

Kamarimusiikki, vuorovaikutus ja yhteisöllisyys vuoden 2015 Meidän Festivaalilla

Marjaana Virtanen



Muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus musiikkiesityksissä ja -harjoituksissa on suosittu esittämisen tutkimuksen osa-alue. Länsimaisessa taidemusiikissa kiinnostuksen kohteena ovat olleet etenkin kamarimusiikilliset kokoonpanot.¹ Useimmiten kamarimusiikillista vuorovaikutusta on lähestytty joko sävellettyinä, teoksen sisältämien erilaisten roolien (äänien) välisenä vuoropuheluna, jota muusikot realisoivat elävässä esityksessä (esim. Mäkelä 1990 ja 2004), tai muusikoiden henkilökemiaan liittyvänä ja tilanetekijöiden muutoksille alttiina sosiaalisena, psykologisena ja musiikillisena ilmiönä (esim. Davidson ja Good 2002; ks. myös Virtanen 2014). Tässä artikkelissa liityn kumpaankin tutkimusperinteeseen tutkiessani kamarimusiikillista vuorovaikutusta nykyaikaisella kamarimusiikkifestivaalilla. Näen kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen monitasoisena ilmiönä, jossa on oleellista sekä sävellykseen sisäänkirjoitettu soittimien välinen vuoropuhelu että kamarimusiikin lajityyppiin kuuluva muusikkojen välinen hienosyinen vuorovaikutus. Mutta lisäksi laajennan tutkimusperspektiiviä huomioimaan kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa yleisön ja muusikkojen välisen sekä yleisön keskinäisen vuorovaikutuksen. Esittämisen tutkimus onkin viime aikoina kiinnittänyt huomiota yhä enemmän yleisön rooliin esityksen rakentumisessa (esim. Arlander ym. [toim.] 2015). Festivaalitutkimus taas on tuonut esille, miten muuhun taide- tai konserttitoimintaan verrattuna festivaalit panostavat usein erityisellä tavalla taiteen ja musiikin vuorovaikutuksellisuuteen sekä ajatukseen elävästä musiikista ja ylipäätään esittävästä taiteesta ihmisten välisenä kohtaamisena ja vuoropuheluna (esim. Silvanto [toim.] 2016).

Artikkelini pohjautuu laajemman tutkimusprojektin *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU)² viitekehityksessä tekemääni kenttätöyöhön vuoden 2015 Meidän Festivaalilla.³ Vuoteen 2010 saakka Tuusulanjärven kamarimusiikki -nimellä tunnettu festivaali perustettiin vuonna 1997. Taiteellisesta johdosta vastasi aluksi alttoviulisti Olli-Pekka Karppinen (1997–1998), sittemmin muusikkoveljekset Jaakko ja Pekka Kuusisto yhdessä (1999–2006) ja vuodesta 2007 alkaen Pekka Kuusisto yksin. Meidän Festivaali on tunnettu yhteiskunnallisesta

¹ *Taidemusiikki* viittaa tässä artikkelissa länsimaisen klassisen musiikin perinteessä tehtävään musiikkiin mukaan luettuna kokeellinen klassinen musiikki.

² Turun yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa käynnissä oleva SUMU-tutkimusprojekti (2014–2016) on Koneen säätiön rahoittama.

valveutuneisuudestaan sekä poikkitaiteellisuudestaan; festivaaliteemoihin ovat kuuluneet paitsi Aino Sibelius, jolle tarkastelemani Sibelius-juhlavuoden 2015 festivaali oli omistettu, myös esimerkiksi sananvapaus (2009), ympäristöongelmat (2009) ja taideaineiden alasajo kouluissa (2014). (MF 2015a.) Kamarimusiikkia voidaan yleisellä tasolla luonnehtia pienehkölle yhtyeelle sävelletyksi intiimiksi ja ilman kapellimestaria esitettäväksi musiikiksi (esim. Baron 1998, 1–14). Tämä ajatus on vuosien saatossa säilynyt Meidän Festivaalin keskiössä, mutta samalla se on saanut uutta ilmettä festivaalin kehittyttyä monigenreisemmäksi: festivaalille on tyypillistä esimerkiksi taide-, populaari- ja kansanmusiikin rajoja hämärtävät kamarimusiikkikonsertit.

Pienyhtyeen muusikoiden välinen hienosyisesti toimiva vuorovaikutus on tärkeä elementti onnistuneen kamarimusiikkiesityksen rakentamisessa. *Kamarimusiikillisuus* eli *kamarimusiikillinen vuorovaikutus* näyttäytyy vuoden 2015 Meidän festivaalilla kuitenkin ilmiöksi, joka on perinteiseen klassisen musiikin käsitykseen verrattuna laajentunut sisältämään myös esityksen olemukseen vaikuttavaa kommunikaatiota yleisön kanssa. Samalla yleisön ja esittäjien välinen sekä esittäjien keskinäinen vuorovaikutus sisältää usein huomattavissa määrin improvisaatiota ja ylipäättään elementtejä ja toimintaa, jota ei ole etukäteen määrätty niin tarkasti kuin klassisen musiikin modernissa perinteessä tavallisesti on tapana. Kysynkin artikkelissani, minkälaista kamarimusiikillinen vuorovaikutus on Meidän Festivaalilla, minkälaisista osatekijöistä se rakentuu ja minkälaisia muotoja se tutkimissani konserteissa saa. Entä heijastuvatko Meidän Festivaalin pyrkimykset yhteisöllisyyteen ja yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen laadussa ja vuorovaikutukseen liittyvissä käytännöissä?

Tarkastelen kamarimusiikillista vuorovaikutusta keskittymällä kolmeen vuoden 2015 Meidän Festivaalin konserttiin (27.7. ”Loistaen olet metsää”, 27.7. ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” sekä 29.7. *Aheym*) ja niitä välittömästi edeltäneisiin harjoituksiin, etnografista aineistoa hyödyntämällä. Taltioin vuorovaikutustilanteet videolla ja tein niistä kenttämuistiinpanoja. Metodologisesti tutkimus ankkuroituu esittämisen tutkimukseen ja musikkoustutkimukseen, ja erityisesti taidemusiikkiesitysten etnografiseen tutkimukseen (ks. esim. Clarke ym. 2005; Goodman 2002; Virtanen 2007). Erittelen tutkimusmenetelmää jäljempänä. Artikkelini painopiste on mainittujen esitysten lähiluvussa sekä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen ja 2000-luvun musikkouden uudelleentulkinnoissa esittämisen etnografisen tutkimuksen viitekehyksessä.⁴

³ Kiitän Meidän Festivaalin toiminnanjohtajaa Johanna Rämäniä ja taiteellista johtajaa Pekka Kuusistoa sekä vuoden 2015 festivaalin esiintyjiä ja työntekijöitä yhteistyöstä ja avusta, joka mahdollisti tutkimuksen toteuttamisen. Lisäksi kiitän Tomas Djupsjöbackaa, Salla Hakkolaa, Mirjami Heikkistä, Kamus-kvartettia, Jaakko Kuusistoa, Pekka Kuusistoa ja Linda Liukasta sähköpostihaastatteluista. Haluan vielä erikseen kiittää kaikkia edellä mainittuja henkilöitä myös artikkelini käsikirjoituksen kommentoimisesta.

⁴ Tämän painotuksen vuoksi en ole sisällyttänyt musiikkifestivaalien tutkimusta (esim. Cantell 1993) artikkelin teoreettiseen viitekehykseen, vaikka kyseinen tutkimusala tarjoaisi uusia näkökulmia aiheen käsittelyyn. Tämä jää jatkotutkimuksen selvitettäväksi.

Käsittelen kamarimusiikillisuutta artikkelissani kolmesta näkökulmasta: 1) yleisö kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana, 2) säveltäjä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana ja 3) improvisaatio kamarimusiikillisessä vuorovaikutuksessa. Pohdin samalla myös Meidän Festivaalilla näyttäytyvää kamarimusiikillisuutta yhteisöllisyyden kokemuksen eli yhteenkuuluvuuden ja kollaboratiivisuuden, yhteistoiminnallisuuden tunteen rakentumisen näkökulmasta (esim. Leinonen ym. 2006). Lopuksi käsittelen 2000-luvun muusikoiden laajentumista kattamaan sellaisia ulottuvuuksia, jotka ovat perinteisesti olleet sangen niukasti esillä taidemusiikin kentällä, kamarimusiikissa ja sen tutkimuksessa. Esimerkiksi esittäjien esityksen aikainen verbaalinen vuoropuhelu yleisön kanssa sekä yhteiskunnallinen kantaottavuus ovat ulottuvuuksia, joita voidaan pitää 2000-luvun taidemusiikkikulttuuria ja kamarimusiikkoutta luonnehtivina uusina piirteinä.

Teoreettinen tausta

Esittämisen tutkimus on noussut suosituksi länsimaisen taidemusiikin tutkimusalueeksi (ks. esim. Gabrielson 2003), mikä näkyy tutkimusalalle omistetussa antologioissa (esim. Riikonen ja Virtanen [toim.] 2014; Rink [toim.] 2002) ja tieteellisten kausijulkaisujen teemanumeroissa (esim. *Musiikki* 3–4/2008, ks. Kauppala ja Kurkela [toim.] 2008). Tutkimuksellinen mielenkiinto ulottuu esittämisen tutkimuksessa nykyään laaja-alaisesti musiikin ja muiden esittävien taiteiden ohella myös mihin tahansa esittämisen kulttuurisiin käytäntöihin ja jokapäiväisen sosiaalisen toiminnan tapoihin (esim. Arlander ym. [toim.] 2015).

