää esittävän taiteilijan lavakarisman. Mutta miten sitä voi opettaa, jos siitä ei kerran voi tehdä teoriaa, ainakaan siinä mielessä, että on mahdotonta tehdä universaali teoria persoonallisesta vietistä. Esittävän taiteilijan taito liittyy jollakin tavalla hänen persoonallisuuteensa ja subjektiivisuuteensa – mutta voiko subjektiivisuutta opettaa?

Pedagogin ongelma perustuu tähän paradoksiin. On helppo opettaa teoriaa. Musiikinteoria on paradigmaesimerkki kodifoidusta tiedosta, jonka voi hyvin opettaa, sillä se on vakiintunut teoreettinen kokonaisuus (ja tietenkin siitä on paljon hyötyä mille tahansa muusikolle). Kaikilla taiteilla on samankaltaisia teoreettisia periaatteita. Mutta miten voi sen sijaan opettaa lahjakkuutta, vaistoa ja intuitiota? Miten voi opettaa herkkyyttä ja luovuutta, hauraita kykyjä, joita opettajan tulee vaalia sen sijaan, että hän rusement ne oman tietonsa tai persoonallisuutensa alle? Ne tuntuvat olevan luonnollisia lahjoja, ja silti ne eivät kehity ilman harjoittelua; tässä paradoksi piileekin.

Kirjassaan Szendy käyttää esimerkkinään pianonsoittajaa, ja hän kuvailee erilaisia käsityksiä siitä, miten pianonsoittoa voi opettaa. Tietysti kaikki menetelmät vaativat kurinalaista harjoittelua; ilman sitä oppilaan sormet eivät yksinkertaisesti

² Nykyään varsinkin visuaalisissa taiteissa teoreettisen käsitteellisyuden ja vaistonvaraisen virtuoosimaisuuden vastakohta on kadonnut melkein kokonaan, sillä taiteellisesta prosessista on tullut aina vain käsitteellisempi. Pohdin taiteilijan roolin muutosta artikkelissani ”Liberation – of Art and Technics: Artistic Responses to Heidegger’s Call for a Dialogue between Technics and Art” (Lindberg 2017a, 139–154).

kehity kyllin nopeiksi, tarkoiksi ja vahvoiksi. Mutta tämä ei selvästikään riitä. Pelkkä tekninen harjoittelu tuottaa vain musikaalisia koneita, vähän samaan tapaan kuin pelkkään tekniikkaan keskittyvät tanssitunnit synnyttävät Coppelian, joka on pelkkä tanssiva nukke.³ Taiteilijan pitää hallita tekniikkansa ja sitten ylittää se. Mutta miten?

Vastaus ei piile musiikin intellektuaalisessa ulottuvuudessa vaan sen ruumiillisen ulottuvuuden paremmassa ymmärtämisessä – sillä ruumistahan tässä harjoitetaan. Mutta mikä on muusikon ruumis – tai tanssijan tai näyttelijän? Jos se on oppineen hengen vastakohta, olisiko se kenties lihasta ja verestä tehty materiaallinen, suorastaan biologinen asia? Ei tietenkään. Jos taide olisi pelkkää biologiaa – hermoja, välittäjäaineita, sähköimpulsseja – voisimme korvata taiteen lääkkeillä ja huumeilla, tai kenties terveellisellä ruualla ja urheilulla. Nietzschekin puhui ironisesti siitä, miten taidetta voi käyttää eräänlaisena lääkkeenä, joka rauhoittaa tai kiihdyttää ruansulatusta ja hermoja ja vaikuttaa yleiseenkin hyvinvointiin.⁴ Mutta tosiasiaa ruumiin biologinen ulottuvuus ei koskaan kykene selittämään taiteen merkitystä, saati sitten sen kykyä kommunikaatioon ja yleensäkin sosiaaliseen ulottuvuuteen.

Olisiko oppineen hengen vastakohta sitten taiteilijan tiedostamaton, niin kuin ensimmäiseksi esitti itse Freud (1995)? On varmasti mielekkäämpää etsiä luovuuden alkuperää tiedostamattomasta kuin biologiasta ja tutkia taidetta pikemminkin psykoanalyysin kuin biologian avulla. Mutta ei taide kuitenkaan johdu *henkilökohtaisista* patologioista tai idiosynkrasioista, vaan se tulee niiden lisäksi tai niistä huolimatta – sillä taiteessa *kommunikoidaan* jotakin, siinä on jotakin *yhteistä*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että taide perustuisi yhteisiin ideoihin, esimerkiksi jungilaisiin arkkityyppeihin (Jung 1991): ehkä ajatus arkkityypistä voi joskus stimuloida kirjoittajaa, maalaria tai säveltäjää, mutta enemmän siitä on todennäköisesti hyötyä uskonnon perustajalle. Taide (ja tekniikka) perustuu paremminkin siihen, mitä Kant kutsui reflektiiviseksi arvostelmiksi, siis arvostelmiksi, jotka eivät voi nojautua annettuihin universaaleihin ideoihin vaan joissa arvostelukyky etsii sääntöä tilanteessa, jossa minkäänlaista sääntöä ei ole annettu (Kant 1974, 24–29, vrt. Santanen 2017, 107). Taideteos on *ehdotus*, jonka taiteilija tarjoaa muillekin, jotka sitten ehkä kokevat ne myöskin koskettaviksi ja puhutteleviksi ilman, että mikään universaali idea tätä jakamista selittäisi. Oli miten oli, tämä ei kerro paljoakaan muusikon ja näyttelijän

³ Coppelia on tanssiva nukke, johon Fritz-niminen nuorukainen onnettomuudekseen rakastui E. T. A. Hoffmannin kertomuksessa *Nukkumatti*. Léo Delibes sävelsi kertomuksen pohjalta baletin *Coppelia*, jonka päärooli Swanhilda kuuluu klassisen repertuaarin myyttisiin rooleihin. On tietysti sanomattakin selvää, että nukke-Swanhildan roolin tanssiva ballerina ei koskaan jää pelkäksi nukkeksi.

⁴ Heidegger analysoi Nietzsche-luennoissaan ristiriitaa, joka syntyy kun Nietzsche yhtäältä tekee taiteesta nihilismin vastaisen luovan voiman parhaimmillaan ja toisaalta tutkii taidetta fysiologisena ilmiönä (Heidegger 2008, luku ”Rausch als ästhetischer Zustand”). Jälkimmäisessä tapauksessa taide on hyvää, jos se enentää ruumiin elämänvoimaa – mutta toisaalta taiteen fysiologia on Nietzschele ennen kaikkea metafora, jolla hän tarkoittaa yhtä lailla taiteilijan psykologiaa. Hyvä taide kumpuaa taiteilijan kiihkosta (*Rausch*) (Nietzsche 1999, 116), huono taide sen sijaan toimii niin kuin Wagnerin musiikki: se hysterisoi passiivisen yleisön. Nietzschen Wagner-kritiikistä ks. myös Lacoue-Labarthe 1991, 194–211.

harjoittamisesta. Taiteilijan harjoituksen kohteena ei ole tiedostamaton, koska tavalla tai toisella keho ”tietää” ja ”ajattelee”, sillä on oma älykkyytensä. Mutta mikä?

Szendyn kirjasta löytyy erikoinen ajatus: teoreettisen mielen vastakohta on tekninen kyky. Diderot on verrannut ihmistä ”affekticembaloon”: ihminen on aistimusinstrumentti, jota voi myös soittaa, harjoittaa ja manipuloida.⁵ Szendy viittaa Diderot’hon muistuttaessaan, ettei harjoitetun muusikon keho ole jäykkä mekanismi, joka vain toistaa samoja eleitä, jotka sille on opetettu, vaan se on itsekin notkea ja mukautumiskykyinen instrumentti, jolla voi myös leikkiä ja keksiä uutta. Se on taitava keho, kykenevä keho, ja vain tässä mielessä *kehokone*. Toki monet muutkin musiikintutkijat ovat tarkastelleet musiikinopetusta kehon harjoittamisena (mm. Riikonen 2005, Tiensuu 2015, Aho 2016). Myös esimerkiksi Luc Nijs on kuvannut muusikon kehon ja soittimen kasvamista yhteen, mutta hän ei mene yhtä pitkälle kuin Szendy, sillä hänelle keho psykofyysisenä oliona ja soitin artefaktina ovat kuitenkin ontologisesti erilaisia (Nijs 2017), kun taas Szendy tarkastelee sekä kehoa että soitinta *saman* ontologisen ulottuvuuden, ”teknisyyden” eri versioina. Kyse ei ole siitä, että jo ennalta valmiiksi annettu psykofyysinen entiteetti, ”minä”, opin hallitsemaan instrumenttia ja kättä instrumenttin osana, vaan siitä, että käsi ja instrumentti yhdistyvät tekniseksi yhdistelmäksi (*assemblage*), joka toimii riippumatta siitä, komentaako ja ohjaako mikään minän kaltainen korkeampi instanssi musiikin tuottamista. Minän ensisijaisuus on leimallista myös David Sudnow’n teokselle *The Ways of the Hand*, joka toki muuten pyrkii kuvaamaan samaa instrumentin ja kehon yhteen kasvamista kuin mistä tässä on puhe.⁶

Szendyn mielestä muusikon keho ei kuitenkaan ole itse soitin, vaan se on keho *jolla* on soitin. Muusikon keho on vähitellen kasvanut kiinni soittimeensa. Siksi kutsun sitä musiikilliseksi *kyborgiksi*.⁷ Kyborgi on tietysti monimutkainen olento. Elokuviissa kyborgiksi on helppo tulla: kaikkivaltiaat tiedemiehet ymppäävät ihmiskehoon keinotekoisia lisäjäseniä, infrapunasilmä, eksoluurankoja, käden paikalle

⁵ ”Diderot: Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincents souvent elles-mêmes. Et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi. [...]”

D’Alembert: J’entends. Ainsi donc, si ce clavecin sensible et animé était encore doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire, il vivrait, et engendrerait de lui-même ou avec sa femelle de petits clavecins vivants et résonnants.

Diderot: Sans doute. À votre avis, qu’est-ce autre chose qu’un pinson, un rossignol, un musicien, un homme? [...]” (Diderot 1951, 880.)

⁶ Sudnow kuvaa jazzpianistiksi tulemistä käden mukautumisena sekä instrumenttiin että jazzin konventioihin (Sudnow 1993). Sudnow’n näkökulma eroaa Szendystä siinä, että hän korostaa tahtovaa minää, joka harjoittaa käsiään, siinä missä Szendy ei kiinnosta minä vaan itse käsi, joka vähitellen kasvaa kiinni soittimeen, huomasi ’minä’ sitä tai ei.

⁷ Kyborgin käsite tuli filosofiaan Donna Harawayn kuuluisassa ”Kyborgimanifestissä” (Haraway 2003). Selitän termiä tarkemmin artikkelissani Lindberg 2017b. Monet musiikintutkijat ovat kutsuneet instrumentaalimuusikoita kyborgiksi, etenkin silloin kun soitinta laajennetaan kokeilevin keinoin. Esimerkiksi Riikonen (2005, 167) tulkitsee huilistin ja hänen käyttämänsä elektroniikan yhdistelmää Harawayn kyborgi-termin kautta.

kiinnitettyjä aseita. Se on helppoa ja tuskatonta, ja tällä lailla sankari muuttuu sukkelasti yli-ihmiseksi teknologian ansiosta.

Mutta musiikinopettaja tietää, ettei keho kasva helposti eikä kapinoimatta kiinni instrumenttiin. Kirjansa alussa Szendy kertoo kauniin lapsuudenmuiston siitä, miten hän itse tutustui pianoon. Muistossa lapsi asettaa sormensa koskettimille samoille paikoille kuin opettajakin, ikään kuin hän laittaisi sormensa automaattipianon koskettimille seuraten haamusormien painalluksia (Szendy 2002, 9–11). Tällä lailla muusikon käsi mukautuu instrumentin tarjoamiin paikkoihin, niin että vähitellen käden muoto mukautuu instrumentin muotoon ja ikään kuin kasvaa siihen kiinni. Instrumentin muoto ei ole pelkkä fyysinen tosiasia, vaan se on myös teoreettinen konstruktio. Szendy selittää tätä muistuttamalla mieleen pianonsoiton historian. Esimerkiksi Couperin huomasi, että soittaja voi tuottaa erilaisia efektejä vaihtamalla kappaleen sormituksia (Szendy 2002, 50–55), ja Carl Philip Emmanuel Bach ajatteli, että sormilla ei luonnollisia asemia olekaan, vaan muuttamalla sormituksia voimme ”löytää niin paljon sormia kuin vain haluamme” (Szendy 2002, 60). Romanttinen koulu standardisoi sormet ja harjoitti (valmisti) luonnottoman konekäden, jossa kaikki sormet ovat yhtä vahvoja (Szendy 2002, 65–67). Ainoa poikkeus tähän suuntaukseen oli Chopin, joka kannatti luonnollisempaa kädenliikettä (Szendy 2002, 68–69, alaviite 2). Näin pianistit vähitellen muuttivat pianistin kehoa, muokkasivat tämän käsiä, lisäsivät kokonaisuuteen uusia jäseniä (etenkin jalat) ja näyttivät jopa kasvattavan ylimääräisiä haamujäseniä (niin kuin Liszt, joka antoi yleisölleen vaikutelman, että hänellä oli kolme tai neljä kättä ja kenties viisitoista tai kaksikymmentä sormea (Szendy 2002, 68, alaviite 1)). Muutkin ruumiinosat muokkautuvat instrumenttiin, esimerkiksi korvat virittyvät peruuttamattomasti tasavireiseen asteikkoon.⁸ Samalla tavalla ballerinan jalka mukautuu kärkitossuun ja muuttuu luonnottomaksi, joidenkin mielestä hirviömäiseksi. Tässä mielessä muusikon kehosta tulee kyborgikeho, ihmisen ja koneen yhdistelmä.

Muusikot tietävät, ettei ihminen muutu musiikilliseksi kyborgiksi helposti ja nopeasti. Keho muuttuu hitaasti, se kärsii epämukavuudesta, luonnonvastaisista asennoista, kyhmyistä ja hankaumista. Kehon kolotukset ja hierontaiset kertovat siitä, että ihminen ei ole mikään kone vaan pelkästään koneen liittolainen ja että ihmisessä on aina jotakin, mikä lipeää koneen otteesta ja vastustaa sitä. Instrumentalisti (ja tanssija) on ihminen, jonka mielestä tulos on kuitenkin kaiken tämän epämukavuuden, pitkästyttävyyden ja jopa kivun arvoinen. Hänen mielestään koneeseen mukautuminen kannattaa, sillä tulos on ihmeellinen, soitto tuottaa mielihyvää ja jopa aitoa onnea. Soittajan pitää olla kotonaan soittimensa mekaanisessa ulottuvuudessa. Soitin ei ole muusikon elinten jatke⁹ eikä se ole työkalu, joka toteuttaa hänen tarkoitus-

⁸ Kirjassaan *Écoute. Une histoire de nos oreilles* Szendy näyttää, miten jopa tapa, jolla kuuntelemme musiikkia, on tulosta harjaantumisesta. Sekin perustuu aikaisempien kuulijoiden kokemusten jättämiin jälkiin, esimerkiksi tulkintoihin, joita kuuntelemme (Szendy 2001).

⁹ Ernst Kapp, jota pidetään ensimmäisenä tekniikan filosofina, tulkitsi teknisten välineiden olevan pohjimmit-

periään¹⁰: se on materiaallinen fakta, johon muusikon on mukauduttava. *Muusikon tehtävänä ei ole kontrolloida soitintaan ja alistaa sitä omille päämäärilleen* (niin kuin Liszt ajatteli) eikä myöskään tulla itse koneeksi (niin kuin Glenn Gould toivoi tulevansa Steinwayksi Thomas Bernhardin (2009) romaanissa *Haaskio*). Pikemminkin muusikon tehtävänä on *tulla soittimensa ballitsemaksi*, sanan kirjaimellisessa mielessä *soittimensa tulkiksi*. Musiikin lähde on itse soitin, ihmeellinen kaikuva kone, jota soittajan on toteltava, jotta se voisi soida ja jotta sen ääni voisi joskus myös kehittyä edelleen. Ei riitä, että soittaja paneutuu soittimeensa: hänen pitää alistua ja antautua sille, ikään kuin keksiä ja kuvitella ruumiinsa uudeksi, sellaiseksi että se voi soittaa instrumenttia. Tietystikään soitin ei voi soida ilman soittajaa. Mutta myöskään soittaja ei voi soittaa, ellei hän mukaudu soittimeensa läpikotaisin.

Tämä on yksi puoli muusikon taidosta: tullakseen virtuoosiksi muusikon pitää antautua soittimelleen, sillä muuten hän ei saa sitä soimaan niin täydesti kuin mahdollista. Hänen pitää oppia tietynlainen passiivisuus, jossa hän antaa tilaa ja aikaa soivalle esineelle ja suorastaan tulee itse sen tilaksi ja paikaksi. Tai sanoakseni asian vielä kärkevämmin, pianistin ei ole tarkoitus ilmaista *itseään* pianon avulla vaan ilmaista *pianossa* piileviä mahdollisuuksia. (Mutta kärjistä ei tietenkään pidä viedä niin pitkälle, että soitin muutetaan fetissiksi, niin kuin esimerkiksi Stradivariuksien kohdalla saattaa tapahtua.) Tietystikin kaikkiin taiteisiin pätee se, että taiteilijan on mukauduttava työn materiaalsiin ehtoihin. Kuvataiteilijan pitää mukautua aineeseen: kiveen, puuhun, maaliin, milloin mihinkin *materiaaliin*, joihin luetaan nykyään hyvinkin abstrakteja asioita, jotka ovat peräisin ateljeen ulkopuolelta.¹¹ Säveltäjän pitää mukautua musiikin aineellisiin ehtoihin kuten ääniin, instrumentteihin ja teoreettisiin mahdollisuuksiin; erityisesti Adorno (2006, 32) on korostanut, ettei musiikin materiaalia voi ymmärtää pelkkänä fysikaalisena tosiasiana, vaan se on aina jo sosiaalisesti ja historiallisesti määrätynyt merkittävää materiaalia. Runoilijan pitää mukautua sanoihin ja siihen, mikä näyttää *sanottavalta* – jotta hän kykenisi tuomaan *sanomattoman* kuuluville (Blanchot 1955/2003). Näillä eri tavoilla taiteilijat eivät niinkään alista materiaaleja tarkoituserilleen kuin vapauttavat niissä piilevät mahdollisuudet (Lindberg 2017a). Jotta instrumentin materiaalisuudelle jäisi tilaa, taiteilijan pitää pyyhkiä pois tiedonhaluaan, kontrollinhaluaan ja jopa subjektiivisuuttaan. Hänen pitää mukautua instrumenttiinsa ja kuunnella sen ääniä. Palaamme kohta muihin taiteilijoihin, mutta tarkastellaan ensin soittajaa toiseltakin puolelta.

Szendyn mukaan soittajan taiteen yksi puoli on tämä kyky mukautua tekniseen

taan ”elinprojektioita” ja ”elinten jatkeita” (Kapp 1877).

¹⁰ Klassisessa tekniikan filosofiassa ajatellaan, että tekniikka on ihmisen tarkoituseriä palveleva *väline* ja että siksi tekniset objektit ovat alisteisia ihmisen intentioille. Tekniikan filosofian tarkempi esittely ei mahdu tämän artikkelin piiriin. Hyvä yleisesitys aiheesta on Scharff & Dusek 2014.

¹¹ Martin Heidegger sisällyttää taideteoksen materiaalsen aineksen – kiven, puun, metallin, sanat, äänet – käsitteeseensä *maa*. Maa on ”maailman” vastakäsite, sillä maailma on tapa, jolla asiat on asetettu esille, ja maa on maailmaa kantava perusta, joka ei itse kuulu maailmaan vaan on ”se mikä tulee esiin ja kätkeytyy” (*Hervorkommend-Bergende*). Taideteos on paikka, jossa maan ja maailman välinen jännite voi vallita. (Heidegger 1980, 31.)

instrumenttiin ja niin sanoaksemme tulla sen ”kyborgiksi”. Mutta entä virtuoosi-
maisuuuden toinen puoli? On sanomattakin selvää, ettei suuri pianisti ole pelkkä pia-
nonjatke – muutenhan hänet voisikin korvata vähän tavallista sofistikoitumalla
automaattipianolla. Hänen taiteeseensa kuuluu myös se, mitä yleensä kutsutaan *tul-
kinnaksi*. Tulkinta on se osa musiikkia, joka tulee virtuoosimaisen tekniikan lisäksi ja
jonka pitää kruunata esitys, jotta musiikki voisi olla koskettavaa, merkityksellistä ja
mielenkiintoista. Mitä on tulkinta?

Jean-Luc Nancy on esittänyt mieleenpainuvan kuvauksen tulkinnasta kirjassaan
Partage des voix (Nancy 1982). Kirja on itsekin tulkinta, Nancyn luenta Platonin
Ion-dialogista (Platon 1999). *Ionissa* Platon esittää, että taiteellinen inspiraatio on
peräisin jumalasta. Jumalan ”henki” tartuttaa runoilijan, sillä ilman inspiraatiota ru-
noilija ei pysty antamaan jumalalliselle näylle sanallista muotoa. Runoilija puoles-
taan tartuttaa tulkitsijan – tässä tapauksessa tulkitsija on rapsodi tai näyttelijä, joka
esittää runon näyttämöllä – joka tartuttaa edelleen yleisön. Tällä tavalla innoittava
ajatus, joka on oikeastaan peräisin jumalalta, leviää henkilöltä toiselle kuin entusias-
min, suomeksi *innoituksen*, aaltojen kantamana. Inspiraatio toimii kuin magneetti,
sillä se yhdistää ihmiset toisiinsa kuin rautarenkaat, jotka magneettinen voima yh-
distää, vaikka niitä ei olekaan taottu ketjuksi. Mikään konkreettinen asia ei kulje
pitkin ketjua, sen jäsenet eivät pidä toisistaan kiinni fyysisesti, ja silti innoitus kulkee
niiden läpi ja yhdistää ne toisiinsa. Tämä on mahdollista siksi, että tulkitsija toimii
eräänlaisena *meediona*: hän ei ilmaise omaa persoonaansa ja omia ajatuksiaan, vaan
jumala puhuu hänen kauttaan.

Samalla tavalla tulkitseva taiteilija koskettaa yleisöään taiteellaan. Tulkinta ei ole
teoksen intellektuaalinen selitys (”Beethoven tarkoitti tätä”, ”Shakespeare tarkoitti
tuota”), esitys ei ole esitelmä. Tulkitsevan taiteilijan taito on paljon mystisempi: se
on *koskettaminen*¹². Koska muusikolla on tämä koskettamisen ja liikuttamisen taito,
hän ja hänen yleisönsä voivat liikuttua syvällä sisimmässään. Tämä ei tarkoita sitä,
että musiikin ansiosta kukin heistä sulkeutuisi itseensä ja eristäytyisi muulta maa-
ilmalta, vaan päinvastoin sitä, että he tulevat ulos itsestään ja tosiaankin *kuulevat
toisiaan*. *Ek-staasi* on kirjaimellisesti tulemistä ulos omasta sisäisyydestä. Olennaista
on tämä avoimuus. Ei ole musiikkia ilman kuulemistä, ja kuuleminen on aina *toisen
(äänen) kuulemistä*. Omassa itsessä ei ole paljon kuultavaa, mitä nyt jotakin vatsan
kurinaa. Kuulemiskosketuksen takia muusikot ja kuulijat muuttuvat yhdeksi, vaika-
kakin lyhytaikaiseksi yhteisöksi. Soittajan ansiosta Bach koskettaa meitä; näyttelijän
ansiosta Hamlet liikuttaa minua; näiden tunteiden ansiosta opin ehkä tuntemaan
itseni paremmin. Tällaista kosketushetkeä on viime kädessä mahdoton laskelmoi-
da, ja siksi siitä sanotaan, että se on *inspiraatio*, joka *ottaa valtoihinsa*. Voidakseen
inspiroida muusikon on itse oltava inspiroitunut. Ja inspiroituaakseen hän taas ker-
ran häivyttää oman subjektiivisuutensa eli lakkaa hallitsemasta teosta; hän antautuu

¹² ”Taide ylipäänsä ei voi olla koskettamatta, sanan kaikissa merkityksissä” (Nancy 1994, 27).

sille, siinä jollekin, ei pelkälle pienelle subjektiiviselle mielihyvälle, vaan sille *ajatukselle*, joka teoksessa on ja joka *ottaa hänet valtoihinsa ja ajattelee hänessä*. Se on puhtaasti musiikillinen ajatus: ei se, mitä *Beethovenilla* oli mielessään kun hän sävelsi *Hammerklavier*-sonaatin, vaan se mitä itse *Hammerklavier*-sonaatti *on*, miksi juuri se on koskettava juuri sillä tavalla. Samalla lailla kuin muusikosta tuli pianonsa *kyborgi*, hänestä tulee nyt sävellyksen ajatuksen valtoihinsa ottama *meedio*. Ei sitä voikaan sanoiksi pukea, mutta sen voi soittaa.

Näin Szendy on yrittänyt tuoda näkyville sen tietynlaisen *reseptiivisyyden*, jota muusikko tarvitsee. Tämä ei tarkoita sitä, että muusikon pitäisi tulla suorastaan passiiviseksi, vaan vain sitä, että hänen pitää onnistua purkamaan jotakin siitä vahvasta (romanttisesta) perinteestä, jossa ajatellaan, että muusikon taiteen ytimenä olisi vahva ekspressiivinen subjekti, joka käyttää soitinta vain itseilmaisun välineenä. Mutta emme me kuuntele muusikkoa vaan musiikkia, ja siksi muusikon pitää oppia antamaan *musiikin ajatella itsessään*. Niin sanoakseni hänestä pitää tulla eräänlainen kaikkokoppa, josta musikaalinen ajatus resonoi. Mutta miten meluisan subjektiviteetin voisi rauhoittaa ja oppia *kuuntelevamman* asenteen? Ei ainakaan lakkaamalla soittamasta.

