

**Marko Alastalo**

# **Esiintyjä, tila, yleisö**

**John Cagen ja Alvin Lucierin herättämiä ajatuksia**

**23.2.2009**

## John Cage: 4'33'' (1952)

*Question: Then what is the purpose of this "experimental" music?*

*Answer: No purpose. Sounds.*<sup>1</sup>

Olen ollut John Cage –fani siitä lähtien kun luin joskus teini-ikäisenä hänen sävellyksestään 4'33''. Tosin teini-ikäisenä kyseistä teosta kohtaan tuntemani innostus ei ollut järin syvällistä. Se oli mielestäni lähinnä hyvä vitsi: neljän minuutin ja kolmenkymmenenkolmen sekunnin pituinen tauko, siinä koko teos! Kuvittelin tyytyväisenä, kuinka sen kantaesitys oli närkästyttänyt tärkeilevää konserttiyleisöä.

Sittemmin, eläessäni musiikinopiskelijan elämää, länsimaisen taidemusiikin historian luennoilla käsiteltiin ”amerikkalaista eksperimentaalismia”, ja jouduin tekemisiin John Cagen kanssa uudestaan. Huomasin, että 4'33'' :n hienovaraisen provokatiivisuuden lisäksi minua kiinnosti sen käsitteellisyys: kyky asettaa kyseenalaiseksi, mitä musiikki loppujen lopuksi on. Riittääkö kuulijan väliaikainen herkistyminen ympäristönsä satunnaisille äänille tekemään kyseisistä äänistä musiikkia? Jonkin määritelmän mukaan musiikki on organisoitua ääntä. Jos näin on, ja jos hyväksymme, että 4'33'' on musiikkia (ainakin länsimaisen taidemusiikin historiassa se tuntuu olevan kanonisoitunut musiikkiteokseksi, ihme kyllä), kuka organisoii satunnaiset ympäristön äänet teoksessa 4'33''? John Cage ei sitä ainakaan tee, vaikka äänten organisointi onkin perinteisesti mielletty ennen kaikkea säveltäjän tehtäväksi. Cagen ainoa panos äänten organisoijana on teoksen jakaminen kolmeen osaan; osien kestoja hän ei kuitenkaan määrittele, eikä myöskään keinoa, millä osat esityksessä rajataan – joten teoksen kulloinenkin tulkitsija voi halutessaan myös jättää ne rajaamatta.<sup>2</sup> Tässä tapauksessa säveltäjää enemmän ääniä organisoikin esittäjä<sup>3</sup>, koska hän määrittelee teoksen mittasuhteet ja keston<sup>4</sup> sekä esityspaikan. Esityksen aikana kuultavia satunnaisia ääniä, niiden rytmistä, dynaamista tai semanttista suhdetta toisiinsa, tai noista suhteista hahmottuvia kokonaisuuksia ei

---

<sup>1</sup> Cage 1995, 17

<sup>2</sup> Nyman 1999, 3

<sup>3</sup> Tai esittäjät; esiintyjien määrä on vapaa (Nyman 1999, 3)

<sup>4</sup> Teoksen nimi 4'33'' viittaa vuonna 1952 tapahtuneen ensiesityksen keston, joksi mitattiin 4 minuuttia 33 sekuntia. Cage antaa kuitenkin esiintyjälle vapaat kädet esityksen ja sen osien keston suhteen. (Nyman 1999, 3)

4'33'' :n esiintyjäkään pysty organisoimaan. Kuka sitten pystyy? Joku jumalako?

Oikea vastaus on tietysti: kuulija. Nykyäänhän kaikki jo tietävät, että taideteos syntyy viime kädessä katsojan/kuulijan päässä. Voidaan olettaa, että herkistyessään ympäristönsä äänille kuulija itse yhdistelee niitä mielekkäiksi kokonaisuuksiksi. Koska kukin kuulija rakentaa äänistä oman ainutlaatuisen kokonaisuutensa, 4'33'' on paitsi paikka- ja tilannesidonnainen, myös kuulijasidonnainen musiikkiteos. Mutta se ei ole pelkästään musiikkiteos. Institutionaalisen konserttirituaalin dekonstruktiona se on mitä suurimmassa määrin myös yhteisöllinen performanssi, jonka osallistujat, olivatpa he paikalla ”esiintyjän” tai ”yleisön” ominaisuudessa, tulevat tietoiseksi paitsi ympäristön äänistä, myös ympäristöstään ylipäänsä – ennen kaikkia samassa tilassa olevista ihmisistä ja heidän käyttäytymisestään konventionaalisen tilanteen konventioiden rikkoutuessa. Ympäristönsä lisäksi he tulevat tietoiseksi myös itsestään ja omasta suhteestaan siihen. Näin 4'33'' toimii kuten minkä tahansa taideteoksen kuuluukin: auttaa ihmistä kohtaamaan viime kädessä itsensä.