Musiikkiesityksen vuorovaikutuksellisuutta on tutkittu monista eri näkökulmista ja eri musiikinlajien viitekehyksissä. Esimerkiksi Jane Davidson (2006) on tutkinut poplaulaja Robbie Williamsin esityksenaikaista verbaalista ja nonverbaalista vuorovaikutusta konserttiyleisön kanssa ja Peter Reinholdsson (1998) taas jazzyhtyeen ryhmädynamiikkaa. Taidemusiikkiesityksen vuorovaikutuksellisuus poikkeaa kuitenkin yleensä vaikkapa jazzimprovisaatioryhmän vuorovaikutuksellisuudesta siinä, että taidemusiikkiesityksessä esitettävän teoksen partituuri on tavallisesti tärkeä, jopa määräävä, vuorovaikutuksen laatuun vaikuttava tekijä, toisin kuin jazz- tai populaarimusiikin esityksessä. Meidän Festivaalilla improvisaatio on kuitenkin tärkeässä asemassa myös taidemusiikkiesityksissä.

Esitystilanteen vuorovaikutuksellisuutta tarkastelevien tutkimusten viitekehyksessä artikkelini liittyy ennen muuta taidemusiikkiesitysten etnografiseen tutkimukseen, jossa etnografista aineistoa, kuten havainnointia ja haastatteluja, hyödyntämällä pyritään selvittämään esittämisen moninaisten käytäntöjen luonnetta, tulkinnan muodostamisen prosesseja, esittämisen kehollista ulottuvuutta ja muusikoiden kokemuksia ja näkemyksiä esittämisestä. Taidemusiikin vuorovaikutuksellisuutta on toki aiemminkin tutkittu etnografisesti, ja tutkimuskohteena ovat usein juuri kamarimusiikilliset kokoonpanot. Esimerkiksi Jane Davidson ja James Good (2002) tutkivat jousikvarteton jäsenten keskinäistä so-

siaalista vuorovaikutusta ja yhtymesisointiin vaikuttavia tekijöitä – kuten esiintymisjännitystä – muusikkohaastattelujen sekä esitysten ja harjoitusten videotaltiointien avulla (ks. myös Williamon ja Davidson 2002). Elaine Goodmanin (2000) väitöskirja taas käsittelee sello–piano-duojen vuorovaikutuksellisuutta vastaavanlaisen tutkimusaineiston valossa. Tämänkaltaiset tutkimukset eivät ole ottaneet kantaa siihen, miten muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus vaikuttaa vuorovaikutuksen keskiössä olevan musiikkiteoksen olemukseen. Omissa tutkimuksissani olen kiinnittänyt huomiota muusikoiden keskinäisen neuvottelun ohella myös musiikkiteoksen neuvotteluille alttiiseen ulottuvuuteen (Virtanen 2007 ja 2014).

Kamarimusiikin vuorovaikutuksellisuutta voi toki tutkia myös aivan toisenlaisista lähtökohdista. Tomi Mäkelä lähtee tutkimuksessaan *Konsertoiva kamarimusiikki* (1990) liikkeelle siitä, että kamarimusiikkiin on ikään kuin sävelletty sisään hienosyistä ja monimuotoista äänten välistä vuorovaikutusta. Mäkelä kutsuu tätä vuorovaikutusta *intrateksturaaliseksi interaktioksi* eli kudoksensisäiseksi vuorovaikutukseksi, jonka rakenteellisina yksikköinä toimivat *konstellatit*, erilaisten roolien sommitelmista koostuvat vuorovaikutustilanteet. Mäkelä (2004) on jatkanut aiheen kehittelyä tutkimalla sointiväripolyfoniaa sointivärien välisenä vuorovaikutuksena. On selvää, että sävelletty vuorovaikutus vaikuttaa aina myös muusikoiden keskinäiseen vuorovaikutukseen – muiden kamarimusiikkiin liittyvien vuorovaikutustekijöiden, kuten esimerkiksi yksittäisen muusikon auktoriteettiaseman, ohella.

Kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen olemusta ja määrittelyä on kuitenkin syytä arvioida uudelleen Meidän Festivaalia tutkittaessa. Meidän Festivaali onkin hyvä esimerkki siitä, miten konserteissa esitettävän kamarimusiikin ja ylipäätään taidemusiikin sekä esittävän nykyaiteen käytännöt ovat kokeneet kiinnostavia muutoksia erityisesti viimeisen 15–20 vuoden aikana. Ensinnäkin vuorovaikutuksellisuuden tarkastelua on laajennettava muusikoiden keskinäisistä neuvotteluista kohti yleisön ja muusikoiden välistä vuorovaikutusta, sillä konkreettisella yleisö–esittäjä–kanssakäymisellä on tärkeä merkitys musiikkiesityksen muotoutumisessa, ja tämä vielä korostuu erityisellä tavalla tutkimissani konserteissa. Sama koskee säveltäjä–esittäjä–kanssakäymistä. Meidän Festivaalin 2015 säveltäjävieraan Bryce Dessnerin käymät neuvottelut hänen sävellyksiään esittäneiden taiteilijoiden kanssa osoittivat, että kamarimusiikillinen vuorovaikutus voi sisältää myös vastavuoroista kanssakäymistä säveltäjän ja muusikoiden kesken – ja vieläpä perinteistä säveltäjä–esittäjä–hierarkiaa murtavalla tavalla. (Video 1.)

Toiseksi on huomioitava, ettei musiikkiteos sisään sävellettyine vuorovaikutuksellisine rakenteineen ole Meidän Festivaalin konserttien kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen keskiössä eikä teos näin ollen säätele vuorovaikutuksen laatua länsimaisen taidemusiikin totunnaisella tavalla. Tämä johtuu monien esitysten sisältämästä spontaanista improvisaatiosta sekä siihen liittyvästä avoimesta konserttisuunnittelusta, jossa jätetään tilaa esiintyjien luovalle toiminnalle, jota ei etukäteen pyritä tarkkaan määräämään tai ennakoimaan. (Esim. Video 2 ja Video 3.) Myös harjoitusvuorovaikutus näyttäytyy tällöin uudessa valossa: har-

joitusten funktio ei välttämättä olekaan enää se, että esitys harjoitellaan liki viimeistä piirtoa myöten valmiiksi ennen varsinaista konserttia vaan harjoitus luo suuntaviivoja esityksenaikaiselle, hetkessä tapahtuvalle vuorovaikutteisuudelle.

Kolmanneksi on vielä syytä pohtia muusikkouden uudenlaista olemusta ja uusia tehtäviä sellaisessa kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa, jonka viitekehysessä käsitellään kulttuurisia ja yhteiskunnallisia arvokysymyksiä. Juuri näin tapahtuu Meidän Festivaalilla.

Menetelmä

Perehtyminen huomion kohteena olevaan ilmiöön – kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen Meidän Festivaalin 2015 esityksissä ja harjoituksissa – edellytti kentällä suoritettua havainnointia riittävän ymmärryksen saavuttamiseksi (vrt. Baszanger ja Dodier 2004, 10–11). Vuorovaikutustilanteet havainnoitiin ja taltioitiin videokameralla, ja niistä tehtiin kenttämuistiinpanoja. Joidenkin esiintyjien kanssa käytiin nopeita keskusteluja paikan päällä, lähinnä harjoitusten ja konserttien välissä, minkä lisäksi esiintyjille lähetettiin sähköpostitse tarkentavia kysymyksiä festivaalin jälkeen. Oman lisänsä aineistoon toivat nuotit (Dessner 2009), mutta ne eivät olleet huomion keskiössä. Erilaisin menetelmin, kuten havainnoimalla ja sähköpostitahaastatteluilla kootut aineistot, eivät aina tue toisiansa ja tutkija törmää vääjäämättä triangulaation haasteeseen (esim. Silverman 2001, 233–234). Kuitenkin käsillä olevassa tutkimuksessa monimateriaalinen tutkimusaineisto tarjoaa mahdollisuuden lähestyä kamarimusiikillisuutta eri näkökulmista: muusikoiden keskinäisenä vuorovaikutuksena, sävellettyinä ilmiönä ja esiintyjä–yleisö-kommunikaationa. Artikkelissa tuodaan esiin ensisijaisesti muusikoiden näkökulmia aiheeseen.

Harjoitusten ja esitysten havainnointi oli luonteeltaan ei-osallistuvaa. Tutkija ei ole tietenkään milloinkaan havainnoimansa tilanteen ”ulkopuolella” (Atkinson ja Hammersley 1994, 249), etenkin kun kyse on pienten kamarimusiikkiyhdistysten harjoitusten havainnoinnista intiimeissä esiintymistiloissa, kuten tässä tutkimuksessani. Tein havainnoinnin aikana kenttämuistiinpanoja paitsi tutkimuskysymyksiin liittyvistä teemoista myös harjoituskäytännöistä ja harjoitusten tai esitysten kontekstista ylipäänsä. Täydensin muistiinpanoja havainnoitavien tilanteiden jälkeen pidetyllä kenttäpäiväkirjalla. Koska audiovisuaaliset taltioinnit antoivat mahdollisuuden täydentää ja tarkentaa esitystilanteissa tehtyjä havaintoja, voidaan puhua laadullisen tutkimuksen metodologiaa kehittäneen sosiologi David Silvermanin (2005, 176–177) tavoin laajennetuista kenttämuis-tiinpanoista.

Audiovisuaalinen taltiointi mahdollisti paitsi kuullun myös nähdyn tarkan analyysin jälkikäteen. Tämä oli tutkimukselle eduksi, sillä kehonkieli (kuten eleet) muodostaa tärkeän ulottuvuuden musiikkiesityksen vuorovaikutteisuudessa (esim. Virtanen 2007). Käytössäni oli välillä kaksikin kameraa: ensimmäistä käytin tapahtumien yleiskuvan taltioimiseen (esimerkiksi koko musiikki-

yhtye konserttilavalla) ja toisen suuntasin tapahtumien kulloiseenkin keskiöön (esimerkiksi yhtyeen jäsenen soolo). Videointi oli tärkeää myös siksi, että joidenkin esittämisen ulottuvuuksien, kuten muusikoiden kehollisen kommunikation, analyysi jälkikäteen pelkän muistin varassa olisi saattanut heikentää tutkimuksen luotettavuutta. Taltiointi yksinään ei olisi kuitenkaan voinut olla ainoa aineiston keruun muoto; havainnointi on kenttätyössä käytännössä aina välttämätöntä riittävän ymmärryksen saavuttamiseksi tarkasteltavista tapahtumista (esim. Heath 2004, 273). Tätä tutkimusta varten aineistoa oli kerättävä laajalti ja monipuolisesti. Vain sillä tavoin saatoin eritellä esitysten ainutlaatuisia ulottuvuuksia ja merkityksiä, joita kätkeytyi esimerkiksi esittäjien ja yleisön välisiin vuorovaikutteisiin hetkiin.