Väärinkäsitysten välttämiseksi on tässä vaiheessa hyvä korostaa sitä, että vaikka muusikon harjaannuttaminen näyttääkin nyt eräänlaiselta asubjektiivisuuden oppitunnilta, päämääränä ei kuitenkaan ole se, että muusikon persoonallisuus pyyhittäisiin pois ja hänestä tehtäisiin pelkkä ontto ja pinnallinen olento. Tarkoituksena on vain ravistella narsistista ajatusta siitä, että esittävän taiteen tai ylipäänsäkään taiteen alkuperänä olisi taiteilijan persoonallisuus. Mutta kun tämä nyt on saatu sanottua, on selvää, että taide on taiteilijallekin myös keino oppia tuntemaan itsensä paremmin. Ranskalainen filosofi André Hirt ilmaisee tämän ajatuksen hyvin pienessä tekstissään ”L’instrumentiste” (Hirt 2015). Hirt puhuu ensin samasta asiasta kuin Szendykin, siitä kuinka muusikon pitää sisäistää, suorastaan *inkorporoida* instrumenttinsa. Mutta sitten hän jatkaa: ”Samalla tapahtuu myös käänteinen asia, nimittäin instrumentti rekisteröi meistä jotakin sellaista, mitä emme edes tienneet olevamme. [...] Ei käykään niin, että me soitamme musiikkia, vaan niin, että *musiikki soittaa meitä*, ja siitä tulee eräänlainen peili, jossa näemme itsemme sellaisena kuin emme koskaan muulloin voi itseämme nähdä.” Kun me soitamme instrumenttia ja instrumentti soittaa vastavuoroisesti meitä, kuuluville saattaa päästä jotakin sellaista, mitä emme ikinä voisi sanoa tai selittää. Ehkä tätä ”jotakin” voisi kömpelästi yrittää kutsua ”sielun pohjaksi”, ja se olisi jonkinlaista oman itsen kohinaa tai muminaa, jota emme tavoita omin voimin, mutta joka pääsee kuuluville kun soitamme instrumenttia. Tämä on se *oma ääni*, jota soittaja lähti alun perin etsimään ja jota myös opettaja odottaa voimatta koskaan käskeä sitä ilmestymään. Opettaja voi olla (ja hänen pitääkin olla) tietäväinen oppimestari, joka kertoo ”kaiken” instrumentin tekniikasta ja teoksen historiallisesta ja teoreettisesta kontekstista. Mutta sen jälkeen hänen pitää vielä antaa oppilaalle aikaa ja tilaa löytää oma ”soundinsa”, ”tyylinsä”, ”tulkintansa”, jotka vasta tekevät hänestä itsenäisen taiteilijan. Tätä opettaja ei voi opettaa, vaan vain odottaa.

Jos ajattelempa esittävää taiteilijaa eräänlaisena ”meediona”, minkä asian tai voiman meedio hän oikeastaan on? Philippe Lacoue-Labarthe antaa lisää aineksia tämän asian ymmärtämiseen artikkelissaan ”Diderot: Paradox and mimesis” (1986). Lacoue-Labarthe on filosofi, ja hän tarkastelee teatteria ennen kaikkea yleisten filosofisten kysymysten kuvituksena. Hänen teatterille antamaansa perustavanlaatuisia filosofista tehtävää esitellään yksityiskohtaisesti Miika Luodon, Esa Kirkkopellon ja Ari Hirvosen artikkeleissa, jotka on julkaistu teoksessa *Mikä Mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri* (Hirvonen ja Lindberg 2009) sekä kirjassani (Lindberg 1989), joten en puutu teorian laajempaan filosofiseen merkitykseen tässä yhteydessä. Sen sijaan yritän näyttää, miten hänen työtään voisi käyttää myös pedagogiikan apuvälineenä – vaikkei se sinänsä mikään pedagoginen teoria olekaan. Mitä inspiroitunut taiteilija kuuntelee? Mille hän on altistunut? Näyttelijän tilanne on erilainen kuin soittajan, sillä hänellä ei ole soitinta, ja siksi hän ei vaikuta samalla lailla kyborgilta kuin soittaja. Sen takia näyttelijän taide on vielä salaperäisempää. Jos kyborgipuoli jää vähemmälle, voisiko hypoteesia silti jatkaa sanomalla, että näyttelijän kehosta pitää tulla meedion keho? Ensi näkemältä Lacoue-Labarthe tuntuisi vastaavan tähän kielteisesti: näyttelemisellä ei ole mitään tekemistä hysterial ja riivauksen kanssa. Mutta kun Lacoue-Labarthen analyysiä katsoo vähän tarkemmin, huomaa, että se on samansuuntainen kuin Szendyn analyysi esittävästä taiteilijasta, sillä erotuksella, että Lacoue-Labarthe erottaa Szendyä voimakkaammin toisistaan hyvän ja huonon entusiasmin: on innoitusta ja innoitusta, eikä mikä tahansa innostuminen ole vielä sitä innoitusta, joka tekee suuren taiteilijan. Näiden erottelujen takia Lacoue-Labarthe auttaa tutkimaan aihetta entistä tarkemmin.

Artikkelissaan ”Diderot: Paradox and mimesis” Lacoue-Labarthe esittää tulkinnan Denis Diderot’n tekstistä ”Näyttelijän paradoksi” (Diderot 1996).¹³ Paradoksisissaan Diderot määrittelee kaksi eri näyttelijätyyppiä, kylmän ja kuumaa. ”Kuuma” näyttelijä on vaistonvarainen, väkivaltainen ja tunneherkkä (Lacoue-Labarthe 1986, 27). Tällaisella näyttelijällä on syvä tunne-elämä ja voimakas luonne. Hän antautuu roolilleen täysin, hän tulee Hamletiksi, Hamlet riivaa häntä. Hamlet syntyy hänessä uudestaan, hän on Hamlet. Ensi näkemältä näyttäisi siltä, että tämä näyttelijä on kuin se muusikko, jota äsken tarkasteltiin ja joka on ikään kuin roolihahmonsa meedio. Toisaalta ”kylmä” näyttelijä on tunteeton ja teoreettinen (Lacoue-Labarthe 1986, 29). Hän on oikeastaan niin teoreettinen, ettei hän tarvitse mitään omaa persoonallisuutta. Sen sijaan, että hän tutkisi omaa sieluaan, hän tutkii väsymättömästi ihmissielua ylipäänsä ja maailman menoa; hän käy teatterissa ja analysoi näkemäänsä. Hän rakentaa roolihahmonsa tämän ihmis- ja maailmantuntemuksen varaan järjestelmällisellä työllä. Kohta näemme, miten paradoksi purkautuu niin, että teatterin todellinen ”meedio” onkin juuri hän, eikä kuuma näyttelijä.

¹³ Myös Szendy on kiinnostunut Diderot’sta, mutta hän viittaa pikemminkin d’Alembertin uneen.

Kumpi kahdesta näyttelijätyypistä on parempi? Diderot'n vastaus on paradoksi siksi, että hänen mukaansa kylmä ja analyttinen näyttelijä voi esittää paremmin kaikkia rooleja, ja myös niitä rooleja, jotka esittävät kuumpäisiä kiihkeitä ihmisiä. Lacoue-Labarthe kutsuu tällaista logiikkaa ”hyperbologiikaksi” (hyperbola = liioittelu): mitä tunteettomampi näyttelijä, sitä paremmin hän onnistuu välittämään meille suuria tunteita; mitä kylmempi hänen päänsä, sitä tulisempana hän saa roolihahmon sydämen roihuamaan; mitä vähäisempi hänen oma subjektiivisuutensa, sitä paremmin hän saa luotua roolihahmoistaan suuria persoonallisuuksia, todellisia subjekteja.

Diderot'n ja Lacoue-Labarthen mielestä intuitiivinen, tunteellinen näyttelijä onnistuu siis näyttämöllä huomattavasti paremmin kuin kylmä laskelmoija (Lacoue-Labarthe 1986, 32). Mistä tämä johtuu? Intuitiivinen näyttelijä on liikaa tunteensa heiteltävänä, hänen pitää todellakin olla hahmonsa riivaama, jotta näytös onnistuisi, mutta jos henki jättää hänet, kaikki epäonnistuu. Oikeastaan hän tuo esiin vain itseään, omaa subjektiivisuuttaan. Hänen taiteensa perustana on itse asiassa pelkkä *matkiminen*: hänen *mimesiksensä* on sellaista, että hän jäljittelee suurina pitämiään henkilöitä, heidän eleitänsä ja äänenpajojaan; sen takia näyttämöllä edessämme on näyttelijä se-ja-se, joka kuvittelee ja uskottelee olevansa prinssi, sen sijaan että Hamlet todella syntyisi uudestaan, eläisi ja kärsisi edessämme.

”Kylmä” näyttelijä välttää tämän ansan. Koska hän *itse* ei oikeastaan ole kukaan (Lacoue-Labarthe 1986, 33–34, 63), näyttämölle jää tilaa Hamletille. Hamlet ei ole vain teksti, jonka näyttelijä on lukenut, vaan elävä teos, jonka hän edessämme luo. Tässä *mimesis* on jotakin muuta kuin pelkkää jäljittelyä, se on *poiesista*, luomista.¹⁴ Se ei vain jäljittele luontoa vaan vie loppuunsa asti sen, mitä luonto ei itse pysty tekemään, kuten Lacoue-Labarthe selittää Aristoteleen ajatusta *mimesiksestä* (Lacoue-Labarthe 1986, 23, vrt. Lindberg 1998). Hyperbologia on paradoksaalinen ja suorastaan ristiriitainen logiikka, joka selittää subjektien jäljittelemistä: mitä enemmän toista jäljittelen, sitä enemmän tulen itsekseni; mitä luonnollisemmalta roolini näyttää, sitä keinotekoisempi sen luomisprosessi oli.

Jos katsomme näyttelijän paradoksia pedagogin silmin, mitä siitä opimme? On selvää, että emme kaipaa narsistisia näyttelijöitä, joiden työ on pelkkää suurten esikuvien matkimista, vaan näyttelijöitä, jotka kykenevät todella luomaan roolinsa ikään kuin hahmo heräisi henkiin näyttämöllä. Haluamme maagista *presenssiä* ja *preesenssiä*, emme kömpelöä *re-presentaatiota*. Kokeilevassa nykyteatterissa haluamme, että *esitystilanteessa* todella *tapahtuisi* jotakin – näyttelijähän ei välttämättä esitä jotakin *roolia*, vaan hän voi tehdä kaikenlaista muutakin. Mutta miten tämä *presenssin* synnyttäminen tapahtuu?

Kuten sanottu, Lacoue-Labarthe ja Szendy eivät ole asiasta eri mieltä, vaan he

¹⁴ Sana *poiesis* ymmärretään tässä Aristoteleen *Metafysiikan* ja *Nikomakhoksen etiikan* tapaan *praksiksen* vastakohtana. *Praksis* on toimintaa, jonka päämäärä on siinä itsessään, *poiesis* toimintaa, jonka päämäärä on sen ulkopuolella esimerkiksi teoksessa, joka *poiesiksessa* tuotetaan.

paremminkin täydentävät toisiaan. Miksi huono näyttelijä on huono? Hänhän *antautuu* roolilleen kuin *meedio*, tekee parhaansa henkilöidäkseen roolihahmonsa. Samalla lailla Szendy näytti, miten muusikon pitää antautua soittimelleen ja musiikilleen. Mutta Szendy puhui taiteesta, jossa kaikkivaltiaan subjektin perinne on hyvin vahva (pianistin perikuvana Liszt), ja näytti, miten ennen kuin subjekti voi muoutua, muusikon on antauduttava siihen nähden ulkopuolisille asioille, nimittäin soittimelle ja sävellykselle. Myös Lacoue-Labarthe puhuu taiteesta, jossa kaikkivaltiaan subjektin perinne on hyvin vahva (näyttelijän perikuvana Sarah Bernhardt) mutta jossa subjektilla on taipumus jäädä oman subjektiviteettinsa vangiksi – koska hänen instrumenttina on hän itse, hänen oma kehonsa, mielensä ja ihmisyytensä. Toki näyttelijä silloin ajattelee, että hän antautuu toisen subjektiviteetin valtoihin: hän *on* Hamlet, hän *on* Faidra. Mutta koska hän on myös oma itsensä, hänen on helppo erehtyä.

Itse asiassa näyttelijän hyperbologinen tilanne on perin pohjin paradoksaalinen ja ristiriitainen. Ristiriitaa ei voi ratkaista, sillä jos näin tehtäisiin, tuhottaisiin itse teatteri. Vastaavasti mimesistä ei voi lopettaa tai rajata pelkän taiteen piiriin. Kuten Esa Kirkkopelto on näyttänyt, viime kädessä ilmeneminen itse on mimesistä, ja siksi mimesistä ei voi irrottaa olemisesta vaan oleminen alkaa vasta olla mimesiksen ansiosta; Sami Santanen (2014) esittää samantapaisen ajatuksen kosketuksen termin. Sen sijaan tehtävänä on oppia ylläpitämään hyperbolaa tasapainossa (vrt. myös Lacoue-Labarthe 1986, 101–102). Tätä varten on tunnistettava ääritilanteet, joissa tasapaino menetetään. Yksi ääritilanteista on se, mitä Diderot ja Lacoue-Labarthe kutsuvat huonoksi näyttelijäksi. Miten tämä ”huono näyttelijä” heidän mukaansa löytää hahmonsa? Hänen työnsä voi purkaa tällaisiin vaiheisiin. Ensimmäiseksi hän ajattelee: ”Minä olen Hamlet!” Annan kasvoni, kehoni ja ääneni Hamletille. Annan Hamletille myös sieluni, jota omat kokemukseni ovat rikastuttaneet. Koska menen niin syvälle itseäni, Hamlet voi syntyä uudelleen minussa. Tähän lähestymistapaan liittyy kaksi vaaraa. Ensimmäinen niistä johtuu siitä, että minä en oikeasti ole keskiaikainen prinssi vaan urastani huolehtiva näyttelijä. En ole huolestunut äidin- ja isänmurhasta ja kihlatun itsemurhasta, vaan pelkästään avioerostani. Siksi minun Hamletini ei lopulta olekaan traaginen prinssi vaan neuroottinen nykyihminen. Toinen tämän lähestymistavan vaaroista on se, että en oikeastaan tiedä, millaisia traagiset prinssit ovat. Niinpä jäljittelen henkilöitä, joiden nykyään sanotaan olevan jotakin sentapaista (Lady Di?) tai näyttelijöitä, joiden sanotaan esittävän traagisia prinssijä hienosti (Laurence Olivier?). Näiden vaarojen takia näyttämölle ei astukaan uusi Hamlet vaan näyttelijä Se-ja-se modernin ihmisen heikkouksineen, joka on omaksunut joitakin hienon näköisiä elkeitä. Tämä ei ole tulkinta Hamletista, vaan pelkästään näyttelijä Sen-ja-sen itseilmaisua.

Näin voi käydä silloin kuin näyttelijä etsii roolihahmon subjektiviteetin ydintä vain oman subjektiviteettinsa ytimestä. Hän luottaa siihen, että Faidran tunteet ovat samanlaisia kuin hänen omat tunteensa tai että Hamletin kärsimyksen avain on hä-

nen omassa kärsimyksessään. Lopulta tällainen näyttelijä lankeaa Peer Gyntin peikkojen ansaan; peikot nimittäin uskovat vain itseensä ja hiisi vieköön kaiken muun, niin että ”kukin itseispönttöönsä sulkeutuu, siellä sen umpeinta pohjahiiivaa...”. Tällainen itseensä kupertynyt elämä on tunkkainen ja ahdas, ja niin on näin rakennettu roolikin. Kuumen ja tunteellisen näyttelijän kritiikki on siis pohjimmiltaan sellaisen näyttelijän kritiikki, joka lumoutuu subjektiviteetista, jossa sekoittuvat hänen oma ja roolihahmon subjektiviteetti. Hän ei altistu innoitukselle, vaan jää oman subjektiivisuutensa vangiksi.

Diderot’n ja Lacoue-Labarthen kuvaama hyvä näyttelijä ei siis tähtää subjektiivisuuteen. Pikemminkin voisi ehkä sanoa, että hän pyrkii tuntemaan maailman, jossa roolihahmo elää. Tässä mielessä hän aloittaa työnsä kysymällä, kuka Hamlet on. Millaista on olla keskiaikainen prinssi? Millaista on, jos vanhempainrakkaus on kuolemaan asti menevä velvollisuus? Millaista on nähdä haamuja? Kuka on ihminen, joka puhuu noin, tuntee noin, reagoi noin? Tämä näyttelijä ei jää tutkimaan omia tunteitaan vaan päinvastoin jotakin sellaista, mikä on hänelle itselleen vierasta. Hän on avoin ulkopuoliselle maailmalle ja siellä elävälle toiselle ihmiselle. Sen takia rooliin tutustuminen vaatii hyvin paljon työtä. Muusikon työ alkaa siitä, että harjoitellaan soittamista ja etsitään koskettavaa tulkintaa. Voi vaikuttaa siltä, että näyttelijä hallitsee kehoaan vähemmällä vaivalla kuin soittaja hallitsee kyborgista haamujäsentään, mutta sitä vastoin hänen pitää nähdä enemmän vaivaa roolihahmonsensa ja tämän maailman psyko-sosiaalisen kentän hallitsemiseen. Tätä tarkoitti Diderot, kun hän selitti, miten näyttelijän pitää saada paljon tietoa ihmissielusta ja maailman menosta, ymmärtää tekstin eri tasoja ja siitä tehtyjä tulkintoja. Mutta tämä työ on vasta valmistelua, joka myös opettajan tai ohjaajan on helppo opettaa yksinkertaisesti selittämällä tekstiä – mutta jos näyttelijä sitten vain toteuttaa tämän läksyn näyttämöllä, esitys on akateemisen kuiva eikä vielä mikään tulkinta.

Tulkinnan varsinaisena päämääränä on tuoda Hamlet *tänne*: meidän aikaamme ja meidän maailmaamme. Tulkinta ei ala ennen tätä paluuta. Taustatyön tarkoituksena ei ole ymmärtää ihmisiä – erilaisia ihmisiä, jopa muinaisia prinsskejä ja kuningattaria – siksi, että voisi pitää oppineita historiallisia tai psykologisia esitelmiä, vaan siksi, että voisi *koskettaa* ihmisiä tässä ja nyt. Tulkinta on magneettisen innoituksen ketjun luomista, yhteyden luomista Faidrasta Sarah Bernhardtiin ja hänestä edelleen meihin, jotka kykenemme kärsimään Faidran kanssa. Todellinen tulkinta ei ole oman sydämen ymmärtämistä ja tulkitsemista, se on avautumista jonkun *toisen sydämelle*: Hamletille, joka on lähtökohtaisesti outo ihminen, jota pitää oppia ymmärtämään, ja sitten edelleen myös katsojalle. Näyttelijän pitää *liikuttua* Hamletista voidakseen *liikuttaa* yleisöään. Vasta näin hän voi toimia sinä meediona, josta Szendy, Nancy ja Lacoue-Labarthe puhuivat. Tässä saattaa tapahtua jotakin samantapaista kuin Hirtin kuvaaman instrumentalistin kohdalla: kun näyttelijä kohtaa Hamletin tai Faidran, hän oppii myös jotakin itsestään, jotakin sellaista, mitä hän ei olisi itsestään tiennyt, ellei Hamlet, ellei Faidra olisi koskettanut häntä juuri sinä ainutkertaisena

ihmisenä, joka hän on. Tätä opettaja ei enää voi opettaa, mutta hän voi *haluta* ja odottaa tätä oman äänen, oman tyylin ja oman tulkinnan ilmestymistä ja näin auttaa sen löytymistä.

Toisella tavalla sanottuna tulkitseminen on *teoksen ajattelemista*. Mutta se ei ole sitä *rationaalista* ajattelua, joka aivan ensimmäiseksi hylättiin, kun puhuttiin musiikosta nimeltä Pythagoras – yhtä hyvin olisi voitu puhua tragediakirjailijoista nimeltä Platon ja Aristoteles. Taideteoksen ajatteleminen on sitä ajattelemista, jota teos *itse* on ja jota ei voi kääntää millekään muulle ”kielelle” (esimerkiksi filosofiaksi, psykologiaksi, sosiologiaksi). Musiikin kohdalla teoksen ajatteleminen on musikaalista ajattelemista, joka tapahtuu vasta kun teos soitetään. Teatterin kohdalla se on teatterillista ajattelua, jota voi tulkita vain panemalla teoksen näyttämölle.

Miten tämän voi opettaa? Tässä artikkelissa olen ehdottanut, että kaiken sen tekniikan ja tiedon, jonka varassa teos lepää, voi kyllä opettaa, mutta varsinaista tulkintaa voi vain odottaa. Esittävän taiteen opettaminen ei ole rationaalinen tiede vaan ”mysteeri”, jossa on kyse tulkitsemisesta, *oppilaan tulkitsemisesta* genetiivin molemmissa merkityksissä (oppilas tulkitsee ja oppilasta tulkitaan). Ainakin Rancièren ajatusta soveltamalla voisimme ajatella, että esittävän taiteen opettaminen tapahtuu viime kädessä tulemalla esittäjän ensimmäiseksi yleisöksi, yleisöksi, joka katsoo, kuuntelee, ajattelee ja puhuu. Tietysti – riippumatta siitä, mitä Rancière tuntuu sanovan – hyvä opettaja *myös* harjoittaa, ohjaa, neuvoo ja korjaa virheitä, siis opettaa asiantuntevan oppimestarin tapaan. Mutta viime kädessä hän ei voi opettaa koskettavan esityksen magiaa. Hänen pitää vain antaa sille tilaa *haluamalla* sitä, haluamalla sitä, että opiskelija *haluaa* löytää sen. Toisin sanoen, hänen pitää suostua sen kosketettavaksi.

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of New Music*. Alkuteoksesta *Philosophie der neuen Musik* engl. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Aho, Marko 2016. *The Tangible in Music. The Tactile Learning of a Musical Instrument*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315527017>

Bernhard, Thomas 2009 [1983]. *Haaskio*. Alkuteoksesta *Der Untergeher* suom. Tarja Roinila. Helsinki: Teos.

Blanchot, Maurice 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. [Kirjallinen avaruus. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai, 2003.]

Cavalcante Schuback, Marcia Sá 2015. Innoituksista. *Tiede ja edistys* 3/2015, 247–254.

Diderot, Denis 1996. *Paradoxe sur le comédien, précédé de, Observations sur une brochure intitulée: Garrick, ou, Les acteurs anglais; enrichi de, Observations sur un ouvrage intitulé: Traité du mélodrame, ou, Réflexions sur la musique dramatique, par M. Le Chevalier de Chastellux*. Paris: Hermann.

Diderot, Denis 1951. *Le Rêve de d'Alembert*, kokoelmassa *Œuvres philosophiques*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Freud, Sigmund 1995. *Uni ja isännurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love.

Haraway, Donna 2003 [1986]. Manifesti kyborgeille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla. Alkutekstistä A Manifesto for Cyborgs suom. Maarit Piipponen, Eila Rantonen ja Suvi Ronkainen. Teoksessa Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 205–265.

Heidegger, Martin 1980. Der Ursprung des Kunstwerkes. Teoksessa *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. [Taideteoksen alkuperä. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 1995.]

Heidegger, Martin. 2008. *Nietzsche 1*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Hirt, André 2015. L'instrumentiste. Verkkolähde <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2015/04/linstrumentiste-andre-hirt.html> (luettu 12.1.2020).

Hirvonen, Ari ja Susanna Lindberg (toim.) 2009. *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthe filosofien teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Jung, Carl G. & M. L. von Frantz 1991. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava.

Kant, Immanuel 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kapp, Ernst 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig: Verlag von Georg Westermann.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1979. *Le sujet de la philosophie*. Paris: Flammarion.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1986. *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1989. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Toim. Christopher Fynsk. Cambridge (MA) & London: Harvard University Press.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1991. *Musica ficta (Figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgeois.

