



Soolosoiton mahti

Laulava viulisti nykykansanmusiikin
säveltäjänä ja esittäjänä



PÄIVI HIRVONEN



EST 51
MüTri-tohtorikoulu

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 32

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2020

Päivi Hirvonen

Soolosoiton mahti

Laulava viulisti nykykansanmusiikin säveltäjänä ja esittäjänä

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki
Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma

Kansanmusiikin aineryhmä
MuTri-tohtorikoulu, 2020

© 2020 Päivi Hirvonen

Kustantaja: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansi: Jan Rosström / Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kannen kuva: Antti Kokkola

Taitto: Alec Havinmaa

ISBN 978-952-329-149-2 | ISSN 1237-4229 | ISSN 2489-7981

EST 51 | Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 32 | etno.net/tohtoriopinnot

Työ sisältää monimediaisia liitteitä, jotka tässä PDF-versiossa ovat linkkeinä Etno.net-sivustolle.

Sisältö

Tiivistelmä	5
Abstract	7
Kiitokset	9
1 Intro	11
1.1 Tutkimuksen tausta ja tutkimustehtävä	11
1.2 Taiteellinen prosessi ja taiteellinen tutkimus	13
1.3 Keskeiset käsitteet	16
1.3.1 Sävelkieli ja tyyli	16
1.3.2 Säveltäminen ja improvisaatio	17
1.3.3 Arkaainen musiikki ja pelimannimusiikki	19
1.3.4 Omakohtainen kahden perinteen fuusio	23
1.3.5 Yhtäaikainen viulunsoitto ja laulaminen	25
1.4 Tohtorikonsertit ja muu aineisto	28
2 Kaksi instrumenttia, yksi muusikko	32
2.1 Laulava viulisti	33
2.2 Paluu juurille	34
2.2.1 Viulu soolosoittimena. Esimerkkiteos 1: <i>Ikuinen uni</i>	35
2.2.2 Esiintyjyyden kehittyminen	40
2.3 Viulun ja laulun yhdistäminen	41
2.3.1 Viulu ja laulu yhdistelmänä	41
2.3.2 Viulun ja laulun yhdistämisen harjoittelu	46
2.3.3 Viulun ja laulun yhdistämisen mahdollisuudet	49
2.3.4 Harmonia sekä viulun ja laulun yhdistäminen. Esimerkkiteos 2: <i>Väinöläinen</i>	51
3 Kansanmuusikon sävellys – Ikimuuttuja	57
3.1 Matkani säveltäjänä	57
3.2 Improvisaation vaikutus säveltämiseen	60
3.2.1 Improvisaatioon syventyminen. Esimerkkiteos 3: <i>Kohtalon tanssi</i>	62
3.3 Säveltäminen prosessina	67
3.3.1 Säveltämisen monimuotoisuus ja jatkuvuus. Esimerkkiteos 4: <i>Neidon pako</i>	69
3.3.2 Kahden perinteen fuusio ja muuttuva sävellys. Esimerkkiteos 5: <i>Nouskaa neidot</i>	77
3.3.3 Sävellyksen merkityksellisyys. Esimerkkiteos 6: <i>Tuuti tuuti, tuomenmarja</i>	80
4 Outro	85
Lähteet	90
Liitteet	96

Tiivistelmä

Soolosoiton mahti – Laulava viulisti nykyaikaisen kansanmusiikin säveltäjänä ja esittäjänä

Päivi Hirvonen 2020

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

MuTri-tohtorikoulu

Kansanmusiikin aineryhmä

Taiteellinen tohtorintutkinto

Tässä taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielmassa valotan säveltämisen prosessia oman musiikkinsa säveltävän ja esittävän kansanmuusikon näkökulmasta. Tarkastelen, kuinka sävelkieleni ja säveltäminen ovat kehittyneet tämänhetkiseen muotoonsa syventyessäni soolotyöskentelyyn, viulunsoiton ja laulun yhdistämiseen sekä suomalaisen kansanmusiikin kahteen eri historialliseen kerrostumaan: arkaaiseen eli vanhakantaiseen perinteeseen sekä uudempaan perinteeseen, erityisesti pelimannimusiikkiin.

Tutkintoni taiteellisessa osiossa valmistin viisi konserttia, joista neljä toteutin soolona ja yhden erikokoisten yhtyeiden kanssa. Soolokonsertit olivat *Sanaton tarina* (2014), *Kaksi kertojaa* (2014), *Alasti synnyin minä maailman helmaan* (2015) ja *Alku – The Beginning* (2017). Viimeiseen konserttiin sisältyi myös samannimisen soololevyn tekeminen (julkaisija Nordic Notes 2018). Neljäs konserttini *Tarinankertojat* (2016) oli yhtyekonsertti.

Konsertteja työstäessäni tutkin sekä soolosoiton että yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen haasteita ja mahdollisuuksia. Näitä kehittämällä sain uusia näkökulmia säveltämiseen ja esittämiseen. Kehitys kuului sävellyksissäni esimerkiksi haastavampina soittoteknisinä ratkaisuinä ja musiikin pitkän kaaren luomisessa. Esiintyessä läsnäolonni vahvistui. Löysin itseni musiikin ääreltä haavoittuvaisempana mutta samalla rohkeampana.

Tohtorintutkinnon taiteellinen ja kirjallinen työskentely muodostavat yhdessä muusikolähtöisen tutkimusnäkökulman. Tutkimus tuo uutta tietoa omaa musiikkiaan esittävän muusikon työskentelemisestä, yksin esiintymisen eli soolosoiton olemuksesta sekä säveltämisestä prosessina. Reflektoimalla taiteellista työskentelyäni näistä lähtökodista valotan lukijalle sitä polkua, jossa musiikkini syntyy.

Suomalaisen kansanmusiikin arkaaiseen kerrostumaan syventyminen on ollut avainasemassa säveltäjäyteni kehitykselle. Se muutti sekä musiikkikäsitystäni että koko säveltämisen tapaa ja laajensi musiikillisia keinovarojani. Tuon esille, kuinka musiikkini työstämisessä säveltäminen ja harjoittelu eivät ole enää toisistaan erillisiä osatekijöitä ja kuinka improvisointi on vaikuttanut säveltäjäyteeni.

Tutkimuksen yhtenä tavoitteena on rohkaista myös muita viulisteja hyödyntämään laulamista soittaessaan. Opettaessani olen huomannut, että se inspiroi oppilaita ja kehittää heidän ilmaisuaan ja soittoteknisiä taitojaan vapautuneempaan suuntaan.

Avainsanat: säveltäminen, soolosoitto, viulunsoiton ja laulun yhdistäminen, viululaulu, arkaainen kansanmusiikki, improvisointi, taiteellinen tutkimus.

Abstract

The power of solo playing – Singing violinist as a composer and performer of contemporary folk music

Päivi Hirvonen 2020

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy

MuTri Doctoral School

Folk Music Department

Doctor of Music degree, Arts Study Programme

This thesis is the written part of my doctoral research in the Arts Study Programme. In it I shed light on the process of composing music from the perspective of a folk musician who is composing and performing her own works. I examine how my style of composition and performance have evolved into their present form as I have delved deeper into making music solo, simultaneously playing the violin and singing, and exploring the two different layers of Finnish folk music: the archaic or older tradition and the newer tradition, especially the *pelimannimusiikki* playing styles.

In the artistic part of my degree I prepared five concerts, four of which were solo concerts and one held together with different-sized bands. The solo concerts included *Sanaton tarina* (2014), *Kaksi kertojaa* (2014), *Alasti synnyin minä maailman helmaan* (2015), and *Alku – The Beginning* (2017), which also involved making a solo album by the same name (published by Nordic Notes 2018). The fourth concert *Tarinankertoajat* (2016) was a band concert.

While working on the concerts I studied the challenges and opportunities of both solo playing and simultaneously playing the violin and singing. By developing these elements, I gained new perspectives on composing and performing. For example, in my compositions, the development entailed more challenging playing techniques and creating longer musical arches I achieved a stronger stage presence. I found myself musically more vulnerable but at the same time more daring.

Together, the artistic and literary work of the doctoral degree form a musician-based viewpoint for the research. The thesis provides new information on the work of a musician who performs their own music, the essence of solo playing, and composing as a process. By using these perspectives to reflect on my artistic work, I shed light on the path in which my music is being created.

Deepening my knowledge of the Finnish archaic folk music has been the key element in my development as a composer. It has changed not only my perception of music but also the whole composing process and widened my musical resources. I explain how my approaches

to composing and practising are no longer separate processes and how improvisation has impacted my composing. One of the aims of the study is to encourage other violinists to use singing while playing. While teaching, I have noticed that singing inspires pupils and develops their expressive and technical skills into a more unrestricted direction.

Keywords: composing, solo playing, combining fiddle and voice, archaic folk music, improvisation, artistic research.

Kiitokset

Ensimmäisenä haluan osoittaa suuret kiitokset tohtorintutkintoni pää- ja vastuuhjaajalle professori Kristiina Ilmoselle kaikesta opista, kannustuksesta ja mieltä avartaneista keskusteluista.

Haluan kiittää tutkintokonserttieni ohjaajina toimineita upeita taiteilijoita: Piia Kleemola-Välimäkeä, Jouko Kyhälää, Jarmo Saarta ja Aija Puurtista. Sydämelliset kiitokset yhteistyöstä ja inspiraatiosta.

Lämpimät kiitokseni myös asiantuntevalle ja ajatuksiani kirkastaneelle lautakunnalle: Heikki Laitiselle, Heikki Uimoselle, Juhani Näreharjulle, Hannu Sahalle, Piia Kleemola-Välimäelle, Anna-Kaisa Liedekselle ja Maria Kalaniemelle.

Kiitän kullannarvoisesta opetuksesta Tero Hyväluomaa (Tarinankertojat), Outi Pulkkista (Kaksi kertojaa), Maria Kalaniemeä (Kaksi kertojaa) ja Sami Kurppaa (Alasti synnyin minä maailman helmaan).

Ritva Eerolaa haluan kiittää korvaamattomasta avusta äänenkäytön opettajana.

Suuret kiitokset tutkielmani pääohjaajalle Kati Kalliolle sekä Kristiina Ilmoselle, Saijaleena Rantaselle ja Kaarina Kilpiölle, jotka ammattitaitoisesti ja kärsivällisesti opastivat kirjoitustyössä. Ilman heidän asiantuntemustaan ja lempeää eteenpäin tuuppimistaan olisi monta tärkeää sanaa jäänyt kirjoittamatta.

Esko Grundstömille haluan osoittaa kyynärpääkunnioituksen ja kiitoksen soololevyäni äänityksestä ja miksauksesta. Kiitos Esko, että olit mukana toteuttamassa visiotani ja debyyttiäni.

Erityiskiitoksen osoitan konserteissani soittaneille ja laulaneille muusikoille, joita oli kaikkiaan noin viisikymmentä: Siba Folk Big Band, Maija Kauhanen, Nelli Ikola-Heiska, Raisa Päivinen, Iida Savolainen, Minna Koskenlahti, Helmi Camus, Tommi Asplund, Antti Korhola, Esko Grundström ja Tero Pajunen.

Kiitos myös Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmälle, sekä kohtalotovereille kansanmusiikin jatkotutkintoseminaarissa.

Haluan kiittää apurahoista Suomen Kulttuurirahastoa, Sibelius-Akatemian tukisäätiötä sekä Taideyliopiston tohtorikoulutuksen ja tutkimuksen ohjausryhmää (TTOR). Lisäksi osoitan kiitokseni MuTri-tohtorikoululle kahden vuoden tohtorikoulutettavan paikasta.

Suuri kiitos ja halaus perheelle ja ystäville.

Lopuksi kiitän Tero Pajusta sanoitustyöstä ja kokonaisvaltaisesta tuesta, kärsivällisyydestä stressitasoni noustessa taivasiin sekä rakkaudesta. Juna Mongoliaan odottaa...

Päivi Hirvonen

Kalliossa helmikuussa 2020

1 Intro

1.1 Tutkimuksen tausta ja tutkimustehtävä

Tässä taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielmassa¹ valotan säveltämisen prosessia oman musiikkinsa säveltävän ja esittävän kansanmuusikon näkökulmasta. Taiteellisen tutkimukseni taustalla on kysymys itselleni taiteilijana keskeisten musiikin piirteiden etsimisestä. Tarkastelen sitä, kuinka sävelkieleni ja säveltämiseni ovat kehittyneet nykyiseen muotoonsa syventyessäni soolotyöskentelyyn, viulunsoiton ja laulun yhdistämiseen sekä suomalaisen kansanmusiikin kahteen eri historialliseen kerrostumaan: arkaaiseen eli vanhakantaiseen perinteeseen sekä uudempaan perinteeseen, erityisesti pelimannimusiikkiin.

Olen viulisti ja laulaja, joka säveltää musiikkia itselleen soolona esitettäväksi. Tämä on ollut taiteellisen työskentelyni keskiössä koko tohtoriopintojeni ajan. Vuosien 2013–2017 aikana työstin viisi konserttia, joista neljä soolona ja yhden erikokoisten yhtyeiden kanssa sekä yhden soololevyn. Näistä muodostui taiteellisen tutkimukseni ydin, jossa tutkin taiteen tekemisen avulla musiikkini syntyyn vaikuttavia keskeisiä osatekijöitä. Näitä osatekijöitä tarkastelemalla sain uusia näkökulmia säveltämiseen ja esittämiseen. Tässä kirjallisessa tutkielmassa sanallistan kaksi taiteellisen työskentelyn aikana kehittämisen ja tutkimuksen kohteena ollutta ilmiötä: ensimmäisenä kahden instrumentin yhtäaikaista soittoa ja tasaveroista yhdistämistä soolona ja toisena säveltämistä. Käyn läpi sitä, mitä kaikkea säveltäminen sisältää aina ensimmäisistä ajatuksista ensiesitykseen asti. Tuon lukijan eteen ne kokemukset ja oivallukset, joita musiikin tekijänä sekä esittäjänä käyn läpi, kyseenalaistan ja lopulta hyväksyn, jotta uutta musiikkia voi syntyä. Nämä muusikon omat kokemukset ansaitsevat tulla kuulluiksi, jotta voimme ymmärtää taiteen tekemisen monimuotoisuutta.

Tutkielmassani tuon esille ne tekijät, jotka lopulta johtavat uuden musiikin syntymiseen ja joilla on ollut tärkeä rooli matkallani musiikkini ytimeen. Tärkeitä kysymyksiä ovat: Kuinka kansanmusiikin kaksi eri historiallista kerrostumaa, arkaainen musiikki ja pelimannimusiikki, ovat vaikuttaneet oman sävelkieleni kehittymiseen? Kuinka säveltäjän ja musiikin esittäjän roolit vaikuttavat toisiinsa, kun kyseessä on yksi ja sama henkilö? Millaista musiikkia tällöin syntyy ja miten? Mitä soolosoitto, instrumenttien yhdistäminen ja säveltäminen musiikkini kontekstissa tarkoittavat ja mitkä ovat niiden roolit toisiinsa nähden?

Koko tutkimukseni taustalla suuri kysymys minulle muusikkona on ollut se, *mikä on musiikkini ydin* – minkälaisista rakennuspalikoista musiikkini koostuu ja miten nämä rakennuspalikat ovat muokanneet ja muokkaavat minua muusikkona. Musiikkini ytimen syn-

¹ Taideyliopiston Sibelius-Akatemian MuTri-tohtorikoulun taiteellinen tohtorintutkinto sisältää viisi konserttia tai taiteellista kokonaisuutta sekä niiden aiheisiin pureutuvan kirjallisen tutkielman.

tyyn ja muotoutumiseen vaikuttavat sekä teos että tekijä. Koska teosteni lähtökohtana ja inspiraationa toimii kansanmusiikki, on ytimessä tällöin persoonani ja kansanmusiikin välinen suhde. Ytimeen ovat vastavuoroisessa, vuorovaikutteisessa suhteessa musiikkini rakennuspalikat eli edellä mainitsemani viulun ja laulun yhdistäminen, soolosoitto sekä prosessinomainen säveltäminen.

Oma historiani musiikin saralla sisältää sekä klassisen musiikin että kansanmusiikin opin-
toja, mutta se, millainen muusikko minusta oli kasvamassa ja millaista musiikkia halusin
tehdä, alkoi seljetä minulle Sibelius-Akatemiassa kansanmusiikin maisteriopintoja teh-
dessäni. Soolona tekeminen, viulun ja laulun yhdistäminen sekä oman musiikin luomi-
nen alkoivat viedä mukanaan. Tämä johti lopulta tohtoriopintoihin, joiden kautta pääsin
syventymään näihin aiheisiin.

Tohtorintutkintoni tavoitteena oli päästä kehittymään soolosoittajana ja esiintyjänä.
Soolosoittajalla tarkoitan muusikkoa, joka työstää ja esittää konsertit yksin, ilman kanssa-
muusikoita. Siitä on tullut itselleni tärkeä ja inspiroiva työskentelyn muoto. *Esiintyjällä* tar-
koitan tämän tutkinnon kontekstissa konserttisaleissa tai pienemmissä, intiimeissä esiin-
tymispaikoissa musiikkiaan esittävää muusikkoa. Tavoitteeni on, että en esitä jotain itseni
ulkopuolista eli ole roolissa, vaan esiinnyn omana itsenäni.

Tohtorintutkinnon valmistamista aloittaessani ajatuksena oli syventyä myös tarinanker-
rontaan musiikissa ja sen eri ilmenemismuotoihin musiikin tekemisessäni – kuinka hyö-
dynnän tarinankerrontaa, miten se näkyy ja kuuluu sävellyksissäni ja esiintyessä, mikä on
sen rooli musiikin tekemisessä ensi ajatuksesta aplodeihin. Tutkinnon edetessä huomasin
kuitenkin käsitteleväni entistä enemmän säveltämistä ja sen olemusta muusikkoudessa-
ni. Tarinankerrontaan syventyminen ei tuntunut enää ajankohtaiselta. Olin sisäistänyt sen
musiikin tekemisen työkaluksi ja sen irrottaminen omaan rooliinsa tutkielmassa tuntui
turhulta. Samalla tavalla kuin tarinankerronta on nykyään sisäänrakennettu elementti mu-
siikin tekemisessäni ja toimii säveltämisen, harjoittelun ja esiintymisen taustalla, on se sitä
myös tässä tutkielmassa. Tuon esille tarinankerronnan olemusta taiteen tekemisessä sil-
loin kun se on ollut tärkeässä roolissa, mutta omana ilmiönään se ei kaivannut samanlaista
pohdintaa ja avaamista kuin säveltäminen ja viulun ja laulun yhdistäminen. Musiikkini
kontekstissa tarkoitan tarinankerronnalla 1) musiikin luomisen vaiheissa (säveltämisessä
ja harjoittelussa) sekä esiintyessä tapahtuvan musiikin metaforisen muodon ilmentämis-
tä, 2) jonkin tarinan, runon tai tekstin säveltämistä musiikiksi tai 3) tarinan tai sanoitusten
tekemistä jo luotuun musiikkiin.

Tässä tutkielmassa pohdin, miten musiikilliset intressini ovat muokanneet sävelkieltäni ja tapaan säveltää. *Sävelkielellä* tarkoitan sellaisia musiikin elementtejä, jotka ovat tunnistettavia ja vahvasti tiettyyn muusikkoon tai yhtyeeseen liittyviä. Tällaiset elementit voivat ilmetä yhtä hyvin sävellyksissä kuin tavassa soittaa tai laulaa, käyttää instrumenttia ja esittää musiikkia. Käsittelen sävelkieltä tarkemmin luvussa 1.3 *Keskeiset käsitteet*.

1.2 Taiteellinen prosessi ja taiteellinen tutkimus

Tämä tutkimus lähti tarpeesta kehittää viulun ja laulun tasaveroista ja tarvittaessa eriytettyä yhdistämistä, prosessinomaista säveltämistä ja soolosoittoa omassa muusikkoudessani. Tutkimuksen edetessä ne saivat laajemman merkityksen pohtiessani, kuinka vähän näitä on kansanmusiikin kontekstissa sanallistettu. Esimerkiksi säveltäminen ja improviointi kuuluvat kansanmusiikin kentällä jokaisen muusikon taitoihin. Niitä opetetaan ja niihin kannustetaan ammattiopinnoissa mutta myös harrastajapiireissä. Säveltäminen on osa muusikkoutta, mutta se on säilynyt kansanmusiikkipiirin hiljaisena tietona. Kansanmuusikot itse ovat ryhtyneet kirjoittamaan aiheesta vasta tohtoritutkintojen myötä, jolloin kirjallisuutta on alkanut syntyä vasta pikkuhiljaa.² Oman työni näkökulmasta aihetta avaa erityisen kiinnostavasti muusikko Pauliina Syrjälä taiteelliseen tohtoritutkintoonsa liittyvässä artikkelissaan *Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred. Tikkusoittotradition soiva tyyliintutkimus* (2018) sekä ekspositiossaan *Lempeä nostattamassa: kansanmuusikko improvisoina säveltäjänä* (tulossa 2020). Erityisesti Syrjälän ekspositio käsittelee säveltämistä hyvin samoista lähtökohdista käsin kuin oma tutkielmani. Siinä sanallistetaan juuri niitä osatekijöitä, jotka meille kansanmuusikoille ovat musiikin tekemisessämme arkipäivää ja jotka ehkä juuri sen vuoksi ovat jääneet tähän mennessä suurelta osin käsittelemättä. Pyrkimyksenäni onkin antaa yksi näkökulma tällä hetkellä vielä hyvin vähälle huomiolle jääneeseen aiheeseen – *mitä säveltäminen voi nykykansanmusiikin kontekstissa tarkoittaa ja millä keinoin sitä voi lähestyä?*

Taiteellisen tutkimuksen erityispiirre on se tieto, joka syntyy taiteen tekemisen ja siinä kokemisen välityksellä.³ Tutkielmani on muusikkolähtöinen tutkimus eli tutkimus, joka perustuu muusikon omaan kokemukseen. Muusikkolähtöisessä tutkimuksessa muusikko on sekä tutkimuskohde että tutkimuksen tekijä, joka tuo esille taiteellisen työskentelyn aikana syntynyttä tietoa. Muusikon oman kokemuksen ja esimerkiksi sävellyksen syntyyn vaikuttaneiden tekijöiden dokumentointi raottaa taiteilijan ”mystistä maailmaa” muille ja tekee siitä arkipäiväisemmän, sellaisen, jona se näyttäytyy ja jollainen se on jo meille taiteilijoille. Taiteellinen tutkimus on nostanut taiteen tekemisen tutkimuksen kohteesta tavaksi tehdä tutkimusta.⁴ Yhä enenevässä määrin taiteilijat itse (muusikot, näyttelijät,

2 Esimerkiksi Paalanen 2015, Syrjälä (tulossa 2020), Kivimäki 2018.

3 Haveri & Kiiskinen 2012, 7.

4 Haveri & Kiiskinen 2012, 7.

kuvataiteilijat, tanssijat ym.) lähtevät taiteellisen tutkimuksen tielle, tutkimaan omaa taiteen tekemistään, jotta voisi syntyä uudenlaista ”sisäpiirin” tuottamaa tietoa taiteesta, sen tekemisestä ja kokemisesta. Jotta taiteellista tutkimusta voi olla, tarvitaan taiteellista toimintaa.⁵

Kuvataiteilija Jaana Houessou (nyk. Saario) tutki väitöskirjassaan *Teoksen synty – kuvataiteellista prosessia sanallistamassa* teoksen syntyyn vaikuttaneita tekijöitä. Hän kuvaa aiheen tärkeyttä seuraavasti: ”Minulle maalarina on tärkeää ymmärtää, miksi teoksistani tulee sellaisia kuin tulee. Haluan nähdä, minkälaiset asiat vaikuttavat ajatteluuni ja työskentelyyni teosten parissa.”⁶ Houessou kirjoittaa kuvataiteilijan näkökulmasta, mutta taiteen tekemisen prosessi ei mielestäni katso taiteenlajia. Houessou määrittelee taiteen tekemisen tietyllä aikavälillä tapahtuvaksi muutokseksi. Tässä muutoksessa on kyse sekä tekeillä olevasta teoksesta että taiteilijan ajattelusta.⁷ Kun Houessou analysoi taiteellista prosessia – muutosta, jossa taideteokset syntyvät – on kuin lukisin minkä tahansa tohtorikonserttini valmistumisesta: ”Prosessi elää omaa elämäänsä; se virtaa, uinuu, pyörii kehää, virtaa taas. Se kulkee välillä hitaasti, välillä tyrskyen. Joskus se näyttää pysähtyvän, kunnes jokin saa sen taas liikkeelle. Sitä tuupitaan eri suunnista ja se vastaa liikkeillään ympäristön vaikutteisiin.”⁸

Koska tutkimuksesta syntyneet näkökulmat ovat aina sidoksissa aikaan ja koska niiltä ei vaadita ikuisuutta, kuvastavat myös kaikki tässä tekstissä kirjoittamani asiat tohtorintutkintoni aikaista muusikkouttani.⁹ Minä ja minua ympäröivä maailma muutumme koko ajan, joten myöskään musiikkini, tarinani ja ajatukseni musiikista eivät voi koskaan pysähtyä lopullisesti paikoilleen.

Tätä jatkuvaa muuntumisen olotilaa peilaan tutkielmassani myös Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin *tulemisen* käsitteeseen. Deleuze ja Guattari uudistivat länsimaista filosofiaa haastamalla transsendentaalista ajattelemisen tapaa. Heidän uudenlainen ontologinen lähestymistapansa perustui olemisen sijaan todellisuuden tapahtumallisuuteen eli *tulemiseen*.¹⁰

Tuleminen (becoming) on yksi Deleuzen ja Guattarin ajattelun keskeisin käsite, jota pidetään perustana heidän ontologiselle projektilleen. Kaksi tulemiseen yhdistyvää käsitettä ovat *affekti* (affection, affect) ja *kooste* (assemblage).¹¹ Tuleminen ja affekti ovat tutkielmani ja taiteellisen tekemiseni näkökulmista tällä hetkellä mielenkiintoisimmat: löydän niistä yhtymäkohtia omiin ajatuksiini musiikista ja musiikin tekemisestä. Kolmas käsite, koos-

5 Varto 2017, 13.

6 Houessou 2010, 8.

7 Houessou 2010, 9.

8 Houessou 2010, 9.

9 Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 24.

10 Leppänen, Moisala, Tiainen & Väättäinen 2015, 12. Katso myös Deleuze 1994.

11 Moisala, Leppänen, Tiainen & Väättäinen 2017. 8–14.

te, voidaan ymmärtää erilaisina elementteinä, jotka muodostavat vuorovaikutuksessa ja muutoksessa olevan monitahoisen kokonaisuuden.¹² Näen koosteen tapana hahmottaa toimintaa. Vaikka tutkielmassani valotan omaa toimintaani ja tästä toiminnasta syntyneitä ratkaisuja ja johtopäätöksiä, joita voisi käsitellä myös koosteen käsitteen kautta, näen tulemisen ja affektin käsitteinä istuvan luontevammin omaan ajatteluuni. Tulemisen käsitettä käsittelen luvussa 3.3 *Säveltäminen prosessina* ja affektin käsitettä luvussa 2.1 *Laulava viulisti*. Affektin ja tulemisen käsitteet eivät kuitenkaan ole tutkielmassani suuressa roolissa, vaan toimivat täydentävinä näkökulmina pohtiessani muusikkouteni kehittymistä.

Jotta ymmärrämme, kuinka taidetta syntyy, on mielestäni tärkeää avata sekä taiteilijan ajattelua että hänen arkista työstään teostensa parissa. Pelkän sävellystyön kuvaus teknisten elementtien osalta tai esimerkiksi sävellyksen syntyyn inspiroineiden mielikuvien tai tarinoiden kuvaus ilman niiden yhdistämistä fyysiseen sävellystyöhön voi antaa taiteen tekemisestä yksipuolisen kuvan. Säveltäjä Joonas Kokkonen ilmentää mielestäni tätä taiteellista prosessia säveltäjän näkökulmasta erittäin osuvasti. Hän kuvaa:

“[S]ävelteoksen kantava perusideakaan ei voi syntyä pelkästään inspiraation varassa, vaan idean muokkaaminen toteuttamiskelpoiseksi vaatii suurta ammattitaitoa, teknisten tosiasioiden perinpohjaista tuntemusta. On siis erheellistä olettaa, että toteuttamiskelpoinen idea voisi syntyä pelkästään inspiraation leimahduksena. Mutta vähintään yhtä erheellistä on otaksua, että idean toteuttaminen voisi tapahtua vain ammattitaidon ja tekniikan turvin. Päin vastoin: toteuttaminen vaatii jatkuvasti uusia oivalluksia, inspiraation välähdyksiä, jotka yhä uusilta tahoilta valottavat teosta hallitsevaa perusideaa.”¹³

Kokkonen kuvaus liittyy säveltäjän työhön, mutta samat perusideat ovat läsnä kaikessa taiteessa. Muusikko ei työstä musiikkia vain luovuuden ja inspiraation lähtökohdista, vaan työstämiseen liittyy aina myös rationaalinen ajattelu sekä vuosien saatossa opitut teoreettiset ja soitto- ja laulutekniset taidot. Nämä yhdessä synnyttävät uutta ja persoonallista taidetta ja tämän taiteellisen työskentelyn avaaminen kummastakin näkökulmasta käsin tuottaa tietoa, jonka paras sanallistaja on taiteilija itse.

Tutkimuksen ei ole koskaan tarkoitus tuottaa täydellistä tai ristiriidatonta tietoa.¹⁴ En voi sanoa olleeni jokaisen tohtorikonsertin jälkeen viisaampi ja saaneeni vastauksia asettamieni kysymyksiin. Tuntui ennemminkin, että kysymyksiä oli entistä enemmän ja musiikkini ytimen löytyminen kauempana kuin aloittaessani. Tässä toisaalta piilee myös taiteellisen

12 Moisola, Leppänen, Tiainen & Väättäinen 2017, 14

13 Kokkonen 1992 [1966], 167–168.

14 Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 24.

tutkimuksen hienous – tärkeämpää kuin lopputulos on itse prosessi. En anna tässä tutkielmassa tyhjentäviä vastauksia eikä tarkoitukseni ole yleistää, että kaikki kansanmuusikot säveltäisivät samalla tavalla kuin minä tai kokisivat musiikin eri osa-alueista ja kansanmuusiikin tyyleistä samalla tavalla. Avaamalla omia näkökulmiani säveltävän soittaja-laulajan työskentelystä sekä yksin esiintymisen eli soolosoiton olemuksesta, tuon oman panokseni nykykansanmusiikissa vaikuttavien ilmiöiden laajempaan ymmärtämiseen.

1.3 Keskeiset käsitteet

1.3.1 Sävelkieli ja tyyli

Etsiessäni määritelmää sanalle *sävelkieli* huomasin, että sitä on käytetty laajasti eri yhteyksissä ja musiikinlajeissa tarkoittamaan muun muassa 1) säveltäjän teosten sisältämiä musiikillisia ominaisuuksia, joista muodostuu säveltäjän tunnistettava sävelkieli,¹⁵ 2) eri kulttuurien persoonallisia musiikillisia piirteitä¹⁶ ja 3) musiikkityylien ja tyyllilajien ominaisuuksia.¹⁷ Sävelkieli vaikuttaa olevan sukua sävellystyylille ja tulkintatyylille esityksessä. *Sävel* on ääni, jolla on tunnistettava sävelkorkeus. *Kieli* on *Kielitoimiston sanakirjan* mukaan puolestaan ”ihmisen puheen järjestelmä ja sen kirjoitetut vastineet, vars. kokonaisen kansan viestintäjärjestelmä; jllek erikoisalalle, ryhmälle t. yksilölle ominainen kielenkäyttö”.¹⁸ Kieli on myös ”ihmisyhteisön luonnollinen (verbaalinen) viestintäjärjestelmä, joka toteutuu esimerkiksi puhumalla, kirjoittamalla ja viittomalla.”¹⁹ Sävelkielen voisi siis karkeasti määritellä joko musiikin lajiin tai tiettyyn musiikin tekijään (esittäjään tai säveltäjään) sidoksissa olevaksi järjestelmäksi, jossa on valikoima musiikillisia ilmaisukeinoja, joilla ihminen voi kommunikoida ja ilmaista tunteitansa ja ajatuksiansa.

Tässä tutkielmassa käytän sävelkielen käsitettä yllä olevan kohdan 1 merkityksessä kuvaamaan säveltäjän tai esittäjän yksilöllistä ilmaisutapaa. Näen sävelkielen muotoutuvan siitä, kuinka muusikko luo ja käsittelee musiikkia. Siihen ei tarvitse liittyä itselleen säveltäminen, vaan sävelkieli voi löytyä myös tavasta käsitellä traditionaalisia melodioita ja tehdä niistä ”omannäköisiä”. Kyseessä on persoonallinen näkökulma musiikin tekemiseen ja esittämiseen. Musiikintutkija ja muusikko Tuuli Talvitie on tutkinut 1900-luvun alun eteläpohjalaisten tanssisoittajien soittotyylejä ja näkee soittotyylin suhteutuvan aina soittajan fyysisten ominaisuuksien, teknisten taitojen, soittotilanteen, soitettavan musiikin, musiikillisen yhteisön ja ympäristön mukaan. Soittaja valitsee kuitenkin itse, mitä soittotyylinsä sisällyttää ja millaiseksi se hänen teknisten taitojensa ja fyysisten ominaisuuksiensa

15 Esimerkiksi Mönkkönen 2018.

16 Esimerkiksi Juvonen 2002.

17 Esimerkiksi Tammik 2019.

18 *Kielitoimiston sanakirja: kieli.*

19 *Tieteen termipankki: kielitiede.*

pohjalta muodostuu.²⁰ Kyse on siis lopulta tehdyistä yksilöllisistä valinnoista. Soittotyylin liittyy siis se, miten soittaja käsittelee musiikkia, kuinka paljon hänen musiikkinsa on tyylisidonnaista ja se, miten paljon vapauksia hän ottaa.

Tyyli on taidehistoriallinen termi, jolla kuvataan yksittäisten taiteilijoiden, taitelijaryhmien, eri aikakausien tai maantieteellisten alueiden tunnusomaisia piirteitä.²¹ *Tieteen termipankissa* tyyli määritellään muun muassa taidehistoriassa ja -kriitikkissä taiteenlajien ja genrejen historiallisten variaatioiden vaiheiksi ja toisaalta tietyn taiteenlajin, taidegenren tai taiteilijan tuotannon ominaispiirteiden kokonaisuudeksi.²² Kirjallisuuden tutkimuksessa sillä viitataan ominaiseen esitystapaan.²³ Musiikintutkija ja muusikko Hannu Saha tutki väitöskirjassaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* (1996) kansanmusiikin ja tyylin ole-musta perehtymällä muistinvaraisena säilyneeseen Perhonjokilaakson kanteleensoiton perinteeseen. Hän tuo esille, kuinka esimerkiksi kansanmusiikki sellaisenaan ei ole tyyli, vaan se muodostuu musiikillisista ilmaisuista, jotka sisältävät lukemattoman määrän erilaisia tyylejä ja niiden elementtivarastoja.²⁴ Myös minulle tyyli näyttäytyy kansanmusiikin kontekstissa perinnetietoisuuden ja tiettyjen musiikillisten lainalaisuuksien ja säännöstöjen muodostamana kokonaisuutena.

Sävelkielen ja tyylin erona on tässä tutkielmassa se, että sävelkieli on henkilökohtainen, säveltäjään tai esittäjään linkittyvä ilmiö, kun taas tyylin sisään kuuluvat traditiot ja kaikkien samankaltaista tyyliä toteuttavien sävelkielet. Tyyli on musiikillinen, tunnistettava substanssia sisältävä pohja, josta muusikot ammentavat.

1.3.2 Säveltäminen ja improvisaatio

Tässä työssä huomion kohteena on prosessinomainen ja instrumenttiin vahvasti linkittyvä soitinlähtöinen säveltämisen tapa, jossa musiikkia luodaan itselle soolona esitettäväksi. Tässä säveltämisen tavassa nuotinnoksia syntyy harvoin ja säveltäminen on hyvin improvisatorista, pitkäkestoista ja harjoittelun kanssa samanaikaisesti etenevää. Näihin elementteihin keskityn myös tässä tutkielmassa. Toki sävellysten kirjoittaminen nuoteille on myös kansanmusiikin kontekstissa paljon käytetty säveltämisen muoto, samoin kuin teoksen säveltäminen ja sovittaminen suurilta osin valmiiksi ennen sen työstämistä esitykseksi. Minun kokemukseni mukaan nämä liittyvät kuitenkin usein suuremmille kokoonpanoil-le säveltämiseen.

