

The Crossing Water Project

Performanssityöni peilautuminen

John Cagen filosofiaan

Iida Falck

Opinnäytetyö
Toukokuu 2016
Musiikin koulutusohjelma
musiikkipedagogi

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
musiikin koulutusohjelma
musiikkipedagogi

FALCK, IIDA:

The Crossing Water Project

Performanssityöni peilautuminen John Cagen filosofiaan

Opinnäytetyö 44 sivua, joista liitteitä 8 sivua

Toukokuu 2016

Opinnäytteen kirjallisessa osassa esiteltiin, jäsennettiin ja analysoitiin opinnäytteen taiteellista osaa. Taiteellinen osa oli tanssia ja musiikkia yhdistävä performanssi *The Crossing Water Project – kun musiikki ja tanssi vastakkaisilta rannoilta kohtaavat*. Performanssin toteuttamiseen osallistuivat alttoviulisti Iida Falck, sellisti Lydia Eriksson ja tanssijat Vincent Jonsson ja Lukas Racky. Performanssi esitettiin 26.3.2015.

Taiteellinen osa valmistettiin ilman tietoista taustalla olevaa teoreettista tai filosofista mallia. Kirjallisen työn kohteena oli performanssin esittely ja peilaaminen John Cagen filosofiaan. Työssä tutkitaan, löytyykö performanssin ja Cagen ajatusten väliltä jotain yhteistä tai eroavaisuuksia.

Lähdemateriaaliksi on valittu John Cagen *Silence: Lectures and Writings* (1961). Cagen tekstit on valittu pääasialliseksi lähteeksi sen vuoksi, että hän teki pitkän uran yhteistyössä tanssijoiden kanssa, erityisesti Merce Cunninghamin.

Työ koostuu kolmesta pääjaksosta: taiteellisen osan esittelystä, John Cagen ajatusten esittelystä sekä pohdintaosista, jossa performanssia peilataan Cagen filosofian pohjalta.

Työn lopputuloksena performanssin ja Cagen filosofian väliltä löytyi yhtymäkohtia rakenteen, muusikko-tanssija-asetelman sekä sanoman välittämisen suhteen. Yhteydet oli sisäistetty osittain tiedostamatta niiden edustavan myös Cagen ajatusmalleja.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

FALCK, IIDA:

The Crossing Water Project

A performance reflected on John Cage's philosophy

Bachelor's thesis 44 pages, appendices 8 pages

May 2016

In the written part of the thesis has been introduced and analyzed the artistic part of the thesis. The artistic part, *The Crossing Water Project – kun musiikki ja tanssi vastakaisilta rannoilta kohtaavat* was a performance including dance and music and it was performed 26th of March 2015 in Wäinö Aaltonen Museum of Art in Turku. Working group consisted of two dancers and two musicians: violist Iida Falck, cellist Lydia Eriksson and dancers Vincent Jonsson and Lukas Racky.

The performance was produced and planned without a specific philosophical or theoretical idea background. In the written part of the thesis the performance has been reflected through John Cage's philosophy. The purpose of this study was to search possible similarities between the performance and Cage's ideas.

As the main research material has been used John Cage's *Silence: Lectures and Writings* (1961). Cage and his writings were chosen because he has had a long career in co-operation with dancers especially with Merce Cunningham. Cage and Cunningham have had a strong influence in the scene of Modern Music and Dance.

The written part consists of three main sections: the introduction of the artistic part, the exploration of the main ideas of Cage's philosophy and the comparison and reflection between performance and Cage's philosophy.

Results of the study showed that there were several similarities between the performance and Cage's ideas. For example ideas of the structure, positions between dancers and musicians and the message were almost same. The similarities of ideas were assimilated partly unconsciously.

Key words: music, dance, performance, John Cage

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	5
2. TAITEELLISEN OSAN ESITTELY	6
2.1 Syntyvaiheet	6
2.2 Suunnittelu.....	7
2.3 Rakenne	7
2.4 Muodon merkitys ja idea	8
2.5 Muutoksia	9
2.6 Musiikista	10
2.6.1 Kappaleiden valinta.....	10
2.6.2 Draamallinen tuki.....	11
2.7 Tanssista	12
2.8 Tila ja lava-asettelu.....	14
3. JOHN CAGEN AJATUKSIA TANSSISTA JA MUSIIKISTA.....	16
3.1 John Cage	16
3.2 ARTIKKELI: <i>Goal: New Music, New Dance (1939)</i>	17
3.3 ARTIKKELI: <i>Grace and Clarity (1944)</i>	18
3.3.1 Clarity, selkeys.....	19
3.3.2 Grace, viehkeys/ylväys	19
3.4 ARTIKKELI: <i>In This Day. . . (1957)</i>	20
3.4.1 Musiikki ja tanssi ovat itsenäisiä.....	21
3.4.2 Sanoma.....	21
3.5 ARTIKKELI: <i>2 Pages, 112 Words on Music and Dance (1957)</i>	22
4. POHDINTAA TAITEELLISESTA OSASTA CAGEN AJATUSTEN POH- JALTA.....	29
4.1 Muodon yhteys	29
4.2 Sanoman välittäminen, symbolit ja traditio	30
4.3 Musiikin ja tanssin asemat	31
4.4 Läsnäolo	32
5. SUMMA SUMMARUM JA MITÄ TULEVAISUUDESSA.....	33
LÄHTEET.....	35
LIITTEET	36

1. JOHDANTO

Opinnäytetyöni kirjallinen osa, *The Crossing Water Project – Performanssityöni peilaaminen John Cagen filosofiaan*, on raportti opinnäytteeni taiteellisesta osasta, *The Crossing Water Project – kun musiikki ja tanssi vastakkaisilta rannoilta kohtaavat*. Taiteellinen osa on kahden muusikon ja kahden tanssijan yhteistyönä toteutettu performanssi, joka esitettiin 26.3.2015 Wäinö Aaltosen museossa, Turussa. Opinnäytteeni kirjallisen osan tavoitteena on jäsentää ja esitellä taiteellisen osan rakennetta, sisältöä ja prosessia sekä tutkia, ilmeneekö taiteellisen osan eri osa-alueissa yhteisiä piirteitä John Cagen filosofian kanssa.

Tutustuminen lähdemateriaalin, jonka pohjalta taiteellista osaa analysoidaan, tapahtui vasta taiteellisen osan toteuttamisen jälkeen. Taiteellinen osa valmistettiin ilman taustalla olevaa tiettyä teoriaa, filosofiaa tai mallia.

Valitsen Cagen kirjoitukset lähdemateriaaliksi, koska hän on tehnyt merkittävän uran tanssija Merce Cunninghamin kanssa ja he ovat uranuurtajia niin modernin tanssin kuin musiikin saralla. Lähdemateriaalin keskiössä on John Cagen *Silence: Lectures and Writings* (1961). Tästä kokoelmasta olen valinnut tanssia ja musiikkia käsittelevät artikkelit: *Four Statements on the Dance* (1939, 1944, 1957). Lisäksi lähdemateriaalina on Tiina Suhosen kokoama artikkelikokoelma *Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia* (1991), josta olen valinnut Merce Cunninghamin kirjoituksen *Toistumaton taide* (1955).

Raportin sisältö koostuu kolmesta osasta: taiteellisen työn esittelystä, John Cagen ajatusten esittelystä ja pohdintaosasta, jossa käyn läpi yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia performanssin toteuttamiseen liittyvien ajatusten ja Cagen ajatusten välillä. Lopuksi teen yhteenvedon, johon sisältyy pohdintaa mahdollisista tulevaisuuden suunnitelmista liittyen aiheeseen.

Kirjallisen osan liitteet koostuvat performanssin videotaltioinnista, taiteellisen opinnäytteen käsiohjelmasta sekä taiteellisen osan ohjaavan opettajan, David Yokenin, kirjallisesta arviosta prosessista ja performanssista.

2. TAITEELLISEN OSAN ESITTELY

Opinnäytetyöni taiteellinen osa esitettiin 26.3.2015 Wäinö Aaltosen Museossa, Turussa. Konsertti oli noin 30 minuutin pituinen tanssi- ja musiikkiteos. Esiintyjät olivat Iida Falck (alttoviulu) ja Lydia Eriksson (sello) Turun ammattikorkeakoulusta sekä tanssijat Lukas Racky ja Vincent Jonsson Kööpenhaminan The National School of Performing Arts -koulun tanssilinjalta. Työn tutorina ja ohjaavana opettajana toimi David Yoken Turun ammattikorkeakoulun tanssijoiden koulutusohjelmasta. Opinnäytetyötä tukivat taloudellisesti TOP-säätiö (Turun Seudun Osuuspankki) ja Nordplus Higher Education Programme.

2.1 Syntyvaiheet

Tapasin esityksemme tanssijat, Lukas Rackyn ja Vincent Jonssonin, ensimmäistä kertaa maaliskuussa 2014 Kööpenhaminassa ollessani Lydia Erikssonin kanssa Nordplus-ohjelman kautta The Danish National School of Performing Arts -koulussa viikon mittaisella tanssijoiden ja muusikoiden intensiivikurssilla. Kööpenhaminaan mennessäni en tiennyt ollenkaan, mihin olin osallistumassa, eikä minulla sitä ennen ollut varsinaista kokemusta improvisoinnista tai kunnollisesta yhteistyöstä tanssijoiden kanssa. Kurssilla oli minulle käänteen tekevä vaikutus. Se sai minut vaikuttuneeksi siitä, että äänen ja liikkeen yhteydessä on jotain maagista ja primitiivistä. En osannut sitä järjellä selittää, mikä tässä yhteydessä oli niin kiehtovaa.

Olin aiemminkin ollut mukana erilaisissa poikkitaiteellisissa produktioissa, mutta voisi sanoa, että maaliskuun 2014 jälkeen aloin luultavasti jo alitajuisesti suunnitella omaa produktiota. Erinäisten sattumusten kautta saimme yhteyden Vincentiin ja hänen kauttaan myös Lukas tuli mukaan. Syyskuussa 2015 otin yhteyttä David Yokeniin ja hän suostui opinnäytteeni ohjaajaksi. David piti ryhmämme muotoa hyvänä, hänestä oli rai-kastavaa, että työryhmämme oli poikkeuksellisesti koottu kahdesta naismuusikosta ja kahdesta miestanssijasta. Itse en ollut ajatellut asiaa varsinaisesti, mutta pidin kyllä ajatuksen symmetriasta. Halusimme pitää kokoonpanon pienenä, jotta esityksen intiimiys säilyisi ja kontakti musiikin ja tanssin välillä olisi helpompi säilyttää.

2.2 Suunnittelu

Johtuen vaikeasta sijainnista – muusikot Turussa ja tanssijat Kööpenhaminassa – työn suunnittelu täytyi hoitaa pääasiassa Skypen kautta. Olin valinnut opinnäytettä varten jo etukäteen mahdollisia kappaleita, joista annoimme tanssijoille vaihtoehtoja, joista valita. Esityksen rakenne oli aika selkeä, johtuen valmiiksi sävellettyjen kappaleiden antamasta raamasta. Muusikot harjoittelivat keskenään ja tanssijat valmistivat itse koreografiansa. Marraskuun 2014 ja maaliskuun 2015 välisenä aikana pidimme noin kuukauden välein Skype-neuvotteluja, joko kaikki yhdessä tai sitten kahdestaan muusikon ja tanssijan kesken. Varsinainen esityksen kokoaminen eli musiikin ja tanssin yhdistäminen tapahtui noin viikon mittaisena intensiiviharjoitteluna ennen varsinaista esitystä 26.3.2015.