- Lacoue-Labarthe, Philippe 2015. *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, Paris: Christian Bourgois.
- Lindberg, Susanna 1989. *Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lindberg, Susanna 2010. Tietämättömän oppimestarin oppitunti. *Tiede & Edistys* 4/2010, 277–284.
- Lindberg, Susanna 2017a. Liberation – of Art and Technics. Artistic Responses to Heidegger's Invitation to a Dialogue Between Technics and Art. *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 4/2017, 139–154. (Article ID: RFAP 1396700.) <https://doi.org/10.1080/20539320.2017.1396700>
- Lindberg, Susanna 2017b. Proteesi, robotti ja kyborgi. *Tiede & Edistys* 3/2017, 195–218.
- Nancy, Jean-Luc 1982. *Le partage des voix*. Paris: Galilée. [Engl. *Sharing Voices*. Teoksessa Gayle L. Ormiston ja Alan D. Schrift (toim.) *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*. Albany: State University of New York Press, 1990.]
- Nancy, Jean-Luc 1994. *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Nietzsche, Friedrich 1999. *Götzen-Dämmerung*. Teoksessa *Kritische Studienausgabe vol. 6*. Berlin: de Gruyter.
- Nijs, Luc 2017. The Merging of Musician and Musical Instrument: Incorporation, Presence, and the Levels of Embodiment. Teoksessa Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes & Marc Leman (toim.) *Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315621364-6>
- Platon 1999. *Ion*. Teoksessa *Teokset I. Apologia, Kriton, Lakhes, Hippias, Ion, Euthyfron, Kharmides, Lysis, Protagoras*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon 1978. *Menon*. Teoksessa *Teokset II. Gorgias, Menon, Meneksenos, Euthydemos, Kratylos*. Suom. Marianna Tyni. Helsinki: Otava.
- Rancière, Jacques 1987. *Le maître ignorant*. Paris: Fayard.
- Rancière, Jacques 1995. *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques 2005. L'actualité du "Maître ignorant": entretien avec Jacques Rancière, réalisé par Andréa Benvenuto, Laurence Cornu et Patrice Vermeren à Paris le vendredi 24 janvier 2003. *Le Télémaque* 2005/1 (n°27), 21–36. <https://doi.org/10.3917/tele.027.0021>
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia builisti-identiteettejä Kaija Saariabon säveltämässä musiikissa*. Väitöskirja, Turun yliopisto.
- Santanen, Sami 2014. Kosketuksen ulottuvuuksia. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 195–263.
- Santanen, Sami 2017. *Ajatuksen paikka*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Scharff, Robert C. & Val Dusek 2014. *Philosophy of Technology. The Technological Condition. An anthology*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Sudnow, David 1993. *The Ways of the Hand. The Organisation of the Improvised Conduct*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Szendy, Peter 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit. [*Listen. A History of Our Ears*. Engl. Charlotte Mandell. New York, NY: Fordham University press, 2008.]
- Szendy, Peter 2002. *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris: Minuit. [*Phantom limbs: On Musical Bodies*. Engl. Will Bishop. New York, NY: Fordham University Press, 2015.]

Tiensuu, Johanna 2015. Different Pianists with Different Bodies. Does the Body Matter? Constructing Discursive-Material Interconnections in a Study on Piano Pedagogy. Teoksessa Taina Riikonen ja Marjaana Virtanen (toim.) *The Embodiment of Authority. Perspectives on Performances*. Frankfurt am Main: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-04280-1/12>

Tuomikoski, Anna (toim.) 2018. *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Helsinki: Tutkijaliitto.

van der Heiden, Gert-Jan 2014. *Ontology after Ontotheology: Plurality, Event and Contingency in Contemporary Philosophy*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Ekspressiosta ja taiteen ekspressioteoriasta

JOHDANTO

Ekspressio itseilmaisuna on ihmisille ominaista, sillä miltei kaikki ilmaisevat itseään tavalla tai toisella. Entä millaiset asiat ovat ilmaisun sisältöjä? Alan Tormey (1971) sanoo ekspressiota käsittelevässä kirjassaan, että ihminen ei ilmaise sellaisia fyysisiä, havaittavia ja mitattavia ominaisuuksiaan ja tilojaan kuin vaikkapa silmiensä väriä, pituuttaan tai verenpainettaan. Nehän ovat yksinkertaisia todettavissa olevia faktoja. Tormeyn ekspressio-käsite koskee ihmisen puheessa, toiminnassa ja olemuksessa ilmeneviä senkaltaisia *mentaalisia tiloja* kuin mielialat, emootiot, tarkoitukset, uskomukset ja toiveet (mts. 5). Tämä kirjoitus luo yleiskuvan siitä, miten eri tavoin ekspressio-käsitettä on käytetty ennen muuta viime vuosikymmenten taidefilosofiassa. Kirjoitus pohdii myös, miten kirjallisuudessa on käsitelty ekspression suhdetta toisaalta taideteoksen luomiseen ja toisaalta sen vastaanottamiseen. Pyrkimyksenä on valaista käsitteen käytön moninaisuutta, ei syventyä yksittäisiin näkökulmiin. Aiheen laajuuden takia teksti ei pyri kattavuuteen.

Sanan *ekspressio* latinankielinen kantasana *exprimere* merkitsee muun muassa samaa kuin englannin kielen verbi *to squeeze out*, jota käytetään esimerkiksi hedelmien mehun puristamisesta. Englannin kielen sana *expression* voi tarkoittaa ilmaisemista toimintana, mutta myös ilmaisemisen tulosta tai merkkiä, esimerkiksi ilmettä tai ilmausta (Khatchadourian 1965, 336). Kun vihainen ihminen potkaisee tuolin kumoon, on kyse ekspressiosta toimintana; katsoessamme kumossa olevaa tuolia näemme edeltäneen tapahtuman tuloksena ekspression. Suomen kielessä sanaa *ekspressio* käytetään tarkoittamaan ainakin *ilmausta*, *sanontaa* ja *ilmettä* (Nurmi, Timo & al. 2004). Kielessämme on myös verbi *ilmaista*, mutta koska sillä tarkoitetaan usein sanomista tai toteamista ja koska tässä artikkelissa ekspressio koskee lähinnä emotionaalisten tilojen ilmaisemista, käytän toisinaan sen tilalla verbiä *ekspressoida*.

Yksilön kokemia emootioita ilmaiseva ekspressio tulee ihmisen sisältä. Toisin sanoen, kun joku *ekspressoii* emootiota, tunnetta tai muuta mentaalista tilaa, hän myös kokee kyseisen tunteen. Ekspressiolla ilmaisemisen tuloksena tai merkkinä tarkoitan sellaista ilmettä, elettä tai tekoa, joka näyttää jotakin ekspressoivan henkilön mielenlilasta. Esimerkiksi, kun kiinnostavaa työpaikkaa hakenut henkilö alkaa ankarasti arvostella kyseiseen tehtävään valitun toisen henkilön ansioita ja hakuprosessia, hän tulee ekspressoineeksi kateutensa, katkeruutensa tai pettymyksensä tekojensa, käytöksensä ja sanomistensa välityksellä.

Mitchell Greenin (2007, 15) mukaan itseilmaisu (*self-expression*) on henkilön ajatusten sekä erilaisten tunne- ja kokemustilojen signalointia sekä niiden näytämistä. Signaalilla Green tarkoittaa minkä tahansa objektin, esineen, toiminnan tai tapahtuman sellaista piirrettä, joka voi välittää tietoa ja joka on suunniteltu sitä varten.¹ Äänensävyt, eleet ja erityisesti kasvonilmeet ovat tyypillisiä tunneilmaisuuden signaaleja. Kasvonilmeet voivat tehdä näkyviksi ihmisen emotionaalisia tiloja, ja sellaisten perustavien emootioiden kuin viha, pelko, yllättyneisyys, inho, onnellisuus ja suru osalta ne ovat osittain samanlaisia eri kulttuureissa (mts. 87–88; 135). Ne eivät vain paljasta ihmisen aitoa (joskus teeskenneltyä) emotionaalista tilaa, vaan ovat myös ihmisten välisiä kohtaamisia avustavia signaaleja ja välineitä (mts. 134).

Olen käsitellyt johdannossani ekspressiota näinkin paljon, koska taiteista puhuttaessa se on ekspressiivisyyden ohella keskeinen käsite. Tarkentaisin vielä, että kun ihminen tavalla tai toisella ekspresoi kokemaansa emootiota tai asennetta, tuo ekspresio on tapahtuma. Siitä voi jäädä jälki, kuten kumoon potkaistu tuoli, ja toisinaan myös jälkeä voi pitää ekspresiona. Sen sijaan ekspressiivisyys viittaa ominaisuuksiin ja piirteisiin. Sellaiset ominaisuudet ovat kuin näyttelijän kasvoille asetetut naamiot: yleisö tunnistaa naamioista esitetyn tunnetilan, vaikka naamion takana oleva henkilö olisi täysin tunteettomassa tilassa.

Musiikkifilosofiassakin on keskusteltu viime vuosina runsaasti erityisesti ekspressiivisyydestä (esimerkiksi Kivy 2002, Davies 2005, Ridley 2003, Robinson 2005; 2007, Trivedi 2017). Tuon keskustelun aiheena on usein kysymys siitä, mikä saa meidät kuvailemaan musiikkia *ekspressiivisillä ominaisuuksilla*. Niillä tarkoitetaan yleensä sellaisia emootioihin ja mielialoihin viittaavia ominaisuuksia kuin melankolisuus, onnellisuus, ahdistuneisuus, iloisuus, kiihkeys, tyyneys, vihaisuus ja päättäväisyys. Sellaisten yhdistäminen esimerkiksi musiikkiin on sikäli outoa, että musiikin sävelet, motiivit ja teemat eivät sellaisinaan voi kokea emotionaalisia tiloja. Robinson (2005, 291–92) mainitsee teoksen ekspressiivisistä ominaisuuksista, että niiden ekspressiivinen luonne käsitetään niiden tunteiden perusteella, joita ne herättävät yleisössä.

Tämän artikkelin aiheena ei kuitenkaan ole teoksen kuvailu ekspressiivisillä ominaisuuksilla eikä myöskään teoksen tuottama tunnereaktio yleisössä. Sen sijaan teoksen ja emootioiden suhdetta katsotaan erityisesti teosta luovan tekijän eli taiteilijan kannalta. Mitä taiteilija lyhyesti sanottuna oikeastaan tekee? Vastaukseksi tässä artikkelissa ehdotetaan Collingwoodin (1938) ja Robinsonin (2005) ajatusten mukaisesti, että taiteilija ekspresoi emootiotaan eli selvittää, artikuloi ja individualisoi sitä teosta luodessaan ja sisällyttää sen samalla teoksen materiaaliseen muotoon.

Artikkelin ensimmäisessä luvussa esitellään taiteen ekspressioteoriaa, sen taustaa sekä taiteessa tapahtuvan ekspresion ja tavanomaisemman ekspresion piirteitä.

¹ ”Suunnittelu” voi olla älyllisen, tiedostavan yksilön tai Luojan toimintaa, evoluution vaikutusta tai kulttuurin konventioiden kautta muotoutunutta.

Toisessa luvussa esitellään R. G. Collingwoodin ajatuksia ekspressiosta taiteessa ja kolmannessa luvussa keskitytään ekspressio- ja transmissioteorioiden kritiikkiin ja kommentointiin. Neljännessä luvussa kuvaillaan lyhyesti teoksen tekijän roolia koettun emotion saattamisessa esimerkiksi sävelmiin. Viidennen luvun pääosassa ovat musiikin persoonat, joihin kuitenkin kohdistuu kritiikkiä Peter Kivyn ja Stephen Daviesin taholta. Päätöksenä on lyhyt yhteenveto.

1 TAIDETEOS EKSPRESSIONA

Noël Carroll (1999, 61) toteaa taiteen ekspressioteoriasta, että sen eri versioiden mukaan jokin on taidetta, vain jos se ekspressoii (jos siinä ekspressoidaan) emotion tai tunteita. Tällöin se, että teokseen sisältyy emotion ekspressiota ja että teosta voi pitää ekspressiona, on taiteen välttämätön, mutta ei yleensä riittävä ehto; jos esimerkiksi irtisanottu henkilö kirjoittaa esimiehelleen viestin ja ilmaisee siinä vihaisuuttaan, tuo vihaa säteilevä viesti on ekspressio, mutta tuskin sitä pidettäisiin taiteena.

Entä miksi juuri tunteen ilmaisu olisi taiteen oleellinen ehto representoinnin, ajatusten herättämisen, teoksen muotoseikkojen tai sen tuottaman mielihyvän tai esteettisen kokemuksen sijaan? Niitäkin on pidetty taidetta määrittävinä ominaisuuksina (ks. Carroll 1999). Nyt ei kuitenkaan ole tarkoitus määritellä taiteen käsitettä, mikä olisikin jokseenkin mahdotonta. Sen sijaan lähtökohtana on taiteen ekspressioteoria, jolla tarkoitetaan tässä sitä 1700-luvulla muotoutunutta ideaa, että taideteos on tekijänsä emotionien ekspressiota. Monien mieleen on ehkä piirtynyt romanttinen kuva taiteilijasta luomassa teostaan ja ilmaisemassa itseään, joten ekspressioteoria ei ole yllätyksellinen.

Ehkä ensimmäinen nykyisin taiteiksi sanottuja taitoja koskeva teoria oli jo antiikin aikaan tunnettu mimeettinen teoria. Se perustui luonnon ja ihmisen toiminnan jäljittelevään esittämiseen, ja muun muassa Aristoteles puhuu *Runousopissaan* jäljittelystä:

Eepos ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambi sekä enin osa huilu[aulos]- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja. [...] Jotkut jäljittelevät kuvaamalla värein ja muodoin monia asioita [...], toiset taas äänellään. (Aristoteles 1997, 1447a14-22.)

Mimeettisen teorian vallitessa taiteita ja tieteitä yhdisti ulkoisen todellisuuden kuvailu. Tieteellisen selittämisen, teorioiden ja maailman kuvailun kehittyessä taiteet eivät kuitenkaan enää pystyneet vastaavaan tiedon tuottamiseen. Ekspressioteoria onkin nähtävissä yhtenä reaktiona tuohon kehitykseen. Taiteiden saralla oli ikään kuin tilaus sellaiselle sisällölle, joka erottaisi ne tieteistä, mutta joka ei jättäisi niitä tieteiden varjoon. Tieteiden keskittyessä objektiivisen maailman selittämiseen tai-

teiden tehtävänä ajateltiin olevan ihmisen sisäisen tunteen ja kokemuksen tutkiminen. (Carroll 1999, 60–61.)

Ekspressioteorian tausta on varhaisromantiikan kauden niissä aatteissa, joissa painottuu ihmisen subjektiivinen minä ja tunne. Ilmaisuu ja tunteet sisältyivät tietenkin jo aiemminkin taiteisiin, mutta nyt ne nousivat taiteen oleellisiksi piirteiksi. Muutama esimerkki todentaa tätä teoksen ja tunteen yhteyttä. Näin muun muassa saksalainen juristi ja kirjailija W. H. Wackenroder (1773–1798) korostaa, että teos on käsitettävissä vain sen tunteen avulla, josta käsin teos on peräisin (1967 [1799], 222). Runoilija William Wordsworth (1770–1850) sanoo hyvän runouden olevan spontaania voimakkaiden tunteiden tulvaa; arvostettavat runot ovat lähtöisin suuresta herkkyydestä, mutta myös syvällisestä ja harkitusta ajattelusta (Wordsworth 1981 [1798 & 1800], 246). Emootio palautetaan mieleen rauhassa tarkastellen ja runon tekeminen alkaa, kun tavoiteltu emootio on jälleen mielessä (mts. 266).²

Romantiikan kauden lopulla Leo Tolstoi (1828–1910) tuo kirjassaan *Mitä on taide?* painokkaasti esille sen ajatuksen, että varsinainen taide on ilmaisevaa tunteen kommunikointia yleisölle. Kun painotetaan kommunikointia, ekspressioteoriaa voi nimittää myös *transmissioteoriaksi*:

Taide alkaa silloin, kun ihminen halutessaan välittää toisille kokemansa tunteen herättää sen uudestaan sisällään ja ilmaisee sen tietyn ulkoisin merkein. (Tolstoi 2000 [1898], 78.)

Kun katsojat, kuulijat vain saavat tartunnan samasta tunteesta, jonka tekijä on kokenut, niin se juuri on taidetta. (Mts. 79.)

Idea tunteen välittymisestä teoksissa ei jäänyt vain romantiikan kaudelle. Säveltäjä Kalevi Aho analysoi neljännen sinfoniansa emotionaalista ja psykologista kehitystä sekä kertoo sen alkuvaiheista vuonna 1971, jolloin hän opiskeli silloisessa Länsi-Berliinissä:

[...] oleskelu yksin vieraassa suurkaupungissa toisaalta viehätti minua, mutta toisaalta tunsin oloni usein myös yksinäisen levottomaksi ja koti-ikäväiseksi. Tällaisesta epämääräisen surumielisestä tunnetilasta syntyi sinfonian hidas pääteema [...] soittaessani sitä olin näkevinäni alakuloisen ja äärettömän syksyisen lakeuden. (Salmenhaara 1976, 11.)

Mark Rothko (Rothkowitz) (1903–1970) oli abstraktia ekspressionismia edustanut taidemaalari, joka Tolstoin tapaan puhuu tunteilla kommunikoinnista:

Minua kiinnostaa vain inhimillisten perustunteiden – tragiikan, hurmion, tuhon ym. – esille tuominen, ja se, että niin monet ihmiset murtuvat ja itkevät joutuessaan vastakkain minun kuvieni kanssa osoittaa, että minä *kommunikoin* noilla inhimillisillä perustunteilla. Ihmiset, jotka itkevät maalausteni edessä, kokevat saman uskonnollisen elämyksen, joka minulla oli niitä maalatessani. (Honour & Fleming 1992, 701.)

² Mieleenpalautettu emootio ei ole runossa aina alkuperäisen kaltainen, sillä vaikka emootio olisi tuskallinen, lukijan on silti voitava kokea katharsiksen kaltaista mielihyvää (mt. *Introduction*, s. xlvi).

Näissä sitaateissa tunne – ehkä epäselvä ja määrittymätön – on lähtökohta teoksen luomiselle. Arkielämän tunneilmaisussa henkilöllä on emootio tai tunne, jota hän ekspressoii, ja näin on myös ekspression ollessa taideteoksen luomista: taiteilija kokee emootiota tai muistaa aiemman kokemuksensa (ks. Wordsworth- ja Tolstoisitaatit), muutoin ei ole kyse ekspressiosta.

Taideteosta ekspressiona ja tyypillisempiä tunneilmaisuja (sanat, ilmeet, teot yms.) yhdistävä seikka on se, että ekspressio voi olla vain henkilölle itseään varten. Jos teosta painotetaan nimenomaan ekspressiona, se teos voi olla vain itseä varten: siinä missä yksi lähtee juoksulenkille purkaakseen ahdistustaan, joku toinen kirjoittaa runoja pöytälaatikkoon selvittääkseen tunteitaan. Yleensä teoksia kuitenkin pyritään saamaan yleisön ulottuville, mihin ainakin epäsuorasti viittaa se, jos runoilija kirjoittaa runonsa ymmärrettävällä kielellä, jos säveltäjä nuotintaa sävellyksen jollakin yleisesti tiedossa olevalla tavalla tai jos taidemaalari tarjoaa teostaan galleristille (ks. Carroll 1999, 67–69). Ajatus teoksesta vailla minkäänlaista yleisöä on oikeastaan harha, sillä myös itselle kirjoitetuilla runoilla ja muilla teoksilla on yleensä tekijä, ja tekijä on teoksensa ensimmäinen yleisö (mts. 69).

Taideteoksessa tapahtuvan ekspression ja toisaalta ihmisen ilmeiden, eleiden ja kielen kautta välittyvän ekspression yksi ero on kuitenkin se, että ekspressio teoksessa edellyttää teoksen materiaalin, välineitä sekä tekijän taitoa. Ekspressio taiteessa ei näet yleensä ole vain spontaania emootion paljastamista, vaan intentionaalista emootion artikuloimista, selventämistä ja siitä tietoiseksi tulemistä (Robinson 2005, 262–263). Tavanomaisessa ekspressiossa materiaali ja osaaminen ovat jo henkilöllä, sillä erityisesti kasvonilmeet, eleet ja äänensävyt ovat jotakin sellaista, mikä tulee meistä itsestämme ja minkä osaamme myös tulkita. Muun muassa emootioiden differentiaaliteoria kuvailee eri emootioiden rakennetta sekä tehtävää, ja sen mukaan jokaisella perusemootiolla (esim. ilo, inho, pelko) on synnynnäisiä emootiokohtaisia kasvonilmeitä (Camras, Malatesta, Izard 1991, 75).³ Myös prosodian käsite on tässä yhteydessä tärkeä. Prosodia tarkoittaa kielen sellaisia musiikin kaltaisia ominaisuuksia kuin intonaatio, painotus, korkeus, tempo ja voimakkuusvaihtelu. Ne tuovat esille puhujan tunnetiloja, joita opimme tunnistamaan puheesta ilmeisesti jo varhaislapsuudessa. (Deutsch 2010, 39.)

Vielä yksi mainittava ero näiden kahden ekspressiotyyppien välillä on se, että yleensä ymmärrämme ihmisen tyypillisen ekspressiokäyttäytymisen ja tunnistamme koe-tun emootion. Ekspressio teoksessa ja sen ymmärtäminen voi olla mutkikkaampaa. R. G. Collingwoodin (ks. luku 2) ja myös Robinsonin (2005, 245) näkemyksen mukaan sellainen ekspressio on taiteilijan emootion selventämistä teosta luotaessa, esimerkiksi sävelletäessä, maalattaessa tai romaania kirjoitettaessa, ja tekijä ekspressoii emootiota käsitellessään teoksen materiaalia ja kuvaillessaan sisältöä. Varsinkin se Collingwoodin ajatus on merkittävä, että vasta ekspressio luo ja individualisoi emoo-

³ Synnynnäisyys ei tässä tarkoita, että emootiolle tyypillinen ilme on vastasyntyneellä valmiina, vaan että sellaiset ilmeet muotoutuvat geenien ohjaamina eri ikäkausina (mts. 75).

tiota, joten alkuperäinen, ekspressiossa selvitettävä emootio muuttuu ekspression myötä (Collingwood 1938, 152).

Ekspressioteoretikot (mm. Collingwood) ovat kiinnostuneita erityisesti siitä, mitä taide, ekspressio ja ekspressio taideteoksessa ovat (Robinson 2005, 247). Sen sijaan vähemmälle huomiolle jäävät jo johdannossa mainitut ekspressiiviset ominaisuudet (esim. melankolisuus, hellyys). Tormey (1971, 131) sanoo teoksen ekspressiivisistä ominaisuuksista, että musiikin tapauksessa ne muodostuvat *kokonaan* musiikin ei-ekspressiivisistä ominaisuuksista. Sellaisia ominaisuuksia ovat tempo, melodian linja, rytmi, harmonian rakenne ja dynamiikka, ja ”kokonaan” viittaa siihen, että teoksen ekspressiivisyys ei tule keneltäkään eikä mistään muusta kuin teoksesta (mts. 131). Tormey ei siis ole ekspressioteorian kannalla. Vielä on huomattava, että tietyt ei-ekspressiiviset ominaisuudet eivät aina konstituoi yksiselitteisesti tiettyä ekspressiivistä ominaisuutta, vaan jonkin sitä lähellä olevan (mts. 132). Tormey (mts. 140) kuvaileekin taideteoksia itseään moniselitteisesti ilmaiseviksi objekteiksi (*ambiguously self-expressive objects*). Robinson sen sijaan toteaa, että ekspressio taiteessa ei ole ekspressiivisten ominaisuuksien liittämistä teokseen eikä ekspressiivisen materiaalin valintoja ja yhdistelyä (Robinson 2005, 269), vaikka teoksilla on ekspressiivisiä ominaisuuksia (mts. 245–246).

2 COLLINGWOOD JA EKSPRESSIO

Collingwoodin (1938) taideteorian periaatteet peilaavat hyvin vielä yli sata vuotta varhaisromantiikan ajan jälkeen senaikaista näkemystä ekspressiosta ja taiteesta. Collingwood näet toteaa, että taiteilijan tehtävä on ekspressoida omia emootioitaan (mts. 314). Taiteelle ominaisessa ekspressiossa ei kuitenkaan pyritä herättämään tunteita yleisössä (mts. 109). Tämä on seuraus siitä Collingwoodin ajatuksesta, että taide on ekspressiota, kun taas käsityölle, representoinnille ja taidoille (*craft*) on ominaista *means-end* -periaate: on visio tavoitteesta, materia, välineet, saavutettu tavoite (mts. 15-16). Myös yleisön tunteiden nostattaminen perustuu *means-end* -periaatteelle; sen sijaan emootion ekspression tuloksesta ei ole visiota, ehkä ei keinoistakaan.

Entä mitä ekspressio ei ole ja mitä se on Collingwoodin mukaan? Ekspressio ei ole emootion kuvailua sellaisilla emootionimillä kuin esimerkiksi *suru*, *onnellisuus* tai *kateus*. Syy tähän on se, että kuvailu asettaa yksittäisen emootiokokemuksen jonkin emootiotyyppin alaan kuuluvaksi ja on siten yleistävää. Emootion ekspressio on yksilöivää ja eriyttävää, sillä ekspressio on tulemistä tietoiseksi emootiosta ja sen erityispiirteistä. (Mts. 112.)

Emootioihin liittyy myös sellaisia fysiologisia piirteitä kuin kalpeneminen, punastelu, hikoilu, ilmeiden ja puheäänien muutokset, joita joskus pidetään henkilön emotionaalisen tilan näyttävinä ekspressioina. Collingwoodille (mts. 121) ne eivät ole ekspressioita, vaan ainoastaan emootion paljastavia oireita. Aidolle ekspressiolle

tyypillisiä piirteitä ovat näet selkeys, kirkkaus ja sellainen ymmärrettävyys, joiden ansiosta emootiota kokeva henkilö vähitellen ymmärtää emootionsa luonteen. Sen sijaan kehon tuottamat fyysiset emotionin oireet eivät aina lisää selkeyttä ja ymmärrettävyyttä.

Collingwood kuvailee emotionin ekspression kynnyksellä olevaa henkilöä seuraavalla tavalla:

Ensin [ilmaiseva henkilö] tiedostaa kokevansa jonkinlaista emootiota, mutta hän ei ole tietoinen siitä, mikä se on. Se, mistä hän on tietoinen, on hämmennyneisyys ja jännittyneisyys, jotka hän tuntee itsessään, mutta joiden luonteesta hän on tietämätön. Tässä tilassaan hän voi vain todeta emootiostaan: "Minä tunnen... en tiedä, mitä tunnen." Tästä painostavasta tilasta hän vapauttaa itsensä tekemällä sellaista, mitä sanotaan itsensä ilmaisemiseksi. (Mts. 109-110. Suomennos on kirjoittajan.)⁴

Ilmaistuna emootio ei ole enää tiedostamaton ja sen voi tuntea kevyemmin, vailla painetta (mts. 110).