Koen, että suomalaisen kansanmusiikin arkaaiseen kerrostumaan syventyminen on ollut

20 Talvitie-Kella 2010, 56–57.

21 Agapov et al. 1992, 184.

22 *Tieteen termipankki*: estetiikka.

23 *Tieteen termipankki*: kirjallisuudentutkimus.

24 Saha 1996, 342.

avainasemassa säveltäjäyteni kehitykselle. Tämä syventyminen muutti sekä musiikkikäsitystäni että koko säveltämisen prosessia ja laajensi musiikillisia keinovarojani. Tuon esille, kuinka musiikin työstämisessä säveltäminen ja harjoittelu eivät ole enää toisistaan erillisiä prosesseja, ja kuinka improvisointi on vaikuttanut säveltäjäyteeni.

Improvisaatio määritellään muun muassa musiikkina, jossa ratkaisut tehdään esityksen aikana. Improvisaatio on musiikin säveltämistä reaaliajassa.²⁵ Muusikko ja kansanmusiikkipedagogi Leena Joutsenlahti käyttää improvisaatiosta termiä *omasta päästä soittaminen ja laulaminen*.²⁶ Hän kuvaa tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä vapautta soittaa omaa tajuunvirtaa ja tunnetilaa ilman ennako-odotuksia. Hän hyödyntää musiikintutkija ja muusikko Heikki Laitisen kehittämää *itsellensä säveltämisen* määritelmää ja oman tutkimuksensa kontekstissa määrittelee sen näin:

“Tavallisesti säveltäjä tekee kappaleita myös muille soitettaviksi tai laulettaviksi, mutta omasta päästä soittaja tai laulaja säveltää vain itselleen musisoimalla. Laitisen määritelmä on mielestäni hyvä selitys omasta päästä -sanonnalle. Omasta päästä on itselleen säveltämistä, koska sävelmää ei laiteta nuoteille. Jos sävellän nuoteille, sitä voi soittaa toiset, omaa improvisaatiota soitan itse.”²⁷

Tämä on mielenkiintoinen näkökulma itselleni säveltäjänä, koska minä nimenomaan sävellän itselleni ja ilman nuotteja. Nuoteita säveltäminen on laajentanut säveltämistäni improvisatorisempaan suuntaan.

Heikki Laitinen valittiin Sibelius-Akatemiaan vastaperustetun kansanmusiikin osaston ensimmäiseksi lehtoriksi vuonna 1983. Hän määritteli koulutuksen suunnan, jota vielä tänäkin päivänä nykyisessä kansanmusiikin aineryhmässä hyödynnetään. Oman musiikin luominen improvisatorisista lähtökohdista käsin oli yksi tärkeimmistä elementeistä Laitisen pedagogiikassa.²⁸ Hän toteaa artikkelissaan *Impron teoriaa*, kuinka klassisen musiikin opetuksessa käytetyt traditioita (kuten nuoteista soittaminen ja teoskeskeisyys) ei voinut sellaisenaan ottaa käyttöön kansanmusiikin opetuksessa, vaan keskeinen linja löytyi kuulonvaraisesta oppimisesta. Tähän improvisaation käsite istui luonnollisella tavalla ja myös pedagogisesti sen merkitys tuntui olevan valtava. Improvisaatio herättää jokaisen muusikouden kokonaisvaltaisesti eloon.²⁹

25 Huovinen 2015, 6.

26 Joutsenlahti 2018.

27 Joutsenlahti 2018, 133–134.

28 Huovinen 2015, 22.

29 Laitinen 2003, 265–266.

1.3.3 Arkaainen musiikki ja pelimannimusiikki

Suomalaisen kansanmusiikin määrittely nykypäivänä on haasteellista: se kurkottaa moniin suuntiin ja ottaa vaikutteita eri musiikkikulttuureista ja -tyyleistä. Kansanmusiikin eri historiallisille ja tyyllisille kerrostumille on luotu monia eri käsitteitä, joilla on pyritty selventämään kulloinkin kyseessä olevan aikakauden soitto- ja laulutyylien estetiikkaa.³⁰

Suomalaisen kansanmusiikin voi karkeimmillaan jaotella kahteen kategoriaan: *historialliseen kansanmusiikkiin* ja *nykykansanmusiikkiin*. Historiallisella kansanmusiikilla tarkoitetaan suurimmaksi osaksi muistinvaraisena kulkenutta musiikkia, jonka juuret ovat satoja vuosia vanhat. Historiallinen kansanmusiikki sisältää laajan kirjon erilaisia soiton ja laulun lajeja, runolaulusta viulupolskaan. Eri lajit kukoistivat alueellisesti ja kulkivat kylästä kylään laulajien ja soittajien mukana. Niitä on tallennettu lähinnä 1800–1900-luvuilla. Suomalaisen historiallisen kansanmusiikin kuvataan usein sisältävän kaksi eri kerrostumaa: Suomen ja sen lähialueiden historiallisen kansanmusiikin soitto- ja laulutyylien vanhemman kerrostuman, jota tutkielmassani kutsun *arkaaiseksi musiikiksi* sekä uudemman kansanmusiikkikerrostuman, jota kutsun *pelimannimusiikiksi*. Vanhempaan kerrostumaan kuuluvat muun muassa runolaulu, itkuvirsi ja paimensoitinmusiikki sekä vanhakantainen kantele- ja jouhikkomusiikki. Vanhemman kerrostuman tunnusmerkkejä ovat asteikkojen vähäsävelisyys, yksiaänisyys, muuntelu ja musiikin pitkäkestoisuus. Kuten vanhemman kerrostuman myös uudemman kerrostuman musiikki oli enimmäkseen muistinvaraista ja yksiaänistä. Uudet instrumentit kuten viulu, klarinetti ja haitari yleistyivät hiljalleen 1600-luvulta lähtien ja tanssimusiikin tyyli valssista polskaan sekä riimillinen kansanlaulu alkoivat olla suosittuja. Musiikista kehittyi asteikoiltaan laajempaa ja tonaalisempaa, ja muodoltaan usein säkeistömuotoista. Näitä kahta kerrostumaa ei voi täysin erottaa kahdeksi erilliseksi ja eri aikakausina vaikuttaneiksi ilmiöiksi, vaan ne ovat eläneet rinnakkain jopa samojen muusikkojen repertuaareissa. Arkaaista musiikkia edustavia tallenteita on kuitenkin arkistoissa eniten Itä-Suomesta, Venäjän Karjalasta ja Inkeristä, kun taas ruotsalaisvaikutteinen pelimannimusiikki vakiintui nopeimmin läntisen Suomen alueella. Tämän vuoksi joskus puhutaan myös itäisestä ja läntisestä musiikkiperinteestä.³¹

Tämä muistinvaraisena kulkenut historiallinen kansanmusiikki koki 1900-luvun alussa suurimman muutoksensa, kun se sai väistyä uudenlaisen populaari- ja tanssimusiikin tieltä.³² Muutoksen taustalla oli muun muassa kansakoulun musiikinopetuksen alkaminen, joukkoviestimien tulo ja kaupungistuminen. Tämän modernisaation katsotaan olleen

30 Se, kuinka monimuotoinen ja laaja suomalaisen kansanmusiikin historia ja nykyisyys on, ja kuinka haasteellista sitä on määrittellä, käy selväksi esimerkiksi 2006 julkaistusta *Suomen musiikin historia* -sarjan *Kansanmusiikki*-teoksesta. Jo teoksen alkusanoissa sanotaan kansanmusiikin historian olevan ”ajallisesti, alueellisesti, tyyllisesti, määrällisesti ja musiikillisten ilmiöiden moninaisuuden puolesta melko ylivoimainen kuvattava yhden kirjan kansien välissä”. (Asplund et al. 2006.)

31 Esimerkiksi Asplund & Hako 1981, Asplund et al. 2006.

32 Asplund et al. 2006, 12.

suurin syy suullisen laulu- ja soittokulttuurin katkokselle. Kansanmusiikin uusi tuleminen eli se, jolloin *nykykansanmusiikin* on katsottu saaneen alkunsa, ajoittuu vuoteen 1968, jolloin Kaustisen kansanmusiikkijuhlat järjestettiin ensimmäistä kertaa.³³ Tästä nousi pikkuhiljaa uutta harrastus- ja ammattilaistoimintaa ja järjestöjä, ja vuonna 1983 perustettiin ensimmäinen yliopistotasoinen kansanmusiikin koulutusohjelma eli Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto.³⁴ Nykykansanmusiikilla tarkoitankin tämän työn kontekstissa samaa kuin folkloristi Heidi Haapoja omassa väitöskirjassaan, eli tämän koulutuksen myötä syntyneitä ammattilaiskansanmusiikin kenttää sekä tästä syntyneitä uudenlaista ammatimaisen musiikin tekemisen tapaa, jossa tradition pohjalta luodaan uutta omintakeista musiikkia.³⁵

Tässä työssä käytän termejä arkaainen musiikki ja pelimannimusiikki, jotta pystyn sanallistamaan sävelkieleni ja tyylini suhteessa tiettyyn kontekstiin: nämä kaksi termiä sopivat tähän tarkoitukseen parhaiten. Nekään eivät silti ole ongelmattomia ja yksiselitteisiä. Ne eivät kata koko historiallisen kansanmusiikin aluetta ja monelle termien kanssa tekemisissä olleelle ne voivat tuoda erilaisia mielikuvia kuin itselleni. Kansanmusiikin ja sen eri historiallisten kerrostumien, erityisesti vanhemman kerrostuman, käsitteistön pohdinta on käynnistynyt Sibelius-Akatemiassa koulutuksen alkaessa jo 1980-luvulla. Tämä työ on edelleen muutoksessa ja kehittyä jatkuvasti. Yleisesti ajateltuna eri tyylien ja aikakausien lokeroinnille ei välttämättä ole musiikin kuulijakunnan kannalta tarvetta, mutta ammattikunnalle termien määrittely on tärkeää, jotta puhumme samoista asioista.

Haapoja tarkastelee väitöskirjassaan runolaulamisen nykyisyyttä ja sitä, kuinka menneisyys siinä heijastuu. Hän sanoo ammattilaisten liittävänsä runolaulun usein *arkaaiseen* estetiikkaan ja tässä yhteydessä sen tarkoittavan muinaisuutta ja kaukaisuutta. Musiikillisesti tämä estetiikka ymmärretään laulujen pitkäkestoisuudella, muuntelevuudella, vähäsävelisyydellä sekä säkeistömuodottomuudella. Samalla hän kuitenkin tuo esille, kuinka nykykansanmusiikin yhteydessä sanaa käytettiin ennen 2000-lukua nimenomaan Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla jaettaessa laulu- ja instrumenttiopinnot arkaaiseen ja pelimanniperinteeseen.³⁶ Myös Kristiina Ilmonen, muusikko ja kansanmusiikin osaston pitkäaikainen opettaja on keskusteluissamme todennut, että arkaainen musiikki tuli yhdessä kehityksen vaiheessa terminä käyttöön kansanmusiikin opetussuunnitelmassa, kun haluttiin kiinnittää erityistä huomiota kansanmusiikin kaikkien aikakausien ja tyylien opiskeluun kansanmusiikin maisterin tutkinnossa. Termi ei ole hänen mukaansa ongelmaton ja vaikka siitä on opetussuunnitelmassa sittemmin luovuttu, se elää yhä omaa elä-

33 Haapoja 2017, 22.

34 Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto on nykyään nimeltään kansanmusiikin aineryhmä. Tästä eteenpäin käytän vanhaa nimikettä puhuessani kyseisestä koulutuksesta.

35 Haapoja 2017, 16, 13.

36 Haapoja 2017, 8, 36.

määnsä kansanmusiikin kentän suussa.³⁷

Taidehistoriassa *Tieteen termipankki* antaa sanalle *arkaainen* merkityksen ”laajassa merkityksessä jonkin kulttuurin tai taiteen lajin varhaisvaihe”.³⁸ *Kielitoimiston sanakirjassa* arkaaisen määritelmäksi on puolestaan annettu ”muinaisaikainen”, ”vanhanaikainen” ja ”vanhentunut”.³⁹ Itse olen kansanmusiikin ammattilaisena juuri sitä sukupolvea, joka on opiskellut silloin, kun arkaaisen musiikin käsite oli käytössä. Tästä syystä en näe sanan tarkoittavan lainkaan vanhanaikaista tai vanhentunutta, vaan kuvastavan niitä kaikkia musiikillisia ominaisuuksia, joita käsittelen seuraavaksi.

Muusikko Outi Pulkkinen toteaa arkaaisen musiikin estetiikasta seuraavaa: ”Arkaaiseen vähäsäveliseen musiikkiin syventyminen mahdollistaa toisenlaisen aikakäsityksen kokeamisen ja toisenlaisen tietoisuuden tilan saavuttamisen kuin mitä nykyihmisen on mahdollista arkielämässään kokea.”⁴⁰ Koen tämän tarkoittavan ensinnäkin mielentilaa, jossa ulkomusiikilliset seikat ja ympärillä vaikuttavat tekijät unohtuvat musiikin viedessä mukanaan sekä toiseksi musiikkia ja musisoimisen tapaa, jossa ajalla ei ole merkitystä.

Kristiina Ilmonen käyttää tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä termiä *muinaissuomalainen musiikki*. Keskusteluissamme hän on kertonut sen olleen terminä käytössä omana opiskeluaikanaan kansanmusiikin osastolla.⁴¹ Tällä termillä hän viittaa Suomessa ja Karjalassa vallinneeseen perinteeseen, joka sijoittui aikaan ennen 1600-luvulla alkanutta suomalaisen musiikkikulttuurin muutosta. Nykyisen Suomen alueella käytössä olleisiin lajeihin kuului paimenmusiikki, pienkanteleilla ja jouhikolla soitettu musiikki, saamelainen joiku sekä itkuvirsi ja runolaulu.⁴² Ilmosen mukaan tässä kontekstissa arkaainen musiikki merkitsee musiikin ”pitkäkestoisuutta, muuntelevuutta, usein yksinäisyyttä, asteikkojen vähäsävelisyyttä ja sisäänpäin kääntymisen, ei-esittämisen olotilaa.⁴³ Pulkkinen tavoin hän pitää tärkeänä tietynlaista meditatiivista tilaa, joka on mahdollista saavuttaa pitkäkestoista ja muuntelevaa musiikkia soittamalla.

Leena Joutsenlahti puhuu lisäksi *pitkän estetiikan musiikista*.⁴⁴ Tällä hän tarkoittaa musiikkia, jossa ei ole alkua eikä loppua: musiikki kulkee eteenpäin improvisoiden ja muunnellen. Kaikissa näissä termeissä on kuitenkin sama ajatus – musiikkiin sisältyy asteikkojen vähäsävelisyys, musiikin muuntelevuus sekä improvisointi ja musiikilla haetaan pitkäkes-

37 Keskustelu Kristiina Ilmosen kanssa 9.9.2019.

38 *Tieteen termipankki*, taidehistoria: arkaainen.

39 *Kielitoimiston sanakirja*: arkaainen.

40 Pulkkinen 2014, 14.

41 Keskustelu Kristiina Ilmosen kanssa 9.9.2019.

42 Ilmonen 2014, 9.

43 Ilmonen 2014, 21.

44 Joutsenlahti 2018, 17.

toisuutta, sointivärejä ja ei-esittämistä.⁴⁵ Käytän tässä työssäni termiä *arkaainen musiikki* kattamaan nämä eri termien puitteissa käsitellyt elementit. Lisäksi katson sen ilmentävän myös Pulkkinen ja Ilmosen mainitsemaa soittajan meditatiivista tilaa ja tästä syntyvää musiikkia.

Kaikkia edellä mainitsemiani arkaaisen musiikin elementtejä ei esiinny musiikissani koko ajan, vaan ne voivat tulla esiin eri teoksissani eri tavoin. Jossain teoksessa arkaaisuus voi ilmetä musiikin vähäsävelisyytenä, muuntelevuutena tai meditatiivisuutena. Toisessa teoksessa arkaaisuus voi kuulua enemmänkin erilaisina sointiväreinä tai musiikin pitkäkestoisuutena. Kirjoitan arkaaisen musiikin merkityksestä omalle muusikkoudelleni tarkemmin luvussa 3 *Kansanmuusikon sävellys – Ikimuuttuja*.

1600-luvulla arkaaisen musiikin ja sen estetiikkaa silloin edustaneiden soittimien, kuten kanteleen, jouhikon ja paimensoittimien rinnalla alkoi yleistyä viulu. Instrumentin yleistyminen liittyi erityisesti lännestä vaikutteita saaneeseen uuteen musiikkityyliin, jota meillä Suomessa kutsutaan *pelimannimusiikiksi*. Sekin oli enimmäkseen yksiaänistä ja keskeisenä tekijänä oli kuulonvarainen oppiminen. Viulun asema vakiintui 1700-luvulta alkaen lännessä ja 1800-luvulla lopulta myös Itä-Suomessa. Toinen yleinen pelimannimusiikissa käytetty soitin oli klarinetti, joka yleistyi 1700-luvun loppupuolelta alkaen. Se ei kuitenkaan koskaan saavuttanut viulun asemaa pelimannimusiikissa.⁴⁶ Haitari yleistyi 1800-luvulla vallaten alaa viululta.⁴⁷ Pelimannimusiikin soittajaa on yleisesti kutsuttu *pelimanniksi*. Soittajilta kerätty musiikki on pääsääntöisesti koostunut tanssisävelmistä, mutta pelimannit soittivat myös itselleen ja muille kuulijoille ilman tanssiakin.⁴⁸ Pelimannimusiikin alle lasetaan usein myös siihen tyylillisesti liittyvät laulumusiikin lajit, kuten rekilaulut ja balladit. Näiden laululajien tunnusmerkkejä ovat säkeistömuotoisuus ja laajempi asteikko. Paikoin melodiikka ja esitystyyli voi olla kuitenkin lähempänä arkaaista estetiikkaa. Rekilaulut ja balladit kuuluvat kansanmusiikin uudempaan historialliseen kerrostumaan, mutta tässä työssä puhun pelimannimusiikista nimenomaan instrumentaalimusiikin merkityksessä. Musiikissani käytän myös riimillistä kansanlaulua, kuten rekilaulua.

Pelimannimusiikkiin syventyminen on itselläni lähtenyt liikkeelle erityisesti kansanomaisesta viulunsoitosta. Tämä on historiallisesti laaja käsite ja sisältää lukuisia paikallistyyliä, soittajien yksilöllisiä tyyliä ja alueellisia eroja. Soittoteknisesti musiikki oli rytmikästä ja tasainen eri tanssilajeille ominainen syke luotiin jousikäden erilaisilla tavoilla tuottaa pulssi-iskuja.⁴⁹ Melodiaa koristeltiin erilaisilla heleillä ja ennakkosävelillä ja pariäänien tai

45 Ei-esittämällä tarkoitan musiikkiin uppoutumista ilman ympäröivän tilan ja kuulijoiden läsnäolon huomioimista. Muusikko soittaa ikään kuin itsellensä ja tämä voi parhaimmillaan viedä meditatiiviseen tilaan. Tämä voi tapahtua esiintymisen sijaan myös harjoittellessa ja säveltäessä.

46 Asplund 1981, 125, 155.

47 Asplund 1981, 134.

48 Leisiö & Westerholm 2006, 447.

49 Leisiö & Westerholm 2006, 476.

kahden kielen yhtäaikainen soitto oli alueesta riippuen yleistä.⁵⁰ Muusikko ja musiikin-tutkija Piia Kleemola (nyk. Kleemola-Välimäki) tarkoittaa kansanomaisella viulunsoitolla historiallista kansanmusiikkia, jota esitettiin itseoppineiden viulistien toimesta tanssi- ja häätilaisuuksissa 1700–1900-luvuilla. Hän mainitsee soiton tunnusmerkeiksi kuulonvaraisesti omaksutun ohjelmiston, soolosoiton, muuntelun ja yksiaanisyyden.⁵¹ Pelimannimusiikin käsite kuvastaakin itselleni nimenomaan 1700-luvulta eteenpäin vallalla ollutta paritanssien musiikkia, kuten polskaa, valssia, sottiisia ja polkkaa sekä näitä soittaneiden eri pelimannien, erityisesti viulistien, soittotyylejä.

Opiskellessani Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa kansanmusiikkia (2004–2008) keskityin nimenomaan erilaisten viulistien soittotyyleihin ja heidän soittamaansa musiikkiin. Suurin osa näistä soittajista edusti läntisen Suomen alueita. Tutustuin eri soittajiin, joita olivat esimerkiksi Konsta Jylhä (Kaustinen), Otto Hotakainen (Halsua), Viktor Anderson (Jepua), Frank Hietala (Alavieska/Minnesota), Erkki Metsäpelto (Vimpeli), Antti Vesterinen (Jyväskylä), Elias Tallari (Kuortane) ja Johan Erik Taklax (Korsnäs). Sain kattavan läpileikkauksen suomalaisten pelimanniviulistien ja eri alueiden soitto- ja musiikkityyleistä, ja näillä eri tyyleillä oli suuri vaikutus soitto- ja sävellystyylini. Pelimannimusiikkia soittamalla tutustuin kansanmusiikkiin. Tämä on vaikuttanut kaikkein eniten soittotekniikkaani ja musiikin juurevuuden löytymiseen. *Juurevalla* tarkoitan musiikkini kontekstissa jousenkäyttöön liittyvää vahvaa, puntittavaa otetta, joka tuo soittoon rytmikkyyttä ja rouheutta. Soitan sivuinstrumentteina vähärivistä haitaria ja mandoliinia, joiden kautta olen tutustunut myös näiden instrumenttien perinneohjelmistoihin. Myös opiskeluaikojen yhtyeissäni soitimme paljon erilaista perinteistä musiikkia eri alueilta ja soittajilta. Nämä ovat laajentaneet käsitystäni pelimannimusiikista koskemaan myös säestettyä ja stemmoissa soitettavaa musiikkia sekä mahdollistaneet laajemman perinneohjelmiston repertuaarin.

1.3.4 Omakohtainen kahden perinteen fuusio

Ennen syventymistäni soolosoittoon ja instrumenttieni yhdistämiseen olin musiikillisesti kaksi toisistaan erillistä ja erilaista muusikkoa – pelimannimusiikkia sekä arkaaista musiikkia soittava ja laulava muusikko. Tarkoitan tällä sitä, että en yhdistellyt näitä kahden musiikkiperinnettä yhtyeissä, joissa vaikutin. Soitimme tietyn kappaleen aina joko vanhemman perinteen tai uudemman perinteen pohjalta. Näistä pelimannimusiikkia soittava minäni oli ehdottomasti vahvempi. Arkaaisen musiikin saatua yhtä ison roolin omassa musiikin tekemisessäni ja musiikillisessa ajattelussani alkoivat musiikilliset tyylit pikkuhiljaa sekoittua toisiinsa. Nykyään ne ovat sulautuneet yhteen tavalla, jossa kummatkin musiikilliset tyylit kuuluvat sekä sävellyksissäni että soitossani ja laulussani. Niistä

50 Leisiö & Westerholm 2006, 478.

51 Kleemola 2010.

on syntynyt yhdistelmä, jota nimitän *omakohtaiseksi kahden perinteen fuusioksi*. Muusikko Esko Grundström, joka myös äänitti ja miksasi sooloalbumini, kirjoitti mielestäni hyvin kuvaavasti levyn julkaisun aikoihin tavastani tehdä musiikkia: ”Mun makuuni kukaan ei ole aiemmin yhdistänyt näin luontevasti ja hienosti isänmaan itäisiä ja läntisiä kansanmusiikkiperinteitä ja toisaalta nykyajankin elementtejä soolotekemiseensä.”⁵² Uskon hänen tarkoittaneen sanoillaan juuri arkaaisen musiikin pitkälinjaista, hitaasti kehittyvää ja vähäsävelistä tyyliä (itäinen perinne) sekä pelimannimusiikin groovaavaa, tanssittavaa ja sävelistöltään runsaampaa soitto- ja laulutyyliä (läntinen perinne) ja näiden sekoittumista sekä säveltäessäni että musisoidessani. Itäinen ja läntinen perinne ovatkin tässä kontekstissa jonkinlaisia yleisiä, joskin epätarkkoja synonyymeja arkaaiselle ja pelimannimusiikille; jälkimmäiset nimitykset ilmaisevat myös jotakin siitä, millaisia musiikillisia piirteitä näissä perinteissä on.

Se, mitkä elementit näistä musiikkityyleistä ovat edustettuina sävellyksissäni sekä soitossani ja laulussani, on hyvin kappalekohtaista ja tyylien väliset rajat hyvinkin häilyvät. Sanoisin, että pelimannimusiikki kuuluu erityisesti viulunsoitossani. Siitä on tyyllisesti juurtunut viulunsoittooni etenkin puntituksen, erilaisten kaaritusten sekä heleiden, trillien ja pariäänien käyttö. Puntitus on yksi oleellisimmista jousenkäyttötavoista suomalaisessa kansanmusiikissa. Sillä tehostetaan soiton rytmikkyyttä korostamalla tahdin painotomia iskualoja jousella.⁵³ Puntitusta esiintyy toki myös vanhemmassa perinteessä, kuten jouhikkomusiikissa, mutta itselläni se kytkeytyy vahvasti pelimannimusiikkiin ja erityisesti kaustislaiseen soittotyyliin. Näiden välityksellä opin tietynlaisen puntituksen käytön. Myös kaarituksilla eli sillä, miten nuotteja sidotaan toisiinsa, on tärkeä ja täysin erilainen merkitys soiton rytmikkyuden kannalta kuin vaikkapa klassisessa musiikissa. Soitosta tulee erilaisten kaaritusten myötä elävää.⁵⁴ Nämä elementit tuovat soittoon myös tietynlaista juurevaa svengiä, joka on mielestäni yksi tärkeimmistä kansanmusiikin kuulokuvallisista osatekijöistä. Arkaaisen musiikin estetiikkaa on puolestaan tullut viulunsoittooni jouhikon soiton aloittamisen myötä. Aluksi soitin vanhoja jouhikkosävelmiä jouhikolla mutta myöhemmin siirsin tätä repertuaaria myös viululle. Tämä toi viulunsoittooni vielä vahvempaa ja monipuolisempaa puntittavaa jousenkäyttöä. Jouhikkomusiikkia soittamalla pääsin myös paremmin sisään muuntelun⁵⁵ maailmaan. Vaikka muuntelua esiintyy myös esimerkiksi kansanomaisessa viulunsoitossa, avautuivat sen mahdollisuudet minulle nimenomaan jouhikkomusiikkia soittamalla.

Laulutyylissä pelimannimusiikin ja arkaaisen musiikin estetiikat ovat vaikeammin määri-

52 Grundström 2017.

53 Kleemola 2010.

54 Joutsenlahti 2018, 49.

55 Muuntelulla tarkoitan melodista, rytmistä tai harmonista musiikin variointia. Se voi tarkoittaa myös erilaisten kaaritusten (jousitusten), heleiden tai pariäänien käyttöä ja erilaista fraseerausta samanlaisen musiikillisen fraasin eri toistokerroilla.

teltävissä. Sanoisin näiden estetiikkojen näkyvän enemmänkin sanoituksissani, jotka ovat saaneet inspiraationsa sekä riimillisistä kansanlauluista että kalevalaisesta runoudesta. Ääneni voimakas sointi ja vahva rintaäänien käyttö on perujaan suomalais-ugrialaisten laulutyylien, kuten vienankarjalaisen joiun ja mordvalaisen laulutavan omaksumisesta. Nämä laulutyyliä miellän lähemmäksi arkaaiseen musiikin estetiikkaa. Toki samantapainen suora ja voimakas äänenkäyttö on myös historiallisen riimillisen laulun piirre, mutta tämä äänenkäytön ominaisuus on omalla kohdallani tullut nimenomaan vanhemman perinteen laululajeihin tutustumalla. Viulunsoitosta ja pelimannimusiikista on siirtynyt lauluuni esimerkiksi polskan ja sottiisin soittamisen myötä tietynlainen rytmien ja tanssillinen ote. Fraseeraan laululla hyvin samalla tavoin kuin viululla soittaessani. Fraseerauksella tarkoitan melodisen tai rytmisen lausekkeen käsittelyä, jolla ilmennetään esitettävän musiikin tyyliä ja esityskäytäntöä. Fraseerauksen kruunaavat esittäjän persoonallinen ote sekä tunnelataus, jotka saavat musiikin hengittämään.

Koen, että sävellyksissäni pelimannimusiikki ja arkaainen musiikki ovat edustettuina melko tasavertaisesti. Teokseni rakentuvat näiden tyylien pohjalta sen mukaan, mikä on kulloisenkin teoksen tunnelma. Koska tunnelmat muuttuvat koko ajan, muuttuvat myös teosten elementit. Kappaleitteni tyylliset seikat eivät ole ennustettavissa, mutta niissä on tavallisesti aina kuultavissa juurevuus, melodisuus ja pitkät kehittelyt.

1.3.5 Yhtäaikainen viulunsoitto ja laulaminen

Konsertteja työstäessäni keskeisimmät tutkimuskohteeni olivat yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen haasteet ja mahdollisuudet. Tutkielmassani pohdin, minkälainen yhdistelmä viulu ja laulu on. Miltä tämä yhdistelmä kuulostaa? Minkälaista musiikkia tällä instrumentaatiolla syntyy? Mitkä ovat haasteet ja rikkaudet ja mikä tässä instrumentaatiossa kiehtoo? Miten harjoittelen viulun ja laulun yhdistämistä?

Instrumenttiyhdistelmä viulu ja laulu ja sillä tehty musiikki kuulostaa aina soittajaltaan, yksilöltä. Tämä johtuu jo pelkästään siitä, että jokaisella meistä on persoonallinen lauluääni ja viuluissa erilaiset soinnit – ja myös erilaiset tavat käyttää näitä instrumentteja. Muusikko Hanni Autere toteaa: ”Ainutlaatuisuus viululaulumusiikissa tulee luonnostaan jo siitä, että kahta samanlaista ihmisääntä ei ole olemassa.”⁵⁶ Lisäisin tähän vielä, että kahta samanlaista jousisoitinta ei ole myöskään olemassa. Toki ainutlaatuisuuden käsite pätee kaikkiin akustisiin instrumentteihin, mutta tässä tutkielmassa käsittelen vain viulua ja ääni-instrumenttia.

Koko tohtorintutkintoni ajan olen myös yrittänyt löytää parhaiten soveltuvaa käsitettä kuvaamaan viulun ja laulun yhdistämistä omassa musiikissani – sekä tekemisen proses-

56 Autere 2011, 17.

sisä että esittämisessä. Koska viulun ja laulun yhdistämistä ei ole juurikaan tutkittu, sil-
le ei ole olemassa vakiintunutta määritelmää. Ainoa tiedossani oleva käsite, jolla näiden
instrumenttien yhdistämistä kuvataan, on *viululaulu*. Käsitteen kehitti muusikko Minna
Ilmonen (nyk. Minni Ilmonen) Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolle laatimissaan
opinnäytetöissä.⁵⁷ Termiä käyttää myös Hanni Autere vuoden 2011 taiteellisessa tohtori-
tutkinnossaan *Viululaulaja*. Käsite on sen jälkeen ainakin Suomessa jokseenkin vakiintunut
puhuttaessa yhtäaikaista viulun soittamisesta ja laulamista.

Ilmonen kutsuu viululauluksi musiikkia, jossa viulun ja laulun äänet ja tehtävät sekoittuvat
toisiinsa ja vuorottelevat. Hän hakee äänten resonanssin yhdistymistä ja tästä muodostu-
van soundin hyödyntämistä. Hänelle viululaulu näyttyy sävellyslähtöisenä (materiaali
sävelletään suoraan viululle ja laululle) tai improvisaatioon pyrkivänä uudenlaisena ta-
pana tehdä musiikkia.⁵⁸ Autere kuvaa tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssä viululaulun
olevan hänelle ”musisoimisen tapa, joka tähtää instrumenttien yhtäaikaiseen hallintaan ta-
voitteena saada ne toimimaan orgaanisena kokonaisuutena”.⁵⁹ Vaikka hän toisinaan käyt-
tää viululaulutermiä yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen kuvaamiseen ylipäättään, hän
sanoo määritelmän olevan hänen käytössään melko tarkasti rajattu. Hänen määritelmäs-
saan viululaulaminen sisältää viululla säestämisen tai rinnakkaisen melodiankuljetuksen
lisäksi useita musiikillisia ilmaisun tasoja, joissa soolot ja duot sekä melodia-, harmonia-,
rytmi- ja sävyroolit vuorottelevat.⁶⁰ Hän tarkentaa: ”Viululla säestetyt laulun ja viululaulun
olennainen ero on mielestäni se, että jälkimmäisessä hyödynnetään myös instrumenttien
efektiivisiä käyttömahdollisuuksia.”⁶¹

Olen pohtinut paljon, toimiiko viululaulun tämänhetkinen määritelmä suhteessa omaan
tapaani tehdä musiikkia. Olen samaa mieltä sekä Ilmonen että Autereen kanssa siitä, että
viululaulussa instrumenttien soundilliset ominaisuudet sekoittuvat toisiinsa ja että eri il-
maisun tasot ja sovitukselliset ratkaisut vuorottelevat instrumenttien välillä. Mutta miksi
käyttää näiden kahden instrumentin yhtäaikaisesta käytöstä omaa termiään? Miksi ei pia-
non ja laulun yhtäaikaisesta soittamisesta ole käytössä pianolaulu-termiä, tai miksei ole
termejä kitaralaulu, haitarilaulu, kantelelaulu? Tämä voi johtua näiden instrumenttien
luonteesta harmoniasoittimina. Näitä instrumentteja käytettäessä yhdessä laulun kanssa
on soittimen osuus yleensä enemmän harmoniaan pohjautuva kuin viulua soitettaessa,
ja nämä instrumentit ovat lähtökohtaisesti myös yleisempiä laulun kanssa. Tästä johtuen
näille instrumenteille ei välttämättä ole tarvinnut keksiä omaa termiä kuvaamaan instru-

57 Ilmonen käytti käsitettä musiikkianalyysityössään *HOBOL – laulun ja runon yhtälö* vuonna 1997 ja jat-
koi aiheesta projektityössään *Viulun ja laulun yhteistyön muodot* (Padilla, 2007). Näistä jälkimmäinen teksti ei
ollut tätä työtä kirjoitettaessa saatavilla, ja sitä koskevat tiedot ovat peräisin Hanni Autereen tohtoritutkin-
non kirjallisesta työstä (Autere 2011).

58 Autere 2011, 16.

59 Autere 2011, 17.

60 Autere 2011, 16–17.

61 Autere 2011, 17.

menttien ja laulun yhtäaikaista käyttöä. Allekirjoitan täysin Autereen pohdinnan viulun ja laulun yhdistämisen soittoteknisistä haasteista, jotka ovat instrumenttien fyysisen lähekkäisyyden vuoksi huomattavasti haastavammat toteuttaa kuin esimerkiksi pianoa ja laulua yhdistettäessä.⁶²

Samaan tapaan kuin Autereella ovat laulu ja viulu musiikissani yhtä kokonaisuutta ja kummankin roolit joka hetki yhtä tärkeitä. Myös muusikko Antti Paalanen tarkastelee aihetta taiteellisen tohtoritutkintonsa kirjallisessa työssä *Palkeen kieli – Vaihtoäänisen haitarin paljerytmiikka sävellystyössä* oman soittimensa haitarin näkökulmasta. Hän ei esimerkiksi erottele haitarin basso- ja diskanttipuolen soinnillisia rooleja musiikissaan, vaan käsittää ”haitarin sointikuvan ennemminkin näiden osa-alueiden summaksi, yhtenäiseksi soinnilliseksi elementiksi.”⁶³ Vaikka soittoteknisesti tavoitteenani on ollut oppia käsittelemään instrumenttejani yhtä aikaa siten, ettei kumpikaan häiriinny toisen tekemisestä vaan ne pystyvät luomaan itsenäisiä fragmentteja luoden illuusion kahdesta muusikosta lavalla, ovat instrumenttien roolit kuitenkin musiikin kokonaisuudessa yhtä tärkeitä. Pyrin luomaan musiikkia, joka mahdollistaa instrumenttien monipuolisen käytön mutta jonka itsetarkoitus ei ole viululaulumusiikin luominen, vaan oman sävelkielen toteutuminen. Tämän uskon pätevän myös Ilmosen ja Autereen kohdalla. Näen, että heille viululaulu terminä kuvastaa parhaiten heidän oman sävelkielensä toteutumista. Oma sävelkieleni ja tämän tutkielman kysymyksenasettelu on kuitenkin hyvin erilainen kuin Ilmosen ja Autereen, jolloin viululaulu terminä ei tunnu itselleni luontevalta.

