

Arkipäiväiset äänet musiikissa

Hankin jokin aika sitten uudet kaiuttimet, ja siitä lähtien musiikin kuuntelu on aiheuttanut minulle paitsi suurta nautintoa myös aivan uudenlaisia ongelmia. Olen hämmästellyt, miten paljon uusia yksityiskohtia kuulen tutuilta levyiltä. Esimerkiksi jotkin taustalle miksatut soitinosuudet löydän ensi kerran vasta nyt. Toisaalta esiin nousee myös kiusallisia yksityiskohtia. Huomaan, että jokin radiosta äänittämäni ohjelma kohisee, kun asema ei ole ollut aivan kohdallaan. Tämän jälkeen tallennetta ei voi enää kuunnella vailla piinaavaa tietoisuutta kohinasta. Mutta vaikka äänilähde olisikin virheetön, olen yhä useammin huomannut, kuinka paljon nykyisessä musiikissa on ääniä, joista aiemmin varsinakin äänentallennuksessa pyrittiin eroon. Välillä suljen kaiuttimet tarkistaakseni, kuuluuko linnunlaulu todella musiikista vai ulkoa luonnosta. Joskus luulen jonkun puhuvan huoneessani, siksi luonnolliselta ääni paikoitellen kuulostaa. Ja mistä musiikissa kuuluva särö tulee – onko laitteissani jokin häiriö, vai voiko se todella tulla CD-levyltä? Nyt joudun yhä useammin pohtimaan, mitkä äänet kuuluvat itse teokseen ja mitkä tulevat siihen jostain ulkopuolelta, joko ympäristöstä tai sähköisestä signaaliketjusta.

Arkiesineet taideteoksina

Samantapaisiin ongelmiin voi törmätä nykyaikaisen näyttelyissä. Joskus näytellyissä näkee niin oivaltavia teoksia, että on vaikea tietää, mistä teos alkaa ja mihin se päättyy. Tätä aihetta käsittelee taidefilosofi Arthur C. Danton teos *Transfiguration of the Commonplace* (1981). Kuinka tavanomaiset ja arkiset esineet voivat muuttua taideteoksiksi? Kysymys oli tullut ajankohtaiseksi jo 1900-luvun alun kuvataiteessa, kun arkielämästä tuttuja esineitä asetettiin esille taidenäyttelyihin. Kuvataiteessa nämä ilmiöt liittyivät erityisesti dadaismiin, surrealismiin ja pop-taiteeseen. Tunnettu esimerkki arkiesineestä taideteoksena on

Marcel Duchampin *Fountain*, "Suihkulähde" (1917), joka oli aivan aito urinaali. Danto tutkii teoksessaan kysymystä, mitkä seikat erottavat kahta samanlaista esinettä, joista toinen on taideteos ja toinen arkiesine.

Danto itse harrasti taiteita ja toimi välillä myös taidekriitikkona. Hän kiinnostui tutkimusaiheestaan 1960-luvulla, jolloin Andy Warhol toi esitteille kuuluisan teoksensa *Brillo-Box*. Kyseessä oli tavarataloista tutut saippualaatikat, joista Warhol rakensi yhdenmukaiset kopiot ja kokosi ne kasaksi keskelle näyttelyhuoneen lattiaa. Danto kysyy, miten on mahdollista, että nämä hyvin arkiset Brillo-laatikat olisivat taidetta. Danton mukaan Warholin Brillo-teos osoittaa, että taideteoksen status ei voi riippua sen materiaalista. Vaikka teoksen materiaalin olisi vaihtanut, asia pysyisi filosofisesti muuttumattomana. Taiteen määritelmän pitää pystyä selittämään Brillo-laatikoiden tapaiset taideteokset, eikä määritelmä voi pohjautua pelkästään taideteoksen tutkimiseen. Warholin laatikot muistuttivat niin paljon esineitä, joita ei ollut ajateltu taiteena, että taiteen määrittelystä tuli hyvin pakottava asia. Tavallaan tilanne oli ollut odotettavissa. Taidemaailman vallankumoukset tuovat aina mukanaan uusia taideteoksia, jotka jättävät vanhat taiteen määritelmät hampaattomiksi. Danto jopa väittää, että Brillo-laatikoiden myötä taiteen historia tuli tavallaan tiensä päähän. Taide on tullut tietoiseksi itsestään ja tullut omaksi filosofiakseen. Taide ja filosofia tulivat tarvitsemaan toisiaan 1960- ja 1970-luvuilla – erottamaan toisensa.¹

Danton artikkeli vuodelta 1964 toi estetiikkaan käsitteen "taidemaailma" (*artworld*). Myöhemmin tätä käsitettä käyttivät muun muassa George Dickie ja muut institutionaalista taideteoriaa kehittäneet filosofit. He tosin käyttivät taidemaailma-käsitettä eri tavoin kuin Danto oli tarkoittanut. Danton käsitys on se, että vasta tietyyssä historiallisessa tilanteessa arkiesineen muuntuminen taideteokseksi tulee mahdolliseksi. Esineen taideteokseksi tuleminen riippuu enemmän teoriasta ja taidehistoriasta kuin taiteen kentällä toimivista sosiaalisista tekijöistä, joiden merkitystä institutionaalinen taideteoria siis korostaa. Danton mukaan taidemaailma muodostuu tietystä historiasta ja (tietyn) teorian ilmapiiiristä. Taidemaailmaa eivät "asuta" sosiaalisen instituution toimijat, vaan taideteokset. Se, kuinka tietystä objektista tulee taideteos, on selitettävissä teorialla ja historialla, ei sosiaalisen instituution päätöksillä.²

Danto ei kiellä, etteikö suhtautumisemme johonkin esineeseen muuttuisi

sen jälkeen, kun olemme kuulleet sen olevan taideteos. Nämä muutokset näyttävät olevan institutionaalisia ja sosiaalisia luonteeltaan. Mutta Danto haluaa kuitenkin korostaa eroa: se, että opimme jonkin olevan taideteos tarkoittaa, että siinä on joitakin ominaisuuksia, joihin voimme keskittyä. Näitä ominaisuuksia ei ole taideteoksen arkipäiväisellä kaksoiskappaleella. Eron pitää siis olla ontologinen, ei institutionaalinen.³ Danto on myöhemmin huomauttanut, että aiheeseen liittyy kaksi eri kysymystä, ontologinen ja modaalinen. Ontologinen kysymys liittyy taideteoksen määrittelyyn. Tähän kysymykseen Danto pyrki vastaamaan *Transfiguration of the Commonplace* -teoksessaan. Toinen, modaalinen kysymys, on alkanut kiehtoa Dantoa vasta sen jälkeen enemmän. Mitä Brillo-laatikoiden oli mahdollista tulla taiteeksi 1960-luvulla? On selvää, että aiemmin tämä ei olisi voinut olla mahdollista.⁴

Danto korostaa tulkinnan osuutta taideteoksen muodostumisessa (tai pikemminkin määrittelyssä). Danton teos keskittyy juuri taideteoksen määrittelyyn, joka on olennainen osa taidefilosofiaa. Mutta voisiko Danton ajatuksia soveltaa musiikkiin? Millainen ääni olisi "arkipäiväinen" tai tavallinen musiikissa – ja minkä musiikin kannalta? Danto itse kirjoittaa teoksessaan vain vähän musiikista, mutta uskoo, että teoksen väittämät olisivat sovellettavissa myös musiikkiin. Käsittelen tässä kirjoituksessa joitakin musiikissa vaikuttaneita ilmiöitä, joihin Danton teoria liittyy. En kuitenkaan tarkastele ääniä ja musiikkiteoksia taideteoksen määrittelyn kannalta. En siis ota kantaa siihen, onko jokin teos taidetta vai ei. Kun tässä puhun taiteesta, tarkoitan pikemminkin hyödyllistä tai käyttökelpoista elementtiä musiikkiteoksessa. Erityisesti käsittelen musiikissa käytettyjen äänimateriaalien muuttumista länsimaaisessa taide- ja populaarimusiikissa.