Ekspressio tapahtuu kielessä, ja kielellä Collingwood tarkoittaa tässä yhteydessä mitä tahansa kontrolloitua ja ekspressiivistä kehollista toimintaa – esimerkiksi piirtämistä, kirjoittamista, maalaamista, soittamista ja tanssimista –, joissa emootiota voi selvittää ja artikuloida (mts. 235; 243).

Ihminen tulee tietoiseksi kokemastaan emootiosta vasta löytäessään tavan ilmaista se. Tästä seuraa, että ekspression prosessi ei voi alkaa sen päättämisellä, mitä emootiota ekspressoidaan (mts. 117), koska vasta ekspressio luo ja individuoii emootiota (mts. 152). Ekspression prosessilla on suunta kohti emotionin selkiytymistä, mutta sen päämäärää ei voi tunnistaa ennalta (mts. 111).

Taideteoriansa alussa Collingwood kuvailee taiteen teknistä teoriaa, joka perustuu käsityöhön, materiaaleihin, välineisiin ja tavoiteltuun teokseen (mts. 15–18). Teos on silloin fyysinen, havaittava artefakti, joka voi tuottaa esteettisen kokemuksen katsojassa tai kuulijassa. Kuitenkaan Collingwoodille taideteos ei ole fyysinen esine tai tapahtuma. Hän toteaaakin, että esimerkiksi sävelmä on yksi tapaus kuvitteellisesta luomuksesta ja että sävelmä on valmis, kun se on vain henkilön mielessä oleva kuvitteellinen sävelmä (mts. 139). Kuvitteellinen mielessä oleva teos muotoutuu vaikutelmista, jotka muuttuvat ideoiksi, sekä aistimuksista, jotka muuttuvat kuvitteellisiksi kokemuksiksi; muuttumiset ovat seurausta ihmisen tietoisuuden toiminnasta (mts. 306).

Tämä idealistinen näkemys vaikkapa sävelmästä herättää kysymyksen siitä, miten yleisö voi havaita ja ymmärtää vain henkilön mielessä olevan teoksen. Collingwood

⁴ Sitaatin alkukielinen muoto: "At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is. All he is conscious of is a perturbation or excitement, which he feels going on within him, but of whose nature he is ignorant. While in this state, all he can say about his emotion is: 'I feel ... I don't know what I feel.' From this helpless and oppressed condition, he extricates himself by doing something which we call expressing himself."

väittää, että yleisö voi kuuntelemalla ja ajattelemalla konstruoida soittajien tuotamista sävelistä säveltäjän mielessä olleen kuvitteellisen sävelmän ja musiikilliset ideat siten kuin kuunnellussamme luennoitsijan puhetta ja teorioita voimme muodostaa luennoitsijan ajatukset omassa mielessämme (mts. 140).

Toinen kysymys koskee taiteilijan mielessä olevan kuvitteellisen teoksen tai esteettisen kokemuksen suhdetta konkreettisiin maalauksiin, veistoksiin ja tavalla tai toisella nuotinnettuihin sävellyksiin: miksi tehdään myös fyysisiä, taideteoksiksi kutsuttuja artefakteja? Collingwood kuvailee taidemaalaria, jolla on mielessään esteettinen kokemus aiheesta, mutta joka silti maalaa aiheitaan sitä tarkastellen. Maalari sanoisi ehkä, että hän maalaa aiheitaan nähdäkseen sen. Näkeminen ei tässä tarkoita vain visuaalista näkemistä, vaan pikemminkin tietoisuutta aiheesta ja sen huomiointia, minkä näkee. Toisin sanoen, maalaamisen toiminta tarkentaa tekijän esteettistä kokemusta ja emotion ekspressiota hänen mielessään, jolloin emotion tulee vähitellen ekspressoiduksi – sellaiseksi, mitä se on. (Collingwood 1938, 303–304.)

3 EKSPRESSIO- JA TRANSMISSIOTEORIOIDEN ARVOSTELUA JA KOMMENTOINTIA

Tämän luvun otsikossa mainittuja teorioita vastaan on esitetty monenlaista arvostelua. On väitetty esimerkiksi, että säveltäjät, esittäjät ja muut taiteen tekijät eivät luovan prosessin aikana aktuaalisesti koe niitä mentaalaisia tiloja, joita heidän teoksensa ilmaisevat, koska voimakkaat tunteet voivat häiritä keskittymistä (Davies 1994, 171). Entä kokiko vaikkapa Mozart vain valoisia ja iloisia tunteita säveltäessään riemastuttavaa Haffner-sinfoniaansa vuonna 1782? Tuskin. (Trivedi 2017, 31.) On myös huomattava, että teoksen kirjoittaminen, säveltäminen tai maalaaminen voi olla vuosia kestävää (Vermazen 1986, 201): Brahmsin 1. sinfonian ensiluonnokset ovat vuodelta 1854, mutta kesti vuosikautia ennen kuin sinfonia tuli viimeistellyksi, ja sen ensiesitys oli vasta vuonna 1876.

Koska sitä ajankohtaa, jolloin taiteilija on kokenut teokseen tavalla tai toisella sisällytetyt tunteet, ei voi yleensä määrittää ilman elämäntietoa, on mielestäni parempi puhua elämäntietojen tuomista tunnekokemuksista ja niiden mieleen palauttamisesta. Mainitseehan Tolstoikin sitaatissaan ”jo koetun tunteen”, joka herätetään uudelleen. Myös Wordsworth puhuu emotion palauttamisesta mieleen rauhassa sitä tarkastellen ennen runon luomista. Kun hän vielä toteaa, että lukijan tulee saada myös mielihyvää runosta, tämä vahvistaa sen, että jopa romantiikan kauden runoilija on voinut ottaa etäisyyttä runonsa tunteeseen (ks. alaviite 3). Robinsonin (2005, 264) mukaan ainakaan runoudessa ekspressio ei ole spontaania taiteilijan oman emotion paljastamista, vaan itse koetun tai kokematta jääneen emotion sellaista mietiskelyä, jota Robinson kutsuu ”emotion tietoisuuteen tuovaksi kognitiiviseksi tarkasteluksi”.

Noël Carroll (1999, 65) muotoilee näkemyksensä taiteen ekspressioteoriasta seuraavalla tavalla: *Teos* on taideteos jos ja vain jos se on 1) tarkoitettu 2) välittämään yleisölle 3) samantyyppisen 4) yksilöidyn 5) tunnetilan, 6) jota taiteilija koki itse, ja 7) jonka hän selvensi viivojen, muotojen, värien, sävelten, tekojen ja/tai sanojen avulla.

Tätä muotoilua voi siihen sisältyvän yleisölle välittämisen ehdon vuoksi nimittää myös *transmissioteoriaksi*. Carroll itse kritisoi tätä määritelmää kysyen muun muassa, pitääkö teoksen olla yleisölle tarkoitettu, jotta se olisi taidetta; tämä kysymys oli lyhyesti esillä tämän artikkelin ensimmäisessä luvussa.

Carrollin toinen huomio koskee niitä transmissioteorian ehtoja, että taiteilija kokee [tai on kokenut] tietyn tunnetilan ja että samantyyppisen tunnetilan on tarkoitus välittyä yleisölle. Miten tämä välittyminen voi tapahtua? Vaikkapa siten kuin ensimmäisen luvun Tolstoi- ja Rothko- sitaateissa yleisön jäsenet alkavat kokea samantyyppistä tunnetta tai elämystä kuin taiteilija on kokenut, tai siten, että yleisö tunnistaa teoksessa olevan tunnetilan ja tarkastelee sitä saamatta siitä tartuntaa.

Teos voi tietenkin herättää yleisön eri jäsenissä enemmän tai vähemmän samantyyppisiä tunnetiloja kuin mitä teoksen tekijä on kokenut. Esimerkiksi kauhutarinoiden kirjoittaja voi tuntea huvittuneisuutta suunnitellessaan sellaisia juonenkäänteitä ja tapahtumia, joilla hän luultavimmin saa yleisönsä kokemaan kauhua. Myöskään kaikki tilaustyöt eivät ekspressiivisen luonteensa osalta luultavasti vastaa taiteilijan tunnetiloja, vaikka hän taidollaan pystyy tekemään toivotun teoksen. (Carroll 1999, 69–70.) Ehkä juuri musiikki on säveltäjän ja yleisön jäsenten tunnetilojen yhteyden kannalta altis häiriöille. Elävän musiikin tapahtumissa kokemukseen vaikuttavat esiintymisen olosuhteet ja taso sekä yleisön jäsenten lähtökohtainen tunnetila: esimerkiksi rauhallinen ja kaihoisa musiikki voi herättää kuulijassa vastustusta ja vihaisuutta, jos tuo musiikki assosioituu ikäviin muistoihin (ks. Kivy 2002, 111–112).

Koska yleisön teoksessa kokemat tunteet voivat olla erilaisia kuin ne, joita taiteilija on kokenut ja tarkoituksellisesti sisällyttänyt teokseen, transmissioteorian ja siihen sisältyvän taiteilijan ja yleisön välisen kommunikoinnin uskottavuus vähenee. Carroll (mts. 70) kysyykin, pitääkö taiteilijan ylipäänsä kokea minkäänlaisia emootioita tai tunteita luodakseen taideteoksen. Taiteella on monia määritelmiä ja sen eri lajeilla on historiansa ja tyylikautensa. Esimerkiksi uusrepresentationalismia edustavissa Duchampin *ready-made*-teoksissa ei emootion ekspressio ole päällimmäinen seikka, vaan se, että teoksella on aihe, jota teos jollakin tavoin kommentoi (mts. 26). Emootioiden ilmaisu ei siis ole välttämätön ehto taiteeksi luokitelluille teoksille, mutta kylläkin sille, että teos on ekspressio. Esimerkiksi Jenefer Robinson (2005, 234) toteaa, että hän puolustaa taiteen ekspressioteoriaa teoriana ekspressiosta, mutta ei teoriana taiteesta, sillä kaikki taide ei ole tekijänsä emootioiden ekspressiota.

Aaron Ridley (2003, 212) kritisoi transmissioteoriaa siitä, että taideteos toimii siinä välineenä emootioiden ja tunteiden siirtämisessä tekijältä yleisölle. Tällöin teos olisi korvattavissa toisilla teoksilla tai muilla tavoilla, joiden kautta yleisö kokee

kyseisen emotionaalisen tilan. Jos vaikkapa Edvard Munch olisi ollut myös taidokas kemisti, hän olisi saattanut valmistaa sellaisen kemiallisen yhdisteen, joka aiheuttaa ihmisessä *Huuto*-maalauksen (1893) tunnesisältöä vastaavan vaikutuksen, ehkä siis jonkinlaisen repivän ahdistuneisuuden. Siinä mahdollisessa maailmassa ei *Huutoa* tarvitse enää asettaa näytteille sen ekspressiivisen sisällön vuoksi. (Mts. 212–213.)

Välineenä oleminen ei kuitenkaan sovi ajatukseen taideteoksesta, koska sellainen teos on jotakin itsessään arvokasta. Ridley (mts. 221) alleviivaakin sitä, että kun teos on myös ekspressio, teoksen roolin pitää olla oleellinen ekspression prosessissa. Ridleyyn (mts. 222–226) mukaan tämä voi toteutua Collingwoodin (1938) ekspressio-käsitteellä, jota esiteltiin artikkelin toisessa luvussa. Tuossa teoriassa taide on emotion ekspressiota, ja vaikka Collingwood pitää jo mielessä olevaa kuvitteellista sävelmää tai maalausta valmiina teoksena, hän arvostaa myös konkreettisten, fyysisten teosten tekemistä, mikä käy ilmi siitä toteamuksesta, että ”One paints a thing in order to see it.” (Collingwood 1938, 303.) Tämän perusteella fyysinen teos on läheisessä, ehkä erottamattomassa yhteydessä taiteilijan mielessä olevaan kuvitteelliseen teokseen ja sen ekspressiiviseen sisältöön.

Stephen Davies (1994) käsittelee ekspressioteoriaa erityisesti musiikin kannalta. Davies löytää siitä monia kritiikin aiheita, muun muassa sen käsitteellisen sekaannuksen, että ekspression toiminnassa ilmaistut tunteet ja emootiot siirtyvät suoraan toiminnan tulokseen, esimerkiksi sävellykseen, sen ekspressiivisyydeksi (mts. 173; myös Khatchadourian 1965, 337). Davies väittää myös, että yleensä säveltäjien tunteet eivät ole luettavissa sävellyksistä, ja tätä väitettä selittää Davies esittelee kolme erilaista ekspression tyyppiä.

Joihinkin ihmisten yleisesti kokemiin emootioihin liittyy universaaleja kasvonilmeitä. Sellaisia emootioita ovat ainakin suru, viha, yllättyneisyys, pelko, inho, halveksunta ja onnellisuus (Ekman 2004, 59). Myös puheääni toimii emootioiden signaalina, ja kiinnostava seikka puheäänessä on, että kasvonilme antaa useammin väärän viestin emootiosta kuin puheääni (mts. 61). Ilmeiden lisäksi myös signaalit puheäänessä sekä emotionaaliset impulssit fyysiseen toimintaan saattavat olla universaaleja (mts. 61-2).

Davies (1994, 173) nimittää universaaleja emootioiden ekspressioita primääriekspressioiksi, joista yksi esimerkki on nyhkytys surun kokemisessa. Sellaiset ekspressiot eivät ole intentionaalisia, joten ne eivät yleensä tule esille tarkoituksellisesti, vaan henkilön kokema sisäinen tunnetila yksinkertaisesti paljastuu ja on nähtävissä niissä jopa silloin, kun hän yrittää peitellä niitä. Primääriekspressioita voi pitää emootioon kuuluvina perustavina piirteinä. (Mts. 173–175.) Musiikista Davies kuitenkin toteaa, että se ei ole minkäänlaisten emootioiden primääriekspressio. Näin on muun muassa siksi, että ekspressiivisyys musiikissa on säveltäjän (ja usein esittäjänkin) tietoisesti aikaansaamaa, mitä primääriekspressiot eivät ole. (Mts. 177.)

Myös Daviesin mainitsemat sekundääriekspressiot, joita kutsun toissijaisiksi ekspressioiksi, ovat lähtöisin henkilön kokemasta tunteesta, mutta ne ovat yleensä

tietoisen toiminnan tuloksia. Jos ihminen uppoutuu esimerkiksi talon suunnitteluun ja rakentamiseen surressaan menehtynyttä puolisoaan, tämä toiminta voi olla surun toissijaista ekspressiota. Toimintaa ei tosin väistämättä tunnisteta surun tai muunkaan emotion ekspressioksi, ellei ole tietoa rakentajan tarkoituksista ja olosuhteista. Toissijaiset ekspressiot eivät kuulu kyseiseen emotioniin väistämättömästi, vaan ovat satunnaisia sen suhteen. Työhön uppoutumisen sijaan rakentaja olisi tunteensa ilmaistakseen voinut tilata puolison muistolle mausoleumin tai muun konventioihin ja rituaaleihin perustuvan ekspression, joita Davies nimittää tertiääriekspressioiksi. Ekspression konventionaalinen luonne tekee tällöin henkilön tarkoituksen ymmärrettäväksi muille. (Mts. 175–176.)

Miten nämä ekspressioiden eri tyypit sopivat ajatukseen sävellyksestä säveltäjän tunnekokemuksen ekspressiona? Kun taiteilija ekspresso eli artikuloi ja selventää emotionia teoksessa, hän valitsee intentionaalisesti materiansa esimerkiksi sävelistä, sanoista, sointiväreistä, motiiveista, teemoista ja harmonioista ilmentääkseen ei vain tiettyä emotionia, vaan myös ennen ilmaisemattomia tunteita (Robinson 2005, 267). Daviesin mukaan musiikki ei ole emotionioiden primääriekspressiota ensinnäkin siksi, että musiikin ekspressiivisyys on [ainakin osittain] intentionaalisesti tuotettua, ja myös siksi, että musiikissa ilmaistuihin emotioneihin suhtaudutaan eri tavoin kuin ihmisten primääriekspressioihin (mts. 177–178).

4 EMOOTIOSTA TEOKSEN OMINAISUUDEKSI

Millainen teoksen tekijän rooli on koetun emotion saattamisessa sävelmien, muotojen, värien tai fraasiin kvalitatiiviseksi piirteeksi? Robinson (2005, 266–267) mainitsee, että aiemmassa julkaisussaan (Robinson 1983, 93–121) hän pitää emotion ekspressiota taiteessa seuraavalla tavalla epäsuorana: emotion kokeminen saa tekijän valitsemaan ekspressiivisistä värien, sävelten, sointujen, rytmien ja muun materiaalin paljoudesta teoksen materian, jota käsittelemällä hän ekspresso emotionia teoksen kontekstissa. Robinson on kuitenkin muuttanut käsitystään emotioniosta sellaiseksi, että emotion ei ole tietynlainen tila, vaan erilaisten mentaalisten ja fysiologisten tapahtumien prosessi, joka koostuu henkilön ja ympäristön (joka on usein toinen henkilö) välisestä vuorovaikutuksesta (mts. 272). Emotion ei ole erillinen entiteetti, joka aiheuttaa käyttäytymisen ekspressiossa tai ohjaa taiteilijan valintoja, sillä käyttäytyminen, ilmeet ja eleet ekspressiossa eivät aiheudu emotioniosta, vaan sisältyvät siihen (mts. 269).

Jos emotion kokeminen ei ohjaa teoksen luomista tunteen kyllästäväksi ekspressioksi, jossa tekijän ilmaisema emotion on havaittavissa, niin miten tämä saavutetaan? Näkemys emotioniosta henkilön ja ympäristön välisenä vuorovaikutuksena mahdollistaa representoivissa taiteissa, kuten kirjallisuudessa ja kuvataiteissa, teosten henkilöiden emotionioproessien ja ympäristön muutosten kuvailun kielellisesti

sekä heidän toimintansa ja ilmeidensä visuaalisen kuvaamisen ekspression tilanteissa (mts. 274–275). Tanssista Robinson (mts. 286) toteaa, että tanssiin sisältyvän liikkeen lisäksi siinä voi välittää emootioita sellaisilla eleillä, ilmeillä ja toiminnalla, jotka ovat kuin suurenneltuja jokapäiväisen elämän ekspressioita.

Myös Carroll (1999) käsittelee emootion tai luonteenpiirteen ekspressiota ja havaittavaksi tekemistä taideteoksessa. Tämä perustuu siihen, että teos saadaan eksemplifioimaan kyseistä emootiota, sen jotakin puolta tai piirrettä (mts. 89). Eksemplifioinnilla tarkoitetaan esimerkkinä tai näytteenä olemista. Vaikkapa maalikaupan maalipurkkien yhteydessä olevat väritäplät antavat asiakkaalle käsityksen purkissa olevan maalin väristä. Väritäplästä selviää kuitenkin vain maalin väri, eivät muut sen ominaisuudet, esimerkiksi kuivumisaika tai maalin haju. Eksemplifiointi ei siis edellytä näytteenä olemista emootion tai ominaisuuden kaikista piirteistä. (Mts. 87.)

Carroll määrittelee eksemplifionnin kahdella kriteerillä:

X eksemplifioi ominaisuutta Y jos ja vain jos X:llä on ominaisuus Y ja X viittaa ominaisuuteen Y. (Mts. 88.)

On ilmeistä, että teos, esine tai tapahtuma ei eksemplifioi tiettyä ominaisuutta, ellei sillä ole tuota ominaisuutta. Ominaisuuteen Y viittaaminen tarkoittaa tässä sitä, että X:llä on ominaisuus Y tai sen joitakin puolia. Jotta musiikkiteos X eksemplifioi vaikkapa syvää surua, tämä edellyttää, että X viittaa surun joihinkin tyypillisiin puoliin tai piirteisiin omaamalla ne (mts. 89). Surussa sellaisia ovat muun muassa hitaus, tummuus ja kaikinainen alaspäin painuminen. Esimerkiksi *Didon valitus* Purcellin oopperasta *Dido ja Aeneas* eksemplifioi syvää surua tai epätoivoa, koska siinä kuullaan mainittuja surun piirteitä jopa ilman sanoja ja tuntematta oopperan tarinaa.

Carroll (mts. 88) ehdottaa, että ekspressiiviset taideteokset eksemplifioivat niissä ekspressoituja emootioita tai ominaisuuksia tuoden niitä esille yleisön tiedostettaviksi ja koettaviksi. Tätä vastaan saatetaan esittää, että ainakaan soitinmusiikki ei eksemplifioi surua, ei onnellisuutta eikä muitakaan emootioita tai tunteita, koska musiikki ei voi kokea sellaisia. Tämä taas voi johtaa siihen ajatukseen, että sävellykset ja muut taiteen teokset eksemplifioivat emootioita ja tunteita metaforisesti, mutta metaforisuutta ei käsitellä tässä yhteydessä enempää.

5 EKSPRESSIOTEORIA JA PERSOONAT

Taideteoksista puhutaan usein siten kuin ne ekspressoisivat mentaalaisia tiloja: Picasson *Guernica* ekspressoisi sodan aiheuttamaa kauhua, Beethovenin 6. sinfonia iloa luonnon helmassa, Ravelin *Pavane* hellyyttä, kaihoa tai kaipausta. Ekspressioteorian valossa se, mitä nuo taideteokset ekspressoivat, on lähtöisin kyseisten taiteilijoiden

tunnekokemuksista ja ajatuksista. Yleisö ei kuitenkaan ole väistämättä kiinnostunut siitä historiallisesta henkilöstä, jonka asenteita ja mielentiloja teos ekspressoi, vaan ehkä enemmän siitä, mitä ja miten teos ilmaisee.

Taideteos on kuitenkin eloton entiteetti, jolla ei ole emotionaalisia tiloja. Teoksessa koettu emootioiden ekspressio uhkaakin jäädä selittämättömäksi, ellei pysytä siinä oletuksessa, että teoksen emotionaalisuudessa on kyse teoksen todellisen tekijän mielentiloista. Vaihtoehtoisesti emootiota kokeva subjekti voi olla tekijän toinen persoona tai täysin kuvitteellinen persoona.

Mistä tällaisissa persoonissa on kyse? Tähän saa valaistusta miettimällä, puhuu-ko esimerkiksi runoilija tai proosakirjailija omalla äänellään vai jonkun roolin tai persoonan kautta. Kirjallisuuden teoksissa ekspressoitujen emootioiden kuuluvat teoksen kertojille tai muille henkilöihahmoille, joista joku saattaa edustaa teoksen kirjoittajan ääntä ja ajatuksia.

Edward T. Conen (1974) mukaan tällainen ”toisena esiintyminen” on perusta kaikessa kirjallisuudessa, mahdollisesti musiikissakin. Persoonat etäännyttävät todellisen kirjoittajan kokemukset tekstin sisällöstä ja näin estetään lukijaa tulkitsemasta tekstiä kirjailijan elämäkerraksi. Cone toteaa, että kaikkien taiteiden ekspressiiviset mahdollisuudet riippuvat kokemusten kommunikoinnista ja että nuo kokemukset saavuttavat yleisön kuvitteellisen persoonan tietoisuuden kautta. (Mts. 2–3.)

Millainen tuo kuvitteellinen persoona voisi olla musiikissa? Sävellykseen sisältyvää kuvitteellista persoonaa Cone nimittää musiikin kokonaispersoonaksi (*a complete musical persona*), jota ei tule samaistaa säveltäjän kanssa. Musiikin kokonaispersoona on säveltäjän musiikillisen ajattelun heijastuma, joka muodostaa sävellyksen ”mielen” tai ”mentaalisen tason” (mts. 57). Kyseessä on mentaalisia tiloja kokeva ja tunteva sävellyksen persoona, jonka ajatuksissa näytelmä, kertomus tai ehkä uni tapahtuu ja jonka sisäistä elämää musiikki välittää symbolisin elein (mts. 94). Instrumentit, tai pikemminkin niiden soinnin, voi ajatella sellaisiksi virtuaalisiksi agenteiksi, jotka toimivat musiikin eleillä kommunikoiden mutta joiden ”tietoisuus” rajoittuu musiikin luonteeseen ja kontekstiin. (Mts. 94–6.)

Myös Bruce Vermazen (1986, 196) ehdottaa, että kun sanomme teoksen ekspressoivan mielentiloja, emootioita tai prosesseja, tarkoitamme, että nuo tilat ja emootiot kuuluvat teoksen kuvitteelliselle persoonalle.⁵ Persoona ei kuitenkaan kuvitteellisuutensa takia ekspressoi noita mentaalisia tiloja, vaan teos ekspressoi niitä, siihen tapaan kuin kirjoitettu tai lausuttu lause ilmaisee ajatuksen (mts. 196–197). Teoksessa havaittavat mentaaliset ominaisuudet Vermazen selittää persoonan hypoteettisilla ominaisuuksilla: ”Objektilla, esimerkiksi taideteoksella, on tietty mentaalinen ominaisuus täsmälleen silloin, kun tuon ominaisuuden kuuluminen teoksen kuvitteelliselle persoonalle selittäisi objektin ne piirteet, jotka sillä on” (mts. 207).