Yleisö kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana

Mirjami Heikkinen: Juu terve kaikille [– –]. Joo sieltä voi vielä ottaa ihan rauhassa paikan [– –]. Luen teille Eeva-Liisa Mannerin, Kirsi Kunnaksen ja Miia Toivion runoja.

Tomas Djupsjöbacka: [J]onka lomassa mä soitan Benjamin Brittenin soolospellosarjoista osia, tai tai katkelmia [– –] tai vaihtoehtoisesti improvisaatiota, vähän riip-puen tilanteesta ja runosta, tollanen yhdistelmä.

Mirjami Heikkinen: Esitys kestää reilu parikymmentä minuuttia, nauttikaa!

Näillä sanoilla aloittivat lausuja ja näyttelijä Mirjami Heikkinen sekä sellisti Tomas Djupsjöbacka esityksensä ”Loistaen olet metsää” Vanhankylän kartanon kahvilassa Järvenpäässä 27.7.2015 (Video 2). Esityksessä runofragmenttien leikkisä käsittely kietoutui Brittenin musiikin fragmentteihin metsän tunnelmia jäljitellen ja maalailien. Mieleen jäivät esimerkiksi lintujen äänien rytmikäs lausunnallinen imitointi sekä samanaikainen sellon laajennettujen soittotekniikoiden improvisoiva, äänimaisemallinen käyttö. (Video 2; KPK 2015.)

Esiintyjät ja yleisö kulkivat samasta ovesta esiintymistilana toimivaan kahvi-oon, mitä voi pitää yhtenä niistä monista yksittäisistä tekijöistä, jotka rakensivat konserttiin ei-hierarkkisen (vuorovaikutus)tilan esiintyjien ja kuulijoiden välille. Pienikokoiseen tilaan saapui kuulijoita vielä kymmenen minuuttia konsertin alkamisen jälkeenkin. Etummaisat kuulijat olivat niin kiinni esiintyjissä, että Heikkinen siirsi kesken esityksen nuottitelinettä pois tieltä. Vuorovaikutus taiteilijoiden ja yleisön välillä oli käsin kosketeltavaa ja intiimiä: Heikkisen yleisön jäsenille suuntaamat hymyt ja yleisön välittömät reaktiot esimerkiksi veikeään tikka-imitaatioon himmensivät yleisön ja esittäjien välistä hierarkkista rajaa, samoin kuin monet muut pienet seikat, kuten se, etteivät esiintyjät käyttäneet – klassisen musiikin esiintyjille tyypillisiä – juhlapukuja. Esitys sisälsi huomattavissa määrin improvisaatiota, kuten sellistin improvisoimia siirtymiä runosta ja tunnelmasta toiseen, mikä vahvisti vuorovaikutteisuuden vaikutelmaa entisestään (Djupsjöbacka 2015; Video 2).

Konsertin päätteeksi Heikkinen tiedusteli kuulijoilta, halusivatko he esittää kysymyksiä taiteilijoille. Heikkinen (2015) valaisi minulle kysymyksen syitä:

Esityksen jälkeisen keskustelun tarkoituksena oli luoda kohtaaminen, jossa esiintyjä- ja katsojaroolit pehmenevät. Tavoitteena oli avata tilaa vapaammalle vuorovaikutukselle, jossa esiintyjät voivat kuunnella katsojien ajatuksia ja tulkintoja esityksestä ja jossa katsojilla on mahdollisuus esittää kysymyksiä esiintyjille.

Yleisön jäsenet esittivätkin kysymyksiä, jotka koskivat runojen ja musiikin valintaa: Miksi juuri kyseiset runot ja sävellykset sisällytettiin esitykseen ja miten ne sopivat yhteen? Djupsjöbacka (2015) kertoi tästä haastattelussa seuraavasti: "Kun silloin kertoo [yleisölle] vähän omista työskentelytavoistaan ja ajatuksistaan, parhaassa tapauksessa tästä syntyvästä keskustelusta yleisö saa vielä 'jotakin lisäpurtavaa' joka syventää heidän juuri kokemaansa." Kun kuulijoiden näkemyksille ja tulkinnoille annetaan painoarvoa yleisön ja esiintyjien keskinäisessä vuorovaikutuksessa, tullaan purkaneeksi perinteisiä näkemyksiä taidemusiikin mystiseksikin luonnehditusta tekijyydestä ja kuulijan passiivisesta roolista musiikin tekemisen prosessissa (vrt. Houni ym. 2005, 7–15).

Länsimaisen taidemusiikin modernia konserttisaliestetiikkaa ja -käyttäytymistä ruotivassa *Musicking*-kirjassaan Christopher Small painottaa, että jo konserttisalin rakenne – porrastettu, pimennetty katsomo, joka koostuu yksittäisistä istumapaikoista, sekä siitä selvästi erillinen, valaistu esiintymislava – pyrkii minimoimaan vuorovaikutuksen niin kuulijoiden kuin kuulijoiden ja esiintyjien väliltä. Tässä asetelmassa kuuntelijat ovat joukko yksilöitä, jotka ovat paikalla ainoastaan kuunnellakseen musiikkiteoksen esityksen eikä heidän tule osallistua esitykseen, saatikka häiritä sitä esimerkiksi rapistelemalla tai saapumalla paikalle myöhässä. (Small 1998, 26–27.) Siten perinteinen konserttisali ei ole hedelmällisin paikka vuorovaikutteisen ja intiimin tunnelman luomiseksi esiintyjien ja yleisön välille; esiintymislavan ja katsomon välinen fyysinen kulkueste on samalla sosiaalinen este (emt.). Konserttisalien ulkopuolinen ympäristö onkin kamarimusiikin historiaa ajatellen luontevampi paikka kamarimusiikkiesityksille ja niiden lähtökohtaisesti pienehköille yleisöille (Baron 1998, 4–5). Meidän Festivaali toteuttaa konserttinsa pääasiassa muunlaisissa tiloissa kuin perinteisissä konserttisaleissa, ja useimmat festivaalin esiintymispaikat mahdollistavat yleisön ja esiintyjien tiiviin vuorovaikutuksen lähietäisyydeltä. Joissakin tiloissa, kuten Vanhankylän kartanolla, esiintyjien ja yleisön sijoittaminen raja-aidattomaan ja pieneen tilaan edesauttoi siinä määrin hienovaraisen ja käsin kosketeltavan – sekä verbaalin että nonverbaalin – kommunikation muodostumista, että voidaan perustellusti puhua yleisön nivomisesta osaksi kamarimusiikille sinänsä luontaista vuorovaikutteisuutta. Kuten Heikkinen (2015) itse mainitsi, esityksen oli tarkoitus edetä "dialogissa yleisön antamiin impulsseihin ja yleisön välittämään energiaan".

Tällaisessa esityksessä esiin nousee myös yhteisöllisyyden kokemuksen rakentuminen, mikä voidaan ymmärtää vastakohtaiseksi Smallin (1998) kuvaileman perinteisen konserttisaliesityksen asetelmalle, jossa kuulijat ja esiintyjät muodostavat yksilöiden vuorovaikutuksettoman joukon. Yhteisöllisyys ilmeni

tarkastelemassani konsertissa siinäkin, miten esiintyjien suora puhe ja kysymykset kuulijoille saivat kuulijan uudelleenarvioimaan osallistuvuutensa astetta. ”Pieni juttelu ja ehkä yllätyksellisyys ’herättää’ [kuuntelijan] kuuntelemaan [herkemmin], mitä seuraavaksi tapahtuu”, kuten Djupsjöbacka (2015) pohti esiintyjän verbaalisen kommunikaation vaikutusta yleisöön. Koin itsekin esiintyjien kuulijoille esittämän kysymyksen hyvin yllätyksellisenä. Yhteys muihin kuulijoihin tuntui tavanomaista voimakkaammalta, kun huomasi pohtineeni esityksen aikana samoja, runojen ja musiikin yhteyksiä koskevia kysymyksiä kuin muut kuulijat. (Video 2.)

Myös konsertti ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” 27.7.2015 Kallio-Kuninkalassa (Sibelius-Akatemian musiikkikeskuksessa) entisen kartanon navetan ylisille rakennetussa konserttitilassa poikkesi tavanomaisesta kamarimusiikkikonsertista paitsi yleisövuorovaikutukseltaan myös teemaltaan. Jo konserttiohjelman esittelyteksti lienee saanut monet kuulijat pohtimaan, mistä konsertin teemassa oli kyse; selvää oli, ettei ainakaan perinteisestä musiikkiteosten esittämisestä (MF 2015b):

Minkälaisia maailmoja Aion, Maijan, Vennin ja Saimin käsityökerho olisi kutsunut, jos he olisivat olleet ohjelmoijia? Ohjelmoija Linda Liukas tekee lastenkirjan, jossa koodaamistaidon laajeneva merkitys muuttuu mielikuvituksen polttoaineeksi. Seurauksia on mahdotonta ennustaa, mutta varmaa on, että Lindan luoma sankaritar Ruby tulee muuttamaan maailman. Harpisti-säveltäjä Salla Hakkola on löytänyt pelimaailmasta uuden tavan toteuttaa muusikkouttaan. Salla esittelee meille ilmaisuun soolona, sekä yhdessä Pekka Kuusiston kanssa. Löytyykö duoimprovisaatiosta ja ohjelmoimisesta samoja rytmejä ja sääntöjä? Keskustelua ykkösten ja nollien sekä nuottien ja taukojen välillä johdattelee Aura Lindeberg.