Nyt alammekin lähestyä nykyhetkeä Cage-suhteeni historian kuvauksessa. 4'33'' on minulle edelleenkin yksi viime vuosisadan tärkeimmistä musiikkiteoksista. Tällä hetkellä olen erityisen innostunut tavasta, jolla sen äänten organisoitumisen prosessi tulee suoraan esille soivassa lopputuloksessa. Taiteessa on jo pitkään ollut havaittavissa painopisteen siirtymiä tuotteesta prosessiin. Musiikissa se on ollut harvinaisempaa. Säveltäjät ovat kyllä käyttäneet toinen toistaan mielenkiintoisempia menetelmiä, joilla he ovat organisoineet ääniä musiikiksi, mutta yleensä nämä prosessit ovat kuultavissa valmiissa teoksessa vain vaivoin, jos ollenkaan. Sen sijaan 4'33'' on teos, jonka organisoituminen musiikiksi on paitsi reaaliaikaista – organisoituminen ja soivan lopputuloksen kuuleminen tapahtuvat samanaikaisesti – myös täysin kirkasta ja selkeää, kenen tahansa kuulijan havaittavissa. Itse asiassa äänten organisoitumisen prosessi on soiva lopputulos; ne ovat tässä teoksessa sama asia.

Joudun tässä vaiheessa perumaan aikaisemmin esittämäni väitteen, jonka mukaan teoksessa 4'33'' John Cage ei osallistuisi juuri lainkaan äänten organisoimiseen

musiikiksi. Sillä tosiasiaa hän kyllä organisoi; organisointi on vain toisentyypistä kuin musiikissa yleensä. Cage ei pakota ääniä muotoon, ei aseta niitä tiettyyn järjestykseen eikä lyö lukkoon niiden kestoja ja säveltasoja. Sen sijaan hänen tapansa organisoida vastaa generatiivisen taiteen lähtökohtia: taiteilija määrittelee säännöt, joiden mukaisesti tai puitteissa teos rakentuu ja saa ilmiänsä.

**Alvin Lucier: ”I am sitting in a room” (1970)**

*“I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.”<sup>5</sup>*

Näen Alvin Lucierin ääniteoksen ”I am sitting in a room” jossain mielessä Cagen 4’33’’:n sukulaisteoksena. Siinäkin huomio kiinnittyy ympäristön ääniin, mutta toisella tavoin kuin 4’33’’:ssa. Teoksessa hyödynnetään kahta ääninauhaa. Niille äänitetään vuorotellen yllä olevaa tekstiä, jonka Lucier on kirjannut myös teoksen tapahtumapartituuriin (tosin hänen mukaansa minkä tahansa muunkin tekstin käyttö on sallittua). Ensin alkuperäinen puhe äänitetään nauhalle 1. Nauhoite toistetaan, ja se äänitetään samalla nauhalle 2. Nauhoitteen kopio toistetaan ja äänitetään nauhalle 1. Tämä kopion kopio toistetaan ja äänitetään nauhalle 2. Tätä uusien kopioiden uudelleen nauhoittamista jatketaan. Uusien kopiosukupolvien myötä nauhoitettu puhe muuttuu yhä epäselvemmäksi, kun äänityksessä käytetyn huoneen resonanssitaajuudet (ja mahdolliset äänityslaitteiston aiheuttamat häiriöt) vahvistuvat kopioitaessa. Lopulta tekstin ymmärtäminen käy mahdottomaksi.