Robinson (2007, 26) kuitenkin muistuttaa kriittisesti, että vaikka jotkut roman-

⁵ Vermazen käyttää usein ilmaisua *an imagined utterer*, mutta joskus muotoa *an imagined persona*. Valitsen jälkimmäisen, koska ainakin musiikin tapauksessa puhuminen lausujasta on outoa.

tiikan kauden säveltäjät sisällyttivät teoksiinsa kuvitteellisia persoonia (mahdollisesti *alter ego* -persooniaan), tämä olisi ollut harvinaista barokkimusiikissa. Subjektiivinen ekspressio taiteessa oli nimittäin vasta romantiikan ajalla syntynyt ilmiö. Siksi musiikin tulkinta persoonien kautta soveltuu vasta romantiikan ja sen jälkeisen ajan musiikkiin, jos säveltäjä viittaa sellaisen tulkinnan mahdollisuuteen. (Mts. 26–27 ja sivun 27 alaviite 19.)

Robinsonille (2005, 325) musiikin persoonat ovat vain yksi tapa hahmottaa musiikkia, sillä draamallisuuden sijaan musiikissa voi kuulla tanssillisuutta, kuvailevuutta, keskustelua, väittelyä tai muuta sellaista. Persoonateorialla on kuitenkin etunsa, muun muassa se, että sävellys on ajateltavissa ekspressiona tai psykologisena draamana, jolloin sen jaksojen ilmaisullinen merkitys nousee teoksen kokonaisuudesta eikä vain yksittäisistä ekspressiivisistä eleistä käsin (mts. 326). Toinen persoonateorian eduista on Robinsonin (mts. 327) mukaan se, että sen puitteissa on mahdollista kokea kognitiivisesti kompleksisia emootioita myös puhtaassa soitinmusiikissa – ei siis vain lied-, ooppera- ja ohjelmamusikissa, joissa kieli ja mahdollinen toiminta näyttämöllä selventävät musiikillista ilmaisua. Sellaisia emootioita ovat esimerkiksi toivo ja mustasukkaisuus, ehkä myös kateus ja katkeruus.

Toivon emootio on siinä mielessä episteeminen, että jos jotakin toivotaan, sen toteutumisesta ollaan epävarmoja (Karl & Robinson 1995, 405). Olkoon toivottava asiointila *A* esimerkiksi sairaudesta paraneminen. Sen toivomiseen sisältyy ainakin sellaisia vaiheita kuin *A*:n toteutumisen pitäminen selvästi parempana kuin sen toteutumattomuuden, *A*:n toteutumisen epävarmuus ja esteet (mm. komplikaatiot ja lääkeallergiat), potilaan kärsivälliset yritykset toimia tervehtymisen hyväksi ja se, että henkilön pelkät ajatukset *A*:sta tuottavat hänelle mielihyvää.

Miksi tällainen taiteeseen ja ekspression liittymätön esimerkki? Karl & Robinson (1995) tutkivat Dmitri Šostakovitšin 10. sinfonian kolmatta osaa ja soveltavat siihen persoonateoriaa. He sanovat tuon sinfonian edustavan draamallista ”synkkydestä valoon” -juonityyppiä. Kirjoittajat pitävät sinfonian kolmannen osan sitä jaksoa, joka alkaa käyrätorven rauhallisella kvartein ja kvintein etenevällä ”kuin tyhjästä” ilmaantuvalla teemalla, toivon ekspressiona, kun tuota jaksoa ajatellaan sinfonian kokonaisuudesta käsin ja sinfoniaa sen historiallisessa ympäristössä (mts. 406). Ensikuulemalta tuo teema vaikuttaa anomialta eli kontekstiinsa epäsoivalta ja poikkeavalta (Robinson 2005, 329). Anomalisuus kuitenkin katoaa teeman osalta, kun se huomataan sinfonian käännekohdaksi, jollaiseksi sen tekee muun muassa yllättävä ilmaantuminen ja edeltäneen pahaenteisen musiikin keskeytyminen (Karl & Robinson 1995, 410). Kirjoittajat ehdottavat, että musiikin persoona katsoo tuossa jaksossa toiveikkaasti kohti parempaa tulevaisuutta, mitä edustaa neljännen osan hitaan johdannon jälkeinen vilkas ja energinen musiikki (mts. 411). Persoonan toivon sisältyvästä kärsivällisyydestä vihjaa teeman rauhallinen eteneminen, päättäväisyydestä täsmällisyys ja järkkymättömyydestä se, että teema soi seitsemän kertaa samalla sävelkorkeudella musiikin muista tapahtumista huolimatta. (Mts. 406–8; 411.)

Robinson (2005) sisällyttää musiikin persoonan myös tulkintaansa Brahmsin intermezzosta b-molli, op. 117 no. 2, jota hän pitää A–B–A’-rakenteisena psykologisena draamana. Teoksen kaksi teemaa tekisivät mahdolliseksi kuulla musiikissa kaksi persoonaa. Koska ne ovat kuitenkin harmonisesti ja melodisesti lähellä toisiinsa, Robinson ajattelee niiden edustavan yhtä persoonaa, joka reagoi musiikissa eri tavoin. (Mts. 341.)

Musiikin persoonan tunteita ja kokemuksia Brahmsin intermezzossa ei käsitellä tässä sen enempää, mutta miten Robinson perustelee sen, että hän käsittelee tuota sävellystä psykologisena draamana? Niin kuin Robinsonista aiemmin todettiin, hän ajattelee, että musiikkijaksojen ekspressiivisyys on riippuvainen teoksen kokonaisuudesta. Kyseisen intermezzon loppujaksossa (*Più Adagio*) kokonaisuus on keskeinen, koska siinä yhdistyvät teoksessa aiemmin esiintyneet A- ja B-teemat (mts. 342–343). Koska Robinson liittää luonteeltaan erilaiset A- ja B-teemat yhteen persoonaan, ne voi käsittää yhden kompleksisen emotionin eri vaiheiksi (mts. 345).

Robinson (mts. 346) toteaa lisäksi, että jos intermezzo kuullaan psykologisena draamana, siitä voi löytää muuten ehkä huomaamatta jääviä piirteitä, kuten loppuarpeggion laveuden koskettimistolla ja musiikin kipeän syvällisyyden. Robinson väittää vielä, että jos emme tulkitse intermezzoa sellaisena persoonan draamana, jossa ilmaistaan voimakkaita emotionioita, emme voi ymmärtää sen suurta liikuttavuutta.

Tuo Robinsonin väite ei Peter Kivyn (2006, 302) mukaan ole hyväksyttävissä. Kivy perustelee näkemystään kolmella kommentilla. Ensimmäkin Robinsonin väite sisältää sen ajatuksen, että *vain* tulkinta voimakkaita emotionioita ilmaisevan persoonan draamana voi selittää kyseisen intermezzon suuren liikuttavuuden. Kivy kuitenkin kysyy, miten Robinson voi tietää sen ja lisää kommenttina, että on ehkä muitakin selitystapoja! Toinen Kivyn kommentti Robinsonin väitteeseen on se, että monet formalismiin taipuvaiset kuulijat, muun muassa Kivy itse, ovat liikuttuneita tuosta teoksesta, vaikka he eivät kuule siinä psykologista draamaa eivätkä persoonia. Kivyn (mts. 302) kolmas kriittinen kommentti on, että Robinsonin (2005, 341–243) esittämä kuvaus intermezzon persoonasta ja draamasta on lähes tyhjä eikä siinä ole mitään liikuttavaa, joten psykologinen draama ei näytä tuottavan sävellykselle lisäarvoa.

Myös Stephen Davies (1997, 96) käsittelee musiikin persoonateoriaa, jota hän nimittää ”hypoteettiseksi emotionalismiksi” (*hypothetical emotionalism*). Sen kilpailijana Davies pitää emotionoiden ulkoiseen ilmenemiseen perustuvaa näkemystään musiikin ekspressiivisyydestä (*appearance emotionalism*) (mts. 97).

Ekspressiivisyys musiikissa voi toisinaan tuntua välittömältä ja sellaiselta kuin tunne olisi sävelissä. Tämä saa kysymään, kenen tuo sävelissä kokemamme tunne tai emotionio on. Davies vastaa persoonateorian pohjalta, että kuuntelija kuvittelee persoonan, joka läpikäy musiikissa ekspressoituja emotionioita (mts. 96). Ulkoisen ilmenemisen teorian mukaan musiikin ekspressiiviset ominaisuudet selittyvät siten, että musiikissa kuullaan jotain samankaltaista emotioniota kokevan ihmisen tyyppillisen

olemuksen ja muiden ekspressioiden kanssa (Davies 1994, 228–229). Jos musiikki on esimerkiksi nopeaa, rytmikästä ja sen melodiat ovat ylöspäin suuntautuvia, musiikissa kuullaan luultavasti iloisuutta. Tämän teorian mukaan musiikissa koetuilla tunteilla ei kuitenkaan ole omistajaa, vaan musiikin ekspressiiviset ominaisuudet ovat kuin naamioita, joiden takana ei ole todellisia tunteita.⁶ On myös huomattava, että kaikkiin emootioihin, esimerkiksi kognitiivisista sisällöistä riippuvaisiin korkeampiin emootioihin, kuten toivoon ja kateuteen, ei aina liity erityisiä ulkoisia ekspressiopiirteitä, joten ulkoisen ilmenemisen teoria selittää vain osan musiikin ekspressiivisistä ominaisuuksista (Davies 1997, 98).

Davies erottaa erivahvuisia soitinmusiikkiin soveltuvia hypoteettisen emotionalismin muotoja. Niistä kiinnostavimpana Davies pitää vahvinta muotoa, jota voi soveltaa ainakin joissakin absoluuttisen musiikin ekspressiivisissä teoksissa (mts. 101). Vahvin muoto tarkoittaa, että ymmärtääkseen musiikkiteoksen ja voidakseen arvostaa sitä kuuntelijan *täytyy* olettaa musiikkiin persoona, jotta hän ymmärtäisi tietynlaista musiikkia ja voisi kuulla siinä musiikin muodollisten ja ekspressiivisten elementtien kehkeytymisen persoonan toimintana ja tunnekokemuksina.

Entä millaista on se ”tietynlainen” musiikki, johon hypoteettisen emotionalismin vahvinta muotoa sovelletaan ja johon musiikin persoona on otettava avuksi? Kyseen tulevat teokset, joissa ilmaistaan korkeampia emootioita, kuten toivoa, häpeää, ylpeyttä, kateutta ja mustasukkaisuutta, joskin kuuntelijan on etukäteen vaikea arvioida musiikin ekspressiivistä sisältöä. Korkeammat emootiot ovat joka tapauksessa kohteeseen suuntautuvia ja niihin liittyy uskomusten, toiveiden ja asenteiden kaltaisia kognitiivisia elementtejä: esimerkiksi toivoon sisältyvä häilyvä uskomus jostakin paremmasta, kateuteen ajatus toisen ihmisen ansaitsemattomasta hyvästä. Musiikkiin sopiva persoonan tarina ei kuitenkaan ole itsetarkoitus eikä kuviteltu aines saa käsittää mitään sellaista, mikä on epäoleellista musiikin ymmärtämisen kannalta. (Mts. 102.)

Davies ei tosin usko, että musiikki ilmaisee usein korkeampia emootioita tai että edes sellaisessa musiikissa tarvitaan persoona. Tiettyyn musiikkiin voi luoda erilaisia yhtäläisesti sopivia kertomuksia, minkä Davies ajattelee edellyttävän, että kuuntelija jo ymmärtää kyseisen musiikin luonteen riippumatta musiikin persoonasta ja tämän tarinasta. (Mts. 107.)

YHTEENVETO

Aristoteleen maailmassa mimeettinen eli jäljittelyyn perustuva näkemys nykyisin taiteiksi kutsutuista taidoista, kuten runoudesta ja maalauksesta, oli vahva. Aristoteles itse toteaa muun muassa, että sävelmissä on luonteen jäljittelyä, kun taas kuvat

⁶ Sekä Peter Kivy että Stephen Davies ovat kannattaneet musiikin ekspressiivisyyden ulkoisen ilmenemisen teoriaa, jota on kutsuttu myös ääriinlinateoriaksi (*the Contour Theory*). Kivy (2002, 39–41) on painottanut samankaltaisuutta musiikin soivan muodon (melodian) ja kuullun sekä nähdyn ihmisen ekspressiökäyttäytymisen välillä sekä taipumustamme havaita erilaisissa kuvioissa jotakin inhimillistä tai elollista.

ja värit eivät suoraan esitä luonnetta, vaan ovat sen merkkejä (Aristoteles, *Politiikka*, VIII kirja, 5. luku).

Noin 2000 vuotta Aristoteleen jälkeen alkaa Euroopan saksankielisellä alueella ja sittemmin muuallakin ilmetä sellaisia ajatuksia, että tunteilla ja niiden ekspressiolla on tärkeä sija taiteissa ja että taiteilija ekspressoiki teoksessa tunteitaan. Taiteen ekspressioteoria, jota esiteltiin artikkelin 1. luvussa, oli tulossa ihmisten tietoisuuteen. Mimesiksen käsite ei tietenkään kadonnut täysin taiteista, mistä yksi osoitus on pyrkimys todenmukaiseen esittämiseen esimerkiksi kirjallisuuden realismissa myöhemmin 1800-luvulla.

Musiikkia on toisinaan pidetty taiteista ekspressiivisimpänä, mitä edellä ollut Aristoteleen toteamus tavallaan vahvistaa. Erityisesti puhdas soitinmusiikki voi kuitenkin saada kuuntelijan miettimään, mistä musiikkiteoksessa koetut tunteet tulevat. Yksinkertaisimmalta tuntuva vastaus tähän on se, että ne ovat peräisin säveltäjän ja esittäjien tunnekokemuksista, luovuudesta, taidosta ja siitä, miten he ovat tunteita tai emootioita teoksessa ekspressoineet. Tämä vastaus on lähellä taiteen ekspressioteorian sisältöä, mutta artikkelin 3. luvussa huomattiin, että ekspressioteoria on kohdannut paljon kritiikkiä.

Miten siis vastaamme musiikin kuuntelijan kysymykseen musiikissa koettujen tunteiden lähteestä, jos emme voi sanoa ekspressioteorian hengessä, että ne tulevat säveltäjältä (ja/tai esittäjiltä)? Sanommeko ensimmäisessä luvussa esitetyn Tormeyn (1971) näkemyksen mukaan, että musiikin ekspressiiviset ominaisuudet (esim. kaihoisuus, iloisuus) vain konstituoituvat musiikin ei-ekspressiivisistä piirteistä ja että kuten muut taideteokset, myös sävellykset ovat itseään moniselitteisesti ilmaisevia objekteja? Vai vastaammeko Daviesin (1994, 228–229; 1997, 97) emootioiden ulkoisen ilmenemisen teorian (*appearance emotionalism*) tapaan, että musiikissa voi kuulla melodian kaaroksia, liikettä ja dynaamisuutta sekä muita sellaisia rakenteita ja ominaisuuksia, jotka muistuttavat emootiota kokevan ihmisen ilmeitä, eleitä, liikehdintää, äänensävyä ja intonaatiota, ja että tämä muistuttavuus saa kuulemaan musiikissa tunteita? Tämän artikkelin aihe oli kuitenkin ekspressio taideteoksessa. Aiheeni näkökulmasta pidän ongelmallisina sekä Tormeyn että Daviesin näkemyksiin perustuvia vastauksia. Niihin ei nimittäin sisälly oletusta siitä teoksen tekijästä, persoonasta tai täysin fiktiivisestä persoonasta, jonka tunteita musiikkiteoksessa ilmaistaan, ja silloinhan tuo teos ei ole ekspressio.

LÄHTEET

- Aho, Kalevi 1976. Kalevi Aho. Teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava. 9-23.
- Aristoteles 1991. *Politiikka*. Suomentanut A. M. Anttila. Teoksessa *Teokset VIII*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Suomentaneet Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Teoksessa *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.
- Camras, Linda A., Malatesta, Carol & Izard, Carroll E. 1991. The Development of Facial Expressions in Infancy. Teoksessa Feldman, Robert S. & Rime, Bernard (toim.) *Fundamentals of Nonverbal Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press. 73-105.
- Carroll, Noël 1999. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Collingwood, Robin George 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Davies, Stephen 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Davies, Stephen 1997. Contra the Hypothetical Persona in Music. Teoksessa Hjort, Mette & Laver, Sue (toim.) *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press. 95-109.
- Davies, Stephen 2005. Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. Teoksessa Matthew Kieran (toim.) *Contemporary Debates in Aesthetics*. Oxford: Blackwell. 179-191. <https://doi.org/10.7591/9781501733987>
- Deutsch, D. 2010. Speaking in tones. *Scientific American Mind*, July/August, 36-43. <https://doi.org/10.1038/scientificamericanmind0710-36>
- Ekman, Paul 2004. *Emotions Revealed*. London: Phoenix.
- Green, Mitchell 2007. *Self-Expression*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199283781.001.0001>
- Honour, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman taiteen historia*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila ja Seppo Sauri. (Tämän artikkelin sivulla 5 olevan Rothkositaatin on kääntänyt Raija Mattila.) Helsinki: Otava.
- Karl, Gregory & Robinson, Jenefer 1995. Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 401-415. <https://doi.org/10.2307/430975>
- Khatchadourian, Haig 1965. The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (3), 335-352. <https://doi.org/10.2307/428180>
- Kivy, Peter 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kivy Peter 2006. Critical Study: Deeper than Emotion. *British Journal of Aesthetics* 46 (3), 287-311. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl007>
- Levinson, Jerrold 2005. Musical Expressiveness as Hearability-as Expression. Teoksessa Matthew Kieran (toim.) *Contemporary Debates in Aesthetics*. Oxford: Blackwell. 192-204.
- Nurmi, Timo & al. 2004. *Gummeruksen Suuri sivistyssanakirja*. 6. painos. Jyväskylä: Gummerus. Nurmi, Timo, Rekiaro, Ilkka, Rekiaro, Päivi, Sorjanen, Timo (toim.) 2004.

- Ridley, Aaron 2003. Expression in Art. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. 211–227.
- Robinson, Jenefer 1983. Art as Expression. Teoksessa Hugh Mercer Curtler (toim.) *What Is Art?* (New York: Haven, 1983), 93–121.
- Robinson, Jenefer 2005. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Robinson, Jenefer 2007. Expression and Expressiveness in Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4(2), 19–41.
- Tolstoi, Leo 2000 [1898]. *Mitä on taide?* Suom. Martti Anhava. Helsinki: Taide.
- Tormey, Alan 1971. *The Concept of Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trivedi, Saam 2017. *Imagination, Music, and the Emotions. A Philosophical Study*. Albany: State University of New York Press.
- Vermazen, Bruce 1986. Expression as Expression. *Pacific Philosophical Quarterly* 67, 196–223. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0114.1986.tb00273.x>
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 1967 [1799]. Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Teoksessa *Werke und Briefe Wackenroders*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. 133–266.
- Wordsworth, William; Coleridge, Samuel 1981 [1798&1800]. *Lyrical ballads: Wordsworth and Coleridge*. London: Methuen.

TOMAS JÄRVINEN

The challengers of public cultural centres

Lectio praecursoria

The public examination of the doctoral degree of Tomas Järvinen was held on 16 March 2019 at the Black Box hall of Helsinki Music Centre. Dissertation title: The Challengers of Public Cultural Centers. A mixed method study on private cultural centers in Finland. Opponent: Professor Eva Boxenbaum. Custos: Professor Tanja Johansson.

At the relatively young age of 32, I was elected to the board of a private culture centre. Prior to this, I had arranged a number of different events in that very building. While on the board of this cultural centre, I was struck by the very different reality the board saw themselves in as opposed to the external event producers, whom I represented. I was intrigued both by the possibilities and the challenges that a private cultural centre faced, and some years later I started to research this very topic at the Sibelius Academy at University of the Arts Helsinki.

In the beginning of my research, I happened to read an article based on a survey by the Finnish Cultural Foundation given in 2013 (Finnish Cultural Foundation, 2013). According to the Finnish people, it is important to have opportunities to exercise and take part in local cultural activities. They particularly emphasised the importance of event venues, such as cultural centres. This is a very interesting result, considering how sports-focused Finnish people seemed to be. I also read a survey by Kangas & Ruokalainen (2012) in which public officials predicted that over the following decade cultural centres would cease to be a public service, as it was assumed that external producers would take over this service. Hence, the field of cultural centres seemed on the verge of evolving rather drastically, and thus seemed to be worth taking a closer look at.

My plan is now to root the technical treatise of my dissertation into the more general context of present day cultural centres in Finland.

My doctoral dissertation focuses on private cultural centres and their operational preconditions within the field of both private and public cultural centres in Finland. My research examines the processes of change within this organisational field, using institutional theory and resource dependence theory.

So what is a cultural centre? Cultural centres are venues in public use that create

a platform for people to both practice and take part in cultural activities (Stenlund 2010). In my study, the concept of cultural centre implies a building used in versatile ways for cultural activities, such as concerts, theatre and visual arts exhibits. The concept also includes cultural institutions and cultural halls, although venues used for a single purpose, as for example theatres, are not taken into account (Statistics Finland 2017). Any large venue arguably could function as a cultural centre, and that most likely was the case before the concept of a cultural centre was invented.

Generally, cultural centres do not have any artistic personnel of their own and mostly focus on productions (Silvanto et al. 2008). Public cultural centres commonly describe their primary mission as producing, by prioritising and coordinating, an exclusive cultural offering to the community.

The concept of arts facilities in residential areas, or cultural centres, was proposed during the Finnish cultural debates in the 1960s, followed by the expression 'democratisation of culture' in the 1970s (Silvanto et al., 2008). The main objective of cultural democracy was to highlight citizens' activities, needs and understandings of culture (Kangas 1988). Helsinki was the first city in Finland to plan a multi-purpose centre, and in 1984, Stoa, the first public cultural centre, was opened (Silvanto et al. 2008). Admittedly, there were venues such as the Turku VPK house built in 1892, that were previously used in the same manner as Stoa in Helsinki, which was established in 1984, but they simply were not called cultural centres back then.

Did you know that there are 189 Cultural centres in Finland (Statistics Finland 2017)? Or that there are over 5000 in Europe (Fitzgerald 2010)? Taking into consideration the number of centres, turnovers and vast palette of activities that they offer, it is clearly an under-researched field. As Lambert and Williams put it in 2017:

It seems to be taken for granted that these complex, multi-million-dollar institutions will be built and maintained by communities, and be responsibly managed by whatever organization is working behind the scenes to support a vibrant and dynamic local art scene.

An interesting difference about cultural centres is that between Finland and western Europe. The majority of private cultural centres in Finland were founded after the state initiative (Statistics Finland 2017). In western Europe, however, the opposite seems to have taken place (Fitzgerald 2010). States began to build their own centres in the 1990s, after the private initiative of the art labs of the 1960s, which became private cultural centres in the 1970s and 1980s. Hence, in my study topic, Finnish private cultural centres bear the label 'challenger,' as per the incumbent/challenger distinction introduced by Gamson in 1975, according to which incumbents are the older organisations that dictate the political system and challengers are the new organisations who are trying to change the field.

My research focuses on the four different types of cultural centres that I encountered, whereas typically, three organisational characteristics are used to define them (Bozeman 1987): 1) ownership, 2) funding and 3) control. Because different

organisations fall differently within these dimensions, however, categorisation can be difficult. I have thus distinguished four different types of centres: 1) private centres, 2) public centres, 3) hybrid centres and 4) centres maintained by governmental companies. All told, in Finland, there are 66 private cultural centres, 105 public centres, 8 hybrid and 6 centres maintained by governmental companies. These different centre types also appear to have different preconditions, which makes this distinction even more interesting and will be discussed later. .

To clarify the theoretical portion of my study, it is necessary to provide some background on both the institutional and resource dependence theories mentioned at the beginning of this lectio.

Institutional theory provides valuable guidelines for analysing organisations, with an emphasis on expectations, norms, social rules and values as sources of pressure on organisations (Meyer & Rowan 1977). Resource dependence theory (Pfeffer & Salancik 2003), in turn, suggests that organisations cannot internally generate all the resources required to sustain their activities and must therefore conduct transactions with elements in the environment to secure a stable flow of resources. It could be said that these theories resemble one another, but a distinguishing difference between the two is that according to institutional theory, organisations conform passively to institutional pressures, while according to resource dependence theory, managers of an organisation may choose to act strategically and change the environment. As regards my study specifically, while institutional theory predicts conformity in both form and performative outcomes, resource dependence theory predicts diversification depending on the revenue sources at hand. Pairing these two theories helps my study examine how organisations react to different degrees of uncertainty and the multiple and diverse actions of other elements in their environment.

My doctoral dissertation explores how resource dependence influences organisations' strategic responses in the context of cultural centres (Oliver 1991). Private cultural centres are used as case studies to highlight the institutional change happening in the field of cultural centres in Finland.

The aim of this doctoral dissertation, which is presented today for public examination, has been to identify the strategic behaviours that private cultural centres utilise in interactions with their environment. The focus of this study is the behaviours they adopt due to environmental pressure and resource dependence, particularly whether and how private cultural centres choose to accept or resist institutional forces in their environment.

Institutional theory suggests that organisations end up adopting conformity in both form and performance outcomes, while Resource dependence theory suggests diversification based on sources of revenue (Oliver 1991). This in turn implies that the predictions of high conformity or isomorphism in institutional theory apply mostly to public cultural centres, whereas high diversification in both activities and revenue structures applies to private centres. 'Institutional isomorphism'

describes the process in which organizations gain increasing similarity in structure (DiMaggio & Powell, 1983). The remaining two centre types are placed on transitional stages between these two extremes and show that centres maintained by government companies tend to exhibit slightly more conformity, and hybrid centres slightly more diversity.

In practice, this implies that the more dependent a cultural centre is on a single source of revenue (in this study, the municipality), the higher the degree of conformity it displays. Similarly, the more dependent a cultural centre is on multiple revenue sources, the greater diversity it displays. This does not mean that either of the cultural centre types provides a better or worse offering of culture. It is rather an organisational difference. The private centres aim at developing their spectrum of activities with a vast number of inventive methods, while the public centres tend to actualise their mission quite statically. When the only tool you have is a hammer, you tend to see every problem as a nail.