Kyseisessä konsertissa ohjelmoija Linda Liukkaan kokemuksia koodaamisen luomisprosessista vertailtiin musiikon luovaan toimintaan, jota puolestaan valottivat Pekka Kuusisto ja niin harpistina kuin säveltäjänä – ja muun muassa Rovion⁵ pelimusiikin tekijänä – tunnettu Salla Hakkola. Konsertti-idea luonnehti Hakolan (2015) sanoin ”avoimuus ja ennakkoluulottomuus asioiden yhdistämisestä ja uusien, odottamattomien yhteyksien syntymistä kohtaan, mikä kuuluu Pekan [Kuusiston] ja Meidän Festivaalin tyyliin noin yleensäkin”.

Konsertin taustalla oli myös kasvatuksellinen ja yhteiskunnallinen pohjavire, sillä Liukas on lastenkirjailijan ominaisuudessa kannustanut lapsia ja etenkin tyttöjä käymään ennakkoluulottomasti käsiksi koodaamisen luovaan prosessiin.⁶ Aihe on ajankohtainen, sillä koodaamista opetetaan yhä useammin peruskouluissa. Konsertin aikana Kuusisto kannusti ennakkoluulottomuuteen sähköisten soittimien – kuten sähköviulun ja siihen kytkettyjen efektilaitteiden – käytössä ja havainnollisti yleisölle maanläheisesti sähköviulunsa luonnetta ja toimintaa seuraavasti (Video 3):

⁵ Rovio Entertainment Oy on suomalainen pelinkehittäjäyhtiö, jonka kuuluisin peli on älypuhelin- ja tietokonepeli Angry Birds.

⁶ Feministiseen sukupuoliteemaan viittasi myös konsertin käsiohjelman maininta Tuusulanjärven historiallisen taiteilijayhteisön naisten käsityökerhosta.

Parhaimmillaan jousisoitin on mun mielestä se joka tulee lähelle instrumenteista ilmaisuvoimaisinta eli ihmisääntä mutta koska tää ei oo sillä tavalla inspaava soitin niin siksi mä tukeudun tällaiseen tietokonelaitteistoon. Täs on nippu eri tarkotuksessa toimivia tietokoneita, tääl on tämmöne, jotkut teistä näkee jotkut ei, tääl on punanen laatikko, jossa on erilaisia vääntimiä ja nippeleitä ja sitten tämmönen kaasupolkimen tyyppinen pedaali. Se saattaa muuttaa esimerkiksi äänen värähtelyä hitaammaks elikkä laskee virettä saattaa muuttaa äänen värähtelyä nopeammaks eli nostaa virettä. Saattaa tuplata kaksintaa sen värähtelyn jollain nopeudella eli tuottaa kaksoisääniä vaikka mä soitankin tällä viululla vain yhtä nuottia, esimerkiksi tälleen [– –].

Yleisölle suunnattu puhe esityksen aikana on poikkeuksellista länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa ja konserttirituaalissa, jossa puhetta voi pitää jopa eräänlaisena tabuna; tyyppisestihän konserteissa on kyse musiikkiteoksen ”eheästä” ja ”puhtaasta” esittämisestä yleisölle, joka keskittyy esteettiseen kontemplatioonsa vailla puheen kaltaisia ”häiriötekijöitä”. Poikkeuksellista tutkimassani konsertissa oli niin ikään instrumentin käytön ja ominaisuuksien avaaminen yleisölle tässä laajuudessa, jolloin äänen tuottamisen tapa arkipäiväistyy. Muusikko ei tällöin näyttäydy mystiseksi hahmoksi, jonka käsittämättömiä taitoja yleisö kuuntelisi hämmästyneenä. Esitys purki klassisen musiikin konserteille



Kuva 1: Meidän Festivaalin konsertti ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” Kallio-Kuinkalassa, Järvenpäässä 27.7.2015. Kuvassa (vasemmalta) harpisti-säveltäjä Salla Hakkola, viulisti ja festivaalin taiteellinen johtaja Pekka Kuusisto, ohjelmoija ja tietokirjailija Linda Liukas sekä konsertin juontanut Aura Lindeberg. Kuva: Maarit Kytöharju/Meidän Festivaali.

tyypillistä ”ylimaallisen” taiturimuusikon ja massayleisön välistä kuilua, joka kehittyi 1800-luvun virtuoosikonserttien myötä (vrt. Goehr 1998, 152–165).

Romantiikan aikakauden virtuoosikonserttien seurauksena myös moderneihin taidemusiikin konsertteihin on liittynyt kiinteästi yleisön passivoituminen ja häivyttäminen taka-alalle (Mäkelä 1988, 68). Tarkasteleman konsertin tarkoitus oli sitä vastoin ”luoda epämuodollinen, spontaani ja avonainen tunnelma keskusteluun ja musiikkiin niin, että yleisö tuntisi luontevaksi osakseen myös osallistua kysymyksillä tai kommentoimalla” (Hakkola 2015). Konsertissa onnistuttiinkin luomaan keskustelullinen tunnelma, mikä Pekka Kuusiston (2015) mukaan teki sähköviulun ominaisuuksien esittelyn luontevaksi:

Mikäli konsertissa olisi kuultu esimerkiksi yksi tunninmittainen pyhyyskokemukseen tähtäävä teos, olisin suorittanut laite-esittelyn jotenkin toisin, vaikkapa kirjallisena, mutta nyt kun musiikki esitettiin Linda ja Auran [Lindeberg] valaisevien keskustelujen lomassa, tuntui rento ja ehkä jotenkin demystifioiva lähestymistapa sopivalta.

Vaikka vuorovaikutuksellisuus on aina ollut osa esittämistä, on juopa yleisön ja esittäjän välillä klassisen musiikin perinteessä suurempi kuin monissa muissa länsimaisissa musiikinlajeissa, esimerkiksi kansanmusiikissa. Tämä on Hakkolan (2015) mukaan kuitenkin muuttumassa. Esittämisessä – ja taiteessa ylipäänsä – ollaan siirtymässä hyvän/huonon ja kauniin/ruman julistamisesta kohti yleisön ja esittäjien vuoropuhelun kautta tapahtuvaa elämystä ja kokemuksellisuutta, joka on niin henkilökohtaista kuin yhteisöllistä, sekä kysymysten herättämistä: ”Katsojasta tai kuuntelijasta on tullut osallistuja, osa taideteosta tai -elämystä”, Hakkola kiteyttää. (Emt.) ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” -konsertissa esityksen sisältö syntyi korostuneesti vuorovaikutuksessa yleisön kanssa. Oman vivahteensa kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen antoivat myös yhteiskunnallinen, kasvatukseen liittyvä teema, jonka ympärille vuorovaikutus rakentui, sekä muusikon toiminnan demystifointi yleisölle suunnatun suoran puheen kautta.

Säveltäjä kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osana

Bryce Dessner: Saatte hyvin säilytettyä energisyyden. Se tuo voimaa, että olette niin kuin tässä pitääkin olla, vahvasti läsnä[– –] [demonstroi intensiivistä keskittymistä].

Terhi Paldanius: Tämä on hyvin raskasta, keskellä tätä takatakatakaa, huh, tuntuu etten jaksa tätä enää [nauraa].

Petja Kainulainen: Bryce, tämä on todella hyvä kappale, tässä hyödynnetään kaikkia jousikvartetin hyviä puolia.

Jukka Untamala: Luulisin, että kappaleen laajuus on juuri sopiva.

Terhi Paldanius: Se ei ole liian pitkä.

Jukka Untamala: Se ei ole liian pitkä, se ei ole liian lyhyt kasvattamaan [intensiiviteettiä]...

Bryce Dessner: Teidän ei tarvitse harjoitella tätä enää minun kanssani, vai [– –]?

Jukka Untamala: Me aiomme tehdä hyvin kirurgista työtä. Jos haluat kuunnella, olet tervetullut.

Kamarimusiikillisen vuorovaikutuksen osapuolena voi olla myös säveltäjä, kuten tässä tapauksessa Meidän Festivaalilla vierailut amerikkalainen nykysäveltäjä Bryce Dessner (s. 1976), joka oli mukana *Aheym*-sävellyksensä (2009) harjoituksissa konserttipäivänä 29.7.2015 (Video 1, suom. tekijä⁷). Alun perin Dessnerin ja Kronos-kvartetin yhteistyössä syntyneen teoksen esitti festivaalilla Kamus-kvartetti.

Yhdysvaltalaisista jälkiminimalismia edustava *Aheym* on tunnelmaltaan myrskyisä sävellyks, joka alkaa intensiivisillä ja konemaisen rytmikkäillä sforzandoilla (ks. kuva 2). Teosta luonnehtii rauhattomuus, jota luovat esimerkiksi pistävän terävät pizzicatot ja ylipäänsä jatkuva, jopa pakonomaisen katkeamaton liike eteenpäin. Dessner ei kuitenkaan harjoituksissa puuttunut tulkinnan yksityiskohtiin, joitakin rytmiiikkaan liittyviä pulmallisia kohtia lukuun ottamatta. Sen sijaan hän ohjeisti muusikoita säilyttämään jatkuvan liikkeen tunnun, josta hän puhui harjoituksissa myös energisyytenä. Kuten Kamus-kvartetin sellisti Petja Kainulainen haastattelussani (2015) kuvasi: "[H]än [Dessner] oli tarkkana siitä, että kappaleiden energia pysyy vahvana. Häntä ei voi missään nimessä luonnehtia ainakaan turhan tarkaksi omista äänistään – olennaisempaa tuntui olevan oikean energian syntyminen [– –]."