Arkiäänet musiikissa

Yksi osa Danton esittelemissä esimerkeissä ja kuvataiteen skandaaleissa ylipäänsä tuntuu koskevan sitä, että jokin vieras esine tuodaan väärään paikkaan, esimerkiksi urinaali tai polkupyörän rengas taidenäyttelyyn. 1900-luvun alkuun asti oltiin totuttu siihen, että nämä esineet eivät kuulu galleriaan. Onko esitys-

tila näin merkitsevä, oli kyse sitten kuvataiteesta tai musiikista? Onko ääni jossain tilassa eri tavalla arkipäiväinen kuin jossain muussa tilassa? Perinteisessä sinfoniaorkesterissa sangen arkipäiväinen ääni olisi viulun, klarinetin tai pata-rummun ääni. Perinteisesti musiikilliset äänet ovat ehtineet tulla tutuiksi suuralle yleisölle jo pelkästään äänilevyjen ja radion vaikutuksesta. Ulkomusiikilliset, arkipäiväiset, tavanomaiset ja poikkeukselliset äänet musiikin yhteydessä eivät ole tuttuja kuulijoille ja samalla ehkä hieman pelottavia. Sen vuoksi niitä vastustetaan kuten mitä tahansa innovaatiota, jonka seurauksista ei ole täyttä varmuutta.⁵

Mutta ovatko arkiäänet välttämättä ulkomusiikillisia ääniä? Ja millainen ääni on koettu eri aikoina ulkomusiikilliseksi? Voisi ajatella, että musiikin ”arkipäiväinen esine”, arkipäiväinen ääni, olisi Danton teorian kannalta sellainen, joka on tavallinen konserttisalin ulkopuolella mutta epätavallinen sen sisällä. Voisi tietysti puhua yksinkertaisesti musiikillisista ja ulkomusiikillisista äänistä, mutta jokin ulkomusiikillinen ääni voi olla hyvin harvinainen arkipäiväisesäkin elämässä, kuten vaikkapa raketin laukaisuääni. Toisaalta jokin modernin musiikkiteoksen osaksi tarkoitettu ääni voi olla yhtä harvinainen konserttisalissa kuin sen ulkopuolella. Ehkäpä arkiäänenä varsinkin taidemusiikissa voisi myös pitää sävellyksiin upotettuja sitaatteja populaareista sävellyksistä. Arkiääninen voisi alustavasti määritellä seuraavasti: arkiääni on tavallinen ääni muussa ääniympäristössä kuin musiikillisessa käytössä. Arkiäänet ovat ulkomusiikillisten äänten yksi alaluokka.

Voidaanko suoraan verrata keskenään arkipäiväisten esineiden tai arkipäiväisten äänien käyttöä kuvataiteissa ja musiikissa? Musiikissa tilanne on ollut erilainen kuin kuvataiteissa, vaikka musiikissakin on satojen vuosien ajan jäljitelty arkipäiväisiä ääniä, kuten luonnonääniä. Musiikissa teknologian kehitys soitinrakennuksessa ja äänentallennuksessa on eri tavalla vaikuttanut tällaisten arkipäiväisten materiaalien käyttöön. Philip Tagg on käyttänyt käsitettä ”äänellinen anafoni” (*sonic anaphone*) kuvaamaan ilmiötä, jossa tiettyä olemassa olevaa ääntä kuvataan jollain toisella äänellä. Kuvailtava ääni ei välttämättä ole musiikillinen, vaan se voi olla esimerkiksi arkielämän ääni. Ennen kun tällaisesta äänestä voi tulla anafoni, sen pitää kulkea sekä teknologisten ja kulttuuristen suodattimien (*filters*) läpi. Teknologinen suodatin tarkoittaa niitä keinoja,

jotka ovat käytössä äänellisen anafonin muodostamiseen. Esimerkiksi sample-rin avulla näyte äänestä voidaan liittää sellaisenaan osaksi musiikkiteosta, mutta eri soittimien keinoin äänen kuvaaminen jää kauemmaksi todellisesta äänestä.⁶

Kulttuurinen suodatin määrittelee sen, kuinka ulkomusiikillinen ääni sovitetaan musiikkikulttuurin sävellyksellisiin normeihin. On hyvin todennäköistä, että emme tunnista vieraan kulttuurin anafonisia ilmaisumuotoja. Ääni, jonka tietyn kulttuurin jäsenet kuulevat jonkin eläimen äänenä, ei tuo toisen kulttuurin jäsenille mieleen mitään vastaavaa.⁷ Tulkintaa tarvitaan sitä enemmän, mitä alkeellisimpia ovat äänellisen anafonin toteutusmahdollisuudet, siis käytettävissä olevat tekniset laitteet. Ennen äänentallennuksen syntyä arkiäänet piti tuottaa joko orkesterin keinoin tai mekaanisilla laitteilla. Myrskyn kuvaaminen jousiorkesterilla voi kuulostaa vaikuttavalta, mutta se häviää realismissa suoralle äänitteelle. Realismin astetta äänentallennuksessa nostivat sähköiseen äänittämiseen siirtyminen 1920-luvulla ja ääninauhurien yleistyminen 1940-luvulla. Toisaalta äänentallennuksen kehitys on muuttanut käsityksiä realismista. Tru-axin mukaan varhaisimmille äänilevykuuntelijoille äänentoiston laatu (*fidelity*) merkitsi vain sitä, että laulajan saattoi tunnistaa levyltä. Nykyiset hifistit saatavat uhrata suuriakin summia rahaa melko pienten parannusten saavuttamiseen.⁸ Tuskinpa vielä 2000-luvullakaan voidaan puhua äänentallennuksen täydellisestä realismista. Kenties nykyiset tilaääniratkaisut tuntuvat tulevaisuudessa kömpelöiltä.

Konserttisali – paikkaan sidottu musiikki

Monen vuosisadan ajan länsimaisessa musiikissa on eri keinoin pyritty jäljittelemään luonnonääniä ja muita ulkomusiikillisia ääniä. Kehitystä länsimaisessa taidemusiikissa voisi tarkastella Taggin teknologisen suodattimen näkökulmasta. Teknologinen suodatin liittyy siis siihen, millaisilla teknisillä keinoilla ulkomusiikillisia ääniä voidaan tuoda osaksi musiikkia. Ennen äänentallennuksen syntyä länsimaisessa musiikinhistoriassa on ollut erilaisia toteutusmahdollisuuksia äänellisille anafoneille. Voitiin rakentaa koneita, joilla matkittiin luon-

nonääniä, kuten tuulikone ja ukkosen jyrinää jäljittelevät metallilevyt. Tuulikoneen käytöstä tunnettu esimerkki on Kirkan levyttämä *Leijat* (1968). Lisäksi aina on ollut periaatteessa mahdollista kantaa jokin arkiesine lavalle ja käyttää sen ääntä osana musiikkia. Usein tuollainen ulkomusiikillinen ääni on vain pieni osa musiikkia, tehokeino. Esimerkiksi Wagnerin *Reininkullassa* kääpiöt takovat alasinta. Alasimen osuudet on kirjoitettu partituuriin, ja lyönneillä on tarkasti määrätty rytmi. Mutta tuskinpa monikaan säveltäjä olisi vielä tuolloin voinut rakentaa teoksensa pelkästään sepän työkalujen äänten varaan. Arkiesineet olivat tiukasti vastakkaisia soittimiin nähden. Vaikuttaa siltä, että tietyissä musiikinlajeissa arkipäiväisiä ääniä on helpompi tuoda osaksi musiikkia. Esimerkiksi oopperassa voidaan herkemmin kuulla arkipäiväisiä ääniä kuin vaikkapa oratoriossa. Oopperassa näyttämöllä usein jäljitellään arkielämän tapahtumia, jolloin arkiääniä on luontevaa sijoittaa partituuriin.

Yleisempää on ollut arkiäänien jäljittely (tai viittaaminen niihin) sinfoniaorkesterin soittimien avulla, erilaisin soittotavoin tai äänenväreillä. Tällä tavoin musiikki on paras pysyvä lähde menneistä äänistä ajalta ennen äänentallennusta. Murray R. Schaferin mielestä tätä aihetta on käsitelty yllättävän vähän musiikintutkimuksessa. Eri aikakausien äänet ja rytmit ovat vaikuttaneet säveltäjien teoksiin – tiedostamattomasti ja tietoisesti. Schafer esittää lukuisia esimerkkejä siitä, kuinka musiikissa voi kuulla arkiääniä orkesterin keinoin toteutettuna. Partituurien sivuille on kirjoitettu äänimaiseman historiaa. Musiikissa voimme kuulla vanhoja ääni-ilmiöitä: puroja ja pastoraalimaisemia, metsästys- ja postitorvia, janitsaarimusiikin kilinää. Erityisen suosittuja luonnonääniä musiikissa ovat olleet tuulen ja veden äänet. Muita paljon käytettyjä ääniä ovat olleet kellot, linnut, aseet ja metsästystorvet.⁹ Tässä yhteydessä pitää kuitenkin muistaa Taggin määrittelemä kulttuurinen suodatin. Schaferin vuolaista tulkinnoista huolimatta sangen monelta kuulijalta puurot ja linnut jäisivät varmaankin bongaamatta soivan musiikin kudoksesta.