My study applied a sequential mixed-method approach to analyse and investigate the findings as one phase of the study led to the next. Mixed methods research is the use of quantitative and qualitative methods in a single study (Creswell & Plano Clark 2011). Combining both qualitative and quantitative models of research to mix evidence or embed data helps to produce more significant results than either model can achieve separately. In this research, the findings of the first phase of in-depth, qualitative interviews are expanded and elaborated in the second phase using a questionnaire-based quantitative approach. The quantitative and qualitative data are then analysed together but with more emphasis on the latter.

In the first phase, this study drew on 20 semi-structured interviews with five interviewees each at four cultural centres. After an empirical and theoretical examination of cultural centres in Finland, it became clear that the cases selected should represent at least four contexts as the cultural centres displayed noticeable variation. Furthermore, they needed to provide sufficient information for the study. The four cases chosen for this case study were Grand in Porvoo, Korjaamo in Helsinki, Telakka in Tampere and Ritz in Vaasa.

In the second phase of the study, a quantitative questionnaire survey was employed to collect data from all of the Finnish cultural centres listed by Statistics Finland (2017), including both public and private cultural centres. The study achieved a 56% response rate, as 106 of 189 centres responded to the questionnaire.

Since this study focuses on private cultural centres, it is reasonable to ask why the questionnaire was sent to all four kinds of cultural centres, namely private, public, hybrid and centres maintained by governmental organisations. First, there are relatively few cultural centres in all of Finland: all in all, fewer than 200. Completely private centres number around 70. If I had not sent the questionnaire to all of the private cultural centres, I would not have had enough respondents to make any justified assumptions. In addition, I would not have been able to pinpoint the centres in

between (the hybrid and the governmental company centres) as no comprehensive lists on the ownership models of the Finnish cultural centres exist. Finally, if the aim is to point out how the private centres (and the hybrid) differ from the rest of the centres, there is a need for comparison, which cannot be done without material on the public and the government culture centres as well.

Analysing mixed-methods data included both qualitative and quantitative data analysis, and the data were integrated in the research. As stated, this research implemented a sequential design of mixed-methods research, analysing the qualitative and quantitative phases in chronological order (Creswell & Plano Clark 2011).

The qualitative findings presented an interpretation of the resource dependence and perceived institutional pressure among private cultural centres. The quantitative findings contributed statistical validation of both important factors and the variables affecting the perceived institutional pressure. When incorporating and discussing both the qualitative and the quantitative findings in more detail, this study aimed to answer the research questions through an integrated viewpoint. The results from this parallel analysis were compared to allow an explorative theory to emerge. This step involved examining the ways the two groups of research findings were related to each other to get a better understanding of the research problem.

WHAT DO THE RESULTS OF THIS STUDY REVEAL?

Generally speaking, the interview respondents perceived their mission as filling a void since they perceived the current situation of public cultural offerings in their society as having left large areas of culture blank. The idea is not merely to act as a supplement to public cultural offerings but to present an alternative culture to patrons, a slight difference that the respondents highlighted. Private cultural centres do try to get revenue from different sources primarily to be able to display diverse cultural offerings. They want to preserve artistic autonomy without administrative intervention.

The respondents stressed the need for diversified funding as revenue streams are small and ticket sales insecure. Managing existing resources was also a central theme. The respondents developed their need for resources by enlarging their palette of revenue, using volunteers, restructuring their organisation, offering different services, collaborating with other organisations and using freelance workers and crowdfunding. Planning ahead and rethinking cost efficiency were also highlighted. The respondents were very clear that the artistic content was the most important, and the process of finding revenue streams and maintaining other businesses, such as restaurants, were only there to enable the cultural offerings. The respondents also felt they had autonomy in comparison to the public centres. Although some regulations also applied to them, private centres were considered to be deregulated organisations.

The respondents did not collaborate much with public centres but still saw themselves as offering the majority of the cultural offerings in their communities. The private centres feel that they react to their environment on a deeper level than municipal organisations and perceive the environmental view on their centres as positive. They feel very much a part of society, with a mission to make cities more enjoyable.

There were no signs of privatisation of public cultural centres. The respondents, however, perceived the need for a more efficient way of administering cultural offerings, which private centres see themselves as doing much better. In addition, the respondents emphasised the need for collaboration with other organisations as they perceived themselves as having environmental interdependencies.

Consistent with the qualitative interview results, the questionnaire participants in the quantitative research were able to share some perceptions of institutional pressures and resource dependence. In the results for institutional pressures, the qualitative results imply that private cultural centres experience institutional pressures from demanding legislation, such as laws dictating certain aspects of cultural centres' restaurant businesses. Ticket sales seem to be a constant pressure point for the private centres, who feel that cooperation with the municipalities could be much better than it is. Additionally, the quantitative results imply that public centres experience more pressure than private centres, mostly from the owners (municipalities) but also from the local communities. Private centres mainly experience pressures with bureaucratic origins, such as taxes.

Regarding resource dependence, the qualitative results suggest that private centres aim to secure diverse resource streams to balance their finances. The centres also experience insecurity and insufficient public grants. Furthermore, given the competition for event audiences and for public grants with public institutions, the private centres feel that they have to aim for diverse funding streams. The quantitative results support the qualitative results: The resource dependence of private centres leads to a higher degree of resource diversification, especially in terms of private funding and volunteer staff.

The qualitative results regarding legitimacy and the environment find that private centres have to constantly focus on collaboration. The respondents saw that new projects could bring more revenue to the centre and add value to society. The quantitative results indicate that cultural centres have large environmental interdependencies, supporting the qualitative results. In general, the qualitative results provide a clearer picture of the pressures and dependencies the cultural centres experience.

SOME CONCLUSIONS

This study indicates an asymmetrical relationship between public and private organisations, in which private organisations are more dependent on diverse funding sources than public centres. The latter group is mainly dependent on its main funder, the municipality. Diversification of resource dependence can be found among the private cultural centres. This implies that the assumption of this study is correct: the more dependent a cultural centre is on a single source of revenue – in this study, the municipality – the higher the degree of conformity it displays. Likewise, the more dependent a cultural centre is on diverse revenue sources, the higher the degree of diversity it displays. In other words, the conformity presented by institutional theory (DiMaggio & Powell 1983) correlates with a single source of revenue (or at best a few sources), whereas the diversity presented by resource dependence theory (Pfeffer & Salancik 2003) correlates with numerous diverse revenue streams.

When comparing the findings with theory, it appears that the heterogeneity of the available services of the private cultural centre is what grants the centre its particular character. In addition, the diversity of funding sources, such as venue rentals, alliances and grants, not only gives private centres economic security but also makes better use of their resources. Adopting different funding sources is how private cultural centres defy the institutional requirements challenging them (Oliver 1991).

Examining the quantitative data, it seems that there is more homogeneity among public centres and more heterogeneity among private centres.

The constant theme among private centres of piloting and pioneering during the interviews does not support isomorphism but rather isomorphism in reverse (Hambrick et al. 2005). The question arises whether private cultural centres were ever really institutionalised (Leblebici et al. 1991). As field norms and conventions become less restrictive for private cultural centres, management seems to rely more on their own understanding of the situations the organisation encounters, resulting in actions derived from managerial decisions. Private centres are clearly applying a strategy of resistance within the dimension of consistency in the institutional field. Their experience indicates that the pressures they feel are not consistent with organisational goals.

These findings, therefore, suggest that private and public cultural centres are on opposite ends of the spectrum of diversity and conformity. Resource dependence does increase diversity and institutional theory conformity. However, the array of cultural centres is less structured than it appears. The alternative models—private, hybrid and governmental organisation cultural centres—have increased and are now seen as legitimate. This situation leaves the field of cultural centres in Finland somewhat divided.

The findings of this study furthermore imply that even if private and public cultural centres share a common purpose and, to a certain extent, the same set of activities, they may still exist in two separate fields. Alternatively, they have evolved into such different organisational types that they are in the process of creating new

fields, a possibility also noted in earlier studies (Järvinen 2017).

The study findings show that cooperation with other organisations is very important for both private and public cultural centres. It seems as if the centres use their legitimacy as the centres of cultural activities in their communities and aim to efficiently build networks that provide completed artistic content (which means lower costs than making productions) and receive completed artistic content (which means more revenue for the centres' own productions).

The quantitative findings are hardly surprising and suggest that cultural centres do have significant environmental interdependencies, supporting the qualitative findings. The research material selected and interpreted indicates that no organisation is an island, and the core claim of resource dependence theory holds: every organisation needs to interact with its environment (Pfeffer & Salancik 2003).

WHAT DO THESE FINDINGS MEAN?

This study has aimed to further our understanding of the role of resource dependence in institutional change by exploring private cultural centres through case studies and four types of cultural centres in a more general questionnaire.

Institutional theory and resource dependence theory are both organisational theories that aim to further understanding of organisations' operational context, with institutional theory presuming an isomorphic approach, and resource dependence theory a strategic approach to gain resources. Integrating these theories, as this study has done, shows how a subject can be studied on a broader level. The empirical results linking the effects of resource dependence to a field in flux are mixed. In other words, resource dependence and institutional change should be examined jointly to avoid incomplete pictures of the performance of the private cultural centres.

This study suggests that organisations are not entirely passive as institutional theory proposes and therefore do not necessarily conform to the pressures laid upon them. Nor are organisations complete manipulators, as resource dependence theory suggests. The organisations in this study reveal the diverse traits of organisational actors and the nature of the pressures enforced upon them, but they also seem to possess a sort of political power. The private cultural centres can make sense of and change their environment and make strategic choices, including both compliance and resistance. This study does not disagree with earlier views of institutional theory and resource dependence theory but expands these views by arguing that these two theories are both complementary and interdependent on many levels, such as when explaining homogeneity, heterogeneity, isomorphism and diversification.

The study findings show that private cultural centres are devoted to shaping and reinventing their organisational field. They started out as late adopters of ideas and practices in an institutional field where public cultural centres are the early adopters,

with authenticated mission statements. Private cultural centres nonetheless have proven to be resilient to isomorphic pressures, confirming that isomorphism also works in reverse.

WHAT DOES ALL OF THIS MEAN FOR THE MANAGEMENT OF CULTURAL CENTRES?

Two unfolding issues are the differing nature of the institutional environments of the cultural centres and organisations' strategic behaviour in this environment. Although this specific study focuses on a Finnish context, the results support some generalisations.

Regarding separation of ownership and control, the study findings imply a division of cultural centres into four different groups (private, public, hybrid and governmental organisations), which all have their own specific pressures and strategies. The institutional backgrounds of these centre types lead them to act spontaneously in ways seen to serve their own interests without looking after any institutionalised interests in the matter. As stated by Lambert and Williams (2017), it is important to consider the ownership, governance and management structure before founding a new cultural centre.

As an organisational strategy and activity, inter-organisational cooperation could clearly improve both organisation growth and economic stability. Managers should consider inter-organisational cooperation as a way to achieve sustainable growth and stability. For resource scarcity, which seems to be the largest difficulty among private cultural centres, acquiring and allocating resources should be planned ahead while staying within the frames of the mission statement. The field itself is not lucrative, so exploring the outskirts of the mission statement offers possibilities to gain resources. Regarding mission drift, managers should stay aware of the balance between focusing on the core content of the mission statement and possibilities to gain resources from activities farther from the core content.

For decision-making, this study implies that driven managers of private cultural centres lean towards different strategies to diversify resource streams and choose a strategic response to institutional pressures. Since private cultural centres may occupy only restricted resources, centre managers might be compelled to carry out a set of limited strategies, with very few possibilities for alternative action. Furthermore, decision-making seems to be tightly connected to regional needs and expectations. Managers need to know the specifics of the communities where cultural centres are located and make decisions accordingly. Regarding change, this important aspect of cultural centres is quite under-explored by earlier research. This study attempts to expand our understanding of this aspect as institutional change adds to the development of cultural centres in the contexts of western societies.

REFERENCES

- Bozeman, B. 1987. *All Organizations are Public: Bridging Public and Private Organizational Theories*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Creswell, J. & Plano Clark V. 2011. *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. 2nd edition. Thousand Oaks, CA: Sage.
- DiMaggio, P. & Powell, W. 1983. The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review* 48, 147–160. <https://doi.org/10.2307/2095101>
- Fitzgerald, S. 2010. *New times, new models. Investigating the internal governance models and external relations of independent cultural centres in times of change*, Maribor: Pekarna magdalenske mreže.
- Kangas, A. 1988. *Kunta ja kulttuuri. Kulttuuritoimintalain valossa*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Lambert, P. & Williams, R. 2017. Ownership and Governance of Urban PACs. In P. Lambert & R. Williams (Eds.) *Performing Arts Center Management*. New York: Routledge. 120–141.
- Meyer, J. & Rowan, B. 1977. Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony. *The American Journal of Sociology*, 83(2), 340–363. <https://doi.org/10.1086/226550>
- Oliver, C. 1991. Strategic Responses to Institutional Processes. *Academy of Management Review* 16 (1), 145–179. <https://doi.org/10.2307/258610>
- Pfeffer, J. & Salancik, G. 2003. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Silvanto, T., Linko, M. & Cantell, T. 2008. From Enlightenment to Experience: Cultural Centres in Helsinki Neighbourhoods. *International Journal of Cultural Policy*, 14/2, 165–178. <https://doi.org/10.1080/10286630802106334>
- Statistics Finland, 2017. *Kulttuuritapahtumat ja -keskukset: Suomen kulttuuritaloja ja kulttuuri-keskuksia maakunnittain 2017. Tietokantataulukot*. Online www.stat.fi/til/kl/tau.html (accessed 15 March 2017).
- Stenlund, K. 2010. *Effekter av byggandet av Kulturens hus i Luleå*. Luleå: Universitetstryckeriet.

DENIS PATKOVIC

Resilience in music – viewpoints of artists’ abilities to deal with crises in life).

Lectio praecursoria

The public examination of Denis Patkovic on 1 December 2018 in the Organo Hall of Helsinki Music Centre. Thesis: Resilienz in der Musik – Erörterungen zu den Fähigkeiten von Künstlern, mit Krisen im Leben umzugehen (Resilience in Music – viewpoints of artists’ abilities to deal with crises in life). Artistic project: The concert series displayed different aspects of literature for concert accordion. Custos: Professor PhD Anne Kauppala. Statement on the demonstration of proficiency DMus Helka Kymäläinen. Statements of the thesis Professor: Dr. Mirjam Boggasch and Docent D.Med.Sc. Jari Sinkkonen.

Music performance

Adriana Hölzsky (b. 1953)

High Way for One (2000)

Denis Patkovic, accordion

In this presentation I will first talk about the background of my project, then discuss the concert series and finally my research.

Background

At the beginning of my studies I had an important experience when I studied the contemporary piece *Aufschwung* (1977) by Jukka Tiensuu. When I saw the piece the first time, I did not have any idea how to approach it. The piece has no bar lines, but the rhythm is precisely notated. Also, some passages are written in graphic notation.

Even after I performed the piece for the first time, I still wasn’t able to understand its true sense. I asked Jukka Tiensuu if he could teach me this piece, as I had the feeling that I wasn’t getting anywhere on my own. He gave me many tips and helpful hints to interpret different passages, how could I perform them and also what kind of things I could imagine while playing. All these suggestions extended my imagination of the piece and my view of contemporary music. It was also my first experience of collaborating with a composer.

What particularly fascinated me about this collaboration was that for the first time I had the feeling that I was able to understand contemporary music. Since this experience I have been very enthusiastic about playing this kind of music.

Concerts

The central aim of my concert series was to display different aspects of masterpieces of contemporary accordion literature. The doctoral concert sequence was comprised of four recitals and a CD recording. Each of the concerts had a specific theme. A second fundamental intention was to present a diversity in expression: as a soloist and combined with an orchestra. You can see the program of all of the concerts in today's program book.

The first concert, *Goldmine Variations*, featured the *Goldberg Variations* of J.S. Bach (1741) and Jukka Tiensuu's cycle for accordion *Erz* (2005). Several years ago, I studied the *Goldberg Variations* quite intensively. I was enthusiastic about the work, and I couldn't get the idea out of my head that this baroque piece could also be played on the accordion. When I finally tried it out, it worked quite well – and without having to change a note of the music! At some point I wanted to record this amazing masterpiece. However, since there are already a large number of recordings, and for various instruments, I had a new idea in mind – to find a composer who would compose a counterpart to the *Goldberg Variations*, a piece that would meet the Variations halfway and at the same time be a sort of commentary.

I met Jukka Tiensuu again at a workshop in Stuttgart. He seemed to be particularly well suited to this project because he was not only a modern composer, but also an excellent harpsichordist and a specialist in early music. He has also written a great number of compositions for accordion and possesses detailed knowledge of the instrument's possibilities. At the workshop, we worked together on the *Goldberg Variations*. I told him about my idea and was able to get him excited about this project, too.

In the end, *Erz* was composed as a complementary cycle to Bach's *Goldberg Variations*. *Erz* consists of a total of fourteen pieces and they can also be performed without Bach's Variations. The sequence of the *Erz* pieces between the Variations is precisely determined. It is simply ingenious how these little pieces by Jukka Tiensuu demonstrate many different sounds that an accordion can play: virtuoso as well as polyphonic playing, different musical techniques such as glissando or vibrato, different musical characters and performance techniques which are only possible to play on the accordion, such as the different bellows techniques. The movements of both works are entwined in performance, contrasting or complementing each other; thus, the combination of Bach's work with *Erz* has become an exciting new work of its own.

The second concert consisted of Finnish contemporary music, most idiomatically written for the accordion. Jukka Tiensuu's works framed the program. In particular, Tiensuu's early *Aufschwung*, which I mentioned at the beginning, was a pathbreaker

for classical accordion in Finland. The piece *Zolo* (2002) was written 25 years after *Aufschwung*. It shows a completely new perspective for the accordion. Special bellow techniques and changes between extreme dynamics are the main characteristics of *Zolo*. Tomi Räsänen's work *Peilisali* (2002) and Tapio Nevanlinna's *Hug* (2002) are a complete contrast to Tiensuu's pieces. *Hug* can be seen as a study of sound. The dynamic range is mostly in pianissimo, with very small and delicate details. *Fantango* (1984) was an exception in the program, as it was originally written for any keyboard instrument – preferably with two manuals. The accordion has proved to be the most suitable for *Fantango* because of its two manuals with different sound colours and the possibility of producing a stereophonic sound.

The third concert, *Melodia*, featured a standard repertoire for the classical accordion, showing the variety and different styles of composing during the last 30–40 years. At the University of Fine Arts and Music in Tokyo, I had the opportunity to study the traditional Japanese instrument Sho, which is also called Sheng in Chinese and is regarded as the mother instrument of the accordion. The work *Melodia* (1979) by Toshio Hosokawa was inspired by the Japanese traditional instrument Sho. The intention of *Melodia* was to find new sound dimensions. The title *Melodia* is not to be understood in the European sense of the choral line, however, but rather as a never-ending stream of sounds.

In contrast, Adriana Holszky's *High Way for One* (2000), shows a totally different style of composing. Fast chord tremolandi, siren-like tone glissandi, and staccatissimo scale passages make a dense, wild, almost chaotic atmosphere not unlike that of a real highway during rush hour.

Other pieces in this concert included works by Sofia Gubaidulina, Keiko Harada and Yu Kuwabara. They all are large-scale solo accordion compositions that show different sides of the instrument.

The fourth concert, *Balkan Beat*, focused on working and collaborating with composers. As my roots are from different parts of former Yugoslavia, I listened to folk music from the Balkans as a child, and always wanted to play this music.

I collected all kinds of typical Balkan (Serbia, Bosnia and Herzegovina, Macedonia) elements and parameters, and then I gave these different rhythms, trills, and special melodic characters to five different composers who had already written fantastic pieces for the classical accordion. The idea was that the composers would pick some elements and parameters from this collection and use them in their compositions in any way they chose, as every composer has his/her own way of writing music. After two and a half years, the project was done. Throughout this time, we engaged in a wonderful and creative process, Skype rehearsals, and revised versions of the pieces. I would have never believed that the individual compositions would be so different, but it was thrilling to see how uniquely each of them chose and used the material. Some were focused on trills, some on rhythms, and some pieces were barely recognizable as Balkan music.

The concert included five first Finnish performances and was an important step for the accordion repertoire in the Balkan area, as almost nothing had been written for the classical accordion with Balkan elements until then.

The last project, a CD recording after the doctoral concert series began with Bach, had come full circle with a CD recording of three of Bach's Keyboard Concertos.

One of the Keyboard Concertos (BWV 1055) was actually composed for the oboe d'amore; Bach later adapted it for the harpsichord. The individual tone on an accordion is not plucked, as on a harpsichord, but is instead generated by freely vibrating metal reeds mounted on a tuning plate as with a wind instrument. As the accordion has two manuals, it is possible to combine the worlds of these two instruments. On the one hand, it is possible to influence and shape the sound while playing, like a wind or string instrument. On the other hand, I played the original part without changing a note, and the accordion blends so well with the strings, organ and bassoon that at first hearing the instrument is not in the foreground at all. Then it emerges from the background and gradually sets off.

In the Baroque period, harpsichordists as a rule made use of the *jeux inégal* – which means that the bass voice kept exactly to the meter while slightly delaying the melody. By adapting this method of playing to the accordion, with its many different ways of shaping tones and its sound possibilities, it was a new way to interpret the Keyboard Concertos in the Baroque style on a modern instrument.

The project was unique as it presented the Keyboard Concertos by J.S. Bach as a first recording in combination with accordion and orchestra.

After several years of intense work, I am grateful that I was able to make this extraordinary journey and projects. I recorded two CDs, played the project *Goldmine Variations* over 35 times in 20 different countries, had six world premieres and developed not only my own artistic way of playing, but also helped to create new works for the next generations.

Doctoral research

My doctoral research bears the title: *Resilience in Music – viewpoints of artists' abilities to deal with crises in life*. Why did I choose this topic?

Background

I remember like it was yesterday, it was the 18th of March 2009 in Würzburg. I felt a little nervous, had tingling in my stomach, which I always have before concerts. I had peaked through the stage entrance and saw people waiting for me, for the *Goldberg Variations* of Bach, for music and for the emotion the music awakens in them.

I entered the stage, took a bow, sat on my concert chair, played the first note and during that very moment, I noticed that something was different, something was wrong. I kept on playing, but everything seemed to be distorted, heavy, not as clear as usual and I noticed that the invisible bond which I normally have with the audience was not there. I played almost desperately, everything in my head moved twice as fast, my hands started to block, and that bond... I could not feel it, I was not able to connect with the audience. At the end I got a friendly applause, went home, and felt like all of those years, all of those hours of training were for nothing.

In that very moment, one of the hardest moments of my life, I remembered something: I am not the only musician in the world. Could it be possible that other musicians, much bigger, more gifted musicians than me, even the greatest geniuses in the history of music could have had such moments?

The question was: how did they deal with it? What did they do to keep going? Maybe they had a way, some knowledge, a trick, some approach, a capability, a method I didn't know about.

Then I started doing research. It quickly became clear to me that what we need in order to get through such moments is commonly called resilience in literature. So, I continued examining papers and works about resilience. I devoured them because I thought I would find something there that would help me get out of my crisis. I realized that these papers contained stories of crises, defeats, even the death of loved ones – in other words, all kinds of hardships and failures. I found hundreds of titles on the subject of resilience, but not a single one about what I needed – resilience in music.

That is the reason that I have decided to fill this gap with analytical work. I was thinking that if I could succeed in connecting the concept of resilience with music, I could hope to help at least one musician get over that feeling of failure and hardship.

What does the term resilience mean from a scientific perspective? The term resilience means struggle, resistance and elasticity. Resilience refers to the human ability to get back on one's feet after problems or traumas have arisen in life.

Traditionally, the concept of resilience, which has been under investigation by psychologists and researchers for the last few decades, has focused mainly on children and youth, in various stages of their development. These studies indicate that some personal characteristics like optimism, self-esteem, acceptance of the negative events, humour, creativity, recreation could help young people to overcome the most stressful periods in their life.

Those personal characteristics were named *resilience factors*. Now the question was whether it was also possible to develop those same characteristics in adults.

This was the point where my own preoccupation clicked in, to cope better with my creative crises and help other musicians to do the same, by using the concept of resilience.

Over the period of three years, I identified the three most important resilience factors for us musicians: optimism, self-esteem and personal support provided by trusted persons.

The first factor is optimism:

Resilient humans tend to be generally optimistic about life. They emphasize the positive aspects of each event and tend to see everything that happens to them, good or bad, from the perspective of useful experience. Every situation in which they find themselves has its meaning. Optimistic people never ever lose the faith that they will be able to achieve their life goals, no matter how ambitious and demanding these life goals might be. They demonstrate the ability to look at everything from a broader perspective and to see existing difficulties as opportunities. Optimistic people might feel overwhelmed by the task ahead, but never for a long time, because deep down in their hearts, they can solve every problem that life poses to them.

The second resilience factor is self-esteem:

Self-esteem causes a person to focus on their own strengths and qualities. It encourages them to reduce sharp criticism and to use constructive criticism instead, when it comes to our own self-dialog. The greatest threat to a musician is not the expectations of others but their own. Self-esteem is the capability to see clearly the difference between the musician we are today and the musician we could be in the future, without feeling disappointment and despair, knowing that our hard work will help us to become the best possible persons we can be. If a person is able to influence his own emotions and behaviour and to calm or appease himself, he will most likely gain positive attention from others.