Tehtävä ei ollut muusikoille helppo, sillä intensiivisen, rytmisesti haastavan teoksen läpisoittaminen oli, kuten Kainulainen (2015) asian muotoili, "voimien kannalta äärimmäinen suoritus". Joka tapauksessa musiikki eteni voimallisena kuin juna heti ensimmäisissä yhteisharjoituksissa, ja säveltäjä kiitteli muusikoiden kykyä ylläpitää jatkuvaa intensiteettiä. Muusikoista teos oli sopivan pituinen intensiteetin säilyttämiseen. (Video 1.)

Pohdittaessa Dessnerin säveltäjänroolia kamarimusiikillisessä vuorovaikutuksessa on syytä käsitellä yhtäältä säveltäjä–muusikko–vuorovaikutuksen oletettua luonnetta länsimaisessa taidemusiikissa ja toisaalta Dessnerin muusikkoutta suhteessa tähän. Taidemusiikkikulttuurissa säveltäjän ja esittäjät roolit eriytyivät toisistaan teos-käsitteen vakiinnutettua asemansa 1800-luvulla (Goehr 1992 ja 2000). Tämän seurauksena muusikoiden improvisointitaito, jota oli aiemmin pidetty keskeisenä muusikkouden osana, alkoi hiipua ja muusikon päätehtäväksi muotoutui teosuskollisuuden käsitteeseen nojaava teosten "mahdollisimman oikea" esittäminen yleisölle (Tagg 2000, 164–165). Säveltäjä–muusikko–vuorovaikutussuhteessa säveltäminen asettui hierarkkisesti esittämisen yläpuolelle tätä arvokkaammaksi luovaksi musiikin tekemiseksi, ja esittämisen sisältämä luova toiminta sivuutettiin.

Dessner on monipuolinen muusikkopersoonana, joka tuo kamarimusiikilliseen vuorovaikutukseen kiinnostavia ja perinteestä poikkeavia ulottuvuuksia. Hän on myös ansioitunut paitsi vaihtoehtorock-yhtye The Nationalin kitaristina (ja musiikintekijänä) myös uuden musiikin kuraattorina, MusicNOW-nykymusiikkifestivaalin ja improvisaatioryhmä Clogsin perustajana sekä nykysäveltäjänä, jonka tyyli ammentaa monesta suunnasta, genrestä ja tyylistä (muun muassa minimalismista, barokista, progressiivisesta rockista, kokeellisuudesta sekä modernin taidemusiikin tyyleistä). Meidän Festivaalilla Dessner esiintyi kaksoisroolissa,

⁷ Keskustelu käytiin englanniksi.

säveltäjänä ja kitaristina, soittaessaan sävellyksensä *Quintets* (2007) yhdessä Kamus-kvartetin kanssa, soittaessaan sähkökitaralle säveltämänsä sooloteoksen *Garcia counterpoint* (2015) sekä soittaessaan festivaalin viimeisenä päivänä Pekka Kuusiston kanssa sähköviulu–sähkökitara-duon, jonka Kuusisto ja Dessner olivat säveltäneet festivaalin aikana. Näissä esityksissä säveltäjän ja esittäjän välinen hierarkia (kuten myös tekijyys) murtui kokonaisvaltaiseksi muusikkoudeksi, ja viimeisessä tapauksessa kyseessä oli vieläpä yhteissävellys – tai yhteismuusikkous, joka sai kaksi erilaista toteutusta kahdessa perättäisessä konsertissa festivaalin päätöspäivänä. Mutta edes *Aheym*in harjoitusten vuorovaikutuksellisuus ei tukenut selkeää säveltäjä–muusikko-hierarkiaa, sillä Dessnerin pyrkimyksenä ei selvästikään ollut nuotintarkka teosuskollisuuden toteutuminen.

Säveltäjä–muusikko-vuorovaikutukseen on kuulunut jo 1800-luvulta lähtien, teos- ja säveltäjäuskollisuuden käsitteiden syntyminen myötä, ajatus säveltäjän intentioiden ilmentämisestä – tai vähintäänkin tiedostamisesta – esityksessä ja esitykseen valmistautumisessa. Teoksen taustan tuntemus on osa säveltäjän intentioihin perehtymistä, minkä Kamus-kvartetin sellistikin toi esille: ”kappaleen tausta vaikuttaa tulkintaamme, taiteilijan tehtävähän on yrittää mahdollisimman hyvin ymmärtää, mitä säveltäjä on kappaleellaan tarkoittanut” (Kainulainen 2015). Kamus-kvartetti oli tutustunut *Aheym*in taustaan harjoitusvaiheessa: ”[t]iesimme, että teos kertoo säveltäjän isovanhempien saapumisesta Amerikkaan pakoon juutalaisvainoja, niin kyllä se varmasti vaikutti kaikkien meidän mielikuvaan siitä, mitä oletamme säveltäjän tällä tässä suhteessa tarkoittaneen” (emt.). Dessner ei itse valottanut *Aheym*in taustaa muusikoille, mutta tietoa teoksesta oli helposti löydettävissä, esimerkiksi säveltäjän internet-sivuilta (Dessner 2015, suom. tekijä):

Aheym on jiddišin kieltä ja tarkoittaa ”kotia kohti”, ja tämä kappale on kirjoitettu pakomatkan ja taivaltamisen kuvaukseksi. Minä ja veljeni vietimme pikkupoikina tuntekautia isoäitini kanssa esittäen hänelle kysymyksiä hänen Amerikkaan saapumisensa yksityiskohdista. (Isäni suku muodostui Puolasta ja Venäjältä tulleista juutalaisista immigranteista.) Hän pystyi kertomaan ainoastaan hajanaisia yksityiskohtia, mutta ne löysivät tiensä kollektiiviseen mielikuviuksemme ja muodostuivat lopulta osaksi omaa kulttuurista identiteettiämme ja yhteyttämme menneisyyteen [– –].

Kuva 2: Bryce Dessner, *Aheym*-jousikvartetton alku. Julkaistu Chester Music Limited luvalla.

For Kravitz Quartet
Aheym אהיים
(Homeward)

Bryce Dessner
(2009)

♩ = 150

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Säveltäjän ja esittäjän roolit ilmenivät kaiken kaikkiaan joustavina Dessnerin ja Kamus-kvartetin kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa. Sama koskee yleisemminkin vuoden 2015 Meidän Festivaalia, jonka konsertit sisälsivät runsaasti teosuskollisuuden ihanteesta poikkeavia sävellysten sovituksia sekä improvisaatiota ja joka nosti Dessnerin ohella esiin muitakin säveltäjä–esittäjiä ja musiikkialan moniosaajia. Esimerkiksi konsertin ”Kaksi astetta” (28.7.2015 Järvenpää-talo) esittäjät – Pekka ja Jaakko Kuusisto sekä lauluyhtye Rajaton – olivat samalla konsertissa kuullun musiikin tekijöitä, säveltäjiä ja sovittajia. Säveltäjä–esittäjä-dikotomian hämärtymisestä huolimatta sävellyksellisten intentioiden huomioonniolla oli yhä merkitystä esittäjille, ainakin teokseen ja sen esittämiseen liittyvien mielikuvien osalta ja erityisesti nykymusiikkiin liittyen. Säveltäjän intentiot edustavat säveltäjän ääntä kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa silloinkin, kun säveltäjä ei ole itse fyysisesti paikalla.

Esityskäytäntöjen tutkimuksessa puhutaan usein siitä, miten säveltäjän intentioiden voidaan ajatella ilmenevän musiikkiteoksen eri tasoilla. Esimerkiksi musiikkifilosofi Randall Dipertin (1980, 206–208) mukaan säveltäjän tarkoittama ääni (esimerkiksi tietty instrumentti) on tekijän intentioiden kannalta alisteinen äänen esteettistä vaikutusta koskeville intentioille (esimerkiksi tietyn instrumentin käytön aikaansaama vaikutelma tai vaikkapa ”yllätyksellisyys” musiikkiteoksen viitekehityksessä). Musiikkiteoksen yhteiskunnallisen ulottuvuuden voisi mielestäni ajatella edustavan sellaista säveltäjän korkean tason intentiota, joka vaikuttaa ainakin jossain määrin esitykseen valmistautumiseen – näin myös Kamus-kvartetin *Aheym*-esityksen kohdalla, vaikkei teoksen aihetta otettukaan puheeksi kuvaamissani harjoituksissa. Ulottuvuuden tiedostaminen voi lisäksi saada muusikon kiinnittämään aikaisempaa suurempaa huomiota kyseessä olevaan yhteiskunnalliseen aiheeseen ylipäänsä. Näin kävi Pekka Kuusistolle (2015) hänen säveltäessä ja harjoitellessa ilmastonmuutokseen liittyviä, ”Kaksi astetta”-konserttikokonaisuuteen kuuluvia kappaleita:

[O]li helppo huomata miten ilmastonmuutokseen liittyvä uutisointi alkoi ponnahtaa sanomalehtien sivuilta ja internetistä omiin silmiin aivan uudella teholla. Kyse ei ollut siitä, että aiheesta olisi juuri silloin alettu pitää suurempaa ääntä, vaan siitä että keskittyessä tarpeeksi johonkin aiheeseen, näkee sitä kaikkialla.

On tietenkin asia erikseen, miten sävellyksen aihe välittyy yleisölle. Kainulainen (2015) veti yhteen Kamus-kvartetin näkemyksen seuraavasti: ”Kuitenkin musiikki on musiikkia emmekä osaa yhteiskunnallisesti sävelin ottaa kantaa muuten kuin pyrkimällä soittamaan teokset mahdollisimman hyvin ja toivoa, että se saa ihmisissä aikaan reaktioita.” On kuitenkin todettava, että jos *Aheym*in aiheesta oli tietoinen, kuulija yhdisti helposti teoksen rauhattomuuden, samoin kuin harjoitusten vuorovaikutuksessa esiin nousseen jatkuvan liikkeen ja energian tunnun, pakenemisen ja pakolaisuuden tematiikkaan. Teoksen yhteiskunnallinen merkitys saa monenlaisia sävyjä itse esityshetkessä ja siinä vuorovaikutuksessa, johon osallistuvat muusikot, kuulijat ja säveltäjä–esittäjä sävellyksellisine intentioineen, tietyissä ajassa ja paikassa sekä yhteiskunnallisessa ja maailmanpoliittisessa tilanteessa.