Luonnonäänien jäljittely musiikissa on Schaferin mukaan rinnakkainen ilmiö maisemamaalauksen kehitykselle. Maisemamaalaus syntyi samalla kun galleriat siirtyivät kauemmas luonnosta kaupunkien sydämiin. Kun ihminen etääntyi luonnosta, sitä piti alkaa kuvata tauluissa. Taulut olivat kuin ikkunoi-
ta maaseutumaisemaan. Samalla tavoin luontoa kuvaileva musiikkiteos muut-

taa konserttisalien seinät ikkunoiksi.¹⁰ Tämä liittyy Schaferin mukaan 1800-luvulla kehittyneeseen jakoon absoluuttisen musiikin ja ohjelmamusiikin välillä. Schafer määrittelee ohjelmamusiikin ympäristöä jäljitteleväksi. Absoluuttinen musiikki sen sijaan on irtautunut ympäristöstä ja se on suunniteltu esitettäväksi sisätiloissa. Veijo Murtomäki pitää tosin tällaista jyrkkää jakoa absoluuttisen ja ohjelmamusiikin välillä kärjistäväenä.¹¹ Ohjelmamusiikin pitäminen vain sävelmaalailuna on liiallista yksinkertaistamista. Schaferin mukaan absoluuttinen musiikki tulee sitä tärkeämmäksi, mitä enemmän ihminen vieraantuu ulkoisesta äänimaisemasta. Musiikki siirtyy konserttisaliin, kun sitä olisi enää mahdollon kuulla sen ulkopuolella ympäristön lisääntyvästä melusta johtuen. Schafer kirjoittaakin, kuinka konserttisali on 1800-luvulta lähtien ollut ainoa paikka, missä voi kuunnella keskittyneesti. Konserttisalista muodostui paikka, jossa ympäristön äänet eivät haittaa keskittyntä kuuntelua.¹²

Mutta millaisia ääniä konserttisaleissa on lopulta kuultu? Schafer ehkä liioittelee konserttisalin hiljaisuutta. Vielä 1800-luvulla yleisön mölyäminen konserteissa oli aivan tavanomaista. Tämä johtui sitä, että ”musiikkikonserttikuri” oli löyhä 1800-luvulla. Nykyisin luontevalta tuntuva konserttikäyttäytyminen, johon esimerkiksi lörpöttely ei kuulu, on kehittynyt pitkän ajanjakson kuluessa.¹³ John Cagen kuuluisa 4’33” -teos (1952) perustuu niihin reaktioihin ja ääniin, joita hämmästynyt yleisö aiheuttaa, kun se tuijottaa lavalla hiljaisena pysyvää muusikkoo. Cagen teos olisi ollut tavallaan mahdollon sata vuotta aiemmin, kun yleisö osasi vielä mölytä konsertin aikana. Kerrotaan myös, kuinka Erik Satie sävelsi erään teoksensa nimenomaan taustamusiikiksi, mutta 1920-luvun pariislaisyleisö kuunteli sitä liian tarkkaavaisesti. Satie kierteli yleisön parissa kehoittaen ihmisiä puhumaan ja unohtamaan musiikin kuuntelun. Toisaalta eri musiikinlajeissa suhtaudutaan eri tavoin esitystilanteeseen ja sen myötä myös siihen, millainen asema arkiäänillä on musiikissa. Esimerkiksi juuri yleisön möykäämiseen suhtaudutaan eri tavoin. Pori Jazzin aikoihin lehdistä voi lukea arvosteluja, joissa toistuvasti huomautetaan yleisön aiheuttamista häiriöistä. Rock-konserteissa sen sijaan yleisön reaktiot ja äänet ovat tärkeitä tunnelman kannalta. Tietyissä populaarimusiikin tyyliissä yleisön mölyäminen on toivottavaa jopa siinä määrin, että äänitteeseen lisätään yleisön ääniä keinotekoisesti. Tästä on lukuisia esimerkkejä, kuten Beatlesin *Sgt. Pepper’s Lonely Heart’s Club*

Band (1967) tai Abban *Nina, Pretty Ballerina* (1972).

Yllä mainituissa esimerkeissä tulee kuitenkin esiin Danton modaalinen ehto taideteokselle: kaikki ei ole mahdollista kaikkina aikoina. Tiettyjä taideteoksia ei olisi voitu pitää taideteoksina tiettyinä historian aikoina, vaikkakin samanlaisia esineitä olisi voitu tuolloin rakentaa.¹⁴ Kuvataiteessa dadaismi pyrki rikkomaan taideteosten kontemplatiivisen vastaanoton. Siinä missä kuvataiteessa voitiin käyttää arkiesineitä, piti musiikissa tämä tehdä toisin tavoin – esimerkiksi Taggin mainitsemien äänellisin anafonein.

Kuten kuvataiteissa myös musiikissa taiteen materiaaliskaalan laajentuminen on ollut erityisesti 1900-luvulle ominainen, modernismiin liittyvä ilmiö. Yksi musiikin modernismin tuoma uutuus oli se, että luovuttiin materiaalien rajaamisesta säveliin. Uusi musiikin rakenneosa olivat erilaiset hälyt. Englannin kielen *noise*-sanalla on monia merkityksiä, joista äänimaisematutkimuksessa erotetaan seuraavat neljä. Yksi merkitys *noise*-sanalle on ei-haluttu ääni. Toinen merkitys tulee äänen värähtelyliikkeen ominaisuuksista. Hälyiksi määritellään ne äänet, joiden värähtelyliike ei ole jaksollista. Näiden vastakohta ovat jaksollisesti värähtelevät äänet, sävelet. Kolmanneksi hälynä pidetään mitä tahansa kovaa ääntä. Neljäs merkitys on teknisin ja liittyy elektroniikkaan. Hälyä (tai kohinaa) ovat signaaliin varsinaisesti kuulumattomat komponentit, jotka jokin järjestelmä synnyttää.¹⁵ Kaikkia edellä mainittuja hälyn eri lajeja voidaan löytää musiikista. Ei-haluttua ääntä musiikissa olisi esimerkiksi musiikin esittämisen yhteydessä syntyvä häly, kuten pianotuolin kitinä. On myös musiikillista hälyä, jota tulee varsinkin tietyistä soittimista, kuten lyömäsoittimista. Lähes kaikkien soittimien äänien alukkeissa on hälyä, joten tässä mielessä häly musiikissa ei ole uusi asia. Teknisiin laitteisiin, erityisesti kehittyneeseen äänenvahvistamiseen, liittyy hälyn merkitys kovana äänenä. Kun musiikkia yhä enemmän kuunnellaan äänentoistolaitteiden avulla, on monelle tullut tutuksi tekninen häly, joka johtuu laitteiden teknisistä puutteista. Tällaisia hälyjä ovat esimerkiksi sä-rö, nauhurin kohina ja radion häiriöt.

Varsinkin futuristit vaativat 1900-luvun alussa, että musiikin äänimateriaalia olisi laajennettava. Musiikin laajentaminen hälyillä vaatii kuitenkin erityisesti sitä varten rakennettuja soittimia, kuten Luigi Russolon rakentamat hälykoneet, *intonarumeri*. Futuristit vaikuttivat myös muihin säveltäjiin, kuten Stravinskiin

ja Varèseeseen, mutta näillä futuristien vaatimukset jäivät puolitiehen. He tosin uudistivat sointimateriaalia, mutta eivät ottaneet arkipäivän ääniä mukaan teoksiinsa, kuten futuristit olivat vaatineet.¹⁶ Mainittakoon, että Neuvostoliitto oli 1920-luvulla ainakin kaksi askelta edellä muuta maailmaa mitä tulee ennakkoluulottomiin musiikkikokeiluihin. Esimerkiksi Bakussa esiintyi sävelkorkeuden mukaan järjestetty tykistö vuonna 1922.¹⁷ Yleisempää länsimaisen taidemusiikin kehitykselle oli kuitenkin, että orkesteriin otettiin mukaan enemmän hälyjä tuottavia soittimia. Myöhemmin käyttöön tulivat myös dissonoivat klusterit, kentät ym. Näille menetelmille on yhteistä se, että hälyt saadaan aikaan soittimilla, joko täysin uusilla soittimilla tai vanhojen uusilla soittotavoilla. Myös arkisten äänten rytmiä matkittiin. Esimerkiksi junat ovat tarjonneet rytmiaiheita 1900-luvun sävellyksiin sekä taide- että jazzmusiikissa.¹⁸ Ylipäänsä voisi sanoa, että jos ennen 1900-lukua jäljittelyn kohteena olivat luonnon äänet, niin futuristien mukana uudeksi tavoitteeksi tuli kaupunki ja ihmisen koneellistunut äänimaisema. Karin Bijsterveld on kirjoittanut, kuinka jotkut muuten futurismista innostuneet säveltäjät kuitenkin arvostelivat Russolon hälysoittimia siitä, että ne vain toistivat sellaisenaan ympäristön ääniä.¹⁹ Äänellisinä anafoneina Russolon hälysoittimet tuntuvat siis melko hyvin tavoittaneen esikuvina toimineet äänet. de la Motte-Haber jopa pitää Luigi Russolon kehittämää hälysoittimia samplerin edeltäjinä.²⁰

Kun musiikissa yhä enemmän käytetään arkielämästä tuttuja hälyjä, nousee kysymys, mitkä äänet lopulta kuuluvat teokseen. Äänet pitäisi voida kuulla siten, että niiden tietää kuuluvan teokseen. Danton teoria musiikkiin sovellettuna näyttäisi toimivan parhaiten tilanteissa, joissa musiikkia esitetään josain tietyssä paikassa, kuten konserttisalissa. Tämä tilanne on analoginen taidegalleriaan, jonne asetettua arkiesinettä voi pitää osana taidenäyttelyä. Samoin konserttisalissa voi olettaa, että orkesterin sekaan sijoitettu metallitynnyrikokoelma jotenkin kuuluu musiikkiesitykseen. Tämä liittyy erityisesti taide-musiikin kontekstiin, mutta yhtä lailla populaarimusiikin esitysareenoille. Tunnettu esimerkki on Maukka Perusjätkän käsittelemä moottorisaha. Vaikka uutuuksia on musiikkielämässä aina jonkin verran vastustettu, tuntuu siltä, että varsinkin 1900-luvun konserttiyleisön on pitänyt tietää teoksista etukäteen sangen paljon, jotta voisi täysin ymmärtää mistä on kyse. On esimerkiksi tiedettä-

vä jotain sarjallisesta periaatteesta, jotta jotkut 1950-luvun sävellykset aukeaisivat kuulijalle paremmin.

Skitsofonian aika

Konserttitalissa on siis vielä melko helppo päättää, mikä on musiikin ulkopuolinen ääni. Mutta konserttitali ei ole pitkään aikaan ollut ensisijainen paikka, missä esimerkiksi taidemusiikkia kuunnellaan. Suuri osa ihmisistä kuuntelee musiikkia aivan toisenlaisissa olosuhteissa kuin keskittyneesti konserttitalissa: työpaikoilla, rannoilla, hisseissä ja vastentahtoisesti puhelimissa, kun joutuu jonottamaan asiakaspalvelussa. Kuvataiteessa dadaismi ja pop-taide pyrkivät murtamaan taideteoksen keskittyneen kontemplanoinnin. Samanlainen kehityskulku on tapahtunut musiikissa. Musiikki on tullut äänentoiston myötä lähemmäksi arkea. Musiikin kuunteleminen ei ole enää mitenkään juhmallinen tilanne, vaan musiikki on osa ihmisten arjen äänitapettia. Uudet kuunteluolosuhteet muuttavat kokemuksia musiikista: mistä voi tietää, onko äänitteeltä kuuluva ääni todella äänitteeltä, vai kuuluuko se ympäröivästä äänimaisemasta? Tavallinen esimerkki tästä on, jos kuuntelee musiikkia sisätiloissa lähellä vilkasliikenteistä katuja. Kun auto ajaa ohi, vain sen matalimmat äänet kantautuvat sisään. Hyvin matalista taajuuksista on vaikea kuulla tiettyä sävelkorkeutta. Jos kaiuttimien bassotoisto ulottuu hyvin alas, voi välillä olla vaikea tietää, kuuluuko matala mörinä musiikista vai ulkoa. Auton äänen tuottama basso toimii ”subbarina” musiikille.

Äänentallennus ja -vahvistus ovat saaneet äänet irtautumaan alkuperäisistä yhteyksistään. Musiikillisista äänistä on tullut osa äänimaisemaa. Äänentallennuksen myötä on siirrytty skitsofonian aikakauteen, paikattoman ja ajattoman äänen aikakauteen. Äänen siirrettävyys muodostaa vastakohtaan konserttitalin pysyvälle äänelle. Äänimaisematutkimuksessa skitsofoniolla tarkoitetaan alkuperäisen äänen ja sen sähköisen kopion erottamista. Alkuperäiset äänet ovat sidoksissa niihin mekanismeihin, jotka synnyttävät äänen. Tallennetut äänet voidaan toistaa milloin vain ajasta ja paikasta riippumatta.²¹ On kiinnostavaa pohdita, mikä olisi skitsofonian vastine kuvataiteessa. Liittyisikö se johonkin 1900-

lunun taiteelle tyypilliseen teostyyppiin, kuten kollaasiin tai montaasiin? Samplausta, toistettavuutta ja leikkausta (montaasia) pidettiin pitkään hyvin läheisesti toisiinsa liittyvinä. Walther Ruttmann teki 1930 *Weekend*-nimisen elokuvan, jossa puhe, hälyt ja musiikki on yhdistetty tasa-arvoisina leikkauksellisina elementteinä.²²

Äänentallennuksen kehitys toi säveltäjien käyttöön uusia mahdollisuuksia. Nauhurien ja levysoittimien avulla voitiin ottaa mitä tahansa ääniä osaksi musiikkiteoksia. Äänen digitaalinen tallennus ja samplaus 1970- ja 1980-luvuilta lähtien on vain uusi askel tässä kehityksessä. Vaikka äänentallennus keksittiin jo 1800-luvun lopulla, valmiiden äänitteiden käyttö osana musiikin luomista tuli mahdolliseksi vasta 1900-luvulla. Ääninauhurit olivat ensimmäinen helpokäyttöinen mahdollisuus siirtää ääniä yhteyksistä toisiin. Aiemmin tähän oli käytetty levysoittimia ja filmin optista ääniraitaa. Levyjen toistonopeutta voitiin muuttaa, mutta ääntä ei voinut samalla tavoin leikata kuin ääninauhurilla, jonka äänenlaatu oli lisäksi hyvä ja tallennusmateriaali halpaa ja helppoa käsitellä. Ääninauhuri voitiin viedä vaikeisiin paikkoihin, minkä toisen maailmansodan aikaisilta nauhoitteilta voi kuulla.

Ääninauhurin yleistymisen vaikutti uuden sävellystyylin syntymiseen, kun 1940- ja 1950-luvuilla Ranskassa kehitettiin konkreettista musiikkia. Siinä teosten äänimateriaalina ovat arkipäiväiset, konkreettiset äänet. Nimitys konkreettinen musiikki tuli Truaxin mukaan siitä, että siinä työskenneltiin ”löydettyjen äänien” kanssa samaan tapaan kuin Marcel Duchamp oli käyttänyt taiteessaan löytöesineitä ja tehnyt niistä *readymade*-teoksia. Nimitys viittaa myös samoihin aikoihin kehitettyyn kokeelliseen konkreettiseen runouteen, jossa esimerkiksi kirjaimien graafisella ulkoasulla on suuri merkitys.²³ Musiikin säveltäminen tällä periaatteella olisi ollut hankalaa ennen ääninauhurin keksimistä. Tosin konkreettisen musiikin keksijä Pierre Schaeffer käytti aluksi levysoittimia ja vasta vuoden 1951 jälkeen ääninauhuria.²⁴ Helga de la Motte-Haber väittää, että konkreettisen musiikin käsitys materiaalin käytöstä pohjautui surrealismiin. Tekemällä montaasin löytämistään ”esineistä” (äänistä) säveltäjät pyrkivät uudenlaiseen tulkintaan maailmasta, jossa normaalista elinympäristöstä löydetty esineet noudattivat toisenlaista logiikkaa. Varhaisimmassa konkreettisessa musiikissa tallennettuja ääniä ei juuri muokattu, vaan äänet saivat uuden

merkityksen kun ne siirrettiin toiseen yhteyteen. Äänien muokkaus sai paljon uusia mahdollisuuksia 1960-luvulta lähtien, ja surrealismin ihanteet kaikkosivat nopeasti.²⁵ Samantapainen ero on havaittavissa kuvataiteessa dadaismin ja pop-taiteen välillä. Alfred Fischer on todennut: "Dadaisteja kiinnostivat mielensisäiset liikkeet, kun taas pop-taiteilijat keskittyivät esitettyyn itseensä, teoksen ja ympäristön välittömään suhteeseen."²⁶ Konkreettinen musiikki sai osakseen kritiikkiä, joka kohdistui musiikin materiaaliin. Esimerkiksi Pierre Boulezin mielestä konkreettiset äänet eivät olleet tarpeeksi abstrakteja, vaan ne säilyttivät liaksi viitteitä äänen alkuperästä. Tällaisista äänistä ei olisi musiikin materiaaliksi, koska ne eivät olisi säveltäjän täydellisessä kontrollissa.²⁷

Konkreettisen musiikin menetelmiä hyödynnettiin myöhemmin populaarimusiikissa. Esimerkiksi Beatles-tuottaja George Martin teki jo 1950-luvulla huumorilevyjä, joilla eri tavoin käsitellyillä äänitehosteilla oli merkittävä osa. Beatles-yhtye levytti maailman varmaankin myydyimmän äänikollaasiteoksen, *Revolution #9* (1968). Ainakin populaarimusiikin tuotannossa piti työskennellä ääninauhaa muokkaamalla, kunnes 1980-luvulla digitaalinen äänenmuokkaus tuli kuluttajien saataville sampleiden mukana. Kun samplaus tuli käyttöön populaarimusiikissa, entistä useampi havahtui äänien siirrettävyyteen. Tarzan-huudot keskellä pop-kappaleita herättivät taustamusiikkiin turtuneet korvat. Mieleeni on jäänyt 1980-luvun lopun Levyraati-ohjelma, jossa esitettiin eräs Tommi Lindellin säveltämä kappale. Se perustui osittain raadin jäsenen Klaus Järvisen kommenttien sampleihin. Levyraadissa ja kotikatsomoissa oltiin ihmeissään – nyt samplaus ainakin periaatteena oli varmasti tuttua myös "kansan syville riveille". Tässä näkyy hyvin se, kuinka arkiääniä voi helpommin tuoda osaksi musiikkia juuri humoristisissa yhteyksissä.

Äänentallennuksen historian kannalta kiinnostava dokumentti on Walter Benjaminin essee *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Benjamin kirjoitti jo 1930-luvulla siitä, kuinka taideteoksen asema muuttui, kun se voitiin mekaanisesti monistaa. Vaikka taideteoksen kopiointikeinot jatkuvasi paranevat, ne eivät kuitenkaan voi jäljentää ihan kaikkea. Puuttumaan jäävä elementti on Benjaminin mukaan "taideteoksen Tässä ja Nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee".²⁸ Musiikillisen taideteoksen tässä ja nyt -ominaisuus voidaan äänentallennuksen avulla murtaa,

ja äänet voidaan siirtää eri ympäristöön. Paikan merkitys kumoutuu ja jäljelle jää vain "nyt-hetki". Äänen alkuperäistä paikkaa ei enää voida tietää, ehkä vain arvailla. Ääni myös saadaan reaaliaikaisesti kuulumaan aivan eri ympäristöön kuin alkuperäinen. de la Motte-Haberin johtopäätös on, että teknologia luo maailman, joka on täynnä simuloituja tapahtumia, jotka ovat menettäneet tila-aika -ulottuvuuden.²⁹

Näyttää siltä, että skitsofonialla ja Benjaminin "aura"-käsitteellä on jotain yhteistä, ainakin äänen tässä ja nyt -luonteen katoaminen. Benjamin ennakoi skitsofoniaa kuvatessaan teknistä uusintamista, joka "voi siirtää alkuperäisen taideteoksen tilanteisiin, joihin itse alkuperäistä ei voitaisi viedä". Jäljentämisen avulla "alkuperäinen tulee vastaanottajaa puolitiehen vastaan". Tästä esimerkkinä Benjamin mainitsee valokuvan ja äänilevyn: "Kuuroteosta, joka esitettiin salissa tai paljaan taivaan alla, voi kuunnella olohuoneessa."³⁰ Äänitteet ovat muuttaneet musiikin kuuntelupaikkoja ja -tapoja. Nykyisin kaikille on selvää, että jonkin kappaleen voi aina kuulla uudelleen lukuisia kertoja. Ainutkertaisuuden tunnetta ei ole samalla tavoin kuin ennen äänentallennuksen syntyä. Äänentoistotekniikan kehityksen mahdollistama todellisuuden parantelu voi johtaa siihen, että tämä paranneltu versio asetetaan luonnollisen edelle. Konserttia kuunnellaan mieluummin kotioiloissa kuin hälyisessä konserttisalissa.³¹

Voisi sanoa, että äänentallennuksen vuoksi mistä tahansa äänestä voi tulla artefakti – ihmisen tekemä tuote. Taiteenfilosofiassa Danton käsittelemät esimerkit liittyvät suuresti kysymykseen taideteoksen artefaktisuudesta. Yleensä artefaktia pidetään ihmisen tekemänä esineenä. On myös olemassa ei-fyysisiä artefakteja, kuten teorialat ja runot. Mutta onko taideteoksen aina oltava ihmisen tekemä? Moniin vuosisatoihin tätä kysymystä ei edes otettu esille, siksi selvänä tätä tapausta pidettiin. Mutta 1900-luvulla on pohdittu esimerkiksi kysymystä, voisiko vedestä löytynyt puunrunko olla taideteos. Jos se olisi taideteos, millä perusteilla näin olisi, ja olisivatko silloin kaikki puunrungot mahdollisesti taideteoksia?³² Artefaktiuteen liittyy myös se, tuleeko esineestä taidetta vasta sitten, kun sitä on jollain tavoin muutettu. Vaatiiko jonkin löytöesineen käyttö taideteoksena sitä, että taiteilija hieman muokkaa sitä? Ainakin Andy Warhol signeerasi oikeita keittotölkköjä taiteena ja käänsi alkuperäisen käsitteen näin päällelleen.³³

Nauhalle tallennettu ääni on jo tavallaan artefakti. Kun ääninauhaa jollain tavoin käsitellään, tuleeeko siitä enemmän artefaktinen kuin jos se jätettäisiin käsittelemättä? Eräs tunnettu suomalainen sävellys, jossa luonnonäänet yhdistyvät orkesteriin, on Einojuhani Rautavaaran *Cantus Arcticus*. Teos alkaa lintujen äänillä, joista osan säveltäjä itse kävi äänittämässä suolla. Rautavaara muokkasi hivenen joidenkin lintujen ääniä esimerkiksi nauhanopeutta muuttamalla, joten lintujen laulu ei ole teoksessa aivan yksi yhteen todellisuuden kanssa – jos unohdetaan hiusten halkomiset käytetyn nauhan, mikrofonityypin ja muiden teknisten seikkojen suhteen. Rautavaara muokkasi näin todellisuutta, mutta ei siinä määrin kuin teoksen levytyksessä äänittäjille tahattomasti kävi. Itä-Saksassa tehdyssä *Cantus Arcticuksen* levytyksessä lintujen laulua sisältänyt nauha toistettiin väärinpäin. Tämän vuoksi teos jouduttiin levyttämään uudelleen. Ajatusleikkinä voi yrittää kuvitella, miltä teos todella kuulostaisi, jos linnut laulaisivatkin siinä väärinpäin. Tietysti lintujen ja orkesteriäänien suhde muuttuisi täysin, ja näin muodostuisi aivan uusi teos. Kiinnostavaa on kuitenkin se, että ääniteknikot eivät huomanneet äänessä mitään kummallista toistaessaan nauhaa väärinpäin. Ilmeisesti modernin musiikin parissa toimivat äänittäjät eivät hätkähdä kummallisistakaan äänistä.