Jos en tee viululaulumusiikkia tai pidä itseäni viululaulajana, olisiko laulaja-lauluntekijä toimivampi määritelmä? Laulaja-lauluntekijä Laura Sippola tarkasteli laulun syntyä ja lauluntekijämusiikin käsitettä tohtoritutkintonsa kirjallisessa työssä *Tehdä maailmasta laulu. Laulaja-lauluntekijän taiteilijakuva tradition ja tekijän näkökulmasta*. Hän pohti työssään sitä, ”minkälaista laulujen synnyttäminen on silloin, kun tekijänä on esittäjä itse”.⁶⁴ Hän määrittelee laulaja-lauluntekijäksi muusikon, joka säveltää, sanoittaa, laulaa ja soittaa itse oman materiaalinsa. Lisäksi hän pitää tärkeänä henkilökohtaisuuden määritelmää, jolla hän tarkoittaa tapaa säveltää sanat musiikiksi ja toisinpäin sekä oman säestyssoittimen käsittelyä laulua vasten. Hän näkee laulaja-lauluntekijän olevan ”yhtä laulujensa kanssa” ja itse laulujen olevan päätekijä.⁶⁵

Minä sekä sävellän, sanoitan, soitan että laulan oman materiaalini. Tunnen myös henkilökohtaisen yhteyden jokaiseen teokseeni, vaikka aihe ei suoraan omasta elämästäni olikaan. Silti tuntuu, että tämäkään määritelmä ei toimi täysin omalla kohdallani. Löydän tähän kaksi syytä. Ensinnäkin en näe kirjoittavani lauluja, minkä Sippola mieltää laulun-

62 Autere 2011, 19.

63 Paalanen 2015, 32.

64 Sippola 2017, 1.

65 Sippola 2017, 14–15.

tekijämusiikissa yhdeksi olennaisimmista tekijöistä.⁶⁶ Omassa musiikin tekemisessäni haluan puhua enemmän kappaleista tai teoksista. Kappaleeni ovat useimmiten 5–10 minuutin mittaisia pitkiä kokonaisuuksia, joihin Sippolan kuvaama ajatus laulun ”pienuudesta” ei kovin hyvin istu.⁶⁷ Toiseksi en koe säestäväni itseäni viululla, vaan viulun soittama tekstuuri on täysin tasa-arvoisessa asemassa lauluun nähden. Joskus sillä on jopa päärooli.

Koska en koe itseäni laulaja-lauluntekijäksi enkä viululaulajaksi, olen päättänyt jättää liian yksityiskohtaiset määrittelyt sikseen. En halua mystifioida tapaani käyttää instrumenttejani tai istuttaa sävelkieltäni liian tiukasti johonkin raamiin vaan pitää koko ajan mielen avoimena, jotta musiikkini voi kehittyä eri vaiheissa eri suuntiin – sillä joskus oman musiikin suunta voi muuttua hyvinkin radikaalisti.

Mainitut käsitteet eivät istu suoraan omaan taiteelliseen tutkimukseeni viulun ja laulun yhdistämisessä, mutta ne kuvaavat hyvin sitä aikaisemman sanallistamisen kenttää, jonka varaan oma tutkimukseni rakentuu. Puhun itsestäni säveltävänä kansanmusikkona, jonka instrumentteina ovat keskenään tasaveroiset, rooleiltaan vuorottelevat viulu ja laulu. Instrumentti, jonka tarvitsen voidakseni ilmaista itseäni musiikillisesti, on kahden soittimen yhdistelmä – viulun ja laulun soittotekninen ja soinnillinen ”symbioosi”. Yhtäaikaista viulunsoittoa ja laulamista avaam tarkemmin luvussa 2.3 *Viulun ja laulun yhdistäminen*.

1.4 Tohtorikonsertit ja muu aineisto

Seuraavaksi selostan lyhyesti tohtorintutkintoni taiteelliset osuudet. Tohtorikonserttien käsiohjelmat ovat liitteenä tämän työn lopussa (liitteet 1–5). Tässä tutkielmassa en käy yksityiskohtaisesti läpi tohtorikonserttejani, vaan poimin niistä tärkeimmät elementit tutkimuskysymysteni ja esimerkkikappaleitteni kannalta. Osa konserteista jää vain maininnan tasolle, kun taas toisiin keskityn tarkemmin esimerkkikappaleen osalta.

Tohtoritutkinnossani työstin viisi konserttia, joista neljä oli soolokonsertteja ja yksi erikoisten yhtyeiden kanssa toteutettu kokonaisuus. Kaikkiin viiteen konserttiin sävelsin itse musiikin ja jonkin verran myös sanoitin itse. Taiteellisessa osuudessa oli kaksi pääasiallista tavoitetta, jotka esiintyvät hieman eri näkökulmista myös käsillä olevassa tutkielmassa. Tavoitteinani oli:

- 1) Löytää oma sävelkieli.
- 2) Tehdä yhtäaikaisesta viulunsoitosta ja laulamisesta yleisemmin käytetty musisoimisen tapa itselleni sekä laajemmin muiden viulistien keskuudessa.

Ensimmäisessä konsertissani *Sanaton tarina* (12.4.2014) palasin juurilleni viulistiksi. Halu-

66 Sippola 2017, 29–30.

67 Sippola 2017, 29.

sin haastaa itseni tekemään konsertin, jossa viululla olisi selkeästi päärooli ja jossa laulun käyttö musiikissa ja koko konsertissa olisi hyvin vähäistä. Tavoitteena oli myös tutkia sanatonta tarinankerrontaa viulistin näkökulmasta. Konsertin ohjaajana toimi Piia Kleemola-Välimäki. Tästä konsertista on esimerkkikappaleena teos *Ikuinen uni*. Sen pohjalta käsitelen kahta teemaa: viulun roolia musiikissani ja esiintymisessäni ilmennyttä vahvempaa läsnäoloa, joka nousi soolosoittoon syventymisestä.

Toisen konserttini, *Kaksi kertojaa* (9.12.2014), tavoitteena oli omien taitojen kehittäminen yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulun saralla sekä sen pohtiminen, millaiset näiden instrumenttien roolit ovat suhteessa toisiinsa ja tarinankerrontaan. Konsertissa ohjaajina toimi eri näkökulmista käsin Piia Kleemola-Välimäki, Outi Pulkkinen ja Maria Kalaniemi. Tästä konsertista en ole valinnut tutkielmaani varsinaista analysoitavaa esimerkkikappaletta, vaan käytän *Kielikeito*-teosta apunani kuvatakseni sävellysteni muutosta vanhasta versioista uuteen. *Kielikeito* muokkautui viidenteen konserttiini ja soololevylleni *Nouskaa neidot* -nimiseksi teokseksi.

Kolmannessa konsertissani *Alasti synnyin minä maailman helmaan* (25.5.2015) viulun ja laulun rinnalle tuli uusina ”instrumentteina” luopperi,⁶⁸ kaikulaite ja oktaaveri. Tavoitteena oli oppia käyttämään luopperia ja efektejä säveltämisen tukena sekä löytää uusia tapoja säveltää. Omien sävellysten lisäksi kantaesitin muusikko Tero Hyväluomalta tilaamani sävellyksen viululle, laululle ja luopperille. Konsertin ohjaajana toimi Jarmo Saari. Samaan tapaan kuin toisen konsertin *Kielikeito*-teoksen, analysoin alun perin tässä konsertissa esittämäni *Väinöläinen*-teoksen viidennessä konsertissa ja soololevylläni olevan version mukaan. Käsittelem erityisesti viulun ja laulun yhdistämistä sekä harmonian käyttöä musiikissani.

Neljäs konserttini *Tarinankertajat* (16.12.2016) poikkesi kaikista muista tutkintokonserteistani. En tehnyt konserttia soolona, vaan tällä kertaa mukana oli neljä erilaista yhtyettä:

- 1) Kvintetti, jossa soittivat lisäksi Tero Pajunen (viulu, laulu), Iida Savolainen (alttoviulu ja laulu), Helmi Camus (kontrabasso ja laulu) sekä Minna Koskenlahti (perkussiot ja laulu).
- 2) Duo Maija Kauhasen (Saarijärven kantele, laulu) kanssa.
- 3) Siba Folk Big Band (noin 40 henkinen kansanmusiikki-orkesteri).
- 4) Duo Tero Pajusen (laulu ja luopperi) kanssa.

En siis ollut lavalla missään vaiheessa yksin. Tavoitteena olivat (sanattoman) tarinankerronnan ja musiikin yhteyden syventäminen musiikin tekemisessä ja esittämisessä, improvisointiin uskaliaasti heittäytyminen sekä uusien sävellystapojen omaksuminen. Konsertin ohjaajana oli Jouko Kyhälä. Tästä konsertista on esimerkkinä *Kohtalon tanssi* -niminen

68 Luopperi on laite, jonka avulla pystyy luomaan monia päällekkäisiä melodisia, harmonisia sekä rytmisiä aihioita eri raidoille. Käytössäni oli Boss RC-300-luoppauslaite.

teos, jonka avulla pohdin improvisaation olemusta musiikissani sekä arkaaisen musiikin myötävaikutuksesta syntyneen kokonaisvaltaisemman tavan työstää musiikkia ja tarinaa.

Viides konserttini *Alku – The Beginning* (29.9.2017) oli jälleen soolokonsertti. Vain viimeisessä kappaleessa oli mukana seitsenhenkisen jousiorkesteri. Konsertin tavoitteena oli löytää oman musiikkini ydin. Keskityin konserttia työstäessäni seuraaviin kysymyksiin: Millainen muusikko minä olen nyt ja mitkä elementit musiikin tekemisessä ja musiikissani ovat nousseet tärkeimmiksi? Millaista musiikkia sävellän ja miksi? Millaiseksi viulun ja laulun yhteissointi on omassa musiikissani muodostunut? Viides konsertti ja sen myötä syntyneet ajatukset määrittivät lopulta tutkielmani suunnan. Konserttiin liittyi olennaisena osana soololevyn tekeminen, mikä osaltaan auttoi konsertin työstämisessä ja koko tutkinnon lopputuloksen kirkastamisessa. Konsertin ohjaajana toimi Aija Puurtinen. Tästä konsertista on esimerkkinä neljä teosta:

- 1) Edellä mainitsemani *Väinöläinen*, jossa siis kuvaan harmonian käyttöä sekä viulun ja laulun yhdistämistä.
- 2) Edellä mainitsemani *Nouskaa neidot* -teos, jossa käsittelen sävellysteni muokkautumista, omakohtaista kahden perinteen fuusiota sekä viulun ja laulun yhdistämistä.
- 3) *Neidon pako* -niminen teos, jossa analysoin teosteni nykyistä syntyprosessia ja siihen liittyviä osatekijöitä.
- 4) *Tuuti tuuti, tuomenmarja* -teos, jossa keskityn tekstin merkityksellisyyteen sekä teoksen syntyprosessiin.

Esimerkkikappaleiksi olisin voinut valita melkeinpä mitkä tahansa tohtorikonserttieni teoksista. Päädyin kuitenkin valitsemaan edellä mainitut teokset kahdesta syystä: niissä ovat monipuolisimmin esillä tutkielmani keskeiset aiheet, ja teokset ovat olleet omia suosikkejani sekä teko- että esitysvaiheessa.

Neljä viidestä konsertistani oli siis soolokonsertteja. Työskentelin niissä säveltäjänä ja muusikkona yksin aina konsertin ensimmäisistä ideoista aplodeihin asti. Jokaisessa konsertissa minulla oli kuitenkin työn ohjaaja, jonka tehtävänä ei tosin ollut ohjata konserttia näyttämöllisesti, vaan kuunnella, kommentoida, kyseenalaistaa ja neuvoa konsertin työstön eri vaiheissa esiin nousevia kysymyksiä ja haasteita. Tapaamisia oli konsertista riippuen noin kerran kuussa. Nämä tapaamiset olivat merkittävä tuki muuten niin yksinäisessä työskentelytavassa.

Tutkielmani aineistona toimii taiteellinen prosessini ja kaikki se, mitä siitä on tallentunut. Fyysisessä muodossa tallentunut aineisto koostuu soololevystä, konserttitallenteista, konserttien esitarkastus- ja jälkipuintiteksteistä, konserttien lautakuntapalautteista, omista päiväkirjamerkinnöistä, tutkielmasta karsiutuneista teksteistä kuten konserttikuvaukset

sekä harjoitustallenteista. Näistä suuressa roolissa tässä tutkielmassa ovat erityisesti harjoitus- ja konserttitallenteet sekä soololevy. Ne ovat olleet kuin aikamatka kehitykseeni muusikkona ja tarjonneet sellaista tietoa, ymmärrystä ja ahaa-elämyksiä taiteen tekemisen vaiheista, jollaista muualta ei ole mahdollista saada. Fyysisten tallenteiden lisäksi omassa muistissani oleva tieto konserttien työstämisestä, harjoittelusta, sävellysten synnystä ja instrumenttien yhdistämisestä on olennaisessa osassa, kun analysoin kehitystäni muusikkona ja muuttuneita taiteen tekemisen tapojani.

Tutkielmassani esiintyvät nuotti-, ääni- ja videoesimerkit ovat tärkeä osa taiteellisen prosessin ymmärtämistä ja ne osaltaan selventävät valintojani säveltäjänä ja muusikkona. Keskityn kuuteen tohtorikonserteissani esitettyyn teokseen, joiden avulla käyn läpi työni kannalta olennaisimpia säveltämiseen, instrumenttien yhdistämiseen, soolosoittoon ja esiintymiseen liittyviä elementtejä. Esimerkit on upotettu tutkielmaan sen mukaan, mikä kyseessä olevassa teoksessa liittyy kuhunkin sillä hetkellä tarkastelun alla olevaan osa-alueeseen.

Teokseni ovat usein pitkiä kokonaisuuksia, joissa tapahtuu paljon muuntelua ja ne sisältävät monia erilaisia aihioita ja osia. En ole kirjoittanut teoksia kokonaan auki nuotti nuotilta, vaan olen pyrkinyt nuotintamaan teoksesta lyhyen esimerkin, jolla demonstroin tarkastelun alla olevan aiheen musiikillisia ratkaisuja. Nuottiesimerkit ovat eripituisia ja voivat kohdentua teoksesta riippuen teoksen alkuun, keskelle tai loppuun. Jokaisen nuottiesimerkin kirjoittaminen auki samalla tavalla ei ole perusteltua, koska esimerkeissä tarkastellaan eri asioita. Tulen aina ennen jokaista nuottiesimerkkiä kertomaan, mitä informaatiota kyseinen esimerkki antaa. Nuottiesimerkkejä ei ole jokaisesta teoksesta, koska joidenkin teosten nuottiesimerkit eivät olisi tuoneet lisäymmärrystä analysoinnin alla olevasta teoksesta. Sen sijaan ääni- tai videoesimerkit löytyvät jokaisesta teoksesta.

Analysoinnin kohteena oleva esimerkkiteos on aina kokonaisuudessaan ääni- tai videoesimerkinä. Tämä siksi, että haluan lukijan saavan kokonaiskuvan teoksesta. Lyhyet ääni- ja videoesimerkit puolestaan viittaavat jonkin yksittäisen esimerkin esittelyyn.

2 Kaksi instrumenttia, yksi muusikko

Tässä tutkielmassa puhun soolomuusikon äänellä. Kaikki tohtorikonserteissa tekemäni musiikilliset ja tuotannolliset ratkaisut sekä tutkielmassani esiin nostamani ajatukset, kysymykset, pohdinnat ja havainnot on tehty soolomuusikon näkökulmasta: mitä on tehdä ja esittää musiikkia yksin. Ainoastaan neljäs konsertti on poikkeus. Silloin olen äänessä erityisesti yhtyemuusikkona. Tästä syystä haluan seuraavaksi avata hieman soolomuusikkouden käsitettä – mitä se minulle merkitsee, miksi olen valinnut sen työskentelytavakseni ja mitä se on mahdollistanut minulle itselleni.

Soolona työskentely ja esiintyminen on osoittautunut minulle hyväksi ja motivoivaksi tavaksi tehdä musiikkia. Ennen tohtoriopintojani työskentelin enimmäkseen yhtyemuusikkona. Yhtyemuusikkona toimiminen on edelleen iso osa muusikkouttani ja musisointitapaani. Soolotyöskentely eli itselleni säveltäminen ja soolona esiintyminen on kuitenkin noussut tärkeimmäksi väyläksi tuoda esille omaa musiikillista ajattelutapaani. Siinä yhdistyvät mielestäni hyvällä tavalla vapaus ja vastuu, mutta myös rajoitteet.

Soolona työskennellessäni minulla on vapaus tehdä juuri niin kuin haluan – säveltäessäni, harjoitellessani ja esiintyessäni. Minulla on vapaus muuttaa ideoitani missä vaiheessa työskentelyä tahansa, vaikka konserttilavalla. Tämä tuo myös vastuuta; joudun miettimään entistä tarkemmin, pystynkö seisomaan ratkaisujeni takana. En pysty piiloutumaan kenenkään taakse missään työskentelyn vaiheessa, vaan olen itse vastuussa kaikista taiteellisista ja tuotannollisista ratkaisuistani.

Vapauden ja vastuun lisäksi soolosoitto ja yksin työskentely tuovat myös rajoitteita. Esimerkiksi instrumentaation mahdollisuudet eivät kasva loputtomiin ja tämä voi tuoda toisteisuutta sävellyksiin ja sävelkieleen. Soolona soittaessani olen myös todellakin yksin, niin harjoitellessani kuin esiintyessäni. En pysty jakamaan omia ajatuksiani musiikintekohetkellä esimerkiksi yhtyetovereitteni kanssa ja saamaan sitä kautta tukea tekemilleni musiikillisille ratkaisuille. Myös Paalanen pohtii soolosoiton yksinäisyyttä tuomalla esille soolosoiton ja yhtyemuusikkouden välisen eron vuorovaikutuksen ja vertaistuen osalta ja sen, kuinka soolona tehdessä vuorovaikutus tapahtuu toisten kanssa keskustelun sijaan oman pään sisässä.⁶⁹ Tämä on mielestäni tärkeä huomio. Soolosoittaminen on taito, joka kehittyy sitä paremmin, mitä enemmän soolona musiikkia tekee ja esittää. Harjaantuminen vie lopulta pisteeseen, jossa omia ajatuksia ja musiikillisia ratkaisuja pystyy hyväksymään rohkeammin. En myöskään ajattele rajoitteita tyytymisenä johonkin, vaan näen ne spesifien taitojen, persoonallisen soundin ja musisointitapojen kirkastumisena. Tämä muuttaa ajan kanssa myös ajattelutapoja suhteessa musiikkiin, säveltämiseen ja musiikin esittämiseen. Rajoitteet kasvavat lopulta voimavaraksi ja yksilöllisyys muusikkona koros-

69 Paalanen 2015, 138.

tuu. Tämä on mielestäni se, millä erottuu muusikkona joukosta.

Minulle soolona esiintyminen ei ole koskaan tuottanut vaikeuksia tai ollut sen haastavampaa kuin yhtyeissä esiintyminen. Olen aina nauttinut esiintymisestä ja toisille musisoimisesta. Sillä ei ole ollut merkitystä onko esiintyminen tapahtunut yksin vai yhdessä. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että olisin ollut soolosoittajana tohtoriopintojani aloittaessani valmis eikä sitä, että en olisi nähnyt esiintymisessäni kehittämisen tarvetta. Kuten aiemmin olen maininnut, linkittyvät kaikki tutkielmassani pohtimani elementit jatkuvasti toisiinsa. Kehittyessäni teknisesti instrumenttieni yhdistämisessä sekä sävelkieleni vahvistuessa olen saanut varmuutta ja rohkeutta myös lavalla olemiseen. Kun keskittyminen esiintyessä ei mene siihen pystynkö hallitsemaan instrumenttini teknisesti tai siihen, luotanko musiikkini kantavan soolona koko konsertin ajan, olen saanut mahdollisuuden seistä lavalla haavoittuvaisempana. Tämä on vaikuttanut suoraan läsnäolooni musisoidessani. Tästä haavoittuvuuden tunteesta on noussut esiin vahvempi ja rohkeampi ilmaisu.

2.1 Laulava viulisti

Tohtorintutkinnon tekeminen soolomuusikkona oli minulle alusta asti selvää. Vapauden ja vastuun tunne säveltämisessä, harjoittelussa ja esiintymisessä kiehtoi valtavasti. Erityisesti minua inspiroi ajatus siitä, että pystyn yksin tuottamaan kahden muusikon verran soitettavaa ja laulettavaa materiaalia ja kehittämään tätä elementtiä muusikkoudessani ja musiikissani juuri siihen suuntaan kuin haluan. Yksi tärkeimmistä asioista muusikkoudessani onkin tätä nykyä instrumenttieni yhtäaikainen soitto. Ennen tämä päti vain soolona soittaessani, mutta tohtoriopintovuosien aikana viulunsoiton ja laulun yhdistämisestä on tullut itselleni yleistä kaikessa musiikin tekemisessä. Jos katson noin kymmenen vuotta taaksepäin, yhtyeissä soittaessani olin yleensä joko viulisti tai laulaja, harvoin kumpain samaan aikaan. Välillä ”säestin” viululla lauluani mutta en käyttänyt instrumenttien yhdistämistä samalla tavalla hyödyksi kuin nykyään. Kaikki projektit, joita tänä päivänä teen – soolosta yhtyeisiin – sisältävät instrumenttieni yhdistämisen yhtenä tärkeimmistä osatekijöistä.

Mutta miksi lopulta halusin yhdistää viulun ja laulun? Ensinnäkin minua kiehtoi soolona tekeminen. Jos minulla oli halu kehittyä ja inspiroitua sekä viulistina että laulajana, miksi en kokeilisi tehdä itsestäni duoja? Mutta miten soolomuusikko voi olla duo? Halusin laajentaa soolomuusikkouden käsitettä kattamaan tapaan käyttää instrumenttejäni. Toista tohtorikonserttia työstäessäni päädyin seuraavaan ajatelmaan: ”Minussa on kaksi muusikkoa, viulisti ja laulaja. Näiden kahden muusikon kohdatessa ja tehdessä musiikkia yhdessä syntyy duo, jonka musiikki kulkee eteenpäin minun käsieni ja ääneni kautta. En pidä itseäni laulajana, jota viulu vain säestää tai viulistina, jolle laulu on vain yksi sovituksellinen

välirikko. Minussa on kaksi tasavertaista muusikkoa, jotka kertovat tarinaa yhdessä.”⁷⁰

Tälle ajatukselle löysin myöhemmin yhtymäkohdan tutustuessani Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin *affektin* käsitteeseen. Affektilla Deleuze ja Guattari eivät ensisijaisesti tarkoita tunnetta, vaan ensinnäkin toisiinsa vaikuttavan ja toisistaan vaikuttuvan kahden tai useamman yksilön välistä kohtaamista, suhdetta sekä toiseksi tästä syntyvää muutosta näiden yksilöiden olemisen tavassa.⁷¹ Näen affektin toteutuvan oman musiikkini kontekstissa nimenomaan minussa olevan viulistin ja laulajan kohtaamisena sekä tässä kohtaamisessa syntyvänä uudenlaisen muusikkouden ja musiikin tekemisen tapana.

Suhtautuminen omiin instrumentteihini on muuttunut niiden yhdistämisen myötä ja tämä on mahdollistanut minussa olevan kahden muusikon rinnakkaisen olemassaolon ja niiden välisen kehollisen ja äänellisen yhteyden merkityksellisemmällä tavalla kuin aiemmin. Viulun ja laulun suhde toisiinsa on kehittänyt myös sävelkieltäni mielestäni persoonallisempaan suuntaan.

Myös se, miltä nämä kaksi instrumenttia kuulostivat ja kuinka ne resonoivat yhtä aikaa soitetuna, oli vahva kokemus. Oli kiehtovaa löytää niistä äänellisiä samankaltaisuuksia ja kuulla niiden samanaikainen sointi. Soitinkin alussa paljon yksiäänisesti (unisonossa) ja kuuntelin instrumenttien muodostamia soivia yläsäveliä. Huomasin pian viulun ja laulun yhdistämisen mahdollisuudet ja halusin lähteä kehittämään omia taitojani instrumenttien yhdistämisen osalta. Halusin katsoa, millaista musiikkia näillä instrumenteilla yhden muusikon käsissä voi syntyä. Tuntui että käsissäni oli jotain uutta, kiehtovaa ja omintakeista, josta voisi tulla itselleni taiteellisen ilmaisun väline. Sain toisin sanoen liitettyä yhteen kaksi rakasta ja rikasta elementtiä.

2.2 Paluu juurille

Lähtötilanne viulun ja laulun yhdistämisessä oli se, että viulu oli ollut pääinstrumenttini lapsesta lähtien. Olin tehnyt sillä soittotutkintoni sekä harjoitellut instrumenttia päivittäin. Viulusta oli tullut osa minua. Olen toki myös aina laulanut ja kansanlaulutuntien lisäksi olen ottanut sekä klassisen että popjazz-laulun tunteja. Vaihtaessani klassisen musiikin opinnoista kansanmusiikkiin laulu oli mukana sivuinstrumenttina koko opintojeni ajan. Voin kuitenkin sanoa, että viulu on näistä kahdesta ollut aina se vahvempi instrumentti. Tästä syystä tunsin tarvetta keskittyä enemmän laulun elementteihin aloittaessani yhdistämään instrumenttejani. Tämä kuului siinä, että viulu alkoi toimia enemmän säestyssoittimena kuin tasaveroisena instrumenttina. Laulun tekniset ja ilmaisulliset haasteet veivät paljon energiaa harjoittelusta ja viulistiset ratkaisut jäivät teknisesti ja musiikillisesti

⁷⁰ Hirvonen 2014e.

⁷¹ Moisala, Leppänen, Tiainen & Väättäinen 2017, 12. Katso myös Deleuze 1988.

melko mitäänsanomattomiksi.

2.2.1 Viulu soolosoittimena. Esimerkkiteos 1: *Ikuinen uni*

Aloittaessani tohtoriopinnot olin siis ehtinyt jo muutamia vuosia käyttää laulua hyvin paljon viulun kanssa, jolloin viulu oli jäänyt jopa hieman alisteiseen asemaan lauluun nähden. Voisin sanoa, että kun laulu oli mukana, perustui viulun käyttö paljolti säestyksellisyyteen, ja tämä ei varsinaisesti edistänyt jatko-opintojeni lähtökohdaksi ottamaani tavoitetta kehittää taitojani viulunsoiton ja laulamisen yhdistämisessä. Kuten edellä totesin, tavoitteeni oli viulun ja laulun yhdistämisen osalta taitojeni kehittäminen niin pitkälle, että soittamani musiikki kuulostaisi lavalla kahden muusikon tekemältä. Tämä tarkoittaisi sitä, että instrumentit eivät häiriintyisi toistensa päällekkäisistä toiminnoista – esimerkiksi täysin eri melodioista, polyrytmeistä tai vaikka rubatosta ja tempossa menevästä satsista yhtä aikaa. Jotta pääsisin tähän pisteeseen, olisi instrumentit hallittava hyvin myös erikseen. Tämän takia päädyin tekemään ensimmäisen tohtorikonsertin viulun ehdoilla, jotta saisin sen käsittelyyn ja sointimaailmaan uutta inspiraatiota sekä selkeyttä, ja jotta löytäisin hieman kadoksissa olleen viulistiminäni.

Konsertista muodostui tärkeä etappi myös soolotyöskentelyn kannalta. Konsertin teema, yhteen instrumenttiin keskittyminen ja vielä melko tuore sävellyksellinen suunta haastoi minut tutkimaan soolosoittoa pintaa syvemmillä. Tähän liittyi uudenlainen lähestymistapa työstön kohteena olevaan musiikkiin. Kyse ei ollut enää sävelien laittamisesta peräkkäin, vaan omien kokemusten ja tunteiden kanavoimisesta musiikiksi. Tämän myötä soolosoittoon tuli uudenlainen jännite. Uskalsin tuoda oman persoonani ja tunteeni musiikkiin ja lavalle eli sain olla musiikin äärellä haavoittunut mutta samalla rohkea, ja se osaltaan edesauttoi myös aiemmin mainitsemaani läsnäolon löytymistä musisoidessa.

Laulua ei ollut helppo jättää pois. Huomasin konserttia työstäessäni, kuinka tärkeäksi osaksi laulu oli noussut omassa muusikkoudessani ja sävellyksiä tehdessäni. Jouduin aluksi pakottamaan itseni luottamaan ”vain” viulun sointiin ja sillä tekemääni musiikkiin. Tuntuu hassulta ajatella, että viulistin olisi haasteellista tehdä konsertti omalle instrumentille, jota on lapsesta saakka soittanut ja jonka soittamisesta on jossain vaiheessa myös tehnyt itselensä ammatin. Mutta muusikolle, joka oli jo muutamia vuosia profiloitunut laulavaksi viulistiksi, toisen instrumentin jättäminen pois tuntui samalta kuin osa muusikon identiteettiä pyyhkäistäisiin pois. Valinta oli kuitenkin omani. Päätin lopulta antaa laululle tilaa tulla, jos musiikki mielestäni sitä vaatisi. Tämä vapautti musiikin tekemiseni ja luomiseni pääsi vauhtiin. Kun en väkisin yrittänyt rajata jotain elementtiä pois, se muutti ajattelutapaani ”viulun hyväksi”. Aina kun olin lisäämässä laulua johonkin kohtaan, pyrin aina ensin kysymään:

- 1) Tarvitseeko tämä kohta laulua?
- 2) Jos tarvitsee, niin miksi?
- 3) Miten saisin asian ratkaistua pelkällä viululla?
- 4) Onko kyseessä lopulta vain tapa vai oikeasti musiikin kannalta olennainen asia?

Usein jätin laulun pois ja pyrin luottamaan viululla tekemiini ratkaisuihin. Tämä auttoi osaltaan selkiyttämään omaa sävelkieltäni ja vei minua lähemmäksi sitä säveltäjää, jollaisena itseni tänä päivänä näen. Löysin uudistuneen viulistiminäni, joka oli saanut uutta inspiraatiota ja motivaatiota instrumentin käyttöön ja onnistunut kehittämään viulistin taitoja sekä teknisesti, soundillisesti että sävellyksellisesti. Tämä auttoi tavoitteessani yhdistää viulunsoittoa ja laulua tavalla, jossa molemmat instrumentit olisivat yhtä vahvoja ja jossa kumpikaan ei taitojensa puolesta olisi alisteisessa asemassa toiseen nähden.

Tämän konsertin kehtolaulussa *Ikuinen uni* tulee hyvin esiin viulun käyttö soolosoittimena. Lisäksi kappale havainnollistaa teosteni pitkän musiikillisen kaaren kehittymistä ja sitä, kuinka soolomuusikkona pidän tärkeänä tarinan sisäistämistä niin sävellys-, harjoittelu- kuin esitysvaiheessakin.

Kuten edellä kirjoitin, halusin tässä konsertissani palata juurilleni viulistiksi ja etsiä sitä kautta uutta inspiraatiota säveltämiseen ja musiikin esittämiseen soolona sekä viulun soinnin monipuolistamiseen. Viulun soinnin eri sävyjen etsiminen toteutui erityisesti viulujen eri viritysten keinoin. Konsertissa oli käytössäni kolme eri viulua, joista jokainen oli viritetty eri vireeseen. Länsimaisen taidemusiikin ihanteen mukaista standardivireistä viulua ($g-d^1-a^1-e^2$) en käyttänyt lainkaan. Ensimmäinen viulu oli viritetty vireeseen $a-e^1-a^1-h^1$, toinen viulu vireeseen $f-c^1-g^1-c^2$ ja oktaaviviulu viritukseen $G-c-g-d^1$.

Ajatus käyttää kolmea eri virettä lähti liikkeelle kolmen viulun pizzicato-kappaleesta, jossa tavoitteena oli tuoda viulua esille soolosoittimena uudella tavalla sekä itselleni että yleisesti. Tarkoituksena oli luoda musiikillinen kudelma viulun vapaita kieliä näppäilemällä. Halusin käyttää pelkkiä vapaita kieliä saadakseni aikaan vahvemman ja kaikuisamman soinnin, jollaista ei ole täysin mahdollista saavuttaa sormia kieliin painamalla. Saadakseni käyttöön mahdollisimman monta säveltä oli viulut viritettävä jokainen eri vireeseen. Käytössäni oli lopulta seitsemän eri säveltä, joista osasta myös eri oktaaveja. Kaikki kolme viulua oli asetettu pöydälle vierekkäin, jolloin niitä oli mahdollista näppäillä kahdella kädellä. Samaa tekniikkaa käytin myös viidennessä konsertissani mutta silloin viuluja oli käytössäni neljä kappaletta. Konsertin kokonaisuuden kannalta ei olisi ollut järkevää viritellä viuluja eri vireisiin kappaleiden välissä, joten päädyin soittamaan koko konsertin käyttäen edellä mainittuja vireitä.

Video 1: [Kolmen viulun pizzicato -esimerkki ensimmäisestä konsertista.](#)⁷²

Ensimmäisen konsertin virityskokeilujen jälkeen inspiroiduin käyttämään eri vireitä enemmänkin ja olenkin sen jälkeen käyttänyt jokaisessa jatkotutkintokonsertissani erivireisiä viuluja. Muusikko Arto Järvelä on tutkinut eri vireiden käyttämistä sooloalbumillaan *Arto Järvelä plays fiddle Vol. 2, Cross-tuned* (2011). Hän pohjaa tutkimuksensa historiallisen pelimannimusiikin arkistoaineistoon, josta hän keräsi, sovitti ja osin myös sävelsi materiaalin 9 erilaiselle viulun vireelle. Levyn kansiteksteissä hän analysoi seuraavasti: ”Jokaisella vireellä on oma luonne sekä sointi ja tietyt kappaleet toimivat tietyissä virityksissä paremmin kuin toiset.”⁷³ Pystyn hyvin samaistumaan Järvelän kommenttiin vireiden omista luonteista. Viritettäessä viulu ”normaalista” poikkeavaan sen sointiin tulee aina uusia sävyjä kielen pituuden muuttuessa ja erilaisten yläsävelten alkaessa resonoida. Viulun resonointi siis voimistuu erikoisvireitä käytettäessä.⁷⁴ Resonointi on herkemmin kuultavissa tai havaittavissa. Soinnin lisäksi vireiden oman luonteen huomaa myös äänten puhtauden saavuttamisessa. Puhtaus pitää uuden vireen kohdalla löytää aina uudestaan. Yleensä sorren paikkaa kielellä joutuu muuttamaan totutusta hieman suuntaan tai toiseen, jotta äänet soivat puhtaina.

Olen Järvelän kanssa samaa mieltä myös eri kappaleiden paremmasta toimivuudesta eri virityksissä. Kappaleiden persoonallisuus, ominaissointi sekä tiettyjen harmonioiden ja melodisten kulkujen toimivuus muodostuvat osaltaan tietyn vireen käyttämisen takia. *Ikuinen uni* -teoksessa viulun vire oli $a-e^1-a^1-h^1$. Teoksessa käyttämäni harmoniset ratkaisut (etenkin arpeggioissa), melodian luontevuus ja sen muodostuminen, sointi sekä vapaiden kielten käyttö melodian tukena syntyivät tämän vireen antamien mahdollisuuksien kautta. Vire antoi työkalut kappaleen syntymiselle ja loi sille ominaisluonteen.

Kun syksyllä 2013 aloin työstää konserttia, oli ajatuksenani säveltää konsertin ohjelmisto minulle vuosien varrella tärkeiksi nousseisiin tarinoihin, teksteihin ja runoihin. Kaikki muuttui lokakuussa, kun paras ystäväni kuoli sairauskohtaukseen vain 34-vuotiaana. Jatkotutkintosuunnitelmaani kirjoitetut tarinoiden aiheet ensimmäisen konsertin osalta eivät tuntuneet enää ajankohtaisilta. Oli pikemminkin olo, että minun täytyi soittaa tarina Paavosta, hänen kuolemastaan ja erityisesti siitä, kuinka hän minuun vaikutti. Lopulta tarinallisena teemana läpi konsertin kulki kuolema sekä siihen liittyvä suru ja surun käsitteleminen. Konsertin nimi *Sanaton tarina* tarkoitti alun perin sanatonta tarinankerrontaa – kuinka kertoa tarinaa musiikilla ilman sanoja? Nyt nimelle tuli toinenkin tarkoitus. Kuinka pukea musiikiksi jotain, mitä et osaa pukea edes sanoiksi?

Konserttia työstäessäni pohdin, miltä tuntuu kohdata kuolema. Kuinka voin säveltää mu-

72 Hirvonen 2014a.

73 Järvelä 2011.

74 Kleemola 2010.

siikiksi omaa surua, pelkoa, vihaa, huutoa, riittämättömyyden tunnetta, helpotusta, toivoa, ikävää, rakkautta, elämää? Kuinka paljon uskallan ja kuinka paljon on mielekästä avata yleisölle omaa sisintäni? Ja kuinka tämä on mahdollista tehdä vain viulua käyttäen? Säveltäessäni mietin aina tunnelmaa kappaleen ympärillä ja sitä, mitä mielikuvia se minussa herättää. Kirjoitan ylös sanoja tai lauseita – joko hyvin konkreettisia tai abstraktimpia – joista lopulta muodostuu sävelmän tarina. Joskus ajatus tarinasta tai teemasta on olemassa jo ennen säveliä, joskus jopa teksti on valmiina, jolloin sävellys saa alkunsa tarinasta tai sanoista. Sävellystapa on joka tapauksessa nykyisin aina sama. *Ikuinen uni* -teos sai alkunsa hyvin perinteisestä kehtolaulusta, joka tässä kontekstissa liittyy hyvästien jättämiseen:

*Nuku, nuku nurmilintu,
väsy, väsy västäräkki.
Nuku nurmelle hyvälle,
vaivu maalle valkiaille.
Anna maata maan unia,
maan unia, puun unia.*

Konsertin käsiohjelmaan ja esitarkastustekstiin olin kuvannut teoksesta seuraavaa: ”Paavo tuhkattiin ja tuhkat siroteltiin hänen äitinsä maille. Päivä oli tuulinen ja tuhkat näyttivät tanssivan alas puiden juurille ja mättäille. Lopulta hän nukahti nurmelle hyvälle.”⁷⁵

Puhun luvussa 3 *Kansanmuusikon sävellys – Ikimuuttuja* tekstien merkityksestä ja merkityksellisyydestä omassa musiikissani ja siitä, kuinka olen musiikkini kautta alkanut kirjoittaa omia tekstejäni – löytänyt oman ääneni. Heidi Haapoja puhuu runolaulun esittämisen yhteydessä laulun ”omaksi tekemisen ja oman näkökulman” merkityksestä muusikolle, mikä tuo ilmaisuun syvyyttä. Hän toteaa Senni Timosen kalevalamittaista perinteistä laulukulttuuria koskevan analyysin pohjalta, että traditionaalinen ja kollektiivinen teksti voi näyttäytyä sitä tulkitsevalle laulajalle hyvin henkilökohtaisena ja omaan elämään assosioituvana tekstinä.⁷⁶ *Ikuinen uni* -kehtolaulussa merkityksellisyys löytyi siis jo olemassa olevasta ja hyvin tutusta tekstistä, joka sai uuden elämän omien kokemusteni kautta musiikissani.

Kappale perustuu vanhaan tunnettuun kehtolaulumelodiaan ja -tekstiin *Nuku, nuku nurmilintu*. Oma versioni on sekoitus tunnetuinta tähän tekstiin liittyvää perinteistä melodiaa ja siitä muokkautunutta ja syntyneitä sävellystäni. Kappale alkaa siten, että laulan *Nuku, nuku nurmilintu* -kehtolaulumelodiaa, johon hetken päästä yhtyy viulu – ensin näppäillen, sitten melodiaa unisonossa soittaen. Laulun jäädessä pois alkaa viulu muunnella melodiaa vieden sen lopulta uuteen sottiisimaiseen teemaan. Kappale kehittyy lopulta kiihkeään

75 Hirvonen 2014d.

76 Haapoja 2017, 74–78.

arpeggio-osioon, josta palaa jälleen kehtolauluun. Alla on nuotinnettuna alkuperäinen kehtolaulumelodia sekä sottiisiteema. Näiden nuottiesimerkkien tarkoitus on pelkästään esitellä teoksen kaksi pääteemaa, joita kehittelemällä kappaleen kokonaiskaari muotoutuu. Tapani fraseerata, käyttämäni kaaritukset, heleet, trillit ja pariäänit ovat kuultavissa videonäytteestä. Teos on kokonaisuudessaan 15 minuuttia pitkä ja videonäytteessä on nähtävissä koko teos soitetuna ensimmäisestä tohtorikonsertistani. Sen pilkkominen osiin ja irrallisiin elementteihin ei olisi teoksen ymmärrettävyyden ja kehittymisen kannalta mielekäästä.

Nuottiesimerkki 1: Kehtolaulun alkuperäinen traditionaalinen melodia.



Nuottiesimerkki 2: Kehtolaulun oma sottiisimelodia.



Video 2: [Ikuinen uni -teos ensimmäisestä konsertista.](#)⁷⁷

Kehtolauluteema ja siitä syntyneet arpeggiot olivat ensimmäiset valmiit osiot, jotka tähän teokseen valmistuivat. Alkuperäinen kehtolauluteema ei tietenkään ole minun säveltämäni mutta sen kehittäminen ja muuntelu oli osa teoksen valmistumista lopulliseen muotoonsa. Harjoitusäänitteiltäni on kuultavissa, kuinka teos oli muotoutumassa aluksi noin kuukauden verran vain kehtolauluteeman ja arpeggioiden varaan. Teoksen työstäminen on alkanut tammikuun 2014 lopussa ja 25.2. olen soittanut kokonaisuutta vielä ilman sottiisiteemaa. Teema syntyi lopulta muutaman harjoituskerran jälkeen siten, että 27.2. nauhoituksissa tapailen teemaa ensimmäistä kertaa ja 1.3. se on jo osa teoksen kokonaisuutta. Tästä oli konserttiin vielä puolitoista kuukautta.

77 Hirvonen 2014b.

2.2.2 Esiintyjyyden kehittyminen

Konsertin aiheen ollessa hyvin henkilökohtainen ja sen jokaisen teoksen liittyessä jollain tavalla kuolemaan, menetykseen, suruun ja irti päästämiseen sekä näiden kokemiseen olivat omat tunteet konsertin työstämisessä ja esittämisessä vahvasti läsnä. Konserttia työstäessäni jouduin pohtimaan paljon sitä, miten oma suru ja siitä kumpuavat tunteet voivat vaikuttaa esiintymiseen ja toisaalta sitä, miten ne vaikuttavat sävellystyöhön ja harjoitteluun. Oopperalaulaja Jenni Lätilä tutki oopperalaulajan tunneyötä ja sen vaikutusta laulajaan oman tohtoritutkintonsa tutkielmassa *Oopperalaulajan tunneyö*.⁷⁸ Hän esittää, että oopperalaulaja ei itse tunne esittämänsä roolihahmon tunteita, vaan laulajan tunneilmaisu ja tulkinta rakentuvat harjoittellessa. Laulaja käsittelee roolihahmonsä tunteet jo harjoituksissa ja roolianalyysia tehdessään. Tällöin tunnekokemus esiintyessä on hallinnassa eikä vaikuta laulamiseen ja äänenkäyttöön huonontavasti.⁷⁹ Erona Lätilän kokemuksiin omassa esiintymisessäni on nimenomaan siinä, etten näyttele mitään roolia, vaan olen lavalla aina omana itsenäni. Esitän omia sävellyksiäni, joihin olen sisällyttänyt senhetkisen musiikillisen ja tarinallisen maailmani, ja pyrin tuomaan myös yleisölle kokemuksen ajatuksistani ja musiikillisesta ideaalistani. En koe tulkitsevani sävellyksiäni. Itselläni myös laulaminen voi sisältää rajuakin äänenkäyttöä, jota ei välttämättä klassisessa laulumusiikissa ja esimerkiksi oopperassa käsitetä äänenkäytöllisesti ideaaliksi. Toisin sanoen sävellykseni, tunteiden ja tarinan synnyttämä yhteisvoima voi kuulua esiintyessä äänessäni hyvinkin vahvasti esimerkiksi karjuntana tai nyhkytyksenä. Nämä elementit eivät ole päälleliimattuja ja etukäteen harjoiteltuja tekijöitä, vaan syntyvät esityksen aikana senhetkisen tunneilmaisun kautta.

Joutsenlahti kuvaa täysin päinvastaista kokemusta kuin Lätilä. Hän toteaa, kuinka hänen opiskellessaan kansanmusiikkia Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston ensimmäisellä vuosikurssilla hänelle aukeni täysin uudenlainen musiikillinen ja esityksellinen mielenmaisema, ”jossa tapa soittaa ja laulaa itsestämme, itsellemme”, oli yleisön miellyttämistä tärkeämpää. Esitys oli myös tunnetta. Hän toteaa, kuinka esiintyessä tunnekokemus voi joskus olla niin valtava, että hän itkee jopa soittaessaan. Tästä hän teki lopulta itsellensä voimavaran ja loi oman tyylinsä soittaa itkuja huiluillaan.⁸⁰ Näen esiintyjänä sijoittuvani tunneilmaisultani jonnekin Joutsenlahden ja Lätilän väliin. Vaikka olen esiintyjä, en koe esittäväni jotain itsestäni ulkopuolista päälle opeteltua roolia. Ja vaikka monet teoksistani ovat hyvin henkilökohtaisia aiheeltaan, en koe niiden tunneilmaisua elementtinä, joka kuuluisi ja näkyisi soitossani päällimmäisenä. Se on symbioosissa musiikin kanssa. Lätilän tavoin käsittelen henkilökohtaiset tunteeni jo säveltäessäni ja harjoitellessani, jotta esiintyessä tunnekokemus on hallittavissa mutta silti jollain tapaa kuultavissa.

78 Lätilä 2016.

79 Lätilä 2016, 32–33, 114.

80 Joutsenlahti 2018, 101–102, 105–106.

Joutsenlahden mainitsemasta *itselle soittamisesta* puhuu myös Ilmonen. Hänen kokemuksensa mukaan esitettävä musiikki voi olla erilaista riippuen siitä, soittaako muusikko tietoisesti ulospäin yleisölle vai ”kääntykö sisäänpäin” soittaen itsellensä.⁸¹ Näen tämän yleensä metaforisena eleenä ja aiemmin mainitsemani ei-esittämisen olotilan hakemisena. Tässä konsertissa kuitenkin myös soitin kyseisen kappaleen yleisön takana. Tällöin oli helpompi päästä ei-esittämisen olotilaan ja soittaa teos osittain itselleni. Tämä ei kuitenkaan poista tarvettani saada teos ”läpi” yleisöön. Vaikka aika-ajoin haen esiintyessä ei-esittämisen olotilaa, on itselleni tärkeää, että myös yleisö saa kokea musiikkini ja tarinani. Uskon yleisön pääsevän musiikkini sisälle ja saavan tunnekokemuksen silloin, kun olen itse täysillä mukana ja sisällä esittämässäni musiikissa – oli esittämisen tapa mikä tahansa. Kuulijan ja esittäjän vuorovaikutus voimistuu, kun myös esittäjä kuuntelee musiikkiaan esiintyessään kokonaisvaltaisemmin.

Soolosoittoon keskittyminen taiteellisessa prosessissa vei minua muusikkona eteenpäin erityisesti esiintyjänä. Ensimmäisessä konsertissa löytynyt rohkeampi ja haavoittuvaisempi musiikintekijä-minäni jatkoi kasvuaan jokaisessa konsertissa, tuoden lopulta syvempiä tasoja läsnäolooni lavalla. Lavalle astuminen yksin esittääkseni omaa musiikkiani on kaikessa henkilökohtaisuudessaan lopulta kommunikaatiota yleisön kanssa. Minua viehättää ajatus, että saan aina antaa uusille kuulijoille jotain itsestäni ja ajatuksistani musiikin keinoin ja sillä tavoin olla mahdollistamassa yhteistä kokemusta tämän ajan ilmiöistä ja meitä yhdistävistä tekijöistä. Jotta tämä kaikki edellä mainittu on tullut mahdolliseksi, on minun täytynyt harjoittaa myös viulun ja laulun yhdistäminen pisteeseen, jossa instrumenttien tekniset haasteet eivät tule läsnäolon tielle. Seuraavaksi käsitelenkin tarkemmin viulun ja laulun yhdistämistä – sen erityispiirteitä, sitä, miten se näkyy omassa musiikissani ja sitä, kuinka tämä yhdistäminen on vaikuttanut musiikkini ytimen löytymiseen.

2.3 Viulun ja laulun yhdistäminen

2.3.1 Viulu ja laulu yhdistelmänä

Viulu ja laulu yhdessä muodostavat vahvan resonoinnin, jonka käsittelyssä on lukemattomia vaihtoehtoja sen mukaan, miltä musiikin haluaa kuulostavan. Instrumentit tukevat toisiaan, mutta samalla voivat olla itsenäisesti vahvoja ja persoonallisesti soivia. Vahvan resonoinnin olen huomannut etenkin oktaaviviulua laulun kanssa soittaessani. Oktaaviviulu on soitin, jossa käytetään erikoisvalmisteisia paksumpia kieliä, jolloin soitin soi oktaavia matalampaa viuluun verrattuna.⁸² Kielet laitetaan tavalliseen viuluun, jolloin soittimen mensuuri eli kielen soivan osan pituuden määrittävä satulan ja tallan välinen etäisyys säilyy samanlaisena kuin viulussa, mutta sekä viulu- että jousikäteen tarvitaan kielten pak-

81 Ilmonen 2014, 20.

82 Kleemola 2010.

suuden vuoksi enemmän voimaa. Oktaaviviulun sointi on matalampi ja syvempi kuin viulun.⁸³ Oktaaviviulun matalat taajuudet korostavat laulun korkeimpien sävelien soivuutta ja voimaa.

Jotta viulun ja laulun saa yhdessä soimaan ja resonoimaan, tarvitaan vahva lauluääni. Tällä en tarkoita kovaa laulamista, vaan intensiteettiä ja voimaa. Viulun sointi ja sen läheisyys kehoa ja korvaa vasten on niin voimakas, että lauluäänen kuuleminen ja tunteminen voi aluksi olla haastavaa. Oman lauluääneni kehittyminen voimallisemmaksi on osittain seurausta instrumenttien yhtäaikaisesta käytöstä. Olen joutunut hakemaan ääneeni syvyyttä ja kehollista tuntemusta, jotta ääneni resonoi yhdessä viulun kanssa eikä jäisi alisteiseen asemaan viuluun nähden. Tähän suurena apuna on ollut laulupedagogi ja puheterapeutti Ritva Eerolan kehittämä laulutekniikkaan ja -ilmaisuun keskittyvä *Ääntöbalanssi-ääniharjoitusohjelma™ (BiP™ Balance in Phonation Voice Training)*, jossa lähtökohtana on ääni-instrumentin toiminnan tasapainottaminen.

Seuraavaksi avaan ääntöbalanssi -ääniharjoitusohjelman peruseriaatteita sekä käyn tarkemmin läpi harjoitusohjelman vaikutusta äänenkäyttöni ja kuinka se on ollut apuna instrumenttien yhdistämisessä sekä teknisesti että ilmaisullisesti. Tarkoitukseni ei ole avata harjoitusohjelmaa seikkaperäisesti, vaan kertoa perustiedot ja omat kokemukseni harjoitusohjelman parissa. Harjoitusohjelmasta löytyy hyvin tietoa BiP Voice Training-⁸⁴ ja Ritva Eerolan kotisivuilta.⁸⁵ Myös laulupedagogi Hannele Valtasaari käsittelee aihetta kattavasti pro gradu -tutkielmassaan *Ääntöbalanssi-metodi™ laulunopetuksessa* (2012) sekä vuonna 2017 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Kestääkö ääni? Laulunopetuksen vaikutus opettajiksi valmistuvien äänen laatuun ja ilmaisuun*.

Tutustuin tähän äänenharjoitusohjelmaan ensimmäistä kertaa Sibelius-Akatemiassa maisteriopintojeni aikana vuonna 2010 Ritva Eerolan johdolla. Siitä lähtien sillä on ollut paikkansa omissa lauluopinnoissani, ja siitä on ollut suuri apu myös viulun ja laulun yhdistämisessä. Ääntöbalanssi-ääniharjoitusohjelmassa pyritään tasapainottamaan ääni-instrumentin toimintaa keskittymällä eri ajatusmallien kautta äänentuoton unohtamiseen.⁸⁶ Sen sijaan korostetaan ilmaisulähtöisyyttä, *ilmaisullista innostusta*, jolloin ääni vapautuu ja tulee refleksinomaisesti.⁸⁷ Tämän edesauttamiseksi perusajatuksena on tuottaa seuraavanlainen toiminnan linja:

Ajatus → ilmaisutahto (tahdonvoima) → sanat → ääni

83 Kleemola 2010.

84 <https://fibipvt.wordpress.com/tietoja/>

85 <http://www.provoce.suntuubi.com/>

86 Eerola 2019.

87 Valtasaari 2017, 99.

Ritva Eerolan mukaan toiminnan (puhumisen tai laulamisen) lähtökohtana on ensin *ajatus*, joka saa energiansa ilmaisutahdosta, tahdonvoimasta. Tämä aktivoi kehon lihakset faskioiden eli sidekudoskalvojen välittämänä toimintavalmiuteen. Kun tämä tahdonvoima ja tunteet yhdistyvät sanoihin, ”ilmaisu tulee reflektorisesti keholliseksi tunne-energisten sanojen äänneissä.”⁸⁸ Näin lihaksiin ei muodostu staattista jännitystä, vaan ilmaisullinen ajattelu, tahdonvoima ja tunteet ohjaavat kehon toimintaa. ”Tahdonvoima ja tunteet ikään kuin soittavat äänneillä kehoa laajentaen eriasteisesti sen sisäseinämiä”.⁸⁹ Kun äänen tekeminen unohdetaan, päästään sen syntyemisessä ja ohjailussa lähemmäksi tiedostamatonta tasoa. Harjoitusohjelmassa yhdistyvät äänifysiologinen ja akustinen tutkimustieto käytännön harjoitteisiin, joissa kaikkien toimintaosioiden tulee olla tasapainossa.⁹⁰

Ääntöbalanssissa haetaan luonnollista äänen tuottamista, eli adduktion (äänihuulten lähentymisen) ja ääniraon alapuolisen ilmanpaineen välistä sopivaa suhdetta. Eerola toteaa äänenkäytön kotisivuillaan ääntöbalanssin elementeistä: ”Kun ääntöbalanssi toteutuu, äänihuulet lähtevät värähtelemään pienemmällä paineella, jolloin samalla ilmanpaineella saavutetaan laajempi värähtely ja voimakkaampi ääni. Äänihuulet menevät yhteen nopeammin ja äänirako sulkeutuu tiiviisti. Äänihuulivärähtely alkaa pehmeästi eikä vokaalialkuisissa sanoissa kuulu poksahtavaa aluketta.”⁹¹

Harjoitusohjelmassa on otettu huomioon sekä klassinen että ei-klassinen laulu, kuten rytmimusiikki ja kansanmusiikki, ja kaikissa näissä pyritään saavuttamaan äänenkäytön ilmaisulähtöisyys, puheäänen terve toiminta sekä harjoitusohjelman viisi keskeistä periaatetta. Nämä ovat 1) tasapainoinen asento, 2) lepo- ja ääntöhengityksen toiminnallisen eron tunnistaminen, 3) neljän pallean yhteistyö, 4) kehon toiminnallinen reaktiivisuus ja luonnolliset refleksit, 5) artikulaation ja fonaation eli äänneiden ja äänen tuoton eriyttäminen.⁹²

Ääntöbalanssi-harjoitusohjelman hyödyntäminen oman ääneni harjoittamisessa on vaikuttanut positiivisesti sekä laulutekniikkaani että ääneni vahvistumiseen ja on helpottanut viulun ja laulun yhdistämistä teknisesti sekä ilmaisullisesti. Olen huomannut muun muassa seuraavia vaikutuksia:

1) Ääneni jaksaa laulaa pidempiä fraaseja. Aloittaessani viulun ja laulun yhdistämisen, olin usein soittaessani todella hengästynyt ja pystyin laulamaan yhdellä hengityksellä vain lyhyitä fraaseja kerrallaan. Kahden asian samanaikainen tekeminen suuntasi energiaa turhiin ja liiallisiin ponnistuksiin sekä laulussa että viulun soitossa. Ääntöbalanssin periaatteiden sisäistäminen ja soveltaminen viulun ja laulun yhdistämiseen rauhoitti hengi-

88 Eerola 2012.

89 Eerola 2012.

90 Eerola 2012.

91 Eerola 2019.

92 Valtasaari 2017, 116.

tyselimityksen toimintaa.

2) Ilmaisuni on laajentunut. Tämä kuuluu monipuolisempaan äänenkäyttöön ja äänialani laajentumisena. Nostan esimerkiksi viidennessä tohtorikonsertissani esittämäni teoksen *Eikä mun saisi laulella*. Tässä on viulun sijasta käytössäni jouhikko ja tämä teos on yksi ensimmäisiä ja edelleen käytössä olevia soolo-ohjelmistoni kappaleista. Teos on säilynyt tekstin ja musiikin puolesta muuttumattomana mutta ilmaisuun ja äänenkäyttöön on tullut vuosien varrella todella paljon varmuutta ja äänenkäytössä on tapahtunut teknistä kehittymistä. Olen esimerkiksi laulanut kappaletta ennen kokosävelaskelta alemmalla, koska aiemmin korkeimmat sävelet eivät nykyisessä sävellajissa olisi tulleet samalla voimalla kuin tänä päivänä eivätkä ilman kurkun puristeisuutta. Voimalla tarkoitan energiaa, intensiteettiä ja kontaktia kehoon, jota korkealta laulaminenkin erityisesti vaatii. Myöhemmin nostin sävellajin nykyiseen, koska olin alkanut äänenkäyttötekniikkani kehittymisen myötä myös kuunnella ja kuulla tarkemmin missä sävellajissa ääneni soi parhaiten eri kappaleissa. Tämän teoksen kohdalla huomasin ääneni soivan paremmin korkeammasta sävellajista. Kappaleessa saan yhdistettyä herkän ja voimakkaamman laulun menettämättä missään vaiheessa kontaktia kehoon ja ilmaisun tahtoon.

3) Oma laulusoundini on vahvistunut. Huomaan tämän erityisesti edellä mainitsemassani viulun ja laulun muodostamassa resonoinnissa. Lauluääneni soi koko kropassa, jolloin se pystyy ”antamaan vastuksen” viulun voimakkaaseen soundiin. Kummatkin instrumentit ovat tukevasti ja tukevalla pohjalla soivia ja tuottavat vahvan resonoinnin – yksin ja yhdessä.

4) Intonaatio eli sävelpuhtaus on parantunut. Viulunsoiton ja laulamisen yhdistämisessä intonaatio on hyvin herkkä järkkymään. Vaatii pitkäjänteistä hiomista, jotta korvan ja koordinaation saa toimimaan sujuvasti ja vapaasti huolimatta instrumenttien lähekkäisyydestä toisiinsa nähden. Intonaatioon vaikuttaa myös viulun ja laulun portaaton säveltason säätö, jolloin instrumenttien vire voi olla haasteellista saada kohdalleen.⁹³ Ensimmäisiä tohtorikonsertteja työstäessäni panin usein merkille, että lauluni oli viuluun yhdistettynä hieman ylävireistä. Sillä ei ollut merkitystä lauloinko melodiaa, stemmaa, bordunaa vai jotain muuta. Jos huomasin soinnin epävireyden, jouduin useimmiten korjaamaan juuri lauluani alemmaksi. Tämän seikan tiedostaminen oli tärkeä etappi, sillä se auttoi minua etsimään ja löytämään ääneni ongelmakohtia ja työstämään viulun ja laulun keskinäistä sointia myös tästä näkökulmasta.

5) Balanssi viulun ja laulun välillä on herkistynyt. Tämä johtuu siitä, että lauluäänien kontakti kehoon ei häviä, vaikka viulu tulee mukaan. Tämä auttaa saavuttamaan viulun ja laulun välillä keskinäisen kontaktin, joka herkistää korvan balanssin kuuntelulle.

93 Autere 2011, 19.

6) Tekstin suhde musiikkiin on syventynyt ja artikulaatio tullut selkeämmäksi. Tämä tuo myös tarinankerrontaan lisää ilmaisuvoimaa. Artikulaation (äänteiden) ja fonaation (äänentuoton) eriyttäminen on yksi ääntöbalanssin keskeisimmistä perusajatuksista.⁹⁴ Eerolan mukaan tekstin selkeys syntyy näiden toiminnallisella eriyttämisellä, jolloin äänen vapaus ja ilmaisu ei häiriinny sanojen tuottamisesta.⁹⁵ Koen tämän tapahtuvan myös sanattomassa laulussa. Nykyään mietin tarkemmin kuinka erilaiset äänteet (uuu, aaa, eee, oijoonoo, duu yms.) soivat eri korkeuksilta ja minkälaisia äänteitä valitsen musiikin eri kohtiin.

7) Soitto- ja lauluergonomia on parantunut. Laulaessani ja erityisesti soittaessani olen joutunut paljon miettimään kehoni olemusta (kuinka seison, mitkä lihakset ovat käytössäni, jännitänkö hartioita jne.). Kun aloin laulaa ja soittaa viulua yhtä aikaa, minun oli hyvin pian tarkasteltava uudestaan soittoasentoani. Jo pelkästään viulun paino kädelläni ja hartiallani, soittimen painautuminen kaulaani vasten sekä soittimen kohdentuminen niin vahvasti vain toiselle puolelle kehoa ovat haasteellisia tekijöitä laulun näkökulmasta. Tasapainoisen asennon löytymiseen ja sen ylläpitämiseen soittaessa ja laulaessa on ollut suurena apuna harjoitusohjelmassa käytetty ”kehon sisäisten toimintasuuntien tiedostaminen”. Ritva Eerola puhuu lantiopohjan, kallonpohjan ja servikaalisen pallean välille muodostuvasta *toimintakolmiosta*, joka on apuna toimintasuuntien hahmottamisessa.⁹⁶ Valtasaari tarkentaa aihetta näin:

”Jotta laulaja säilyttäisi kehossaan luonnollisen ja pakottoman avoimuuden, kehon sisäisen toimintakolmion kulmat ikään kuin loitontuvat toisistaan laulamisen aikana. Kun pään ja selkärangan oikea asento löytyy, nivelkohdat vapautuvat, ja keho pitenee automaattisesti. Keskivartalossa pyritään löytämään positiivinen vastakkaisvenytys, jolloin laulaja aistii vyötärön alueelta venymistä yhtä aikaa ylös ja alaspäin. Kehon vastakkaisvenytys auttaa aistimaan selkäpuolen pituuden ja leveyden. Kun paino ja kautuu koko jalkapohjalle, jalkojen asento paranee ja polvien lukot vapautuvat.”⁹⁷

Tästä kaikesta on ollut apu laulamissa mutta myös viulun soitossa – ja erityisesti näiden instrumenttien yhdistämisessä. Kun asento ei ole puristeinen tai jännittynyt, on laulun ja soiton ilmaisu vapaampaa ja luontevampaa.

Ääntöbalanssi on parhaimmillaan vapauttanut kehoni toimimaan tavalla, joka mahdollistaa ääntöbalanssi-menetelmän periaatteiden toteutumisen myös soittaessani laulamatta. Tämä välittyi kuvaavasti äänittäessäni soololevyäni, joka oli yksi tohtorintutkintoni taiteellisista osioista. Levy äänitettiin äänitysteknisistä syistä soitot ja laulut erikseen kahta

94 Valtasaari 2017, 114.

95 Valtasaari 2017, 114.

96 Valtasaari 2017, 106.

97 Valtasaari 2017, 106.

kappaletta lukuun ottamatta siten, että viulu soitettiin aina ensin. Äänitykset tehtiin ilman klikkiä ja jotta se oli mahdollista, minun täytyi pitää laulu koko ajan äänettömästi mukana ajatuksessa ja kropassa soittaessani viulua. Tällöin laulun merkitys, sen melodiset linjat, rytmitys ja aito emootio kehollistuivat soitossani, jolloin äänettömän laulun fraseeraus ja rytmi alkoivat vaikuttaa myös viulunsoiton toimintoihin, fraseeraukseen ja rytmiin. Kun en soittanut enää pelkästään viulufraaseja, vaan lauloin koko ajan mielessäni lauluosuuksia, oli laulun äänittäminen viuluraitojen päälle ilman klikkiä lopulta hyvin luonnollista ja helppoa. Toisin sanoen ääntöbalanssi on auttanut saavuttamaan viulun ja laulun välille syvemmän kontaktin, ja tämä on osaltaan vahvistanut läsnäoloani lavalla.

Kuva 1: Soololevyn kansikuva



2.3.2 Viulun ja laulun yhdistämisen harjoittelu

Lähtiessäni työstämään tohtorintutkintoani minulla oli hyvin selkeä käsitys siitä, missä sil- lä hetkellä olin viulun ja laulun yhdistämisessä taitojeni osalta. Pystyin laulamaan ja soitta- maan samaan aikaan jommankumman instrumentin toimiessa enemmän tai vähemmän säestävässä osassa. Hallitsin bordunalaulun viulun soittaessa samaan aikaan melodiaa ja pystyin laulamaan melodiaa viulun soittaessa bordunaa. Pystyin soittamaan tai laulamaan helppoja stemmoja melodian alle tai päälle. Osasin tehdä rytmisiä säestyksiä ja erilaisia harmonioita viululla laulumelodian alle ja pystyin jollain tapaa eriyttämään instrumentit toisistaan esimerkiksi toisen pysyessä tempossa samalla kun toinen kulkee rubatossa.

Konserttien työstämisen aikana sain vahvistettua näitä taitoja, mikä toi uusia mahdollisuuksia soololle säveltämiseen nimenomaan instrumenttien yhdistämisen näkökulmasta. Aiemmin vaikeilta tuntuneet soittotekniset ratkaisut viulun ja laulun yhdistämisessä alkoivat olla prosessin edetessä helpompia toteuttaa, ja tämä kuului myös sävellyksissäni haastavampina ratkaisuina instrumenttien yhdistämisen osalta. Soittoteknisesti olen koko ajan pyrkinyt instrumenttien yhtäaikaisessa hallinnassa niiden eriyttämiseen siten, että toisistaan erilaisten melodialinjojen soittaminen ja laulaminen yhtä aikaa olisi mahdollista. Tällä en tarkoita esimerkiksi yhden sävelen poikkeamaa yksinäisyydestä tai samanlaisten melodialinjojen liikkumista esimerkiksi tersseissä, vaan kahden täysin erilaisen melodian soittamista ja laulamista. Havainnollistan asiaa kahden nuottiesimerkin sekä ääninäytteen avulla. Esimerkkeinä ovat viidennessä konsertissani esittämäni teokset *Nouskaa neidot* ja *Neidon pako*. *Neidon pako* -esimerkki on teoksen alusta, jossa viulu (jousella soitettuna) ja laulu yhdistyvät ensimmäisen kerran. *Nouskaa neidot* -teoksen esimerkki on puolestaan teoksen lopusta, jossa kaksi aiemmin kuultua eri teemaa yhdistyvät. Ylempi on laulu ja alempi viulu. Nuottiesimerkeissä on nähtävissä instrumenttien melodiset ja rytmiset eroavaisuudet. Nuotinnoksiin en ole kirjoittanut jousituksia, heleitä, trillejä tai käyttämiäni pariääniä. Ne ovat kuultavissa ääninäytteissä, joista ilmenee myös laulussa käyttämäni agogiikka, rytminen vapaus.

Nuottiesimerkki 3: *Nouskaa neidot* -teoksen lyhyt esimerkki.

The image shows a musical score for the piece 'Nouskaa neidot'. It consists of two staves: 'Laulu' (Vocal) and 'Viulu' (Violin). Both are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is written in a soprano clef and includes the lyrics: 'Nou - se, nou - se nei - to nuo-ri, nei - to nuo - ri oi joo noo'. The violin line is written in a treble clef and features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets.

Ääniesimerkki 1: [Nouskaa neidot -teoksen harjoitusnauha](#).⁹⁸

Nuottiesimerkki 4: Neidon pako -teoksen lyhyt esimerkki.

The musical score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system includes the vocal line (Ääni) and the violin (Viulu). The vocal line has the lyrics "Nei - to juok - si tie - tä myö - ten maa - ta". The violin part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system includes the vocal line (Vo.) and the violin (Vln.). The vocal line has the lyrics "vai - voin viis - te - li." and is marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The violin part continues with a similar rhythmic pattern.

Ääniesimerkki 2: [Neidon pako -teoksen harjoitusnauha](#).⁹⁹

Alussa erilaisten melodialinjojen yhtä aikaa soittaminen ja laulaminen tuntui mahdottomalta, mutta instrumenttien yhdistämisen perustaitojen kasvaessa tämäkin haaste helpotui. Perustaidoilla tarkoitan motoriikan kehittymistä eli tilannetta, jossa joutuu yhtä aikaa keskittymään jousikäden, viulukäden, laulumelodian sekä tekstin elementteihin. Myös Autere puhuu koordinaation haastavuudesta. Hän mainitsee pään sisällä soivan laulun dominoivan roolin ja sen vaikutuksen kuulokuvaan seuraavien soitettavien tai laulettavien sävelien ennakkoinnissa.¹⁰⁰ Myös kuuloaistin kehittyminen eli se, kuinka pystyt erottelemaan soivat tekstuurit toisistaan, on yksi perustaidoista. Erilaisten melodialinjojen yhtäaikaista tuottamisesta tekee mielestäni haastavan toisaalta instrumenttien läheisyys kuuloaistiin ja kehoon nähden ja toisaalta niiden samankaltainen sointi. On luonnollista, että laulettaessa tai soitettaessa jotain melodialinjaa toinen instrumentti pyrkii seuraamaan sitä mahdollisimman tarkasti, esimerkiksi tekemällä melodialle terssistemmaa. Kaikki eri suuntiin liikkuvat linjat ja toisen melodian rytmiset muutokset tuntuvat aluksi hankalilta toteuttaa. Kyse ei ole siitä, etteivätkö aihiot sopisi yhteen. Haasteena on niiden toteuttaminen yhden muusikon voimin. Itse harjoittelen tätä usealla eri tavalla.

Yleensä äänitän¹⁰¹ kummatkin aihiot erikseen (sekä hitaasti että tempossa). Äänityksen päälle soitan tai laulan toista aihiota niin kauan, että totun aihioiden tuottamaan kuulokuvaan. Kun vihdoinkin alan samanaikaisesti yhdistämään aihoita, teen sen ensin hitaasti

99 Hirvonen 2019b.

100 Autere 2011, 19.

101 Harjoittelussa käytän puhelimeni äänitysohjelmää.

ja tiedostaen, mitä ääniä, kulkuja, intervaleja ja rytmejä musiikissa tapahtuu milläkin instrumentilla ja miten ne suhteutuvat toisiinsa. Pikkuhiljaa tiivistän tempoa ja toistan aihioita niin kauan, että lopulta ei tarvitse ajatella enää yksityiskohtia. Musiikista ja soitettavista elementeistä tulee kokonaisuus, joka on sisäistetty sekä kuulokuvaan että kehoon ja lihaksiin.

Joskus kirjoitan haastavimmat aihiot nuottiviivastolle allekkain, jolloin melodialinjojen oppiminen tapahtuu myös näköhavainnon kautta. Tällöin aihioden (oli kyseessä sitten melodialinja, harmonia tai rytmi) yhdistäminen viululla ja laululla tapahtuu saman tien ja oppiminen on nopeampaa. Nuottien lukeminen auttaa sisäistämään soitettavan materiaalin jollain tapaa ilman, että tiedostaa mitä soittaa. Tarkoitan tällä sitä, että nuotinlukutaito on jo pienestä pitäen iskostettu niin perustavalaatuisella tavalla omaan musiikin oppimiseeni, että nuotteja lukiessa ei tarvitse (eikä ehtisikään) analysoida jokaista ääntä. Sormet soittavat mitä silmät näkevät. Nuotit toimivat siis tiedonkäsittelyllisenä oppimisen apuneuvona. Koska en yleensä nuotinna omia teoksiani, tämä harjoituskeino on harvoin käytössäni. Pyrin aina opettelemaan kaiken soolomateriaalini ilman nuotteja, koska silloin tulen samalla oppineeksi muutakin kuin vain soitettavat sävelet. Omakohtaisen ja pedagogisen kokemukseni valossa kuulonvaraisuus kannustaa luonnostaan tarkempaan kuunteluun soitettaessa ja lauletaessa. Kun nuottikuvaa ei ole tarjolla, pystyy keskittymään esimerkiksi fraseeraukseen, rytmiin, poljentoon, koristeluihin ja erilaisiin jousituksiin herkemmin. Tämä tuottaa oppimistuloksen, jossa opittu kappale tai elementti on sisäistetty kehoon ja muistiin syvemmin.

Harjoittelen paljon myös viulun ja laulun roolien sujuvaa vaihtamista (viulu ja laulu ovat vuoroin säestävässä, vuoroin solistisessa osassa) sekä työstän niiden keskinäistä balanssia. Balanssilla tarkoitan kulloisellakin hetkellä tähdellisimmän elementin erottumista sekä halutun estetiikan kannalta ihanteellisen soundin löytämistä. Kokemukseni mukaan tätä instrumentaatiota käytettäessä on jatkuvasti valittava oman kuulohavainnon perusteella, missä määrin viulun ja laulun soinnit sulautuvat toisiinsa tai ovat toisilleen alisteiset.

Alussa harjoittelin jonkin verran viulun ja laulun yhdistämistä sordiinon kanssa. Kun viuluun tuli automaattisesti pehmeämpi ja hieman hiljaisempi sointi, oli laulun kuuleminen helpompaa. Kun instrumenttien yhtäaikaiseen toimintaan alkoi tulla rutiinia, jäi sordiino lopulta pois ja kummankin instrumentin kuuleminen ja selkeämpi erottaminen pääsivät luonnollisella tavalla vahvistumaan.

2.3.3 Viulun ja laulun yhdistämisen mahdollisuudet

Taiteellisen tutkimuksen prosessissani viulun ja laulun yhdistämisessä kaksi tärkeää elementtiä ovat näiden instrumenttien laulavuus ja niiden lähestyttävyyden etenkin melodisina

instrumentteina. Laulavuus ja melodisuus tarkoittavat itselleni kahta eri asiaa. Laulavuudessa on kysymys enemmänkin soinnillisesta elementistä eli siitä, kuinka soitan ja laulan, kun taas melodisuus liittyy enemmän instrumenttiin ja siihen, millaista musiikkia sillä on luontevinta tuottaa. Kuten aiemmin totesin, ovat viulu ja laulu instrumentteina aina kantajansa kuuloisia. Näin ajattelee myös Antti Paalanen: ”Soittimen teknilliset ja soinnilliset erityispiirteet määrittävät soivan lopputuloksen. Jokainen soitin ja soittaja ovat erilaisia.” Syntyvään musiikkiin vaikuttavat soitin ja muusikko sekä hänen musiikilliset juurensa ja senhetkinen musiikillinen tyyliinsä.¹⁰² Sekä viulun että laulun luontainen olemus jo itsessään kannustaa tekemään musiikkia, jossa melodisuus on vahva osatekijä. Musiikissani tämä tarkoittaa melodian vahvaa läsnäoloa ja teosten rakentumista useimmiten melodisten aiheiden ympärille sekä instrumenttien soitannollisia ominaisuuksia. Jos säveltäisin pianolla, uskoisin sillä sävelletyn musiikkini perustuvan vahvemmin harmonioille, koska instrumentin soittotekniset ominaisuudet antaisivat sille paremmat mahdollisuudet.

Viulun ja laulun yhdistämisessä on musiikillisesti todella monipuoliset mahdollisuudet. Pystyn tekemään musiikkia, jossa voin käyttää melodian kanssa harmonista linjaa, stemmaa, perkussiivista soitto- tai laulutyyliä, toista melodialinjaa tai bordunaa. Toinen instrumentti voi olla tarkoituksella enemmän säestävässä osassa tai kummatkin voivat olla melodisessa vastuussa. Pystyn käyttämään laulussa eri äänenmuodostustekniikoita ja viulussa eri jousenkäyttötekniikoita. Voin soittaa viululla akordeja, arpeggioita tai huiluääniä, ja viulu on myös mahdollista virittää eri vireisiin.

Edellä mainitsemieni mahdollisuuksien lisäksi viulun ja laulun yhdistämisessä on hyvä muistaa myös yksinkertaisuus. Mitä enemmän viulun ja laulun yhdistämisen taidot karttuvat, sitä enemmän pyrkii mahduttamaan kaikki siihen mennessä oppimansa soittotekniset taidot yhteen kappaleeseen. Tähän sorruin erityisesti instrumenttien yhdistämisen alkutaipaleella. Yksinkertaisuudella tarkoitan siis tässä yhteydessä ”vähemmän on enemmän” -ajatusta sekä teoksen rakentamista soittoteknisesti helpompien elementtien varaan. Esimerkiksi unisonossa soittaminen tai melodian laulaminen viulun samana pysyvän bordunäänän päälle voi olla välillä paras vaihtoehto tuoda esille instrumenttien soinnillinen rikkaus. Musiikillisten ideoiden ei tarvitse myöskään olla soitto- tai lauluteknisesti vaikeita toteuttaa eikä aina tarvitse olla jotain uutta ennenkuulumatonta elementtiä.

Instrumenttien yhdistämisessä harmonian monipuolinen käyttö on omasta mielestäni haastavinta. Viululla ei ole mahdollista soittaa esimerkiksi kolmisointuja samaan aikaan soivina ääninä ilman erittäin voimakasta ja aksentoivaa jousenkäyttöä.¹⁰³ Pystyn soittamaan sointuja akordeina tai arpeggioina, mutta samanaikaisesti on mahdollista soittaa yhtä aikaa soivana vain kahta säveltä. Akordit tai arpeggiot eivät ole aina paras vaihtoehto,

102 Paalanen 2015, 137–138.

103 Kleemola 2010.

koska soinnun hajotus on niin laaja, ettei se välttämättä sovi kyseiseen kohtaan musiikissa. Jos haluan esimerkiksi laulun ja viulun soivan mahdollisimman matalasta rekisteristä ja niillä muodostetun harmonian olevan ambitukseltaan pieni, akordin tai arpeggion käyttö viulussa ei tällöin vastaa haluttua sointikuvaa. Harmonioiden monipuolinen käyttö musiikissa on itselleni tietyssä murrospisteessä. Viulu on musiikissani usein se, joka toimii harmoniasoittimena. En kuitenkaan nykyään ajattele viulun olevan säestyssoitin ja alisteinen lauluun nähden sen toimiessa harmoniasoittimena. Harmonian antava ”säestys” on tärkeä osa musiikkia ja luo pohjan koko teemalle. Seuraavaksi tarkastelen *Väinöläinen*-esimerkki-teoksen avulla harmonian olemusta musiikissani: millä tavoin käsittelen harmoniaa viululla ja mikä on sen merkitys teoksen kokonaisuudessa?

2.3.4 Harmonia sekä viulun ja laulun yhdistäminen. Esimerkkiteos 2: *Väinöläinen*

Väinöläinen-teos syntyi alun perin kolmanteen konserttiini, jossa käytin viulun ja laulun lisäksi luopperia. Halusin selvittää, mitä uutta pystyn tuomaan sävellyksiini ja esityksiini luopperin avulla – ja toisaalta, tuoko se lisäarvoa musiikkiini. Lisäarvolla tarkoitan tässä yhteydessä musiikillisten elementtien monipuolistumista ja laajempaa materiaalipankkia. Konsertin jälkeen olen käyttänyt luopperia vain muutamalla keikalla, ja musiikin tekemisessä se on jäänyt oikeastaan kokonaan pois. Kolmas konserttiprosessi auttoi vahvistamaan ajatustani siitä, että pystyn tuottamaan ja esittämään musiikkia akustisilla instrumenteillani siten, että ne kantavat kaikessa yksinkertaisuudessaan. Pauliina Syrjälä onkin kokenut oman soittimensa (20-kielinen Jooseppi Pohjolan kantele) tuomat rajoitukset enemmänkin inspiraation lähteenä. Hän toteaa: ”Kun soittimella ei lähtökohtaisesti voi toteuttaa ‘mitä tahansa’, olen huomannut mielikuvitukseni ja luovuuteni lähtevän lentoon eri tavalla kuin vaikkapa 40-kielisen koneistokanteleen kanssa.”¹⁰⁴

Tämän inspiraation ja luovuuden olen huomannut myös omassa työskentelyssäni sen jälkeen, kun ymmärsin instrumenttieni akustisen potentiaalin. Luopperin käyttö ei lopulta tuonut lisäarvoa instrumenttieni yhdistämisessä, mutta siitä oli suuri apu musiikillisen suunnan vahvistamisessa. Huomasin luopperin käytön olevan ajoittain jopa esteenä instrumenttieni yhdistämisessä, kun keskittyminen ja musiikin rakentaminen joutui kulkemaan enimmäkseen luopperin ehdoilla. Toki jos olisin saanut harjoitella luopperin kanssa muutamia vuosia ja kehittää rauhassa musiikkiani sen kanssa, voisi käsitykseni luopperin asemasta musiikissani olla hyvin erilainen. Mutta luopperin tuoma musiikillisten ideoiden runsaus ja mahdollisuus lisätä loputtomasti erilaisia aihioita luopperiin ei lopulta ollut erityisen vapauttavaa. Tällä tavoin luopperin käyttö kolmannessa konsertissani auttoi vahvistamaan musiikillistani suuntaani.

Väinöläisen esitin kolmannen konsertin lisäksi viidennessä konsertissani, ja sen versio

104 Syrjälä (tulossa 2020).

löytyy myös soololevyiltäni – erona livenä esitettävän ja levyversion välillä on vain levyllä laulettu muutama stemma. Muutos, joka tapahtui kahden konserttiversioiden välillä, kuuluu lähinnä viulun päällekkäisten harmonioiden sekä laulun stemmojen vähenemisenä sekä luopperin käytöstä luopumisen yhteydessä tapahtuneena rakenteen tiivistymisenä. Kolmannessa konsertissa jouduin rakentamaan teoksen pala palata, lisäten aina yhden elementin kerrallaan luopperiin, jolloin teos eteni hyvin hitaasti. Viidennessä konsertissa (ja sen jälkeen esittäessäni teosta keikoillani) luopperin jäädessä kokonaan pois teos tiivistyi mielestäni toimivaan muotoon ilman, että olisin joutunut luopumaan teoksen kannalta tärkeimmistä elementeistä. Olen hakenut runsasta sointia viulun arpeggioiden käytöllä ja laulun pitkillä linjoilla. Käyn teoksen läpi viidennen konsertin ja levyversion pohjalta eli sen mukaan, jollaisena esitän teosta nykyään. Teoksen ääniesimerkki on soololevyiltä. Lisäksi mukana ovat linkit kahteen videoon: ensimmäinen on soololevyn version mukaan tehty musiikkivideo ja toinen linkki on kolmannesta konsertista, jossa esitän teoksen luopperin kanssa. Näin on kuultavissa myös ero uuden ja vanhan version välillä.

Väinöläinen koki ensi askeleensa alkukeväästä 2015, kun aloin toisen konsertin jälkeen työstää kolmatta konserttiani. Päässäni alkoi soida laulumelodia, ja myös lause *Väinöläinen tietä juoksi* oli mukana heti melodiaa luodessani. Tämän laulufrasain ja lauseen yhdistelmästä lähti kehittymään viulun kahdeksasosarytmisessä etenevä aihio. Mietin säveltäessäni, kuinka saan musiikilla luotua tunnelman määrätietoisesti eteenpäin juoksevista henkilöistä. Viulun koko ajan samana pysyvä rytmisenä elementti loi lopulta pohjan koko teokselle.

Musiikillisesti teos rakentuu laulun kahden eri melodian ja viulun rytmisen ja harmonisen aihion varaan. Viulun vire on $g-d^1-a^1-d^2$. Teksti on muusikko Tero Pajusen käsialaa. En löytänyt mieluista tekstiä tai säefraaseja yleensä käyttämistäni teoksista (SKVR, Kalevala, Kanteletar), ja oman tekstin tuottaminen ei ollut tuolloin vielä siinä pisteessä, että olisin saanut kokonaisen tarinan kokoon. Tiesin Pajusen taidot sanoittajana, joten pyysin häntä kirjoittamaan tekstin ensimmäisen fraasin pohjalta. Tekstistä muodostui lopulta itselleni todella merkityksellinen. Näen sen kuvastavan unelmiaan tavoittelevan henkilön polkua: Kuljet määrätietoisesti unelmiasi ja tavoitteitasi kohti. Välillä polulla tulee vastaan henkilöitä tai tilanteita, jotka pyrkivät kaatamaan sinut pois tieltään ja horjuttamaan uskoasi itseesi. Elämässä voi tulla vastaan tilanteita ja ihmisiä, jotka saavat unelmat jäämään varjoonsa. Aina on kuitenkin mahdollista saada unelmista jälleen kiinni ja jatkaa vimmalla eteenpäin.

Nuottiesimerkeistä on nähtävissä A- ja B-osien laulumelodiat, ensimmäisen säkeistön sanat sekä viulun rytmisen aihio. B-osaan olen kirjoittanut myös laulustemmat. Näistä laulustemma 2:sta käytän myös livenä esiintyessäni. Viulun rytmisen aihio kehittyy laajemmaksi kaikkien kielten arpeggion käytöksi teoksen edetessä, mikä on kuultavissa ääninäytteeltä.

Nuottiesimerkki 5: Väinöläinen-teoksen A-osa.

Ääni

Väi - nö-läi - nen tie - tä juok - si Väi - nö-läi - nen tie - tä

Viulu

4

Vo.

juok - si Kiiä - hyt-ti kil - van kau - no -

Vln.

7

1.

2.

Vo.

mie - li mie - li

Vln.

Nuottiesimerkki 6: Väinöläinen-teoksen B-osa.

B

Laulumelodia

Laulustemma1

Laulustemma2

Viulu

4

Laulumel.

Stem1

Stem2

Vln.

Ääniesimerkki 3: [Väinöläinen-teos kokonaisuudessaan soololevyllä.](#)¹⁰⁵

Video 3: [Väinöläinen-teoksen musiikkivideo soololevyn version mukaan.](#)¹⁰⁶

Video 4: [Väinöläinen-teoksen livevideo luopperin kanssa kolmannesta konsertista.](#)¹⁰⁷

105 Hirvonen 2018a.

106 Hirvonen 2018b.

107 Hirvonen 2015.

Teoksen sanat:

*Väinöläinen tietä juoksi
Kiiähytti kilvan kaunomieli*

*Joukahainen viertä viisti
Kirmahutti kilvan intomieli*

*Väinö vauhdin hurmassa huitoi
Karisteli kuoman kannoiltansa*

*Väinö viiman voimalla viuhtoi
Vierähytti virstan veijarimieli*

*Tuittupäinen tuuli jo tuntui
Hulmahutti hemmon helmallensa*

*Maariainen aallolla astui
Mielitietty aavan aavikkomailla*

*Maari laineen loitsuja lauloi
Kilkahutti kutsun kaunokieli*

*Väinöläisen vierehen viitto
Leimahutti lemmen leikillänsä*

*Väinöläinen tietä juoksi
Kiiähytti kilvan kaunomieli*

Väinöläisessä tulee hyvin esiin viulun käyttö harmoniasoitteina ja se, miten ajattelen harmonian roolin koko teoksen kannalta. Harmonian osa ei ole olla laululle alisteinen, vaan se on oma elementtinsä, joka luo pohjan koko teokselle. Harmoniassa on sisällä myös melodinen kulku, ja harmonia soi välillä solistisesti ilman laulua. Viulu soittaa harmonian sävelet joko erotellen tai arpeggioina, jolloin harmoniasta on mahdollista saada kevyempi ja runsaampi versio. Viulun vire mahdollistaa myös sointuisamman kaikkien kielten arpeggion. Ylin kieli, joka normaalisti on viritetty e^2 -vireeseen, on tässä teoksessa d^2 . Tätä kieltä käytän vain vapaana, eli en paina sormia kieleen muuttaakseni sen säveltä. Kieli resonoi tuossa vireessä ja vapaana soitettuna hieman kaikuisammin ja sointuvammin muiden kielten kanssa, jolloin sointiväristä tulee runsaampi. Teos on oiva esimerkki myös siitä, kuinka viulun eteneminen rytmisesti ja tempossa ei ole esteenä laulussa tuottamalleni agogiikalle. Pystyn rytmittämään laulua elävästi, vaikka viulu etenee päättäväisesti tempossa.

Viulun ja laulun yhdistämisessä on haasteensa, mutta perustaitojen kasvaessa haasteet kääntyvät mahdollisuuksiksi. Yhtäaikainen soittaminen pitää vain saada luonnolliseksi osaksi omaa harjoittelua. On kokeiltava rohkeasti, millaista musiikkia yksi muusikko pystyy tällä menetelmällä tekemään. Samalla korva, soitto- ja laulutekniikka, sävellystaidot sekä esittäjäyys kehittyvät mielestäni kiehtovammalla tavalla kuin mitä tahansa yhtä instrumenttia soittaessa.

3 Kansanmuusikon sävellys – Ikimuuttuja

Suhde tradition ja uuden sävelletyn musiikin välillä tekee nykypäivän kansanmusiikista ainutlaatuista. Pauliina Syrjälä kuvailee osuvasti erääseen suomalaisen kanteleperinteen lajiin, tikkusoittoon, syventyvässä artikkelissaan tradition ja uuden musiikin luomisen suhdetta nykypäivän kansanmuusikon kohdalla: ”Tikkusoittoperinteeseen syventyminen kumpuaa tarpeesta ymmärtää menneisyyttä ja olla osallisena tradition jatkumisessa, mutta samanaikaisesti olen aktiivisesti säveltänyt ja kehittänyt kanteleelle uusia, kokeellisia soittotekniikoita. Olen myös ammentanut tikkusoittoperinteestä inspiraatiota uuden musiikin luomiseen.”¹⁰⁸ Tämä on mielestäni yksi nykykansanmusiikin perustavanlaatuinen piirre. Suomalaisen kansanmusiikin valtava historiallinen kerrostuma pysyy hengissä ja elävänä nykykansanmuusikoiden inspiroitessa siitä, mutta samalla tullaan luoneeksi uutta ja omintakeista musiikkia – kansanmusiikin alati muuttuva luonne elää uusien tekijöiden käsissä.

Suomalaisen kansanmusiikin koulutuksessa ja pedagogiikassa perinteen tuntemus ja säveltäminen ovat olleet tasaveroisessa asemassa Sibelius-Akatemian kansanmusiikkikoulutuksen alusta lähtien. Samalla, kun opiskelijalle opetetaan historiallisia soiton ja laulun lajeja, ovat säveltäminen ja improvisointi yhtä suuressa osassa, ja näihin kannustetaan jatkuvasti. Säveltäminen ja improvisointi eivät rajoitu vain niihin tarkoitettuihin opintojaksoihin, vaan niitä sisällytetään myös instrumentti- ja yhtyeopintoihin. Säveltämiseen kannustetaan monenlaisista lähtökohdista käsin, esimerkiksi arkaaisen musiikin estetiikan välityksellä tai sisäistä polskamestaria etsien. Lähtökohtana on, että kaikki saavat ja osaavat säveltää. Koska säveltämisen katsotaan kuuluvan kaikille, siitä on tullut nykykansanmuusikoille normaali osa muusikon työn arkea. Harva nykykansanmuusikko on ”vain” muusikko. Sävellämme jatkuvasti omiin soolo- ja yhtyeprojekteihimme, monet tekevät näiden lisäksi myös tilaussävellyksiä.

3.1 Matkani säveltäjänä

Säveltämisestä on vuosien mittaan tullut iso ja oleellinen osa muusikkouttani. Ennen masteriopintojani Sibelius-Akatemiassa sävelsin lähinnä yhtyeilleni. Nuo sävellykset olivat enimmäkseen pelimannikappaleiden tyyliä – polskia, sottiiseja, polkkia ja valsseja. Sävellykseni olivat yleensä perinteisessä AB-rakenteessa ja pääpaino oli koukuttavan melodian luomisessa. Myös harmonia- ja rytmikäsitökseni oli tuolloin vielä hyvin yksinkertainen. En esimerkiksi miettinyt, kuinka harmoniat tai rytmiset elementit toimisivat viululla, vaan jätin niiden toteutuksen niistä normaalisti vastaaville instrumenteille ja näiden soittajille. Sovitukset tehtiin yhtyeiden kanssa, ja oma roolini oli yleensä toteuttaa joko melodia

108 Syrjälä 2018, 43–44.

tai stemma. En myöskään tuolloin vielä käyttänyt laulua yhtä aikaa viulun kanssa, vaikka muutoin laulu oli jo melko vahvasti mukana musiikin tekemisessäni.

Käännekohta säveltämisessä sekä viulun ja laulun yhdistämisessä tapahtui aloitettuani maisteriopinnot Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla vuonna 2008. Suhteeni kansanmusiikkiin oli vielä tuolloin suurelta osin pelimannimusiikkiin keskittyvä, ja esimerkiksi improvisaation osuus musiikin tekemisessä oli hyvin vähäistä. Kansanmusiikin aineryhmässä opiskellessani aloin tiedostaa paremmin arkaaisen musiikin olemassaolon ja sen rikkauden. En ollut aiemmin ymmärtänyt, kuinka valtava maailma se oli esimerkiksi vanhoine jouhikko- ja kantelesävelmineen, runolauluineen ja paimensävelmineen. Niihin paneutuminen toi uudenlaisen vireen ja innostuksen viulun soiton harjoitteluun. Sen myötä alkoi syntyä myös ensimmäisiä omia arkaaistyyllisiä sävellyksiä. Oli jollain tapaa hyvin vapauttavaa saada soittaa ja säveltää musiikkia, joka ei aina perustunut perinteiseen pelimannimusiikissa yleisesti käytössä olleeseen AB-rakenteeseen tai monimutkaisiin polskamelodioihin. Monimutkaisuus (ja myös virtuoosisuus) tuli nyt muualta: haasteena oli tehdä musiikkia, jossa ajalla ei ollut väliä. Aikakäsityksen muuttumisen lisäksi tuntui, että musiikkia ei tarvinnut yrittää mahduttaa mihinkään muottiin, vaan tärkeämpää oli, että jokaisella soittamallani sävelellä oli jokin merkitys musiikin kokonaisuuden kannalta. Arkaaisen musiikin sisäistäminen toi tuoretta näkökulmaa myös pelimannisävellyksiini. Vaikka edelleen suurin osa sävellyksistäni oli pelimannisävellyksiä, saivat ne arkaaisen musiikin sisäistämisen kautta lisää luonnetta ja ajallista liikkumatilaa, jossa AB-rakenteisuus ei ollut ainoa lähtökohta. AB-rakenteisuutta löytyy toki myös arkaaisesta musiikista, mutta oma lähtökohtani havainnoidessani pelimannimusiikin ja arkaaisen musiikin eroavaisuuksia liittyi paljolti musiikin rakenteellisuuteen ja tapoihin käsitellä sitä.

Myös ensimmäiset kokeilut viulun ja laulun yhdistämisessä tapahtuivat opiskeluaikana. Tähän vaikutti osaltaan oman sävelkielen monipuolistuminen ja mahdollisuus lähteä liikkeelle arkaaisen musiikin vähäsävelisyyden kautta. Tuntui luontevammalta ja helpommalta aloittaa instrumenttien yhdistäminen esimerkiksi runolaulumelodian työstämisellä. Tällöin pystyin etsimään viulun ja laulun yhteissointia, puhtautta ja balanssia vain muutamia säveltä käyttäen. Viulun ja laulun yhdistäminen toi myös säveltämiseen uusia mahdollisuuksia, ja tämän sekä arkaaisen musiikin sisäistämisen vaikutuksesta minulle alkoi muodostua oma sävelkieli ja tapa säveltää. Nämä kehittyivät ja vahvistuivat pikkuhiljaa koko jatkotutkintoprosessini aikana.

Säveltämisestä puhuttaessa näin aikaisemmin ensimmäisenä mielessäni suuret klassisen musiikin sävelteokset ja niiden jalustalle nostetut säveltäjät. En kuitenkaan pysty arvottamaan säveltämistä vain harvojen ja valittujen mahdollisuudeksi valmistaa partituuri muusikoiden esitettäväksi ja jossa sävellys saa sen jälkeen kuolemattoman roolin. Monet historialliset säveltäjät työskentelivät jonkin instituution alaisuudessa, esimerkiksi kirkon

tai hovin, jolloin sävellyksiä piti syntyä tasaiseen tahtiin ja eri tarpeisiin. Bruce Ellis Bensonin mukaan säveltäjät eivät välttämättä tarkoittaneet sävellyksiensä kestävän ikuisesti vaan niitä esitettävän heidän elinaikanaan.¹⁰⁹

En myös useinkaan näe säveltämisen ja notaation liittämistä toisiinsa lainkaan tarpeellisenä tai oleellisena. Musiikintutkija Ulla Pohjannoro käyttää sävellys-termiä tarkoittamaan säveltäjän laatimaa dokumenttia, kuten nuotinnosta tai äänitallennetta, jolla mahdollistetaan sävellyksen muuntaminen musiikkiesitykseksi.¹¹⁰ Hän määrittelee säveltämisen ”yksilöllisenä ammatillisena toimintana ja ajatteluna. Siinä mielen sisäisestä todellisuudesta muokataan musiikillisia rakenteita, jotka kiinnitetään partituuriin tai äänitallenteeksi.”¹¹¹ Ajatus sävelteoksen nuotintamisesta liittyy mielessäni vahvasti *muille* tai *isommalle kokoonpanolle* säveltämiseen. Omia sävellyksiäni en nuotinna nykyisin yleensä lainkaan. Tallennusmuotona toimii oma muisti sekä äänittäminen – joko puhelimeni sanelin tai jokin äänitysohjelma.

Muistin- ja kuulonvarainen, improvisatorinen säveltäminen on soolotyöskentelyn yksi herkullisimmista menetelmistä. Se vapauttaa mielen, jolloin kuunteleminen herkistyy ja pystyn pikkuhiljaa kiteyttämään tärkeimmät ja mielenkiintoisimmat elementit sävellykseksi. Muistin- ja kuulonvaraista sekä improvisatorista säveltämistä hyödyntävät myös Pauliina Syrjälä ja Antti Paalanen. Kummatkaan heistä eivät kirjoita sooloteoksiaan nuotteille. Paalanen dokumentoi materiaalin vaihtelevalla tallennuslaitteella. Hänelle on luomisprosessin alkuvaiheessa tärkeää antaa ajatuksen virrata vapaasti, joten hän tallentaa soitettavaa materiaalia, kuuntelee sitä myöhemmin, tekee muistiinpanoja ja nostaa materiaalista mielenkiintoisimmat teemat, joita työstää seuraavassa sessiossa. Tämä ympyrä pyörii eteenpäin samaan tapaan, kunnes jossain vaiheessa sävellys alkaa hahmottua. Hänelle kuulokuva kertoo enemmän kuin muistikuva.¹¹² Syrjälälle säveltäminen on pääsääntöisesti muistinvaraista. Hän soittaa ja toistaa aihioita ja ideoita säveltäessään niin kauan, että ne ehtivät painua pysyvästi muistiin ja lihaksiin. Hän tallentaa lyhyitä pätkiä muistin tueksi vain harvoin. Hän hyväksyy sen, että osa luomishetkessä soitettavasta materiaalista unohtuu.¹¹³

Oma tapani säveltää sisältää sekä Paalasan että Syrjälän metodeita. Pidän Paalasan tapaan tärkeänä tallennuksen ja kuuntelun osuutta teoksen syntymisessä, mutta joskus pelkkä musisointi ja muistinvarainen aihoiden tallennus on tuonut juuri sen oikean lopputuloksen. Tallentamisella on säveltäessäni kolme funktiota. Nämä funktiot ovat:

109 Benson 2003, 22.

110 Pohjannoro 2013, 16.

111 Pohjannoro 2013, 18.

112 Paalanen 2015, 86.

113 Syrjälä (tulossa 2020).

- 1) Musiikin tallentaminen alusta alkaen, jolloin tulen tallentaneeksi kaikki ideat, joita kuuntelemalla ja perkaamalla teos pikkuhiljaa valmistuu.
- 2) Parhaiden ideoiden tallentaminen muistin tueksi sen jälkeen, kun niitä on jo hetki soitettu.
- 3) Tallentaminen, jotta voin kokeilla soittaa tai laulaa tallenteen päälle erilaisia musiikillisia ideoita, kuten stemmoja, harmonioita tai rytmejä.

Lähtökohtana on kuitenkin aina muistin- ja kuulonvaraisuus ja sävellyksen kehittäminen sen pohjalta. Yhtyeille säveltäessä lähtökohta on sama, mutta silloin aina tallennan aihiot ja ideat nauhalle, jotta voin tarvittaessa lähettää ideat muille muusikoille tutustuttavaksi etukäteen. Itseltäni löytyy myös eri harjoitussessioistani satoja tallenteita, jotka odottavat kuuntelua ja perkaamista. Tämä on myös yksi tapa, miten osa sävellyksistäni syntyy – kauan aikaa sitten syntynyt aihio on jäänyt unohduksiin mutta jossain vaiheessa löytää tiensä sävellykseksi.

Säveltäminen ei useinkaan näyttäydy minulle muusta musiikin työstämisestä kuten harjoittelusta irrallisena tapahtumana. Säveltäminen kuuluu muusikkouteeni ja musiikin tekemiseen niin perustavalaatuisesti, että ilman sitä en olisi tämä muusikko, joka tänä päivänä olen – eikä minulla olisi musiikkia esitettävänä. Esittämäni musiikki perustuu nykyisin täysin omille sävellyksilleni.

3.2 Improvisaation vaikutus säveltämiseen

Kuten jo edellä olen osoittanut, arkaainen musiikki on vaikuttanut suuresti nykyiseen sävelkieleeni ja tapaan säveltää. Arkaaisesta musiikista löytyy elementtejä, jotka ovat muokanneet minua sekä muusikkona että säveltäjänä. Yksi näistä elementeistä on juuri improvisaatio. Traditionaalisessa pelimannimusiikissa improvisaatiota ei esiintynyt samalla tavalla kuin arkaaisessa musiikissa, jossa muuntelu oli suuremmissa osissa. Itselläni improvisaatio heräsi eloon nimenomaan arkaaisen musiikin kautta ja siihen syventymällä. Käyn seuraavaksi lyhyesti läpi sitä, minkälaisia merkityksiä improvisaatio on saanut nykykansanmusiikin näkökulmasta Suomessa.

Heikki Laitinen toteaa improvisaation käsitteenä edustavan erityisesti muusikon näkökulmaa ja olevan jopa mahdotonta tunnistaa. ”Kuulija on muusikon armoilla”, toteaa Laitinen.¹¹⁴ Kun mietin omaa musiikin tekemistäni, erityisesti säveltämistä, improvisaation ja säveltämisen raja on hyvin häilyvä, etenkin, koska en dokumentoi sävellyksiäni nuoteille. Minun voi olla vaikea tunnistaa, missä improvisointi loppuu ja säveltäminen alkaa. Myös Laitinen toteaa, että näiden välinen rajanveto on hankalaa, koska pyrkimyksenä on ennenkuulumattoman musiikin aikaan saaminen. Tärkeää onkin mielestäni huomio, että sävel-

114 Laitinen 2003, 266.

täjä on myös muusikko. Laitinen määrittelee muusikon liikkumatilan ”pakon ja vapauden välisellä avaruudella”.¹¹⁵ Vapautta hän nimittää ”improksi”. Merkityksellistä ei ole se, onko jokin esitys improvisaatiota, tulkintaa vai sävellystä ”vaan: minkälaista improa se on”.¹¹⁶ Ajattelen näin, että säveltäessä improvisointi ei lopu. Siitä tulee osa lopullista teostani.

Myös Syrjälä on pohtinut säveltämisen ja improvisaation eroa. Hän näkee säveltämisen toimintana, jolla pyritään johonkin pysyvään musiikilliseen muotoon, kun taas improvisaatio edustaa hetkellisyyttä.¹¹⁷ Se mitä ja paljonko näistä jää kuulonvaraisessa maailmassa mieleen, on mielestäni kiinni nimenomaan siitä, kumpaa ajattelet tekeväsi. Jos tavoitteenani on luoda sävellys, pyrin hetkessä olemisen ja musisoimisen lisäksi keskittymään poimimaan ja muistamaan mielenkiintoisia aihioita. Jos tavoitteenani on ”vain” improvisoida, minun ei tarvitse pyrkiä muistamaan musisoimiani elementtejä vaan voin keskittyä olemaan hetkessä ja antaa musiikin kulkea ajatuksesta toiseen.

Improvisaation elementtien käyttö musiikissani ja musiikin tekemisessäni oli ennen arkaaisen musiikin estetiikkaan syventymistä hyvin vähäistä, haastavaa ja jollain tasolla jopa epämiellyttävää. Tämä liittyi varmasti osittain myös senhetkiseen käsitykseeni virtuoosisuudesta, jonka määrittelin lähinnä muusikon kyvyksi hallita instrumentin tekniset puolet erinomaisesti sekä tapaa ajatella musiikkia yksioikoisesti ja melodia edellä. Tunnistan itseni hyvin Laitisen kritiikistä, että käsitykset improvisaatiosta painottuvat liikaa vain melodiikkaan.¹¹⁸ Improvisointi näyttäytyi itselleni harmonian päälle soitettuna soolona, jossa kekseliäimmät melodiset kulut olivat tavoiteltava asia. Arkaainen musiikki avasi korvani improvisoinnille – etenkin sille, kuinka yksinkertaisesta ja vähäsävelisestä aiheesta voi löytyä koko maailma.

Arkaaisesta musiikista puhuttaessa nousee esille myös termi *pitkän estetiikan musiikki*. Kristiina Ilmosen kuvauksessa se on ”muinaissuomalaiselle musiikille tyypillistä loputtomasti muuntelevaa, vähäsävelistä ja pitkäkestoista soittoa ja laulua.”¹¹⁹ Musiikintutkija Erkki Huovinen nostaa osuvasti esiin, kuinka tätä estetiikkaa ja muinaisuuden käsitettä ei nähdä ainoastaan vain joinain sävelminä, ”vaan kokonaisvaltaisena musiikillisena maailmankuvana ja mielen maisemana, jonka muusikko pyrkii tekemään omakseen.”¹²⁰ Tehdessäni maisteriopintoja aloin arkaaisen musiikin myötävaikutuksesta etsimään instrumentistani enemmän erilaisia sointuja ja sävyjä sekä miettimään kappaleen ja improvisaation luonnetta, tunnetta ja tarinaa. Ilmonen toteaa improvisaation olleen hänelle keskeinen työkalu ja keino, jolla oma ilmaisu kehittyi ja vapautui. Hän pitää tärkeänä muusikon yhteyttä it-

115 Laitinen 2003, 270

116 Laitinen 2003, 270.

117 Syrjälä (tulossa 2020).

118 Laitinen 2003, 266.

119 Ilmonen 2014, 20.

120 Huovinen 2015, 23.

seensä esiinnyttäessä – läsnäoloa, joka vaikuttaa ilmaisun syvyyteen.¹²¹ Myös Syrjälä katsoo improvisoinnin tehneen hänestä rohkeamman ja itsevarmemman muusikon: ”Improvisaatio avasi korvani tarkemmalle kuuntelulle ja sen myötä opin ymmärtämään musiikkia kokonaisvaltaisemmin.”¹²² Pystyn samaistumaan kummankin ajatuksiin. Improvisaation olemus muuttui pikkuhiljaa syvemmäksi musiikilliseksi ilmaisuksi ja työkaluksi. Se oli läsnä harjoitellessani ja esiintyessäni mutta toi uusia elementtejä myös säveltämiseen sekä lopulta muokkasi tapaani säveltää.

3.2.1 Improvisaatioon syventyminen. Esimerkkiteos 3: *Kohtalon tanssi*

Seuraavaksi lähestyn improvisaatiota oman musiikkini kontekstissa. Otan tarkasteluun neljännessä konsertissani esitetyn teoksen *Kohtalon tanssi*. Tarkastelen erityisesti, millaisin keinoin improvisointiin tässä teoksessa syvennyttiin ja tuon esiin arkaaisen musiikin myötävaikutuksesta syntyneen kokonaisvaltaisemman tavan työstää musiikkia ja tarinaa. Vaikka tarinankerronta ei ole tämän tutkielman aiheena, oli se neljännen konsertin yksi tärkeimmistä elementeistä. Sen vuoksi tarinankerronnan esille tuominen tässä esimerkkiteoksessa on myös musiikin synnyn ymmärtämisen kannalta tärkeää.

Tässä konsertissa työstin ja esitin kaikki teokset erikokoisten yhtyeiden kanssa. Yksi suuri tavoite taiteellisessa työskentelyssä oli improvisointiin uskaliaasti heittäytyminen. Koin tämän tärkeäksi erityisesti kolmannen konsertin luupperikokeilujen jälkeen. Musiikin työstäminen luupperin kanssa tuntui rajoittavan jonkin verran omaa ilmaisuani ja musiikillista improvisaatiotani, koska jouduin keskittymään niin vahvasti luupperin käyttöön. Neljännessä konsertissa halusin testata miten improvisointiin keskittyminen vaikuttaa sävellyksiini, kuinka pystyn kommunikoimaan toisten muusikoiden kanssa improvisoimalla ja minkälaisia elementtejä improvisoiminen tuo omaan ilmaisuun ja yhdessä kerrottavaan tarinaan.

Teos liittyi koko konsertin teemaan *Uni*. Käsiohjelmassa ja esitarkastustekstissä kirjoitin konsertista seuraavaa:

”Tarinankertojat on konsertti, jossa soolosoitto, yhtyemusisointi, improvisointi ja laulu sulautuvat keskenään yli 40 muusikon käsissä yhtenäiseksi tarinaksi. Päivi Hirvonen tuo neljännessä jatkotutkintokonsertissaan lavalle neljä erilaista yhtyettä, jotka kuljettavat unen maailmassa etenevää tarinaa.”¹²³

Jokaisesta konsertin teoksesta olin kirjoittanut pienen runon, jossa avasin kappaleen

121 Ilmonen 2014, 15

122 Syrjälä (tulossa 2020).

123 Hirvonen 2016c.

sisältöä. Missään konsertin kappaleissa ei ollut sanoja mukana, vaan kaikki laulu oli sanatonta. Tämän teoksen runo kuului näin:

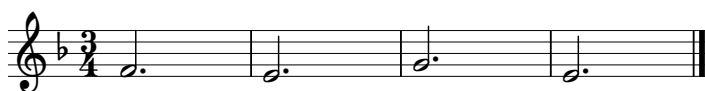
*Hahmo tyhjiydestä
hyvä vai paha
Noutaja
Älä huoli, sillä kohtalosi on sinetöity
jo ennen syntymääsi.*

Tarkastelun alla olevassa teoksessa kanssani soitti ja lauloi kanteleensoittaja Maija Kauhanen. Olemme sekä ystäviä että kollegoja. Olemme musisoineet yhdessä jo yli kymmenen vuotta ja tunnemme hyvin toistemme ajatukset ja musiikilliset lähtökohdat. Yhdessä musisointiin on kuulunut luonnollisesti myös improvisointi, mutta emme olleet siihen yhdessä syventyneet ennen tätä konserttia.

Teos pohjautui pääosin improvisaatiolle. Se rakentui kahdelle säveltämälleni yksinkertaiselle melodiselle aihiolle. Seuraavat nuottiesimerkit olen kirjoittanut d-molliin, koska nuotti on näin helpommin luettavissa, mutta konsertissa soiva korkeus oli des-molli, josta myös videoesimerkki on. Kauhasen kantele oli viritetty puolisävelaskelta normaalia alemmaksi, koska siitä syntynyt kanteleen ”vouvaava” (äänen taso vaihtelee portaattomasti kielen jännitteen löysyydestä johtuen) sointi toimi hienosti tässä teoksessa. Tästä syystä viulu oli viritetty ges-des¹-as¹-es², jotta vapaiden kielten käyttö olisi mahdollista.

Nuottiesimerkkeihin olen kirjoittanut vain teoksen kaksi melodista aihiota kaikessa yksinkertaisuudessaan. Se, miten ne teoksessa esiintyvät ja miten improvisointi niiden ympärille rakentuu, on kuunneltavissa neljännen konsertin videonäytteestä.

Nuottiesimerkki 7: *Kohtalon tanssi* -teoksen aihio 1.



Nuottiesimerkki 8: *Kohtalon tanssi* -teoksen aihio 2.



Video 5: [Kohtalon tanssi -teos neljännestä konsertista.](#)¹²⁴

Näiden aihoiden pohjalta improvisoimme musiikin. Ensimmäisillä harjoituskerroilla meillä oli mukana monia sovittuja elementtejä, kuten se, millä tavoin aloitamme kappaleen, millaisia siirtymiä teemme ja millaisia sävyjä pyrimme hakemaan soittoomme. Harjoitusvaiheessa haimme yhteistä musiikillista kokonaisuutta rohkeammilla kokeiluilla. Tämä oli aluksi todella haastavaa ja epämukavaa, ja kappale etsi suuntaansa vielä hyvin lähellä konserttia. Esitimme kappaleen ensimmäisen kerran konsertin ohjaajalleni Jouko Kyhälälle vasta esitarkastuksen jälkeisenä päivänä. Tämä siksi, että meillä oli vain muutamia harjoituskertoja käytettävissämme ja halusimme ensin tutustua materiaaliin kahdestaan. Ohjaajan rooli oli suurempi konsertin muissa teoksissa, ja tässä teoksessa Kyhälän mukaan tulo osui juuri oikeaan aikaan. Siihen asti improvisaatio pyrki ilmenemään jonakin sovittuna elementtinä, joka satoi kappaleita aina johonkin tiettyyn kaavaan. Teosta hallitsivat liiaksi sovitut elementit ja niissä pysyminen. Siitä puuttui rohkeus, haavoittuvuus ja riskinotto. Päätimme kokeilla toista lähestymistapaa – unohtaa kappale ja säännöt. Ainoat ”säännöt” olivat lupa tehdä mitä vaan, lupa epäonnistua ja katsekontakti. Näitä kolme asiaa toistimme toisillemme joka kerta tämän jälkeen kaikissa harjoituksissa ennen jokaista vetoa. Joskus lisäsimme jonkun sanan, kuten tauot, hiljaisuus, tarina. Kun kaikki olikin yhtäkkiä sallittua, improvisoinnista katosi epämukavuus ja siitä tuli kaikessa vapaudessaan kiehtovaa. Sovittua oli ainoastaan Kauhasen aloitus ja siirtyminen jossain vaiheessa toiseen sävellettyyn aihioon. Muita raameja teokseen emme sopineet, vaan halusimme antaa teokselle mahdollisuuden saavuttaa improvisatorinen luonne. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka kahdesta vähäsävelisestä aihioista kasvoi pitkä musiikillinen maailma – joka oli jokaisella soitto-kerralla erilainen. Arkaaisen musiikin elementit tässä teoksessa kuuluivat nimenomaan pitkässä musiikillisessa kaaressa, improvisoinnissa sekä erilaisten sointivärien hakemisena.

Musiikillisen rohkeuden löytymisen jälkeen myös kappaleen tarinallinen elementti oli helpompi pitää mukana. Konsertin koko tarinallinen teema lähti liikkeelle konserttia varten otetuista promokuvista.

Kuva 2: *Tarinankertojat*-konsertin promokuva. Kuva Antti Kokkola.



Promokuvien unenomaisesta tunnelmasta välittyi lopullinen teema, uni. Kaikki konsertin kappaleet syntyivät vasta tämän teeman selkiytymisen jälkeen. Teema antoi paljon ajatuksia ja ideoita säveltämiseen ja konsertin kokonaisuuden luomiseen. Koska uni voi olla sikeätä, katkonaista, viihdettä, painajaista, vauhtia, hidastusta, selkeää tai sumuista, pyrin sävellyksiä tehdessäni pitämään mielessäni unien arvaamattoman luonteen ja toisaalta niistä huokuvan kauneuden. *Kohtalon tanssi* oli tarinallisesti yksi unen osa. Konsertin käsiohjelmassa lukee kappaleesta näin: ”Tässä teoksessa uneen ilmestyy hahmo, joka on tullut hakemaan sinut mukaasi. Tarinassa on kyse elämän arvaamattomuudesta ja kuinka huolehtiminen on turhaa, koska kohtalosi on päätetty jo ennen syntymääsi.”¹²⁵

Vaikka konsertin teema oli tämän teoksen harjoittelun alkaessa selvä, määrittyi teoksen lopullinen tarina Kauhasen kanssa yhdessä. Prosessin edetessä huomasin, että toisen ihmisen läsnäolo toi tarinankerrontaan enemmän vaihtoehtoja ja näkökantoja. Myös *Kohtalon tanssi* -teoksen improvisatorisen luonteen johdosta meidän muusikoiden kommunikatio, läsnäolo ja toisen antamat impulssit kuljettivat tarinaa ja musiikkia eri suuntiin kuin

125 Hirvonen 2016c.

aluksi olin itse ajattelut. Vaikka tarina on kummallakin sama, sen toteutus voi muusikoiden mielessä kuulostaa hyvin erilaiselta. Tässä on mielestäni myös sen rikkaus. Toimme musiikkiin omat persoonamme, soundimme ja ajatuksemme, joista tarina rakentui ja sai lopullisen muotonsa.

Improvisoinnin etsiessä vielä suuntaansa, tarinaan keskittyminen oli erityisen haastavaa. Tässä tarina siis muuttui harjoituskertojen edetessä, musiikin johdatellessa sitä lopulliseen suuntaansa. Kun tarina sai lopullisen muotonsa, alkoi improvisointi olla vieläkin mielekkäämpää ja helpompaa. Ajatus yhteisestä tarinasta auttoi kuuntelemaan musiikkia syvenyneemmin ja ottamaan impulsseja toisen soitosta ja katseesta. Tavoitteena oli myös pitää mielessä ajatus ainutkertaisuudesta. Harjoitellessa yritimme olla toistamatta edellisellä kerralla soitettuja elementtejä ja pyrimme aina kuuntelemaan uusin korvin. Se, mitä kaikkea toistui ja mitä ei, on mahdotonta muistaa tarkkaan, koska emme äänittäneet kaikkia sessiota. Mutta oman kokemukseni mukaan kaikilla muusikoilla on aina muutamia tyylilisiä manereita, joita toistamme musiikissamme. Pyrimme kuitenkin harjoittamaan toisen tekemisiin reagointia ja kuuntelua. Hyväksi koetun elementin (melodiakulun, rytmin, sävyn, soundin) toistamatta jättäminen oli haastavaa mutta oppimisprosessin kannalta tärkeää. Saimme avattua korvia uusille sävyille ja ideoille sekä siirryimme pois mukavuusalueelta. Mukavuusalueelta poistuminen on tärkeää, jotta pystyn muusikkona reagoimaan valppaasti mahdollisiin muutoksiin häkeltymättä niistä sekä olemaan läsnä myös silloin, kun musiikki ei ole ennestään tuttua – kun sen luominen tapahtuu hetkessä.

Huovinen toteaa, että improvisaatio antaa muusikoille nuoteille säveltämiseen verrattuna mahdollisuuden kokeilla ”erilaisia rakenteellisia ja emotionaalisia ratkaisuja”, joita emme välttämättä ilman improvisointia olisi lainkaan tulleet löytäneeksi. Tämä synnyttää samalla uutta musiikkia – ”ilman improvisaatiota meiltä yksinkertaisesti puuttuisi valtava osa maailman musiikista.”¹²⁶ Improvisaatioon uskaliaasti heittäytyminen ja improvisaation kuuleminen ja kokeminen muunakin kuin vain kekseliäinä melodisina kulkuina ovat olleet tärkeässä asemassa kehityksessäni säveltäjänä ja esittäjänä. *Kohtalon tanssi* -teos syntyi joka kerta uudelleen ja pääosissa olivat tarina, kaksi melodista aihioita ja niiden ympärille luotu musiikillinen maailma, jossa sointivärit ja erilaiset sävyt olivat avainasemassa. Tällainen kokonaisvaltainen musiikillinen kehittyminen ei olisi ollut mahdollista ilman improvisaatioon ja arkaaiseen estetiikkaan syventymistä. Voisin jopa kärjistäen sanoa, että ilman näitä kahta minulla ei olisi tällä hetkellä musiikkia esitettävänä, tai ainakin se olisi estetiikaltaan hyvin erilaista.

126 Huovinen 2015, 16.

3.3 Säveltäminen prosessina

Ennen taiteellisen tutkimusprosessini alkua säveltämiseni perustui tiukempiin raameihin. Ensinnäkin en säveltänyt musiikkia soolona soitettavaksi vaan yhtyeilleni. Säveltäminen tapahtui kokonaisuudessaan ennen kappaleen harjoittelua ja sisälsi melodian tekemisen ja hahmotelman soinnuista, joskus myös sopivan tekstin etsimisen. Kirjoitin sävellyksen aina ylös nuottipaperille. Kun sävellys oli tehty, se sovitettiin yhdessä yhtyeen kanssa. Itselleni sävellyksen suurin tavoite oli hyvän melodian luomisessa. Sävellyksen muotokielenä oli lähes aina uudempi pelimanniperinne.

Nykyisin säveltämiseni on hyvin erilaista. Se on monipuolinen, syvä ja kokonaisvaltainen tapahtuma, joka kestää ensiesitykseen asti, joskus jopa siitä eteenpäin. Ajattelen säveltämisestä hyvin samoin kuin Paalanen, jolle säveltäminen ja sävellyksen muokkaaminen ovat koko ajan muutoksessa.¹²⁷ Myös Syrjälälle vapaus muokata omia sävellyksiään uudelleen erilaisiksi versioiksi on erityisen inspiroivaa.¹²⁸ Omassa työskentelyssäni tulkiten tällaisen jatkuvan muutoksen elementin olevan improvisaatiolähtöisen sävellystavan yksi perustavalaatuinen piirre ja linkittyvän vahvasti itselleen säveltämiseen. Sävellys voi olla perinpohjaisessa muutoksessa juuri sen vuoksi, että sitä työstän ja esitän vain minä itse. Tähän muuntumisen ajatukseen istuu myös Deleuzen ja Guattarin *tulemisen* käsite.

Tulemisen käsitteessä on Deleuzen ja Guattarin mukaan kyse todellisuuden jatkuvasta muuntumisesta, jossa ”todellisuudella ei ole olemusta, joka olisi muutosten taustalla”.¹²⁹ Kaikki olemisen muodot, kuten ihmissubjektit tai musiikkiteokset, ovat olemassa ja ilmenevät vain tietyssä ajassa ja paikassa, ”eikä näillä ilmiöillä ole minkäänlaisia ennalta määrättyjä olemisen tapoja”.¹³⁰ Omalla kohdallani näen tämän heijastavan nimenomaan musiikkini jatkuvaa liikkeessä ja muutoksessa olemista. Olen miettinyt paljon sitä, onko sävellys oikeastaan koskaan valmis. Soololle säveltäessäni en pysty määrittelemään säveltämistä ja harjoittelua erillisiksi prosesseiksi, vaan ne ovat yhtä. Sävellän soittaessani ja soitan säveltäessäni. Teos muuntuu hieman jokaisella harjoituskerralla – joskus jopa niin paljon, että teos saa täysin uuden muodon. Omalla kohdallani uusi versio poistaa vanhan käytöstä, mutta alkuperäistä aihiota, josta kaikki versiot ovat syntyneet, ei poista mikään. Siitä on aina mahdollisuus aloittaa uusi. Musiikintutkija Milla Tiainen kuvailee Deleuzen ja Guattarin ontologisia ajattelutapoja seuraavasti: ”Heidän mukaansa kaikkia olemisen tapoja luonnehtii variaatio ja muutos: erottuminen siitä, mitä jo oli.”¹³¹ Olen monesti ajatellut teosteni sisältävän neljä vuodenaikaa. Sävellys kuulostaa eri näkökulmista katsottuna erilaiselta, eri aikoihin soitettuna erilaiselta. Joskus tuntuu, että vuodenaikoja on jopa viisi,

127 Paalanen 2015, 86.

128 Syrjälä (tulossa 2020).

129 Leppänen, Moisala, Tiainen & Väättäinen 2015, 15. Katso myös Deleuze & Guattari 1987.

130 Leppänen, Moisala, Tiainen & Väättäinen 2015, 15.

131 Tiainen 2017.

kuusi, kymmenen. Kappaleesta, jota olet soittanut ja esittänyt jo vuosia, löytyy aina uusia asioita. Kappaleen elementit voivat muuttua joskus radikaalistikin, jolloin koko kappaleen olemuksesta tulee erilainen. Tästä otan myöhemmin esimerkiksi teokseni *Nouskaa neidot*.

Myös sävelkieleni on koko ajan muuttumispisteessä. Siihen vaikuttaa ympäröivä maailma, kuulemani musiikki ja oman itseni muuttuminen. Tarkoituksena ei ole pysäyttää kehitystäni johonkin saavutettuun pisteeseen, vaan etsiä ja luoda uusia tapoja sille, millä keinoin oma musiikkini voi olla olemassa.

Säveltäminen voi lähteä liikkeelle itselläni jostain ajatuksesta, aiheesta, rytmistä, soundista, sävelestä, tekstistä, sanasta, mielikuvasta tai siitä, että istun ja improvisoin miettimättä sen enempää. Säveltämisessä on aina mukana fyysinen tekeminen (soittaminen, laulaminen, äänittäminen) mutta myös syy sävellykselle – tarve luoda tai muodostaa oma kuvaus musiikin keinoin jostain itseä sillä hetkellä kiinnostavasta aiheesta, tarinasta tai ilmiöstä.

Kuten edellä totesin, on melodialähtöinen säveltämiseni kehittynyt kohti laajempia lähtökohtia. Toki melodisuus on sävellyksissäni vahvasti läsnä, koska se on instrumenteilleni luontaista, mutta se ei ole enää ainoa lähtökohta tai lopputulos. Arkaaiseen musiikkiin ja improvisointiin syventymisen lisäksi tähän on ollut vaikuttamassa soolosoiton mukaan tulo sekä viulun ja laulun yhdistäminen. Pelkän melodian soittaminen (ja laulaminen) ja sen muuntelu ei ollut itselleni riittävää, vaan halusin haastaa itseäni säveltäjänä – katsoa millaisia musiikillisia rakenteita pystyn soolona instrumenteillani luomaan.

Se, miten sävellykset lähtevät syntymään, ei ole vuosien varrella juurikaan muuttunut. Edelleen ne saavat alkunsa jostain musiikillisesta ideasta, kuten pienestä aiheesta, riffistä, sointukierrosta, rytmistä tai vaikka soundillisesta mielikuvasta, joka voi tulla päähän missä ja milloin vain. Mutta se, kuinka ideat kehittyvät kokonaisiksi teoksiksi, on muuttunut paljonkin. Ennen sävelsin keskitetysti. Istuin alas viulun ääreen ja soitin ja muokkasinkin tekeillä olevaa melodiaa niin kauan, että siitä syntyi kappale – yleensä AB-rakenteinen pelimannisävellyks. Kun melodia oli valmis, kirjoitin sen nuottipaperille ja tein siihen soinnut. Nykyään teoksen syntyprosessi on ajallisesti paljon pidempi ja sisältää monia eri vaiheita. Esimerkkinä tästä muutoksesta olkoon *Neidon pako* -teos, jonka äänitin soololevylleni ja esitin viidennessä konsertissani.

3.3.1 Säveltämisen monimuotoisuus ja jatkuvuus. Esimerkkiteos 4: *Neidon pako*

Neidon pako -teoksessa yhdistyy kaksi erillistä tekeillä ollutta teosta, ja se on syntynyt aikavälillä tammi–syyskuu 2017. Ensimmäinen versio on kuultavissa soololevylläni, jonka äänitin toukokuussa 2017. Tästä muokkautui vielä liveversio viimeiseen tohtorikonserttiin syyskuun 2017 loppuun. Teksti on kirjoitettu yhteistyössä Tero Pajusen kanssa. Tarina on saanut kimmokkeen elokuvasta *Puhdistus*, jonka ensimmäisessä kohtauksessa nuori tyttö pakenee henkensä edestä ihmiskauppiaita. Aihe jäi piinaamaan mieltäni. Ajatus siitä, että maailmassa on vielä tänäkin päivänä miehiä, jotka ajattelevat naisen kehon olevan täysin omistettavissa ja otettavissa omaan käyttöön, haastoi minut kirjoittamaan ensimmäistä kertaa omaa tekstiä. Tämä on ohjelmistossani siitä harvinainen teos, että sävellys on syntynyt tekstin ollessa jo melko pitkällä – tarinan idea ja osa tekstistä on saanut alkunsa jo vuoden 2016 alussa.

*Neito juoksi tietä myöten
maata vaivoin viisteli.
Sydän raivoisasti lyöden
Verta suoniin taisteli*

*Vaalii neito sieluaan
joka rikki revittynä
jaksaa kantaa neidon rikottua kehoa.*

*Kajo kuun jo tietä tummuvaa
Matkan päässä valaisi
Kunpa toivon liekki sammuva
Kirkkahammin palaisi*

*Vaalii neito sieluaan
joka rikki revittynä
jaksaa kantaa neidon rikottua unelmaa.*

*Kantaa neito
Sieluaan
Rikottua
Kehoaan*

*Neito juoksi tietä myöten
Ääni auton pysäytti
Neito varjoon puiden pakeni
Auto viereen hidasti*

Jatkaa auto kulkuaan

Neito puiden takaa katselee ja miettii milloin uskaltaa taas hengittää

Kantaa neito

Sieluaan

Rikottua

Kehoaan

Kantaa neito

Sieluaan

Rikottua

Unelmaa

Neito jatkoi pian juoksuaan

Maata vaivoin viisteli

Löysi paikan, johon nukahtaa

Pelko sielun sumensi

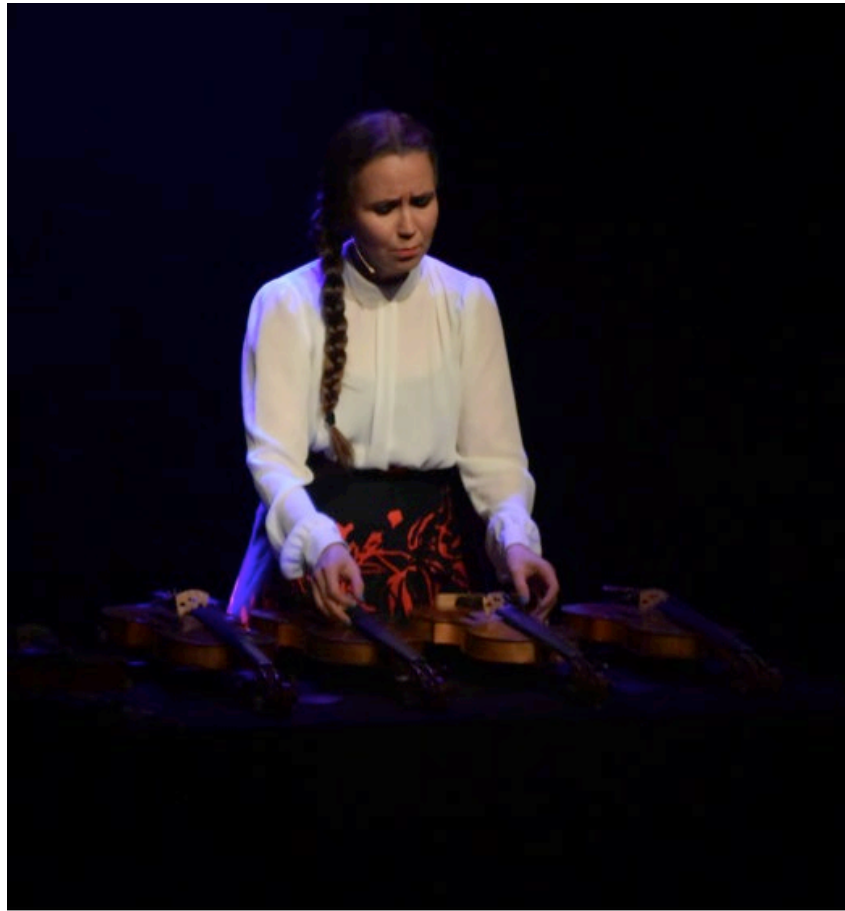
Jatkaa unessa juoksuaan

Eikä pääse pakoon pelkojaan,

ei peikkojaan, ei rikottua sieluaan.

Teos jakaantuu neljään osaan. Ensimmäinen osa koostuu introsta, jossa on päällekkäin neljän viulun pizzicato-kudelman ja ensimmäinen laulumelodia. Halusin käyttää pizzicatossa paremman soinnin vuoksi viulun vapaita kieliä, minkä vuoksi käytössäni oli neljä viulua (ks. kuva). Ensimmäinen viulu oli viritetty vireeseen $g-d^1-a^1-d^2$, toinen $g-c^1-g^1-d^2$, kolmas $g-c\#^1-a^1-e^2$ ja neljäs vireeseen $g-b^b-a^1-e^2$. Lisäksi käytössä on normaalivireinen viulu. Intron jälkeen käynnistyy toinen osa, ABC-rakenteinen ja tekstin sisältävä osio. Viulu soittaa A- ja B-osissa juoksevaa riffiä ja C-osissa harmoniaa joko arpeggiona tai pitkinä jousenveitoina. Toinen osa päättyy intron laulumelodiaan ja A-osan alla olleeseen viuluriffiin. Tähän päälle alkaa viuluimprovisaatio (kolmas osa), jonka aikana edelliset teemat häipyvät pois. Teoksen neljäs osa (outro) sisältää viululla soitettuja kvinttejä sekä niiden päälle tulevan ja loppuun kehittyvän uuden laulumelodian.

Kuva 3: Neljän viulun pizzicato. Kuva: Jorma Airola.



Seuraavaksi on nähtävillä nuottiesimerkit ensimmäisestä, toisesta ja neljännessä osasta eli ne musiikilliset teemat, joiden katson olevan teoksen pääteemat. Nuotinnoksiin olen kirjoittanut laulumelodian sekä viulun soittamat aihiot. Toisen osan eli ABC-osion kohdalle olen kirjoittanut myös sanat (ensimmäinen säkeistö) sekä viulun käyttämät pariäänit ja jousitukset. Muutoin kaikki muu musiikillinen ja ilmaisullinen informaatio löytyy ääninäytteestä.

Nuottiesimerkki 9: Neidon pako -teoksen intro.

Laulu

Viulu

pizz.

6

Voc

Vln.

11

Voc

Vln.

16

Voc

Vln.

21

Voc

Vln.

Nuottiesimerkki 10: Neidon pako -teoksen A-, B- ja C-osat.

A

Laulu

Nei-to juok - si tie-tä myö - ten maa-ta vai - voin viis - te - li. Sy-dän

Viulu

B

Voc

rai - voi-sas-ti lyö - den ver - ta suo - niin tais - te - li. Vaa - lii nei - to

Vln.

B

Voc

sie - lu-aan jo-ka rik-ki re-vit-ty-nä jak-saa kan - taa nei-don ri-kot-tu-a

Vln.

C

Voc

ke - ho - aan. kan - taa nei -

Vln.

C

Voc

to sie - lu - aan ri - kot - tu -

Vln.

C

Voc

a ke - ho - aan.

Vln.

Nuottiesimerkki 11: *Neidon pako* -teoksen outro.

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The top staff of each system is for the vocal line (labeled 'Laulu', 'Voc', or 'Voc'), and the bottom staff is for the violin (labeled 'Viulu' or 'Vln.'). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and various note values including quarter, eighth, and half notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ääniesimerkki 4: [Neidon pako](#) -teos kokonaisuudessaan soololevyllä.¹³²

132 Hirvonen 2018a.

Teos sisältää sekä pitkän kaaren että AB-rakenteen. Pitkällä kaarella tarkoitan tässä yhteydessä teoksen kokonaisuuden muodostumista erilaisista osioista, jotka toisiinsa yhdistettynä tekevät kappaleesta kokonaisuuden, tarinan. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka musiikissani arkaainen estetiikka on sekoittunut uudempaan perinteeseen. Säveltämisen näkökulmasta katsottuna teoksen syntyprosessi on ollut pitkä ja monivaiheinen. Kappale on muotoutunut pienistä aihioista, jotka ovat syntyneet joko viululla, laululla tai tässä teoksessa myös pianolla. Olen hyödyntänyt kuulonvaraista säveltämistä eli nauhoittanut syntyviä aihioita ja kuunnellessani säveltänyt niiden päälle lisää ja myös muokannut teosta koko ajan eteenpäin. Esimerkiksi intro syntyi siten, että kahdeksan tahdin mittaisen lauluaihion ollessa valmis ryhdyin testailemaan sen päälle harmoniaa aluksi pianon kanssa. Sen jälkeen mietin, miten saisin harmonian toimimaan viululla ja päätin kokeilla ensimmäisessä konsertissani kehittämäni monen viulun pizzicato-soittotapaa. Viritin neljä viulua edellä mainitsemini vireisiin ja työstin harmonian ja rytmin toimimaan viuluilla. Halusin viulujen pizzicaton kuulostavan itsenäiseltä elementiltä. Lauluaihiota olin laulanut aluksi A-osan viuluriffin päälle, josta lopulta tuli yksi kappaleen pääteemoista.

Samaan tapaan ovat muodostuneet myös muut kappaleen aihiot. Yksi aihio on johtanut toiseen, kappaleen äänittäminen on tuonut lisäideoita, olen harjoitellut aihoiden yhteensopivuutta viululla ja laululla sekä tehnyt tarvittavia muutoksia, lisäyksiä ja poistoja kappaleen rakenteeseen ja musiikkiin. Kuulonvarainen säveltäminen ja säveltämisen sekä harjoittelun nauhoittaminen ovat olleet avainasemassa tämän teoksen valmistumisessa.

Kuten aiemmin olen todennut, muodostuvat teokseni monesti muutamista erilaisista aihioista, joita yhdistelemällä teos muotoutuu. Aihio voi olla alun perin tarkoitettu johonkin toiseen teokseen tai jäänyt vain yksittäiseksi ahioksi puhelimeni sanelimeen ilman, että siitä on (vielä) tullut osa mitään teosta. Tässä teoksessa useita kappaleeseen päätyneitä aihioita olen alun perin työstänyt toisiin teoksiin. Esimerkiksi viuluimprovisaation lopussa oleva kahden tahdin pätkä oli alun perin osa toista tekeillä olevaa teosta. Siitä tuli lopulta *Neidon pakoon* puuttuva palanen, joka sitoi teoksen alku- ja loppupuolen yhteen. Vaikka aihio oli viimeisiä tähän teokseen lisättyjä elementtejä, oli se kuitenkin ensimmäinen syntynyt aihio (tammikuussa 2017), joka tässä teoksessa kuullaan. Myös outron laulumelodiaa olen tapaillut jo tammikuussa toisen teoksen yhteydessä. Minulta löytyy tammi-maaliskuun ajalta nauhoitteita, joissa kehitellen melodiaa välillä viulun ja välillä pianon kanssa. Lopulta melodia asettuu lopulliseen muotoonsa viulun kvinttiharmonian päälle. Lopullinen mitta, eli kokonaiskesto ja rakenne, jonka äänitin soololevylleni ja joka on tässä ääninäytteenä, on puhelimeessani olevien äänitteiden mukaan muodostunut kuitenkin vasta muutamia päiviä ennen levyn äänitysten alkamista toukokuussa.

Jos ennen sävelsin keskitetysti ja kirjoitin kappaleet ylös nuottipaperille niiden valmistuttua, on teoksien synty tapa nykyään hyvin erilainen. Käytän säveltämisessä apuna äänityslai-

tetta, joko puhelimen sanelinta tai esimerkiksi tietokoneen Garageband-ohjelmaa. Nuotteja en kirjoita sooloteoksistani lainkaan, harvoin myöskään yhtyeille tulevista kappaleista. En näe sitä tarpeellisena, koska kaikki informaatio, mitä teoksesta on, löytyy äänitteiltä ja omasta päästäni. Kun sävellän itselleni soolona, olennaista on yhtä aikaa käynnissä oleva sävellys- ja harjoitteluprosessi – teos on koko ajan muuttumistilassa. Tällaisessa luomisen tavassa sävellysten kirjoittaminen nuoteille on oman kokemukseni mukaan turhaan aikaa vievää ja tarpeetonta. Myös introssa jaksossa 1.3.2 *Säveltäminen ja improvisaatio* esillä ollut määritelmä *itsellensä säveltäminen* liittyy vahvasti nykyiseen sävellystapaani. Kun aloin säveltää musisoimalla ja nuotinkirjoitus jäi itselle säveltäessäni pois on säveltämisestä ja sävellyksistä tullut henkilökohtaisempi prosessi, jossa hetkessä luominen (improvisointi), oma muistinvaraisuus ja taito kehittää teoksia sävellykseksi ovat kehittyneet.

Puhelimestani voi löytyä yhden tunnin ajalta kymmenenkin eri tallennetta samasta aiheesta, jonka aikana aihe on voinut kehittyä lopulliseen muotoonsa ja on tullut näin osaksi kokonaisuutta. Aihe on voinut myös muuttua aivan täysin tai tulla osaksi jotain toista teosta. Joskus aihe on tullut valmiiksi hyvinkin nopeasti, joskus se hakee muotoaan monia päiviä, viikkoja tai jopa kuukausia. Käytän tallenteita apunani myös sävellyksen kokonaiskaaren hahmottamisessa. Joskus teoksesta ei välttämättä saa parasta kokonaiskuvaa harjoitus- ja sävellyshetkellä. Tällöin tallenteen kuunteleminen voi auttaa kokonaisuuden hahmottamisessa, ja sävellyksen musiikillinen eteneminen kirkastuu. Monesti saan uusia ideoita kuuntelemalla, ja joskus on voinut tulla mieleen joku vuosiakin vanha teema, joka istuu täydellisesti tekeillä olevaan sävellykseen. Tallenteet ovat apunani myös instrumenttien yhdistämisessä ja yhdistämistä harjoitellessani.

Neidon pako-teoksen (kuin myös muiden sävellysteni) valmistumisessa harjoitustallenteet ovat siis olleet avainasemassa. Helmikuulta 2017 löytyvät ne äänitteet, joissa ovat valmistuneet A-, B- ja C-osien laulumelodiat. Maaliskuun 7. päivänä kehittyi viiden tallenteen aikana A- ja B-osien viuluriffi ja 14. maaliskuuta intron laulumelodia. Kaikki musiikilliset teemat on siis sävelletty tammi–maaliskuun aikana, mutta kappaleen kokonaiskaari sai lopullisen muotonsa vasta toukokuussa ennen levyn äänityksiä. Esimerkiksi intron neljän viulun pizzicato tuli mukaan tallenteista päätellen vasta toukokuun alussa. Tekstin työstin valmiiksi huhtikuun aikana.

Säveltämiseni on vahvasti kytköksissä harjoitteluun. Jos ennen sävelsin kappaleen kokonaisuudessaan valmiiksi yhdeltä istumalta, kestää sävellysprosessi nykyään yhtä pitkään kuin teoksen harjoittelu esitys- tai äänityskuntoon. Tämä on seurausta sekä arkaaisen musiikin estetiikkaan syventymisestä että sooloprojektin aloittamisesta. Kun työstän musiikkia vain itselleni, pystyn tarttumaan helpommin ja harjoitteluhetkessä kaikkiin muutoksiin ja ideoihin, joita työskentelyn aikana nousee esiin. Ideoin, kokeilen, äänitän, kuuntelen, soitan, kuuntelen, ideoin, testailen, äänitän, improan, äänitän, kuuntelen, kehittelen... Arkaaisen

musiikin soittaminen ja laulaminen on taas vaikuttanut suoraan siihen, miten sävellän ja harjoittelen. Kuten aiemmin kirjoitin, en pyri enää pelkästään koukuttavan melodian säveltämiseen vaan luomaan musiikkia, jossa kuuluu senhetkinen musiikillinen tyylini (minkälaista musiikkia sävellän, millä tavalla ja miten käytän instrumenttejani). Tällaisen musiikin työstäminen on itselleni monipuolinen ja vaiherikas kokemus. *Neidon pako*-teoksen työstäminen haastoi minua sävellyksellisesti ja harjoittelun osalta viulun ja laulun yhdistämisessä, tarinankerronnassa ja pitkän musiikillisen kaaren luomisessa.

3.3.2 Kahden perinteen fuusio ja muuttuva sävellys. Esimerkkiteos 5: *Nouskaa neidot*

Nouskaa neidot -kappale koki uudestisyntymisen viidenteen konserttiini. Ensimmäinen versio kuultiin toisessa konsertissani *Kielikeito*-nimisenä kappaleena. Viidenteen konserttiin se muuttui melodian, sovituksen ja tekstin osalta. Kappale saavutti näiden muuttujien myötä soitannollisesti ja tarinallisesti uuden ulottuvuuden ja merkityksen. Uudessa versiossa on kuitenkin kuultavissa kaksi samankaltaista melodista aihiota kuin ensimmäisessä versiossa. Teos on soitto- ja lauluteknisesti hyvin vaativa viulun ja laulun yhdistämisessä. Kappaleessa on paljon viululla ja laululla päällekkäin kahta eri melodiaa, joka vaati runsaasti harjoitusta melodioiden eriyttämisen suhteen siten, että myös yllättävät muunnellut olisivat mahdollisia. Myös instrumenttien balanssin hakeminen oli harjoittelussa keskeisessä osassa. Viulun vire on tässä kappaleessa normaali eli $g-d^1-a^1-e^2$.