2.3 Rakenne

Valitsemastani materiaalista yhteisen keskustelun jälkeen musiikilliseksi rungoksi ja samalla koko esityksen rungoksi muodostui seuraavanlainen kokonaisuus:

- J. S. Bach: Preludi Soolosellosarjasta nro 3 C-duuri (sellosoolo)
- W. Lutoslawski: Bukoliki (duetto)
- I. Stravinski: Elegia (alttoviulusoolo)

Pääajatuksena muodolle oli kohtaaminen ja tämän tapahtuman leikkaaminen ulos elinympäristöstä. Eräänlaisena muodon esikuvana voisi pitää myös tsehovilaista novellia: ihmisten elämästä leikataan ”laatikko”, jossa tapahtuu jotain. Esitys on kuin tsehovilainen novelli, jossa tärkeintä on henkilöissä tapahtuva muutos johtuen jostain ulkoisista tekijöistä, kuten muut henkilöt, tapahtumat ym. Tilanne ei välttämättä saa selkeää ratkaisua, kuten juoninovelleissa, vaan voi jäädä avoimeksi.

(http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tsehovilainen_novelli)

Halusin leikata ulos tapahtuman, laatikon, jossa kaksi yksikköä kohtaa ja nähdä, mitä tapahtuu tai tapahtuuko mitään.

Jakauduimme kahteen yksikköön, *1. muusikko ja tanssija* ja *2. muusikko ja tanssija*, josta arvonnalla lopputuloksena tuli seuraava: *yksikkö 1* Lydia ja Vincent ja Bach sekä *yksikkö 2* Iida ja Lukas ja Stravinski. Näin molemmille tanssijoille ja muusikoille tuli

oma soolo-osa esitykseen, yksi alkuun ja yksi loppuun. Keskellä on yksiköiden kohtaaminen, duetto. Intermissioihin suunnittelimme monenlaisia asioita, joista lopputulokseen vakiintui seuraavat: II musiikki-improvisaatio ja IV hiljaisuus. Harkitsimme myös tanssi-improvisaatiota, mutta se ei tuntunut oikealta tai tarpeelliselta, koska tanssijat olivat sisällyttäneet improvisaatiota jo duettoon.

Rakenteesta tuli seuraavanlainen:

I PRELUDI *yksikkö 1* on tilassa (J. S. Bach: Preludi)

II INTERMISSIO *yksikkö 2* saapuu tilaan

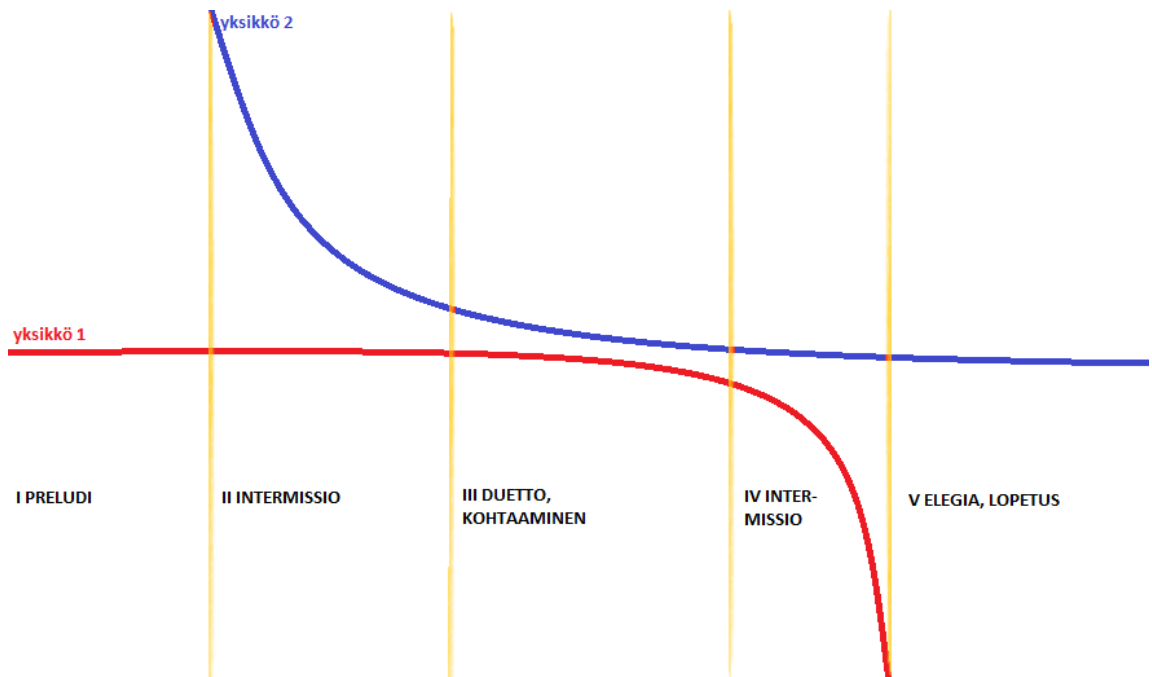
III DUETTO *yksiköiden* välinen kohtaaminen (W. Lutoslawski: Bukoliki)

IV INTERMISSIO *yksikkö 1* poistuu tilasta

V LOPETUS *yksikkö 2* jää tilaan (I. Stravinski: Elegia)

2.4 Muodon merkitys ja idea

Draaman kaari esityksessä oli hyvin yksinkertainen ja perinteikäs. Halusin rakenteen yksinkertaisena, jotta esityksellä olisi jokin selkeä muoto ja idea. Selkeä muoto tuo ryhdin performanssille, jos siinä ei ole muuta selkeää sanomaa, tarinaa, aatetta tai muuta vastaavaa. Mielestäni performanssissa on oltava selkeä idea, ei ole oikeastaan väliä mikä se on, kunhan sellainen on. Meidän esityksessä idea oli muoto, jonka sisällä tapahtui kahden yksikön kohtaaminen. Kun muoto on selvä, on vapaampi tekemään sisältöä raamien puitteissa. Kohtaamisesta muotoutui myös toinen perusidea esitykselle: muuntautuminen. Mitä tapahtuu alun ja lopun välillä, miten asiat ja tunnelma muuttuvat?



KUVA 1, suunnitelmani esityksen rakenteesta

2.5 Muutoksia

Vincentin yllättävä loukkaantuminen juuri ennen intensiiviharjoittelua pisti suunnitelmat hiukan uusiksi. Päädymme kuitenkin pitämään rakenteen samana ja valmiiksi sävelletty musiikki myös vähän ohjasi siihen suuntaan. Lopputuloksessa kohtaamisajatus ilmenee pääasiassa muusikoiden välillä. Lukas tanssi lopulta kaikissa valmiiksi sävelletyissä osissa, myös Bachin Preludin, tosin Vincentin koreografioimana. II Intermissionin aikana hän poistuu tilasta ja saapuu pikkuhiljaa tilaan jälleen III Dueton aikana.

Tanssijoiden muuttuneen roolin jälkeen kohtaamisajatus ei ollut enää niin selkeästi nähtävissä. Itse koin, että Lukaksen tanssi edusti esityksessä enemmän muutosta. Hän muuntautui alun Preludista Lutoslawskin aikana loppukaneettia, eli Stravinskia kohden. Periaatteessa yksi muodon perusajatuksista säilyi muutoksista huolimatta: teos oli eräs ulos leikattu tapahtuma, jonka me olimme asettaneet ”laatikkoon”, antaneet sille siis alun ja lopun.

2.6 Musiikista

Alusta lähtien oli selvää, että halusin esitykseen valmiiksi sävellettyä musiikkia, mutta myös improvisaatiota, jos sille on tarvetta. Olen kiinnostunut myös improvisaation ja tanssin yhdistämisestä, mutta koin, ettei pelkällä improvisoidulla tuotoksella saada välttämättä tarpeeksi ryhtiä teokseen.

Harjoittelu tanssijoiden kanssa oli haasteellista, kun he olivat toisella puolen Itämeren. Valmiiden kappaleiden valinta auttoi harjoittelun jäsentämisessä. Halusin esityksen oleva yksi kokonaisuus, jossa asiat virtaavat, ja tähän virtaavuuteen improvisaatio oli hyvä apukeino. Sillä saimme yhden kappaleiden välisen yhtymäkohdan sulavammaksi. Tanssijat käyttivät sooloteoksia koreografioissaan improvisaatiota apuna ja vielä esityksessäkin Lutoslawski sisälsi tanssi-improvisaatiota.

2.6.1 Kappaleiden valinta

Päätin, että musiikillinen rakenne tulisi olemaan soolo-duetto-soolo, ja tanssi myös vastaavanlainen. Lähdin valitsemaan kappaleita tähän rakenteeseen. Halusin, että soittajia ei tulisi olemaan enempää eikä vähempää. Minulla oli jo paljon kokemusta Lydian kanssa soittamisesta, ja koin, että hän olisi juuri sopiva henkilö projektin jäseneksi.

Toinen seikka oli soittajien vahvuudet ja luonne. Lähdin etsimään kappaleita, joiden koin sopivan Lydialle ja minulle. Valitsin kaksi Preludia Bachin soolospellosarjoista, joista sitten tanssijat ja Lydia valitsivat mieluisimman. Itselleni laitoin ehdolle Pendereckin ja Stravinskin soolokappaleet alttoviululle, josta sitten yhteisen keskustelun jälkeen valikoitui Stravinskin Elegia. Lutoslawski löytyi hieman sattumalta, enkä antanut sille oikeastaan muita vaihtoehtoja. Oli jopa hieman hämmentävää, miten tämä kappale joutui tähän esitykseen. Olin vuosia sitten vahingossa löytänyt kyseisen kappaleen nuotitkaupasta ja ostanut sen. Kuin johdatuksesta, nyt sille tuli käyttöä.

Vaikka projekti oli minun opinnäytetyöni, minulle oli hyvin tärkeää kuulla muiden osallistujien mielipide musiikin valintaprosessin aikana ja tietää, että he kokivat kappaleet myös omikseen. Varsinkin tanssijoiden kanssa keskustelu oli tärkeää, sillä he itse tekivät koreografiat kappaleisiinsa. Halusin, että kappaleet olisivat sellaisia, että hekin innostuisivat niistä ja saisivat omia ideoita.

2.6.2 Draamallinen tuki

Kappaleiden valintaan vaikutti myös niistä tulevat mielialat, jotka ilokseni olivat suurin piirtein yhtenevät meillä kaikilla. Musiikin tuottama mieliala ei saisi olla liian samanlainen kokoajan, muttei myöskään mielivaltaisen poukkoileva. Kappaleiden etenemistä esityksessä voisi kuvata myös siirtymänä alusta loppuun: tunnelman muodonmuutoksena valoisasta C-duuri Bachista yönsiniseen Elegiaan. Minulle henkilökohtaisesti Bach oli valoisa ja viaton ja Elegia taas nostalgisen surumielinen ja värinä yönsininen. Tätä tuki myös auringonlasku, joka näkyi Wäinö Aaltosen museon isoista ikkunoista: meillä oli lavastus luonnon puolesta.

Improvisaatiota päädyimme käyttämään vain yhdessä kohdassa ja aika hallitusti: II Intermissiossa. Tässä improvisaation tehtävänä oli tuoda *yksikkö 2* tilaan, mikä lopullisessa esityksessä Vincentin loukkaannuttua tarkoitti käytännössä sitä, että sen avulla minä saavuin tilaan. IV Intermissiossa päätimme olla tekemättä oikeastaan mitään, Lydia vain siirtyi pois tilasta ja minä ja Lukas jäimme siihen toteuttamaan esityksen viimeisen osan.

Musiikillinen runko, Preludi-Bukoliki-Elegia, tuki myös draamallisesti kohtaamisen aiheuttamaa muutosta.

Alkuun laitettiin perinteinen Preludi, alkusoitto, joka näyttää ja esittelee tilassa olevan *yksikkö 1:n* ja kertoo kaikille, että tämä on alku. Mielestäni C-duuri Preludi oli tähän erinomainen valinta. Se ei ole tunteellisesti liian latautunut, vaan valoisa ja lapsenomaisen, eräällä tapaa puhdas.