Äänen omistaminen

Vaikka äänentallennus osaltaan helpottaa äänien siirtämistä paikasta toiseen, se on samalla tehnyt siitä toisella tavalla ongelmallisempaa, nimittäin tekijänoikeudellisesti. Äänilevyjen avulla myös ääni saatiin ”kiinnitetyksi” samalla tavoin kuin aiemmin musiikkiteos nuottipaperille. Mutta enää ei ole kyse ääntä kuvaavista symboleista, vaan ääni sellaisenaan saadaan tallennettua pysyvään olomuotoon. Äänentallennuksen myötä äänestä tuli esinemäistä, koska ääni tallennettiin fyysiselle formaatille (lieriölle, levyille, sittemmin nauhalle, kovalevyille...). Äänestä tuli äänentallennuksen seurauksena hyödyke, jota oli helppo kaupata. Äänilevykaupasta onkin kasvanut suuren luokan bisnes, kuten myös syntetisaattoreiden valmisundien ja samplejen myynnistä muusikoille. Paul Théberge otaksuu, että äänen ”hyödykkeellistyminen” on vain looginen laajen-

nus modernismin halulle käyttää kaikkia mahdollisia ääni-ilmiöitä musiikin rakennneosina.³⁴

Alun perin tekijänoikeus musiikissa on tarkoittanut pikemminkin sävelrakenteita kuin soivaa ääntä. Kun tuli mahdollisuus mekaanisesti monistaa ääntä, piti ratkaista kuka sen saisi tehdä. Viimeistään 1980-luvulla samplauksen yleistyttyä piti päättää, onko ”saundiin” tekijänoikeutta. Voidaanko jonkun muusiikon soittamaa ääntä (esimerkiksi rummun ääntä) käyttää toisella levyllä digitaalisenä kopiona? Ensimmäiset oikeudenkäynnit samplauksesta käytiin 1980-luvulla. Näiden oikeudenkäyntien seurauksena on muodostunut eräänlainen ”samplausohjeisto”. Samplen käyttöön on pyydetävä lupa tekijältä tai kustantajalta, ja alkuperäiset äänitteet on mainittava levyn yhteydessä. Samplerin historia populaarimusiikissa alkaa 1960-luvulla, jolloin suunniteltiin Mellotron-niminen soitin. Jokaista Mellotronin kosketinta varten oli lyhyt nauhanpätkä, johon oli äänitetty muutama sekunti jonkin soittimen ääntä. Kun kosketinta painettiin, sitä vastaava nauha toistui. Tunnettu esimerkki Mellotronista on Beatlesin *Strawberry Fields Forever*, jonka huilulta kuulostava intro on soitettu Mellotronilla. Monet Mellotronille äänitetyt nauhat pyrkivät matkimaan akustisia soittimia, kuten jousia, huiluja, ihmiskuoroa jne. Tämä pelotti muusikoita, jotka pelkäsivät työtilaisuuksiensa puolesta. Tosin vasta samplerit todella vaikuttivat studiomuusikoiden työtilaisuuksiin. Jos Mellotronilla ja myöhemmin sampleilla oltaisiin tyydytty jäljittelemään vain arkiääniä, tällaista ongelmaa ei olisi varmaankaan syntynyt. Joka tapauksessa akustisten soittimien jäljittely osoittaa, kuinka mielikuvituksetonta teknologian käyttö musiikkituotannossa voi olla. Sen sijaan, että äänimateriaalia todella laajennettaisiin, nämä monipuoliset laitteet valjastettiin vain säästämään rahaa ja aikaa levytyssessioissa.

Walter Benjaminin esseen tekee kiinnostavaksi aiheen kannalta myös se, että se tuli uudestaan ajankohtaiseksi juuri samplauksen yleistyttyä. Jotkut 1980-luvun postmodernit teoreetikot käyttivät kirjoittaessaan Benjaminin ajatuksia samplauksesta ja uudesta musiikkiteknologiasta. Osa tutkijoista kiinnitti huomiota siihen, kuinka musiikkiteosten identiteetti muuttui samplauksen myötä. Ei ollut enää selvää, kuka oli teoksen tekijä tai esittäjä, kun teoksen äänimateriaali koostui useiden eri tekijöiden palasista. Andrew Goodwin kritisoi artikkelissaan Benjaminin ajatusten tuolloista ”väärintulkintaa”. Näytti kyllä siltä,

että osa Benjaminin ajatuksista olisi osunut oikeaan. Benjaminin mukaan mekaanisen monistuksen myötä yleisö ei ole enää kiinnostunut alkuperäisen aurasta ja taideteosten monistaminen tuhoaa sen. Goodwin toteaa, kuinka 1980-luvulla yleistynyt digitaalinen teknologia voimistaa tätä kehitystä. Nyt kuka tahansa voi hankkia täysin virheettömän kopion alkuperäisestä, koska digitaalisessa äänessä ei ole enää samanlaisia häiriöitä kuin sitä edeltäneissä ääniteformaateissa. Goodwinin mukaan ainoa todellinen ja alkuperäinen aura, jota popmarkkinoilla voi kuluttaa, on tähden fyysinen läsnäolo. Tämä selittää osaltaan sen, miksi ihmiset osallistuvat megakonsertteihin, joissa on huono äänentoisto ja näkyvyyskin hyvin rajoitettu. Toinen tapa, jolla aura edelleen vaikuttaa populaarimusiikissa, liittyy digitaalisen äänentallennuksen ylivoimaiseen laatuun analogiseen äänentallennukseen verrattuna. Digitaalinen äänite tallentaa esiintymishetken auran. Digitaalinen äänite paljastaa jopa ne virheet, jotka olivat aiemman tekniikan aikana jääneet huomaamatta levyille. Goodwinin esimerkki tästä on Beatles-levyjen CD-uusintajulkaisuilta. Vanhoilta vinyylilevyiltä huomaamaton bassorummun pedaalin kitinä kuuluikin CD-versiolla.³⁵

Uudet arkiäänet

Yksi Danton mainitsema musiikillinen esimerkki liittyy monistettavissa olevan taideteoksen identiteettiin. Tällaista taideteosta ei voida identifoida kopioon tai painokseen. Vaikka yksi kopio (taideteoksen esiintymä) tuhoutuu, jää jäljelle vielä lukuisia samankaltaisia kopioita. Näin taideteos vaikuttaisi olevan kuin Platonin idea. Idean esiintymät saattavat tuhoutua, mutta niiden tuhoutuminen ei vaikuta itse ideaan. Danton käyttämä esimerkki liittyy musiikin monistamiseen. Levysoittimessa rahiseva levy ei merkitse, että itse kappale olisi tuhoutumassa vaan vain levy.³⁶

Kiinnittäisin huomion kuitenkin Danton esimerkin kannalta toissijaiseen yksityiskohtaan, äänilevyn rahinaan. Äänitteiltä kuulemassamme musiikissa on sellaisia osia, joita sinne ei ole tarkoitettu. Eri kohdissa signaaliketjua tapahtuu vääristymistä, joka vaikuttaa loppusignaaliin enemmän tai vähemmän. Edellä esittämäni äänimaisematutkimuksessa käytetyt kohinan määrittelyt pätevät

tässä hyvin, erityisesti neljäs määritelmä. Musiikissa yksi Danton teorian sovel-
lusehdollisuus olisi tarkastella tällaisten aiemmin epätoivottujen äänien tu-
loa osaksi musiikkia. Danton peruskysymys oli siis, mikä erottaa kahta saman-
laista esinettä, joista toinen on taideteos ja toinen ei. Musiikkiin soveltaen: mik-
si tietty häiriöääni jossain musiikissa on hyväksytty ja toivottava, toisessa taas
ei? Teknisten laitteiden mukana on tullut uusia ulkomusiikillisia ääniä, kuten
säröt ja kohinat. Sähköisesti vahvistetun ja toistetun musiikin arkiääni voisi olla
sähköisestä signaaliketjusta johtuva häiriöääni. On kuitenkin taas muistettava
esitystilanteen merkitys. Ehkä esitystilanteessa tällaisia teknisiä arkipäiväisyyk-
siä voi olla musiikissa enemmänkin, koska niitä ei yksinkertaisesti kuule toisin
kuin paremmissa kuunteluolosuhteissa.

Musiikissa vaikuttaa sama kehityskulku kuin kuvataiteen historiassa: kuka
uskaltaa ensimmäisenä ottaa mukaan teokseen jonkin rohkean elementin, esi-
merkiksi jonkin ulkomusiikillisenä pidetyn äänen. Erityisesti tämä koskee po-
pulaarimusiikissa yleistä virheiden uudelleentulkintaa, jossa aiemmat erehdyk-
set ja melut otetaan taiteelliseen hyötykäyttöön. Populaarimusiikin esityskäy-
tännöissä tavalliset mutta aiemmin ”syrjityt” äänet tulevat osaksi teoksia. Täl-
laisia ääniä ovat muun muassa kitaravahvistimien kierto, särö, vinyylin rahina.
Näiden tuominen osaksi musiikkia on tavallaan yhtä radikaalia kuin aikanaan
arkiesineiden kantaminen taidenäyttelyyn. Sähköisten äänten arkiset elemen-
tit tulkitaan positiivisesti. Populaarimusiikissa on nykyisin aivan yleistä käyttää
vanhoja teknologisia virheitä tehokeinoina. Jopa varhaisen digitaalteknikan
puutteet on jo valjastettu taiteelliseen käyttöön. Voimme kuunnella 24-bittisel-
tä äänitteeltä sille tallennettua kahdeksanbittistä kohinaa. Nämä ilmiöt ovat hy-
viä esimerkkejä siitä, kuinka teknologialla on arvaamattomia käyttötapoja. Tek-
niset laitteet syntyvät uudelleen käyttäjiensä käsissä, ja alkuperäinen käyttöta-
pa saattaa unohtua.

Danto lainaa erästä tunnettua katkelmaa Aristoteleen runousopista. Aristote-
leen mukaan mielihyvä, jonka taideteoksen katsoja saa todellisuutta jäljittele-
vää teosta katsoessaan, edellyttää, että katsoja tietää sen olevan jäljittelyä. Kat-
soja ei saisi samanlaista nautintoa alkuperäisen näkemisestä. Danton mukaan
esteettisessä reaktiossa on kaksi tasoa, ja tason määräytyminen riippuu siitä,
mihin reaktio kohdistuu: taideteokseen vai tavalliseen esineeseen, jota ei voi-

da erottaa taideteoksesta.³⁷ Aristoteleen ajatusta voi soveltaa populaarimusiikin virhe-estetiikkaan. Ainakin sellaisen kuulijan, joka on tottunut vinyylilevyjen poksahduksiin ja säröön, täytyy jollain tavoin varmistua siitä, että levyiltä kuuluvat samankaltaiset äänet ovat sinne aivan oikeasti tarkoitettuja. Parantuvien laitteiden ja äänentallennustekniikoiden myötä kasvaa uusi kuulijajoukko, joille vanhoille äänentallennuslaitteille tyypilliset virheet ja puutteet ovat vieraista. He tottuvat digitaalisen äänen häiriöttömyyteen – ja digitaalisiin keinoin luotuihin jäljitelmiin vanhoista virheistä.

Äänentallennuksen kehityksessä on korostunut virheettömyyden tavoittelu. Laitteiden teknisten ominaisuuksien mukaan voidaan puhua *Hi-fi*- ja *Lo-fi*-laitteista. *Hi-fi*-käsitettä käytetään myös äänimaisematutkimuksessa, jossa *Hi-fi* ympäristöllä (*hi-fi environment*) tarkoitetaan sellaista äänimaisemaa, jossa äänet voidaan kuulla selkeästi ilman sekoittumista. *Lo-fi*-äänimaisemassa äänet sekoittuvat ja peittävät toisiaan.³⁸ Nykyisissä kaupungeissa äänien yksityiskohtien erottaminen on vaikeaa melun vuoksi, ja monin paikoin *Hi-fi*-äänimaisemat katoavat. Elokuville voidaan nykyisin rakentaa luontoa täydellisempi äänimaisema taajuuden, tilan ja dynamiikan suhteen. Kotiäänentoistossa on edetty kohti parempaa taajuusvastetta ja tilan huomioonottamista. Tästä ovat esimerkkinsä niin sanotut kotiteatterit, jotka ovat yleistyneet DVD-soittimien mukana. Huomiota herättävää on näihin laitteisiin liittyvä basson korostaminen ja siitä seuraava epäluonnollisuus. Truaxin mukaan teknologian tärkeys on siinä, että se luo "uusia kuvia elämästä". Joskus nämä teknologian luomat kuvat ovat "elämää suurempia", ne parantavat todellisuutta tai laajentavat ihmisen havaintoa uusille alueille. Taloudellisista seikoista johtuen asia on kuitenkin äänentoiston kohdalla joskus päinvastoin: elektroakustinen ääni on köyhempi kuin luonnollisen äänen rikkaus. Varsinkin massatuotantoon tarkoitetuissa laitteissa äänensiirtoketjussa käytetään halvimpia mahdollisia osia. Truax leikittelee ajatuksella, että 1900-luvun äänentoistoteollisuuden tärkein tuote on ollut kuluttaja, joka on oppinut tuntemaan audiostandardit ja hyödyntämään niitä ostopäätöstä tehdessään.³⁹

Palaan vielä Benjamininiin ja hänen käsitykseensä siitä, kuinka elokuva – ja mekaaninen monistaminen ylipäänsä – vaikuttaa ihmisen havainnon muuttamiseen. "Elokuva ottaa lähikuvia, tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksi-

tyiskohtia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöömme. [...] Kameralle avautuu aivan ilmeisesti erilainen luonto kuin paljaalle silmälle.”⁴⁰ Myös tämä aistihavainnon muutos liittyy äänentallennuksen historiaan. Samalla tavoin kuin mikroskooppi avasi uusia muutoin näkymättömiä maisemia ihmissilmälle, on mikrofoni paljastanut uusia yksityiskohtia korvalle.⁴¹ Äänentallennus muuttaa kuulohavainnon mikroskooppisemmaksi. Mikrofoni tuo äänen yksityiskohdat esille, ja esimerkiksi mikrofoniin asettelu lähemmäksi soitinta ja äänilähdettä minimoi tilan vaikutuksen ääneen. Benjamin pohti myös sitä, mitä taiteelle tapahtuu, kun taideteoksia voidaan monistaa. Vain vähän Benjaminin esseen jälkeen alkoi muutoksia näkyä eri taiteenaloilla. Kuvan monistaminen johti 1950- ja 1960-luvuilla varsinkin pop-taiteessa siihen, että taidenäyttelyissä alkoi olla kuvia kuvista. Taiteilijat maalasivat tauluja esimerkiksi sarjakuvien ruuduista – monistetuista kuvista. Musiikissa äänen monistaminen kuului siten, että musiikissa alkoi olla ”ääniä äänistä” – esimerkiksi ääninauhalle tallennettuja lähes virheettömiä kopioita äänellisestä todellisuudesta.

Lopuksi

Tuskin ihmiset yleensä tavaratalossa kulkiessaan katselevat siellä olevia pakkauksia ja laatikkoina taideteoksina – tai kuuntelevat siellä taustamusiikkia samalla tavoin keskittyneesti kuin konserttitalissa. Mutta kun tarpeeksi kuuluisa taiteilija siirtää tuollaisen esineen taidenäyttelyyn, ihmisten tarkkaavaisuus kasvaa, ja ehkä arkipäiväisessä huomataan jotain kiehtovaa. Kun Duchamp keksi asettaa urinaalin näytteille taideteoksena, hän osoitti, että tietynlaista kauneutta saattaa löytää paikoista, joista sitä vähiten uskoisi löytävänsä.⁴² Myös arkiäänissä voi olla huomaamatonta kauneutta. Säveltäjät, kuten John Cage, ovat yrittäneet avata ihmisten korvia näille arkipäiväisille mutta kauniille äänille. Tässä on kuitenkin nykyisessä musiikkikasvatuksessa Schaferin mukaan epäonnistuttu. Schafer hämmästelee sitä, että muusikko saattaa soittaessaan kuunnella hyvin tarkkaavaisesti ääntä, mutta soiton jälkeen pistää läpät korville. Nykyajan meluongelmana Schafer pitää sitä, että musiikkikasvattajat eivät

ole onnistuneet saamaan suurta yleisöä tietoiseksi ympäristöäänistä. Vuoden 1913 jälkeen – jolloin Russolon *Hälyjen taide* ilmestyi – ei ole enää ollut jakoa musiikillisiin ja ei-musiikillisiin ääniin.⁴³

Dadaismi 1900-luvun alussa oli ehkä "taidetta taiteen vuoksi" -ajatusta vastaan, mutta pop-taide sen sijaan kommentoi arkipäivää ja kaupallisuutta. Populaarikulttuurin murros 1960-luvulla kyseenalaisti korkean ja matalan eron. Pop-taiteilijat, kuten juuri Warhol, tutkivat töissään taiteen ja populaarikulttuurin suhdetta.⁴⁴ Andy Warhol käytti taiteessaan Brillo-saippualaatikoita paitsi siksi, että ne olivat niin arkipäiväisiä, mutta varmasti myös siksi, että ne edustivat modernia kulutuskulttuuria. Warholin Brillo-teos tuo hyvin esiin korkean ja matalan suhteen, jolla Warhol ja muut pop-taiteilijat leikkittelivät. Taidetta oli pidetty korkean sfäärinä, mutta äkkiä tuolle alueelle tuotiinkin arkipäiväinen, matalaa edustava tuote. Musiikin ja arkiäänien suhteessa on jotain samaa. Taide-musiikkiin voidaan tuoda elementtejä "alhaalta", esimerkiksi sitaatti tunnetusta pop-sävelmästä. Populaarimusiikissa aiemmat "matalan teknologian" käytöstä johtuneet virheet voidaan kääntää taiteelliseksi keinovaroiksi.

Danton teoksen nimeen (*Transfiguration of the Commonplace*) viitaten voidaan myös pohtia sitä, miten aiemmasta harvinaisesta ja poikkeuksellisesta käytännöstä tulee yleinen ja arkipäiväinen. Tämä koskee monia musiikillisia tehokeinoja kaikessa musiikissa. Ilmeisesti tietyn tyylin kehityskulkuun kuuluu, että siinä käytetyt piirteet tai tekniikat ajan kuluessa kulutetaan puhki. Musiikkiteknologiassa on vaikuttanut kehityskulku, jossa isoissa tutkimuslaitoksissa kehitetyt käytännöt ovat pikkuhiljaa valuneet "alas" tavallisille käyttäjille ja niistä on tullut tärkeitä välineitä jokapäiväisessä musiikkituotannossa. Aiemmin monimutkaiset ja kalliit, ja siksi harvinaiset, soittimet ja äänenkäsittelylaitteet tulevat yhä useampien ihmisten ulottuville. Tämä pätee myös tekniikoihin, joilla ääniä voidaan siirtää uusiin yhteyksiin. Esimerkiksi samplerin kaltaisia tekniikoita oli ollut jo aiemmin, mutta ne olivat käytössä suurissa elektronimusiikkistudioissa ja yliopistojen kokeilustudioissa. Ehkä arkiäänit musiikissa ovat vasta nyt tulossa todella ajankohtaisiksi, kun äänikollaasien tekoon vaadittavat laitteet ovat lähes jokaisen saatavilla. Kenties nämä mahdollisuudet saavat ihmiset aikanaan aktiivisemmiksi kuulijoiksi.

Viitteet

- ¹ Danto 1981, s. vi–vii.
- ² Novitz 1996, s. 105.
- ³ Danto 1981, s. 99.
- ⁴ Danto 1996.
- ⁵ Musiikin laajentuvia rajoja 1900-luvun taidemusiikin kannalta on käsitellyt esimerkiksi Jukka Tien-suu (1991).
- ⁶ Tagg 1994. Sampleri on laite, jonka avulla mikä tahansa ääni – musiikillinen tai ulkomusiikillinen – saadaan helposti liitettyä osaksi musiikkiteosta. Äänestä digitoidaan lyhyt näyte (sample) laitteen muistiin, jota voidaan "soittaa" esimerkiksi MIDI-koskettimistoa käyttäen.
- ⁷ Tagg 1994.
- ⁸ Truax 2001, s. 152.
- ⁹ Schafer 1977, s. 103–105.
- ¹⁰ Schafer 1977, s. 104.
- ¹¹ Murtomäki 1991.
- ¹² Schafer 1977, s. 103.
- ¹³ Sarjala 2002, s. 193–196.
- ¹⁴ Danto 1981, s. 44–45.
- ¹⁵ Truax 1999; Schafer 1977, s. 273.
- ¹⁶ de la Motte-Haber 2002, s. 200.
- ¹⁷ Tiensuu 1991, s. 13.
- ¹⁸ Braun 2002, s. 107–109.
- ¹⁹ Bijsterveld 2002, s. 122.
- ²⁰ de la Motte-Haber 2002, s. 199–200.
- ²¹ Truax 1999, skitsofoniasta enemmän ks. Truax 2001, s. 134–136.
- ²² de la Motte-Haber 2002, s. 201.
- ²³ Truax 2001, s. 133.
- ²⁴ Truax 2001, s. 133. Sähkömusiikin historiasta tarkemmin ks. esim. Kuljuntausta 2002, s. 75–86.
- ²⁵ de la Motte-Haber 2002, s. 202–203.
- ²⁶ Fischer 2003b, s. 17.
- ²⁷ Taylor 2001, s. 59.
- ²⁸ Benjamin 1989 (1936), s. 142–143.
- ²⁹ de la Motte-Haber 2002, s. 205.
- ³⁰ Benjamin 1989 (1936), s. 142–143.
- ³¹ Truax 2001, s. 153.
- ³² Dickie 1996, s. 17–18.
- ³³ Fischer 2003a, s. 194.
- ³⁴ Théberge 1997, s. 203.
- ³⁵ Goodwin 1988, s. 259, 269–270.
- ³⁶ Danto 1981, s. 33.
- ³⁷ Danto 1981, s. 94.
- ³⁸ Schafer 1977, s. 272.
- ³⁹ Truax 2001, s. 152–153.
- ⁴⁰ Benjamin 1989 (1936), s. 160.
- ⁴¹ Schafer 1977, s. 112.
- ⁴² Danto 1981, s. vi.
- ⁴³ Schafer 1977, s. 111.
- ⁴⁴ Rautiainen 2001, s. 40–41.

Lähteet

Kirjallisuus

- Benjamin 1989 (1936): Walter Benjamin, Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Suom. Markku Koski. Teoksessa Walter Benjamin, Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Ss. 139–173. Tutkijaliitto, Helsinki 1989.
- Bijsterveld 2002: Karin Bijsterveld, A Servile Imitation. Disputes about Machines in Music, 1910–1930. Teoksessa Hans-Joachim Braun (toim.), Music and Technology in the Twentieth Century. Ss. 121–135. The John Hopkins University Press, Baltimore 2002.
- Braun 2002: Hans-Joachim Braun, "Movin' on". Trains and Planes as a Theme in Music. Teoksessa Hans-Joachim Braun (toim.), Music and Technology in the Twentieth Century. Ss. 106–120. The John Hopkins University Press, Baltimore 2002.
- Danto 1981: Arthur C. Danto, The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Dickie 1996: George Dickie, q.v. Artefact, art as. Teoksessa David E. Cooper (toim.), A Companion to Aesthetics. Ss. 17–19. Blackwell Publishers Ltd., Oxford 1996.
- Fischer 2003a: Alfred M. Fischer, Andy Warhol. Teoksessa Pop International. Ss. 17–24. Wäinö Aaltosen museon julkaisu nro 38, Turku 2003.
- Fischer 2003b: Alfred M. Fischer, "Pop Art is an American Phenomenon..." Teoksessa Pop International. Ss. 186–196. Wäinö Aaltosen museon julkaisu nro 38, Turku 2003.
- Goodwin 1988: Andrew Goodwin, Sample and hold: Pop music in the digital age of reproduction. Teoksessa Simon Frith ja Andrew Goodwin (toim.), On record. Rock, pop, and the written word. Ss. 258–273. Pantheon Books, New York 1988.
- Kuljuntausta 2002: Petri Kuljuntausta, On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin. Like ja Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki 2002.
- de la Motte-Haber 2002: Helga de la Motte-Haber, Soundsampling: an Aesthetic Challenge. Teoksessa Hans-Joachim Braun (toim.), Music and Technology in the Twentieth Century. Ss. 199–206. The John Hopkins University Press, Baltimore 2002.
- Murtomäki 1991: Veijo Murtomäki, q.v. Ohjelmamusiikki. Suuri musiikkitietosanakirja. Weilin + Göös 1991.
- Novitz 1996: David Novitz, q.v. Danto. Teoksessa David E. Cooper (toim.), A Companion to Aesthetics. Ss. 105–106. Blackwell Publishers Ltd, Oxford 1996.
- Rautiainen 2001: Tarja Rautiainen, Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa. Tampere University Press, Tampere 2001.
- Sarjala 2002: Jukka Sarjala, Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin. Suomalaisen Kirjallisuuden seura, Helsinki 2002.
- Schafer 1977: R. Murray Schafer, The Tuning of the World. First Edition. McClelland and Stewart Limited, Toronto 1977.
- Tagg 1994: Philip Tagg, Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music. Teoksessa Helmi Järvi-luoma (toim.), Essays on Vroom and Moo. Kansanperinteen laitos, Tampere 1994. Ss. 48–66.
- Taylor 2001: Timothy D. Taylor, Strange Sounds. Music, Technology & Culture. Routledge, New York – London 2001.
- Théberge 1997: Paul Théberge, Any Sound You Can Imagine, Making Music/Consuming Technology. University Press of New England, Hanover 1997.
- Tiensuu 1991: Jukka Tiensuu, Mutta onko se musiikkia? Teoksessa Otonkoski, Lauri (toim.) Klang – Uusi musiikki. Ss. 9–51. Gaudeamus, Helsinki 1991.
- Truax 2001: Barry Truax, Acoustic Communication. Second Edition. Ablex Publishing, Westport 2001.

Digitaaliset lähteet

- Danto 1996: Arthur C. Danto, Works in Progress. Art and the Historical Modalities. Canadian Aesthetics Journal. Volume 1, Spring 1996. http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_1/danto.html.
- Truax 1999: Barry Truax, Handbook for Acoustic Ecology. CD-ROM Edition Version 1.1.

III

Kone puutarhassa