The third resilience factor is personal support provided by trusted persons:

Our relationships with others are an important factor in the development of resilience. Solid relationships, provided by family members and longtime friends, are important for developing a sense of security and trust in ourselves and others. Whenever we have a relationship of mutual acceptance and understanding, we will know how to ask for help and accept it at the right time in the right way. If our friends have social skills such as active listening and empathy, they will be better able to help us. Healthy adaptation to stress depends not only on the individual but also on their family and friends, and also on those organizations and communities that we all are a part of. Through the support of our family and our friends, we all get more strength to deal with the hardships and failures of life.

Which one of these three resilience factors, optimism, self-esteem and personal support, is the most important for musicians?

To find an answer to this last question in my research, I compared three historical artists (Ludwig van Beethoven, Vladimir Horowitz, Glenn Gould), with three contemporary ones, who are at the same time friends of mine (Stefan Hussong, Wolfgang Dimetrik and Ioanna Avraam).

Result

The result that I found is that every single one of these six unique artists had a trustworthy person or mentor in their own life who stood by them and gave them the support they needed in difficult times. That is why I believe that the most important coping technique for us musicians is precisely the support provided by family and friends.

My recommendations and outlook on the future

I think we should do better on the three dimensions of the education of musicians. First of all, we should encourage networking among musicians, at schools and universities. Friendships offer a support system that can promote emotional, social and educational resilience.

My second recommendation is to make resilience a subject of study, integrated into instrumental teaching. The universities in Germany do exactly this. There are courses on musician health, mental training, stress management and self-management. This is a step in the right direction, but we should also organize workshops where all students can come together to share their positive and negative experiences.

We should prepare students for the problems that will arise in the course of their lives by stabilizing their personality and developing self-confidence and optimism. This will help them to make progress even when they face difficult moments.

Which leads me to my third and last recommendation. Every musician should have a personal mentor and get positive mentoring. We should talk less about mistakes and shortcomings and instead praise and encourage the students more often. Every teacher that works individually with a student influences his or her development, independence, curiosity, positive social orientation and self-control. That is a big responsibility as well as a big chance. Whenever we do teach, or even better, mentor someone, we become an important experience for that person. A good teacher should prepare his student for hardship and failure, but most importantly give options and methods to overcome them.

The aim as a teacher should be to shape musicians with strong personalities who will find their own way and be able to make their contribution and pass on their values to the next generations.

Music performance

J.S. Bach (1685–1750) /
Jukka Tiensuu (b. 1948)

Goldberg Variations (1741) /Erz (2005)
Aria, Variation 1–3 (Bach), Trick (Tiensuu),
Variation 4–5 (Bach), Heat (Tiensuu),
Variation 6–8, Aria (Bach)

MARKUS SARANTOLA

Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa

Lectio praecursoria

Markus Sarantolan tohtorintutkinto (soveltajakoulutus) tarkastettiin 26.10.2019 Taideyliopiston Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Tohtorintutkinnon taiteellinen osuus: Kaksi kamarimusiikkikonserttia. Tutkinnon kirjallinen osuus: Kolmen artikkelin koelma sekä soveltajakoulutuksen raportti ”Runojaloista romantiikkaan. Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa”. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö, lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta luki MuT Veli-Markus Tapio, ja lausunnot kirjallisesta osuudesta lukivat Prof. Dr. Tomi Mäkelä sekä MuT Tommi Hyytinen.

Musiikkiesitys

Wolfgang Amadeus Mozart

Osat *Menuetto* ja *Andante*

Divertimentosta Es-duuri, KV 563

Linnea Hurttia, viulu, Markus Sarantola, alttoviulu, Jussi Seppänen, sello

Yizhak Schotten, hieno amerikkalainen alttoviulisti, meni 1960-luvun puolivälissä nuorena opiskelijana kuuluisan William Primrosen soittotunnille. Schotten muistellee tapaamista:

Toin tunnille Hindemithin sonaatin opus 11 numero 4 ja soitin sitä kaikesta sydämestäni – tein myös kaikki portamentot eli liukumiset. Mister Primrose kysyi: ”Miksi teette noin?” Vastasin: ”Olen kuunnellut teidän levytyksenne.” Primrose vastasi: ”*People don't play like this any more.*” [Ihmiset eivät enää soita tuolla tavalla.] (Potter 1998.)

Vuonna 1904 syntynyt Primrose tiesi, mitä tarkoittaa liukuminen, ja miten paljon sellaisia oli musiikissa aikaisemmin käytetty. Hän oli ehtinyt kokea rippeet aika-kaudesta, jolloin soittokulttuurissa oli tapahtunut fundamentaalisia muutoksia. Sitteeraan musiikkikirjoittaja Tully Potteria: ”1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä yleisessä soittamisen tavassa tapahtui seismisen kokoluokan vallankumous.” (Potter 2003, 76.) Vanhanaikainen liukuminen oli liittynyt oikeasti romanttiseen esitystapaan.

Ennen vanhaan on soitettu, sävelletty ja kuunneltu musiikkia eri lailla. Beethoven on kertonut, että Mozart soitti tylsästi ja vanhanaikaisesti. Kaikista on vuorollaan tullut vanhanaikaisia. Ehkä uuden galantin tyylin nopeasti omaksunut Telemann on joutunut sanomaan ystävälleen Johann Sebastian Bachille: ”*People don't play like this any more.*”

Lukemalla, soittamalla ja tutkimalla, kokeilemalla soittimia, kyselemällä veteraanimuusikoilta sekä kuuntelemalla mitä monenlaisimpia äänitteitä saamme tietoa menneisyydestä. Materiaalia löytyy loputtomasti. Bachin, Mozartin ja Hindemithin suurenmoinen musiikki ansaitsee tulla tutkituksi. (Hindemith muuten oli ensimmäisiä vanhan musiikin pioneereja Amerikassa.)

BRÜGGEN JA KUMPPANIT

Mitä tämä tarkoittaa sinfoniaorkestereiden kannalta? Frans Brüggen totesi vuonna 1969, että jokainen sävel, jonka Amsterdamin *Concertgebouw*-orkesteri esittää Mozartilta tai Beethovenilta, on valhe. Aikamoinen väite. Kuka oli Frans Brüggen? Hän oli eräs hollantilaisen vanhan musiikin liikkeen johtohahmoista, nokkahuilisti ja kapellimestari. Monien mielestä Brüggen oli suurin kaikista.

Brüggen, sekä cembalisti Gustav Leonhardt, sellisti Nikolaus Harnoncourt ja myös monet muut olivat alkaneet 1900-luvun puolivälissä tutkia kauan sitten sävelletyn musiikin esittämistä. He olivat tehneet suunnattoman määrän tutkimustyötä lähteiden ja alkuperäisten barokin soittimien parissa. Jo ennen heitäkin oli suuri joukko pioneereja tehnyt samanlaista perustyötä. Saatujen uusien tutkimustulosten myötä menneiden vuosisatojen musiikista tuli nyt koskettavampaa, viihdyttävämpää ja konkreettisempaa. Barokin sävellysten pintataso muuttui kolmiulotteisemmaksi, merkitystasot puolestaan syvenivät. Vanhasta musiikista tuli, paradoksaalista kyllä, nykyaikaisempaa. Tutkimus laajeni koskemaan myös klassismin ja romantiikan ajan musiikin esittämistä. Vähitellen syntyi ”periodityyli”, uusi tapa esittää *vanhaa* musiikkia, ja se alkoi levitä laajalle – myös tavallisiin orkestereihin.

Brüggen oli ehtinyt esittää *Concertgebouw*-kärjistyksensä aikana, jolloin sinfoniaorkestereissa vielä kovasti vierastettiin ajatusta barokkimusiikin tutkimisesta. Sitten tilanne alkoi muuttua: Brüggenin lisäksi muun muassa Harnoncourt, John Eliot Gardiner ja Roger Norrington kutsuttiin johtamaan merkittäviä orkestereita. Näiden kapellimestareiden levytyksiä kuunneltiin ja jäljiteltiin. Oikeastaan jokainen moderni orkesterinjohtaja kuunteli jossain vaiheessa heidän levytyksiään. Barokkimusiikin pioneerien tekemän tutkimustyön tuloksista oli pikkuhiljaa tulossa hyväksyttävä asia. ”Periodityylistä” oli tulossa suosittua.

TUTKIMUKSENI

Lähtökohtana esittämiskäytäntöjä tutkivan soveltajaprojektin aloittamiselle oli siihenastinen kokemukseni orkesterimuusikkona. Olen työskennellyt noin 30 vuoden ajan sekä moderneissa orkestereissa että keskeisissä periodiyhtyeissä. Minulla on ollut erinomaiset mahdollisuudet seurata historiallisesti tiedostavien esitystapojen saapumista ja leviämistä Suomeen. Aloitin vuosina 2011 ja 2012 tutkimukseni pohtimalla, miten nykyorkestereissa suhtaudutaan HIP:iin (*Historically Informed Performing Practice*). Pian oli kuitenkin välttämätöntä alkaa ottaa selvää siitä, mitä alkuperäiset vanhat käytännöt konkreettisesti tarkoittavat. Tämä oli se suunta, johon tutkimukseni kääntyi ja ajan myötä myös asettui. Oli keskityttävä itse asiaan, eli vanhan musiikin esittämisen perusteisiin.

Barokin, klassismin ja romantiikan ajan sävellysten toteuttaminen tarkoittaa tietämystä historiasta sekä esitettävästä musiikista. Tämän ajattelutavan verbalisoimisesta muodostui loppujen lopuksi jatkotutkintoni ydin, ja nämä terveiset halusin lähettää myös modernille orkesterikentälle. Musiikin esittäminen – myös kaikkein innovatiivisin, kuulijan sisintä koskettava sekä tässä nyt-hetkessä syntyvä – ei nimittäin ole vapaata tieteellisen tai taiteellisen tutkimuksen tekemisestä.

Tutkimukseni on koskenut moderneja orkestereita sekä 1700- ja 1800-lukujen musiikin esittämisen tapoja niissä. Siis kaksi tasoa, kaksi tutkimuksen kohdetta: Historiallisen musiikin esittämisen käytännöt ja nykyaikaiset orkesterit. Miten käytännöt on aikaisemmin otettu vastaan ja miten ne otetaan vastaan juuri tänään? Miten tilanteen muuttuminen tiedostetaan?

OPINNÄYTEKOKONAISUUS

Jatkotutkintoni opinnäytekokonaisuus koostuu seuraavista elementeistä: artikkelikokoelma, kaksi kamarimusiikkikonserttia sekä soveltajaprojektin raportti. Lisäksi tutkinto tuotti barokkimusiikin kurssin, lukuisia erityyppisiä kirjoituksia ja useita esitelmiä.

Miten historiallisesti tiedostava esittäminen voi tai etenee tämän päivän orkestereissa? Tein runsaasti kenttätöitä asioiden tilan selvittämiseksi. Ratkaisin kysymyksen tutkimisen soittamalla useissa suurissa ja pienissä kokoonpanoissa, esittämällä samaa klassista ohjelmistoa sekä teräs- että suolikielillä, niin moderneilla soittimilla kuin periodisoittimillakin. Tämä tarkoitti arkista käytännön työskentelyä eli fyysistä soittamista. Se tarkoitti osallistuvaa havainnointia kuukaudesta ja vuodesta toiseen. Samoina vuosina kirjoitin soittamisen perusparametrejä koskevat artikkelini.

FRASEERAUS

Kun vanhempaa musiikkia soitetaan orkestereissa, on tarkastelun kohteena usein niin sanottu fraseeraaminen. Kyse on musiikin muotoilusta ja monenlaisista hienodynaamisista artikulaatioista.

”Älkää fraseeratko! Hugo Riemann keksi fraseerauksen vuonna 1884!” Tällaisilla sanoilla evästi ansioitunut continuo-urkuri Markus Malmgren Opus X -yhtyettä loppuvuodesta 2010. Olin mukana soittamassa. Veret seisauttava kärjistyksen jäi kerralla mieleen. Meillä oli työn alla Johann Hermann Scheinin teos 1600-luvun alusta. Musiikkia oli toki elävöitettävä, mutta Malmgren toivoi, että emme kuitenkaan tekisi niin paljon varsinaisia crescendoja. Hän toivoi käytettävän muunlaisia painottamisen ja muotoilun tapoja. Mitä tällainen esitystapa tarkoittaa? Tällaisiin kysymyksiin täytyi alkaa perehtyä tarkemmin.

Varhaisbarokin musiikin esittämisen tutkimiseen ei riitä varhaisen barokkimusiikin tutkiminen, vaan meidän on otettava selvää myös siitä, miten vanhoja sävellyksiä kohdeltiin romantiikan ja varhaisen modernismin aikana. On pyrittävä tuntemaan monta eri estetiikkaa – muuten ymmärrys jää pintapuoliseksi. On raaputettava usean eri aikakauden kerroksia, sieltä alta saattaa sitten löytyä tietoa alkuperäisestäkin esittämisen tavasta.

Paljon puhutaan romanttisesta soittotavasta. Tällaisiin asioihin merkittävä osa tutkimuksestani kohdistui. Romantiikan murros oli aikanaan kokonaisvaltainen ja aivan kaiken musiikin esittämisen kannalta merkittävä. 1800-luvun tyylinmuutos kulminoitui dynaamis-agogisessa fraseerauksessa, jonka vaikutusvaltainen saksalainen musiikkitieteilijä Hugo Riemann (1849–1919) kehitti – tai ennemminkin virallisti – sekä asetti vanhoja käytäntöjä vastaan. Myös tällaisista myöhäisromantiikan ajan käytännöistä meidän tulisi ottaa selvää, mikäli haluamme ymmärtää barokkimusiikin esittämistä.

Vielä 1800-luvun alkupuolellakin avainasemassa oli ollut niin sanotun puhuvan musiikin kannalta olennainen painotusten järjestelmä. Sen sijaan nykyään yleinen minkä tahansa aikakauden musiikkiin sovellettu käsitys, että tulisi tehdä aina crescendo kohti seuraavaa iskuja tai seuraavaa tahtia, on käytäntö, joka kehittyi vasta 1800-luvun jälkipuolen aikana. Kyseessä on uusi käytäntö, jota Hugo Riemann puolesti kaunopuheisen propagandansa avulla Freudin ja Mahlerin ajan Euroopassa. Tarkennan kuitenkin hieman: ei Riemann tietenkään yksin koko musiikin muotoilun käytäntöä muuttanut, mutta hän oli ensimmäinen, joka puki systemaattisen teorian muotoon romantiikan aikana yleistyneen esitystavan.

Vanhan musiikin esittäminen perustuu tietoon. Johannes Brahms on todennut, että muusikon tulisi käyttää yhtä paljon aikaa lukemiseen kuin soittamiseen. Pöhinä ja hyvä fiilis eivät riitä, kun vanhaa musiikkia esitetään asianmukaisesti ja antaumuksella. Historiaa on tutkittava ja tämä tutkiminen tapahtuu kirjastoissa.

Käsite ’taiteellinen tutkimus’ nousee aina välillä esiin Sibelius-Akatemiassa. His-

toriallisiin soittimiin perehtyminen jos mikä on taiteellista tutkimusta. Esimerkiksi Mendelssohnin aikaisella biedermeier-jousella Beethovenin musiikki toimii eri lailla. Wagnerilla olisi tässä kohden ollut huomautettavaa. Häntä harmitti (vuonna 1869 ilmestyneessä esseessä *Über das Dirigieren*), että ääniä ei ole orkestereissa tapana soittaa täyteen mittaan muuttumattomalla voimakkuudella. Wagnerin esitysohje esimerkiksi Beethovenin viidennen sinfonian alkuun olisi: ”purista se fermaatti viimeiseen veripisaraan!” (*bis auf seinen letzten Blutstropfen!*)

Wagnerin sostenuto-ideaali on mainiosti toteutettavissa nykyaikaisella jousella. Modernit *Tourte*-malliset jouset saapuivat kuitenkin esimerkiksi Dresdenin hoviorkesteriin vasta noin vuonna 1850. Beethovenin viidennen sinfonian kantaesityksen aikoihin, vuonna 1808, kaikilla soittajilla ei vielä välttämättä ollut käytössään sellaista jouta, jolla olisi ollut mahdollista toteuttaa Wagnerin toivoma sostenutomainen ”viimeiseen veripisaraan” soittaminen.

Wagnerin visiot olivat jo myöhäisromanttisia ja ne poikkesivat Mendelssohnin ja varsinkin varhaisempien säveltäjien, kuten Beethovenin, esittämishanteista ratkaisevalla tavalla. Vasta Hugo Riemann oli se henkilö, joka puki myöhäisromantiikan fraseerausihanteet teorian muotoon. Tämän murroksen ymmärtäminen on vanhan musiikin esittämisen peruseriaatteiden kannalta ensisijaista. Siteeraan Antto Vanhalaa, suomalaista vanhan musiikin tuntijaa ja tutkijaa, aiheena barokin ja klassismin ajan fraasin muotoilu:

Kyse on musiikillisen ajattelun kuvaamisesta ennen Hugo Riemannia, ja hänestä poiketen. Kyse on yhteydestä puheeseen, eli fraasin sisäisestä dynamiikasta. Se pyysi vielä [varhaisen] romantiikan ajanakin voimissaan. Tämän asian ymmärtäminen (eli miten kokonaisuus rakentuu yksityiskohdista teos- ja jaksotasolla) on koko HIP-homman kovaa ydintä, koko historiallisesti tiedostavan esitystavan ydintä, ja sitä tuskin voi korostaa liikaa. (Vanhala 2018.)

Musiikissa oli pitkälle 1800-luvulle voimassa hierarkioihin perustuva painotusjärjestelmä. Tärkeintä ei vielä ollut soinnin tasaisuus. Silti Wagner nimenomaan toivoo ja vaatii tasaista ja muuttumattomalla voimakkuudella soitettavaa ääntä. Se on hänelle jo kaiken orkesterisoiton perusta. Se on kuitenkin vastakohta ”fraasin sisäiselle dynamiikalle”; se on vastakohta musiikin barokinaikaiselle yhteydelle puhuttuun kieleen.

KONSERTIT

Keskeisen osan opin- ja taidonnäytettäni muodostivat kaksi kamarimusiikkikonserattia. Ensimmäisessä konsertissa oli tavoitteena esittää klassismin ajan jousikvartettoja niin historiatietoisesti kuin se kohtuudella on mahdollista. Pyrimme lähestymään teoksia niiden sävellysajankohdasta sekä niitä edeltävistä vuosikymmenistä ja tyylikausista käsin. Toisessa konsertissa (Schumannin *Märchenerzählungen* sekä

Brahmsin jousikvintetto F-duuri) lähestymistapamme oli laveampi: yhtälöön mahdutettiin enemmän vasta 1900-luvulla vakiintuneita esittämisen elementtejä.

Ratkaisimme autenttisuuden ja anakronistisuuden rajapintojen koetteluun seuraavalla tavalla: Pyysin ensimmäiseen konserttiin soittajiksi sellaisia korkeatasoisia vanhan musiikin ammattilaisia, jotka eivät ole koskaan säännöllisesti työskennelleet modernissa orkesterissa – rutiinia romanttisen perusohjelmiston parissa ei ole voinut syntyä. Tällä tavoin Schubertin kvartettoa voitaisiin lähestyä barokin ja klassismin suunnasta ikään kuin se olisi vastikään sävellettyä, aivan upouutta musiikkia. Brahmsin kvinteton esittämisessä pidin keskeisenä asiana puolestaan tätä: 1800-luvulla portamento eli sävelten välinen liukuminen on ollut tärkeämpi koriste kuin vibrato. Jatkotutkintokonserttiin oli siis löydettävä soittamaan sellaisia asian tuntijoita, joille runsas portamentojen viljely ja esimerkiksi suolikeilet ovat tuttuja. Seikkailullisen intensiiviperiodin edetessä löysimme musiikista monenlaisia merkityksellisiä tasoja.

YHTEENVETOA

Vielä William Primrosen kommentista Yizhak Schottenille: Miksi soitatte tuolla tavalla?

Niin – miksi me emme voisi soittaa aina vain nykyaikaisemmin? Sehän olisi kehitystä se. Unohtaisimme liukumiset, vanhojen soittimien laajan kirjon, eri viritysjärjestelmien tarjoaman vivahteikkouden sekä vaihtelevat artikulaatiot ja hienovaraiset painotukset. Sivuuttaisimme Descartesin 40 mielenliikutusta, Quantzin tavan määrittää sävellyksen tempo ihmisen sydämenlyönneistä ja niin edespäin.

Me perehdyimme historiaan, koska alkuperäiset esittämistavat tarjoavat meille ymmärrystä musiikista, sen peruseräisistä, vallinneista sointi-ihanteista sekä säveltäjien intentioista. Tieto tarjoaa meille ymmärrystä siitä, miten musiikki toimii. Ilman alkuperäiseen tietoon perehtymistä olisimme loitontuneet säveltäjien aivoituksista jo perin merkillisiin sfääreihin. Bachin esittäminen kun ei jatkunut yhteiskunnassa Klempererin tai Stokowskin viitoittamalla suurellisella tiellä: 1900-luvun alkupuolella vanhaa musiikkia oli editoitu, romantisoitu ja megalomanoitu joskus lähes tunnistamattomaan muotoon. Edeltävien vuosisatojen musiikki on kuitenkin niin suurenmoista, että sen ei oikein voi antaa muuttua tai vääristyä loputtomiin. Musiikki toimii ja vaikuttaa, kun sen peruseräisiin perehtyy.

Entä esittämiskäytäntöjen tutkimisen tulokset sinfoniaorkestereissa? Miten tulokset ovat havaittavissa modernien yhtyeiden soitossa? Muusikot eivät aina näytä olevan selvillä siitä, että se mitä tavoitellaan, on tulosta vanhan musiikin pioneerien työn hedelmistä. Monista kyseisistä hyveistä on kuitenkin luontevasti ja puolihuomaamatta tullut ajankohtaisia musiikin toteutumisen elementtejä.

Historiallisten esittämiskäytäntöjen tiedostaminen on Suomessa vuonna 2020

jännittävässä rajatilassa. Meillä on tietenkin muutamia barokkiorkestereita. Varsinaisista moderneista ammattiorkestereista kolme tai neljä antaa vanhemmalle musiikille nimen. Ne sanallistavat periodikäytäntöjen olemassaolon konkreettisesti. Olennaista on, että tiedostavien käytäntöjen musiikillista ajattelua kehittävä merkitys lausutaan ääneen.

On kuitenkin myös orkestereita, joiden ohjelmistoissa (barokki)spesialistivierailijoiden nimiä esiintyy vain harvoin. Käsite tyylinmukaisuus nousee esiin juhlapuheissa ja joskus esimerkiksi koesoitoissa, mutta konkreettisenä tavoitteena tyyllitöisyyden johdonmukaisempi edistäminen antaa edelleen odottaa itseään. Mistä ailahtelu periodikiinnostusta kohtaan johtuu? Miksi HIP ei etene nopeammin? Kenties vastaus lienee tilanteen kaksijakoisuudessa: on enemmän ja vähemmän tiedostavia muusikkoyksilöitä. Historiallinen tiedostaminen etenee muusikoiden keskuudessa hyvin erilaisin tavoin.

Onhan HIP – esitystapa, joka ei ole vapaa tiedosta – toki mennyt valtavasti eteenpäin. Hämmästyin kuunnellessani Yleisradion lähettämää konserttia syyskuussa 2019: Baijerin radion sinfoniaorkesteri soittaa jo Haydnia niin, ettei sitä audittiivisesti oikeastaan pysty erottamaan periodiorkesterista. On samantekevää, johtaako heitä (sittemmin edesmennyt) Maris Jansons vai John Eliot Gardiner.

Brüggenin, Harnoncourtin ja Norringtonin kehittäjätyö on edennyt. Heidän työnsä tuloksia on mahdollista arvioida nyt, kun suurta laivaa on käännetty vuosikymmenten ajan. Näiden pioneerien suuri soveltajaprojekti kantaa hedelmää: Baijerin ja Suomen radioiden orkestereiden sointikuvat muuttuvat, ja muuallakin soitto solakoituu yleisesti. Oman soveltajaprojektini tulosten arvioiminen on puolestaan vielä liian varhaista, ja hankkeeni muodostaa tietenkin vain pikkuruisen osa-alueen, kun analysoidaan maailman orkestereiden soittotapojen muutoksia.

Onko jokainen modernin orkesterin soittama sävel valhe? Ei varmaankaan. Eihän musiikissa mitään muutakaan totuutta ole kuin soiva nykyhetki. Vuonna 1969 Frans Brüggen liioitteli, mutta noiden sanojen lausumisen jälkeen sinfoniaorkestereiden soitto on muuttunut huomattavan paljon. Muutos ei kuitenkaan tapahtunut hetkessä, eikä lopullista tulosta ole vielä pitkään aikaan mahdollista arvioida.

Suomalaisten orkestereiden intendenteille lähettäisin terveisinä havainnon, jonka mukaan periodiasiantuntijoiden vierailut näyttävät jostain syystä olevan vähenemässä ohjelmistoista. Mistä tämä johtuu? Vanhempaa musiikkia ei tulisi eristää omaan karsinaansa. Kaikki voivat sitä aivan hyvin esittää – aiheeseen täytyy vain hieman paneutua. On kysymys orkestereiden musiikillisen ajattelun kehittämisestä.

Musiikkia on eri aikakausina – myös aivan viime vuosikymmeninä – soitettu hyvin erilaisten periaatteiden mukaisesti. Näiden periaatteiden tutkimiseen on olemassa kaikki syyt ja perusteet.

LÄHTEET

Potter, Tully 1998. Playing like Hindemith. Yizhak Schotten on Primrose and Fuchs. *The Strad* 109 (1293), 16–21.