Seuraavaksi alkoi improvisaatiojakso suoraan Preludista ja jatkui niin kauan, kunnes *yksikkö 2* (minä) olin saapunut tilaan ja Lutoslawskin Bukoliki alkoi. Bukoliki on viisi-osainen kansantanssivirikkeinen kappale. Bukoliki nimi viittaa maalais- ja paimentolaisidylleihin sekä antiikinaikana suosittuun paimenrunouteen. Sen kesto on minimaaliset 6–7 minuuttia ja siihen mahtuu lyhydestään huolimatta viisi hyvin erilaista karakteri-osaa. Tämä tuki kohtaamisajatuksen lisäksi muuntautumista: tanssija muuntautuu ja latautuu pikkuhiljaa kohti viimeistä osaa.

Stravinskin Elegia on luonteeltaan aivan erilainen kuin Bachin C-duuri Preludi. Elegia tarkoittaa kaihorunoa tai muisteloja ja tämä kappale on myös sävelletty kuolleen viulistin, Alphonse Onnoun, muistolle 1944. Tunnelmaltaan Elegia on sisäänpäin kääntynyt ja surumielinen, ehkä hieman vääristynyt, mikä johtunee Stravinskin erikoisista harmoniaavalinnoista. Myös tämä tuki draamallisesti esityksen rakennetta, *yksikkö 2* on jätetty tilaan yksin, kokemuksen rikastamana, soittamaan hyvästijättöään.

2.7 Tanssista

En halunnut määrätä tanssijoille valmiita mielikuvia tai sääntöjä, miten heidän tulisi tehdä koreografiansa. Sovimme ainoastaan sellaiset kappaleet, jotka olisivat mieluisia ja ajatuksia herättäviä kaikille. Kuten jo aiemmin mainitsin, Vincent sai Bachin Preludin ja Lukas Stravinskin Elegian. Oli mielenkiintoista keskustella kuukausien aikana tanssijoiden kanssa kappaleista. Molemmat pitivät Stravinskia jostain syystä helpompana työstää kuin Bachia, jossa ei ollut selkeitä rajapyykkeitä missään, vaan eteni kuudestoistaosien helminauhana alusta loppuun.

Vincentin pääajatus Bachista olikin sen jatkuva liikkuvuus ja etsintä. Tanssikoreografian, kuten kappaleenkin, voi ajatella perustuvan löyhästi retoriikan oppien rakenteeseen: exordium-narratio-propositio-confirmatio-confutatio-peroratio.

[1] Exordium on melodian aloitus, jossa päämäärän ja koko tarkoituksen tulee paljastua. ... [2] Narratio on ikään kuin kertomus, ilmoitus, josta käy ilmi seuraavan esityksen ajatus ja ominaisuudet ... [3] Propositio tai varsinainen esitys sisältää lyhyesti sävelpuheen sisällön tai päämäärän ... [4] Confirmatio on esityksen taiteellinen vahvistus ... [5] Confutatio on vasta-vaiteiden vapauttaminen ... [6] Peroratio on lopulta sävelpuheemme lopetus tai päätös. (Mattheson 1739, 236.)

(<http://www.tieteessatapahtuu.fi/991/suurpaa.htm>)

Koreografia alkaa alkuliikkeestä, aivan kuten kappalekin alkaa esittelystä, exordiumista. Tästä eteenpäin tätä liikettä etsitään, joko aktiivisesti tai epäaktiivisesti, määrätietoisesti tai epäillen (narratio-propositio-confirmatio-confutatio, ei ole aina tässä järjestyksessä). Liikkeessä tärkeää on suunnan pitäminen. Mennään sinne, minne jokin ruumiinosa

osoittaa, aivan kuten musiikkikin menee. Lopussa, peroratioissa, täydellinen liike löytyy jälleen uudestaan ja tämä johdattaa myös tanssijan hetkeksi pois esitystilasta.

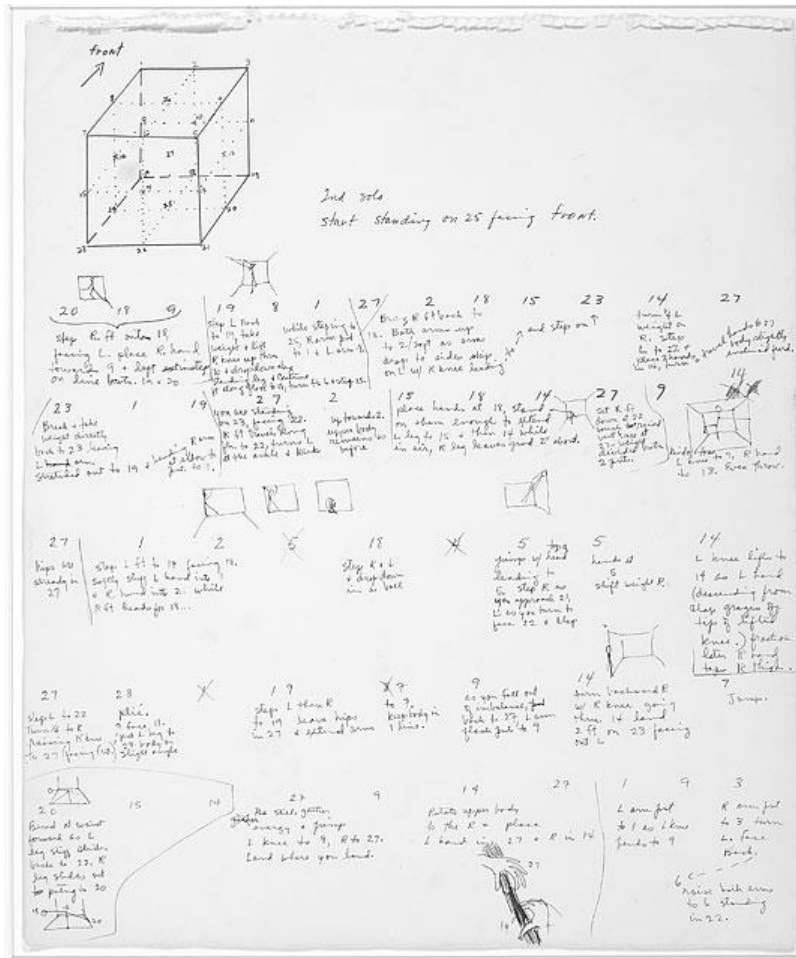
Bukolikin tanssijat toteuttivat pääasiassa improvisoiden kappaleen viiteen eri karaktääriin. Tässä kappaleessa koin, että muusikoilla ja tanssijoilla oli aivan omat assosiaationensa ja mielikuvansa karaktääreistä, mutta en halunnut rajoittaa sitä, sillä mielikuvien moninaisuudesta oli enemmän hyötyä kuin haittaa tässä kohtaa esitystä: mielikuvia käytettiin enemmänkin harjoitusvaiheessa tanssijoiden karaktäärien löytämiseen. Luettelen pääpiirteittäin tanssijoiden karaktäärit Bukolikin viiteen eri osaan, joiden perusteella tanssi-improvisaatio tapahtui:

1. tilaan saapuminen ja sen kartoittaminen kävellen
2. lattiatasosta ”reikien” etsiminen ja niistä kasvaminen kohti taivasta
3. pingispallo, joka ottaa impulssinsa valitsemistaan äänistä musiikissa
4. rauhoittuminen, oman pisteen löytäminen lavalta ja siinä oleminen
5. siirtymä A:sta B:hen valitun muodon kautta, useita kertoja

Elegian voi jakaa karkeasti muotoon ABA. A-osissa Lukas käytti fraasitekniikkaa, jota amerikkalainen postmodernismia edustanut koreografi-tanssija Trisha Brown (1936-) käytti teoksessaan *Lokus* (1975). Tyyliässä tila tanssijan ympärillä on kuviteltu *vector system*, jonka laidoille on sijoitettu kaikki aakkoset. Niitä osoittamalla hän voi ”kirjoittaa”. Lukas kirjoitti tanssimalla ensimmäisen lauseen Igor Stravinskin biografiasta:

"Igor Fyodorovich Stravinsky was a Russian composer, pianist and conductor." (Wikipedia)

Hän laski A-osan kaikki nuotit ja sijoitti jokaiselle nuotille yhden kirjaimen. B-osassa hän seurasi musiikkia, otti impulsseja minulta. Hän oli rajannut kehonsa kahteen osaan: korkealta tulevat impulssit vaikuttavat alavartaloon ja matalalta tulevat taas ylävartaloon. Viimeinen A-osa oli vastaava kuin alussa, tosin se varioitiin niin, että tanssi tulee kokoajan musiikkia tahdin jäljessä.



KUVA 2 vector system, Trisha Brownin untitled (*Locus*), 1975

Lähde: <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=723>

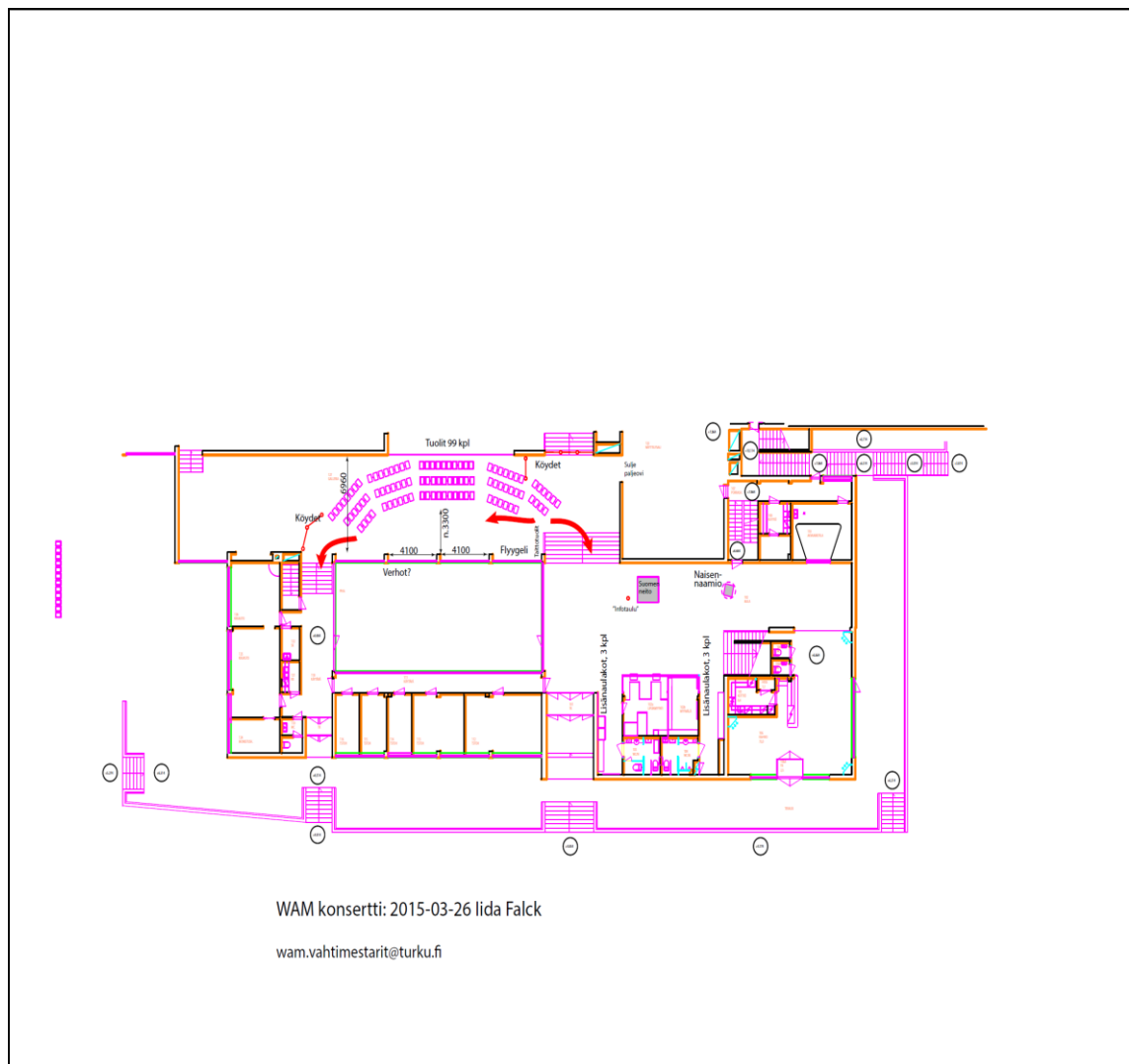
2.8 Tila ja lava-asettelu

Esiintymispaikaksi olin valinnut Wäinö Aaltosen museon. Halusin pitää kaiken mahdollisimman yksinkertaisena: ei lavasteita, äänentoistoa, valoa, vain akustiset soittimet, soittajat ja tanssijat. Wäinö Aaltosen museo valittiin siksi, että siellä on hieno eteerinen tunnelma, paljon luonnonvaloa sekä ei erottelua esiintymistilaan. Olin kyllä miettinyt museossa olevaa mahdollisuutta sijoittaa yleisö ylätasanteelle, ja esityksen siihen alle, mutta keväällä 2015 museossa toteutettu näyttely oli esteenä tälle asetelulle, joten päädyimme seuraavanlaiseen ratkaisuun, joka lopulta osoittautui paremmaksi kuin aluksi ajattamani.