Improvisaatio kamarimusiikillisessa vuorovaikutuksessa

Esityksessä on selkeä käsikirjoitus ja etukäteen sovittu järjestys musiikin ja runojen dramaturgiasta, mutta näiden raamien sisällä oli sovitusti pari kohtaa, jossa improvisoitiin ennalta sovitulla materiaalilla (esim. linnun äänet ja Kirsi Kunnaksen Tikkalaulu-runno, Mirjami improvisoi ja luuppasi tekstiä improten, samoin Tomas improsi ääniä, Tikka-runossa antoi biitin). Esiintyjät ylläpitivät myös esityksen kaikissa vaiheissa avointa suhdetta yleisöön ja mukauttivat ilmaisuun dialogissa yleisön antamiin impulssihin ja yleisön välittämään energiaan.

Tämä lausuntataiteilija Heikkisen (2015) kommentti tuo esille, että kamarimusiikillinen vuorovaikutus ”Loistaen olet metsää” -konsertissa sisälsi improvisatorisen elementin, jonka pohjana oli esiintyjien keskinäisen vuorovaikutuksen ohella myös esiintyjien ja yleisön välinen, esityksen aikainen vuorovaikutus. Yksi konsertin mieleenpainuvimmista osista oli improvisaatio Kirsi Kunnaksen (1956) *Tikkalaulu*-runoon. Runo kuuluu seuraavasti:

Tikka hakkaa hakkaa hikkaa
hakee hakee tikkalikkaa
tik tik
nokka naputtaa
naputtaa ja taputtaa,
kaikki kolot koputtaa
koputtaa ja hoputtaa:
Tikkalikka likka likka
ala kotiis laputtaa!

Runoesitys alkoi improvisaatiolla, joka sisälsi Heikkisen tuulen puhallusta muistuttavia henkäyksiä ja kuiskauksia sekä lintuja muistuttavia ääniä, kuten pärinöitä ja kiljahduksia. Myös Djupsjöbacka improvisoi sellolla lintuääniä, ja Heikkisen pärinä-äänet löysivät vastaavuutensa sellon tremoloista. Pian mukaan tuli fragmentteja runosta, ja esiintyjien vuorovaikutusta leimasi lausutun sanan rytmin matkiminen sellolla, myös soittimen puuosia käyttäen. Itse runo esitettiin ”luupaten”, mikä tässä tapauksessa tarkoitti runofragmenttien toistamista niitä samalla improvisatorisesti muunnellen: ”ti-ti-ti tikka, ti-tika-ta tikka, tam-tam-tam tikka, [- -] tikka hakkaa hikkaa [kiljahdus], hik-hik, hik-hik-hik, hah-hah-haa [- -]” (Video 2). *Tikkalaulu*-esityksen intensiteetti kasvoi kohti huipentumaa, joksi muodostui Heikkisen karjuma fraasi ”ala kotiis laputtaa!”, johon esitys päättyi. Runojen välillä sellistillä oli tärkeä tehtävä siirtymien improvisoinnissa (Djupsjöbacka 2015):

Minulle se [improvisaatio] oli tässä esityksessä hyvin paljon ”siltojen rakennusta”. Tällä tarkoitan että musa voi olla pieni pätkä, jolla siirrytään kahden runon välillä tunnelmasta toiseen. Yritin etsiä sanojen tunnelmalle sopivia ääniä tai sointia; ”tum-muva iltasade” kuulostaa omassa päässäni erilaiselta kuin ”siivet lähtevät lentoon”.

Länsimaisen taidemusiikin perinteiseen konserttisaliestetiikkaan liittyy ajatus siitä, että kuulijalle on oltava mahdollista arvioida teosta ja sen esitystä toisistaan

irralisina asioina; musiikkiteoksen tulisi siis "kuultaa" esityksen eli vaihtuvien tulkinnallisten ratkaisujen lävitse (ks. Goehr 1992, 238). Konsertissa "Loistaen olet metsää" tätä ajatusta tai esteettistä ihannetta ei tavoiteltu eikä noudatettu, eikä se olisi ollut mahdollistakaan, sillä "teos" muodostui oleellisilta osiltaan improvisoidusta kamarimusiikillisesta vuorovaikutuksesta sekä eri taideteosten, taiteen lajien ja välineiden uudenaikaisesta yhteen liittämistä (esim. runot ja sel-lomusiikki). Esityksen järjestäminen vuorovaikutusta minimoivan konserttialin sijaan vuorovaikutusta edistävällä kahvilatilassa nosti esiin esiintyjien ja yleisön välisen sekä esiintyjien keskinäisen vuorovaikutuksen tärkeyden musiikkiesityksessä. Heikkisen mukaan ei-perinteisten esiintymistilojen, kuten palvelukeskuksen ja kahvilan, valinnalla nimenomaan pyrittiin vapauttamaan vuorovaikutusta, luomaan yhteisöllisyyden tuntua ja saamaan musiikkitapahtuman osapuolet paremmin kohtaamaan toisensa. Esiintyjät myös kokivat tässä onnistuneensa: "Useampi katsoja kommentoi esityksen koskettaneen, eräs herra sanoi 'tipan melkein tulleen linssiin.'" (Heikkinen 2015.) Heikkinen tosin tähdensi, että "tipa voi tulla linssiin" myös perinteisessä, pimennetyssä katsomossa. Esityksen jälkeinen vuorovaikutus yleisön kanssa edellä kuvatussa tapauksessa kuitenkin mahdollisti sen, että kuulijoiden reaktiot tulivat ylipäänsä esiintyjien tietoon, jolloin esiintyjät myös pystyivät niihin reagoimaan esityksen aikana.

Improvisaation olemuksen länsimaisessa taidemusiikissa voi tietenkin ymmärtää monella tavalla. Improvisaatiota fenomenologisesta näkökulmasta tutkineen Bruce Bensonin (2003, 26–30) mukaan jopa niin sanottujen sekundaaristen musiikillisten parametrien, kuten tempon ja dynamiikan, tavanomainen tulkinnallinen muuntelu on sekin eräänlaista improvisaatiota. Konsertissa "Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot" esiintyneen Hakkolan (2015) mukaan taas "improvisointi ei kuulu yleensä millään tavalla taidemusiikkiin – [jossa] halutaan kontrolloida sitä, kuka esittää, mitä ja millä tavalla ja mikä on jokaisen paikalla olevan rooli tilanteessa".⁸

Oli näkökulma kumpi tahansa, improvisaatio oli kummassakin konsertissa poikkeuksellisen pitkälle vietyä ainakin länsimaisen taidemusiikin kontekstissa tarkasteltuna. "Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot" -konserttia välittömästi edeltänyt viimeinen harjoitus kertoi hyvin vähän tulevasta esityksestä ennakoiden esityksen spontaania luonnetta: harjoituksessa Hakkola kokeili ja kuulosteli sähköharppua yksin, sillä esiintyjäduon toinen jäsen, Pekka Kuusisto, saapui harjoituksiin suoraan edellisestä konsertistaan ja ehti paikalle vasta harjoitusajan lopussa, vain hieman ennen konsertin alkamista. Silloin ehdittiin käydä läpi lähinnä esityksen suuret suuntaviivat. (Video 3.)

Konsertti koostui improvisaatiosta, Hakkolan sävellyksistä, joihin liitettiin improvisaatiota, ja keskustelusta. Pekka Kuusisto (2015) kertoi tehneensä muistiinpanoja Hakkolan sävellyksistä duon aiemmissa harjoituksissa ja improvisoineensa konsertissa niiden pohjalta sopivia sovitusratkaisuja. Esiintyjien konsertinaikaista vuorovaikutusta leimasi Kuusiston mukaan (emt.) spontaani tunnelma:

⁸ Taidemusiikin kontekstissa poikkeuksena voidaan pitää urkumusiikkia, jonka opetuksessa improvisaatio on säilyttänyt tärkeän asemansa.

[I]mprovisaatio oli hyvin merkittävässä osassa. Sekä harpisti-säveltäjä Salla Hakkola että minä kuuntelimme Linda Liukkaan ajatuksia ja ilmaisutapaa suuren mielenkiinnon vallassa, ja pyrimme rakentamaan musiikillisia kokonaisuuksia, jotka toimivat sopivassa suhteessa puheen lavasteena, sen tukena, hengähdystaukuna, vastaväitteenä, varoittavana esimerkkinä jne. Me muusikot osallistuimme aiheiden käsitteilyyn myös puhumalla, ja uskon välittäneemme lavallaolijoiden kesken vallinneen hyvän hengen ja inspiraation tilan konsertin yleisölle.

Myös esityksenaikainen vuorovaikutus yleisön kanssa oli improvisatorista, kuten jo aiemmin todettiin.

Olen aikaisemmissa, klassisen musiikin harjoituskäytäntöjä käsittelevissä kenttätutkimuksissani (Virtanen 2007 ja 2014) havainnut, että teosten esitykset, yhteismusisointiin liittyvät seikat mukaan lukien, harjoitellaan yleensä tarkasti etukäteen: orkesteri tai yhtye harjoittelee teoksesta fragmentin kerrallaan ja toistaa sitä, kunnes yhteinen tulkinta ja toivottu sujuvuus saavutetaan. Lopulta, kenraaliharjoituksissa, fragmentit yhdistetään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, joka sitten esitetään kutakuinkin samassa muodossa konserttiyleisölle. Esittäminen yleisön edessä tuo tietenkin kaikkiin esityksiin uuden ulottuvuuden, mutta Meidän Festivaalin konsertit löysivät lopullisen muotonsa vasta julkisessa esitystilanteessa ja vuorovaikutteisessa improvisaatiossa.