Potter, Tully 2003. The Concert Explosion and the Age of Recording. Teoksessa Robin Stowell (toim.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 60–94. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521801942.005>

Vanhala, Antto. Sähköposti kirjoittajalle 29.1.2018.

HEDI VIISMA

Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä: käsikirja säveltäjille.

Lectio praecursoria

Hedi Viisman taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 9.3.2019 Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Tohtorintutkinnon otsikko: ”Kromaattinen kantele mahdollisuuksien pelikenttänä: käsikirja säveltäjille”. Tarkastustilaisuuden valvojana oli MuT Päivi Järviö. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja MuT Kati Hämäläinen sekä lausunnot tutkielmasta FT Pekka Jalkanen ja MuT Eija Kankaanranta.

Taiteellisen tohtorintutkintoni aiheena on kromaattisen kanteleen soittotekniikan tutkiminen ja kehittäminen. Soittotekniikan kehittämiseen olen pyrkinyt laajentamalla soittoteknistä repertuaaria, sovittamalla ohjelmistoa sekä tilaamalla uusia teoksia säveltäjiltä. Tutkimukseni perustuu laajalti omaan keholliseen kokemukseeni ja tietooni. Johtopäätösteni sanallistaminen on ollut yksi keskeinen tavoite tässä tutkimuksessa. Syy tutkinnon suorittamiseen on ollut myös omien ja soittimen äärrirajojen kokeilu. Olen opetellut tutkinnon myötä soittamaan teoksia, joita en olisi koskaan opetellut, ellei opiskeluympäristö olisi tarjonnut siihen minulle aikaa, mahdollisuuksia sekä tarvetta.

Kanteleella on aina ollut iso rooli elämässäni. Suhde soittimeen ja soittamiseen on hyvin henkilökohtainen ja se on ollut jotain, mihin minua ei ole koskaan pakotettu. Perheeni ainoana muusikkona minua ei ole edes lapsena pakotettu harjoittelemaan. Kanteleen soittaminen ja siinä aina parempaan pyrkiminen on siis kunnunnut sisältäpäin. Koen myös hyvin voimakasta pakkoa todistaa soittimen arvo musiikkielämässä. Saan palkintoni uusista teoksista, joita soittimelle on sävelletty sekä jokaisesta uudesta sovituksesta, joka auttaa laajentamaan omaa soittoteknistä osaamistani ja soittimen ohjelmistoa. Minua motivoivat parhaiten asiat, joita ei ole kanteleella aikaisemmin soitettu sekä lukuisat uudentyyppeihin ratkaisuihin liittyvät haasteet. Mikään ei saa minua raivokkaammin liikkeelle kuin epäily, että en pystyisi johonkin tai että jotain ei olisi mahdollista soittaa kanteleella. Otan haasteet innokkaana vastaan ja olen vahvasti sitä mieltä, että rajoitukset eivät ole soittimessa vaan soittajissa, itseni mukaan lukien. Tämän ei kuitenkaan pitäisi estää kurottamasta kohti tähtiä.

Kromaattisen kanteleen perussoittotekniikka, jota aloittelijat opiskelevat on ns. *nostonäppäily*. Siinä näppäillään sormella kieltä alhaalta ylöspäin tulevalla liikkeellä, jolloin sormi koukistuu. Soittimessa kielet asettuvat kahteen tasoon, jolloin diatoniset sävelet ovat ylempänä soittimen oikeassa reunassa ja laskeutuvat alas soittimen vasempaan reunaan, samalla kun kromaattiset sävelet ovat ylempänä soittimen vasemmassa reunassa ja laskeutuvat alas soittimen oikealle puolelle. Näin ollen suunnilleen soittimen keskikohdalla on kromaattinen sävelasteikko samalla tasolla. Konserttikanteleen ensisijainen soittotekniikka on *liukunäppäily*. Siinä sormi liukuu yhdeltä kieleltä ylös- tai alaspäin ja pysähtyy seuraavalle kielelle. Se on hyvin luonteva ja ergonominen tapa liikkua kieleltä seuraavalle.

Kromaattisen kanteleen ja konserttikanteleen perussoittotekniikat siis eroavat toisistaan todennäköisesti johtuen erilaisista kielten asettelusta soittimilla. Toki konserttikanteleessa käytetään joskus tarvittaessa myös nostonäppäilyä. Liukunäppäilyä käytetään kromaattisessa kanteleessa harvemmin, johtuen soittimen kromaattisuudesta. Siinä ei pysty liukumaan esimerkiksi fis-säveleltä e-sävelelle, koska välissä on f-sävel. Kun aloitin maisterinopinnot Sibelius-Akatemiassa vuonna 2000, huomasin vuosien mittaan, että liukunäppäilystä tuli tärkeä osa omaa soittotekniikkaani aina kun mahdollista. Esimerkiksi käytin sitä f-säveleltä e-sävelelle siirtyessä. Liukunäppäilyä käyttäessä pystyy soittamaan huomattavasti nopeammin verrattuna nostonäppäilyyn. Huomasin kuitenkin vasta hiljattain, että jossain vaiheessa olin lopettanut liikkumisen yhdestä soittotekniikasta toiseen. Kahden tekniikan välimaastosta oli tullut minun perustekniikkani. Pitkän pohdinnan jälkeen olen päättänyt nimetä sen *lyöntinäppäilyksi*. Sormen liike-energia lähtee ilmasta kieltä kohti ja lyönnin voimakkuudella sekä nopeudella säädetään kielen värähtelyn vaihtelut. Lyönnin suuntana on vinosti kieltä kohti hieman koukussa olevalla sormella ylhäältä alaspäin tähtäävä sormen liike. Sormen fyysisen liikkeen minimointi ja sormen kosketuksen kontrollointi edellä mainitulla tavalla mahdollistavat vieläkin nopeamman soittotavan. Soitan teille seuraavaksi Isaac Albenizin *Asturias-sarjasta* osan ”Leyenda”, eli Legenda.

Musiikkiesitys

Isaac Albeniz (1860–1909) ”Leyenda” sarjasta *Asturias* (1890)

Hedi Viisma, kromaattinen kantele

Kromaattinen kantele on kehitetty vuonna 1953. Sen kehitti valgamaalainen Väinö Maala, Etelä-Virosta. Ensimmäinen kromaattisen kanteleen soittaja ja opettaja oli minun ensimmäinen opettajani Els Roode. Miten lähestyä soitinta, jota ei ole aiemmin ollut olemassa? Soitinta, jolla ei ole ollut opettajia, ohjelmistoa, oppikirjoista puhumattakaan. Els Roode lähti etsimään muille soittimille kirjoitettua repertuaaria, jota pystyisi soittamaan uudella soittimella. Monet hänen oppilaistaan,

minä mukaan lukien, ovat kasvaneet soittamalla esimerkiksi 1800-luvun säveltäjä, pedagogi ja pianisti Carl Czernyn pianonsoiton opiskeluun tarkoitettua etydikirjaa. Soittimelle sovittaminen ja uuden ohjelmiston löytäminen kuuluvat edelleen kromaattisen kanteleen opettajien perusosaamiseen. Mistä kukin lähtee sopivaa ohjelmistoa etsimään, perustuu jokaisen opettajan omiin musiikkimieltymyksiin. Pidän kovasti impressionistisesta kuvataiteesta sekä impressionistisista säveltäjistä Claude Debussystä ja Maurice Ravelista. Kanteleen erityisen pitkä sointi tarjoaa erinomaisia mahdollisuuksia sointivärien sekoittamiseen ja harmonioiden vaihdoksien pehmentämiseen. Samalla tavalla impressionistisessa kuvataiteessa ei ole selviä rajoja värien vaihtumisen välillä, vaan värit ovat sulautuneet toisiinsa. Lähdin sovittamaan Claude Debussyn pianosarjaa, jonka nimi on *Suite bergamasque*. Olen kirjallisessa työssäni kirjoittanut sen sovittamisesta kanteleelle esimerkkinä säveltäjille siitä, mitkä asiat ovat helposti tai toisaalta hankalasti toteutettavissa kromaattisella kanteleella. Seuraavaksi soitankin teille tästä sarjasta osan Prelude.

Musiikkiesitys

Claude Debussy (1862–1918) Prelude sarjasta *Suite bergamasque* (1890–1905)
Hedi Viisma, kromaattinen kantele

Kanteleen ääni ei ole kovin voimakas. Dynaamisia ja äänenvärin vaihteluita löytyy soittimesta kuitenkin runsaasti. Skaalan hiljaisempaan päähän voidaan kanteleella edetä melkein loputtomiin, jopa niin pitkälle, että ei voi enää olla varma, soiko kantele ollenkaan vai soiko se vain omassa päässä. Herkän dynaamisten mahdollisuuksiensa puolesta kantele soveltuu hyvin myös polyfonisen musiikin soittamiseen. Mahdollisuus värittää jokainen ääni omalla tavallaan tarjoaa moniäänisen tekstuurin toteuttamiseen erinomaiset lähtökohdat. Ja juuri polyfonisen tekstuurin soittaminen monipuolistaa ja kehittää soittajan sammutustekniikkaa. J. S. Bachin sekä G. F. Händelin musiikki on ollut osa ohjelmistoani aivan soittamiseni alusta saakka. Bachin kaksiaäniset inventiot tai Händelin menuetit soveltuvat hienosti joskus jopa perustason soittajille. Bachin *Goldberg*-muunnelmat, teema ja 30 variaatiota, voidaan laskea säveltäjän yhdeksi merkkiteokseksi. Teos on soittoteknisesti hyvin haastava vaikkakin samalla musiikillisesti erittäin palkitseva. Teoksen kaikki variaatiot kanteleella toteutettuna eivät ole välttämättä ihanteellisia versioita originaalista, mutta pidän niitä oleellisena osana tätä tutkimusmatkaa. Näen teoksen sovittamisen arvon siinä, että kun pyrkii ottamaan haltuun kappaleen esittämiseen tarvittavan teknisen taituruuden, voi tällaista kokemusta ja teknistä hallintaa soveltaa tulevaisuudessa kanteleelle sävelletyssä musiikissa. Halusin opetella ja soittaa koko teoksen myös siitä syystä, ettei kanteleelle kerta kaikkiaan ole vielä sävelletty tunnin mittaista sooloteosta. Jo tämä sellaisenaan on haaste, joka jokaisen ammattisoittajan on kohdattava. Keskittymisen vaatimukset ja fyysinen jaksaminen tällaisessa teoksessa ovat

aivan eri tasolla kuin vaikka kolmen tunnin taustamusiikin soittaminen ravintolassa tai kuuden tunnin harjoittelemisen luokassa. Kanteleen kansanmusiikkisoitintaus-tasta johtuen koen, että soittimen soittotekniikka on myös kehittynyt hyvin pitkälti melodia- ja säestyspohjalta. Näin ollen melodiaa soittava käsi kehittyy huomatta-vasti taitavammaksi kuin säestyskäsi. *Goldberg*-muunnelmien alun perin sävelletty kaksisormioiselle cembalolle, jolloin variaatioissa eri melodialinjoja soittavat kädet ja niille kohdistuvat tekniset vaatimukset ovat samat. Usein melodialinjat vaihtuvat myös saumattomasti eri rekistereiden välillä, jolloin kantelemusiikissa ylärekisterissä soittamaan tottunut käsi joutuukin tekemään tilaa niin sanotulle ”säestyskädelle”. Näin monenlaisia soittoteknisiä haasteita en ole löytänyt mistään muusta yksittäi-sestä teoksesta. Seuraavaksi esitän teille *Goldberg*-muunnelmien ensimmäisen vari-aation, joka taipuu melko uskottavasti kantelemusiikiksi.

Musiikkiesitys

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Variaatio 1 teoksesta

Goldberg-muunnelmien (1741)

Hedi Viisma, kromaattinen kantele

Tutkinnon yhtenä tukipilarina on ollut yhteistyö säveltäjien kanssa. Viiden konser-tin kokonaisuus sisälsi uusia tilausteoksia kuudelta säveltäjältä. Tavoitteena oli pyy-tää uutta musiikkia mahdollisimman erilaisilta säveltäjiltä sekä yhteistyössä heidän kanssaan kehittää kanteleella soittotapoja, joita ei ole aikaisemmin käytetty. Koen, että melko helposti voi itse soittajana tulla myös sokeaksi erilaisille äänentuottota-voille, jolloin säveltäjä ”ulkopuolisena” voi löytää uusia raikkaita lähestymistapoja kanteleen soittoon. Kanteleen kaunis, pyöreä ja kumea äänenlaatu, johon yleensä pyritään, ei suljekaaneen pois vaihtoehtoa soittaa tarkoituksellisesti rumaa ääntä, kun-ten Maria Kallionpään teos *Run* (2006) todistaa. Voimakas, raaka ja välillä särkyvä ääni tuottaa huomattavasti erilaisen äänimaiseman. Robert Rival taas käyttää hy-väksi muun muassa kanteleen resonanssia ja saavuttaa nopeilla toistuvilla sävelku-vioilla hienoja äänimassoja, jolloin kanteleen äänenvahvuus nostetaan soittimen äärrirajoille. Rivalin teos *Ten Miniatures* (2017) on hieno esimerkki myös hänelle esitetystä toiveestani koskien mahdollisuutta käyttää osa teoksesta opetukselli-sessa tarkoituksessa. Jotkut osat teoksesta (esimerkiksi numerot 1, 3 ja 6) ovatkin teknisesti soveltuvia myös keskitason soittajille. Alex Freeman löytää soittimesta hienoja perkussiivisia ominaisuuksia ja Ilari Kaila leikkii kromaattisuuden antamil-la mahdollisuuksilla. Pisin yhteistyö minulla on ollut säveltäjä Matthew Whittal-lin kanssa. Häneltä on ilmestynyt ensimmäinen kantelekappale vuonna 2002 (*The Snow Watcher* soolokanteleelle) ja viimeisin vuonna 2018. Siihen väliin on mahtunut monia teoksia kanteleelle eri kokoonpanoissa. Yhdessä olemme löytäneet erilaisia tapoja soittaa moniäänisiä huiluääniä sekä monia korukuvioita, joissa yhdistellään

soittotekniikoita sormilla näppäillen ja liu'uttaen. Whittallin viimeisessä teoksessa *Five Windows on Winter* (2018) kanteleelle ja jousiorkesterille korostui erityisesti yhteissoittoon vaikuttavia balanssiasioita. Esimerkiksi kanteleen kirkas ylärekisteri kantaa paremmin, kun siihen lisätään oktaavivahvistusta. Se taas antoi minulle soittajana haasteen löytää tapoja, miten oktaavisoittoa voi sujuvasti toteuttaa nopeissa tempoissa. Seuraavaksi näette video-esimerkin kantelekonsertosta *Five Windows on Winter*. Teos sai kantaesityksen viimeisessä jatkotutkintokonsertissani joulukuussa 2018. Esimerkissä kuulette kolmannen osan ”Renewal” lopun ja neljännen osan ”Recreation” alun. Orkesterissa soittavat: Maria Puusaari, Juha-Pekka Koivisto, Kaidi Ugandi, Liisa Rantala, Pasi Eerikäinen, Isa Halme, Sebastian Silén, Barbora Hilpo, Laura Vilagi, Joasia Cieslak, Lumi Mannermaa ja Tarmo Anttila. Orkesteria johtaa Nils Schweckendiek.

Videokatkelmä (tallennettu konsertista 15.12.2018)

Matthew Whittall (s. 1975) Osa konsertosta *Five Windows on Winter* (2018) kanteleelle ja orkesterille

Hedi Viisma, kromaattinen kantele ja orkesteri, kapellimestari Nils Schweckendiek

Vaikka kromaattinen kantele on nimensä mukaisesti kromaattinen, keskittyy tähän saakka iso osa kanteleelle sävelletystä musiikista sen kauniiseen ääneen. Ymmärrän toki kanteleen äänen viehättävyyden ja vaikeuden ohittaa tämä ominaisuus säveltäjänä. Tästä johtuen soittajat eivät kuitenkaan totu käyttämään soittimen kaikkia mahdollisuuksia. Usein olen huomannut oppilaiden kauhistuvan, jos eteen tulee kappale sävellajissa, jonka etumerkinnässä on enemmän kuin kolme ylennystä tai alennusta. Tämän tutkinnon kautta olen työntänyt paitsi itseäni myös oppilaitani tuolle epämu-kavuusalueelle ja yrittänyt aktiivisesti löytää hyvin kromaattista musiikkia kanteleella soitettavaksi. Olen myös pyytänyt säveltäjiä, onnistuneesti, tähän tutkintoon sisältyvissä tilaustöissä tuomaan esiin soittimen kromaattisuutta. Soitan teille nyt kuitenkin Maurice Ravelin teoksesta *Le tombeau de Couperin* osan Rigaudot.

Musiikkiesitys

Maurice Ravel (1875–1937) ”Rigaudot” teoksesta *Le tombeau de Couperin* (1914–1917)

Hedi Viisma, kromaattinen kantele

Aloitin taiteellisessa tohtoriohjelmassa kymmenen vuotta sitten. Tässä ajassa olen muuttunut melko paljon sekä ihmisenä että taiteilijana. Syy tutkinnon suorittamiseen ei ole kuitenkaan muuttunut ja olen saavuttanut itselleni asettamani tavoitteet. Kromaattisen kanteleen repertuaari on laajentunut tutkinnon myötä kuudella

uudella teoksella sekä lukuisilla sovituksilla. Uskon, että tämän musiikin esittäminen jatkaa tavoitteeni ruokkimista ja innostaa säveltäjiä kirjoittamaan kanteleelle lisää. Soittotekniikan kehityksestä voisin todeta, että soittimen mahdollisuudet eivät ole vielä tulleet vastaan. Aina kun olen saavuttanut oman osaamiseni äärirajan, olen pian huomannut, että se raja liikkuu taas hieman kauemmas. Jokin todella haastava tekninen toteutus ei olekaan yhtäkkiä niin hankala, kun uusi soittotapa on otettu haltuun. Toivon, että jatkuvan kehittämisen haaste pätee myös kirjallisen työni suhteen. Todennäköisesti ja jopa toivottavasti sitä joutuu päivittämään liittyen soittoteknisiin tasoihin. Opettajana ja soittajana pyrin myös tulevaisuudessa innostamaan ihmisiä ajattelemaan, että vain taivas on rajana.

ARTICLES

Mieko Kanno

Quiet is beautiful: The poetics of soft sound today



This article examines the use of soft sound with reference to late-twentieth and twenty-first century music. My hypothesis is that softness offers a particular type of poetics in contemporary music, thus inviting examination of such poetics in close scrutiny. The article explores the topic through a number of musical examples: each uses soft sound for different effects, yet all demonstrate a similar desire to engage musicians and audience in a new mode of experience for musical sound. I suggest that the use of electronics has played a significant role in this development, accelerating the shift of emphasis from composition to performance and listening, and expanding poetics along the way. I argue further that the recent popularity of quiet music has brought about the emergence of a new sonic sensibility, and I discuss it in the context of current thoughts on inter-subjectivity in musical performance. New sonic sensibility questions the practice of sonic articulation: I examine challenges facing the performer in this issue and identify the process and expertise necessary to find appropriate strategies as research. The article concludes that the poetics of soft sound has brought about a shift in the musical discourse for this genre, permitting a willing and creative engagement for both the musician and listener to participate in the act of listening.

Keywords: contemporary music, electronics, inter-subjectivity, musical performance, soft sound, sonic sensibility

About the author: Mieko Kanno is a violinist and specialist on contemporary music. She is Professor in Artistic Doctoral Studies at Sibelius Academy, and Director of the Centre for Artistic Research at University of the Arts Helsinki.

Susanna Lindberg

<https://orcid.org/0000-0003-3093-6056>

How to become a cyborg and a medium: On teaching performing arts



This article presents the ideas of two French philosophers, Peter Szendy and Philippe Lacoue-Labarthe, on how to teach creativity in performing arts, especially playing an instrument and acting. Szendy is a musicologist-philosopher who studied music from the point of view of 'deconstruction'. In this article, I show how he has 'deconstructed' the classical idea of artistic subjectivity by showing how his work is based on and even mixed with the materiality of the instrument and the score. One could even say that he shows how

the musician gradually becomes a 'cyborg' of their instrument and a 'medium' of his/her score. Then I show how Philippe Lacoue-Labarthe, who is also strongly influenced by deconstruction, analyses the figure of the actor in a way that further develops the idea of the artist as a 'medium'. This is why I present his analysis of Diderot's 'Actor's paradox'. The aim of the article is not to explain all of Szendy and Lacoue-Labarthe's thinking, but to present their point of view insofar as it might contribute to the discussion on performing arts.

Keywords: actor, musician, Peter Szendy, Philippe Lacoue-Labarthe, teaching

About the author: Susanna Lindberg is a philosopher specialising in German Idealism and contemporary French philosophy. Her recent research focuses on the existential, ontological and conceptual dimensions of contemporary technology.

Elina Packalén

On expression and the expression theory of art

In discussing art, expression and expressiveness are important notions. In recent years there have been lots of papers and other publications on the topic of expressiveness of music from the aspect of philosophy of music (e. g. Kivy 2002, Davies 2005, Robinson 2005, Trivedi 2017). Quite often the topic of these discussions has been the question of on what basis we attribute even to pure instrumental music expressive properties, such as cheerfulness or sadness. After all, music has no states of mind that justify those descriptions. Instead of focusing on expressive properties or in addition to it, we might try to find another point of view to the relation in which the human emotions, feelings and other subjective experiences are to works of music and to other works of art.

One alternative view is the Expression Theory of Art that emerged in the end of the 18th century during the early romantic era. According to that theory, art is involved in representing and expressing emotions and feelings, and works of art must express emotions or feelings. In another version of this theory, an artist expresses his or her emotion in a work of art by which the emotion is transmitted to the audience.

Keywords: ambiguously self-expressive object, complete musical persona, exemplification, expression, the Expression Theory of Art, the Persona Theory.

In 2003 Elina Packalén successfully defended her PhD in theoretical philosophy. Previously, Packalén had graduated as a piano teacher from the Turku Conservatory. Today Packalén is a freelance researcher focusing on the concepts of expression and representation in music.

Tomas Järvinen

The challengers of the public cultural centres

Institutional theory has undergone major development in recent decades, while resource dependence theory has remained essentially unchanged since its inception in 1978. This study examines the associations of these two theories as well as organisational performance in the context of cultural centres in Finland.

Using a mixed methods approach, this research involved in-depth semi-structured interviews and then surveys in a later stage. A total of 20 interviews was conducted at four private cultural centres in Finland, while quantitative data (i.e. surveys) were gathered from 106 cultural centres. Thematic analysis was applied to the qualitative data to investigate the factors that influence the practices of private cultural centres.

The results support the conclusion that private cultural centres do not passively adhere to institutional constraints. Rather, they selectively choose strategic responses that balance conflicting institutional pressures and their own interests and goals. Additionally, the more dependent a cultural centre is on a single revenue source—in this study, the municipality—the greater conformity it displays.

Key words: cultural centres, institutional theory, resource dependence theory, strategic responses

Dr Tomas Järvinen worked at the Sibelius Academy of the University of Arts Helsinki from 2015 to 2019 and the Helsinki Summer University from 2017 to 2019 with teaching responsibilities in creative management and entrepreneurship courses. He is also the principal and CEO of Folkhälsan Utbildning Ab, a Vocational education and training (VET) school in Finland.

DENIS PATKOVIC

Resilience in music – viewpoints of artists' abilities to deal with crises in life

In my doctoral thesis *Resilienz in der Musik – Erörterungen zu den Fähigkeiten von Künstlern, mit Krisen im Leben umzugehen* I have compared three historical artists (Ludwig van Beethoven, Vladimir Horowitz and Glenn Gould) with three contemporary ones (Stefan Husong, Wolfgang Dimetrik and Ioanna Avraam). The historical artists were approached

through literature, whereas the contemporary artists were analyzed through interviews. In my research I have concluded that the most relevant resilience factors for musicians are optimism, self-esteem and personal support provided by trusted persons. The central aim of my concert series was to display different aspects of masterpieces of contemporary accordion literature.

Keywords: accordion, developmental psychology, resilience

Denis Patkovic was recently named First Guest Professor of Accordion at Senzoku Gakuen College of Music in Tokyo, and he graduated as Doctor in Music in 2018.

MARKUS SARANTOLA

Historically informed performing practices and symphony orchestras

Markus Sarantola's applied doctoral studies included a collection of articles, two chamber music concerts, and a report. Sarantola explored how historically informed performing practices (HIP) are progressing in modern symphony orchestras. How is HIP received in philharmonic circumstances? It was also central to investigate the basics of the original performing practices themselves. Sarantola's three main articles were dealing the phrasing, the vibrato, and the history of the orchestral sound.

Keywords: articulation, baroque, classicism, historically informed performing practices, phrasing, romanticism, symphony orchestra

About the author: Dr Markus Sarantola plays both modern and period viola in several Finnish orchestras and ensembles.

HEDI VIISMA

Chromatic kantele – a field of possibilities

The subject of my doctoral studies is the exploration and development of playing technique on the chromatic kantele. I have worked to expand the instrument's repertoire. The series of five concerts has included new works for chromatic kantele by six different

composers and eight new arrangements. My written thesis focuses primarily on the technical capabilities of the chromatic kantele. It is my hope that this handbook will provide composers with the knowledge of the instrument's wide range of possibilities.

Keywords: arranging, chromatic kantele, composers

About the author: Estonian-born musician Hedi Viisma's repertoire spans a wide variety of styles and periods ranging from Renaissance and Baroque keyboard and lute works to piano music of the early twentieth century and new works composed especially for her. She graduated as a Doctor of Music in 2019.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

30
V U O
T T A

MUSIIKIN TOHTOREITA
SIBELIUS-AKATEMIASTA