Yleisö sijoitettiin puoliikaareen ison lasi-ikkunaseinän eteen, jolloin tilaksi muodostui puoliympyrä. Muusikot sijoitettiin puoliympyrän keskustasta hieman oikealle. Koimme

kaikki tärkeäksi sen, että muusikot ovat selkeästi lavalla ja osana visuaalista esitystä. Muusikoiden paikka pysyi kokoajan samana. Mielestäni on tärkeää, että jos jotain siirretään, sille on oltava syy. Ainoaksi siirtymäksi muusikoilla voidaan laskea siirtymiset lavalle ja pois.

Tilasta tuli hyvin intiimi, ja yleisö toimi esiintymistilan rajaajana. Toivoin auringonlaskua, joka olisi näkynyt ikkunasta esityksen aikana, mutta emme saaneet sitä aivan täydellisesti, johtuen ajankohdasta. Tosin valon muuttuminen oli havaittavissa, ja sekin tuki hienosti draaman kaarta.



KUVA 3 Esiintymistilan pohjapiirros, Wäinö Aaltosen museo

3. JOHN CAGEN AJATUKSIA TANSSISTA JA MUSIIKISTA

3.1 John Cage

Very soon I was earning a livelihood accompanying dance classes and occasionally writing music for performances. In 1937 I was at the Cornish School in Seattle, associated with Bonnie Bird, who had danced with Martha Graham. Merce Cunningham was a student, so remarkable that he soon left Seattle for New York, where he became a soloist in the Graham company. Four or five years later I went to New York and encouraged Cunningham to give programs of his own dances. We have worked together since 1943. (Cage, *Silence* 1939, 86)

John Cage (1912–1992) oli yhdysvaltalainen säveltäjä, muusikko ja musiikkikokeilija. Hän oli pioneeri monella nykymusiikin saralla ja tuli tunnetuksi erityisesti kokeilevammasta musiikistaan, jossa äänien, hiljaisuuden ja musiikin välinen arvoeroteltu minimoitii. Cagen mielestä kaikki äänet ovat yhtä arvokkaita ja jokaisella on oma ulottuvuutensa. Cage oli perehtynyt zen-buddhismiin ja itämaiseen musiikkiin, mutta hän oli myös ennakkoluulottomasti kiinnostunut monenlaisista asioista ja tyyleistä ja tulikin tunnetuksi avoimena ja kannustavana luonteena. Cagen meriitteihin luetaan myös osallisuus mm. minimalismin, hälymusiikin, fluxus-liikkeen, lyömäsoitinmusiikin ja elektronisen musiikin uranuurtajana. (Gann, 2009)

Vuodesta 1943 Cage teki yhteistyötä tanssija Merce Cunninghamin (1919–2009) kanssa. Cunningham on myös yksi 1900-luvun tanssin uranuurtajista. Cage ja Cunningham jakoivat samankaltaisia mielipiteitä muun muassa tanssin ja musiikin hetkellisyydestä, sattuman roolista työn suunnittelussa ja zen-buddhismista. (Suhonen 1991, 145–146)

John Cagen *Silence* on kokoelma Cagen kirjoituksia ja luentoja noin kahdenkymmenen (1939–1961) vuoden ajalta. Teoksesta on useita painoksia, ensimmäinen julkaistiin 1961. Cage on luonnehtinut itsekin luentojaan sävelletyiksi tai muuten kokeileviksi. Luennot erityisesti saattoivat sisältää puhutun tekstin lisäksi tanssia (usein Merce Cunninghamin esittämänä), olla zen-meditaation tai runotyylin mukaan lausuttuna tai luentoväki saatettiin sijoittaa epätyypillisesti koko tapahtuman keskelle. Kirjoitukset ja lu-

ennot käsittelevät musiikkiin, taiteeseen ja yleiseen olemiseen liittyviä asioita kuten kokeellista musiikkia ja sen käsitettä, säveltämistä, musiikin historiaa, tärkeitä taidevaikututtajia ja säveltäjiä hänen elämässään. (Cage, 1961) Kokoelma sisältää myös kirjoituksia tanssista:

Four Statements on the Dance:

Goal: New Music, New Dance (1939)

Grace and Clarity (1944)

In This Day . . . (1957)

2 Pages, 122 Words on Music and Dance (1957)

3.2 ARTIKKELI: *Goal: New Music, New Dance (1939)*

Tämä artikkeli oli osa sarjaa *Percussion Music and Its Relation to the Modern Dance*, joka ilmestyi *Dance Observerissa* 1939. Cage kirjoitti tekstit Seattlessa, jossa hän oli myös käynnistänyt konsertoivan lyömäsoitinryhmän toiminnan (Cage 1939, 87).

Cagen mielestä lyömäsoitinmusiikki on vallankumouksellinen: sen avulla voidaan murtautua 1800-luvun musiikin rajoitteista. 1800-luvun säveltäjät eivät ole tarjonneet uusia ääniä vaan sen sijaan loputtoman määrän sovituksia vanhoista, ei ole ollut edes aavistusta uteliaisuudesta tehdä jotain muuta (Cage 1939, 87).

On alettava etsimään uutta, kaikkialta: "In short, we must explore the materials of music." (Cage 1939, 87) Cage korosti myös, että on jaksettava etsiä, kuunnella, tehdä musiikkia eri materiaaleilla huolimatta kaikesta kritiikistä ja varsinkin raskaasta musiikin kieltojen rakennelmasta (Cage 1939, 87).

Kun musiikin rajoitteet poistetaan, on siitä huomattavaa hyötyä koreografille, syntyy uusi mahdollisuus: samanaikainen tanssin ja musiikin säveltäminen.

"The materials of dance already including rhythm, require only the addition of sound to become a rich, complete vocabulary." (Cage 1939, 88)

Tanssi itsessään on jo rytmisen, joten on käytettävä musiikin muita elementtejä, jolla esitystä voidaan rikastaa. Cage puhuu sanastosta, jolla performanssia rakennetaan. Cage ei tarkemmin kerro, mitä kaikkea sanastoon kuuluu, mutta voimme olettaa sen koostuvat tanssille ominaisista elementeistä ja musiikille ominaisista elementeistä. Esiintyjien on avattava mielensä, jotta he voivat löytää tanssin ominaisuudet ja musiikin ominaisuudet sekä laajentaa omaa sanastoaan. Cage ei varmastikaan tarkemmin halua määritellä tiettyjä keinoja, sillä jokaisella on oma tapansa havainnoida maailmaa.

Cagen mukaan tanssijan vastuulla on suurempi osa "sanastosta", jota käytetään esitysten toteuttamiseen. Tällä Cage ilmeisesti tarkoittaa sitä, että ei välttämättä riitä, että tanssija tanssii identtisesti samaan rytmiin musiikin kanssa. Tällöin teos jää yksiulotteiseksi eikä synny yhteistyötä musiikin ja tanssin välille. Musiikille on jätettävä oma tila, muukin kuin rytmin tuoja. Musiikki-tanssi-teoksessa täytyisi työskennellä yhdessä kaikilla annetuilla materiaaleilla. Tällöin musiikki ei jää vain säestäjäksi vaan on integroitu osa tanssia. (Cage 1939, 88)

3.3 ARTIKKELI: *Grace and Clarity* (1944)

Cage kirjoitti artikkelin *Grace and Clarity Dance Observeriin* vuonna 1944. Hän käsittelee tekstissä hyvin selkeästi kahta osa-aluetta, joista hänen mielestään koostuu hyvä tanssiperformanssi: grace (suom. viehkeys, ylväys) ja clarity (suom. selkeys). Molemmat ovat olennaisia ja tasapuolisen tärkeitä, jotta saavutetaan esteettinen ja tasapainoinen kokonaisuus. (Cage 1944, 93)

Artikkelissa Cage käsittelee myös sen aikaisen modernin tanssin tilaa, joka hänen mielestään kärsi tuolloin epäselvyydestä, muodottomuudesta ja oman ideologian puutteesta. Hänen mielestään modernin tanssin oma tyyli oli liikaa riippuvainen tietyistä johtohenkilöistä, eikä näin omannut yleistä selkeää omaa tyyliä vaan vain tiettyjen vahvojen persoonien henkilökohtaisen tyylin, jota muut sitten matkivat. (Cage 1944, 89) Lisäksi Cage kirjoittaa persoonallisuuden ohikiitävyydestä: pelkkä persoona ei riitä tuottamaan universaaleja, kaikkia koskettavia ja ajattomia teoksia. (Cage 1944, 90) Ehkä tästä kumpusi myös tarve kirjoittaa tämä teksti.

3.3.1 Clarity, selkeys

Selkeydestä puhuttaessa Cage käyttää vertailukohtana balettia. Vaikka hän mainitsee, että ajoittain baletti on loppuun kulutettu, tylsä muodoltaan, toistaa samoja kaavoja niin pukujen, liikkeiden kuin musiikinkin suhteen, on siinä silti yksi ylivoimainen piirre: selkeä rytmisen rakenne. Fraasit alkavat ja loppuvat niin, että kuka tahansa tajuaa sen ja voi hengittää mukana. Ensin saattaa vaikuttaa siltä, ettei rytmisen rakenne ole ensisijaisen tärkeää, mutta sovitun ajan jakaminen tietynlaisiin osiin on elinvoimainen osa jokaista taiteenlajia, joka on tekemisissä ajan kanssa. (Cage 1944, 90) Cage korostaa, että baletin parissa tätä selkeyden traditiota on kehitelty jo sukupolvia. "The ballet is in possession of a tradition of clarity" (Cage 1944, 90) Baletin työkalut eivät ole lainattavissa, mutta sen malli käyttää aikaa, selkeyden funktio ja traditio, ne ovat universaaleja. (Cage 1944, 91)

Cage ilmaisee, että jokin osa teoksesta on oltava selkeä tai jonkinlainen muoto on oltava, jotta grace, ylväys pääsee esille. (Cage 1944, 91)

3.3.2 Grace, viehkeys/ylväys

With clarity of rhythmic structure, grace forms a duality. Together they have a relation like that of body and soul. Clarity is cold, mathematical, inhuman, but basic and earthy. Grace is warm, incalculable, human, opposed to clarity, and like the air. (Cage 1944, 91)

Sanalla *grace* Cage ei halua tarkoittaa nättiä, vaan sillä tarkoitetaan toimintaa claritya (selkeyttä) ja rytmistä rakennetta vastaan ja sen kanssa. Nämä kaksi (grace ja clarity) ovat aina yhdessä läsnä parhaissa taideteoksissa, jotka ovat tekemisissä ajan kanssa. Ne esiintyvät loputtomasti, elävöittäen ja vastakkaisina toisilleen. (Cage 1944, 92)

Cage siteeraa artikkelissaan englantilaista runoilijaa Coventry Patmorea (1823-1896), jonka ote teoksesta *Prefatory Study on English Metrical Law* vuodelta 1897 kiteyttää hienosti idean "*the perpetual conflict between clarity and grace*" tärkeyden.

In the finest specimens of versification, there seems to be a perpetual conflict between the law of the verse and the freedom of the language, and each is incessantly, though insignificantly, violated for the purpose of giving effect to the other. The best poet is not he whose verses are the most easily scanned, and whose phraseology is the commonest in its materials, and the most direct in its arrangement; but rather he whose language combines the greatest imaginative accuracy with the most elaborate and sensible metrical organisation, and who, in his verse, preserves everywhere the living sense of the metre, not so much by unvarying obedience to, as by innumerable small departures from, its modulus. (Coventry Patmore, Prefatory Study on English Metrical Law, 1897, pp. 12-13)

Muodon ja sisällön taisto, vapauden ja lain välinen jännite tekee mistä tahansa taiteenlajin tuotoksesta mielenkiintoisen. Myös Patmoren mielestä ei ole tärkeintä, että esimerkiksi runon säkeet ovat helposti mieleenpainuvia tai fraasit tavallisimpia ja muodikkaita. Muodon elävöittäminen mielikuvituksellisella sisällöllä ja taas monimuotoisen sisällön organisointi antavat tulkitsijoille ja kuuntelijoille, katsojille tai lukijoille mahdollisuuden vapauttaa mielikuvituksensa ja vapauden tehdä tulkintoja. Toisaalta selkeä rakenne ja muoto, joka on mahdollisesti samankaltaisena havaittava kaikille, luo kokonaisuuteen jotain universaalia ja yhteistä vaikka tekijät ja kokijat tulkitsisivat sitä omista näkökulmistaan peilaten omiin kokemuksiinsa.

Cage antaa esimerkkejä myös hindujen musiikista, joka on hänen mukaansa kyllästetty ylväydellä ja viehkeydellä. Tämä on hänen mukaansa mahdollista sen vuoksi, että hindu-musiikin rytmien rakenne on äärimmäisen jäsenneilty ja se on ollut näin jo sukupolvien ajan. "Hindu who enjoys listening to music or looking at the dance is familiar with the laws of tala." (Cage 1944, 92)

3.4 ARTIKKELI: *In This Day* . . .

Tämä kirjoitus oli alun perin esipuhe ennen performanssia Merce Cunninghamin kanssa St. Louisissa ja Principia Collegessa syksyllä 1956. Muutamia kuukausia myöhemmin, tammikuussa 1957, kirjoitus julkaistiin *Dance Observerissa*. (Cage 1957, 94)

Artikkelin alussa Cage siteeraa Aaron Coplandia, jonka mukaan konsertit ovat menneen ajan juttu. Tästä kommentista ja sen vasta-argumenteista teksti lähtee liikkeelle. Cage ei ala heti perustella omaa kantaansa, vaan erittelee ensin muutamia tanssi- ja musiikkiperformanssin ja performanssien piirteitä yleisesti.

3.4.1 Musiikki ja tanssi ovat itsenäisiä

Cage siteeraa kirjoituksessa työpariaan Merce Cunninghamia ja yhtyy tämän ajatukseen hyvin voimakkaasti: "the support of the dance is not to be found in the music but in the dancer himself, on his own two legs, that is, and occasionally on a single one" (Cage 1957, 94)

Musiikki ja tanssi ovat yhdessä kokonaisuus, jota edellisessäkin artikkelissa (*Grace and Clarity*) käsiteltiin, mutta toisaalta taas sen osien on oltava myös itsenäisiä ja tasa-arvoisia.

3.4.2 Sanoma

Cagen mukaan esiintyjät eivät ole kertomassa mitään, he vain tekevät. "We are simple-minded enough to think that if we were saying something we would just use words. We are rather doing something." (Cage 1957, 94)

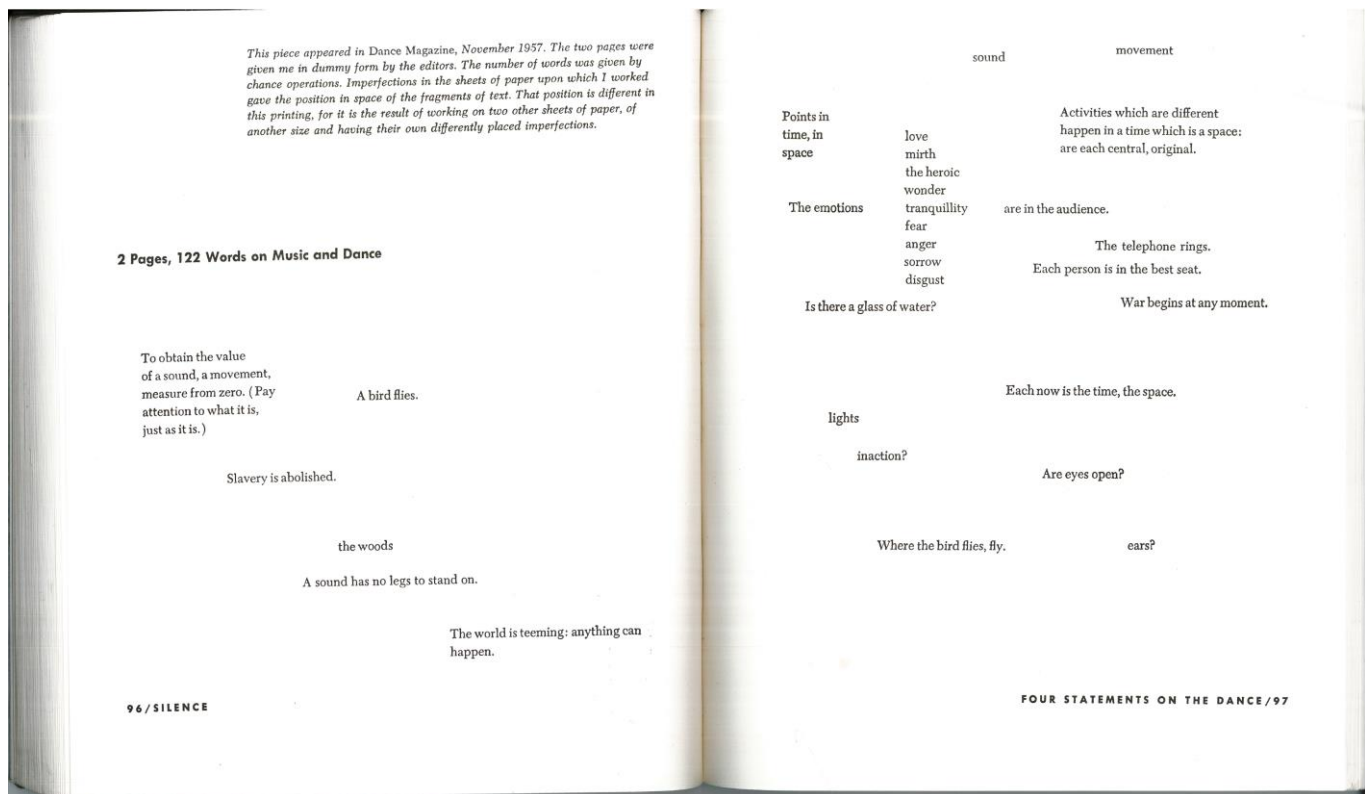
Tarkoitus ja sanoma on kuulijan ja näkijän päätettävissä. On ainoastaan liike, ääni ja valo (Cage 1957, 94-95). Liike on kehon liikettä. Cage yhtyy taas Cunninghamin ajatuksiin, että huomio on kiinnitettävä kehon koreografointiin, ei esimerkiksi kasvojen ja käsien eleisiin. Ihmiset tulkitsevat päivittäin näitä liikkeitä ja kiinnittävät niihin huomiota. (Cage 1957, 95) Liikkeen, äänen ja valon aktiivisuus on ilmaisullista, mutta jokainen meistä päättää itse mitä se tarkoittaa. (Cage 1957, 95)

Esiintyjien ei ole tarkoitus tuoda kaaokseen järjestystä, ehdotella parannuskeinoja vaan yksinkertaisesti herätä eloon elämään, jota elämme, päästä yhteyteen luonnon kanssa. Yhteyden luonnon kanssa voi kokea syventymällä hetkeen, ja kokemalla täyspainoisesti olevansa läsnä ja osa maailmaa juuri tällä hetkellä. Parhaimmillaan tämä kokemus on kaikilla, yleisöllä ja esiintyjillä, yhteinen.

The novelty of our work derives therefore from our having moved away from simply private human concerns towards the world of nature and society of which all of us are a part (Cage 1957, 95).

3.5 ARTIKKELI: 2 Pages, 112 Words on Music and Dance

Tämä teos ilmestyi *Dance Magasinessa* marraskuussa 1957. Cage oli saanut ohjeet kirjoittaa kahden sivun ja 122 sanan pituinen teksti. Sanojen ja sanafragmenttien asettelu määräytyi Cagen paperin suttujen mukaan, jolle hän kirjoitti, siis sattuman mukaan. (Cage 1957, 96)



KUVA 4 Artikkelin 2 Pages, 122 Words on Music and Dance

Kirjoitus koostuu virkkeistä ja sanoista, jotka voi lukea sellaisina kuin ne ovat, ilman symboliikkaa. Toisaalta niille voi antaa oman merkityksensä, kuten Cage toteaa artikkelissa *In This Day* . . . Tekstin viestiä voi myös miettiä kontekstissa tanssi ja musiikki, niin kuin Cagen antama otsikkokin viittaa. (Cage 1957, 94-95, 96)

Seuraavaksi käyn läpi artikkelissa esiintyvät virkkeet.

"To obtain the value of a sound, a movement, measure from zero. (Pay attention to what it is, just as it is.)"

Tässä virkkeessä kiteytyy mielestäni moni cagelainen ajatus. Ensinnäkin zenbuddhismiin viittaava ajatusmaailma: syvenny ääneen/liikkeeseen, anna sen olla sellainen kuin se on, niin se avautuu sinulle. Tätä kautta lähestytään myös todellista läsnäoloa tilanteessa. Toiseksi, tulee mieleen Cagen ajatus jokaisen äänen arvokkuudesta: kaikkialla on musiikkia, jos antaa itsensä kuulla sen. Kolmanneksi, ei tarvita symboliikkaa, äänet ovat ääniä ja liikkeet liikkeitä. Jokainen rakentaa oman kokemuksensa tapahtuneesta omassa kontekstissaan. (Cage 1957, 94-95)

"A bird flies."

Artikkelissa *In This Day . . .* Cage käyttää sanontaa "faculty of kinesthetic sympathy" (suom. kinesteettisen sympatian taito), jolla hän haluaa kuvata kykyämme eläytyä erilaisiin liikkeisiin, esimerkiksi lintujen lentoon: "when, seeing the flight of birds, we ourselves, by identification, fly up, glide, and soar" (Cage 1957, 95) Emme itse pysty lentämään, mutta voimme tuntea sen kinesteettisen sympatian kautta.

"Slavery is abolished."

Orjuuden lakkauttamisella voidaan viitata esimerkiksi maailmanlaajuisen orjuuden kiel-
tämiseen 1948 (YK:n Ihmisoikeuksien yleismaailmallinen julistus,
<http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=fin>).

Tai sitten sillä voidaan ajatella tarkoittavan musiikin ja tanssin välistä tasa-arvoa, josta Cage puhuu artikkelissa *Goal: The New Music, The New Dance*. Musiikin on vapaudut-
tava pelkästä säestäjän asemasta, ja tultava tasa-arvoiseksi osaksi performanssia: "The
music will then be more than an accompaniment; it will be an integral part of the dan-
ce." (Cage 1939, 88)

Orjuuden lakkauttaminen voi myös tarkoittaa musiikin ja äänen vapautumista musiikin traditioiden kahleista. Tästäkin Cage kirjoittaa edellä mainitussa artikkelissa: "Sound and rhythm have too long been submissive to the restrictions of nineteenth-century music. Today we are fighting for their emancipation. Tomorrow, with electronic music in our ears, we will hear freedom." (Cage 1939, 87)

"the woods"

Metsä ja luonto: Cage viittaa usein luontoyhteyteen, meidän tulisi pyrkiä yhteyteen luonnon ja universaalien arvojen kanssa, ei niinkään keskittyä egoistisesti persoonamme huoliin ja tarpeisiin. (Cage 1957, 95)

"A sound has no legs to stand on."

Tämä virke on mielestäni yhteydessä ensimmäisen virkkeen kanssa: "Pay attention to what it is, just as it is." Liike on liikettä ja ääni ääntä. Musiikilla ei ole samoja keinoja kuin tanssilla, minkä vuoksi ne toimivat yhteistyössä, molemmilla on annettavanaan erilaisia asioita. Molemmat ovat kuitenkin mystisesti yhteydessä toisiinsa, kumpikin on jonkin asteista värähtelyä ja liikettä.

Musiikki ja tanssi ovat myös tasa-arvoisia, eikä musiikin tehtävä ole vain säestää tanssia. Voisi myös siteerata Merce Cunninghamia:

Nämä ideat liittyvät ennen kaikkea siihen että jokin on tarkalleen sitä mitä se on tietyllä hetkellä ja tietyssä paikassa eikä viittaa varsinaisesti tai vertauskuvallisesti muihin seikkoihin. Jokin vain on oma itsensä. On hyvä että jokaiselle asialle suodaan tämä oikeus ja arvostus. (Cunningham, 1955, 138)

"The world is teeming: anything can happen."

"Activities which are different happen in a time which is a space: are each central, original."

Cagen yksi pitkäaikaisimmista työpartnereista oli tanssija Merce Cunningham ja he jakoivat samoja mielipiteitä ajan ja taiteen hetkellisyydestä. On uskallettava syventyä hetkeen, niin mitä tahansa voi tapahtua. Kun syventyy hetkeen, jokainen asia saa merkityksen. Paradoksaalisesti luopuminen suunnittelusta ja seuraamuksista voi luoda jatkuvuutta.

Ajan jakaminen ja ryhmittely, "clarity" (selkeys), josta Cage puhuu artikkelissaan *Grace and Clarity*, voidaan tehdä merkityksellisillä hetkillä ajassa ja tilassa.

Tanssissa yksinkertainen totuus on että hyppy on hyppy. Ja seuraavaksi tulee se minkä muodon hyppy saa. Kun huomio kohdistuu hyppyyn, häviää tarve tuntea että tanssin merkitys on kaikessa muussa paitsi tanssissa, ja edelleen poistuu huoli syystä ja seurauksesta sen suhteen minkä liikkeen pitäisi seurata mitäänkin liikettä. Se vapauttaa mielen jatkuvuudesta ja tekee selväksi että jokainen elämän toiminto voi olla oma historiansa, menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus. Näin se voidaan nähdä, ja tämä auttaa murttamaan kahleet jotka liian usein kiertyvät tanssijan nilkkoihin. (Cunningham, 1955, 139)

"movement" "sound" "lights"

"Points in time, in space"

Kuten *Grace and Clarity* artikkelissa esitettiin, aika on jaettava ja jäseneltävä, jotta saadaan rakenne tai muoto. Se voidaan tehdä liikkeellä, äänellä tai valolla. Aika on tila, jossa jotain tapahtuu. Jäseneltyyn rakenteeseen voidaan tuoda "grace", ylväys. Selkeässä rakenteessa myös sisältö pääsee paremmin oikeuksiinsa.

"The meaning of what we do is determined by each one who sees and hears it. At a recent performance of ours at Cornell College in Iowa, a student turned to a teacher and said, "What does it mean?" The teacher's reply

was, "Relax, there are no symbols here to confuse you. Enjoy yourself!" I may add there no stories and no psychological problems. There is simply an activity of movement, sound and light." (Cage 1957, 95)

Cage haluaa tuoda julki ajatustaan jokaisen vastuusta ja vapaudesta kokea tilanteet ja teot oman itsensä kautta. Ei tarvitse miettiä, mitä minun pitäisi ymmärtää tai tietää, vaan hyväksyä oma kokemuksensa sellaisena kuin se on. Hyväksyminen on avain ymmärtämiseen, niin ympäröivän maailman kuin itsensäkin.

"The emotions"

"love mirth the heroic wonder tranquility fear anger sorrow disgust"

"are in the audience"

"Each person is in the best seat."

Cage on luetellut edellä intialaisen taidemusiikin perustavanlaatuisia tunnetiloja. Seuraavana listaus intialaisen estetiikan tunnetiloista, joita kutsutaan nimellä rasa. Rasa tulee sanskritin kielestä ja tarkoittaa mehua tai essentiaa, mentaalista olotilaa. Perustunnetiloja on perinteen mukaan kahdeksan ja jokainen niistä edustaa tunnetilan lisäksi tiettyä jumaluutta ja väriä. Jokaiselle rasalle on myös tietyt musiikilliset asteikot, jotka ilmaisevat tätä tiettyä tunnetilaa. Kahdeksaa rasaa käsitellään draamallisen teorian teoksessa *Nāṭyasāstra*, joka on kirjoitettu vuosien 200 eaa. ja 200 jaa. välisenä aikana.

Kahdeksan rasaa:

Śṛṅgāram (शृङ्गारं)

rakkaus ja viehätysvoima, jumaluus Vishnu, väri vihreä

Hāsyam (हास्यं)

nauru, riemu ja komedia, jumaluus Ganesha, väri valkoinen

Raudram (रौद्रं)

raivo, jumaluus, Rudra, väri punainen

Kāruṇyam (कारुण्यं)

myötätunto, tragedia, jumaluus Yama, kyyhkysen värit

Bībhatsam (बीभत्सं)

inho ja vastahakoisuus, jumaluus Shiva, väri sininen

Bhayānakam (भयानकं)

kauhu, jumaluus Kala, väri musta

Vīram (वीरं)

urhoollisuus, jumaluus Indra, väri vehnän ruskea

Adbhutam (अद्भुतं)

ihmetys, jumaluus Brahma, väri keltainen

(Wikipedia)

Cage haluaa edelleen korostaa, että tunnetilat määritellään yleisössä, ei esiintyjissä. Jokainen saa kokea äänet, liikkeet ja valot henkilökohtaisesti, omista kokemuksistaan peilaten. Kaikkien kokemukset ovat oikeita, ei ole tiettyä tapaa tulkita tai ymmärtää. Omat tunteet ja kokemukset ovat aina itselleen totta.

"The telephone rings."

"Is there a glass of water?"

"War begins at any moment."

"Each now is the time, the space."

Nämä virkkeet ovat ehkä Cagen tapa ilmaista, että emme voi hallita maailmaa, esimerkiksi äänimaailmaa esityksessä, vaan meidän on hyväksyttävä kaiken mahdollisen tapahtuminen. Tapahtumia ei voi estää, mutta niihin voi reagoida. Miten käyttäytyy tässä hetkessä on tärkeää, koska vain silloin voi toimia. Jokainen hetki ja paikka on oikea, kun antaa sille mahdollisuuden olla.

"inaction?" "Are eyes open?" "ears?"

Ihmisten tulisi olla avoimin mielin kaikkea mahdollista kohtaan. Ei voi löytää mitään uutta, jos ei anna sille mahdollisuutta, avaa silmiään ja korviaan ja mieltään uusien asioiden oppimiselle.

Where the birds flies, fly.

Tämä lausahdus jää avoimeksi. Mutta itse ajattelen sen viittaavan heittäytymiseen ja läsnäoloon tässä hetkessä. Jos linnutkin lentävät, lennä sinäkin mukana, tee se siinä hetkessä, jolloin on mahdollista tehdä. Tilanne ei välttämättä koskaan enää toistu. Toisekseen, jollain tapaa tämä viittaa myös Cagen ja Cunninghamin filosofiaan asioiden olemisesta sellaisena kuin ne ovat. Linnun lento on vain linnun lento, mutta jos syvennyt siihen, millaista olisi, jos lentäisin, tai herättääkö se minussa jotain ajatuksia tai tunteita, eli toisin sanoen keskityt tähän hetkeen ja tähän kokemukseen, tuleekin yksinkertaisesta syvällistä. Tähän lainaan vielä Cunninghamia:

Kun ajattelen tämän päivän tanssia, varsinkin konserttimuotoista tanssia, huomaan, että juuri yhteys tapahtuvaan tekoon, yhteen hetkeen, antaa vapauden tunteen. Tilaan syöksähtävä ihmisruumis ei ole ihmisen vapauden idea, vaan se on tilaan syöksähtävä ihmisruumis. Juuri tuo teko on samalla kaikki muut teot, se on ihmisen vapautta ja samanaikaisesti hänen vapaudettomuuttaan. Ei siis ole lainkaan vaikeaa puhua syvällisesti tanssista. Tanssi on ilmeisesti metafyyssisen paradoksin luonnollinen kaksoisolento. (Cunningham, 1955, 140)

4. POHDINTAA TAITEELLISESTA OSASTA CAGEN AJATUSTEN POHJALTA

Kappaleessa 2 olen käynyt läpi taiteellisen opinnäytetyöni prosessia ja kappaleessa 3 John Cagen ajatuksia musiikista ja tanssista. Tässä kappaleessa käyn läpi mahdollisia yhtymäkohtia näiden kahden välillä sekä pohdin onko omassani ja Cagen ajatusmaailmassa jotain eroavaisuuksia.

Kun aloimme työstää opinnäytetyöni taiteellista osaa, *The Crossing Water Projectia*, en ollut tutustunut John Cageen, Merce Cunninghamiin tai heidän filosofiaansa syvemmin. Taiteellinen osa valmistettiin ilman teoreettista taustatutkimusta tai perehtymistä mihinkään tiettyyn tapaan tuottaa tanssi- ja musiikkiperformansseja. Syksyllä 2015 perehdyin ensimmäistä kertaa Cagen ajatusmaailmaan ja tästä sain idean tutkia, olisiko esityksessämme ja prosessissamme jotain yhtymäkohtia hänen teorioidensa kanssa.

4.1 Muodon yhteys

Ensimmäinen selkeä yhtymäkohta omien ja Cagen ajatusten välillä oli muoto. Oli mielenkiintoista huomata, että jaoin samankaltaisen ajatuksen, joka ilmenee erityisen selkeästi artikkelissa *Grace and Clarity*. Kuten olen jo kappaleessa 2 ilmaissut, koin tärkeäksi, että esityksessä on jokin selkeä rakenne, muoto tai systeemi, johon tukeutua. Cage oli yksinkertaistanut ajatuksen paljon pidemmälle kuin itse olin kuvitellut. Hänen mukaan selkeys ja muoto määritellään tapahtumilla ajassa ja tilassa. Omassa esityksessäni rakenne sisälsi paljon monimuotoisemman määrän rakenteita ja muotoja, jotka kuitenkin tukivat toisiaan.

Rakenteeseen sisältyivät kappaleiden muodostaman rungon lisäksi ajatus kehityksestä ja kohtaamisesta ja tätä tukevat draaman kaari, lavastus ja kappaleiden karaktäärit. Cagelaisen ajatusmallin mukaan performanssimme voi yksinkertaistaa myös muotoon, jossa tila ja aika jäsennetään merkityksellisillä tapahtumilla. Jäsennetystä tilasta ja ajasta voi taas löytää tilan ilmaisulle ja sisällölle.

Cage on mennyt filosofiassaan muodosta atomitasolle, mikä oli ehkä olennaisin ero hänen ajatusmaailmaansa. Emme olleet syventyneet taiteellista osaa tehtäessä aivan näin

syvälle pohdinnassa performanssin rakenteesta. Kuitenkin teoksessamme oli selkeästi havaittavissa samankaltaista materiaalia ajan jäsentämisessä: halu saada selkeä muoto, luuranko, johon lisätään lihaa ja sisältöä ympärille.

Samankaltaisuutta löytyi myös prosessin aloittamisesta. Lähdimme liikkeelle valmiin rakenteen täyttämiseen. Meillä oli kappaleiden muodostama runko, johon sisältyi jo draamallisia elementtejä. Lähdimme täyttämään soolo-duetto-soolo rakennetta sisällöllä. Meillä ei ollut niin sanottua sanomaa, tarkoitusta tai tunnetilaa, jota halusimme välittää, vaan tapahtuma, kohtaaminen, jonka seurauksesta syntyy jotain. Huomion kiinnittäminen tapahtumaan, sen syyhyn ja seuraukseen, ja sen ilmaiseminen on yksi Cagen ajatuksista, jonka koin olevan selkeästi yksi yhdistävä seikka omien ja Cagen teorioiden välillä. Prosessi on tärkeämpi kuin itse lopputuloksen määrittäminen.

4.2 Sanoman välittäminen, symbolit ja traditio

Esityksellämme ei ollut tiettyä sanomaa tai tarkoitusta tuoda julki mitään poliittisia, kantaottavia tai taiteellisia mielipiteitä. Tässä oli myös selkeä yhteys Cagen ja Cunninghamin filosofian kanssa. Heidän mukaansa liike on liikettä, ääni ääntä ja valo valoa. Ne eivät symboloi mitään muuta kuin mitä ne sillä hetkellä ovat.

Tämä herätti minussa kaksijakoisia ja vaikeaselkoisia ajatuksia, joiden jäsentäminen oli vaikeaa. Toisaalta olin samaa mieltä asiasta, että asioihin on turha ladata symboliikkaa ja olettaa, että se olisi kaikille ymmärrettävissä. Tällainen tuhoaa taiteen universaaleja periaatteita ja poistaa myös ihmisten oikeuksia ymmärtää sitä juuri sillä tavalla kuin se itselle tuntuu oikealta. Symboliikan ja sääntöjen määrittäminen voi olla myös tie taiteen vaikeaselkoisuuteen, kun säännöt määritellään niin, että vaatii aikaa opetella valtava määrä symboliikkaa sen ymmärtämiseen. Tämä voi johtaa myös osaltaan elitistiseen käyttäytymiseen ja taiteen syrjäytymiseen vain pienen joukon huviksi, jos määritellään vai suppea tapa ymmärtää sitä.

Toisaalta taas traditioiden vaaliminen ja erilaisten symboliikkojen ymmärtäminen on tärkeää, koska hyvästä sivistyspohjasta on helpompaa rakentaa uutta. Traditiot ja säännöt ovat perusta, josta uudet innovaatiot kasvavat. Taiteen tekeminen ei kuitenkaan saisi jäädä pelkän tradition vaalimisen tasolle. Tässä voidaan soveltaa Cagen ajatusta "the

perpetual conflict between clarity and grace" (Cage 1944, 92). Tradition käsite verrastetaan "clarityyn" ja uudet ideat "graceen". Tradition ja uusien ajatusten välinen taistelu tekee taiteesta mielenkiintoista.

Cagen mukaan tulkinta jää tulkitsijan vastuulle, oli kyseessä sitten esiintyjä tai esityksen kokija. Tämä on ajatuksena kiehtova, mutta jättää myös vaaran, että teoksesta tulee mitäänsanomaton. Mielestäni kaikkea vastuuta ei voi jättää kuulijalle tai katsojalle, vaan esiintyjällä on oltava selkeä idea siitä, mitä on tekemässä. Tämä idea voi olla mitä tahansa, kunhan se on kristallinkirkas esiintyjille. En ole varma, onko Cage tarkoittanutkaan, että voi mennä tekemään ihan mitä tahansa ja odottaa kokijoiden ymmärtävän ja löytävän siitä merkityksiä itselleen, hänhän korostaa selkeyden ideaa performanssissa. Yhteyden tunteen yleisön ja esiintyjien välille voi mielestäni saavuttaa vain silloin, jos itsellä on selkeä kuva tekemisestään.

4.3 Musiikin ja tanssin asemat

Cage käsittelee kaikissa mainitsemisissäni artikkeleissa jollakin tasolla musiikin ja tanssin keskinäistä suhdetta ja roolia toisiinsa nähden. Performanssin eri aspektien, liikkeen ja äänen, on oltava tasa-arvoisessa asemassa keskenään, eikä kumpikaan saa olla pääsääntöisesti alisteinen toiselle. Tässäkin suhteessa yhdyin Cagen ajatusmaailmaan.

Performanssia työstettäessä kaikille esityksen osanottajille oli selvää, että muusikot ja tanssijat olisivat lähtökohtaisesti samassa asemassa. Halusimme myös muusikot lavalle nähtäväksi ja eläväksi osaksi visuaalista esitystä. Tämän lisäksi oli jopa itsestäänselvyys, että musiikki ei ole vain säestävä elementti tai tanssi alisteinen pelkästään musiikin tarjoamille ärsykkeille. Oli tärkeää saada aikaan vuorovaikutus musiikin ja tanssin välille ja olo, että ne liittyvät toisiinsa. Tämä tarkoitti sitä, että vuorovaikutuksen on oltava molemminpuolista.

Cagelaisen ajatusmallin mukaan voisi jopa todeta, että toteutimme filosofiaa performanssin eri "sanastojen" käytöstä. Tanssijoilla ja muusikoilla on omat sanastonsa, joilla he luovat performanssiin erilaisia kokonaisuuksia. Yhdistettynä liike ja ääni syventävät toistensa antamia signaaleja ja luovat jopa aivan uudenlaisia kokonaisuuksia. Valmiiksi

sävelletyt kappaleet voivat saada uusia merkityksiä tai syventää aiempaa tunnetilaa, kun niihin yhdistetään liike.

4.4 Läsnaolo

Puhetta läsnäolosta, meditaatiosta ja zenbuddhismista ei voi välttää käsiteltäessä John Cagea. En ollut aiemmin tutkinut zenbuddhismia, mutta luettuani Cagen ja Cunninghamin kirjoituksia koin sen olevan selkeästi yhteydessä läsnäolon kanssa. Lähes kaikki taiteilijat painiskelevat esiintymiseen liittyvien kysymysten kanssa. Cagen ja Cunninghamin ajatuksissa hetkeen syventymisestä ja oman itsensä hyväksymisessä tässä hetkessä on mielestäni avain moneen kysymykseen. Läsnaolo voidaan saavuttaa silloin, kun tästä hetkestä ja tapahtumasta juuri tällä hetkellä tulee täyspainoisen merkityksellinen ja syventymisen arvoinen. Kuinka antaa itselle lupa rauhoittua ja keskittyä tapahtumaan tässä hetkessä?

Taiteellista osaa työstettäessä ja muutenkin tanssijoiden kanssa työskennellessäni olen kokenut liikkeen ja tanssin läsnäolon rauhoittavaksi. On vaikeaa jäsentää ajatusta siitä, mikä tässä tilanteessa todella vaikuttaa, mutta tanssin kautta olen kokenut olevani vahvemmin yhteydessä käsillä olevaan tilanteeseen. Tanssi antaa musiikille uudenlaista syvyyttä ja musiikki taas tanssille. On helpompi kohdistaa keskittymisensä tekemiseen, kun siinä on useampi aspekti, jotka kiinnittävät keskittymisen hetkeen. Mielestäni tanssi ja musiikki tarjoavat yhdistettynä toisilleen kiinnekohtia hetkessä ja esitykset toteuttajille kiinnekohtia syventyä yhteiseen, universaaliin kokemukseen sen sijaan, että keskittyisi omaan persoonalliseen olotilaansa, omiin egoistisiin tuntemuksiinsa, esimerkiksi jännittämiseen. Liikkeen ja äänen yhteys performanssissa sekä yhteisöllinen kokemus ja niihin syventyminen ovat avaimia läsnäolon saavuttamiseen.

5 SUMMA SUMMARUM JA MITÄ TULEVAISUUDESSA

Tutkin opinnäytteeni kirjallisessa osassa, miten John Cagen filosofia ilmeni tanssi- ja musiikkiperformanssina toteutetussa opinnäytteeni taiteellisessa osassa. Tutustuminen Cagen kirjoituksiin tapahtui taiteellisen osan toteutuksen jälkeen. Tulokset olivat mielenkiintoisia, sillä yhtäläisyyksiä oman ajatusmaailman ja Cagen filosofian väliltä löytyi. Performanssin rakenteen, sanoman, suunnittelun sekä muusikoiden ja tanssijoiden keskinäisen asettelun suhteen ajatukset olivat hyvinkin yhteneväisiä Cagen kanssa.

Huomion arvoinen asia on, miksi näitä yhtäläisyyksiä löytyi näin paljon? Suunnittelu- vaiheessa tai muissa yhteisprojekteissa tanssijoiden kanssa en ollut aiemmin tutustunut tietoisesti Cagen ja Cunninghamin elämäntyöhön. Jälkikäteen pidän mahdollisena, että cagelaista ajatusmallia on tiedostamatta muodostunut erilaisissa work shopeissa ja yhteistyöprojekteissa tanssijoiden kanssa. Tämän hetkinen modernin tanssin opetus ja toteuttaminen noudattaa monella osin Cagen ja Cunninghamin oppeja, olivathan molemmat uranuurtajia ja suunnannäyttäjiä uudelle tanssityylille ja filosofialle aikanaan ja heidän asemansa on edelleen tärkeä tanssin maailmassa. Näiden ajatusmallien tietoinen löytäminen itsestään ja omasta tekemisestään oli yksi mielenkiintoisimmista löydöistä tutkimusta tehdessä.

Tutustuminen Cagen kirjoituksiin ja elämäntyöhön oli mielenkiintoinen prosessi ja jatkuu varmasti vielä tulevaisuudessakin. Cagen ajatukset selkiyttivät omaa kykyä hahmottaa performanssia, sen suunnittelua, rakennetta sekä suhtautumista työhön ja taiteisiin. Esimerkiksi Cagen tapa analysoida rakennetta aivan lähtötekijöihin saakka - tilan ja ajan jakaminen - oli itselle avartava löytö. Lisäksi zenbuddhismiin ja meditaation perusteet sekä taiteiden historiallinen jatkumo itämaisiin taiteisiin ja hinduestetiikkaan herättivät mielenkiinnon. Jatkossa haluaisin tutustua tähän alueeseen enemmänkin.

Yhteistyö tanssijoiden kanssa on ollut yksi tärkeimmistä kokemuksista ammattiopintojeni aikana ja toivon, että yhteistyö tulevaisuudessa jatkuu. Seuraava projekti on jo suunnitteilla: kesällä 2016 toteutetaan kahden muusikon ja yhden tanssijan yhteisperformanssi Suomussalmella ja Uhtualla, Venäjän Karjalassa.

KIITOKSET:

Eriksson Lydia

Jonsson Vincent

Racky Lukas

Ruippo Matti

Pohjannoro Hannu

Yoken David

LÄHTEET

Cage, J. 1961. Silence: Lectures and Writings by John Cage. 50th Anniversary Edition. Middletown CT 06459: Wesleyan University Press

Cunningham, M. 1955. Toistumaton taide. Teoksessa Suhonen, T. (toim.) 1991. Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Helsinki: Valtion painatuskeskus

Gann, K. 2010. No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33". New Haven CT 06511: Yale University Press

Mattheson, 1739. Artikkelissa Suurpää, L. 1999. Tonaalisen musiikin analyysi: historiaa ja lähtökohtia.

<http://www.tieteessatapahtuu.fi/991/suurpaa.htm>

Suhonen, T. (toim.) 1991. Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Helsinki: Valtion painatuskeskus

Trisha Brown Dance Company. Media Gallery. Visual Arts. Work Series. Untitled (Lokus), 1975.

<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=723>

Tieteen termipankki. Kirjallisuuden tutkimus. Tsehovilainen novelli.

http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tsehovilainen_novelli

United Nations Human Rights. Office of the High Commissioner. Universal Declaration of Human Rights. Finnish.

<http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=fin>

WAM konsertti: 2015-03-26 Iida Falck. Pohjapiirros. Sähköpostiviesti.

wam.vahtimestarit@turku.fi

Wikipedia.

Igor Stravinsky https://en.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinsky

Rasa (aesthetics) [https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_\(aesthetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rasa_(aesthetics))

LIITTEET

Liite 1. Taiteellisen osan käsiohjelma

Liite 2. Evaluation of: The Crossing Water Project (Yoken, D.)

Liite 3. The Crossing Water Project - videotallointi 26.3.2015
(DVD, TAMK, Musiikkiakatemian kirjasto)



Iida Falckin opinnäyttekonsertti

Tänä iltana hetken ajan ääni ja liike kohtaavat, erinomaisia erikseenkin, mutta yhdessä vielä enemmän kuin toistensa summa.

J.S. Bach:

Soolosellosarja nro 3, Preludi

W. Lutoslawski:

Bukoliki, viisi pientä
maalaisidylliä

I. Stravinski:

Elegia, jäähyväiset

Iida Falck aloitti musiikkiopinnot 1999 Suomussalmella. Ensikohtaaminen alttoviulun kanssa tapahtui kolme vuotta myöhemmin ja erinäisten sattumusten kautta tie on johtanut Turun taideakatemialle. Tällä hetkellä mestarina toimii Ilari Angervo, muita mentoreita matkan varrella ovat olleet mm. Minna Tuhkala ja Harri Sippel.

Lydia Eriksson Maarianhaminasta aloitti sellonsoiton 1999 Ålands Musikinstitutissa. Vuosina 2007-2011 hän opiskeli Itä-Helsingin Musiikkiopistossa Taina Palaksen oppilaana. Nyt hän opiskelee Turun taideakatemiassa Erkki Lahesmaan johdolla.

Lukas Racky, from Germany, got into dance through the practice of acrobatics and parkour. He took part in the "Dance Intensive" program at Tanzfabrik Berlin and is studying contemporary dance at the Danish National School of Performing Arts since 2013.

Vincent Jonsson, from Sweden, has a background in street dance and took part in the dance program at Lunnevadsfolkhögskola in Linköping. He is now studying contemporary dance at the Danish National School of Performing Arts since 2013, as well.

Kiittäen ja kumartaen:

Ilari Angervo

Toni Heino

Kim Helweg

Erkki Lahesmaa

Eero Linjama

Isabel Mortimer

Harri Sippel

David Yoken

TOP-säätiö

Wäinö Aaltosen museo

Tasapuolinen kiitos muillekin; opiskelutovereille,
ystäville, perheille ja muuten vaan menossa mukana
olleille!



**This project is supported in part by the Nordic
Council of Ministers and the Baltic Countries
through the Nordplus Higher Education Programme
and the Explorations and Collaborations in the
Arts Network.**

**Nordplus Explorations and Collaborations in the
Arts / ECA Network / <http://ecanord.org/>**

David Yoken, MA in Music

Senior Lecturer, Faculty of Performing Arts, Turku Arts Academy

Turku University of Applied Sciences, Ltd.

Evaluation of: The Crossing Water Project

Iida Falck: Graduation Performance Recital

Wäinö Aaltonen Museum, Turku, Finland

March 26, 2015

Invited guests:

Lydia Eriksson, Cello, Turku Arts Academy, Turku, Finland

Lukas Racky, Vincent Jonsson, dance, Danish National School of Performing Arts, Copenhagen, Denmark

Violist Iida Falck has participated in a number of NORDPLUS Explorations in the Arts / The ECA Network's intensive courses and workshops focused upon the collaborative possibilities between music and dance. In the spring of 2013, Iida was enrolled in a two week long project between composers and choreographers led by Danish composer Kim Helweg held at the Danish National School of Performing Arts, Copenhagen, Denmark. She was joined by her Turku Arts Academy music program's colleague, cellist Lydia Eriksson. Prior to this workshop, Iida had participated in the Dance and Music Micro Improvisation Laboratory conducted by Turku Arts Academy's dance artist-teacher Heidi Alppirinne and this writer held in the fall of 2012. From these experiences it was obvious Iida had developed an interest in this area of creative collaboration. These time arts, dance and music, allow deeply intellectual, creative, and artistic possibilities to flourish towards engaging performances.

During the summer of 2014 Iida (and Lydia) participated in the NORDPLUS ECA Network's "Choreographer/Dancer and Composer/Musician, a Collaborative Platform" August 20 – September 1, 2014 which was held Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, Lithuania. Earlier in the spring of 2013, during her time in the Copenhagen workshop, Iida conceived a wonderful idea regarding her final graduation recital. She wanted to create an evening of not only music, but the meeting point between dance and music within the context of the repertoire she would perform as either a solo violist,

or in a duet with cellist Lydia Eriksson. Further, this writer suggested that she add a gesture towards “gender” balance, in that the dancers could be male, which made sense as Iida and Lydia had already befriended two young men dancers from the Danish National School of Performing Arts, Lukas Racky and Vincent Jonsson, during their time in Copenhagen. Plans began during the fall of 2014 regarding the distant creative development period between Iida in Turku and Lukas and Vincent in Copenhagen. This type of distant relationship in the arts is hardly a substitute for IRL (in real life) rehearsals, discussions, and dialogues. However, as we have experienced on numerous occasions in the N+ ECA Network starting back in 2007, the basic use of SKYPE can be useful in allowing a line of communication prior to the real rehearsal environment. So it was that Iida and her dancers in Copenhagen developed materials prior to Luka and Vincent’s residency (supported with NORDPLUS ECA Network’s Mobility travel monies) in Turku that began prior to the Thursday March 26th recital.

Iida carefully researched the musical repertoire she would perform and presented these compositions to Lukas and Vincent in the early fall 2014. These works included:

J.S. Bach’s Solo Cello Suite No.3, Prelude (1720?)

Witold Lutosławski’s Bukoliki, 5 small pieces for viola and cello (1952)

Igor Stravinsky’s Elegy for solo viola (1944)

During the fall and early spring Iida kept this writer updated with the various logistic developments of the project, travel plans, and rehearsal times, with regards to the work with the two Danish dancers. This writer encouraged this collaboration and attended two important rehearsals prior to the Thursday March 26th performance.

Once the dancers arrived time was limited and needed to be concentrated with regards to the overall musical, choreographic, and dramaturgical aspects of the recital. This concept of music and dance is much more than both arts presenting themselves, but how the two “visions”, one musician/interpreter the other choreographer/creator are to arrive at an artistic statement that supports both the sonic and kinetic gestures. In this specific case, because there was set musical repertoire (as opposed to a composer and choreographer working together with original music/sound and choreography/movement), the dance makers Lukas and Vincent already had a musical narrative with which they had

been working (Iida's repertoire) since the fall 2014. However, issues of phrasing, tempo, dynamic, timbre, all the musical themes and ideas that Iida was researching and discovering with these musical compositions would not be truly revealed to the two dance makers prior to their arrival to Turku. The collaborative aspect of Iida's recital meant that there needed to be a critical balance between that music and the choreography: one could not overpower the other. Nor should the movement material be mimicking the music. Individuality and a synergy between the two art forms is the contradiction/ oxymoron that needs to be solved for a "successful" weaving together of dance and music. From what was observed in the concentrated and "intense" rehearsal settings, this writer attended, Lukas and Vincent had truly gone beyond the "surface" of the music and created a number of abstract, "distantly connected" relationships between their choreographic ideas and the three compositions. Due to Vincent's injury before arriving in Turku, his role as a performer changed and it was clear he was unable to dance in the recital. Therefore he took on more of the responsibility of the "outside" eye, the rehearsal director, giving feedback to Lukas, Iida, and Lydia. The tutor for the project (this writer) observed carefully the context of the rehearsal setting. There was a mature level of respect between all. After performing a run through of the J.S. Bach composition, Lukas articulated his structural movement ideas which were complex, organic, and showed that he had taken the time to analyze the score in the manner that he was aware of the overall phrasings, dynamics, and overall musical intent found in the composition. In this manner both he and Vincent had deeply studied all three musical compositions and brought a level of intelligence to their choreographic creations. Lukas spoke about using a structural choreographic device for Stravinsky's *Elegy for solo viola* he had found from George Balanchine's collaboration with Stravinsky on another collaboration between these two titans of 20th Century art. For Iida most of the commentary that the tutor gave as feedback concerned tempo, breathing at specific moments in the score, widening her dynamic range, thinking about dynamics being linked to timbre, intonation, and general ideas about placement of both the dancer and the musicians in the WAM space, as the rehearsals were held in Crichton Hall.

The performance setting was rather "perfect". Against the glass side in the long space at WAM that has the small water pool outside, Iida had positioned the musicians and Lukas was performing in front of them. There was not a lot of depth as the audience was seated at the wall and in a small semi-circle. The audience entered the space, sat,

and Iida came barefoot in relaxed, comfortable, yet stylish attire. Iida and Lydia are both talented musicians and having Lukas as a strong visual aspect of the musical performance brought this performance towards an extremely high artistic direction. Iida's presence and level of performance grew enormously from the first rehearsal the tutor attended to the final March 26th recital. She settled into appropriate weighted tempi in certain sections of the music, and lighter fleeting tempi gestures in other sections that required this alternative approach to time.

In all three compositions Iida demonstrated the appropriate level of performance and musicianship that should be part of BA level music recital. Intonation in all three pieces needs to be taken into careful consideration and Iida (and Lydia in the Lutosławski composition) achieved this throughout the evening. Perhaps tempi in the Lutosławski's Bukoliki was at time a bit "on edge", yet Iida and Lydia kept the folk like characteristic throughout the composition. They included weighted pauses at the appropriate moments, and this had a dramatic impact in the best way possible with Lukas' choreographic energy. Stravinsky's Elegy for solo viola was a somber emotional interpretation. Yet, Iida's adrenalin infused performance energy impacted upon the need for perhaps a bit "heavier", "slower" approach to her tempo perception. In speaking with her after the performance, Iida was totally aware of these issues.

Her dedication to the complexity of collaboration, of the extra time required for working with the two Danish choreographers/dancers only shows her artistic vision. The audience was truly taken with the movement and sound, the dance and music and responded with enthusiastic applause. Unfortunately no Turku Arts Academy music staff / teachers were present at the recital. However a number of Iida's peers, colleagues, fellow music students attended and were also truly amazed at this remarkable performance event. This writer hopes Iida will continue to develop as a musical artist, a teacher, and as importantly a collaborator with dance and other art forms. There will be more opportunities for her in the future if she continues on this journey of discovery.

Final grade: 5

David Yoken

May 26, 2015