Musiikillista improvisaatiota on määritelty monesta eri näkökulmasta ja lähtökohdasta. Yleisimpiin määritelmiin kuuluu improvisaatiota tutkineen Erkki Huovisen (2015, 6–7) mukaan improvisaation ymmärtäminen esityshetkellä tapahtuvaksi ratkaisujen tekemiseksi ja musiikillisen materiaalin joustavaksi – ei ennakolta täysin määrättyksi – käsittelyksi. Meidän Festivaalin konserteissa ilmennyt improvisaatio tulee määritelmällisesti lähimmäksi Huovisen mainitsemaa tekijöiden herkkyyttä muokata toimintaansa vuorovaikutuksessa kanssasiintyjien tai yleisön kanssa. Esityshetkessä muotoutuva taiteellinen prosessi saattaa silloin yllättää myös esiintyjät. Kuten ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot”-esityksessä mukana ollut Liukas (2015) asiaa kommentoi: ”Mulla ei ollut mitään kokonaiskuvaa siitä, miltä lopputulos näyttää ennakkoon. Tällaiselle kontrollialpinalle [se] oli aika hurjaa!”

Tällaisessa konserttitoiminnassa myös nuottikirjoituksen asema kokee muutoksia. Sitä ei voi luonnehtia edes Nicholas Cookin (2003, 6) tunnetulla *skriptin* – esityksen käsikirjoituksen – käsitteellä. Skriptin käsite kyllä auttaa ymmärtämään nuottikirjoituksen toimintaohjeeksi muusikoiden keskinäiselle vuorovaikutukselle – pikemminkin kuin esityksen ennalta määrääväksi tekijäksi. Mutta tämäkään näkökulman muutos ei poista sitä tosiasiaa, että perinteisen taidemusiikin harjoittelu ja esiintyminen tapahtuu silti yleensä nuottikirjoituksen ympärillä, kutsuttiin sitä sitten skriptiksi tai partituuriksi. Konsertissa ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot” sen sijaan ei käytetty yhteisiä nuotteja. Esiintyjät olivat kyllä itse laatineet etukäteen – jokainen itselleen – väljän ”käsikirjoituksen”, mutta osapuolten välisen vuorovaikutuksen ja samalla koko konsertin ja siihen sisältyvien esitysten olemukset määräytyivät vasta pitkälti improvisoidussa konsertissa. Meidän Festivaalin konsertit sisälsivät tässä mielessä vahvan kokeellisen elementin. Lisäksi on tärkeää huomata, että improvisaatiolla oli konsertissa

paitsi vuorovaikutuksellinen ja kokeellinen myös kasvatuksellinen funktio: esiintyjät halusivat ”improvisoinnilla tuoda ja todentaa musiikin ja koodien oppimisen leikkillisyyden tärkeyttä, joka motivoi jatkamaan, haluamaan oppia lisää, joka tuottaa iloa itse tekemisestä, ei sen lopputuloksen arvioimisesta” (Hakkola 2015). Kasvatukselliset tavoitteet istuivat hyvin yhteiskunnallisesti kantaa ottavan festivaalin profiiliin.

Kohti laajennettua muusikkoutta ja yhteisöllisyyttä

Muusikkouteen liittyy länsimaisessa taidemusiikissa tasapainottelu erilaisten, osin keskenään ristiriitaistenkin roolien ja ihanteiden välillä. Muusikon voi yhtäältä ajatella olevan teosten uskollinen tulkitsija (jopa ”välittäjä”), joka herättää teoksen henkiin tyyli- ja teknisellä taituruudellaan, toisaalta persoonallinen virtuoosi, jonka taidoissa ja musikaalisuudessa on jotain selittämätöntä, ylimaallistakin. (Goehr 1998, 132–173.) Esittämisen tutkimuksessa muusikkoutta on vastaavasti lähestytty niin tiettyjen teosten esittämiseen liittyvien kysymysten näkökulmasta kuin muusikon – käytännössä aina ammattimuusikon – erityistaitojen ja persoonallisen esitystavan (esimerkiksi kehonkäytön) näkökulmasta.

Meidän Festivaalilla tekemäni kenttätyö osoittaa, että kamarimuusikkous voi pitää nykyään sisällään muutakin kuin musiikkiteosten tyyli- ja teknisesti taitavaa ja persoonallisen virtuoosista tulkintaa. Pekka Kuusiston (2015) mukaan muusikkous 2000-luvulla voi sisältää ainakin

[t]erveellistä pohdintaa siitä, miksi näitä hommia ylipäätään tehdään, ja minkälaisiin varsinaisen taiteentelemisen ulkopuolisiin toimiin haluaa varmemmin tai mielenkiintoisemman työtilanteen toivossa aikaansa uhrata. Ihmiskunta yrittää hahmottaa viestinnän uusia sääntöjä, muusikot muiden mukana.

Voidaankin puhua 2000-luvun *laajennetusta muusikkoudesta*, johon liittyy uudenlaisia tehtäviä kuten aktiivinen vuoropuhelu yleisön kanssa esityksen aikana ja jälkeen – toisin sanoen yleisön sisällyttäminen osaksi kamarimusiikillista vuorovaikutusta – sekä kyky spontaaniin improvisaatioon: esityksen rakentamiseen vasta konserttitilanteessa esiintyjien ja yleisön vuorovaikutteisessa kanssakäymisessä. Tärkeässä asemassa näyttäytyy myös kulttuuristen ja yhteiskunnallisten kysymysten nivominen yllättävällä tavalla esityksen osaksi (esimerkiksi kasvatuksellisista kysymyksistä keskustelu osana konserttia). Hakkola (2015) luonnehti näkemystään tämän päivän muusikkoudesta tavalla, joka tuo esiin muusikon uuden roolin yhteiskunnallisten ilmiöiden tarkkailijana:

Nykyään näen 2000-luvun muusikko-taiteilijan ennen kaikkea luovana ajattelijana ja toimijana – henkilönä, jolla on mahdollisuus elämän, ihmisryhmien ja yhteiskunnan ilmiöiden syvälliseen tarkkailemiseen ja kokemiseen sekä niiden yhdistämiseen yllättävällä tavalla niin, että se tuo esiin jotain olennaista ja jotain uutta. Tällainen luova ajattelija pystyy myös toimimaan yhteiskunnassa visionsa toteuttamiseksi – hän kykenee vuorovaikutukseen myös omien ympyröidensä ulkopuolella ja tarvit-

see niitä taitoja saadakseen aikaan tilanteita, tapahtumia ja teoksia, joissa tuo uuden synnyttäminen, uusien yhdistelmien ja olennaisen esille tuominen voi tapahtua.

Tällaiset muusikkouden uudet ulottuvuudet eivät ole aikaisemmin olleet yhtä laajamittaisesti tai silmiinpistävästi esillä kamarimusiikissa tai sen tutkimuksessa tai edes taidemusiikin kentällä yleisemmin, vaan ne tuntuvat kuuluvan 2000-luvun keskusteluun taidemusiikin olemuksesta, koulutuksesta ja merkityksestä yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Yhteiskunnallista musiikkia on toki sävelletty ja esitetty aikaisemminkin, ja esiintyjä–yleisö-vuorovaikutusta on Suomessakin aktivoitu intiimeillä esiintymisfoorumeilla perinteisen konserttialiestetiikan ulottumattomissa, mutta ei samassa mittakaavassa eikä niin systemaattisesti yhden festivaalin puitteissa kuin mitä Meidän Festivaali on pitkäjänteisesti 2000-luvulla tehnyt. Suuntaus on kuitenkin nyt näkyvissä muun muassa uusina festivaaleina, joiden peruslähtökohtana on Meidän Festivaalin tapaan nimenomaan pyrkiä muuttamaan länsimaisen taidemusiikin perinteisiä esityskäytäntöjä uuteen, keskusteluvampaan ja yllätyksellisempään suuntaan (esimerkiksi vuonna 2015 käynnistetty Eloa-festivaali⁹). Jaakko Kuusisto (2015) huomauttikin, että muusikoilta saatetaan tulevaisuudessa odottaa vieläkin laajempaa osaamista: varainhankintaa, yrittäjyyttä ja markkinointiosaamista, ja hän näkee tässä kehityksessä niin hyviä kuin huonoja puolia.

Tutkimuksessa tuli esiin, että Meidän Festivaalin konserttien kamarimusiikillista vuorovaikutusta luonnehtivat sellaiset piirteet kuin tiivis, esityksen olemukseen ratkaisevalla tavalla heijastuva yleisövuorovaikutus, esiintyjien keskinäisessä sekä esiintyjien ja yleisön välisessä vuorovaikutuksessa esityshetkellä syntyvä improvisaatio, yleisön ja esiintyjien välisen hierarkian murtuminen sekä muusikkouden ja säveltäjyyden/tekijyyden kietoutuminen yhteen. Nämä piirteet rakentavat samalla yhteisöllisyyttä: yhteenkuuluvuuden tunnetta, kollaboratiivisuutta ja vastavuoroisuutta, joiden kautta voidaan saavuttaa esityshetkellä ainutkertainen taiteellinen prosessi (vrt. Leinonen ym. 2006). Meidän Festivaalin esiintymistilojen poikkeuksellinen luonne korosti yleisövuorovaikutukseen liittyvää yhteisöllisyyttä entisestään (Pekka Kuusisto 2015):

[K]un sitten soitimme esimerkiksi sairaalakeikkoja, veimme musiikkia kanssaihmisille, joista monien ote elämästä tuntui olevan pikkuhiljaa kirpoamassa. Viulunvinttelun lomassa ehti ihailla hoitohenkilökunnan kärsivällistä huolenpitoa ja seurata potilaiden omaisten huolta, ja monesti tuntui siltä että koko festivaalin olemassaolon syyn olisi voinut kiteyttää johonkin yksittäiseen hetkeen. Esittäminen tuntui erityisen vahvasti yritykseltä saada yhteys ja olla yhdessä.