Tuomalla totutusta poikkeavalla tavalla aistittavaksi huoneen luontaisen resonanssin, ts. sen akustiset ominaisuudet, Lucier tutkii alkuperäisen puhujan ja äänityslaitteiston suhdetta tilaan, johon puhuja ja laitteisto ovat sijoittuneet. Samalla hän muuttaa tilan musiikiksi, tai tarkemmin sanoen siirtää vähä vähältä huomion esiintyjästä äänten

---

<sup>5</sup> Alvin Lucierin kirjallisesta partituurista (Lucier 1995, 322)

organisoijana kohti tilaa äänten organisoijana. Edellä mainitussa ehdotelmassaan nauhoitettavaksi tekstiksi Lucier kirjoittaa, että puheen häivyttäminen toistuvien äänitysten avulla ei ole niinkään resonanssi-ilmiön demonstroimista, vaan puheen epäsäännöllisyyksien silottamista. Tällä hän viittaa omaan puhevikaansa, änkytykseen.<sup>6</sup> Puheen häivyttämisen myötä katoavat myös esiintyjän puhevirheet, samoin kuin hänen äänensä kaikki muutkin persoonalliset piirteet. Esiintyjän persoona katoaa ympäristön kohinaan.

Aivan kuten Cagen 4'33'', Lucierin ”I am sitting in a room” on musiikkiteos, jossa äänten organisoitumisen prosessi on yhtä kuin teoksen soiva lopputulos. Myös säveltäjän rooli sääntöjen laatijana ja puitteiden luoja on molemmissa teoksissa samankaltainen, vaikka jälkimmäisen teoksen säännöt ovatkin astetta mutkikkaammat. Sisällölliset painotukset ovat kuitenkin erilaisia. 4'33'' on nähtävissä käsitteellisenä ja yhteisöllisenä dekonstruktiona, kun taas ”I am sitting in a room” herättää kysymyksiä virtuaalisesta tilasta ja simulaatiosta. Mikä on kopion suhde alkuperäiseen? Jos tilassa olevaa ääntä nauhoitetaan, ovatko ääninauhalla kuultavat äänet uuden, virtuaalisen tilan ääniä? Syntykö usean äänityksen myötä useita sisäkkäisiä virtuaalisia tiloja? Entä muuttuuko kuulijan paikka ja suhde virtuaalisiin tiloihin ja ”alkuperäiseen” tilaan kopiokerrostumien lisääntyessä? Onko kussakin virtuaalisessa tilassa myös omat virtuaaliset esiintyjänsä ja kuulijansa, jotka kerrostuvat ja menevät sisäkkäin?

### **Alvin Lucier: *Music for Solo Performer* (1965)**

*Place an EEG scalp electrode on each hemisphere of the occipital, frontal, or other appropriate region of the performer's head. Attach a reference electrode to an ear, finger, or other location suitable for cutting down electrical noise. Route the signal through an appropriate amplifier and mixer to any number of amplifiers and loudspeakers directly coupled to percussion instruments, including large gongs, cymbals, timpani, metal ashcans, cardboard boxes, bass and snare drums (small loudspeakers face down on them), and to switches, sensitive to alpha, which activate one or more tape recorders upon which are stored prerecorded, sped-up alpha.<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> Nyman 1999, 109

<sup>7</sup> Alvin Lucierin kirjallisesta partituurista. (Lucier 1995, 300)

Alvin Lucier on minulle suhteellisen uusi tuttavuus. Tutustuin hänen musiikkiinsa vasta pari vuotta sitten ryhtyttyäni suunnittelemaan projektia, jossa pyritään muuntamaan aivosähköimpulsseja musiikiksi. Aloitettuani projektiin liittyvän taustatyön törmäsin Lucieriin saman tien, olihan hän ensimmäinen aivoaaltoja äänten tuottamiseen käyttänyt säveltäjä.

Teoksessaan *Music for Solo Performer* Alvin Lucier käyttää äänten tuottamiseen esiintyjän<sup>8</sup> alfa-aaltoja. Ne tulevat esille EEG-mittauksessa, kun henkilö, jonka aivosähköä mitataan, on rentoutuneessa tilassa silmät suljettuina, vailla visuaalisia ärsykeitä. Alfa-aallot ovat niin matalataajuisia värähtelyä, ettei ihmiskorva pysty kuulemaan niitä. Voimakkaasti vahvistettuna ja sopivien kaiuttimien avulla suunnattuna alfa-aaltojen energia on kuitenkin riittävän voimakas aiheuttamaan värähtelyä erilaisissa lyömäsoittimissa – toisin sanoen kuultavissa olevaa ääntä.

Siinä missä John Cagen 4'33'' herättää kysymyksiä musiikin olemuksesta, monet Alvin Lucierin teokset tutkivat ääntä – niin myös *Music for Solo Performer*. Onko ääni olemassa, vaikka värähtelyä ei esimerkiksi alfa-aaltojen tapauksessa voi kuulla? Vai muuttuvatko välittäjäaineen tihentymät ja harventumat ääniksi vasta sitten kun ne muunnetaan ihmisen kuuloalueelle sopivaan taajuuteen, vaikkapa ohjaamalla alfa-aaltojen energia erilaisiin lyömäsoittimiin? Teoksen organisoituminen perustuu pitkälti juuri erilaisiin energian metamorfooseihin.

Kaiken alfa-aaltoilun ja lyömäsoitinrytinän keskiössä on kuitenkin esiintyjä, jota ilman esityksessä ei tapahtuisi mitään. Esiintyjäksi ja liikkeelle panevaksi voimaksi hän on kuitenkin varsin passiivinen. Itse asiassa, mitä passiivisempi esiintyjä, mitä rauhallisempi ja rentoutuneempi, sitä enemmän esityksessä tapahtuu: aktiivisen, jännittyneen esiintyjän aivot eivät tuota alfa-aaltoja. Samoin kuin edellä kuvaamassani Lucierin teoksessa ”I am sitting in the room”, tässäkin teoksessa pyrkimyksenä on esiintyjän häivyttäminen tai sulauttaminen ympäristöönsä. Tässä tapauksessa esiintyjä häivyttää itsensä mentaalilla

---

<sup>8</sup> Ensiesityksessä 1965 esiintyjänä oli Lucier itse; John Cage toimi hänen assistenttinaan. (Lucier 1995, 30)

tasolla, sanoutuu irti esitystilanteen kuumottavuudesta ja vuorovaikutteisuudesta, tulee tavallaan ei-läsnäolevaksi – ja juuri silloin esiintyjää ympäröivä ääniavaruus aktivoituu. Energian metamorfoosi toteutuu teoksessa siis myös tällä tasolla: esiintyjän passiivinen energia muuntuu ympäristön aktiiviseksi energiaksi.

### **Marko Alastalo?**

*Mitä jää jäljelle, kun tanssilavasta poistetaan kesä, viina ja humppa? Eipä paljon muuta kuin kiusaantuneet ihmiset, jotka eivät kykene kohtaamaan toisiaan.*<sup>9</sup>

Mikä saa minut innostumaan näistä esitystaiteen historian mittapuiden mukaan ikivanhoista teoksista ja niiden tekijöistä? Ehkä se, että olen tunnistanut omassa tekemisessäni jotain samankaltaista, kuten myös taustassani. Sekä John Cage että Alvin Lucier saivat perinteisen länsimaisen taidemusiikin traditioon nojaavan musiikkikoulutuksen, ennen kuin päätyivät toisenlaiselle tielle etsiessään omaa taiteellista ilmaisuaan. (Lucierin sanoin: “I had no good reason to write one note after another.”<sup>10</sup>) Cage nähdäänkin yleisesti sekä musiikin että esitystaiteen historian keskeisenä vaikuttajana; sen sijaan Alvin Lucierista ei Sibelius-Akatemiassa puhuttu jostain syystä lainkaan. Mitä taas minuun tulee, musiikkikoulutus ja taipumus musiikilliseen ajatteluun vaikuttaa epäilemättä tekemiseeni monin tavoin. Mutta tarkkaan ottaen miten? Siihen kysymykseen on tietysti mahdotonta vastata tyhjentävästi. Ehkä kuitenkin jonkinlaista osviittaa voi saada etsimällä yhtäläisyyksiä edellä mainittujen teosten ja oman ajatteluni välillä.

Esityksen käsite on monimutkainen, mutta tarkastelun helpottamiseksi kaikkea voi yksinkertaistaa. Yhden suosimani rautalankamallin mukaan esitys on systeemi, johon kuuluu aina A: yksi tai useampi esiintyjä, B: tila jossa esitys tapahtuu sekä C: yleisö. Perinteisesti huomio on fokusoitunut esiintyjään. Cage ja Lucier häivyttivät teoksissaan esiintyjän ja siirsivät huomiopistettä ympäröivään tilaan sekä erityisesti Cagen tapauksessa myös yleisöön. Yleisö on viime aikoina ollut myös minun ensisijaisen kiinnostukseni kohteena. Huomion kääntämistä yleisöön on esitystaiteen historiassa tehty

---

<sup>9</sup> Alastalo 2007

<sup>10</sup> Alvin Lucierin haastattelusta 1981; haastattelijana William Duckworth (Lucier 1995, 30)

paljon, mutta minun tapauksessani tämä kiinnostus on kasvanut nimenomaan Cagen (ja myöhemmin Lucierinkin) zeniläisen minuudettomuuden, vapauden ja sattuman estetiikan innoittamana. Kiinnostukseni yleisöä kohtaan ei siis ole manipulatiivista – en esimerkiksi käytä aikaani pohtimalla, miten saisin yleisön ajattelemaan, tuntemaan tai reagoimaan tietyllä tavalla. Noista asioista jätän mieluummin vastuun yleisölle, jolle se kuuluukin, koska jokainen on viime kädessä itse vastuussa omista ajatuksistaan, tunteistaan ja reaktioistaan. Ennen kaikkea minua kiinnostaa luoda välineet ja puitteet, jotka antavat yleisölle mahdollisuuden oman esityskokemuksensa rakentamiseen. Siksi esimerkiksi omassa aivomusiikkiprojektissani musiikki synnytetään katsojan aivosähköstä, ei esiintyjän: kun Lucier teoksessaan Music for Solo Performer määrittelee säännöt, jonka puitteissa teos toteutuu, minä pyrin määrittelemään projektissani säännöt, joiden puitteissa katsoja rakentaa teoksen. Silti se on minun teokseni yhtä lailla kuin 4'33'' on John Cagen teos.

Taiteen yhteydessä puhutaan usein rehellisyydestä ja totuudellisuudesta, vaikka esimerkiksi fiktiivinen illuusioteatteri on alusta loppuun, jos nyt ei silkkää valhetta, niin ainakin tarkoitushakuisten kiertoilmaisujen kokoelma. Tarkoituksena voi hyvinkin joskus olla, että niiden avulla kerrottaisiin tai väitettäisiin todellisuudesta jotain oleellista. Mutta kieltämättä toisinaan tulee mieleen, että kirkastuuko se todellisuus muka paremmin metaforia käyttämällä tai tarinoita sepittämällä.

Pidän Cagen ja Lucierin teosten rehellisyydestä: ne eivät verhoile tai kiertele, vaan kaikki on nähtävissä ja kuultavissa. Komposition rakentumisen prosessia ei pyritä peittelemään, vaan se tuodaan esille sellaisenaan jopa niin, että rakentuminen ja sen lainalaisuudet ovat esityksen keskeisin elementti. Kaikki muut esityksen tapahtumat ovat vain rakentumisprosessin sivutuotetta. Tämänkin voi joku tietysti nähdä metaforana; mikäänhän ei estä katsojaa rakentamasta esityksen aineksista itselleen tärkeitä merkityksiä. Oleellista kuitenkin on, että kuka tahansa katsoja pystyy hahmottamaan esityksen läpikotaisin. Tämä poistaa esityksestä manipuloinnin mahdollisuuden.

Vaikka manipulatiiviset esitykset voivat olla kiinnostavia, hauskoja, mukaansatempaavia,



kokemuksellisia ja vaikka mitä (nautin niistä itsekin), väitän että sellaiset ovat nykyään tarpeettomia. Sen sijaan informaatioyhteiskunnassa elävien ihmisten haasteena on oppia sanoutumaan irti siitä manipulaatiopommituksesta, jonka kohteeksi he päivittäin joutuvat. Tältä sektorilta voidaan etsiä myös vastausta kysymykseen taiteilijan vastuusta. Jos oletetaan, että taiteilijat ovat eettisesti toimivia informaatiotyöntekijöitä, heidän tärkein velvollisuutensa on auttaa yleisöään tiedostamaan paremmin, miten jokainen rakentaa itse omat kokemuksensa.

### **Painetut lähteet**

Cage, John 1955. *Experimental Music: Doctrine*. Teoksesta Cage, John 1961. *Silence*. Middletown CT

Lucier, Alvin 1995. *Reflections. Interviews, Scores, Writings*. Edition MusicTexte.

Nyman, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press.

### **Painamaton lähde**

Alastalo, Marko 2007. *Esitysanalyysi omasta performanssista Tanssilava – psykososiologinen dekonstruktio*.