Otin tämän kappaleen esimerkiksi monestakin syystä. Ensinnäkin kappale on toimiva esimerkki vanhan ohjelmiston muokkautumisesta uudeksi. Olen samaa mieltä Paalasan kanssa siitä, että jo valmis ja esitetty tai tallennettu teos on mahdollista aina säveltää uudelleen.¹³³ Sävellykset, jotka pohjautuvat vahvasti erilaisten musiikillisten aihoiden yhdistelyyn ovat jo luonteeltaan sellaisia, että ne voivat olla alituisessa muutoksessa muusikon päähän sisässä. Oman ohjelmiston muokkautumiseen on vaikuttanut ensinnäkin oma musiikillinen kasvaminen tohtoriopintojen aikana, toiseksi sävellystyylin ja sävelkielen selkiytyminen, kolmanneksi yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen teknisen sekä ilmaisullisen hallinnan kehittyminen ja neljänneksi vahva haluni tuottaa omaa tekstiä – kertoa omaa tarinaa.

Lisäksi tämä teos kiteyttää mielestäni hyvin sen, millä tavoin musiikissani yhdistyy arkaaisuus ja (uudempi) pelimanniperinne. Nämä kaksi estetiikkaa ovat kuultavissa sekä viulussa, laulussa että kappaleen sävelkielessä. Tässä teoksessa tulee myös hyvin esille, mitä tavoittelen viulun ja laulun yhdistämisellä: instrumentit elävät ja toimivat symbioosissa, mutta ovat samalla itsenäisiä elementtejä. Teoksessa on kuultavissa sävellyksellistä ja soitoteknistä haastavuutta näiden instrumenttien yhdistämisessä, mutta samalla se tuo esiin instrumenttiyhdistelmän rikkauden ja mahdollisuudet.

133 Paalanen 2015, 138.

Yksi tärkeä elementti on itse kirjoitettu teksti. Pidän nykyään erittäin tärkeänä tekstin oma-kohtaisuutta. Se antaa sävellyksille enemmän kontekstia ja tuo esittämiseen läsnäoloa. Oma-kohtaisuus voi tarkoittaa esimerkiksi aihetta henkilökohtaisesta elämästä, aiheen käsittelyä omasta näkökulmasta tai aihetta jostain yhteiskunnallisesta ilmiöstä, joka sävellyshetkellä kiehtoo minua tai jota pidän tärkeänä. Toki käytän edelleen myös traditionaalisia tekstejä joissain teoksissa joko kokonaisuudessaan tai osittain omien sanoitusten rinnalla, mutta aiheiden täytyy olla itselleni jollain tasolla merkittäviä. *Kielikeidon* teksti oli kerätty *Suomen Kansan Vanhat Runot* -teoksesta ja siinä puhuttiin laulamisen tärkeydestä. *Nouskaa neidot* -teoksen teksti on syntynyt ajatuksesta naisten itseystestä ja oikeuksista, siitä, kuinka tärkeää on luottaa itseensä ja unelmiinsa, kulkea pelottomasti niitä kohti ja pitää ääntä kaikille kuuluvista tasavertaisista oikeuksista – myös niiden puolesta, joilla ei itsellään ole siihen mahdollisuutta. Teksti kertoo siitä, kuinka tärkeää on uskaltaa ja saada näyttää ilonsa, onnensa ja myös surunsa. Tässä alla ovat analysoitavana olevan teoksen sanat:

Nouse, nouse neito nuori, neito nuori oijoonoo

Nouse tiellesi omalle, ja omalle oijoonoo

Kulje kohti unelmia, unelmia oijoonoo

Kohti omaa kohtaloo, kohtaloo oijoonoo

Nosta äänes kuuluville, kuuluville oijoonoo

Pidä puolta heikompien, heikompien oijoonoo

Laula lempesi ilmoille, ja ilmoille oijoonoo

Laula surusi tuulehen, ja tuulehen oijoonoo

Tavoitteenani ei ole ollut säännönmukaisen runolaulutekstin tekeminen, runomitan käyttäminen tai tavunpituussääntöjen puitteissa pysyminen, vaan tavoitteeni on ollut inspiroitua kalevalaisesta runoudesta ja käyttää sitä omassa kontekstissani. Olen pikkuhiljaa alkanut omien sanoitusten kohdalla pyrkiä irti sekä kalevalaisen runouden että riimillisen kansanlaulun estetiikasta ja pyrkinyt löytämään oman tyylini luoda sanoituksia. Omien tekstien tekemiseen johtaneet vaiheet ovat menneet kutakuinkin seuraavasti: Lähdin liikkeelle perinteisistä runolauluteksteistä siten, että aluksi etsin valmiin runon käytäväkseni yhdestä ja samasta lähteestä (esimerkiksi *Kanteletar*). Tämän jälkeen kokeilin tarinan kokoamista eri lähteistä. Tässä *Suomen Kansan Vanhat Runot* -kokoelma oli paljon käytössäni. Seuraava vaihe on ollut oman tekstin tekeminen runomitalla. Näissä kolmessa vaiheessa tekstien aiheet ovat edustaneet vielä enimmäkseen Kalevalaan liittyvää tai sen taustalla ollutta suullista mytologiaa. Tämän jälkeen ryhdyin testaamaan omien tekstien tekemistä siten, että runomitassa pysyminen ei ollut enää pakottava tekijä, vaan se toimi

inspiraation lähteenä. Tämä vapautti tekstit käsittelemään laajempia ilmiöitä ja erityisesti itseäni kiinnostavia tai koskettavia aiheita. Seuraava vaihe, jota kohti pyrin, on tuottaa omaa tekstiä omalla äänellä ja omalla tyyllillä. Samalla tavalla kuin oman sävelkielen on myös oman tekstillisen tyylin löytyminen tärkeää. Oma kirjoittajan ääni tuo jälleen syvemmän ja henkilökohtaisemman tason musiikkiini. En näe keskeisenä asiana musiikissani sitä, että minun olisi pidettävä kiinni runomitasta. Kirjoitan myös mitallista runoa, mutta erityisesti soolo on niin henkilökohtainen projekti, että siinä haluan kokeilla rajojani sekä säveltäjänä että sanoittajana.

Alun perin sävelsin teoksen siis toiseen konserttiin, jossa se oli nimeltään *Kielikeito*. Kerroin tästä versiosta vain lyhyesti, sillä tärkeämpänä näen muutoksen uuteen versioon sekä uuden version työstämisen ja lopputuloksen. *Kielikeito* koostuu neljästä osiosta: alun viulun ja laulun pääteemoista, keskiosan viulun pizzicatosta ja rubatolaulusta, loppuosan viuluarpeggiosta ja laulun vahvemmassa teemasta sekä outron kahden erilaisen melodian yhtäaikaisesta soittamisesta. Musiikillinen kaari kulkee vahvasta alusta herkempään keskiosaan, josta hitaasti nousee taas vahvaan loppuun.

Viidennen konsertin ideoina oli tehdä täysin uusia sävellyksiä sekä kirjoittaa uudelleen vanhaa ohjelmistoa nähdäkseni, kuinka olen kehittynyt taidollisesti, musiikillisesti ja ilmaisullisesti. Halusin tarttua uudelleen *Kielikeito*-kappaleeseen, koska esitin edelleen sitä keikoillani, mutta se tuntui kaipaavan uutta näkökulmaa. Vanha versio ei tarjonnut enää kosketuspintaa itselleni musiikillisesti, soitannollisesti tai tarinallisesti. Uusi versio (niin kuin kaikki viimeisessä konsertissa esittämäni kappaleet) tuli myös soololevylleni. Se sai alkunsa doorisesta viuluaihiosta, jonka myötä myös laulumelodia muuttui miksolyydisestä dooriseksi. Vanhasta versiosta säilyi laulumelodian lisäksi viuluvälike pienellä muutoksella. Myös uuden version viulun välisoitto on muunnelma vanhan version välisoitosta.

Kappaleen rakenne muodostuu neljästä osiosta. Ensimmäisessä osiossa vuorottelevat kaksi erilaista doorista viuluaihiota ja toisen päälle laulettu melodia sekä miksolyydin viuluvälike. Näitä toistetaan vuorotellen ja pienillä muunnoksilla. Levyllä on äänitetty aihioita myös päällekkäin, ja lisäksi sieltä löytyy pizzicatoriffi. Livenä olen joutunut poimimaan musiikillisesti tärkeimmät elementit, jotta kappaleen esittäminen olisi mahdollista ilman luupperia.

Toinen osio on viulusoolo. Se koostuu ensimmäisen osion miksolyydisestä melodiasta, jota kehittelen muuntelemalla, sekä uudesta melodiasta, josta kehittyi kolmannen osion viuluarpeggio. Viuluarpeggion päälle tulee lauludillatus¹³⁴ ja nämä vievät neljänteen ja viimeiseen osioon, jossa palataan viulusoolon miksolyydisen melodiaan tällä kertaa kvinttiä alemmalla. Lopuksi päällekkäin soi ensimmäisen osion toinen doorinen viuluaihio ja alun

134 Dillatuksessa käytetään tekstin sijaan erilaisia rallattelutavuja.

laulumelodia, tällä kertaa miksolyydisenä.

Rakenteellisesti versiot muistuttavat toisiaan. Kummankin version alkuosa on viulu- ja lauluteemojen vuorottelua, jonka jälkeen tulee viulusoolo. Kappaleiden loppupuolet viulusoolon jälkeen eroavat eniten toisistaan. Suurimmat muutokset näiden kahden version välillä ovat musiikillisen kokonaisuuden selkeämpi hahmottaminen, eri elementtien sitominen vahvemmin toisiinsa, viulun ja laulun monipuolisempi yhdistäminen, uuden version vahvempi tarina sekä tietysti teoksen musiikillinen ja rakenteellinen olemus. Myös versioiden tempokäsitykset ovat erilaiset. Seuraavaksi ovat kuultavissa molemmat teokset kokonaisuudessaan. Teoksien rinnastuksesta voidaan kuulla niiden väliset muutokset.

Video 6: [Kielikeito -teos toisesta konsertista.](#)¹³⁵

Ääniesimerkki 5: [Nouskaa neidot -teos kokonaisuudessaan soololevyttä.](#)¹³⁶

Erotuksena *Neidon pako* -teokseen käsillä oleva teos on syntynyt hyvin nopeasti. Ensimmäiset tallenteet uudesta viuluaihiosta on tehty vain alle kuukautta ennen soololevyn äänityksiä, ja viimeisin tähän teokseen tullut aihio on viuluvälilike 2, joka on syntynyt vain muutama päivä ennen äänityksiä. Sanat kirjoitin myös lopulta vain pari päivää ennen studioon menemistä. Aihe oli kuitenkin kytenyt kauemmin, ja pieniä aihioita olin kirjoittanut ylös jo aiemmin.

Nouskaa neidot -esimerkki näyttää, kuinka omakohtainen kahden perinteen fuusio kuuluu musiikissani, ja kuinka jo olemassa oleva sävellys voi saada uuden muodon ja tarinan. Lisäksi yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulun soittotekninen kehittyminen suhteessa ensimmäiseen versioon on tässä teoksessa hyvin kuultavissa.

3.3.3 Sävellyksen merkityksellisyys. Esimerkkiteos 6: *Tuuti tuuti, tuomenmarja*

Säveltämisen henkilökohtaisuus on työssäni nykyään vahvasti läsnä. Se voi tarkoittaa inspiroitumista itseäni koskettavista ilmiöistä tai omaa kokemusta jostain aiheesta. Muuttamalla henkilökohtaisia kokemuksia musiikiksi, kasvaa sävellyksestä myös merkityksellisempi esittää. Viimeisessä konsertissa esitin kehtolaulun *Tuuti tuuti, tuomenmarja*. Kappale on saanut alkunsa romanilaulusta *Katu iltojen tummussa*, jota on laulanut muun muassa Hilja Grönfors. Romanilaulu laulun lajina on kiehtonut minua jo ensikosketuksesta lähtien, ja erityisesti tämä kyseinen kappale on ollut ohjelmistossani erilaisina versioina pitkään. Pystyn helposti samaistumaan romanilauluissa esiintyvään kaihoisuuteen ja ”venyttävään” laulutapaan. Kerran harjoitellessani tulevaa soolokiertuetta varten vuoden 2016 alussa aloin jälleen tapaila tätä laulua. Näppäilin viululla sointukiertoa Hm-D5-G5-A

135 Hirvonen 2014c.

136 Hirvonen 2018a.

(siten, että vapaat D- ja A-kielet soivat jokaisessa soinnussa mukana ja pohjasävel vaihtui h-a-g-cis¹) mutta sävelmä ei täysin istunut sointuihin. Aloin laulaa tekstiä siinä hetkessä uudella melodialla, joka muokkautui sen harjoittelukerran aikana lopulliseen muotoonsa. Melodia muuttui h-mollista D-duuriksi. Viulun vireeksi muodostui g-d¹-a¹-d¹.

Kappale muodostuu nykyään kahdesta osasta: AB-rakenteisesta tekstiosuudesta, joka lauletaan samanlaisena toistuvan pizzicatoharmonian päälle, sekä sanatonta laulua sisältävää outrosta, joka rakentuu hiljalleen kasvavan viuluharmonian päälle. Ensimmäisen osion musiikki oli valmis jo 2016, kun taas jälkimmäinen puolisko syntyi viidettä konserttiani ja levyä työstäessäni maalís-toukokuun 2017 aikana. Rakenteesta muodostui lopulta seuraavanlainen: Ensimmäisen osan intro on sointukierto, joka soitetaan viulun pizzicatoilla kahdesti läpi. Sama kierto pyörii koko ensimmäisen osan ajan laulun alla. Ensimmäisessä osan AB-muoto toistuu kahdesti, joista toisella kerralla sekä A- että B-osat kerrataan. Tämän jälkeen alkaa outro, jossa viulun pizzicato vaihtuu jousella soitettavaksi. Sama sointukierto saa lisää elementtejä useammasta viulusta ja kehittyy loppua kohden. Tämän päälle tulee uusi laulumelodia, tällä kertaa ilman sanoja.

Uusi teksti syntyi tarpeesta saada oma ääni paremmin kuuluviin. Alkuperäinen teksti alkoi tuntua vieraalta uuteen melodiaan nähden. Tuntui myös jollain tapaa vääráltä laulaa tekstiä, joka kytkeytyy vahvasti Suomen romanien musiikkiin – kaikista romanikulttuurin jäsenistä ei välttämättä tunnu hyvältä, että valtakulttuurin edustaja esittää heidän perinnettään. Päätin kirjoittaa tekstin uudelleen siten, että laulun sanoma olisi myös itselleni merkityksellisempi.

Sanat tulivat lopulta hyvinkin helposti ja nopeasti. Muistan istuneeni vanhan asuntoni keittiön pöydän ääressä, näppäillen viulua ja hyräillen uutta melodiaa. Oli yhtäkkiä selkeää, että kappaleesta tulee kehtolaulu ja nimenomaan omasta näkökulmastani kerrottuna – minkälaista on, kun ei olekaan omaa lasta, jolle voisi kehtolaulua laulaa. Teksti pohjautuu omaan kokemukseen lapsettomuudesta. Sanat tulivat suustani todella vaivattomasti ja tuntui, että ne olivat vain odottaneet lauluun pääsyä. Aiheen henkilökohtaisuus oli käsin kosketeltavissa alusta alkaen. Muistan, että kun sain tekstin keittiön pöydän ääressä valmiiksi ja lauloin ja soitin kappaletta, oli tunnelataus niin valtava, että itkin ja lauloin. Tuntui niin helpottavalta saada lausuttua ääneen niitä asioita ja tunteita, jotka vaikuttivat vahvasti omassa elämässäni. Vanha romanilaulu oli lopulta inspiroinut tuottamaan jotain uutta ja henkilökohtaista.

Sanat ovat sekoitus traditionaalista ja omaa tekstiä. Tekstissä on vaikutteita sekä kalevalaisesta runoudesta että riimillisestä kansanlaulusta. Kappale sisältää myös sanatonta laulua. Tässä ovat laulun *Tuuti tuuti, tuomenmarja* sanat ja jäljempänä alkuperäisen *Katu iltojen tummyessa* -laulun sanat. Tekstit eivät liity millään muotoa toisiinsa eikä niitä voi toisiinsa

tarinallisesti verrata. *Katu iltojen tummyessa* -tekstiä voi laulaa myös uudella kehtolaulumelodialla.

Tuuti tuuti, tuomenmarja

Tuuti tuuti, tuomenmarja

Tuuti tuuti, toiveheni

Nuku nurmilintuseni

Nukutan sut unessani

Ja minä laulan sun laulun tähtiin tuonne kauaksi pilven taa

Laulan tietäen, että joudun vielä kauan sua odottaa

Uni ulkoa kysyvi

Lausuvi lasin takoa

”onko lasta kätkyessä

pientä peitetten sisässä jo”

Ei oo lasta kätkyessä

Pientä peitetten sisässä

On vain toive lausuttuna

Kädet valmiit kantamahan

Ja minä laulan sun laulun tähtiin tuonne kauaksi pilven taa

Laulan tietäen, että joudun vielä kauan sua odottaa

Katu iltojen tummyessa

Katu iltojen tummyessa

Valonhyrskheet ne on vaienneet

Valokaarien leimahdellessa

Olen sinua aina muistellut

Ja minä vien aina sinut sinne

Missä pöytämme oottaneet on

Siellä tunnet sinä riemujen mahdin

Ja karkelon hurmion

Yli pöydämme kukkasien

Sinä kättäsi mulle tarjoilit

*Ja me keinuimme säveleissä
Saksofonit ja viulut ne soi*

*Ja minä vien aina sinut sinne
Missä pöytämme oottaneet on
Siellä tunnet sinä riemujen mahdin
Ja karkelon hurmion*

*Vaan nytpä lähden minä ulos kaupungille
Valonhyrskheet ne on vaienneet
Kotiportillani kaikkien nähden
Olen sinua hyvästellyt*

Ääniesimerkkinä on ensin *Katu iltojen tummuessa* (pelkkä ensimmäisen säkeistön laulumelodia), jonka tarkoituksena on vain esitellä alkuperäisen romanilaulun melodia. Olen laulanut sen nauhalle sellaisena kuin olen sen aikoinaan oppinut. Sen jälkeen on videonäyte kehtolaulusta viidennestä konsertista, jossa kanssani soitti seitsenhenkkinen jousiorkesteri. Videonäytteestä käy ilmi teoksen staattisuus ja herkkyys mutta samalla niistä syntyvä voima. Esityksen sävyt ovat asioita, joita nuoteista ei pysty näkemään.

Ääniesimerkki 6: [Katu iltojen tummuessa -harjoitusnauha](#).¹³⁷

Video 7: [Tuuti tuuti, tuomenmarja -teos viidennestä konsertista](#).¹³⁸

Tämä teos on mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka yksinkertainen ja loppuun asti samana toistuva elementti voi kantaa pitkälle. Viulu soi ensimmäisessä osassa laulun alla tasaisena mattona ja tuo omalta osaltaan teokseen rauhoittavan tunnelman. Tässä en niinkään hakenut viulun ja laulun kesken *Nouskaa neidot*-teoksen tapaista soittoteknistä haastavuutta ja vuoropuhelua, vaan jollain lailla jopa meditatiivista lähestymistapaa, jossa arkaaisen musiikin aikakäsitys ja itselle soittamisen tapa olisi läsnä. Teoksen tarina on tässä pääasia, jota viulun yksinkertainen aihio kannattelee ja tukee. Kappaleen syntymisessä ovat jälleen tärkeässä osassa olleet kuulonvaraisuus ja nauhoitteet. Outron viulusatsi on syntynyt päällekkäisnauhoituksilla ja kuudestoistaosastemma pianolla. Teoksen kokonaiskaari on myös syntynyt harjoitusnauhoja kuuntelemalla ja muokkautunut vähitellen videonäytteessä kuultavaksi rakenteeksi.

Kaikki tässä luvussa läpi käymäni esimerkkikappaleet summaavat yhteen sävelkieleeni ja säveltämistapaani eniten vaikuttaneet tekijät. Arkaainen musiikki ja pelimannimusiikki ovat synnyttäneet omakohtaisen kahden perinteen fuusion, jossa kummatkin perinteet

137 Hirvonen 2016b.

138 Hirvonen 2017.

elävät mutta eivät rajoita omaa ääntäni ja uuden musiikin luomista. Improvisaatio on vapauttanut säveltämisen rohkeampaan suuntaan ja pois liiallisesta melodiakeskeisyydestä. Kuulon- ja muistinvaraisuus tekee säveltämisestä prosessinomaista ja harjoittelun kanssa samanaikaisesti etenevää. Tämä on mahdollista erityisesti soolona työskennellessä, koska musisoinnin vastuu ja vapaus on koko ajan omilla käsissäni. Instrumenttien yhtäaikainen käyttö säveltämisessä on kasvanut, ja sen myötä instrumenttien soittotekniset ominaisuudet ovat enemmän tasapainossa. Viulun ja laulun yhtäaikainen käyttö voi teoksissani näyttäytyä sekä soittoteknisesti vaativina että melko helposti toteutettavina ratkaisuinä. Säveltämisestä on kaiken edellä mainitsemani myötä tullut kokonaisvaltaista – se ei ole erillinen osa muusikkouttani, vaan läsnä koko ajan. Sävellykseni eivät synny sen takia, että alan säveltämään, vaan sen takia, että soolona työskennellessäni siihen on koko ajan mahdollisuus. Tätä mahdollisuutta hyödynnän jatkuvasti.

4 Outro

Tutkielmassani olen analysoinut musiikin tekemisen tapojani ja niihin vaikuttaneita tekijöitä. Olen selvittänyt, mistä elementeistä sävelkieleni koostuu, ja sitä kautta tullut sanallistaneeksi myös nykykansanmusiikkiin liittyviä laajempia ilmiöitä. Näistä kuulon- ja muistinvarainen säveltäminen, improvisointi sekä tradition ja nykyisyyden sekoittuminen toisiinsa ovat olennaisia elementtejä kansanmusiikin nykyolemuksesta puhuttaessa. Tässä työssä näihin aiheisiin on pureuduttu soolomusiikon näkökulmasta.

Säveltämistä kansanmusiikin kontekstissa on tutkittu vasta verrattain vähän, erityisesti itselleen kuulon- ja muistinvaraisesti sekä soitinlähtöisyyttä hyödyntävän säveltävän musiikon näkökulmasta. Tämän tutkielman tarkoituksena on ollut tuoda esille yksi näkemys tähän aiheeseen. Näen sanallistamisen tärkeänä sekä omasta näkökulmastani katsottuna että laajemmassa mittakaavassa kansanmusiikin ammattilaisena ja opettajana. Hyvä pedagogi kehittää itseään jatkuvasti myös muusikkona. Hän on kiinnostunut kaivautumaan syvemmälle työskentelynsä tapoihin ymmärtääkseen tekemiään musiikillisia ratkaisuja, jotka vaikuttavat suoraan myös ulospäin – siihen, mitä hänellä on opitusta tiedosta ja taidosta jaettavanaan laajemmassa kontekstissa. Sanallistamalla näitä ilmiöitä tulen samalla luoneeksi määritelmiä itselleen kuulonvaraisesti säveltämisestä ja myös työkaluja sen avuksi. Pikkuhiljaa oma työ ja toisten kansanmuusikoiden tekemät tutkimukset samoista aiheista luovat yleisiä käytäntöjä ja kehittävät koko kansanmusiikin alaa. On ollut mielenkiintoista lukea etenkin Pauliina Syrjälän ja Antti Paalasen ajatuksia itselle säveltämisen prosessista ja huomata paljon yhtäläisyyksiä omaan tekemiseen. Soolotyöskentely on lähtökohtaisesti hyvin yksinäistä puurtamista, jolloin pelkästään tieto siitä, että en ole ajatuksieni kanssa yksin, on voimaannuttava ja luo yhteisöllisen tunteen.

Olen tutkielmassani tuonut esille sen, että säveltäminen on minulle nykyään pitkä ja kokonaisvaltainen polku. Säveltäminen linkittyy vahvasti harjoitteluun, ja prosessinomaisuus pitää sen jatkuvasti liikkeessä ja muutoksessa. Tämä on mahdollista, koska sävellän musiikkia itselleni soolona esitettäväksi. Kuulon- ja muistinvarainen säveltäminen edesauttaa tätä prosessia ja kietoo säveltämiseen mukaan myös improvisoinnin elementit. Olenkin huomannut, että säveltämisestä puhuessani sen improvisatorinen luonne nousee jatkuvasti esiin. Vaikka tavoitteenani on luoda sävellys, joka toistuu levyllä aina samanlaisena ja esitettäessä melko samanlaisena, sen luomisessa improvisaatio on keskeisessä osassa. Improvisaatio on vaikuttanut suoraan siihen, kuinka ja millaista musiikkia nykyään sävellän. Ensimmäinen tärkeä elementti on säveltämisen ja harjoittelun kulkeminen rinnakkain: työstän musiikkia soittaen ja laulaen. Tämä tuo kulloinkin työn alla olevaan teokseen jatkuvan muutoksen elementit. Kappaletta ei ole lukittu tietynlaiseksi liian varhaisessa vaiheessa, vaan sitä pystyy muokkaamaan jatkuvasti uuteen suuntaan, ja tässä improvisatorinen lähestymistapa on avainasemassa. Toisena tärkeänä tekijänä näen ilman nuotteja

säveltämisen, toisin sanoen kuulon- ja muistivaraisten säveltämisen. Teokseni syntyvät pienistä aihioista, jotka kehittyvät kokonaisuudeksi muistinvaraisesti ja improvisatorisesti soittamalla sekä harjoituksistani tehtyjä nauhoitteita kuuntelemalla, analysoimalla ja soittaen kehittämällä.

Tohtorintutkinnon taiteellisen prosessin myötä aloin siis hahmottaa tapaan luoda musiikkia improvisatorisista lähtökohdista käsin. Tämä ei ole kuitenkaan tullut musiikin työstämiseeni mukaan täysin tyhjästä, vaan improvisaatio on kohdallani suoraan linkitettävissä syventymiseeni arkaaisen musiikin estetiikkaan. Se opetti minut kuuntelemaan musiikkia kokonaisvaltaisemmin ja etsimään musiikistani melodisten linjojen lisäksi erilaisia sävyjä ja sointivärejä. Arkaaiseen musiikkiin syventyminen on selventänyt itselleni erityisesti virtuositeetin käsitettä, ja tämä on taas muokannut ajatteluaani siinä, mikä musiikissa on itselleni tärkeää. Virtuositeetista puhuttaessa itselleni nousi aluksi vahvasti mieleen soitto- tai lauluteknisesti huippuunsa virittäytynyt muusikko, joka hallitsee instrumenttinsa täydellisesti ja saa soittonsa kuulostamaan ja näyttämään helpolta. Instrumentin tekninen hallinta onkin mielestäni yksi tärkeä tekijä virtuositeetista puhuttaessa, mutta ei todellakaan ainoa. Musiikin ei pitäisi koskaan olla vain omien soitto- tai laulutaitojen esittelemistä. Instrumentin ja musiikin ilmaisullinen hallinta ovat aivan yhtä tärkeitä. Näiden kaikkien yhdistäminen oman musiikin tekemiseen on se tekijä, joka on mielestäni virtuositeettia parhaimmillaan – oleellista on se, mitä haet musiikillasi ja mitä haluat sillä sanoa.

Tutkielmassani olen pyrkinyt sanallistamaan tunteen, tekstin, tarinan ja mielikuvien merkitystä säveltämisessä, harjoittelussa ja esiinnyttäessä, sekä sitä, kuinka muusikko mainitut elementit työkaluinaan käsittelee musiikkia ja saa sen eläväksi. Tunteiden ja tarinoiden mukana olo kaikissa musiikin työstön vaiheissa vaikuttaa myös läsnäolooni lavalla. Arkaaiseen musiikkiin syventyminen on laittanut minut miettimään, mikä itselleni on musiikissa tärkeää – niin esittäjänä kuin kuuntelijana. Huomaan nykyisin karsastavani musiikkia, jonka pääpaino tuntuu olevan muusikoiden soittotaidon esittelemisessä sekä mieleenpainumattomien sävelien sekamelskassa. Jos musiikista puuttuu tunne ja läsnäolo, tuntuu, että musiikki etenee vain pikajunan voimalla. Tällöin mahdollisuus hidastaa ja pysähtyä – olla läsnä – tuntuu erittäin haasteelliselta. Kokemukseni mukaan juuri muusikon läsnäolo ja hänestä huokuva energia ja tunne tuovat musiikkiin ”sitä jotakin”.

Arkaaisessa musiikissa itseäni on alusta alkaen kiehtonut pitkän estetiikan vähäsävelisyys, toisenlainen tapa lähestyä musiikkia ja se, miten nämä musiikilliset ominaisuudet lopulta muokkaavat ajattelutapaa. Vähäsävelisten musiikillisten aihoiden käsittely haastoi minut kuuntelemaan instrumenttieni sointia ja fraseerausta yksityiskohtaisemmin sekä kuuntelemaan rakenteilla olevaa teosta kokonaisuutena. Yleensä pelimannimusiikissa (esimerkiksi erilaisten historiallisten ja nykyisten viulupelimannien soitteissa) melodiassa tapahtuu hyvinkin paljon, eli sävelistö on runsaampaa kuin arkaaisessa musiikissa. Tällaista

materiaalia soittaessani fokukseni oli aiemmin enimmäkseen tarkastelun kohteena olevan pelimannin tyylinmukaisen jousenkäytön, heleiden ja trillien omaksumisessa – mikä taas osaltaan auttoi oman perusgrooven löytämisessä. Jos ennen musiikki vyöryi, niin nyt se myös seisahtui. Arkaainen musiikki opetti pysähtymään musiikin äärelle ja antamaan sen kehittymiselle aikaa. En usko, että pelkästään pelimannimusiikkia tai arkaaista musiikkia soittamalla olisin edes alkanut miettiä oman musiikkini ydintä – sitä, millaista musiikkia sävellän ja esitän, ja miten sen teen. Tähän olen tarvinnut molempia, ja niiden yhteistyö myös kuuluu nykyään soitossani ja sävellyksissäni.

Musiikkini sisältää siis elementtejä sekä arkaaisesta että pelimannimusiikista. Säveltäessäni en niinkään mieti, mitä osatekijöitä näistä kahdesta musiikkiini juuri sillä kertaa tulee. Molemmat perinteet ovat iskostuneet soittooni, lauluuni ja musiikillisiin ajatuksiini niin perustavalaatuisesti, että niiden olemus musiikissani on nykyään itsestään selvää. Näiden perinteiden ja omien sävellysten symbioosilla olen tullut luoneeksi omakohtaisen kahden perinteen fuusion. Tämän näen linkittyvän suoraan tämänhetkiseen sävelkieleeni. Oma-kohtainen kahden perinteen fuusio on mielestäni yksi tunnistettavimmista elementeistä sävellyksissäni sekä tavassani soittaa, laulaa ja käyttää instrumenttejäni. Tämä tuo persoonallisen näkökulman musiikin tekemiseen ja esittämiseen.

Halusin tohtorintutkinnossani selvittää, mitä kaikkea instrumenteillani on mahdollista tehdä yksin: millaista musiikkia niille ja niillä pystyy säveltämään? Haasteet olen asettanut aina itselleni, mutta tavoitteena on luonnollisesti sovellettavuus: se, että esimerkiksi muut viulistit rohkaistuisivat soittaessaan käyttämään myös laulua. Oman kokemukseni mukaan laulun mukaantulo harjoittaa korvaa moninaisemmalla tavalla kuin pelkkä viulun soitto. Se kehittää intonaation ja balanssin kuuntelemista sekä auttaa viulunsoiton herkkyyden hakemisessa. Opettaessani olen myös huomannut, että se inspiroi oppilaita ja kehittää heidän ilmaisuaan ja soittoteknisiä taitojaan vapautuneempaan suuntaan.

Olen tässä tutkielmassa tuonut esille, millaisia haasteita viulun ja laulun yhdistäminen voi tuoda sekä soitto- ja lauluteknisesti että musiikillisesti ja samalla pohtinut oman kokemukseni avulla niiden kehittämisen metodeita. Olen nostanut esille ajatuksen *kahdesta muusikosta*, jolla olen pyrkinyt kuvaamaan sitä lopputulosta, jossa yhdestä muusikosta tulee kahden instrumentin yhtäaikaisen soittamisen myötä duo. Tässä duossa kumpikaan instrumentti ei ole toiselle alisteinen, vaan ne ovat tasaveroisessa asemassa. Kumpikaan instrumentti ei myöskään häiriinny niiden soittaessa täysin erilaisia aihioita päällekkäin. Viulun ja laulun yhdistämisen kehityskaari on ollut taiteellisessa prosessissani valtava. Instrumenttien yhdistämisestä on muodostunut itselleni yksi tärkeimmistä elementeistä kaikessa musiikin tekemisessä. Sitä kehittämällä sain uusia näkökulmia säveltämiseen ja esittämiseen. Myös soitinlähtöinen sävellystapa vahvistui työskentelyssäni. Kehitys kuului sävellyksissäni esimerkiksi haastavampina soittoteknisinä ratkaisuin.

Olen pohtinut myös sitä, miten pystyisin sanallistamaan millaista musiikkia teen. Mitkä elementit musiikin tekemisessä ja musiikissani ovat nousseet tärkeimmiksi asioiksi? Olen huomannut olevani omimmillani sekä säveltäjänä että esiintyjänä kappaleissa, joissa on pitkä musiikillinen kaari. Tällainen kaari toistuu lähes jokaisessa sävellyksessäni eri tavoin. Kappaleiden kehittäminen rauhassa ja tilan antaminen fraaseille ja rytmeille ovat osoittautuneet minun tavakseni käsitellä melodioita ja tarinoita. Toivoisin musiikkini kulkevan vähitellen suuntaan, josta olisi kuultavissa ja tunnistettavissa musiikillinen persoonani. Näen musiikillisen persoonan liittyvän läheisesti sävelkieleen, joka muotoutuu muusikon ja säveltäjän tavasta käsitellä musiikkia. Musiikillisen persoonan ja sävelkielen välisen suhteen on oltava olemassa ja niiden on otettava vaikutteita toisistaan, jotta uutta musiikkia ja kehitystä voi syntyä. Tämä on erityisen tärkeää soolona työskennellessä, jolloin ei pysty tukeutumaan kanssasoittajiin eikä ottamaan inspiraatiota heiltä. Soolona tekeminen on ollut tutkimukseni keskiössä alusta alkaen. Olen pohtinut vastuun ja vapauden käsitteitä soolona työskenneltäessä ja tuonut esille myös rajoitteita, joita voi ilmetä musiikin tekemisessä soolona. Rajoitteista voi lopulta kasvaa voimavara, jolla muusikko pystyy löytämään oman persoonallisen tyylinsä ja sävelkielensä.

Tämänhetkinen musiikillinen persoonani muodostuu siis kolmesta tärkeimmästä elementistä, jotka vaikuttavat käsi kädessä – säveltämisestä, instrumenteistani viulusta ja laulusta sekä soolosoitosta. Näistä muodostuu tietynlainen ratas, jonka pinnat ovat kosketuksissa ytimeen. Ytimestä löytyy inspiraatio nimeltä kansanmusiikki ja oma tulkintani siitä – eli toisin sanoen persoonani ja kansanmusiikin välinen suhde. Välillä ratas kulkee mutaisia polkuja pitkin, vierii vauhdilla alamäkeä tai pyörii ylös kohti huippua. Välillä se pyörii tasaisesti ja joskus myös pysähtyy. Toisinaan rattaaseen tarttuu kiviä, jotka tuovat uusia elementtejä, näkemyksiä, ilmiöitä, ajatuksia ja tarinoita mukaan matkalle. Jotkut kivistä jäävät rattaaseen pysyvästi, toiset vain käväisevät matkalla.



Entä musiikkini ydin? Onko se ollut löydettävissä? Deleuzen ja Guattarin mukaan olemme jatkuvasti muuntumassa jostakin, tulossa joksikin.¹³⁹ Onko oman musiikkini ydin lopulta kuitenkin siinä, että jatkuvasti etsin omaa ääntä, joka on alati muuttuva? Minulla täytyy olla fokus, jota kohti menen, ja sinne pääseminen on koko elämän mittainen tie. Se pitää minut liikkeessä ja haastaa poikkeamaan välillä polulta ja välillä pysähtymään. Uskon, että myös inspiroituminen on koko ajan muutoksessa. Se, mistä tänään innostun ja millaista musiikkia siitä syntyy, voi jo huomenna olla kääntynyt täysin pääläelleen. Taiteellisen tutkimuksen tekeminen on auttanut minua ymmärtämään, että musiikkini ydin on jatkuvassa muuntumisen tilassa. Tätä muuntumisen tilaa ei ole oikeastaan ollut hankalaa hyväksyä. Haastavampaa on ollut osata välillä seisahtua paikoilleen ja nauttia jonkin aikaa senhetkisestä musiikin olemuksesta. Tohtorintutkintoa tehdessä olen huomannut, että jatkuva liikehdintä ilman pysähtymistä ei anna mahdollisuutta ymmärtää ja hyväksyä omia ratkaisuja. Esimerkiksi tämän tutkielman kirjoittaminen on vaatinut pysähtymistä musiikkini äärelle. Kirjoitusprosessi on auttanut hahmottamaan, mistä lähdin musiikillisesti, soittotaidollisesti ja ilmaisullisesti liikkeelle, mitä välissä on tapahtunut ja missä olen nyt. Kun rataan antaa välillä pysähtyä ja itsensä syventyä senhetkiseen musiikin ytimeen, jaksaa ratas jälleen jonkin ajan päästä pyörähtää liikkeelle uusin voimin ja uutta inspiraatiota synnyttään.

139 Deleuze & Guattari 1987, 25.

Lähteet

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Agapov, Vladimir & Asikainen, Raija & Oramo, Ilkka (toim.) 1992.
Suuri musiikkitietosanakirja 6. Weilin + Göös. Espoo.

Asplund, Anneli 1981. Pelimannimusiikki ja uudet soittimet. Teoksessa *Kansanmusiikki*.
Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. SKST 366.
Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki. 125–163.

Asplund, Anneli & Hoppu, Petri & Laitinen, Heikki & Leisiö, Timo & Saha, Hannu &
Westerholm, Simo (toim.) 2006. *Kansanmusiikki*. Teoksessa *Suomen musiikin historia*.
WSOY. Porvoo.

Autere, Hanni 2011. *Viululaulaja*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ.
Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 19. Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Benson, Bruce Ellis 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge University Press.
Cambridge.

Eerola, Ritva 2012. Ääntöbalanssi™-äänenharjoitusohjelma.
<https://fibipvt.wordpress.com/tietoja/> (luettu 15.4.2019).

Eerola, Ritva 2019. BiP™ Balance In Phonation - Voice Training.
(Ääntöbalanssi-äänenharjoitusohjelma).
<http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=37> (luettu 15.4.2019).

Deleuze, Gilles 1988. Spinoza. *Practical philosophy*. Käänt. Robert Hurley.
City Lights Books. San Francisco.

Deleuze, Gilles 1994. *Difference and repetition*. Käänt. Paul Patton.
Columbia University Press. New York.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*.
Käänt. Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis.

Haapoja, Heidi 2017. *Ennen saatuja sanoja*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, Suomen Etno-
musikologinen Seura. Helsinki. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-2721-1>

Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen
suuntaviivat*. 23^o45. Tampere.

Haveri, Minna & Kiiskinen, Jouni (toim.) 2012. *Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012. Aalto-yliopisto. Helsinki.

Houessou, Jaana 2010. *Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Väitöskirja. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 108. Aalto-yliopisto. Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-0027-5>

Huovinen, Erkki 2015. *Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuuriin*. Utukirjat 29. Turun yliopisto. Turku.

Ilmonen, Kristiina 2014. *Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 23. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Ilmonen, Minna 1997. *HOBOf – Laulun ja runon yhtälö*. Julkaisematon musiikkianalyysityö. Kansanmusiikin osasto. Sibelius-Akatemia.

Joutsenlahti, Leena 2018. *Omasta päästä. Improvisaation synty kansanmusiikkipedagogiikan keinoin*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 31. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki. https://etno.net/system/files/joutsenlahtileena_omastapaasta_tohtori_v2.pdf

Juvonen, Antti 2002. Musiikki ja monikulttuurisuus. Teoksessa *Monikulttuurisuus luokanopettajakoulutuksessa - monialaisten opintojen läpäisevä juonne*. Toim. Jokisalo, Jouko & Simola, Raisa. Kasvatustieteiden tiedekunnan selosteita No 7. Joensuu: Joensuun yliopisto. 102–111. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-219-194-6>

Kielitoimiston sanakirja. Kotimaisten kielten keskus. Helsinki <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/> (luettu 20.10.2019).

Kivimäki, Anne-Mari 2018. *Perinnelaboratorio. #haitariporukoissa*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon tutkielma. Kihtinäjärvi Records. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 30. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Kleemola, Piia 2010. *Mutkankiverä. Sukellus suomalaiseen pelimanniulismiin*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia. Helsinki. <http://www2.siba.fi/mutkankivera/index.html>

Kokkonen, Joonas 1992(1966). Idea ja sen toteutus. Esitelmä Jyväskylän kesässä 1966. Teoksessa *Joonas Kokkonen. Ihminen ja musiikki*. Toim. K. Aho. Gaudeamus. Jyväskylä.

Laitinen, Heikki 2003. *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. SKS. Helsinki.

Leisiö, Timo & Westerholm, Simo 2006. Pelimannien musiikki. *Kansanmusiikki*. Teoksessa *Suomen musiikin historia*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Ilkka Westerholm. WSOY. Porvoo. 447–505.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko & Tiainen, Milla & Väättäinen, Hanna 2015. *Musiikin prosessuaalisuuden huomaaminen. Deleuzen ja Guattarin inspiroimia musiikkietnografisia tutkimuksia*. *Musiikki* 2015. Nro. 3–4, 12–32.

Lättilä, Jenni 2016. *Oopperalaulajan tunnettyö*. Taiteellisen tohtorintyön tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. EST-julkaisusarja 31. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Moisala, Pirkko & Leppänen, Taru & Tiainen, Milla & Väättäinen, Hanna (toim.) 2017. *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*. Bloomsbury. New York.

Mönkkönen, Konsta 2018. *Narratiivisuus posttonaalisen teoksen hahmottamisen apuna. Tutkimus laajan kaaroksen kertovuudesta Leo Brouwerin viidennessä kitarakonsertossa Concerto di Helsinki*. Julkaisematon tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018060425166>

Paalanen, Antti 2015. *Palkeen kieli. Vaihtoäänisen haitarin paljerytmiikka sävellystyössä*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 25. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Padilla, Minna 2007. *Viulun ja laulun yhteistyön muodot*. Julkaisematon projektityö. Kansanmusiikin osasto. Sibelius-Akatemia.

Pohjannoro, Ulla 2013. *Sävellyksen synty. Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Väitöskirja. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. *Studia Musica* 53. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Pulkinen, Outi 2014. *Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 24. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Väitöskirja. Kansanmusiikki-instituuttiin julkaisuja 39. Kansanmusiikki-instituutti. Kaustinen.

Sippola, Laura 2017. *Tehdä maailmasta laulu. Laulaja-lauluntekijän taitelijakuva tradition ja tekijän näkökulmasta*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 36. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki.

Syrjälä, Pauliina 2018. *Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred. Tikkusoittotradition soiva tyylin tutkimus*. Etnomusikologian vuosikirja Vol. 30 (2018). 35–65.

Syrjälä, Pauliina. *Lempeä nostattamassa. Kansanmuusikko improvisoivana säveltäjänä*. Ruuku. Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu. nro 12. Ekspositio (tulossa 2020).

Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Hääpolskasta haitarijatsiin. 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Väitöskirja. Suomen Etnomusikologinen Seura. Tampere University Press. Tampere.

<http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8293-9>

Tammik, Rasmus 2019. *Tonaaliset ja metriset rakenteet jazz-improvisaatiassa. Korpusanalyysi aikavälin 1925-2001 jazz-improvisaatioista*. Julkaisematon maisterintutkielma.

Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201905082475>

Tiainen, Milla. 2017. Teoria ja tutkimus tulemisen tilassa. Deleuzen ja Guattarin ajattelun hyödyistä musiikintutkijalle. *Musiikin suunta* 3.

<http://musiikinsuunta.fi/2017/03/deleuze-ja-guattari/>

Tieteen termipankki. <https://tieteentermipankki.fi> (luettu 19.9.2019).

Valtasaari, Hannele 2012. *Ääntöbalanssi-metodi™ laulunopetuksessa*. Julkaisematon Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä. Jyväskylän yliopisto.

<http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201208172166>

Valtasaari, Hannele 2017. *Kestääkö ääni? Laulunopetuksen vaikutus opettajaksi valmistuvien äänen laatuun ja ilmaisuun*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in humanities 325. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7166-3>

Varto, Juha 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto ARTS Books. Helsinki.

ÄÄNITTEET JA VIDEOT

Järvelä, Arto 2011. *Arto Järvelä plays fiddle Vol. 2, Cross-tuned*. OArt Music. OARTCD5.

Hirvonen, Päivi 2018a. *Alku – The Beginning*. Nordic Notes. NN102. Kuunneltavissa: <https://open.spotify.com/album/3eG1miefoTuQ5UrgFpfhno?si=-nrzf-q6Q1eoLzom6YxcrA>

Hirvonen, Päivi 2014a. Kolmen viulun pizzicato -esimerkki ensimmäisestä konsertista. Katsottavissa: <https://youtu.be/sDonj7jYC7A>

Hirvonen, Päivi 2014b. *Ikuinen uni* -teos ensimmäisestä konsertista. Katsottavissa: <https://youtu.be/gvkw4U6B9Os>

Hirvonen, Päivi 2014c. *Kielikeito*-teos toisesta konsertista. Katsottavissa: <https://youtu.be/Pr6YIp8Czzg>

Hirvonen, Päivi 2015. *Väinöläinen* -teoksen livevideo luuperin kanssa kolmannesta konsertista. Katsottavissa: https://www.youtube.com/watch?v=_5QoE3xox1E

Hirvonen, Päivi 2016a. *Kohtalon tanssi* -teos neljännestä konsertista. Katsottavissa: <https://youtu.be/rnEbsjVBnJs>

Hirvonen, Päivi 2017. *Tuuti tuuti, tuomenmarja* -teos viidennestä konsertista. Katsottavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=u4RLUhkqL3U>

Hirvonen, Päivi 2018b. *Väinöläinen* -teoksen musiikkivideo soololevyn version mukaan. Katsottavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=epVCIPHTaiA>

Hirvonen, Päivi 2019a. *Nouskaa neidot* -teoksen harjoitusnauha. Kuunneltavissa: <https://soundcloud.com/paivihirvonen/nouskaa-neidot-harjoitusnauha/s-6Eus4>

Hirvonen, Päivi 2019b. *Neidon pako* -teoksen harjoitusnauha. Kuunneltavissa: <https://soundcloud.com/paivihirvonen/neidon-pako-harjoitusnauha/s-9INSA>

Hirvonen, Päivi 2016b. *Katu iltojen tummuessa* -harjoitusnauha. Kuunneltavissa: <https://soundcloud.com/paivihirvonen/katu-iltojen-tummuessa-harjoitusnauha/s-ZpLto>

HENKILÖKOHTAISET TIEDONANNOT

Ilmonen, Kristiina. Keskustelu 11.9.2019.

Grundström, Esko. Facebook-päivitys (luettu 26.9.2017).

JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET

Hirvonen, Päivi 2014d. Ensimmäisen konsertin esitarkastusteksti lautakunnalle. Tekijän hallussa.

Hirvonen, Päivi 2014e. Toisen konsertin esitarkastusteksti lautakunnalle. Tekijän hallussa.

Hirvonen, Päivi 2016c. Neljännen konsertin esitarkastusteksti lautakunnalle. Tekijän hallussa.

MUU TUTKIMUKSEN TAUSTA-AINEISTO

Hirvonen, Päivi 2014–2017. Konserttitallenteet. Tekijän hallussa.

Hirvonen, Päivi 2014–2017. Konserttien esitarkastus- ja jälkipuintitekstit. Tekijän hallussa.

Hirvonen, Päivi 2013–2019. Taiteellisen työskentelyn sekä tutkielman työpäiväkirjat ja muistiinpanot. Tekijän hallussa.

Hirvonen, Päivi 2013–2019. Harjoitustallenteet. Tallenteiden määrä yli 1000 kpl. Tekijän hallussa.

Liitteet

(konserttien käsiohjelmat ja julisteet tai julisteessa käytetty kuva)

Liite 1. Ensimmäinen konsertti – Sanaton tarina, 12.4.2014, Musiikkitalo, Organo

1a. Kuva (kuva Jimmy Träskelin)

1b. Käsiohjelma





SANATON TARINA
Päivi Hirvosen ensimmäinen
jatkotutkintokonsertti

Päivi Hirvonen
viulu, oktaaviviulu ja laulu

lauantaina 12.4. 2014 klo 19
Organo, Musiikkitalo

Ohjelma

1. Keinuva sydän (Päivi Hirvonen)

*Aamun kiireettömyys muuttuu taisteluksi aikaa vastaan.
Elämä muuttuu taisteluksi kuolemaa vastaan.
Taistelun lakatessa
sydämen syke muuttuu hiljaisuudeksi.*

2. Tyyntä myrskyn edellä (Päivi Hirvonen)

*Minulle puhutaan.
Mutta minä kuulen vain sisälläni alkavan myrskyn äänet.
Myrskyn, joka salpaa hengityksen ja sumentaa silmät.*

3. Ikuinen uni (Trad./Päivi Hirvonen)

*Nuku, nuku nurmilintu,
väsy, väsy västäräkki.
Nuku nurmelle hyvälle,
vaivu maalle valkiaille.
Anna maata maan unia,
maan unia, puun unia.*

4. Ikävä (Päivi Hirvonen)

*Ei mene päiväkään
etten muistaisi ääntäsi,
hassua hammastasi aina kun hymyilit,
herkkyyttäsi, jollaista en ollut ennen kohdannut.*

Tähän sinä sanoisit: Sellaista se on, valssi kesällä ja pusu pakkasella.

5. Alasti synnyin minä maailman helmaan (Trad. Kivennapa/Päivi Hirvonen)

*Alasti synnyin minä maailman helmaan
ja itkulla eloni aloitin tääl.
Rikkaaksi luoja miut siunaapi kerran
luonansa ylhäällä pilvien pääl.*

*Sijan minä tiedän, että missä minä synnyin
ja missä minä lapsena leikkiä löin.
Nyt olen poikanen maailman lapsi,
vaan surut ja murheet ne kaukana on.*

*Linnuilla pesät ja ketuilla luolat
ja karhuilla kontunsa korvessa on,
vaan kulkijapoika se kesät ja talvet
vain koditta kulkee ja iloinen on*

Sanaton tarina on kertomus kuoleman kohtaamisesta ja sen käsittelemisestä – viulun toimiessa kertojana. Sanaton tarina soittaa ilmoille surua, pelkoa, riittämättömyyden tunnetta, huutoa, helpotusta, toivoa, ikävää, rakkautta ja elämää. Sanaton tarina pohtii miten voi kertoa tarinaa musiikilla ilman sanoja ja kuinka voi ilmaista musiikilla sellaista, mitä ei osaa pukea edes sanoiksi.

Yksi pitkäaikaisimmista ja parhaista ystäväistäni sekä soittotovereistani, Paavo Kettunen, kuoli sairaskohtaukseen 24.10.2013 vain 34-vuoden ikäisenä. Hänen kuolemansa oli minulle äärimmäisen raskas kokemus. Tässä konsertissa kerron tarinan Paavon kuolemasta ja erityisesti siitä kuinka vahvasti hän minuun vaikutti.

Taiteilijaesittely

Päivi Hirvonen on Helsingissä vaikuttava muusikko, säveltäjä, sovittaja ja pedagogi. Hän on valmistunut musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta kansanmusiikin aineryhmästä vuonna 2011 ja työstää tällä hetkellä taiteellista tohtorintutkintoaan aiheesta Soolosoiton mahti – Kohti tarinankerronnan ja soolosoiton ydintä. Hän on perinnetietoinen mutta samalla uutta luova muusikko, jonka käsissä viulu, laulu ja jouhikko tulkitsevat tarinoita ja tunteita. Päivi Hirvonen on toiminut muusikkona kansanmusiikin, kevyen musiikin ja klassisen musiikin saralla sekä esiintynyt soolona ja monenlaisten yhtyeiden kanssa niin Suomessa kuin ulkomailla (mm. Ruotsi, Tanska, Espanja, Saksa, Taiwan ja Japani). Sooloprojektiansa lisäksi häntä kuulee yhtyeissä Okra Playground, Duo Maija Kauhanen & Päivi Hirvonen sekä Jouhiorkesteri. Kaikissa näissä kokoonpanoissa hän vaikuttaa muusikkona, säveltäjänä sekä sovittajana. Hirvosella on menestystä myös erilaisista kilpailuista. Marraskuussa 2010 hän voitti pohjoismaisen NORD10-kansanmusiikkikilpailun soolosarjan ja kesällä 2011 saavutti toisen sijan Konsta Jylhä –soolokilpailun vapaassa sarjassa. Muusikon töiden ohella hän on toiminut pedagogina jo yli kymmenen vuoden ajan mm. Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulussa ja konservatoriolla Kokkolassa, Pakilan musiikkiopistossa Helsingissä ja monilla lyhytkursseilla ja kesäleireillä.

Ääniteknikko: Mikko Ingman

Valoteknikko: Ainu Palmu

Taustanauhojen äänitys ja miksaus: Matti Pitkänen

”Alasti synnyin minä maailman helmaan” kitara ja kitararaidan äänitys: Paavo Kettunen

Tuottaja: Päivi Koivula

Suuret kiitokset: Tero Pajunen, ihanat ystävät ja läheiset, Matti Pitkänen, Piia Kleemola-Välimäki

Suurin kiitos: Paavo

Liite 2. Toinen konsertti – Kaksi kertojaa, 9.12.2014, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sali

2a. konserttijuliste (Kuva ja juliste Antti Kokkola)

2b. Käsiohjelma



Kaksi kertojaa

Päivi Hirvosen 2. jatkotutkintokonsertti

9.12.2014 klo 18:00

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran juhlasali

Päivi Hirvonen: viulu, oktaaviviulu ja laulu

Toisessa jatkotutkintokonsertissaan Päivi Hirvonen vie kuulijansa viulun ja laulun johdattelmina erilaisten tarinoiden äärelle. Tämä yhden naisen sooloesitys on sekoitus viulun ja laulun vuoropuhelua sekä näiden saumatonta yhteistyötä. Kaksi kertojaa on konsertti, jossa herkkä ja vahva kohtaavat.

Päivi Hirvonen on perinnetietoinen mutta samalla uutta luova muusikko instrumentteinaan viulu, laulu ja jouhikko. Hän on valmistunut Sibelius-Akatemiasta musiikin maisteriksi kansanmusiikin aineryhmästä vuonna 2011 ja tekee sinne tällä hetkellä soolosoittoa ja tarinankerrontaa käsittelevää taiteellista jatkotutkintoa.

Kiitos:

Maria Kalaniemi, Piia Kleemola-Välimäki ja Outi Pulkkinen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, kansanmusiikin aineryhmä

Suomen Kulttuurirahasto
Suomen Kirjallisuuden Seura
Maija ja Tero
Ystävät

1. Kieli keito (säv. P. Hirvonen/trad., san. trad.)

Laulakaamme vielä kun voidaan!

2. Neidon lunastus (säv. trad. san. trad.)

Neito itkee rannalla ja toivoo vuorotellen isänsä, äitinsä, veljensä ja sisarensa ottamaan hänet veneeseen. Lopulta neidon kulta ottaa hänet veneeseen.

3. Käytävä (säv. P. Hirvonen)

Kirkon käytävää pitkin astelevan hääparin marssi.

4. Juhla (säv. P. Hirvonen, san. trad./P. hirvonen)

Häämarssin jälkeen alkaa juhla ilonpitoineen ja tansseineen.

5. Pakkanen (säv. P. Hirvonen, san. trad.)

”Pakkanen puhurin poika,
vilu ilma hyhelmäinen.
Nouse tuulena taivahan!”

6. Emoiseni, ehtoiseni (säv. trad./P. Hirvonen, san. trad.)

”Emoiseni, ehtoiseni,
maammoiseni, marjaiseni,
tee miulle parempi paitoi,
lyhykäinen liinaviitta.
Jok’ ei kastu kastehessa,

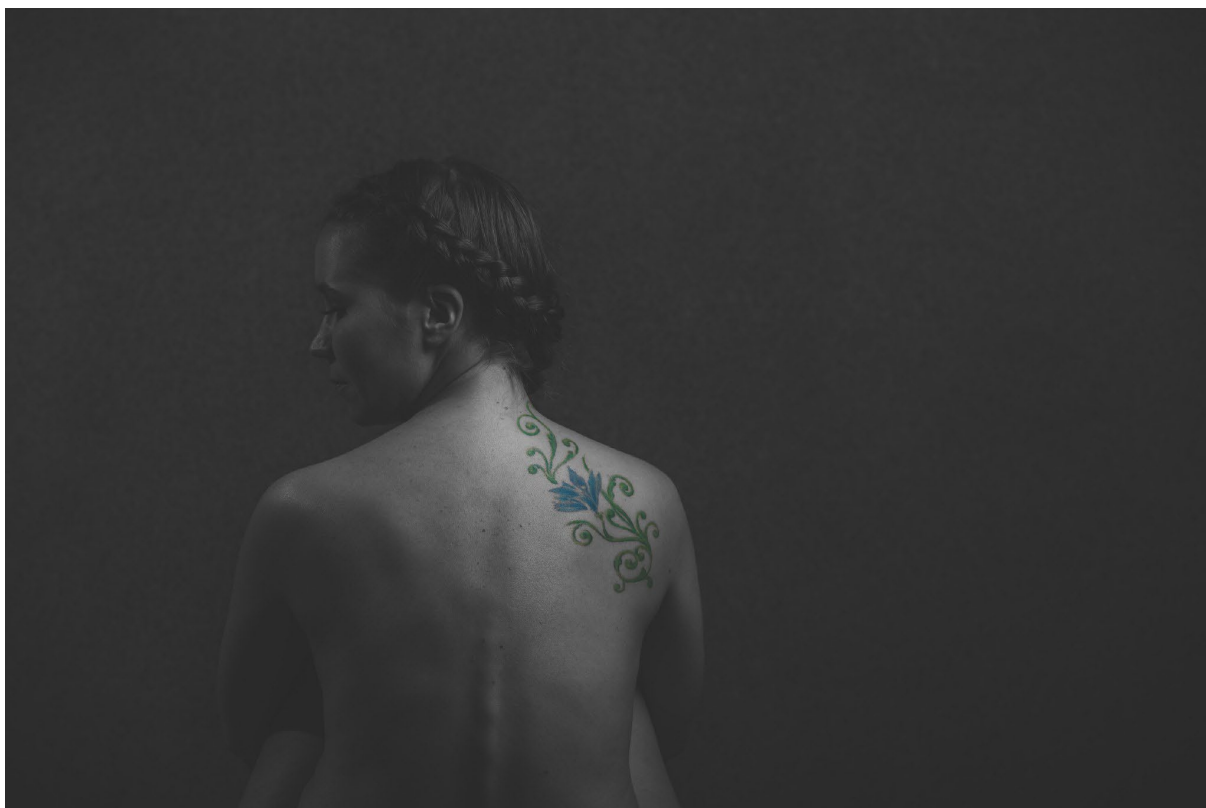
ei painu pahoissa säissä.
Jo on aika pois paeta,
Viron maille viisahille.
Niille maille sellaisille,
miss' ei mut miusta tunne,
miss' ei puut punalle paista,
puut punalle, maat sinille.
Siell' ei lennä meien linnut.

Emoiseni, ehtoiseni,
maammoiseni, marjaiseni.
Tee miulle parempi paitoi,
lyhykäinen liinaviitta.
Jo on aika pois paeta,
Viron maille viisahille.
Viron mail' on myllylöitä,
myllylöis on mättähiä,
mättähill' on mantsikoita.
Mantsikka mäellä huusi:
Tule neito ottamahan,
punaposki poimimahan.”

Liite 3. Kolmas konsertti – Alasti synnyin minä maailman helmaan, 25.5.2015, Musiikkitalo, Black Box

3a. Kuva (Kuva Antti Kokkola)

3b. Käsiohjelma



ALASTI SYNNYIN MINÄ MAAILMAN HELMAAN

Päivi Hirvosen
kolmas jatkotutkintokonsertti

Päivi Hirvonen
viulu, oktaaviviulu, laulu ja luopperi

maanantaina 25.5.2015 klo 19
Black Box, Musiikkitalo

Kuinka yksi tarinankertoja muuntuu moneksi ja miten yhden muusikon käsissä viulusta ja laulusta voi kasvaa kokonainen orkesteri?

Päivi Hirvonen jatkaa 3. jatkotutkintokonsertissaan soolosoiton ja tarinankerronnan tutkimista tällä kertaa erilaisten efektien maastossa. Konsertissa kuullaan Päivin sävellyksiä, tarinoita ja improvisointia. Hän myös kantaesittää Tero Hyväluomalta tilaamansa sävellyksen. Viulun ja laulun rinnalle nousee uutena instrumenttina luuppauslaite. Näiden kolmen instrumentin kautta on syntynyt tarinoita ja musiikkia syntymästä, syntymättömyydestä, kasvamisesta, kuolemasta ja elämästä.

Konsertin tarinat ovat ikkunoita yksinoloon ja yksinäisyyteen ihmiselämässä. Mitä on olla yksin, mitä on olla yksinäinen ja kuinka nämä suhteutuvat onneen? Kuten tähdet loistavat samalla taivaalla ja puut kasvavat metsässä vieretysten, kulkevat sielut samoilla teillä omia polkujaan. Koskaan et tiedä ennalta, mitkä niistä risteävät ja miten. Avaa sielusi silmät ja antaudu musiikin vietäväksi. Yksin, yhdessä, tässä hetkessä.

Päivi Hirvonen on 35-vuotias Helsingissä vaikuttava muusikko, säveltäjä ja pedagogi instrumentteinaan viulu, laulu ja jouhikko. Hän on valmistunut musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta vuonna 2011 ja tekee sinne tällä hetkellä soolosoittoa ja tarinankerrontaa käsittelevää taiteellista tohtorintutkintoa.

Päivi on toiminut muusikkona kansanmusiikin, kevyen musiikin ja klassisen musiikin saralla sekä esiintynyt soolona ja monenlaisten yhtyeiden kanssa niin Suomessa kuin ulkomailla (mm. Ruotsi, Tanska, Espanja, Saksa, Taiwan ja Japani). Sooloprojektinsa lisäksi hän vaikuttaa yhtyeissä Okra Playground, LempiLempi, Jouhiorkesteri ja Duo Maija Kauhanen & Päivi Hirvonen.

Ohjelma

1. Taivaanratsastaja (Hirvonen)

2. Alasti synnyin minä maailman helmaan (säv. Hirvonen, san. Tero Pajunen)

3. Väinöläinen (säv. Hirvonen, san. Tero Pajunen)

4. Yö (säv. Tero Hyväluoma, san. Tero Pajunen)

I-osa: Syli

II-osa: Painaja

III-osa: Sarastus

Ääniteknikko: Jon-Patrik Kuhlefeldt

Valoteknikko: Jukka Kolimaa

Kengät (4, III-osa): Tero Pajunen

Tuottaja: Päivi Koivula

Kiitos: Tero Hyväluoma, Tero Pajunen, Jarmo Saari, Sami Kurppa, Aija Puurtinen, Maija Kauhanen, Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmä

Liite 4. Neljäs konsertti – Tarinankertojat, 16.12.2016, Musiikkitalo, Sonore

4a. Kuva (Kuva Antti Kokkola)

4b. Käsiohjelma



TARINANKERTOJAT

Päivi Hirvosen neljäs jatkotutkintokonsertti

Perjantaina 16.12.2016 klo 19:00

Sonore, Musiikkitalo

Päivi Hirvonen

Tero Pajunen

Iida Savolainen

Helmi Camus

Minna Koskenlahti

Maija Kauhanen

Siba Folk Big Band

Tarinankertojat on konsertti, jossa soolosoitto, yhtyemusisointi, improvisointi ja laulu sulautuvat keskenään yli 40 muusikon käsissä yhtenäiseksi tarinaksi. Päivi Hirvonen tuo neljännessä jatkotutkintokonsertissaan lavalle neljä erilaista yhtyettä, jotka kuljettavat unen maailmassa etenevää tarinaa.

Päivi Hirvonen tekee taiteellista tohtorintutkintoaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmässä otsikolla *Soolosoiton mahti - Kohti tarinankerronnan ja soolosoiton ydintä*. Tutkimus tuo esille soolosoiton haasteita ja mahdollisuuksia viulunsoiton ja laulamisen näkökulmasta sekä etsii uusia ilmaisumuotoja musiikin ja tarinankerronnan yhdistämisessä. Tohtorintutkinto jakautuu kahteen osaan – viiteen tutkintokonserttiin sekä kirjalliseen tutkielmaan. Tutkielman aiheena on *yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen äänenkäytölliset haasteet*.

Päivi Hirvonen on Helsingissä vaikuttava muusikko, säveltäjä ja pedagogi instrumentteinaan viulu, laulu ja jouhikko. Hän on perinnetietoinen ja samalla uutta luova muusikko, jonka musiikissa ja ilmaisussa herkkä ja vahva kohtaavat. Päivin vahva ääni, taitava viulismi ja karismaattinen esiintyminen yhdistyvät hänen musiikissaan ainutlaatuisella tavalla.

Hän työstää aktiivisesti omaa sooloprojektiaan nimeltä Päivi Hirvonen Solo. Siinä hän pääsee toteuttamaan laajasti omaa intohimoaan viulun ja laulun yhdistämisessä. Soolon lisäksi hänen aktiiviset ja tärkeät yhtyeet ovat Okra Playground ja duo LempiLempi. Kummassakin hän vaikuttaa muusikkona ja säveltäjänä. Lisäksi hänellä on duo kantelisti Maija Kauhasen kanssa, jonka tiimoilta he tekevät projektiluontoisia konsertteja ja kiertueita.

Päivi on toiminut pedagogina jo yli viidentoista vuoden ajan. Hänet tunnetaan innostavana ja rohkaisevana pedagogina, joka opettaa kansanmusiikkia, viulua ja laulua ikään ja tasoon katsomatta.

UNI

Kohti äärettömyyttä (säv. Päivi Hirvonen)

Mielikuvitusta hengittäen uneen
Selässä tai lailla suuren siivekkään kohti äärettömyyttä
ympärillä maailma ja sen kaikki värit
Maanpinnalle pudotessa värit katoavat
Sumun keskellä mustavalkoinen maisema, lehdettömät puut ja tippuileva vesi
kätkevät pahan
ja hyvän.

Kohtalon tanssi (säv. Päivi Hirvonen ja Maija Kauhanen)

Hahmo tyhjyydestä
hyvä vai paha
Noutaja
Älä huoli, sillä kohtalosi on sinetöity
jo ennen syntymääsi.

Valolla vasten pimeää (säv. Päivi Hirvonen)

Sotarummut soivat
Me lähdemme yhdessä
aseina aseettomuus, vihattomuus
ja kaikki se mikä on
meille pyhää.
Pimeä tulee vastaan.
Saako se meidät?

Syntymättömälle (säv. Päivi Hirvonen ja Tero Pajunen)

Unen sota onkin pahin pelkosi.
Painajaisen vaatteissa se kysyy:
Entä jos et koskaan _____?

Äänet: Marko Myöhänen
Valot: Sirje Ruohtula
Tuottaja: Joni Käenmäki

Sydämelliset kiitokset:

Ohjaava opettaja Jouko Kyhälä, sävellysopettaja Tero Hyväluoma ja äänenkäytön opettaja Ritva Eerola

Ihanat ja taitavat muusikot Tero Pajunen, Iida Savolainen, Helmi Camus, Minna Koskenlahti ja Maija Kauhanen

Fantastinen Siba Folk Big Band

Ystävät

Liite 5. Viides konsertti – Alku – The Beginning, 29.9.2017, Musiikkitalo, Black Box

5a. Kuva (Kuva Antti Kokkola)

5b. Käsiohjelma



ALKU – THE BEGINNING

PÄIVI HIRVOSEN VIIDES TOHTORIKONSERTTI

29.9.2017 KLO 19:00
MUSIIKKITALO, BLACK BOX

PÄIVI HIRVONEN: VIULU, JOUHIKKO JA LAULU

TOMMI ASPLUND: VIULU
NELLI IKOLA-HEISKA: VIULU
ANTTI KORHOLA: VIULU
TERO PAJUNEN: VIULU
RAISA PÄIVINEN: VIULU
IIDA SAVOLAINEN: ALTOVIULU
ESKO GRUNDSTRÖM: KONTRABASSO

JON-PATRIK KUHLEFELT: ÄÄNET
JUKKA KOLIMAA: VALOT
AIJA PUURTINEN: KONSERTIN OHJAAVA OPETTAJA

Synnymme, kasvamme,
tunnumme, rakastamme,
suremme, nauramme,
itkemme, elämme, hyväksymme,
annamme anteeksi, kuolemme.

Teemme elämässämme valintoja – joskus oikeita, joskus vääriä. Joskus joku tai jokin päättää puolestamme – näihin valintoihin emme aina pysty vaikuttamaan. Emme voi muuttaa menneisyyttä emmekä estää sen vaikutusta nykyisyyteen. Mutta siihen, miten menneisyys määrittää tulevaisuutemme, meillä on valta vaikuttaa.

Uskallammeko tarttua hetkeen ja sallia itsellemme uuden alun?

Viulun, jouhikon ja laulun vuoropuhelu sekä näiden saumaton yhteistyö – tällä instrumentaatiolla Päivi Hirvonen luo musiikkia, joka on tulvillaan tarinoita ja voimakkaita tunteita. Hänen omaleimaiset sävellyksensä kumpuavat suomalaisesta traditiosta – niissä kaikuvat ikiaikaiset tarinat ja sävelmät tuotuna tähän päivään.

Päivi Hirvonen on Helsingissä vaikuttava perinnetietoinen ja uutta luova muusikko, säveltäjä ja pedagogi instrumentteinaan viulu, laulu ja jouhikko. Sooloprojektinsa lisäksi hänen aktiivisimmat yhtyeensä ovat Okra Playground ja duo LempiLempi. Kummassakin hän toimii muusikkona ja säveltäjänä.

Päivi Hirvonen tekee taiteellista tohtorintutkintoaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmässä otsikolla *Soolosoiton mahti – Kohti tarinankerronnan ja soolosoiton ydintä*. Hän tarkastelee tarinakerrontaa musiikin osana sekä soolosoittoa ja sen mahdollisuuksia säveltämisen ja yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen eli *viululaulun* näkökulmasta. Tohtorintutkinto jakautuu kahteen osaan – viiteen tutkintokonserttiin sekä kirjalliseen tutkielmaan. Tutkielman aiheena on *yhtäaikaisen viulunsoiton ja laulamisen äänenkäytölliset haasteet*.

1. NOUSKAA NEIDOT (säv. ja san. Päivi Hirvonen)

Nouskaamme neidot, nuoret ja vanhat! Antakaamme ääntemme tulla kuuluviin.

2. VÄINÖLÄINEN (säv. Päivi Hirvonen, san. Tero Pajunen)

Väinämöinenkin on joskus ollut pieni poika. Tämä tarina kertoo eräästä hänen juoksuretkistään.

3. RUSKATANSSI (säv. Päivi Hirvonen)

Niin kuin syksyn puut pudottavat lehtensä ja nukkuvat talven herätäkseen uudestaan keväeseen, on meillekin aina uusi alku mahdollinen.

4. NEIDON PAKO (säv. Päivi Hirvonen, san. Päivi Hirvonen ja Tero Pajunen)

Tämä tarina ja kappale sai alkunsa, kun näin elokuvan Puhdistus. Sen ensimmäisessä kohtauksessa nuori tyttö pakenee henkensä edestä ihmiskauppiaita. Mieltäni jäi piinaamaan tämä aihe ja ajatus siitä, että maailmassa on vielä tänäkin päivänä miehiä, jotka ajattelevat naisen kehon ja sielun olevan täysin vapaata riistaa.

5. VIINANPIRU (säv. Päivi Hirvonen, san. Päivi Hirvonen ja Tero Pajunen)

Pahinta on katsoa vierestä pystymättä tekemään mitään, kun paholainen pullonhenki ottaa herkimmänkin sielun valtaansa ja repii sen palasiksi.

6. EIKÄ MUN SAISI LAULELLA (säv. Päivi Hirvonen, san. trad)

Tämä laulu kertoo petetystä rakkaudesta ja irti päästämisen vaikeudesta.

7. TUUTI, TUUTI TUOMENMARJA (säv. Päivi Hirvonen, san. Päivi Hirvonen/trad.)

Kehtolaulu sinulle, jota en välttämättä koskaan tapaa.

Suuret kiitokset!

Muusikot: Tero, Esko, Iida, Tommi, Raisa, Nelli ja Antti

Konsertin promokuvat: Antti Kokkola

Tieto, taito ja kuulevat korvat: Aija Puurtinen

Kysymykset ja keskustelut: Kansanmusiikin aineryhmän
jatkotutkintoseminaarilaiset