Samanaikaisesti kuilu nerokkaan säveltäjän, virtuoositaiturin ja kuulijan välillä on loivenemassa ja nämä konserttimusiikin eri osapuolet pikemminkin näyttävät kanssakokijoiksi tai -tekijöiksi taiteen ja yhteisöllisyyden äärellä: ”Ehkä koko konsertti-instituutio on tällä hetkellä pohdinnan alaisena. Ehkä taiteilija-

⁹ Eloa-festivaali on vuonna 2015 perustettu musiikki- ja taidefestivaali Helsingin Arabianrannassa. Poikkitaiteellinen festivaali uudistaa radikaalisti taidemusiikin käytäntöjä ja ottaa samalla kantaa taiteen asemaan ja merkitykseen nyky-yhteiskunnassa.

profeetan hahmo on nyt väistymässä enemmän samalla tasolla olevan soittajaveroin hahmon edestä.” (Kainulainen 2015.) Tutkimusta onkin hedelmällistä jatkaa kohti muita musiikkifestivaaleja ja taidemusiikin muuttuvaa konsertti-instituutiota yleisemmin.

Lähteet

Tutkimusaineisto (tekijän hallussa)

Videotallioinnit

Video 1. *Aheym*, harjoitukset, Kallio-Kuninkala, Järvenpää, 29.7.2015.

Video 2. ”Loistaen olet metsää”, konsertti, Vanhankylän kartanon kahvila, Järvenpää, 27.7.2015.

Video 3. ”Ykköset ja nollat, nuotit ja tauot”, harjoitukset ja konsertti, Kallio-Kuninkala, Järvenpää, 27.7.2015.

Sähköpostihaastattelut (haastattelijana tekijä)

Djupsjöbacka, Tomas 2.10.2015.

Hakkola, Salla 19.10.2015.

Heikkinen, Mirjami 21.10.2015.

Kainulainen, Petja (Kamus-kvartetin puolesta). 18.10.2015.

Kuusisto, Jaakko 23.10.2015.

Kuusisto, Pekka 2.11.2015.

Liukas, Linda 8.10.2015.

Muu aineisto

Dessner, Bryce. 2009. *Aheym*. [Partituuri.] London: Chester Music, Ltd.

Dessner, Bryce. 2015. *Programme note for Aheym*. Säveltäjä Bryce Dessnerin internet-sivut. Verkkolähde <http://www.brycedessner.com/#compositions> [tark. 23.10.2015].

Heikkinen, Mirjami. 2016. Mirjami Heikkisen sähköpostitse tekijälle toimittamat kommentit tämän artikkelin käsikirjoitukseen. 18.3.2016.

KPK. 2015. Kenttäpäiväkirja Meidän Festivaalilla tehdystä kenttätyöstä 27.–29.7.2015.

Kunnas, Kirsi. 1956. Tikkalaulu. *Tiitiäisen satupuu*. Helsinki: WSOY.

MF. 2015a. Meidän Festivaalin internet-sivut. Verkkolähde <http://www.ourfestival.fi/> [tark. 23.10.2015].

MF. 2015b. Meidän Festivaalin 2015 käsiohjelma 27.7.2015.

Tutkimuskirjallisuus

Arlander Annette, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski (toim.). 2015. *Estytestutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Patruuna.

Atkinson, Paul ja Martyn Hammersley. 1994. Ethnography and participant observation. Teoksessa *Handbook of qualitative research*. Toim. Norman Denzin ja Yvonna Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Baron, John H. 1998. *Intimate music: a history of the idea of chamber music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Baszanger, Isabelle ja Nicolas Dodier. 2004. Ethnography: relating the part to the whole. Teoksessa *Qualitative research: theory, method and practice*. Toim. David Silverman. London: Sage. 9–34.
- Benson, Bruce Ellis. 2003. *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cantell, Timo. 1993. *Musiikkijuhlien yleisöt: Kaustinen, Kuhmo, Viitasaari*. Helsinki: Taitteen keskuustoimikunta.
- Clarke, Eric, Nicholas Cook, Bryn Harrison ja Philip Thomas. 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 9 (1): 31–74.
- Cook, Nicholas. 2003. Music as performance. Teoksessa *The cultural study of music: a critical introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York, NY: Routledge. 204–214.
- Davidson, Jane. 2006. 'She's the one': multiple functions of body movement in a stage performance by Robbie Williams. Teoksessa *Music and gesture*. Toim. Anthony Gritten ja Elaine King. Aldershot: Ashgate. 208–226.
- Davidson, Jane W. ja James M. Good. 2002. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: an exploratory study. *Psychology of Music* 30 (2): 186–201.
- Dipert, Randall R. 1980. The composer's intentions: an examination of their relevance for performance. *Musical Quarterly* 66 (2): 205–218.
- Gabrielsson, Alf. 2003. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music* 31 (3): 221–272.
- Goehr, Lydia. 1992. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goehr, Lydia. 1998. *The quest for voice: on music, politics, and the limits of philosophy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Goehr, Lydia. 2000. "On the problems of dating" or "Looking backward and forward with Strohmann". Teoksessa *The musical work: reality or invention?* Toim. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 231–246.
- Goodman, Elaine. 2000. *Analysing the ensemble in music rehearsal and performance: the nature and effects of interaction in cello-piano duos*. Department of Music, Royal Holloway, University of London. [Moniste]
- Goodman, Elaine. 2002. Ensemble performance. Teoksessa *The practice of performance: a guide to understanding*. Toim. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 153–167.
- Heath, Christian. 2004. Analysing face-to-face interaction: video, the visual and material. Teoksessa *Qualitative research: theory, method and practice*. Toim. David Silverman. Toinen painos. London: Sage. 266–282.
- Houni, Pia, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. 2005. Johdanto. Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 7–28.
- Huovinen, Erkki. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Toim. Erkki Huovinen. Utukirjat 9. Turku: Turun yliopisto. 1–42.
- Kauppala, Anne ja Kari Kurkela (toim.). 2008. *Musiikki* 3–4. Muusikkoustutkimuksen teemanumero.
- Leinonen, Piritta, Sanna Järvelä ja Päivi Häkkinen. 2006. Yhteisöllinen oppiminen ja tietoisuustyökälyt hajautetun tiimityön kontekstissa. Teoksessa *Rajanylitykset työssä: yhteistoiminnan ja oppimisen uudet mahdollisuudet*. Toim. Hanna Toiviainen ja Hannu Hänninen. Juva: PS-kustannus. 139–164.

- Mäkelä, Tomi. 1988. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. II osa: Musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa. *Synthese* 7 (4): 66–79.
- Mäkelä, Tomi. 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa: historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyylilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 1. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Mäkelä, Tomi. 2004. *Klang und Linie von Pierrot Lunaire bis Ionisation: Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Reinholdsson, Peter. 1998. *Making music together: an interactionist perspective on small-group performance in jazz*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova series 14. Uppsala: Uppsalan yliopisto.
- Riikonen, Taina ja Marjaana Virtanen (toim.). 2014. *The embodiment of authority*. Interdisziplinäre Studien zur Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rink, John (toim.). 2002. *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silvanto, Satu (toim.). 2016. *Festivaalien Suomi*. Helsinki: Cupore.
- Silverman, David. 2001. *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*. London: Sage.
- Silverman, David. 2005. *Doing qualitative research: a practical handbook*. Toinen painos. London: Sage.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover ja London: Wesleyan University Press.
- Tagg, Philip. 2000. 'The Work': an evaluative charge. Teoksessa *The musical work: reality or invention?* Toim. Michael Talbot. Liverpool: Liverpool University Press. 153–167.
- Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical works in the making: verbal and gestural negotiation in rehearsals and performances of Einojuhani Rautavaara's piano concerti*. Turku: University of Turku.
- Virtanen, Marjaana. 2014. From sketches to first performance: composer-performer interaction in the creation process of Jyrki Linjama's *Completorium*. Teoksessa *The embodiment of authority*. Toim. Taina Riikonen ja Marjaana Virtanen. Interdisziplinäre Studien zur Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang. 103–123.
- Williamon, Aaron ja Jane Davidson. 2002. Exploring co-performer communication. *Musicae Scientiae* 6 (1): 53–72.

Chamber music, interaction and a sense of community at Our Festival 2015

In this article I investigate the character of musical interaction in chamber music at Our Festival (Meidän Festivaali), a socially aware and open-minded Finnish chamber music festival held by Lake Tuusula. In chamber music the musical interaction typically includes delicate interplay among the performers. However, at Our Festival, chamber music also includes improvisation and audience participation, both of which directly influence the outcome of the actual performance. In the article I also investigate whether the festival's goal of increased social awareness and sense of community affects the quality of the musical interactions.

The phenomenon of musical interaction in chamber music is examined more closely in selected performances and rehearsals at Our Festival in 2015,

where fieldwork was conducted and ethnographic research material (audio-visual recordings, interviews) were collected. The article builds on performance studies, particularly ethnographic research on art music performance.

Interaction in chamber music is discussed from three viewpoints: 1) The audience as a participant in musical interaction; 2) the composer as a participant in musical interaction; and 3) improvisation in musical interaction. Lastly, the character of chamber music at Our Festival is considered from the perspective of creating a sense of community. The article also discusses new dimensions of musicianship (e.g. spontaneous improvisation and social awareness) in art music in the early twenty-first century. This study is part of the research project Finnish music in the 21st century: the socio-cultural significance of art music in the postmodern world funded by the Kone Foundation (2014–2016).

FT, dosentti Marjaana Virtanen (marjaana.virtanen@utu.fi) toimii musiikkitieteen ma. yliopisto-opettajana Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa ja tutkijana projektissa "Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa".