



Kylällinen riivattuja pelimanneja

Arkistotalenteet ja samanaikainen
tanssiminen ja soittaminen muusikon
ilmaisun laajentajina

EMILIA LAJUNEN

EST 78
MuTri-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2023

Kylällinen riivattuja pelimanneja

Emilia Lajunen

Kylällinen riivattuja pelimanneja

Arkistotallenteet ja
samanaikainen tanssiminen ja soittaminen
muusikon ilmaisun laajentajina

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2023

Kansanmusiikin aineryhmä

MuTri-tohtorikoulu

EST 78

Ohjaajat

Professori Kristiina Ilmonen
Dosentti Sajaleena Rantanen
Koreografi, taiteen akateemikko Marjo Kuusela
Musiikin tohtori Jouko Kyhälä

Tarkastajat

Musiikin tohtori Piia Kleemola-Välimäki
Dosentti Petri Hoppu

Tarkastustilaisuuden valvoja

Dosentti Sajaleena Rantanen

Taiteelliset osiot arvioinut lautakunta

Musiikin tohtori Maija Karhinen-Ilo
Doctor of Music Lori Watson
Viulutaiteilija Arto Järvelä
Tanssitaiteen tohtori Soile Lahdenperä
Professori Kristiina Ilmonen

Taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma
Kansanmusiikin aineryhmä
MuTri-tohtorikoulu 2023

@ Emilia Lajunen
Kustantaja: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Kansi Satu Grönlund
Kannen kuva Erkki Lampén
Paino Hansaprint Oy

EST 78

ISBN 978-952-329-334-2 (print)
ISSN 1237-4229
ISBN 978-952-329-335-9 (PDF)
ISSN 2489-7981

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 38

ISSN 2242-8054 (print)
ISSN 2249-8163 (PDF)

Helsinki 2023

Tiivistelmä

Kylällinen riivattuja pelimanneja – arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina

Emilia Lajunen 2023

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, MuTri-tohtorikoulu

Kansanmusiikin aineryhmä

Musiikin tohtorin tutkielma, taiteilijakoulutus

224 sivua + liitteet

Tohtorintutkintoni *Kylällinen riivattuja pelimanneja – arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina* opinnäytteeseen sisältyy neljä taiteellista osiota – *Artjamei – riitit ja liike* (2017), *Katrillia kahdessa ajassa* (2018), *Mytty-iltamat* (2018) ja *Vainaan perua* (2020) – sekä tämä kirjallinen tutkielma. Tutkinnon liitteenä on myös soololevy *Vainaan perua: Satavuotinen sakka* (2023), joka on tallenne tutkinnon yhteydessä syntyneestä musiikista.

Tutkimukseni on käytäntölähtöinen taiteellinen tutkimus, joka keskittyy arkistosävelmien ja muun aikalaistiedon rooliin historiatietoisien, tanssivan muusikko-säveltäjän praktiikassa ja tuo siten uuden näkökulman nykypäivän kansanmusiikkouden tutkimukseen. Keskeistä tutkimuksessani on muusikon samanaikainen soittaminen ja tanssiminen sekä *monikanavainen kuuntelu*, joka on tunnistamani soittamisen ja tanssimisen yhdistämiseen liittyvä ilmiö. Musiikin ja tanssin suhdetta muusikon kokemuksena tarkastellessaan tutkimus tarjoaa puheenvuoron myös koreomusiikologian tutkimuskenttään. Muita tutkimuksen läpileikkaavia teemoja ovat suomalaisen kansanmusiikin vanhan ja uudemman perinteen väliin sijoittuva murros eli välimuotoisuus sekä uuden musiikin säveltäminen historiatietoisessa vuorovaikutuksessa erityisesti keski-suomalaisen arkistomateriaalin kanssa. Tutkimus nosti esiin myös sukupuolen ja sukupuoliroolien merkityksen kansanmusiikin historiallisessa kontekstissa sekä niiden vaikutuksen nykypäivän kansanmusiikkoon.

Tutkimustehtävänäni oli tarkastella, miten muusikkous ja taiteellinen ilmaisu kehittyvät samanaikaisesti soittamalla ja tanssimalla ja minkälaisia musiikillisia ja taiteellisia ilmiöitä tähän liittyy. Tutkin muun muassa sitä, miten musiikillinen aineisto muuttuu ja muovautuu, kun se on kontaktissa liikkeeseen tanssivan muusikon soittaessa. Tutkimusmenetelmäni nousevat sekä säveltävän, soittavan, laulavan ja tanssivan kansanmuusikon praktiikasta että taiteellisen tutkimuksen perinteestä: olen perehtynyt syvällisesti valitsemaani arkistomateriaaliin ja käyttänyt sitä eri tavoin oman musiikkini inspiraationa ja materiaalina. Ensisijainen tutkimusmenetelmäni on ollut tehdä tutkimiini arkistosävelmiin nojautuen taiteellisia esityksiä, joissa sekä soitan että tanssin tai liikun samanaikaisesti ja joiden musiikin luon improvisoimalla ja säveltämällä. Taiteelliset osiot ovat toimineet tutkimuksen aineistona, menetelmänä ja osin tuloksena.

Tässä tutkielmassa avaan taiteellisessa työskentelyssä syntyneitä havain-toja ja erityisesti tutkimuksessa käyttämiäni ja kehittämiäni kolmea metodia: arkistomateriaalin kanssa työskentelyä, kansanmusiikin ”pitkän estetiikan” muuntelumetodia sekä harjoitteita samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen omaksumiseen.

Tutkimus antaa nykypäivän kansanmusiikin ammattilaiselle uuden näkökulman historiatietoiseen taiteelliseen työskentelyyn. Tällainen tutkiva työskentelytapa mahdollistaa perinteenkantajuuden syntymisen uudessa, akateemisessa kontekstissa. Tutkimus liittyy keskusteluun muusikon ilmaisusta ja sen kehittymisestä sekä kehollisten harjoitteiden ja kokemusten vaikutuksesta muusikkouteen. Se tuo näkyviin kansanmusiikin elävän perinteen ja nykypäivän ja kuvaa menetelmiä, joilla nykypäivän muusikko pystyy liittymään osaksi perinteen ketjua.

Avainsanat: arkistotalenteet, ilmaisu, muusikon samanaikainen tanssiminen ja soittaminen, muusikon kehollisuus, välimuotoinen perinne, perinteenkanta-juus, säveltäjäyys, taiteellinen tutkimus

Abstract

Village of Haunted Fiddlers - Developing the Musician's Expression through Archival Work and Simultaneous Dancing and Playing

Emilia Lajunen (2023)

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy

MuTri Doctoral School

Folk Music Department

Doctor of Music degree, Arts Study Programme

224 pages + appendices

This artistic doctoral degree, *A Village of Haunted Fiddlers - Developing the Musician's Expression through Archival Work and Simultaneous Dancing and Playing*, consists of four artistic components – *Artjamei – Rites and Movement* (2017), *Quadrille in two Dimensions* (2018), *Mytty-Soirée* (2018) and *Legacy of the Dead* (2020) - and this written thesis. As an appendix to this thesis is also the solo album, *Legacy of the Dead: Deep in the Dregs* (2023), a summary of the music created during the research process.

This doctoral study is a practice-based artistic research project that focuses on the role of archival sources in the praxis of the historically informed, dancing and composing musician, thus bringing a new perspective to the study of contemporary folk musicianship. Central to the research is the observing the musician's simultaneous playing and dancing and the related phenomenon of *multichannel listening* as identified by the researcher. In exploring the relationship between music and dance as the musician's experience, the study also contributes to choreomusicology. Other themes that cross the research are the transition period between the old and newer traditions of Finnish folk music and the historically informed composing of new music, primarily inspired by archival material from Central Finland. The study also touches upon the importance of gender and gender roles in the historical context of folk music and their impact on contemporary folk musicians.

The research examines how musicianship and artistic expression develop through simultaneously playing and dancing and what musical and artistic

phenomena might be involved. It investigates how musical material changes and is shaped when it is in contact with movement as the dancing musician plays the fiddle. The research methods draw from the praxis of the folk musician who composes, improvises, plays, sings and dances, as well as from the tradition of artistic research. The chosen archival material was studied and used in various ways as inspiration and material for creating the music. The primary research method has been to create artistic performances in which the musician plays the fiddle and dances or moves simultaneously. The artistic components have served as the material, the method and, in part, the result of the research.

This thesis discusses the findings that emerged from the artistic work and the three methods used in and developed in the research: working with archival material, the *long aesthetics method of variation* folk music, and exercises for learning simultaneous playing and dancing.

The study opens a perspective on the historically informed artistic work of the contemporary folk music professional, allowing for the bearing of tradition in a new, academic context. The research connects to the discussions on musician's expression and its development and the impact of embodied exercises and experiences on musicianship. It brings to light the living tradition of folk music and describes the methods by which the contemporary musician can join the chain of tradition.

Keywords: archival recordings, musical expression, musician's simultaneous dancing and playing, musician's embodiment, in-betweenness of traditional styles, tradition bearer, composing, artistic research

Kiitokset

Tämä työ on ollut taiteilijuuden uudelleen myllertämistä ja syvää kehollista sukellusta. Se on ollut tunnistettavien ja yllättävien havaintojen tekemistä omasta soittamisesta ja suhteestani siihen, mutta myös ylipäättään elämästä. Haastavaan mutta myös uudistavaan sukellukseeni olen kuitenkin saanut apua. Sydämellinen kiitos työni vastuulliselle ohjaajalle professori Kristiina Ilmoselle tinkimättömästä haastamisesta, kannustamisesta ja rohkaisusta silloin, kun se on ollut tarpeen. Dosentti Saijaleena Rantaselle haluan osoittaa isot kiitokset lempeästä ohjauksesta, tuesta ja rakentavista keskusteluista. Kiitos teille molemmille, parivaljakko Ilmonen ja Rantanen, rinnalla kulkeemisesta tämän tutkielman kirjoittamisen tiellä.

Tutkielmani tarkastajia musiikin tohtori Piia Kleemola-Välimäkeä ja dosentti Petri Hoppua kiitän erittäin tarkkanäköisistä, hyvistä ja rakentavista kommentteista ja palautteesta, joka tuntui hyvältä.

Taiteellisten osioiden lautakuntaa Maija Karhinen-Iloa (pj.), Lori Watsonia, Kristiina Ilmosta, Arto Järvelää ja Soile Lahdenperää haluan kiittää erityisesti kohtaamisista kaikkien näiden vuosien aikana. Olette lempeästi haastaneet ja kasvattaneet minua eteenpäin tutkijan polullani.

Taiteellisesta inspiraatiosta haluan ensimmäiseksi kiittää luovan työn kaitsijaani, koreografi ja taiteen akateemikko Marjo Kuusela ohjauksesta niin taiteellisesti, kehollisesti kuin elämässäkin. Yhteistyömme on rikastuttanut ja kypsyttänyt taiteilijuuttani suuresti. Kiitän myös musiikin tohtori Jouko Kyhälää ja koreografi Reettakaisa Ilestä ohjaamisesta, kohtaamisesta ja toimimisesta ulkopuolisina silminä ja korvina. Kiitos myös laulutunneista Aija Puurtinen ja kontrabasharpan saloihin perehdyttämisestä Olov Johansson.

Kiitos kanssaopiskelijat yhteisestä polusta, joka ei aina ole ollut helppo mutta sitäkin kasvattavampi! Erityisesti kanssakulkijat Pia Siirala, Ilkka Heinonen, Soila Sariola, Johanna Juhola ja Krishna Nagaraja: lämmin kiitos vertaistuesta. Matkan varrella tärkeää tukea ovat osoittaneet myös ihanat naiset, Anne-Mari Kivimäki, Pauliina Syrjälä ja Vilma Timonen. Kiitos että olette kuunnelleet tuhinaani loppumetreillä. Kansanmusiikin jatkotutkintoseminaarin väkeä kiitän keskusteluista ja tuesta.

Kiitos Heidi Henriikka Mäkelä, Kaarina Kilpiö ja Hannu Saha arvokkaista ja tarkkanäköisistä huomioistanne matkan varrella. Ne kaikki auttoivat omalla tavallaan raivaamaan tietäni eteenpäin. Kansanmusiikin aineryhmän ja oman mukavuusalueen ulkopuolelle ei ole aina helppo mennä. Erityiskiitos sellaisen mahdollistaneille professoreille Mieko Kanno ja Neil Heyde: kiitos hyvistä ja tarpeellisista kohtaamisista. Kiitän myös musiikin tohtori Anu Lampelaa lämpimästä vastaanotosta ja kannustuksesta aina kun kohtaamme.

Yli 20 vuoden soittokumppanuudesta ja yhä uudelleen ja uudelleen mopo rotkoon asenteella heittäytymisestä haluan kiittää Eero Grundströmiä. Kiitos että olet, kanssasi on ilo luoda ja haastaa rajoja! Kanssatanssijoitani Outia, Juhania, Katriinaa, Jukkaa, Hilppaa, Saara ja Kallea haluan kiittää kontaktista, viemisestä ja seuraamisesta. Tuuli Kyttälää kiitän innostavasta yhteistyöstä ensimmäisen konsertin parissa. Jonain päivänä vielä jatkamme sitä! Roosa Halme, kiitos leikkimielisyyteen sukeltamisesta ja lempeydestä! Elina Lajusta kiitän lämpimästi ohjauksesta sekä luottamuksesta ammatilliseen yhteistyöhön, joka ei aina helppoa sisarusten kesken.

Vanhempiani Pirkkoa ja Heikkiä kiitän taiteeni kasvamisen maastosta ja sen mahdollistamisesta. Appivanhempia Hannele ja Kari Eskolaa kiitän keskusteluista ja kirjoittamisen mahdollistamisesta Keuruulla. Sydämellinen kiitos Kanerva Eskola-Hirvanen oikoluvusta ja tärkeästä tuesta tutkielman loppumetreillä. Helmille iso kiitos tutkielman taitosta ja tyyneydestäsi loppupuseruksen tiimellyksessä.

Taloudellista tuesta kiitokset Suomen Kulttuurirahastolle, Taiteen edistämiskeskukseen, Sibelius-Akatemian tukisäätiölle sekä kansanmusiikin aine-ryhmälle.

Tein tätä taiteellista jatkotutkintoa pääasiassa muiden muusikon- ja opetustöiden ohella. Monessa kohtaa prioriteetteja piti tarkistaa, eikä se todellakaan ollut aivan helppoa. Haluan kiittää rakasta puolisoani Kare Eskolaa sekä lapsiani Vilkoa ja Venniä kärsivällisyydestä ja rakkaudesta. Se on kantanut ja mahdollistanut lopulta hyvin paljon.

6.11.2023 Helsingin Roihuvuoressa

Emilia Lajunen

Sisällysluettelo

Kiitokset	9
1 Johdanto	13
1.1 Kylällinen riivattuja pelimanneja.....	20
1.2 Tutkimuksen tausta	21
1.2.1 Intohimona arkistotallenteet	22
1.2.2 Samanaikainen soittaminen ja tanssiminen	28
1.2.3 Tanssi- ja musiikkiesitys Silmu johdatuksena tanssivaan muusikkouteen ...	30
1.3 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset.....	32
1.4 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....	35
1.4.1 Kansanmusiikin vanhempi perinne Suomessa: Runolaulukulttuuri ja pitkä estetiikka.....	40
1.4.2 Uudemman perinteen pelimannimusiikki ja kansansoittajan sukupuoli.....	46
1.4.3 Kansanmusiikin välimuotoinen musiikki	56
1.4.4 Keskisen Suomen viuluperinne	60
1.4.5 Muuntelu ja improvisaatio	63
2 Tutkimuksen aineisto ja menetelmät	67
2.1 Arkistotallenteet ja arkistotyöskentely nykypäivän kansanmuusikon siteenä perinteeseen	67
2.2 Taiteellinen tutkimus tanssien ja soittajan.....	70
2.3 Tanssi muusikon tutkimusmenetelmänä: keho ja kokonaisvaltainen muusikkous.....	75
2.4 Samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon kokemuksen laajentajana	85
2.5 Monikanavainen ja kehollinen kuuntelu	95
2.6 Taiteelliset osiot <i>Artjameista Vainaan perua</i> -esitykseen	99
3 Viulupelimannit Ville Paananen, Akseli Raatikainen, Pekka Kinnunen ja Jalmari Siiriäinen	106
3.1 Arkistomateriaalin sisältö ja jaottelu.....	110
3.2 Pelimannimuotokuvat	112
3.2.1 Sumiaisista Vihantiin – Ville Paananen.....	112
3.2.2 Akseli Raatikainen – viitasaarelaisesta räätälistä maanviljelijäksi Toholammille	119
3.2.3 Vanhan Ellan jalanjäljissä kulkenut Pekka Kinnunen	122
3.2.4 Jalmari Siiriäinen – vanhakantaisen viulunsoiton taitaja Mäntyharjulta ...	125
3.3 <i>Arkistosta omille teille</i> – arkistotallenteet osana kansanmuusikon työskentelyä	127
3.3.1 Aineiston valinta ja rajaus	128
3.3.2 Valitun aineiston kuuntelu ja imitointi	130
3.3.3 Visuaalinen aineisto.....	132
3.3.4 Raakaversio ja toisto.....	132
3.3.5 Syventävä kuuntelu.....	133
3.3.6 Oman version luominen.....	134
3.3.7 Äänitettyjen versioiden analysointi	135
3.3.8 Lopputulos.....	136

4 Tanssiminen muusikon ilmaisun väylänä ja tutkimuksen kokeellisena osana.....	137
4.1 Samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen oppimisen ja harjoittamisen menetelmiä.....	137
4.1.1 Kävely.....	137
4.1.2 Kansantanssilajien tyypilliset askelikot.....	140
4.1.3 Jalanpolkeminen iskulle vai takapotkulle?.....	141
4.1.4 Jalanpolkeminen vai ei?.....	142
4.1.5 Improvisaatio.....	144
4.1.6 Kontrolloitu ja kontrolloimaton.....	146
4.1.6.1 Harjoitus: vuorotteleva improvisaatio.....	149
4.1.6.2 Harjoitus: liikkeellinen haastaminen.....	151
4.1.7 Jousen suunta ja jousitukset.....	155
4.2 Intohimona maanitus ja muut improvisaatiota sisältävät rajakarjalaiset tanssit.	156
4.3 <i>Raatikaista</i> , polskan soittamisen ja tanssin samanaikaisuuden haasteita.....	158
5 Vainaan perua – tanssivana muusikkona näyttämöllä, runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin perinteen risteyksessä	162
5.1 Tanssiva ja tanssilla ilmaiseva muusikko	162
5.1.1 Liikkeen hienovaraisuus, orgaanisuus ja symbioottisuus soittavassa kehossa.....	164
5.1.2 Pitkää estetiikkaa soolona ja duona.....	173
5.2 Traditionaalinen sävelmistö ja jaettu tekijyys.....	175
5.3 Säveltäminen pitkän estetiikan kontekstissa.....	177
5.4 Säveltäminen vuorovaikutuksessa liikkeen kanssa.....	183
5.5. Groove ja liike.....	186
5.6 Roolit ja sukupuoli.....	189
6 Lopputanssi: <i>Vainaan perua</i> -esityksestä tulevaisuuteen	193
6.1 Traditio ja perinteenkantajat.....	197
6.2 Kansanmuusikon identiteetti.....	202
Lähteet	209
Liitteet.....	225
Artjamei – riitit ja liike.....	225
VäkeväKollektiivi: Katrilla kahdessa ajassa (Tradition-in-progress).....	228
Mytty-iltamat – koko perheen nukketeatteri- ja kansanmusiikkikonsertti.....	233
Vainaan perua – Legacy of the deceased.....	237

1 Johdanto

Tunnistan, että minulla on ollut suuri viehtymys menneeseen ja historiaan koko sen lähes kolmenkymmenen vuoden ajan, jonka olen soittanut ja tutkinut kansanmusiikkia ja ollut kansanmusiikin vaikutuspiirissä. Kansanmusiikin soittaminen on ollut minulle alusta lähtien niin henkistä kuin fyysistäkin, täysin omaan sulkeutuneeseen tilaan laskeutumista. Kuten niin moni runolaulukulttuurin musiikista inspiroitunut nykykansanmuusikko ja tutkija¹, koen, että A. O. Väisänen kuvaus kanteleensoittaja Jaakko Kuljun (1836–1920) unenomaisesta hiljaisen haltioitumisen tilaan vaipumisesta sanoittaa erinomaisella tavalla suhdettani ja tapaani sukeltaa runolauluihin sekä kanteleja jousikkosävelmiin. Näillä sävelmillä on ollut keskeinen vaikutus oman muusikkouteni muotoutumisessa. Tällä sukelluksellani unohdan koko ulkopuolisen maailman. A. O. Väisänen kuvaa hiljaisen haltioitumisen tilaa näin:

Meillä on ehkä monellakin elämyksiä kansanlaulajain ja kansansoittajain *hiljaisesta haltioitumisesta*. Olen tällaista havainnut monista kanteleensoittajista. Soittajan sormet koskettelevat sävelmän mukaisesti kieliä, mutta hänen silmänsä eivät seuraa tehtävää, vaan suuntautuvat haaveksivina epämääräisyyteen. Erään Suojärven ukon soittaessa hämärtyvässä pirtissä loputonta ”kisavirttään” valotin sangen kauan kuvaa ottaessani ja ihmettelin, ettei hän tällöin kertaakaan silmiään räpäyttänyt eikä muuten kiinnittänyt valokuvauspuuhaan vähääkään huomiota. Hän oli vajonnut hiljaisen soittonsa maailmaan. Vähitellen, saman sävelmän jatkuessa alinomaisin muunteluihin, hänen vartalonsa alkoi vaipua alas pöytää vasten, silmäluomet painuivat umpeen, ukko soitti kuin unessa. Vaikka kuuntelinkin paatuneen muistiinpanijan uteliain korvin, tunsin lumoutuvani.²

Samassa yhteydessä Väisänen, kuin edellisen kuvauksen vastakohtana, kuvaa aunuksenkarjalaisen miehen taitoa soittaa niin iloisesti, että sai yleisönsä

¹ Mm. Kastinen 2020, 2022; Joutsenlahti 2018; Väljaots 2021; Tchirpke 2011; Ilmonen 2014.

² Väisänen 1990, 43.

hyppimään. Tämä kuvaus on saanut minut toivomaan vastaavaa taitoa ja fyysisyyden näkymistä myös omaan tanssisoittooni. Tunnistan sisäänpäin kääntyneen haltioitumisen tilan polskan tai maanituksen³ soitossa silloin, kun soolona soittaessa on mahdollista heittäytyä alati jatkuvaan sävelvirtaan. Omalla kohdallani myös tanssillisuus on sisällynyt näkyvimmin juuri polskasävelmiin sekä joltain osin maanituksiin. Soitettuani viululla vuosien varrella lukuisia tempoltaan kiihtyviä, usein suojärveläisten⁴ tai muiden rajakarjalaisten kanteleensoittajien soitoista inspiroituneita maanituksia, aloin miettiä, voisiko liikettä ja tanssillisuutta yhdistää joillakin näkyvillä tavoilla muusikon hiljaiseen haltioitumiseen. Mitä jos muusikkona tanssisin myös itse, samaan aikaan soittaen? Miten samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen hyödyntäminen viulustin ilmaisussa olisi käytännössä mahdollista?

Pohdintani konkretisoitui taiteellisessa tohtorintutkinnossa, jossa olen keskittynyt etenkin arkistoäänitteisiin sekä niistä syntyvään musiikkiin. Arkistoäänitteisiin syventyvän tutkimukseni rinnalla tutkimustehtävänäni on ollut tarkastella, miten muusikkous tai taiteellinen ilmaisu kehittyi samanaikaisesti tanssimalla ja minkälaisia musiikillisia ja taiteellisia ilmiöitä tähän mahdollisesti liittyy. Yhtenä esimerkkinä on kysymys siitä, miten esimerkiksi perinteen pohjalta sävelletty ja sovitettu teos muuttuu ja muovautuu, kun se on kontaktissa liikkeeseen tanssivan muusikon soittaessa.

Oman sukuni vaiheet liittyvät keskeisesti sekä tutkimusaiheeni valintaan että maantieteelliseen rajaukseen. Hahmotan sukuni historian ja juuret kaksilinjaisena. Vanhemmistani lähtee kaksi erilaista polkua, joista toinen johtaa länteen ja toinen itään. Vaikka isäni on syntynyt Toivakassa ja kasvanut Keski-Suomessa, hänen juurensa ovat Sortavalassa, itärajan toisella puolella. Isäni vanhempien Selma ja Olli Lajusen kotitila sijaitsi Näpinmäki nro 5:ssä Sortavalan maalaiskunnan Karmalan kylässä. Tämän paikan isovanhempani ja isäni kolme vanhempaa sisarusta hyvästelivät evakoiksi lähtiessään. Sisarukset

³ Maanitus on voinut ollut esimerkiksi kattrilliin kuuluva osa. Mies on maanitellut ripatskan avulla tanssiaan myötäilevää naista. Pirkko-Liisa Rausmaata lainaten: ”Laatokankarjalaiset ristikontrat, riivatut ja maanitukset ovat huomattavasti vilkkaampia ja vauhdikkaampia ja sisältävät slaavilaisperäisiä aineksia, kuten improvisoitua soolotanssia, jota ei muualla Suomessa tavata.” (Rausmaa 1981, 169.)

⁴ Viululla soittamieni maanitusten lähde ovat pääasiassa olleet rajakarjalaisilta pienkanteleensoittajilta tallennetut sävelmät.

Maire, Kyösti ja Reijo sijoitettiin noin vuoden ajaksi Ruotsiin lastensiirtokomitean järjestämään perhehoitoon, ja isovanhempani matkasivat luovutetuilta alueilta evakkoina Suomen puolelle syksyllä 1944. Isäni Heikki syntyi keväällä 1945 perheen väliaikaisessa asuinpaikassa Toivakassa. Koko perheelle löytyi pysyvä asuinpaikka Pikku-Haukkala Jyväskylän maalaiskunnasta, Laajavuoren vierestä. Haukkalaan palasivat myös vanhemmat sisarukset Ruotsista.⁵ Suvun jäsenet ovat myöhemmin tehneet useita retkiä Sortavalan Näpinmäkeen sekä tutustuakseen metsittyneeseen ja muuttuneeseen lähtöpaikkaan että vahvistaakseen suhteita suvun juuriin.

Oman identiteettini muodostumiseen ovat väistämättä vaikuttaneet juuret nykyisen rajan toisella puolella. Suvussa on aina vaalittu karjalaisia ruokaperinteitä sekä kerrottu avoimesti evakkoudesta. En ole kuitenkaan aiemmin, ennen jatko-opintojani, pohtinut tarkemmin itäisten juurieni vaikutusta identiteettini muodostumiseen tai taiteen tekemiseen. Kuitenkin sekä itäinen että läntinen kulttuuriperintöni ovat vaikuttaneet taiteeseeni.

Läntinen sukuhistoriani haara johtaa Keski-Suomeen ja Keuruulle. Äitini kasvumaasto oli Jyväskylä ja Keski-Suomi, ja lapsuuden historiassa ovat toistuneet esimerkiksi paikkakunnat Kihniö ja jo mainittu Keuruu. Jo varhain tulin tietoiseksi Saxbergin suvun mustasta lampaasta, isoisäni isoisästä Herman Saxbergista (1830–1909) eli Pilli-Hermannista. Tällä keuruulaisella soittoniekalla, kulkijalla ja arkkiveisujen sepittäjällä on ollut suvussamme ristiriitainen maine. Elämäntapansa vuoksi hänestä on jäänyt tietoa lähinnä oikeuslaitoksen arkistoihin, mutta hänestä on myös kerrottu suvussa tarinoita. Muistinvaraisena sukutietona on kulkenut mukana myös suvun toinen musta lammas, Hermannin elämänhistoriaan kytkeytyvä lukkari Matias Saxberg (1787–1861)⁶. Lukkari Saxberg, Pilli-Hermannin setä, on jäänyt hirmutekojensa vuoksi julman henkilön maineeseen, sillä hän riepotteli paimenessa olleen piikatyton kuoliaaksi suutuspäissään. Sen sijaan Hermannista välitty kuva pikkurikollisena ja taiteilijana, jolla on ollut kanttia kirjoittaa pilkkarunoja sukulaisestaankin.

⁵ Volmonen, Parkkonen & Tiilikainen 2019, 464.

⁶ Peltonen 2006, 15.

Osin Hermannista ja lukkari Saxbergista välittyvien kuvien ero selittyy henkilöistä säilyneillä aineistoilla. Sosiaalishistorioitsija Matti Peltonen on osoittanut kirjallisten arkistolähteiden vinouman tutkimuksessaan *Lukkari Saxbergin rikos ja herännäispappilan etiikka* (2006).⁷ Kirjoitustaitoiselta ja kirjallisuutta harrastaneelta lukkari Saxbergilta ei ole säilynyt arkistoissa käytännössä lainkaan henkilökohtaista aineistoa tai ainoatakaan kirjettä. Sen sijaan Hermannilta on säilynyt oikeuslaitosten arkistoissa useita syyttömyyttä vakuuttavia kirjeitä sekä muuta aineistoa. Lukkari Saxbergin aineiston puuttumisesta Peltonen on tehnyt oletuksen, että perhe ja suku eivät ole arvostaneet julmaa lukkaria.⁸ Nähdäkseni Hermannin kirjoittamat tekstit ovat luettavissa hänen omaa henkilökuvaansa syventävänä aineistona, joiden avulla Hermannin persoonasta ainakin itselleni muodostunut kuva on inhimillisempi ja laajempi kuin lukkarin. Lukkari Matias Saxbergista itselleni ja suvulleni kapeaksi muodostunutta henkilökuvaan pidän merkityksellisenä vertailukohdaksi sille, että koen Hermannin lukuisat rötökset mutta myös henkilökohtaiset kirjeet ja armonanelut hyvin inhimillisiksi. Hermannin yksinkertaisesti tuntuu sekä arkistoaineistona että sukuuni kuuluvana hahmona lähestyttävämmältä ja kiinnostavammalta kuin lukkari Saxberg.

Äitini vanhemmat Helvi ja Kalle Saxberg pitivät seinällä Hermannista vuonna 1907 otettua valokuvaa. Näin jatkui myös Kalle-pappani kuoltua. Hyvin uskonnollinen ja hyväkuntoisena 93-vuotiaaksi elänyt mummoni Helvi suhtautui kielteisesti siihen, että pappani soitti, pelasi korttia ja joi alkoholia. Tästä huolimatta hän kuitenkin halusi tuoda esille Pilli-Hermannin ristiriitaista perintöä pitämällä tämän valokuvaa kotinsa seinällä. Syytä tähän en tiedä. Sukuni toiminta näyttää olleen hyvin epäjohdonmukaista niin lukkari Saxbergin kuin Pilli-Hermanninkin suhteen. Oma tulkintani ja tuntemukseni on, että näihin Saxbergin suvun jäseniin liittyy vahvasti elämänsidottu häpeä, joka omalla kohdallani on kuitenkin muuntunut hyvin intensiiviseksi kiinnostukseksi esi-isiin ja -äiteihin. Välissä on vain pitänyt kulua riittävästi vuosia. Voin vain arvella, että mummoni on mahdollisesti käsitellyt valokuvan avulla ristiriitaista suhdettaan kuuluisaan mutta samalla paheksuttuun sukulai-

⁷ Peltonen 2021, 228.

⁸ Peltonen 2021, 228; Peltonen 2006.

seensa. Seinällä riippunut kuva painui kuitenkin syvälle muistiini ja johti myöhemmin aitoon, henkilökohtaiseen kiinnostukseen isoisäni isoisään ja tämän tutkimiseen.



Kuva 1. Herman Saxberg eli Pilli-Hermannin vuonna 1907.

Lähde: Kansanperinteen arkisto, Tampereen yliopisto.

Juuret, perintö, tanssiminen sekä kansanmusiikin historiallisten kerrostumien ja eri aikakausien musiikki toimivat vaikuttimina erityisesti jatkotutkintoprojektini neljännelle taiteelliselle osiolle, *Vainaan perua* -esitykselle. Nimi *Vainaan perua* on peräisin mäntyharjulaisten sokean harjansitojan Jalmari Siiriäisen arkistoäänitteellä soittamasta sävelmästä.⁹ Se ei ole kuitenkaan vain kiehtova sanayhdistelmä ja hyvä nimi esitykselle. Sanat *vainaa* ja *perua* merkitsevät minulle sekä mennyttä aikaa että jotain kuoleman jälkeistä, mutta myös joltain edesmenneeltä saatua henkistä tai aineellista perintöä. Jonkinlaista perua tai perintöä edustaa myös edellisiltä kansansoittajilta eli pelimanneilta peritty musiikki, esimerkiksi jatkotutkintoprojektini kaikkien taiteellisten osioiden lähtökohtana ollut arkistoaineisto. Sekä henkilökohtaisesti että tutkimukseni näkökulmasta on tärkeään rooliin noussut Siiriäisen *Vainaan perua* -sävelmän monimerkityksellinen nimi yhdistettynä Siiriäisen soiton vanhakantaiseen ja kansanmusiikin *välimuotoisuutta* edustavaan sävelkudokseen.

Käsite välimuotoisuus on tullut suomalaisen kansanmusiikin sanastoon mahdollisesti 1950-luvulla. Se on syntynyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran suomenkielisten kansanlaulujen aiheenmukaisen perinnelajikortiston luokittelun yhteydessä.¹⁰ Välimuotoisilla lauluilla tarkoitetaan kansanmusiikin vanhemman ja uudemman kerrostuman eli runolauluperinteen ja riimillisen kansanlaulun murrosvaihetta 1500-luvulta 1800-luvulle, jolloin siirryttiin säemuotoon perustuvasta runolaulusta riimilliseen säkeistolauluun.¹¹ Sekä kansanlaulussa että soitinmusiikissa ajan virtaukset ovat vähitellen muuttaneet musiikin piirteitä, eikä jyrkkää rajaa ”vanhemman” ja ”uudemman” perinteen välillä ole ollut. Suomalaisen kansanmusiikin keruun ja tallennuksen vilkkain vaihe ajoittui 1800-luvulle ja 1900-luvun alkupuolelle ja oli osa Suomen kansallisvaltion ja oman ”suomalaisen” perinteen keksimistä. Keruuta suunnanneet kansallisuusaatteeseen liittyvät motiivit ovat vaikuttaneet ratkaisevasti myös mielikuviiin tiettyjen perinteenlajien maantieteellisestä esiintymisestä. Esimerkiksi runolauluperinne mielletään usein itäiseksi, koska sen keräämisen

⁹ Entiset etniset 1935–1954.

¹⁰ Valo 2022, 206; SKS Kansanlaulujen aiheenmukainen kortisto.

¹¹ Esim. Laitinen 2003a, 205; Asplund 2006, 108–165; Kallio, Lehtonen, Timonen, Järvinen & Leskelä 2017, 35.

aikaan perinne oli lännestä jo lähes korvaantunut uudemmilla musiikillisilla virtauksilla¹². Toisaalta runolaulu on Suomesta katsottuna myös aidosti itäistä perinnettä, onhan se yhteistä koko itämerensuomalaiselle kulttuuripiirille. Tässä tohtorintutkinnossa olen haastanut omaksumiani, musikkouteeni alitajuisesti vaikuttavia mielikuvia kansanmusiikin liian yksinkertaiselta vaikuttavasta ajallisesta ja maantieteellisestä lokeroinnista ja pyrkinyt tiedostamaan tarkemmin historiallisen perinteen moniulotteisen luonteen.

Kuulen Jalmari Siiriäisen viulunsoittotyylissä sekä vanhemman että uudemman perinteen kaikuja, ja mielestäni sitä voisi kuvata välimuotoiseksi musiikiksi. Tällä tarkoitan sitä, että vaikka viulupelimannien on päätelty soittaneen pääasiassa runolaulukulttuuria uudempaa musiikkia, kuten pelimannimusiikkia, on arkistoissa materiaalia, josta voidaan havaita heidän soittotyylissään olleen myös vanhemman perinteen piirteitä.¹³ Samanlainen eri aikakausien ja kerrostumien piirteitä sekoittava soittotyyl kuuluu omassa musiikissani.

Välimuotoisuus on tutkimuksessani tärkeä avainkäsite. Se on ensinnäkin yhteys arkistoista löytämieni viulupelimannien musiikin ja taiteellisen tutkimukseni välillä. Samalla se on selvä ominaispiirre ja *laatu* oman musiikkini syntyprosessissa. Laatu tarkoittaa tässä tanssin puolelta omaksumaani tapaa kuvailta tanssin ja musiikin ominaisuuksien kirjoa yleisesti, niitä yksilöimättä. Kyse ei siis ole arvottavasta merkityksestä. Näen tässä prosessissa syntyneen musiikkini kansanmusiikin historiallisten kerrostumien ennennäkemättömänä ja uudenlaisena välimuotoisena musiikkina.

Taiteellisessa jatkotutkinnossani olen etsinyt, hahmottanut ja sanallistanut nykypäivän kansanmusiikin ja kansanmusiikkouden historiatietoista ominaislaatua, joka pohjautuu taiteelliseen tutkimukseen. Se syntyy paitsi perehtymällä historiallisiin lähteisiin myös testaamalla ja kokeilemalla erilaisia musiikillisia muotoja, yksityiskohtia, rytmiikkaa, tyylipiirteitä ja nyansseja, sekä tässä tutkimuksessa syventymällä muusikon samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen.

¹² Paulaharju 2015, 11.

¹³ Lehtoranta 1993.

Nykypäivän kansanmuusikon esittämä ja luoma musiikki on usein esittäjänsä synnyttämää ja tästä syystä uniikkia. Aina vaikutteet eivät kuitenkaan tule suoraan perinteestä. Esitän itse omaa musiikkiani, mutta luon sen tutkimalla ja hyödyntämällä minua edeltäneiden kansansoittajien soittamia sävelmiä. Koen tällaisen historiallisten lähteiden tutkimisen kytkeytyvän kansanmuusikkoudelle erityiseen nykykansanmusiikin harjoittamisen tapaan. Samalla historiatietoisien lähestymistavan eri variaatiot tekevät kansanmusiikin genrestä hyvin monimuotoisen.

1.1 Kylällinen riivattuja pelimanneja

Tohtorintutkintooni sisältyy neljä taiteellista osiota – *Artjamei – riitit ja liike* (2017), *Katrillia kahdessa ajassa* (2018), *Mytty-iltamat* (2018) ja *Vainaan perua* (2020) – sekä tämä kirjallinen tutkielma. Tutkinnon liitteenä on myös soololevy *Vainaan perua: Satavuotinen sakka* (2023)¹⁴, joka on tallenne tutkinnon yhteydessä syntyneestä musiikista.

Kylällinen riivattuja pelimanneja – arkistotalenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina on koko jatko-tutkintoprojektini otsikko. Ilmaisua riivatuista pelimanneista soittoni yhteydessä käytti alun perin toimittaja Jussi Tossavainen sooloesiintymiseni lyhyessä kritiikissä 2000-luvun alussa.¹⁵ Tuosta Helsingin Sanomissa julkaisusta kritiikistä lähtien olen käyttänyt lainausta ”soittaa kuin kylällinen riivattuja pelimanneja” kuvaamaan sooloilmaisua. Koen, että Tossavaisen ilmaisu kuvailee kiehtovalla ja kiinnostavalla tavalla ilmaisun vapautta, villiä heittäytymistä ja hetkessä täysillä elämistä musiikissa. Olen innoissani siitä, että hän on kuvannut näillä sanoilla soittoaani, sillä juuri näihin mainitsemiini piirteisiin pyrin musiikissani. Tässä yhteydessä sana ’riivattu’ merkitsee minulle heittäytymistä ja ilmaisun voimakasta ulostuloa positiivisessa mielessä. Tavoitteenani on, että laaja perinteen tuntemukseni ja useamman soittajan persoonalliseen soittotyyliin perehtyminen kuuluvat musiikissani. Tiedostava suhde

¹⁴ *Vainaan perua: Satavuotinen sakka* -soololevyn julkaisija on saksalainen levy-yhtiö Nordic Notes 2023.

¹⁵ Tossavainen 2002.

perinteeseen ja musiikissa kuuluva vahva sidos siihen ovat musiikkini polttoainetta ja voimavara. Tällöin on mahdollista, että kaikki perinteestä saavuttamani tieto ja taito ruumiillistuu, suodattuu ja ilmaantuu ulospäin muusikkoudessani sekä siinä, millaisena muusikkona minut koetaan.

Kylällinen riivattuja pelimanneja -otsikon alle yhdistyvät Jalmari Siiriäisen soittama *Vainaan perua* -sävelmä ja koko jatkotutkintoprojektissa tutkimani arkistoaineisto, kuten keskisen Suomen viulupelimannien sävelmät sekä muu kansanmusiikin runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin sävelmistö. Sävelmistä lähtevät langat johtavat muusikko- ja taiteilijapersoonastani jälleen ulos, eteenpäin perinteen jatkumossa. Omilla tulkinnoillani sävelmistä pyrin kunnioittamaan arkistoon soittaneen kansansoittajan näkemystä ja tavoittamaan sen soiton erityispiirteitä sekä joitakin syvällisiä merkityksiä ja ominaisuuksia. Näitä ovat välittyvä tunnelma tai tunteet, myös persoonallinen soittotapa sekä itse soittajan persoona, jonka ominaispiirteitä soiton välityksellä väistämättä ilmenee. Uutta luovana 2020-luvun ammattipelimannina olen hakenut ilmaisuuni riivattua heittäytymistä muusikon samanaikaisesta tanssimisesta ja soittamisesta, mistä on tullut yksi tärkeimmistä taiteellisen työskentelyni menetelmistä. Olen tutkinut arkistotalenteita havainnoimalla ja imitoimalla, mutta myös samanaikaisesti soittamalla ja tanssimalla, ja tästä ovat syntyneet tutkintoni taiteelliset osiot. Perinteen moniulotteisessa jatkumossa esityksiin päätyy kuitenkin aina enemmän kuin yhden kansansoittajan tulkinta. Musiikissa kuuluu kokonainen kylällinen riivattuja pelimanneja, joiden läsnäolon soisin jatkuvan myös tässä ja tulevassa ajassa, oman soittoni ja tanssini jo vaiettua.

1.2 Tutkimuksen tausta

Alun perin motiivini lähteä tekemään taiteellista tohtorintutkintoa oli hyvin henkilökohtainen. Se sisälsi yhtä aikaa kunnianhimoisia taiteellisia pyrkimyksiä sekä halua oppia uutta ja päästä eteenpäin luovuuden jumeista. Aiheen valinta oli intuition sanelema. Intuition seuraaminen tarkoittaa tässä sen vaimon seuraamista, joka johdattaa taiteilijan taiteellisesti uusien, mutta samalla haastavien ja taiteilijan inspiraation ja luovuuden kannalta tarpeellisten asioiden äärelle. Koen, että tarve haastaa itseäni yhä uudelleen erilaisten

rajojen äärelle on itselleni luonteva ja kumpuaa sisältä. Se on myös taiteellisen työni eräänlainen polttoaine.

Tälle prosessille ovat olleet oleellisia tanssimisen ja musiikin leikkauspinta sekä samanaikainen liike ja soitto yhdessä. Ajoittain jopa tuskallinen kompurointi on tuottanut tulosta ja osoittautunut vaivan arvoiseksi. Kyse on ollut myös henkilökohtaisen elämän tarkoituksen ja elämäntehtävän aktiivisesta ratkomisesta.¹⁶ Filosofin Mihály Czíkszentmihályi on kuvaillut tarkoituksen löytämistä elämässä, ja miksei myös taiteessa, hyvin samaan tapaan kuin itse sen ajattelen. Lyhyesti tiivistäen: tarkoituksen löytyessä ihmisen toiminta ja tunteet ovat sopusoinnussa, ja elämän eri osa-alueet sulautuvat yhteen ja etenevät ikään kuin yhtä vahvaa päämäärää kohti. Tällöin jokaisesta toiminnasta muodostuu perusteltu ja toimiva yhtä lailla nykyhetkessä, menneisyydessä kuin tulevaisuudessa.¹⁷ Czíkszentmihályi on tutkinut myös elämän tarkoituksen löytämiseen oleellisesti liittyvää *flow*-ilmiötä eli eräänlaista virtaavuuden ja sujuvuuden tilaa. Tämän *flow*'n olen kokenut olevan oleellista samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen onnistumisessa.¹⁸ Tohtoritutkintoni prosessiin on liittynyt myös elämän tarkoituksen ja merkityksellisyyteen läheisesti liittyvän elämäntehtävän pohdintaa. Olen löytänyt musiikille uutta merkitystä ja oppinut arvostamaan omaa tekemistäni aiempaa enemmän. Vanhat ajatusmallit ja työskentelytavat ovat muuttuneet ja tuoneet toisenlaisen näkökulman taiteen tekemiseen sekä muusikkouteeni.

1.2.1 Intohimona arkistotalenteet

Yli kahdenkymmenen vuoden ajan taiteellinen praktiikkani sekä soolo- että yhtyetyöskentelyssä on ollut kytköksissä nimenomaan arkistomateriaaliin. Tämän tutkimuksen arkistomateriaalia ovat suomalaisten kansanmusiikkia sisältävien arkistojen äänitteet ja kirjallinen materiaali, jotka sisältävät muun muassa kansanmusiikkisävelmiä, soittoa ja laulua, transkriptioita, kertomuksia ja valokuvia sekä haastatteluja.

¹⁶ Czíkszentmihályi 2005, 307.

¹⁷ Czíkszentmihályi 2005, 307.

¹⁸ Czíkszentmihályi 2005, 68.

Suomesta kansanmusiikkia on tallennettu etenkin 1800-luvulta lähtien erilaisin menetelmin, vaikkakin varhaisimpia tallentuneita kirjallisia muotoja esimerkiksi runolaulusta on jo 1600-luvulta.¹⁹ Kerääjiä ja tallentajia ovat olleet muun muassa Elias Lönnrot (1802–1884)²⁰, D. E. D. Europeus (1820–1884)²¹, A. A. Borenius (1846–1931, vuodesta 1906 A. A. Lähteenkorva)²², Volmari Porkka (1854–1889)²³, Samuli Paulaharju (1875–1944)²⁴, Ilmari Krohn (1867–1960)²⁵, Armas Launis (1884–1959)²⁶, A. O. Väisänen (1890–1969)²⁷ ja Otto Andersson (1879–1969)²⁸ sekä myöhemmin Erkki Ala-Könni (1911–1996)²⁹.

Koska Suomessa kansanmusiikin elävä perinne alkoi teollistumisen ja kaupungistumisen vaikutuksesta hävitä 1900-luvun puolivälin jälkeen, arkistotallenteista on tullut oleellinen osa nykypäivän kansanmuusikon työskentelyn arkea ja perusaineistoa. Toisaalta sekä arkistoaineistoa hyödyntävä tutkimus että arkistoaineistoon kohdistuva tutkimus tuovat koko ajan lisää tietoa sekä arkistojen materiaalien kriittistä luentaa.³⁰ Tämä johtaa siihen, että kuten tutkijan yleensäkin, myös tutkivan muusikon on osattava jatkuvasti päivittää sekä tutkimustaitoansa että tietojaan arkistojen materiaalin kriittisestä luen-
nasta.

¹⁹ Laitinen 2006, 15.

²⁰ Majamaa, Raija: Lönnrot, Elias. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²¹ Timonen, Senni: Europeus, David Emanuel Daniel. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²² Rausmaa, Pirkko-Liisa: Lähteenkorva, Axel August. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²³ Laitinen 2006, 25.

²⁴ Syrjö, Veli-Matti: Paulaharju, Samuli. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²⁵ Autio, Veli-Matti: Krohn, Ilmari. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²⁶ Järvinen, Minna Riikka: Launis, Armas. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²⁷ Asplund, Anneli: Väisänen, Armas Otto. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²⁸ Dahlström, Fabian: Andersson, Otto. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

²⁹ Pekkilä, Erkki: Ala-Könni, Erkki. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. (Viitattu 5.3.2023.)

³⁰ Silvonen 2022; Kallio 2013; Hupaniittu & Peltonen 2021.

Arkistoäänitettä kuunneltaessa on otettava huomioon äänitteen tilannesidonaisuus ja konteksti. Historiallisten aineistojen kohdalla on tärkeää punnita yhä uudestaan ja uudestaan, keitä aineistojen kerääjät ovat olleet, mitä he ovat etsineet ja mitä heille on ylipäättään haluttu esittää ja kertoa. Keruutyön hetkellä vallinnut yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut keskeisesti keruun tavoitteisiin ja tallennetun materiaalin valintaan. Lisäksi kerääjän ja informantin välinen, toisinaan suurikin luokkaero sääteli sitä, miten kerääjät tulkitsivat ja tallensivat kuulemaansa sekä minkälaisia vuorovaikutustilanteita on ylipäättään syntynyt.³¹ Esimerkiksi suomalaiskerääjien matkakertomuksissa on folkloristi Kati Kallion mukaan mainintoja paikallisten varovaisesta suhtautumisesta kerääjiin ja jopa yhteistyöhaluttomuudesta.³² Liian herraskaiselle kerääjälle tai esimerkiksi papiston edustajalle tai perheenjäsenelle ei eimöskään välttämättä haluttu laulaa aivan kaikkea.³³

Hupaniitty ja Peltonen toteavat sosiaalishistorioitsija Carolyn Steedmanin korostaneen arkistojen mahdollistavan menneen kuvittelemisen eläväksi. Tämä on kuitenkin mahdollista vain niin, että tutkija olettaa, kysyy ja testaa.³⁴ Arkistoihin tallennettu tieto ei ole eksaktia, vaan vaatii kekseliästä lukutaitoa ja mielikuvitusta nähdä, milloin pieni yksityiskohta onkin osa isompaa kokonaisuutta. Arkiston tiedonlähde voi johdattaa tutkijan useampaan suuntaan, mutta suora yhteys arkistodokumenttiin voimistaa tutkijan mahdollisuutta kertoa menneestä sisältäpäin ja mahdollisimman rehellisesti³⁵. Arkistoon syventyvälle tutkijalle puhuvat myös arkistojen hiljaisuudet ja dokumenttien puuttuminen.³⁶ Ulla-Maija Peltonen on käyttänyt käsitettä arkistojen hiljaisuudet kuvaamaan arkistoista puuttuvia asioita ja henkilöitä.³⁷ Koko sen ajan, jonka olen syventynyt arkistoaineistoon sidoksissa olevaan tutkimukseen, vähitellen karttunut kokemus ja tieto ovat lisänneet väistämättä myös arkistojen hiljaisuuksien kuulemista. Arkistojen hiljaisuuksille on monia syitä.

³¹ Kallio 2013, 24.

³² Kallio 2013, 59.

³³ Kallio 2013, 57 ja 53.

³⁴ Hupaniitty & Peltonen 2021, 8; Steedman 2001.

³⁵ Hupaniitty & Peltonen 2021, 8; Zemon Davis 2012, 82–87.

³⁶ Hupaniitty & Peltonen 2021, 8; Steedman 2001, 55, 76–77, 81, 154; Peltonen 2015, 183–188.

³⁷ Peltonen 2015, 186.

Kuten keruutilanteessa, myös aineiston säilyttämisen kontekstissa poliittinen ja yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut siihen, mitä arkistoaineistoa kulloinkin on tallennettu ja mihin tarkoitukseen. Oman tutkimukseni kohdalla arkistojen hiljaisuus tulee esiin esimerkiksi naisten vähäisenä määränä soittajien muuten monipuolisessa joukossa.

Koska keruutoiminta, aineiston tallentaminen ja kansanmusiikin määrittely ovat saman prosessin eri vaiheita, se miten kansanmusiikki milloinkin määritellään, on siis pitkälti sidoksissa kerättyyn ja tallennettuun materiaaliin. Minulle tärkeä määritelmä on Hannu Sahan muotoilu kansanmusiikista muistinvaraisena kulttuurina, jossa muuntelu ja musisointi kulkevat usein erottamattomina yhdessä.³⁸ Kuten hän toteaa väitöskirjassaan: ”Muuntelu on musisoinnin ydin ja sydän.”³⁹ Arkistotallenteille on tallennettuna vain osa tietyn hetken musisoinnista, mutta koska perinteen elävänä siirtyminen sukupolvelta toiselle on katkennut, ovat arkistotallenteet muusikolle yksi mahdollinen keino päästä kiinni tuohon muistinvaraiseen, muuntelun ja musisoinnin kulttuuriin.

Yleisemmin määriteltynä perinne käsitteenä viittaa elämän mihin tahansa osa-alueeseen, ja perinne voi olla kestoltaan yhtä hyvin lyhyttä kuin pitkää. Perinne on ajallisesti jatkuvana käsitetty kulttuuri-ilmiö tai sen osa-alue. Perinteet kuuluvat sekä moderniin että jälkimoderniin länsimaiseen kulttuuriin.⁴⁰ Tässä tutkimuksessa tuon esille näkökulmaani ja suhdettani nimenomaan kansanmusiikin perinteeseen liittyviin ilmiöihin. Koen suhteeni perinteeseen ja oman roolini perinteen jatkumossa olevan merkityksellinen. Tarkoitukseni on keskittyä perinteen ajalliseen jatkuvuuteen ja yhteisöllisyyteen useamman kuin yhden yksilön kantamana, unohtamatta kuitenkaan sitä, että tiettyjen perinteeseen liittyvien arvojen eli esimerkiksi kansanmusiikin alueellisten tai persoonallisten soittotyyliden nostaminen on aina valikoivaa ja sulkee samalla jotain muuta pois.

Arkistotyöskentely on ollut tärkeää muusikon ja säveltäjän työssäni, ja siksi tässä tutkimuksessa haluan myös tarkastella, mitä arkistotyöskentely itse

³⁸ Saha 1996, 15.

³⁹ Saha 1996, 15.

⁴⁰ Tieteen termipankki (luettu 8.8.2023).

asiassa oikein on, mitä se merkitsee ja mitä se voi antaa. Olen valinnut taiteellisen tutkimukseni kohteeksi ja menetelmäksi syventymisen arkistoäänitteisiin ja uuden musiikin säveltämisen historiatietoisessa vuorovaikutuksessa arkistomateriaalin kanssa. Kuvailen itseäni perinteen jatkumossa välittäjänä, perinteen aktiivisena muokkaajana ja sen eläväksi tekijänä tässä päivässä, mutta työskentelyssäni on mukana myös säveltäjän rooli. Tämä ei ehkä piirry niin selkeästi näkyviin ulospäin, mikä johtuu halustani säilyttää vahva sidos arkistoäänitteiden soittajiin: musiikissa kuuluu selkeästi perinteen vaikutus. Käytän työskentelytavastani termiä *säveltäminen*, jotta arkistoaineistoja hyödyntävä musiikin tekeminen ja työskentelymetodit tulevat näkyviin ja saavat ansaitsemansa arvostuksen. Toisaalta säveltäminen tuo näkyviin myös oman tekijyyteni. Tällainen säveltämisen menetelmä vaatii syvällistä kansanmusiikin perinteen tuntemista ja tyylinmukaista käytännön soittotaitoa.

Kantelisti Pauliina Syrjälä on tohtorintutkielmassaan syventynyt säveltämiseen oleellisena osana kansanmuusikon praktiikkaa eli itselleen ja muille musiikkia tekevän, esiintyvän kansanmuusikon taiteellista toimintaa.⁴¹ Syrjälä ei tekstissään varsinaisesti kuvaile arkistoäänitteiden merkitystä itse säveltämisessä vaan keskittyy enemmänkin improvisoimalla säveltämiseen, mutta hän tuo esille tyyliintuntemuksen tähän praktiikkaan oleellisesti kuuluvana ja kansanmuusikon nimenomaan perinnesoittajana.⁴² Syrjälä peräänkuuluttaa tyyliintutkimusta, joko omaksuttuna arkistoäänitteiltä tai elävältä soittajalta.⁴³ Tyyliintuntemuksen ansiosta on mahdollista saavuttaa kansanmusiikin estetiikan syvälinen tuntemus, johon tyylinmukainen säveltäminenkin perustuu. Syrjälä toteaa: ”Kun nykypäivän soittaja tutkii perinnettä, traditiosta tulee samalla osa muusikon tiedollista ja musiikillista pääomaa. Jos aiheeseen uppoutuu riittävän syvällisesti, perinne voi muotoutua osaksi soittajan musiikillista identiteettiä, jolloin se vaikuttaa myös taiteelliseen ilmaisuun.”⁴⁴ Sama pätee varmasti myös säveltämiseen, yhteen kansanmuusikon taiteellisen ilmaisun muotoon, jolloin yksilön omaksuma tyyli ja taito väistämättä muotoutuvat kansanmuusikon käyttämäksi sävelkieleksi.

⁴¹ Syrjälä 2020, 26.

⁴² Syrjälä 2020, 28.

⁴³ Syrjälä 2020, 26.

⁴⁴ Syrjälä 2020, 29.

Onko taiteellinen työskentelyni näin ollen säveltämistä arkistoäänitteiden kanssa kommunikoiden? Viulisti ja tutkija Tuuli Talvitie kuvailee väitöskirjassaan erilaisia musisoivan tutkijan rooleja suhteessa elävään haastateltavaan ja toisaalta arkistoäänitteisiin. Tallennetun aineiston kohdalla tulkintaa ei voi enää täydentää esimerkiksi soittajan kasvojen ilmeistä tai erottelemalla soittajan soittotavasta jotakin poikkeavaa tai juuri tälle soittajalle tyypillistä ilmaistun tapaa. Havainnot tutkittavan soittotyylisestä on tehtävä esimerkiksi kuulokuvan ja valokuvan yhdistelmästä. Arkistoäänitteen soittajaa ei voi myöskään kohdata eikä hänen kanssaan keskustella.⁴⁵ En voi kutsua työskentelyäni arkistoäänitteiden kanssa aktiiviseksi vuoropuheluksi, sillä arkistoäänitteiden versiot eivät itsessään muutu. Muuttuja tai muokkaaja olen minä, jonka toimintaan lähteiden kriittinen luenta väistämättä vaikuttaa. Työni on kuitenkin kommunikointia siinä mielessä, että työskentelyni on aina yhteydessä arkistomateriaaliin tulkinnan ja kunnioituksen kautta. Ilman arkistoaineistoa taiteeni ei olisi sitä, mitä se nyt on. Toisin sanoen: syntyäkseen taiteeni tarvitsee arkistomateriaalia. Toisaalta tietyn hetken tallenne, säilötty arkistomateriaali, tulee taiteeni avulla uudelleen esiin, saaden uuden kuultavan ja joskus myös visuaalisen muodon esimerkiksi muusikon samanaikaisen tanssimisen kautta.

Koska taiteellisen työskentelyni lähtöaineistona on ollut arkistomateriaali, tämän materiaalin muovautuminen taiteellisessa prosessissa on keskeinen osa tutkimustani. Nykypäivän kansanmusiikin kontekstissa arkistojen nuotinnokista ja äänitteistä opetellaan sävelmiä, tyynejä ja musiikin historiallisia konteksteja. Arkistoäänitteillä kuuluvien tarkkojen yksityiskohtien mutta myös hyvin laajojen kokonaisuuksien analysointiin on mahdollista todella syventyä. Tutkija Viliina Silvonen on tutkinut apeutumista eli itkijän tunnetilan ja -intensiiviteetin syvenemistä esimerkiksi aunuksenkarjalaisia itkuvirsiä sisältävillä arkistoäänitteillä.⁴⁶ Arkistoäänitteillä kuuluviin tunteisiin ja affektiivisuuteen perehtyvä tutkimus sekä Silvosen esittämät menetelmät ja näkemykset ovat hänen mukaansa sovellettavissa itkuvirsitutkimusta laajempaankin kontekstiin.⁴⁷

⁴⁵ Talvitie-Kella 2010, 26.

⁴⁶ Silvonen 2020, 62–90.

⁴⁷ Silvonen 2020, 83.

Arkistoäänitteeltä välittyvä monipuolinen informaatio on osoittautunut moninaiseksi tutkimuksen lähteeksi, jota tutkijan on osattava tutkia sekä kriittisesti että eläytyen. Kansanmusiikin kontekstissa musiikkia ei tavallisesti ole kirjattu valmiiksi nuoteille, vaan musiikki ja tulkinta luodaan itse sen perusteella, mikä on kunkin muusikon suhde perinteeseen. Toiminta voi asiaan perehtymättömälle näyttäytyä uuden tradition kerroksen tallentamisena tai säilömisenä jälkipolville, mutta kyse on nimenomaan uuden taiteen luomisesta. Jäljet lähtökohtaan eivät aina näy välttämättä päällepäin. Tässä taiteellisessa tutkimusprosessissa arkistoaineiston muovautuminen on osa luovaa prosessia, mutta se on myös tutkimusmenetelmä.

1.2.2 Samanaikainen soittaminen ja tanssiminen

Samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen yhdistäminen on kiinnostanut vuosien saatossa taiteilijoita ympäri maailman, vaikka se saattaakin länsimaisessa instrumentaalimusiikissa kuulostaa poikkeavalta. Maailmassa on kuitenkin myös kulttuureja, joissa samanaikainen tanssiminen, soittaminen ja laulaminen kuuluvat oleellisina osina yhtenäiseen taiteelliseen ilmaisuun jopa niin, ettei niitä oikeastaan voi erottaa toisistaan. Emeritusprofessori, etnomusikologi Pirkko Moisala on esimerkiksi tutkinut Nepalin gurungien musiikkia ja kulttuuria, joissa tanssi, laulu ja musiikki liittyvät läheisesti toisiinsa.⁴⁸ Muusikko Arnold Chiwalala on käsitellyt jatkotutkinnossaan musiikin ja liikkeen ilmenemistä yhdestä henkilökohtaisesta näkökulmasta, hänen tapauksessaan tansanialaisesta kulttuurista lähtöisin olevan musiikin, tanssin, tarinankerronnan ja näyttelemisen yhdistäjän näkökulmasta.⁴⁹ Chiwalalan tutkimuksessa tansanialainen *ngoma* on perinteisen taiteen muoto, joka tietynlaisena holistisena ja kokonaisvaltaisena konseptina sisältää musiikkia, tanssia, tarinankerrontaa, näyttelemistä ja jopa akrobatiaa.⁵⁰ Maija Karhinen-Ilo syventyi monitaiteisessa jatkotutkinnossaan balladin esittämiseen ja tutki siihen liittyen myös keskiajan leikareiden, monitaitoisten muusikoiden, ammattikun-

⁴⁸ Moisala 1991.

⁴⁹ Chiwalala 2009.

⁵⁰ Chiwalala 2009, 17 Bjørkvold 1992; Blacking 1985.

taa, käyttäen aineistonaan ja inspiraationaan historiallisia lähteitä.⁵¹ Omasta muusikonpraktiikastani ja soittimistostani johtuen rajaan tässä tutkielmassa muusikon samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen ilmiön käsittelyn instrumentalistin eli tässä tapauksessa viulistin ja avainviulistin yhtäaikaiseen soittamiseen ja tanssimiseen.

Kovin yleinen ilmiö nimenomaan samanaikainen viulun soittaminen ja tanssiminen ei vaikuta olevan. Joitakin vuosia sitten näin esimerkiksi esityksen, jossa ruotsalainen kansantanssin opettaja ja koreografi Magnus Samuelsson soitti viulua tanssien. Samuelsson yhdisti soolona samanaikaista soittamista ja tanssimista hyvin näyttävällä tavalla, ja se on lähtemättömästi jäänyt mieleeni. Koen, että olen lähtenyt omassa ilmaisussani Samuelssonin tulkinnasta välittyneestä kokonaisvaltaisuudesta, jossa kehon liikkeet ovat taidokkaita mutta samalla motivoituvat muusikon soitosta. Aikaisemmat esimerkit viulun soittamista ja tanssimista yhdistäneistä taiteilijoista ovat kuitenkin osoittaneet, että usein tanssiminen on soittamisen jälkeen vasta toinen kiinnostuksen kohde tai rakas harrastus. Soittamisen ja tanssimisen yhdistämistä on hyödynnetty myös itseilmaisun voimistamiseen ja jopa taiteilijabrändin luomiseen. Esimerkkejä tästä ovat viihdemaailman tähdet Lindsey Stirling ja Mairead Nesbitt, jotka ovat onnistuneet muodostamaan taiteilijabrändinsä juuri viulunsoiton ja liikkumisen yhdistelmäksi. He edustavat enemmän populaarikulttuurista fuusiota ja tanssillisen, hyvin visuaalisen esityksen yhdistämistä instrumentaalisoittoon. Heidän esityksissään soittaminen ei aina välttämättä tapahdu heidän esiintyessään yleisölle, vaan tallenteelta tulevaa soittamista näytellään sen mukaan, mitä visuaalinen estetiikka vaatii. Esityksen estetiikka painottuu tällöin mahdollisimman näyttävän esityksen toteuttamiseen ja nimenomaan ulkoapäin määrittävään visuaalisuuteen.

Osalla taiteilijoista tanssiminen ja liike on mukana steppauksena. Tästä esimerkkeinä ovat kanadalainen, Suomessakin vierailut April Verch sekä Hillary Klug. Esiintyessään Verch vuorottelee viulunsoittamisen ja steppaamisen välillä, kun taas Klug yhdistää steppauksen ja soiton samaan hetkeen. Niin Samuelsson kuin Verch ja Klug sijoittuvat samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa kansanmusiikin kontekstiin. Samuelssonin

⁵¹ Karhinen-Ilo 2016.

menuetin ja polskan imusta sekä Verchin ja Klugin kelttiläiseen perinteeseen pohjautuvasta soitosta sekä steppauksesta välittyä sekä soitannollinen että tanssillinen taidokkuus.

Omassa tutkimuksessani tunnistan soiton ja tanssin samanaikaisuuden määrittävän enemmän sisältäpäin eli muusikon soittamisen ja tanssimisen toisiinsa muodostamasta vetovoimasta. Tällöin ulospäin ei välttämättä ole nähtävissä näyttäviä isoja ja visuaalisia liikkeitä vaan esimerkiksi hyvin pientä ja vaatimattomalta näyttävää kehollisuutta. Yksi oleellinen musiikin ja tanssin yhteyteen liittyvä piirre on kansanmusiikin soittamisessa esiintyvä jalanpolkeminen samanaikaisesti soiton kanssa. Jalanpolkeminen voi joidenkin soittajien kohdalla muodostua tunnistettavaksi ilmaisun tavaksi ja ilmentää visuaalisesti lähes tanssin kaltaista ilmaisua. Jalanpolkeminen liittyy kansansoittajilla musiikin keholliseen ilmaisuun, ja käsittelen sitä tässä tutkimuksessa yhtenä osana muusikon kehollisuutta.

1.2.3 Tanssi- ja musiikkiesitys *Silmu* johdatuksena tanssivaan muusikkouteen

Alun perin tutustuin samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen tanssi- ja musiikkiesitys *Silmussa* vuonna 2004. *Silmu*-projektin alkuperäiset luojat olivat viulisti Piia Kleemola (nyk. Kleemola-Välimäki) ja tanssija-koreografi Jouni Prittinen. Kleemola-Välimäki oli jo aiemmin tutkinut viulunsoittonsa tanssittavuutta Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmään tehdyssä maisterikonsertissaan. Yhdessä Prittisen kanssa he olivat kehitelleet tanssitapoja, jotka mahdollistivat samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen.⁵² Heidän aloitteestaan koottiin kuusihenkinen työryhmä kolmesta viulistista (Piia Kleemola-Välimäki, Suvi Oskala ja Emilia Lajunen) ja kolmesta tanssijasta (Harri Jylhä, Jaakko Posio ja Niko Laaksonen). Viulistit olivat kaikki kansanmusiikin aineryhmässä opiskelleita muusikoita ja tanssijat ammattiin tähtääviä opiskelijoita Tampereen konservatorion kansantanssin linjalta. *Silmu* pohjautui perinteisiin kansanomaisiin paritansseihin ja pohjoismaiseen

⁵² Prittinen 2004, 1.

kansanmusiikkiperinteeseen.⁵³ Yleisesti voisi sanoa, että *Silmun* konteksti oli kansanmusiikki ja -tanssi, mutta siinä oli havaittavissa vivahteita muistakin musiikki- ja tanssilajeista. Musiikkia harjoiteltiin etukäteen erillisissä soittoharjoituksissa, sillä produktiota varten sävelletty musiikki oli valmis ennen liikkeen lisäämistä siihen. Työryhmän yhteiset harjoitukset aloitettiin syksyllä 2004 Tampereella ja Helsingissä. Ne alkoivat soittamalla sävellettyä musiikkia, johon liikettä otettiin mukaan vähitellen.⁵⁴ *Silmusta* muodostui kokonaan koreografioitu näyttämöteos, joka sai ensi-iltansa Tampereen Telakalla 9.12.2004 akustisena versiona. Sitä esitettiin muun muassa Folklandia-risteilyllä, Rovaniemen teatterissa ja Helsingissä Taiga-klubilla ja Kanneltalossa.

Silmua varten työstimme työryhmänä koreografioita ja soittamista sekä harjoittelimme yksityiskohtaisesti tarkoin mietittyjä askelkuvioita. Koska *Silmun* konteksti oli nimenomaan paritanssi, kansanomaisten paritanssien tanssiotteet ja niiden soveltaminen käytännössä tanssivan ja soittavan tanssipartnerin viemisessä olivat teoksessa oleellisia elementtejä. Työryhmän yhteiset harjoitukset sisälsivät muun muassa pelkkää tanssimista ilman soittimia ja paritanssiotteen etsimistä niin, että tanssikontakti pysyi eikä se estänyt soittamista. Koska samanaikaisessa tanssimisessä on soittamiseen vaikuttavia asioita, pyrittiin ensin takaamaan musiikin toimivuus omana kokonaisuutenaan mahdollisimman hyvin. Hankalaa oli esimerkiksi sovittaa yhteen viulistien jousten liikkeitä ja samanaikainen pyöräminen. Nämä liikkeet voivat toimia ikään kuin vastakkaisina ja siten pahimmillaan estää toinen toisensa. Pyörivät liikkeet ja tanssiparin nostot oli ajoitettava sekä koreografisesti että musiikillisesti toimiviksi, ja tähän kului projektissa aikaa. Työprosesissa syvennyimme myös erilaisten tanssi- ja soitto-tekniisten ongelmien ratkaisuun. Viulua soittavaa tanssiparia ei ole aivan yksinkertaista viedä ja kuljettaa, samoin soittavan tanssipartnerin nostaminen vaatii soittamiseen sopeutettua liikettä ja koreografiaa. Soiton suhteen tavoitteet painoutuivat myös enemmän häiriöttömään ja hallittuun soittoon kuin liikkeestä syntyvän musiikin etsimiseen.

⁵³ Prittinen 2004, 1.

⁵⁴ Kleemola-Välimäki 4.6.2021.

Silmussa tanssiparit muodostuivat tanssijasta ja tanssivasta ja soittavasta viulistista. Teoksen tanssi oli paritanssia, minkä voi nähdä keskeisenä ja mo-
neen asiaan vaikuttaneena valintana itse teoksessa. Viulistien roolit eri kappaleissa vaihtelivat, ja melodian soittajan ja säestävän viulistin soittamisen vaikutus liikkeeseen oli joka kerta erilainen. Haasteet samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen suhteen ratkaistiin kuitenkin työryhmänä niin, että koreografia oli mahdollista toteuttaa kaikilla kolmella tanssiparilla myös yhtä aikaa.

Osaan esityksistä otettiin käyttöön äänentoisto, langattomat mikrofonit ja korvamonitorit. Liike vaikutti paljon siihen, miten esiintyjien oli mahdollista kuulla toisiaan. Tämä aiheutti jonkin verran synkronointiongelmia, joihin korvamonitoreista haettiin apua. Keväällä 2006 Mari Koppinen kirjoitti *Silmusta* positiivisen, jopa ylistävän arvion Helsingin Sanomiin. Hän kuvaili esitystä ”luontevaksi, suvereeniksi ja rohkeaksi musiikin ja tanssin ikiaikaisen yhteyden etsinnäksi”. Viulistien tanssia ”ei ollut helpotettu” ja viulujen sointi oli ”täysipainoinen, vaikka soittajia nosteltiin [– –] kohti kattoa”.⁵⁵ Tiivis harjoittelu ja tinkimätön pohdiskelu siitä, mikä on mahdollista tanssien ja soittaen, oli tuottanut tulosta, joka välittyi myös yleisölle.

Silmussa tehty tarkka ja yksityiskohtiin pureutuva työ oli työryhmälle arvokasta monella tapaa. Tarkoin harkittu koreografia yhdessä hiotun soiton kanssa oli hallittu ja kirkas kokonaisuus, ja ennen kaikkea se oli mahdollista toteuttaa vaativissakin oloissa. Itselleni se merkitsi paitsi hyvää kokemusta myös vielä tuolloin tiedostamatonta kysymystä siitä, voisiko liikkeen ja soiton orgaaninen yhdistyminen olla mahdollista myös toisenlaisessa luovassa prosessissa. Jatkotutkintosuunnitelmaa pohtiessani ja toteuttaessani päädyin sekä syventämään *Silmussa* koettua tietoa että toisaalta etsimään toisenlaista orgaanista prosessia samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa.

1.3 Tutkimustehtävä ja tutkimuskysymykset

Arkistoäänitteitä osana taiteellista tohtorintutkintoaan ovat hyödyntäneet esimerkiksi haitaristi Anne-Mari Kivimäki, viulisti Piia Kleemola-Välimäki

⁵⁵ Koppinen 28.4.2006.

sekä kantelistit Pauliina Syrjälä ja Arja Kastinen. Sekä Kleemola-Välimäen⁵⁶ että Syrjälän⁵⁷ arkistomateriaalin parissa työskentelyn kuvaukset ja menetelmät, jotka perustuvat paljolti esimerkiksi soittaen havainnointiin ja imitointiin, ovat hyvin samansuuntaisia kuin omani. Kivimäki on yhdistänyt perinteen ja taiteellisen luovuuden luomalla uuden musiikkityyliin, jonka pohjana ovat sävelmätallenteiden sijaan suistamolaisen tarinankertojan ja haitarinsoittajan Ilja Kotikallion tarinat.⁵⁸ Arja Kastisen monen vuoden tutkimustyö soittaen sekä arkistojen aineistoja testaten, haastaen ja punniten tuottaa koko ajan uutta tietoa sekä kokemusta muun muassa runolaulukulttuurin pienkantelemusiikista.⁵⁹ Kaikkien näiden tutkivien muusikoiden taiteellisissa töissä ja tutkimusteksteissä arkistomateriaalin rooli tulee esille monin eri tavoin esimerkiksi inspiraation, perinnesoittajan tyylintutkimuksen tai historiallisten tietojen kautta. Oma taiteellinen tutkimukseni keskittyy arkiston sävelmien ja muun aikalaistiedon rooliin historiatietoisen, tanssivan muusikko-säveltäjän praktiikassa ja tuo siten uuden näkökulman nykypäivän kansanmusiikkouden tutkimukseen. Käsittelen arkistotyöskentelyäni yksityiskohtaisemmin alaluvussa 3.3, *Arkistosta omille teille*.

Kansanmusiikin kontekstissa liikkeen ja musiikin yhdessä ilmenemistä ovat Suomessa tutkineet muun muassa aiemmin mainitsemani muusikot Arnold Chiwalala ja Maija Karhinen-Ilo sekä viulisti Pii Kleemola-Välimäki. Kleemola-Välimäki pohti tohtorintutkintonsa yhdessä taiteellisessa osiossa tanssin ja musiikin suhdetta muusikon samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen näkökulmasta. Pääasiassa tanssia, mutta myös muita siihen liittyviä piirteitä – esimerkiksi tanssin ja musiikin yhteyttä – on tutkinut myös kansantanssija, tanssintutkija Petri Hoppu.⁶⁰

Tässä taiteellisessa tutkimuksessa kansanmusiikin arkistoaineiston tutkimiseen perustuva säveltäminen ja toisaalta samanaikainen tanssiminen ja soittaminen ovat sekä tuottaneet tutkimukseen aineistoa että toimineet tutkimusmenetelmänä. Tutkimuksessa on monin tavoin testattu edellä mainittujen

⁵⁶ Kleemola-Välimäki 2010.

⁵⁷ Syrjälä 2020.

⁵⁸ Kivimäki 2018.

⁵⁹ Kastinen 2000, 2013, 2020, 2021, 2022.

⁶⁰ Hoppu 2022.

näkökulmien keskinäistä suhdetta ja vaikutusta toisiinsa, ja tutkimuksen tuloksia on esitetty julkisissa taiteellisissa osioissa yhtäaikaaisesti tanssien ja soittaen. Taiteellisen tohtorintutkintoni pääasialliset kysymykset nousevat tästä maastosta ja ovat samalla myös tämän tutkielman tutkimuskysymyksiä.

Tutkimuskysymys 1: Minkälaista kansanmusiikin tekijyyttä on taiteellisessa työskentelyssä, joka on vuorovaikutuksessa perinteen kanssa? Missä määrin se on säveltäjyyttä? Entä minkälaista säveltäjyyttä se on?

Ensimmäinen tutkimuskysymys liittyy tekijyyteen. Kansanmusiikissa tekijyys on aiheena niin laaja, että siitä riittäisi omaksi tutkimukseksi. Tässä tutkimuksessa keskityn kuitenkin kansanmusiikin kontekstissa tekijyyden siihen osaan, joka liittyy perinteen käsitteeseen ja anonyymiin tekijyyteen. Anonyymia tekijyyttä esiintyy esimerkiksi arkistoäänitteillä, jolloin tekijyys osoitetaan sanoilla 'traditionaalinen' tai 'perinteinen'. Arkistomateriaali on toiminut tutkimukseni lähtökohtana ja alullepanijana. Taiteellisen prosessin läpi puristettuna se on saanut toisenlaisen muodon, mutta yhteys historialliseen kansanmusiikkiin on säilynyt, samoin kunnioitus lähteitä kohtaan. Olen tekemisissä sekä runolaulukulttuurin että pelimannimusiikin tyylipiirteiden kanssa, ja säveltäjänä olen tutkinut ja omaksunut elementtejä näistä molemmista. Säveltäjyydellä tässä yhteydessä tarkoitan tekijyyttä musiikissani, joka koostuu uusista sävellyksistä ja sisältää myös arkistoäänitteiltä poimimiani sävelmiä ja osia niistä. Minkälaiset asiat tai yksityiskohdat arkistomateriaalissa vaikuttavat ja toisaalta nousevat esiin ja miten?

Tutkimuskysymys 2: Miten muusikon taiteellinen ilmaisu muuntuu ja kehittyy samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen avulla?

Olen altistanut muusikkouden ja taiteellisen ilmaisun muusikon samanaikaiselle tanssimiselle ja liikkeelle. Muusikkous käsittää tässä sekä tekijyyden että esiintyjyyden. Samanaikaisella tanssimisella on vaikutuksensa muusikon soittamiseen ja musiikin luomiseen. Tutkimuksen kohteena ovat niin itse taiteellinen prosessi kuin sen mahdolliset lopputulokset. Oleelliseksi lisäkysymykseksi muodostuu tällöin seuraava:

Millainen merkitys samanaikaisella soittamisella ja tanssimisella voi olla muusikolle? Tässä tutkielmassa keskityn erityisesti kahteen näkökulmaan: 1. rajatun ja kuvitteellisen *keskisen Suomen* paikallisperinteeseen ja siihen liittyvään arkistotyöskentelyyn sekä 2. muusikon samanaikaiseen soittamiseen ja tanssimiseen. Näiden näkökulmien leikkauspisteessä tapahtuvat taiteelliset kokeilut eli tämän tohtoritutkinnon julkiset esitykset. Tutkinnon yhteydessä syntyneessä taiteessa risteävät perinteiset sävelmät taiteellisen prosessin lähdeaineistona ja tanssi uuden luomisen mahdollistajana sekä taiteen toteuttamisen menetelmänä. Läsnä ovat myös äänen ja liikkeen vuorovaikutussuhde ja dialogi. Keskisen Suomen viuluperinteeseen kulkee ohut lanka useammasta suunnasta. Kuten olen aiemmin jo todennut, olen tarkentanut tutkimukseni suurennuslasin alle välimuotoisen musiikin, joka yhdistää elementtejä Suomessa usein läntiseksi hahmotetusta pelimannimusiikista ja itäiseksi koetusta runolaulukulttuurista. Näissä molemmissa näen yhtymäkohtia sekä keskisen Suomen viuluperinteeseen että oman sukuhistoriani idän ja lännen linjojen yhteen punoutumiseen.

1.4 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Tämä tutkimus on käytäntölähtöinen taiteellinen tutkimus, jonka taiteelliset osiot tuottavat aineistoa, toimivat tutkimusmenetelmänä ja mahdollistavat tutkimuksen taiteellisten tulosten julkaisemisen. Tutkimus ja tutkija itse edustavat suomalaisen kansanmusiikin koulutetun ammattilaisuuden praktiikkaa, jolla on neljän vuosikymmenen mittainen historia ja jossa työskennellään historiallisen kansanmusiikin perinteiden kanssa mutta myös luodaan uutta musiikkia.

Tässä tutkielmassa keskeisiä käsitteitä ovat suomalaisen kansanmusiikin vanhan ja uudemman perinteen väliin sijoittuva murros eli välimuotoisuus, samanaikainen soittaminen ja tanssiminen sekä siihen liittyvä ilmiö *monikanavainen kuuntelu*, sukupuolen ja sukupuoliroolien merkitys kansanmusiikissa sekä uuden musiikin säveltäminen historiatietoisessa vuorovaikutuksessa arkistomateriaalin kanssa.

Välimuotoisuus-käsitettä ovat aikaisemmin käyttäneet kansanlaulun tutkijat Anneli Asplund⁶¹ ja Ingrid Rүүitel⁶². Rүүitel määrittelee virolaisen, kuten myös suomalaisen, kansanlaulun jakautuvan runolaulun ja riimillisen kansanlaulun historiallisiin kerrostumiin, joiden väliin ja rinnalle sijoittuvat siirtymämuotoiset tai välimuotoiset kansanlaulut.⁶³ Asplund on niin ikään kuvannut välimuotoisuutena runolaulun ja uudemman rekilauluperinteen välistä vähittäistä murrosta, jolloin laulaminen muuttui hitaasti säemittaisesta kalevalaisesta laulusta riimilliseen, säkeistölliseen lauluun.⁶⁴ Koska olen itse viulisti, rajaan tutkimuksessani välimuotoisuuden tutkimisen kansanmusiikin soitinmusiikin historiaan. Asplundin mukaan on selvää, että soitin- ja vokaalimusiikki ovat vaikuttaneet toisiinsa historian saatossa monin tavoin.⁶⁵ Välimuotoisuus tässä tutkielmassa edustaa kahden suomalaisen kansanmusiikin historiallisen kerrostuman välissä sijaitsevaa instrumenttimusiikin muotoa, johon syventymiseen olen tutkimuksessa soveltanut sekä Heikki Laitisen kuvaamia *kuvitteellisia kenttäretkiä*⁶⁶ että samanaikaista soittamista ja tanssimista eräänlaisessa monikanavaisessa kuuntelun tilassa uuden musiikkini mahdollistajana. Kuvitteelliset kenttäretket ovat yksi muusikko ja emeritusprofessori Heikki Laitisen nimeämistä metodeista viime vuosisadan soivan kansanmusiikin tutkimiseen. Näiden retkien avulla tutkiva muusikko voi samastua entisajan soittajaan aikalaistietoja, arkistoja ja muuta oleellista tietoa käyttämällä. Tuolloin tutkimusasetteen on oltava aineistolähtöinen ja sallittava aineiston puhutella ja määrätä tutkijaa.⁶⁷

Monikanavainen kuuntelu on itse kehittämäni käsite, ja käytän sitä kuvailemaan soittamisen ja tanssimisen yhdistämisessä syntyvää erillistä olotilaa, jossa aktiivinen huomio on keskellä, ei erikseen soittamisessa tai tanssimisessa. Koen *monikanavaisen kuuntelun* kehollisena tilana, keholliseen kuunteluun sijoittuvana. Siinä on kyse kahden toisiaan risteävän tapahtuman

⁶¹ Asplund 1981, 68.

⁶² Rүүitel 1964, 12–13.

⁶³ Rүүitel 1992, 184.

⁶⁴ Asplund 1981, 104.

⁶⁵ Asplund 1981, 110.

⁶⁶ Laitinen 2003b, 333.

⁶⁷ Laitinen 2003b, 336.

tilasta, jossa tanssiminen tai soittaminen eivät ole toinen toisilleen alisteisia tai hallitsevia, vaan ne ovat symbioottisesti sidoksissa toisiinsa.

Käsitteet keho ja ruumis sekä kehollisuus ja ruumiillisuus ovat käytössä esimerkiksi tanssista kirjoitettaessa. Mutta kuten tanssintutkija ja tanssija Petri Hoppu toteaa väitöskirjassaan⁶⁸, kehon ja ruumiin välinen ristiriita ei ole yksiselitteinen. Vaikka Hoppu käyttää käsitettä ruumiillisuus, käytän tässä tutkielmassa käsitteitä keho ja kehollisuus pitkälti tutkija ja tanssin filosofi Jaana Parviaista⁶⁹ ja filosofi ja tutkija Timo Klemolaa (kehontietoisuus) seuraten. Käytän käsitettä ruumiillisuus tutkielman kohdissa, joissa se on alkuperäinen käsite. Kuten Parviainen tiivistää: suomen kielessä on kolme läheisinä synonyymeina ymmärrettävää sanaa: keho, ruumis ja vartalo. Vartalo viittaa ihmisen runkoon tai varteen eli vain ihmisen rajalliseen osaan. Toisin kuin ruumiillisuuden käsitteessä (jossa korostuu kristillisen kulttuurin dualistinen käsitys), uudissana keho viittaa elävään kehoon eikä ihmiseen ruumiina ja henkenä. Kielitieteelliseltä kannalta molempia käsitteitä⁷⁰ – keho/kehollisuus että ruumis/ruumiillisuus – voisi käyttää määrittelemään muusikon kehoa ja kehollisuutta. Koen kehollisuuden käsitteen kuvaavan kuitenkin kokonaisvaltaista toimintaani parhaiten. Yhden käsitteen käyttö on myös johdonmukaisempaa ja lisäksi Parviaisen näkemykset kehollisuuden kokonaisvaltaisuudesta yhdistettynä Klemolan kehontietoisuuteen vastaavat omia kokemuksiani muusikon kehollisuudesta. Koen myös kehontietoisuuden avulla syntyneen hiljaisen tiedon viittaavan enemmän henkiseen ja kokonaisvaltaiseen kuin ruumiillisuuteen. Tässä en kuitenkaan syvenny tähän kompleksiseen kysymykseen enempää, mutta sekä tässä tutkimuksessa että myös työskentelyssäni kansanmuusikkona oleellista on kansanmusiikin ja kansantanssin tiivis yhteys, jota Petri Hoppu on tarkastellut tutkimuksissaan. Kuten Hoppu on todennut, liike liittyy musiikkiin oleellisesti, mutta sen ilmeneminen voi olla hyvin monimuotoista ja sitä voi tarkastella monista näkökulmista.⁷¹ Koen tässä tutkimuksessani hakevani tanssiin ja musiikkiin

⁶⁸ Hoppu 1999, 22.

⁶⁹ Parviainen 1994, 21.

⁷⁰ Kolehmainen 2001. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003979968.html> (Viitattu 28.10.2023).

⁷¹ Hoppu 2022.

toisenlaista näkökulmaa ja kosketuspintaa kuin mitä esimerkiksi perinteinen tanssisäestys toisi.

Monikanavaisen kuuntelun tilaa avaan hyödyntämällä filosofi ja tutkija Timo Klemolan *kehontietoisuuden* käsitettä⁷², joka perustuu sisäiseen kokeemukseen elämän (pulssi, hengitys) virtaamisesta kehossamme. Tutkimuksessani käytän hyödyksi myös muusikon kehollisuutta ja koreomusikologiaa. Koreomusikologian ja kehontietoisuuden avulla syvennyin havainnointiin ja tapaan nähdä tanssi ja musiikki toisilleen vaikutussuhteisina sekä niiden jaettuihin nähtäviin yhteisiin ominaisuuksiin (tila).⁷³ *Monikanavaisen kuuntelun* tilassa kohtaavat tanssimisen ja soittamisen kulttuurit ja ilmiöt.

Voisi ajatella, että on melko hankalaa yhdistää toisiinsa kaksi niin erilaista aktiviteettia kuin soittaminen ja tanssiminen. Tutkimuksellisesti olen lähtenyt liikkeelle enemmän soittamisen ja tanssimisen toisiinsa vaikuttavasta lähtökohdasta ja vuorovaikutuksesta kuin tilanteesta, jossa olisin sovittanut toista tekemistä johonkin ennalta päätettyyn musiikkikappaleeseen tai tanssin liikesarjaan. Tästä syystä koen, että samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen ilmiön tutkiminen koreomusikologiaa hyödyntämällä on perusteltua. Koreomusikologiassa keskiössä on äänen ja liikkeen välinen suhde.⁷⁴ Tutkijat Aki Mashino ja Elina Seye toteavat artikkelissaan koreomusikologisen tutkimuksensa lähtökohdaksi olevan sen, että ihmiskeho ja sen liikkeet muodostavat oleellisen leikkauspisteen sekä yhtenevän perustan juuri musiikille ja tanssille.⁷⁵ Kuten Mashino ja Seye toteavat, esittävien taiteiden kontekstissa ihmisruumiin tapoja suunnata havaintojamme ja toimintaamme ei ole vielä täysin tutkittu.⁷⁶ Ruumiillisuus voi tuntua helposti itsestäänselvyydeltä, sillä käytämme kehoamme musiikin ja tanssin luomiseen ja ilmaisemiseen.⁷⁷ Tämä ruumiillisuuden itsestäänselvyys voi toki tulla ilmi luovassa toiminnassa, ja

⁷² Klemola 1998, 13.

⁷³ Tilalla tarkoitin tässä varsinkin tanssin kirjoitetussa ja puhutussa kielessä käytettävää käsitettä. Tilalla kuvaillaan tanssin sijoittumista ja näyttäytymistä, tulemistasi esiin.

⁷⁴ Mason 2012; Mashino & Seye 2020.

⁷⁵ Mashino & Seye 2020, 26.

⁷⁶ Mashino & Seye 2020, 25.

⁷⁷ Mashino & Seye 2020, 25.

omassa tutkimusprosessissani tunnistan kyllä luonnollisuuden ja orgaanisuuden esille tulemisen.

Kansainvälisesti, laajemmin kuin vain kansanmusiikin kontekstissa, koreomusikologian tutkimusalue on syventynyt liikkeen ja äänen keskinäiseen ilmenemiseen yhdistäen näiden taidemuotojen tutkimuksen. Koreomusikologian juuret ulottuvat 1900-luvun alkuun taidemusiikin ja tanssikoreografien monimuotoiseen ja historian saatossa erilaisia muotoja hakeneeseen yhteistyöhön.⁷⁸ Esimerkkejä eri taiteilijoiden yhteistyöstä ovat vaikkapa säveltäjä Igor Stravinskyn (1882–1971) yhteistyö koreografi George Balanchinen (1904–1983) kanssa, koreografi Martha Grahamin (1894–1991) tiivis vuoropuhelu säveltäjä Louis Horstin (1994–1964) kanssa sekä sävellystilaukset useilta eri säveltäjiltä ja Grahamin oppilaan, tanssija-koreografi Merce Cunninghamin (1919–2009) ja säveltäjä John Cagen (1912–1992) aikanaan epätyypillinen työskentely toisistaan itsenäisen musiikin ja tanssin kehittämässä.⁷⁹ Heidän projekteissaan tanssi ja liike toimivat yhdessä samanarvoisina elementteinä niin, ettei kummallakaan ollut säestävää roolia.⁸⁰ Elina Seyen mukaan koreomusikologiassa ei ole ollut kyse niinkään yhtenäisestä tutkimussuuntauksesta, vaan yksittäisten tutkijoiden pyrkimyksistä tuottaa tietoa säilyttäen tutkimuksen kohteena olevan ilmiön luonne eli esimerkiksi esityksen tai perinteen monitaiteisuus äänessä ja liikkeessä.⁸¹

Vaikka tutkija Paul Mason toteaa, että äänen ja liikkeen suhdetta voi tutkia missä vain esityslajissa,⁸² käytännössä koreomusikologian tutkimushistoriassa ei vielä ole syvennytty skandinaaviseen tai itämerensuomalaiseen kansanmusiikkiin ja -tanssiin. Koreomusikologian painopisteet vastaavat kuitenkin monella tasolla tutkimukseni kysymyksiin musiikin, tanssin, äänen ja liikkeen ilmenemisestä ja samanaikaisuudesta. Koenkin, että muusikon samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen syventymällä on mahdollista tutkia hyvin erityisestä näkökulmasta muusikon kehollisuutta ja ilmaisua sekä laajentaa koreomusikologista tutkimusta. Tämä käsillä olevan tutkimus tuo koreo-

⁷⁸ Mason 2012, 5–24.

⁷⁹ Mason 2012, 5–24.

⁸⁰ Hoppu 2019.

⁸¹ Seye 2020, 216.

⁸² Mason 2012, 5.

musikologian kentälle uutta tietoa instrumentalistin näkökulmasta, ja se keskittyy ja syventyy tanssimisen ja soittamisen risteyskohdassa tapahtuvaan ilmaisuun ja ilmiöihin, sillä koreomusikologian kontekstissa instrumentalistin näkökulma kaipaa vielä tutkimista.

Perinteen näkökulmasta kansantanssi ja -musiikki ovat aina olleet jollain lailla yhteydessä toisiinsa, ja niitä on oikeastaan vaikea erottaa toisistaan myös tutkimuksellisesti, kuten Petri Hoppu on todennut.⁸³ Kahden taiteenlajin ristivalotus ja niiden törmäyttäminen voivat antaa taiteilija-tutkijalle uuden näkökulman myös omaan alaansa. Esityksessä tanssin ja musiikin vuoropuhelu voi saada myös katsojan havainnoimaan liikettä ja ääntä eri tavalla kuin tilanteessa, jossa niitä tarkastelisi erikseen, sekä hahmottamaan näitä molempia toisiinsa vaikuttavina ja dialektisina.⁸⁴

Arkistomateriaalit toimivat sekä aineistoina että siltana menneeseen. Tässä tutkimuksessa kehollisuus ja toisaalta arkistomateriaali oman aikansa arvoihin ja kontekstiin sidottuna materiaalina ovat nostaneet esiin myös sukupuoleen ja sen merkitykseen liittyviä kysymyksiä, joita en voi ohittaa. Henkilökohtaisesti ja tutkimuksellisesti nämä huomiot ovat tärkeitä ja nousivat esille nimenomaan taiteellisen tutkimuksen ja kehollisuuden ansiosta. Löydös syntyi viimeistä taiteellista esitystä tehdessä, jatkotutkintoprosessin loppuvaiheessa. Minun ei ollut kuitenkaan mahdollista muuttaa koko tutkimustani tälle alueelle vaan se on jätettävä selkeästi jatkotutkimuksen aiheeksi, johon aion kyllä palata. Tiedostan sukupuoleen liittyvien merkitysten pohtimisen kansanmusiikissa ja taiteellisessa praktiikassani vaativan laajempaa tutkimusta myöhemmin, joten käsittelen sitä tässä tutkimuksessa vain pintapuolisesti.

1.4.1 Kansanmusiikin vanhempi perinne Suomessa: Runolaulukulttuuri ja pitkä estetiikka

Runolaulukulttuuri, vanhempi perinne, arkaainen, muinaissuomalainen, itäinen perinne, pitkä estetiikka. Kaikilla näillä sanoilla kuvataan tai viitataan kansanmusiikin piirissä siihen musiikkiin, joka yli kaksikymmentä vuotta sit-

⁸³ Hoppu 2022.

⁸⁴ Mason 2012, 13 & Jordan 2000, 73.

ten sai muusikonidentiteetissäni aikaan musiikillisen vallankumouksen. Kansanmusiikin ammattiopinnoissani Sibelius-Akatemiassa tutustuin pienkantelemusiikkiin silloisen opettajani harmonikansoittaja Maria Kalaniemen ehdotuksesta. Muistan vieläkin hämmennyksen tunteen avattuani A. O. Väisänen toimittaman teoksen *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*⁸⁵ ja aloitettuaani soittamalla tutkimisen ja sivuille tallennettujen sävelmien tulkitsemisen omalla soittimellani, viululla.

Käsitteellä *runolaulukulttuurin pitkä estetiikka* tarkoitan musiikkia, jolla on juuret pienkantele-, runolaulu-, itkuvirsi-, joiku-, paimen- ja jouhikkosävelmissä. Kansanmusiikin professori Kristiina Ilmonen mukaan käsite *pitkä estetiikka* on Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmän pedagogiikassa käyttöön otettu termi. Se kuvaa runolaulukulttuurin musiikille ominaista jatkuvasti muuntelevaa, pitkäkestoista ja vähäsävelistä laulua ja soittoa – vanhemman kerrostuman soittajalle pitkän estetiikan mukainen soitto oli musiikkia ilman nykyajan kappalemuotoisuutta.⁸⁶ On kuitenkin tärkeää huomioida, että kaikki musiikki ei runolaulukulttuurissakaan ollut pitkäkestoista, sillä lyhyempää kestoisuutta oli esimerkiksi karjankutsuhuudoissa ja paimensoitoissa.

Folkloristi ja tutkija Heidi Haapojan (nyk. Heidi Henriikka Mäkelä) mukaan nykykansanmusiikissa pitkästä estetiikasta tiivistyy esiin usein nimenomaan runolauluesityksen pitkä kesto, musiikillinen minimalismi ja loputon muuntelu.⁸⁷ Kyse on kuitenkin myös pitkän estetiikan tilallisesta piirteestä. Haapojan sanoja lainaten: ”Laulaja ikään kuin menee käymään tässä laulun tilassa, oleilee siellä haluamansa ajan ja lähtee pois, mutta musiikki jatkaa olemistaan.”⁸⁸ Pitkän estetiikan mukainen laulun tila, tai laajemmin ajateltuna myös soiton tila, hahmotetaan siis ikään kuin erillisenä tilana. Tuossa tilassa käytynä ilmaisuun tarttuu pitkäkestoisuus ja ikuisuuden tuntu.⁸⁹ Historiallisesti tutkijat ovat arvioineet runolaulun iäksi paria kolmea tuhatta vuotta, ja se

⁸⁵ Väisänen 2002.

⁸⁶ Ilmonen 2014, 20.

⁸⁷ Haapoja 2017, 172.

⁸⁸ Haapoja 2017, 171–172.

⁸⁹ Haapoja 2017, 172.

on säilynyt joillakin alueilla tähän päivään saakka.⁹⁰ Heikki Laitinen puhuu väitöskirjassaan itäisestä runolaulusta viitatessaan Lönnrotin keräämään *Kalevalaan* ja sen aikaansaamaan keruutyön yleistymiseen, joka johti aikanaan *Suomen Kansan Vanhat runot* -kokoelman syntyyn. Samassa yhteydessä Laitinen mainitsee toisen historialliseen kansanmusiikkiin kuuluvan kerrostuman eli läntisen rekilaulun, joka jäi osin keräämättä ja tunnistamatta, kun vanhempi itäinen perinne vei huomion.⁹¹

Myöhempikin tutkimus on kuitenkin osoittanut, että runolaulukulttuurin kalevalamitta tai musiikki ei sijoittunut yksinomaan itään.⁹² Esimerkiksi folkloristi Kati Kallion mukaan tallennettu aineisto on osoittanut runolaulukulttuurin kalevalamittan olleen käytössä 1900-luvun alkupuoliskollakin myös läntisessä Suomessa, ainakin tietyissä lajeissa.⁹³ Laitinen on ehdottanut käsitettä *historiallinen kansanmusiikki* selkeyttämään 1800–1900-lukujen musiikin käsittelyä sekä mahdollistamaan keskustelun vanhemmasta kansanmusiikista ja sen seuraavalle vuosisadalle säilyneistä muodoista.⁹⁴ Käytännössä kyseessä on esimodernin ja modernisaation taite. Historiallisen kansanmusiikin jaottelu uudempaan ja vanhempaan perinteeseen sisältää kronologisen määrittelyn useamman tuhannen vuoden mittaiselle ajanjaksolle. Faktojen puitteissa on hyvin vaikea määrittellä, missä vanhana suomalaisena runona pidetyn muodon rajat ovat milloinkin kulkeneet. Kallio toteaa, että esimerkiksi kalevalamittaa ei suljettu ulos kirjallisen ja luterilaisen runon maailmasta ja runoperinteen piirteistä on nähtävissä kirjallisissa lähteissä 1500-luvulta asti monilajinen ja -muotoinen jatkumo.⁹⁵ Runolaulun varhaisimmalta kaudelta, Laitisen mukaan peräti neljän tuhannen vuoden takaa, on periytynyt esimerkiksi karhunpeijaisrituaalissa ja loitsuissa säilynyttä ainesta.⁹⁶ Kuitenkin nämä musiikit, runolaulukulttuuri ja uudempi pelimannimusiikki ja rekilaulu sijoittuivat lomittain toistensa kanssa. Rajapinta ei ole veitsellä lei-

⁹⁰ Laitinen 2006, 15.

⁹¹ Laitinen 2003b, 10.

⁹² Paulaharju 2015, 11.

⁹³ Kallio 2015, 23.

⁹⁴ Laitinen 2003b, 318.

⁹⁵ Kallio 2015, 23.

⁹⁶ Laitinen 2006, 16.

kattu, sillä muutos runolaulukulttuurista rekilauluun ei tapahtunut yhdessä yössä. Kallion mukaan erilaiset muodot ovat eläneet rinnakkain länsisuomalaisessa suullisessa perinteessä pitkään.⁹⁷

Tämän päivän kansanmusiikko pyrkii taiteellisessa ilmaisussaan usein enemmänkin yhdistämään kuin erottelemaan näiden musiikillisten kerrostumien estetiikkoja. Näin ollen voisi ajatella, että yhdistelemisen tuloksena syntyy tavallaan jälleen välimuotoista musiikkia. Välimuotoisuus ei silti olisi mahdollista ilman syvää tietoisuutta esimerkiksi runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin estetiikan eroista. Yksinkertaistettu käsitys kansanmusiikin yhtäkkisestä historiallisesta muutoksesta nostaa esiin musiikin ajallisen arvottamisen hankaluudet. Vanhemmasta muodostuu tällöin helposti uudemmaa arvokkaampaa. Näin kävi esimerkiksi 1900-luvun alun kansanmusiikin kerääjien ihannoiman vanhemman runolaulun ja uudempana pidetyn rekilaulun kohdalla.⁹⁸

Instrumentaalimusiikissa runolaulukulttuurin pitkän estetiikan ja pelimannimusiikin eroavaisuutta ei riitä kuvailemaan jouhikolla soitetun maanituksen ja viulupolskan vertailu. Kertoohan se tietysti jotakin, tuo näkyviin esimerkiksi näiden kahden sävelmän yksityiskohtia ja eroja. Eroavaisuudet eivät lopulta perustu vain sävelmiin liittyviin yksityiskohtiin. Kansanlaulun puolella runolaulu ja rekilaulu kuvaavat käsitteinä vanhemman ja uudemman historiallisen kerrostuman laulunlajeja hyvin.⁹⁹ Koska maantieteelliset käsitteet itäinen ja läntinen ovat suhteellisen samanarvoisia keskenään ja niiden käyttö liittyy tutkimukseeni keskisen Suomen viulupelimannien ohjelmistosta, olin tutkimuksessani aluksi näiden käsitteiden – itäinen ja läntinen perinne – kannalla. Osasyynä oli näiden perinteiden piirtämä mielenkiintoinen maantieteellinen jako. Pehdyttyäni tarkemmin useampiin eri runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin historiallisiin lähteisiin ja punnittuani lisää sitä, mitä kuvailemani musiikki oikein on, päädyin kuitenkin tässä tutkimuksessa käyttämään käsitteitä runolaulukulttuurin pitkä estetiikka ja pelimannimusiikki. Tässä yhteydessä itäinen ja läntinen olisivat käsitteinä epätarkkoja

⁹⁷ Kallio 2015, 23.

⁹⁸ Laitinen 2003b, 323.

⁹⁹ Laitinen 2003b, 13.

ja jopa harhaanjohtavia, mikäli niillä haluttaisiin yksiselitteisesti kuvata runolaulukulttuuria ja pelimannimusiikkia. Aiemmin viittasin myös siihen, että tutkimuksessa on todistettu myös esimerkiksi läntisen runolaulun olleen olemassa.¹⁰⁰ Käsitteiden valinta ei kuitenkaan poista sitä, että kuvitteellinen maantieteellinen itä–länsi-jana kiinnostaa minua tutkijana niin musiikillisena sävelmien muodostumiseen vaikuttaneena yksityiskohtana kuin yhtenä väli-muotoisuuden ilmentymänä.

Kanteleensoittaja ja tutkija Arja Kastinen viittaa käsitteillä *vanhakantainen pienkanteleimprovisaatio* ja *runolaulukulttuurin kantelemusiikki* runolaulukulttuurissa eläneiden soittajien tapaan tuottaa pienkantelemusiikkia ja erityisesti tämän musiikin improvisaatioon perustuviin puoliin.¹⁰¹ Runolaulukulttuurin perinteestä puhuttaessa viitataan usein vähäsäveliseen ja pitkää estetiikka sisältävään improvisaatioon ja ilmaisuun. Akateeminen kansanmusiikin koulutus tähtää osin tämän estetiikan ja taidon opiskelemiseen. Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmässä on vuosien varrella pidetty huolta kansanmusiikin eri perinteiden tuntemuksesta ja perinteen elämisestä tässä päivässä. Osa tätä työtä on ollut huolehtia kansanmusiikin eri kerrostumien ja estetiikan tajun siirtymisestä uusille opiskelijoille. Vuosien varrella opetuksella on siis varmistettu niin uudemman perinteen kuin runolaulukulttuurin estetiikan omaksuminen. Oma kokemukseni pienkantelesävelmiin tutustumisesta sijoittuu aikaan, jolloin kandiopiskelijan pakollisiin opintoihin kuului perehtyä yhden tutkintokonsertin verran pelkästään vanhempaan runolaulukulttuurin kerrostumaan, silloisissa opintokuvauksissa (vuosina 2001–2003) niin kutsuttuun *arkaaiseen perinteeseen*. Opintojeni tuossa vaiheessa sana arkaainen tuntui kuvaavan soittamaani musiikkia, mutta nykyään kutsuisin tuota samaa musiikkia pitkän estetiikan ja runolaulukulttuurin musiikiksi.

Pitkän estetiikan musiikki on pitkäkestoista, minimalistista muuntelua ja variaatioita sisältävää musiikkia. Hetkessä ja paikassa pysähtyminen ja eräänlainen pysähtyneisyys kuvaavat tätä musiikkia hyvin. Pitkäkestoisuus voi tarkoittaa, että kappaleen kesto ylittää tyyppillisen kolmen minuutin radiosoittopituuden. Pitkän estetiikan musiikki voi kuitenkin olla myös

¹⁰⁰ Paulaharju 2015, 86.

¹⁰¹ Kastinen 2020, 1.

musiikkia, jonka kesto vaihtelee minuuteista tunteihin. Runolaulukulttuurin rinnalla elänyttä pienkanteleimprovisaatiota soittamalla tutkinut Arja Kastinen on luonut pienkanteleimprovisaatioita, joiden kesto on vaihdellut tunnista kuuteen tuntiin.¹⁰² Musiikista ei ole tuolloin välttämättä erotettavissa erillisiä melodioita, vaan musiikki alkaa jostakin ja jatkuu soljuvana virtana, sisältäen erilaisia jaksoja ja nyansseja. Tämä vastaa aiemmin mainitsemaani Kristiina Ilmosen kuvausta vanhemman kerrostuman soittajan tuottamasta musiikista,¹⁰³ jonka soittaja on tuottanut ilmoille ilman kappalerajaisuutta, koska se ei ole kuulunut hänen musiikilliseen todellisuuteensa.

Pitkän estetiikan musiikkiin liitetään siis usein vähäsävelisyys ja minimalismi. Pienkanteleimprovisaatiossa soittimen kielten määrä luo musiikilliset rajat soittimen vähäsävelisyydellä. Tutustuessani viulistina pitkän estetiikan musiikkiin pienkantelesävelmistöä soittamalla oli oleellista rajata omalla soittimella käytettävien sävelten määrä, jotta kuvitteellinen syventyminen tutkivana muusikkona onnistui. Tarkoitus ei ollut niinkään imitoida kanteleensoittoa viululla vaan syventyä pienkantelemusiikin estetiikkaan ja löytää soveltava tapa tuottaa tätä musiikkia viululla. Vuonna 2002 aloitin *kuvitteellisen kenttäretken* tutkiakseni Artjamei Kyyrösen soittamaa kantelesävelmää. Tähän tutkimukseen hyödynsin aikalaistietoja, arkiston sävelmiä ja omaa mielikuvitusta. Omalta osaltani nämä kuvitteelliset kenttäretket ovat laajentuneet vuosien varrella käsittämään yhä erilaisempia yhteyksiä. Ne ovat myös olleet suuri luovuuden lähde oman uuden musiikkini tuottamisessa.

Ennen mainitsemaani Artjamei Kyyrösen soittamaan kantelesävelmään perehtymistä olin syventynyt lähes yksinomaan pelimannimusiikkiin ja erityisesti viulupelimannien jättämään perintöön suomalaisten kansansoittajien ohjelmistoina. Kansansoittajista puhuttaessa sana *vanhakantainen* on ollut käytössä viitattaessa joidenkin viulupelimannien soittotyyliin, mutta sitä on käytetty myös pienkanteleimprovisaatioon ja runolauluun liittyen. Arja Kastinen viittaa vanhakantaisuudella estetiikkaan, joka perustuu improvisaatioon. Tätä harjoittivat runolaulukulttuuriin ja sen piiriin luettavaan musiikkiin

¹⁰² Kastinen 2020, 2.

¹⁰³ Ilmonen 2014, 20.

kuuluvat kanteleensoittajat, joista osa edusti myös nuorempaa polvea.¹⁰⁴ Kun soittajat tukeutuivat soitossaan vanhempaan improvisaatioon perustuvaan estetiikkaan, tuli näkyviin nuorempien kanteleensoittajien yhdysside perinteeseen. Runolaulussa käsitettä vanhakantainen on käytetty muun muassa selvänä tunnusmerkkinä runomitan virheettömyydestä ja erityisesti murrelma-säikeiden puhtaudesta.¹⁰⁵ Juuri runolauluun ja runolaulukulttuuriin liittyvänä käsitteen käyttötarkoitus vaikuttaakin selkeältä.

1.4.2 Uudemman perinteen pelimannimusiikki ja kansansoittajan sukupuoli

Kansanmusiikin tutkija Erkki Ala-Könni alkoi käyttää sanaa pelimanni haastattelumatkoillaan 1940-luvulta lähtien ja toimiessaan muun muassa kansansoittokilpailujen tuomarina. Hän viittasi sanalla kuulomuistin avulla opitun perinнемusiikin soittajaan.¹⁰⁶

Suomen alueen pelimannien historia ja musiikki määrittäyty noin neljänsadan vuoden ajalle, aina meidän aikaamme saakka. Nykyisen Suomen eri alueilla pelimannimusiikki on 1600-luvulta lähtien ollut alempien säätyjen kiertävien tai paikallisten muusikoiden esittämää musiikkia. Pelimannimusiikkia käytettiin tanssin säestämiseen, mutta myös esimerkiksi erilaisiin elämäntilanteisiin liittyviin seremonioihin. Tässä musiikissa tärkeimpiä soittimia etenkin varhaisvaiheessa olivat viulu ja klarinetti. Pelimanni-sanalla onkin alkujaan tarkoitettu nimenomaan viulun tai klarinetin soittajaa. Joissain paikoissa, kuten lounaisessa Suomessa ja Tyrvällä 1850-luvulla,¹⁰⁷ sen on katsottu tarkoittavan yksinomaan viulunsoittajaa. Pelimanni on ollut myös se henkilö, joka on soitollaan johdatellut ihmiset ilon ja surun äärelle. Kaikkina vuosisatoina ja yhä edelleen pelimanni on ollut taituri ja lahjakas muusikko, joka on purkanut sisäisen pakkonsa säveliksi. Vaikka tietoa kansansoittajien elämästä on kertynyt vähän, heidän on voitu päätellä soittaneen pääasiallisesti

¹⁰⁴ Kastinen 2021, 3.

¹⁰⁵ Asplund 2006, 115.

¹⁰⁶ Leisiö & Westerholm 2006, 446–504.

¹⁰⁷ Leisiö & Westerholm 2006, 449.

itsensä tai lähipiirinsä iloksi. Kulkumiehiksi päätyneet soittajat soittivat retkillään muille, mutta soitolla ei ole ollut mitään tekemistä tanssin kanssa.¹⁰⁸ Nykyaikana saatetaan virheellisesti ja kyseenalaistamatta liittää pelimannien soitto ja tanssiminen historiallisesti toisiinsa.

Väitöskirjassaan Heikki Laitinen kuvailee 1800-luvun musiikkia käyttäen käsitteitä *läntinen rekilaulu* ja *itäinen runolaulu*. Nämä molemmat voidaan katsoa kuuluviksi historialliseen kansanmusiikkiin, jota Laitinen ehdottaa laajemmaksi käsitteeksi puhuttaessa kansanmusiikin tälle vuosisadalle säilyneistä muodoista. Pelimannimusiikin määritelmää edustaa Laitisen artikkelissa ”Länsi-Suomen suomenkielisen väestön pelimannimusiikki”, joka tuli Laitisen mukaan keskeisesti osaksi tutkimusta ja perinteen tallennusta vasta toisesta maailmansodan jälkeen muun muassa Erkki Ala-Könnin (1911–1996)¹⁰⁹ työn ansiosta.¹¹⁰

Pelimanni-sanan katsotaan viittavan nimenomaan miespuoliseen soittajaan, erityisesti sanan etymologisen merkityksen ja alkuperän vuoksi.¹¹¹ Naiset eivät tutkimusten mukaan juuri esiintyneet soittajina ennen 1900-lukua.¹¹² Nykyhetkessä, 2020-luvulla Sibelius-Akatemiasta valmistuneena akateemisena kansanmuusikkona, koen sanan pelimanni kuitenkin arvonimenä, joka ei ole sukupuolisidonnainen. Historian saatossa näin ei kuitenkaan ole aina ollut, ja muutos kohti sukupuolten tasa-arvoista edustusta ja näkyvyyttä ammattipelimanneissa tapahtuu sangen hitaasti. Naispuolisena muusikkona minua oli jo pidemmän aikaa häirinnyt havaitsemani ennalta ja ulkopuolelta määriteltä sijoittumiseni sukupuolittuneeseen asetelmaan. Sijoitan itseni naisena pitkälti miesten muodostamaan pelimannien jatkumoon, sillä naisesikuvia ei tallennetusta arkistomateriaalista ole – muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta – nous-

¹⁰⁸ Leisiö & Westerholm 2006, 447.

¹⁰⁹ Tarkemmin Ala-Könnin tutkimuksia ja työtä käsittelee tutkija Outi Valo tuoreessa väitöskirjassaan *Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse*. Tutkimuksessa keskeisenä käsitteenä on kansallinen katse, jolla viitataan tapaan rakentaa käsitystä suomalaisesta kansanmusiikista ja siihen, miten tämä kansallinen katse ohjasi muun muassa tehtyä keruutoimintaa. Valo 2022, 7.

¹¹⁰ Laitinen 2003b, 315.

¹¹¹ Valo 2022, 234; Järviluoma 2000, 52.

¹¹² Leisiö & Westerholm 2006, 447; Andersson 1963a, LXXXVIII–LXXXIX; Rantala–Loikkanen 1996.

sut esiin. Naispelimanneja ei juuri ole, ainakaan jos tarkastellaan kansansoitajien ja tarkemmin viulupelimannien joukkoa. Koska esikuvia ei juuri ole, se nostaa esiin kysymyksen, pitääkö muusikkonaisena ikään kuin asettua mies-taiteilijan nahkoihin, jotta oma taide menee läpi. Mikä on oma roolini esikuvana tuleville sukupolville? Onnistunko naisena luomaan omalla taiteellisella toiminnallani monipuolista muusikkouden kuvaa?

Kansanmusiikin kontekstissa naispuolisten pelimanniesikuvien puuttuminen arkistoaineistosta on usean asian summa. Norjalaisessa kansanmusiikissa sukupuoleen liittyvää koodistoa tutkinut Mats Johansson luettelee useita syitä, miksi naisten ei ollut soveliaista toimia pelimanneina. Pelimannina toimimiseen assosioitui usein sosiaalisesti kyseenalainen käytös, johon liitettiin juominen, tappeleminen ja avioliiton ulkopuoliset suhteet sekä muut vastaavat, paheellisina pidetyt ilmiöt.¹¹³ Musiikin historian tutkija Nappu Koivisto (nyk. Koivisto-Kaasik) on väitöskirjassaan osoittanut, kuinka 1800-luvun lopulla ja vielä 1900-luvun alkupuolella erityisesti huviteollisuudessa vaikuttaneet muusikkonaiset saivat helposti paheellisen naisen leiman, joka varjosti naisten asemaa.¹¹⁴ Muusikkonaisia saatettiin jopa epäillä prostituutiosta, ja Suomen hyvin pienissä piireissä ennakkoluulot olivat Koiviston mukaan poikkeuksellisen ankaria.¹¹⁵ Kansanmusiikin kontekstissa naiset jäivät pitkäksi aikaa lähes täysin marginaaliin. Yksi harvoista poikkeuksista on kanteleensoittaja ja talonpoikaisnainen Kreetta Haapasalo (1813–1893), joka kiersi 1800-luvulla kotimaassaan esiintymässä ja on jälkikäteen tunnustettu oman aikansa tunnetuimmaksi naismuusikoksi.¹¹⁶

Kansanmusiikkia kerätessä naispuolisen informantin soittoa ei katsottu soveliaaksi tallentaa. Joitain instrumentteja on yleisesti pidetty naisille jopa epäsopivina.¹¹⁷ Esimerkiksi Haapasalolta on löydettävissä omaelämäkerrallinen kokemus siitä, kuinka tytön viulunsoitto koettiin paheksuttavana Kaustisella.¹¹⁸ Tutkija Helmi Järviluoma on perehtynyt naisiin musiikki-instrument-

¹¹³ Johansson 2013, 368.

¹¹⁴ Koivisto 2019; Valo 2022, 235.

¹¹⁵ Valo 2022, 233; Koivisto 2019, 202–205.

¹¹⁶ Laitinen 2003a, 27.

¹¹⁷ Valo 2022, 233; Hoffman 1991; Talvitie 2010, 78; Koivisto 2019, 53–54.

¹¹⁸ Laitinen 2003a, 30.

tien soittajina muun muassa tutkimuksessaan, jossa hän tarkasteli kolmen Ylivieskan kylän musiikkielämää vuosina 1900–1939. Hänen mukaansa 1900-luvun alussa kanteletta ja mandoliinia pidettiin naisille sopivina soittimina, mutta naispuolisia viulisteja ja harmonikansoittajia oli harvassa. Koiviston mukaan keskeinen argumentti eri instrumenttien sopivuudessa on ollut muun muassa niiden vaikutus soittajan fyysiseen olemukseen. Esimerkiksi puhallinsoittajien ja sellistien asennot on tulkittu seksuaalisesti provosoiviksi ja siksi kunniallisille naisille epäsopiviksi.¹¹⁹ Viulun on koettu vääntävän naisen vartalon omituisiin asentoihin.¹²⁰ Tuuli Talvitien mukaan kansanmusiikin kontekstissa soittaminen on koettu miehiseksi toiminnaksi, mutta laulaminen on sopinut naisille paremmin.¹²¹

Selvittäessään naisten puuttumista kansanmusiikin informanttien joukosta Outi Valo nostaa esille käsitteet ”portinvartija” ja ”arkistojen hiljaisuudet”.¹²² Portinvartijoina toimineiden kerääjien valinnat ovat riippuneet siitä, mikä on milloinkin ollut keskeistä musiikkikulttuurissa tai mikä on katsottu keräämisen ”arvoiseksi”. Arkistojen hiljaisuuksia ovat puuttuneiksi jääneet dokumentit. Se, että soittamista ammattina tai esiintyvänä taiteilijana ei koettu naisille soveliaaksi, ei kuitenkaan tarkoita etteikö naisia olisi kiinnostanut työ muusikkona tai pelimannina.¹²³ Arkistolähteistä on löydettävissä esimerkkejä myös rohkeista ja toisenlaisia ratkaisuja tehneistä pelimanneista. Ahvenanmaalta kotoisin ollut viulisti Maria Johansdotter työskenteli muun muassa pelimannina 1700-luvun alun Ruotsissa. Hän onnistui, toki miehiksi pukeutamalla ja käyttämällä väärennettyä passia nimellä Magnus Johansson, löytämään ongelmitta työtä suutarina ja kanttorina kaupungin ulkopuoleltakin.¹²⁴ Pukeutuminen mieheksi ei kuitenkaan ratkaissut parhain päin koko Marian elämänhistoriaa. Maria Johansdotterista on tehty myös teatteriesitys,

¹¹⁹ Koivisto 2019, 54; Esim. Hoffmann & Timmermann 2013, 147–174 ja 213–234; Mustakallio 2023, 60.

¹²⁰ Koivisto 2019, 54.

¹²¹ Talvitie 2010, 78.

¹²² Valo 2022, 38; Peltonen 2015, 186.

¹²³ Johansson 2013, 368.

¹²⁴ Liliequist 2000, 339.

joka nykyajassa pohtii erilaisten normien ja identiteettien merkitystä.¹²⁵ Norjalaista kansanmusiikkia artikkelissaan *Gendered Fiddler* käsittelevä Mats Johansson tuo esille historian saatossa maskuliiniseksi päätyneen käsitteistön. Johansson kirjoittaa, että samalla kun maan kansanmusiikki nojaa kunnianhimoisesti menneisyytensä ja historiaansa, sen tulisi tiedostaa historiassa traditiona kuljetettu, sisäänkirjoitettu koodisto, joka näyttäytyy nykyajan valossa yksipuolisena ja sortavana.

Nykyajassa tämä koodisto tulee helposti kyseenalaistettua. Historiaan nojautuva toiminta representoi, toistaa ja tuo esille tässä ajassa kyseenalaisia ja vanhahtaviakin koodistoja eri sukupuolten performatiivisesta käyttäytymisestä ja sen ilmaisunvapaudesta. Ilman historiaa ei olisi juuri tätä päivää ja nykyisyyttä sellaisena kuin sitä elämme, mutta itselleni tässä ajassa heränneet kysymykset sukupuolten tasa-arvoisuudesta pelimannien joukossa eivät olisi nousseet esiin ilman historiassa toistettua kaanoniam. Historiaa on kuitenkin tulkittava ja luettava ottaen huomioon historian tapahtumisen hetkellä vallinnut aikalaisaineisto ja tietämys. Joissakin konteksteissa, esimerkiksi klassisen musiikin säveltäjäkaanoniam tarkasteltaessa, puhutaan historian uudelleen kirjoittamisesta tai kirjoittamisesta toisin silmin. Tällöin historiaa tarkastellaan sen aikakauden perspektiivistä, jota tutkitaan, mutta päivittyneen tiedon valossa. Tämä näkökulma on hyödyllinen mille tahansa musiikin tyyli-
lajille.

Juuri nyt kansanmusiikin kentällä käydään keskustelua muun muassa sukupuoleen liittyvistä teemoista ja merkityksistä. Nimenomaan suomalaisen kansanmusiikin sukupuolikysymyksistä tutkimusta on niukasti jos lainkaan, mutta yhtäläisyyksiä ja syitä on mahdollista löytää esimerkiksi juuri klassisen musiikin puolelta. Suomessa naissäveltäjien teoksia on alettu päämäärätietoisesti tutkia ja esittää vasta viime aikoina, ja naisorkesterit olivat aikansa populaarimusiikkia 1800- ja 1900-luvun vaihteen molemmin puolin.¹²⁶ Naisorkestereita Suomessa on tarkastellut esimerkiksi tutkija Nuppu Koivisto väitöskirjassaan *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damen kapelle: Naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–*

¹²⁵ <http://mariajohansdotter.se/Mariajohansdotter/Mariajohansdotter.html> (Viitattu 23.10.2023.)

¹²⁶ Välimäki & Koivisto-Kaasik, Naismuusikot Study Day 2021. Koivisto 2019.

1916. Työssään Koivisto tarkastelee naisten salonkiorkesterien sekä wieniläisten naisorkesterien (*Wiener Damenkapellen*) konserttitoimintaa Suomen kaupungeissa 1870-luvulta ensimmäiseen maailmansotaan saakka.¹²⁷ Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi Koivisto on yhdessä Susanna Välimäen kanssa kirjoittanut tietokirjan *Sävelten tyttäret – Säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*¹²⁸, joka esittelee musiikin historiaa aiemmin piiloon jääneestä naisten näkökulmasta.

Ilmapiiri ja toisaalta historialliset syyt ovat kuitenkin jättäneet jälkensä myös nykyaikaan. Johansson haastaa artikkelissaan tutkijoita tarkastelemaan lisää sitä, miten tyylillisiin käytäntöihin sulautuneet sukupuolikoodit vaikuttavat ilmaisunvapauteen tai rajoittavat sitä.¹²⁹ Johanssonin mukaan historian saattossa esimerkiksi norjalaisessa kansanmusiikissa muodostunut koodisto on maskuliinisesti määrittynyt ja monopolisoitunut ja sallii naisille hyvin kapean roolin toteuttaa feminiinisyyttä tai maskuliinisuutta.¹³⁰ Kansanmusiikin opiskelijoiden, ammattilaisten ja toisaalta eniten näkyvyyttä saavien artistien sukupuolijakauma herättää kysymyksiä ja keskustelua. Vieläkin naisartisti saa vastata sellaisiin kysymyksiin, joita ei miesartistilta juuri kysellä, esimerkiksi kysymyksiin perheestä tai lastenhoidosta. Yksi osoitus ajatusmaailman kapealaisuudesta ja eroista suhtautumisessa eri sukupuoliin on se, että naispuolisen taitelijan vastuulla oletetaan ilman muuta olevan perheestä huolehtiminen keikkojen soittamisen sijaan, kun samanikäisen tai samassa tilanteessa olevan miestaiteilijan oletetaan kiertävän soittamassa ympäri maita ja mantoja.

Nykyään pelimanni on terminä yleisesti käytössä niin ammattilaisten kuin harrastajienkin piireissä soittimesta riippumatta. Oli soittajan tausta mikä hyvänsä, lähes kaikkia entisajan kansansoittajia yhdisti ohjelmiston oppiminen kuuntelemalla ja katselemalla. Satakuntalaisen mestaripelimannin, viulisti Kustaa Järvisen (1897–1979) kuvaus sanoittaa pelimannin arvonimen hyvin ja sukupuoleen sitomatta. Järvisen mukaan soittaja oli pelimanni vasta sen jälkeen, kun sävelet syntyivät viulusta taidolla, varmuudella, hienostuneisuudella

¹²⁷ Koivisto 2019.

¹²⁸ Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023.

¹²⁹ Johansson 2013, 380.

¹³⁰ Johansson 2013, 370.

ja mielikuvituksella.¹³¹ Järvisen oma soitin oli viulu, mutta kuvaus voidaan laajentaa koskemaan soitinta kuin soitinta. Mielestäni Järvinen kuvaa hyvin tämän päivän ammattikansanmuusikkoa – edusti tämä mitä sukupuolta hyvänsä – ja kuvaus tuo esiin pelimanniuteen kuuluvat ammattitaidon osa-alueet eli taidon, kokemuksen, syventymisen ja mielikuvituksen. Historian saatossa ammattipelimanneina pidettiin harvoja ja valittuja talosta toiseen kiertäneitä soittajia, esimerkkeinä vaikkapa Matti Haudanmaa, Juokki Nousiainen ja Abraham Ahlfors.¹³² Yleensä soittajilla oli jokin muu pääammatti. Herääkin kysymys, onko yksi pysyvistä haasteista nykyajan ammattipelimannina toimimisessa yhä vain muuttaa tätä ikivanhaa asetelmaa ja piintynyttä käsitystä soitosta sivutoimena ”oikean” ammatin ohella.

Mainitsin edellä vanhankantaisen viulunsoittotyylin, mutta mitä on vanhakantainen pelimannimusiikki? Heikki Klemetti on kirjoittanut aikalaiskuvauksissa vanhan soiton taitajasta, vanhasta tyylistä, muinaisesta upeudesta ja vanhan kansan soittajasta tarkoittaessaan Matti Haudanmaan (1858–1936)¹³³, Juha Seijarin (1834–1904)¹³⁴ ja Elias Tallarin (1850–1911)¹³⁵ kaltaisia mestariviulisteja, joiden soitossa kuului mennyt aika. Klemetin mukaan Haudanmaa eli aikana, jolloin kappaleet yksinkertaistuivat ja muinainen, barokkinen upeus menetettiin. Tällä Klemetti tarkoittaa lähinnä sitä, että uusi aika yksinkertaisti tuolloin soitettuja kappaleita ja musiikkia; taidesoittoon tuli ”jos jonkin neropatin pritkutuksia, joita kansansoitto ei pystynyt jäljittelemään, taikka paremmin ehkä sanoen ei katsonut sormien vaivaamisen arvoiseksi”.¹³⁶ Hän toteaa Haudanmaan sijoittuneen soittajana tämän uuden ja vanhan väli-vaiheeseen, painottuen enemmän jo uudemmalle puolelle.¹³⁷ Klemetti siis sijoittaa Haudanmaan soittotyylillisesti tietynlaiseen historialliseen välikauteen. On kuitenkin syytä säilyttää lähdekriittisyys, ja esimerkiksi Heikki Laitinen toteaa, että viime vuosisadalla viulupelimanneista tehdyt

¹³¹ Leisiö & Westerholm 2006, 449.

¹³² Leisiö & Westerholm 2006, 448.

¹³³ Klemetti 1952a, 575–578.

¹³⁴ Klemetti 1952b, 448–453.

¹³⁵ Klemetti 1952, 542–546.

¹³⁶ Klemetti 1952, 576.

¹³⁷ Klemetti 1952, 575–578.

muistiinpanot on kirjoitettu muistiin nykyaikaan verrattuna noudattaen hyvin toisenlaista estetiikkaa. Niiden tarkoituksena pääasiallisena tarkoituksena oli saada muistiin sävelmä, mutta ei merkitä ylös varsinaista soittoa ja sen yksilöllisiä piirteitä.¹³⁸ Todennäköisesti estetiikka onkin ollut esimerkiksi Klemetin arvioinnissa erilainen verrattuna nykyaikaan, mutta vaikuttaa myös siltä, että hän on arvostanut vanhakantaisuutta. Arvostus ei kuitenkaan ole ollut Suomessa niin laajamittaista kuin naapurimaassa Ruotsissa, jossa viulusta ja viulun vanhakantaisesta polskansoitosta on tullut perinteisen kansanmusiikin arvostuksen noustessa yksi ruotsalaisen kansanmusiikin symboleista.¹³⁹

Viulisti Arto Järvelä sanoittaa vanhakantaisen pelimannimusiikin seuraavasti: ”Vanhakantainen on se aika, jolloin kansansoittajat soittivat paikallista musiikkia saamatta juurikaan vaikutteita muualta. Viulistit soittivat myös soolona ilman säestystä, jolloin intonaatio oli vanha.”¹⁴⁰ Järvelän mukaan vahvan paikallisuuden voisi nähdä vaikuttaneen pelimannien soittamiseen ja siihen, että paikallistyyliä olivat voimissaan, kun ihmiset eivät jatkuvasti liikkuneet tai tieto ei teknologian avulla kulkeutunut ja vaikuttanut joka puolella.

Talonpoikaiskulttuurin pelimannimusiikin ajalla ihmiset kuitenkin liikkuvat huomattavan paljon ja viipyivät matkoillaan pidempään kuin tämän ajan ihmiset. Teollistuminen vei työväkeä kaupunkeihin ja teollisuuspaikkakunnille 1800-luvun loppupuoliskolta lähtien.¹⁴¹ Tiettyt ammatit, kuten esimerkiksi suutarin ja räätälin ammatit, edellyttivät liikkumista.¹⁴² Heikki Laitinen toteaa, että oman aikansa kuuluisan kiertävän kanteleensoittajan Kreeta Haapasalon (1813–1893) elinaikana oli tavallista kiertää ompelemassa talosta taloon.¹⁴³ Toisin kuin nykyaikana, Haapasalon ja hänen aikansa soittajien esiintymistä ei ollut mahdollista välittää toiselle paikkakunnalle. Koska matkustaminen oli hidasta, matkoilla viivytettiin kauemmin kuin vain yhden esiintymisen verran.¹⁴⁴ Persoonallisten soittotyöliien voisi näin ajatella hallinneen musiikissa, sillä

¹³⁸ Laitinen 2003b, 326.

¹³⁹ Laitinen 2003b, 316.

¹⁴⁰ Järvelä 23.3.2021.

¹⁴¹ Talve 2012, 104.

¹⁴² Talve 2012, 105.

¹⁴³ Laitinen 2003b, 33.

¹⁴⁴ Laitinen 2003b, 33.

vaikutteet ovat siirtyneet hitaammin nykyistä verkkaisemman syklin kulttuurissa. Tämä on ehkä mahdollistanut erilaisten paikallisten kerrostumien päällekkäisyyden, mukaan lukien vanhakantaisuuden. Hannu Saha mainitsee väitöskirjassaan talonpoikaisen pelimannimusiikin eri kerrostumat. Onko vanhakantainen pelimannimusiikki nähtävissä yhtenä muuntuvana kerrostumana, joka määrittyy persoonallisten soittotyöliien kerrostuessa tai erilaisina historiallisesti vanhemmiksi koettuina kerrostumina? Vanhakantaiseen soittotyöliin on viitannut sekä Hannu Saha että Jouni Järvelä muun muassa kaustislaisen Johannes Järvelän (1905–1992) soittotyöliin kuvauksessa.¹⁴⁵ Johannes Järvelän kohdalla sanan määritelmä on tarkentunut sellaisiin yksityiskohtiin kuin rannetta suoristamaton soitto-ote viulusta, vibraton käyttämättömyys, nopeiden 16-osien sitominen ja sävelikön kolmannen ja seitsemännen sekä kuudennen asteen tasojen tulkinta vaihtelevasti (= intonaatio).¹⁴⁶

Pelimannimusiikki voidaan siis tiivistää pelimannin tuottamaksi ja soittamaksi musiikiksi. Pelimannimusiikin sävelmiin ja sävelmistöön katsotaan kuuluvan muun muassa polskat, polkat, menuetit, sottiisit ja soittajien kansansoittokilpailuissa tai kerääjälle soittamat sävelmät. Mutta entä jos pelimannien soittamat sävelmät muodostuivatkin erilaisista toisiinsa liitettävistä repriiseistä eli kertautuvista melodiafraasien jaksoista, joita soittaja mielensä mukaan kertaili ja varioi? Tämän kysymyksen entisaikojen kansansoittajien musiikillisesta hahmottamisesta esittää Heikki Laitinen väitöskirjassaan. Ajatuksen kappaleesta olisi tällöin luonut nimenomaan säätyläisnuotintaja.¹⁴⁷ Huuliharpisti ja musiikin tohtori Jouko Kyhälä on tohtorintyössään nimennyt samaan ajatukseen pohjautuvan menetelmän polskan kieliopiksi. Menetelmän tarkoituksena on työkalujen luominen improvisointiin ja polskan soittamiseen.¹⁴⁸ Tutkimukseni arkistoaineistossa esiintyi joitakin sävelmiä, jotka sisältävät keskenään samankaltaisia fraaseja, fraasien osia tai kokonaisia repriisejä. Osa niistä esiintyy saman viulupelimannin soittamassa ohjelmistossa ja osa ilmenee soittajalta toiselle. Tällaisen ohjelmiston perusteella

¹⁴⁵ Järvelä 1985; Saha 1996, 71.

¹⁴⁶ Järvelä 1985, 1–50; Saha 1996, 71.

¹⁴⁷ Laitinen 2003b, 323.

¹⁴⁸ Kyhälä, henkilökohtainen tiedonanto 23.11.2022.

paikkaansa voisi puoltaa näkemys, että soittajat ovat muodostaneet yksittäiset sävelmänsä eräänlaisesta fraasipankista poimimistaan fraaseista ja repriiseistä.

Pelimannisävelmät näyttävät minulle sävelminä, jotka sisältävät erilaisia ja -mittaisia osia ja fraaseja. Esimerkiksi a-, b- ja c-osaan jakautuvan valssin voi nähdä muodostuvan erilaisista toistettavista kuvioista. Useasti polskasävelmän a-osa voi muodostua kahdesta lähes identtisestä fraasista, ja niiden eroavaisuus tulee esille näiden kahden fraasin erilaisissa lopetuksissa. Hyvin usein pelimannisävelmiksi luokitelluilla sävelmillä on yksilöityjä tai yleisluontoisia nimiä, kuten *Hukkuneen valssi*, *Vainaan perua*, *Polska Eljas Leppäseltä* ja *Satavuotinen sakka*.

Pelimannisävelmien repriisien muotoa koskevan väitteen ohessa Laitinen kyseenalaistaa myös runolaulun ja rekilaulun toistensa vaihtoehtoina. Kerääjien intressi on ollut vanhemman eli itäisen runolaulukulttuurin tallentaminen, jopa läntisen kustannuksella.¹⁴⁹ Läntisen kansanrunouden voidaan nähdä jääneen keräämättä ja huomioimatta kerääjien suunnatessa itäisille alueille. Idän korostumisen syynä olivat ajan suurmiesten ajatukset: Henrik Gabriel Porthan totesi, että vanhaa runoa löytyisi vain karjalaisten ja savolaisten keskuudesta, ja Lönnrot arveli vanhojen runojen unohtuneen Länsi-Suomessa.¹⁵⁰ Kerääjien valinnat ovat siis sanelleet ja vaikuttaneet paljonkin siihen, mitä materiaalia kulloinkin on kerätty.

Arkistoäänitteillä olevat sävelmät on kerätty usein siinä vaiheessa, kun tietolähteenä toiminut kansansoittaja on jo ollut elämänsä ehtoossa ja soitto-kunto on ollut vanhenevan soittajan. Tämä ei voi olla vaikuttamatta soittonäytteisiin. Samoin tallentaja on tarkoituksella tai tarkoituksettomasti saattanut suosia tietynlaista materiaalia ja ohjailnut tietolähdettään haluamiinsa suuntiin. Tutkimukseni arkistoäänitteillä on kuultavissa soiton lisäksi myös puhetta. Keskusteluista välittyy kiinnostavaa tietoa, esimerkiksi kerääjän pyyntö tietolähteelle soittaa polskaa. Onko tämä polska pelimannin soittamana se sävelmä, jonka hän aina soittaa, kun puheeksi tulee joku tietyn niminen kappale, esimerkiksi *Eljas Leppäseltä opittu polska*? Vai vaihteleeko tämän polskan soitettu muoto, kuten Laitinen arvelee puhuessaan repriisien muodostumista?

¹⁴⁹ Laitinen 2003b, 323.

¹⁵⁰ Paulaharju 2015, 11.

Nykypäivänä on nähdäkseni päädytty tilanteeseen, jossa alun perin kerääjien ansiosta hyvin huolehditusta runolaulukulttuurin perinteestä on pitänyt pitää huolta, kun harrastajien ja nykykansanmusiikin omassa marginaalisessa valtavirrassa valta-asemaan on vuorostaan päässyt pelimannimusiikki. Yksinkertaisten valta-asetelmien sijaan hienointa voisi kuitenkin olla perinteiden tasapaino ja molemminpuolinen vaikuttuminen ja inspiroituminen. Voi olla, että kansanmusiikin kontekstissa on nähtävissä lopulta runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin perinteen fuusio ja niiden muotoutuminen yhdeksi, monenlaisia piirteitä sisältäväksi musiikiksi. Tuolloin eläisimme nykyajan kansanmusiikin välimuotoisen musiikin aikakautta, jossa olisi silti syytä muistaa persoonallisten soittotyöliien mahdollisuudet nykymuodoissaan ja jossa soittotyöliien olisi sallittua myös erottua joukosta.

1.4.3 Kansanmusiikin välimuotoinen musiikki

Vaikka edellä rajasin laulumusiikin tutkimukseni ulkopuolelle, välimuotoisuus tulee esille laulumusiikista säilyneiden esimerkkien avulla. Laulu- ja soitinmusiikki eivät myöskään ole kehittyneet toisistaan erillään, vaan ne ovat väistämättä vaikuttaneet toisiinsa.¹⁵¹ Laulumusiikin muutos kalevalaisesta runolaulusta riimilliseen kansanlauluun eli muun muassa rekilauluun on ollut vähittäinen ja toisaalta perinteiden rinnakkaiselo on saattanut jatkua pitkäänkin.¹⁵² Riimillistä kansanlaulua on kutsuttu usein myös nimellä *uusi* tai *uudempi kansanlaulu*. Tästä juontanee juurensa käsite *uudempi perinne*, joka on ollut käytössä kansanmusiikin aineryhmän opetussuunnitelmassa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Muutos eri puolella Suomea ja eri laululajien kohdalla tapahtui eri aikoihin. Esimerkiksi Savossa, Karjalassa ja Kainuussa kalevalamitalla laulaminen säilyi pidempään kuin muilla alueilla.¹⁵³ Ilmeisen vähäisistä tiedoista huolimatta muutoksen voidaan olettaa alkaneen Turun seudulta

¹⁵¹ Asplund 1981, 88.

¹⁵² Asplund 1981, 67; Kallio 2015, 23.

¹⁵³ Asplund 1981, 66.

1500-luvulla.¹⁵⁴ Tuosta ajankohdasta on rekilaulun kukoistuskauteen 1800-luvulle noin kolmesataa vuotta.

Tuo ajanjakso voidaan nähdä välimuotoisen laulun ja toisaalta osittain myös soitinmusiikin eriasteisen murroksen ja muutoksen aikana. Soitinmusiikissa alettiin omaksua maallisen musiikin uusia muotoja 1600-luvulta lähtien, ja siinä on nähtävissä pelimannien polskien ja menuettien vaikutus laulumusiikkiin.¹⁵⁵ Pelimannimusiikin voimallisena ajankohtana voidaan nähdä 1700-luku, jolloin polska on kuulunut seremoniatanssina hääjuhmallisuuksiin.¹⁵⁶

Eero Nallinmaa kuvailee sävelmätutkimuksessaan näiden kahden kulttuurin väliin jäävää laulumuotoa tavallisen laulun ja kalevalaisen laulun *välimuodoksi*. Tavallisella laululla Nallinmaa tarkoittanee uudempaa kansanlaulua eli rekilaulua.¹⁵⁷ Astetta tarkempaan määrittelyyn päätyy Anneli Asplund, joka käyttää vanhemman kalevalaisen runolaulun ja riimillisen kansanlaulun väliin muodostuneesta laulumusiikista termiä *välimuotoiset laulut*.¹⁵⁸ Samaa käsitettä on käyttänyt virolaista kansanmusiikkia tutkinut Ingrid Rüütel, joka kutsuu uuden ja vanhan väliin jääviä lauluja ns. *siirtymämuotoisiksi tai välimuotoisiksi kansanlauluiksi*. Rüütelin mukaan virolaisessa kansanlaulussa, kuten suomalaisessakin, voidaan nähdä kaksi peruserrostumaa, vanhempi ja uudempi kansanlaulu. Vanhempi viittaa vanhaan itämerensuomalaiseen kulttuuriin, Suomessa kalevalaisiin lauluihin, ja uudempi eli riimillinen kansanlaulu yhdistää virolaisen kansanlaulun keski- ja pohjoiseurooppalaiseen uudempaan laulukulttuuriin.¹⁵⁹ Molemmista voidaan löytää historiallisia, alueellisia ja lajillisia erikoispiirteitä. Ei varmastikaan ole liian suoraviivaista todeta tämän kuvaavan hyvin myös Suomen kansanlaulun ja soitinmusiikin tilaa.

Asplundin mukaan välimuotoiset laulut voidaan jakaa pilkkalauluihin, balladeihin, leikki- ja tanssilauluihin sekä ketju- ja kehtolauluihin. Samaan yhteyteen kuuluvat myös laulupolskat. Näistä välimuotoisista lauluista

¹⁵⁴ Asplund 1981, 118; Kuusi 1963, 406.

¹⁵⁵ Asplund 2006, 118.

¹⁵⁶ Asplund 1981, 84.

¹⁵⁷ Nallinmaa 1982, 135.

¹⁵⁸ Asplund 1981, 68.

¹⁵⁹ Rüütel 1992, 184.

vanhimmat sijoittuvat 1600-luvulle, mutta pääosin laulut ovat olleet muodissa 1700-luvulla. Kiertokulku on ollut nopea, uusia on tullut tilalle ja vanhimmat ovat jääneet. Huomionarvoinen yksityiskohta on, että arkistoihin päätyneet laulut ovat olleet vain pintakerrosta. Kiinnostavaa materiaalia on monissa eri historiallisissa tallenteissa ja kirjallisissa julkaisuissa, ja sekin kattaa vain osittain kaiken esiintyneen kansanlaulun. Kuten sävelmien keräämisessä, myös laulujen tallentamisessa on aina oltu sidoksissa aikakauden näkemyksiin siitä, mikä on ollut tallentamisen arvoista.¹⁶⁰

Laulu- ja soitinmusiikissa tapahtuneiden muutoksien yhteyden sekä laulun vuorovaikutussuhteen vallalla olleisiin kansansoitimiin (säkipilli, viulu ja haitari) mainitsee myös Rүүtel.¹⁶¹ Esimerkiksi 1700-luvun valtatanssin polskan yksi ilmaisumuoto on ollut laulaen ”trallotus” eli rallattaminen. Eero Nallinmaan mukaan soittajat eivät ole tyytyneet soittamaan laulupolskia niiden yksinkertaisimmissa muodoissa vaan ovat soittaneet kahdeksasosapolskia kuudestoistaosapolskina.¹⁶² Joissain tapauksissa on saattanut käydä päinvastoin, kun alun perin kuudestoistaosapolska on muuntunut kahdeksasosapolskaksi vaikkapa siihen sovitettujen sanojen vuoksi. Nallinmaa viittaa tutkimuksessaan sävelmän muuntumiseen sen siirtyessä pelimannilta toiselle jopa niin, ettei sitä voi enää tunnistaa alkuperäisen sävelmän variantiksi.¹⁶³ Tällainen sävelmän vähittäinen muuntuminen kuvaa nähdäkseni kuitenkin perinteen elämistä ja kulkemista eteenpäin. Jokainen sävelmää soittanut pelimanni tulee sorvanneeksi sävelmää omaan suuntaansa. Koulutettuna pelimannina olen – tutkimuksellisen taustatyön ja ammatillisen perehtymisen ansiosta – tietoinen alkuperäisestä sävelmästä ja siihen tulevista muutoksista omassa taiteellisessa työssäni. Entisajan kansansoittajien soitteiden muuntuminen on varmasti ollut osin kuulonvaraisen perinteen ansiota sekä olosuhteiden ja soittotaidon sanelemaa, mutta myös omalla tavallaan arvokasta hetkessä elämistä.

Kiinnostavaa laulu- ja soitinmusiikin vuorovaikutteisuuden kannalta on Asplundin asettama kysymys siitä, missä suhteessa suomalainen laulupolska

¹⁶⁰ Asplund 1981, 95.

¹⁶¹ Rүүtel 1992, 196.

¹⁶² Nallinmaa 1982, 171.

¹⁶³ Nallinmaa 1982, 171.

on soitinpolskaan ja toisaalta rekilauluun.¹⁶⁴ Asplundin mukaan polskalaulu edustaisi rekilaulua varhaisempaa kehitysvaihetta, mutta mihin tässä yhtälössä sijoittuvat laulupolskan ja soitinpolskan toisistaan vaikutteita ottaneet variaatiot? Tähän kysymykseen en tämän tutkimuksen aineiston perusteella osaa vastata. Kuten todettua, jonkinlainen mahdollinen välimuotoisen musiikin muoto on mahdollista nähdä jatkotutkintoni taiteellisten osioiden musiikissa ja erityisesti polskissa, joihin on vaikuttanut muusikon samanaikainen tanssiminen. Koska nämä kaksi kulttuuria ovat osittain esiintyneet päällekkäin ja lomittain, väliin jäävä leikkauspinta on kiinnostava niin tutkimuksellisesti kuin taiteellisestikin.

Koen aiemmin pohtimani *vanhakantaisuuden* kuuluvan välimuotoisen musiikin kerrostumiin siinä, missä sitä on käytetty kuvaamaan sekä runolaulukulttuurin että pelimannimusiikin kerrostumia. Käsitteenä *vanhakantainen* musiikki on merkitykseltään epäselvä, koska se viittaa niin selkeästi molempiin kansanmusiikin historiallisiin kerrostumiin. Mutta entä jos kyse onkin enemmän jonkinlaisesta välimuotoisuudesta, jota sanalla on päädytty eri aikoina kuvailemaan – nimenomaan niin, että se on edustanut vallalla olevaa vanhempaa musiikkia tai tyyliä? Tutkimukseni näkökulmasta on mielenkiintoista pohtia vanhakantaista pelimannisoittoa musiikkina, jossa pelimannin soittoon on pelimannimusiikin sävelmä rakenteiden ja piirteiden lisäksi kuulunut runolaulukulttuurin vanhakantaista improvisatorista otetta. Entä jos aiemmin mainitsemiani, Klemetin kuulemia vanhakantaisen viulunsoiton koristeluita ja keskiaikaisia kaarituksia olisi mahdollista tutkia soittaen havainnoimalla tämän päivän polskassa? Vanhan kansan soittoniekat, kuten Seijari, soittivat Klemetin mukaan täysin nykypolvelle vieraalla tavalla: ”Sitä lisäiltiin etusävelillä, kokonaisilla sävelkuvioilla, mordenteilla, pralleilla jos jonkinlaisilla.”¹⁶⁵ Matkaamalla vanhakantaisen viulunsoiton ytimeen on mahdollista pitää huolta kansanmusiikkiviulismien monimuotoisuudesta mutta ilmentää myös kansanmusiikin välimuotoisuutta nykyajassa. Uskon, että runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin vanhakantaisuudella ja yhdistymisellä on mahdollisuus pitää yllä monipuolisuutta tämän päivän kansanmusii-

¹⁶⁴ Asplund 1981, 91.

¹⁶⁵ Klemetti 1952, 450.

kissa. Silloin tämän päivän kylällinen riivattuja pelimanneja on pelimanni, joka soittaa musiikkia, aikansa historiallista kansanmusiikkia, jossa runolaulukulttuurin musiikki ja pelimannimusiikki yhdistyvät vanhakantaisen, pitkän estetiikan tanssimusiikissa.

1.4.4 Keskisen Suomen viuluperinne

Onko keskisessä Suomessa omaa viuluperinnettä? Aloittaessani tutkimustani minulla oli hieman romanttinen ajatus ja toive oman ja selkeästi erottuvan viuluperinteen löytymisestä. Myös tämä ajatus koki muodonmuutoksen jatko-opintojen suuntautuessa ja painottuessa tutkimusprosessin edetessä enemmän historiallisen kansanmusiikin runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin väli-muotoisen musiikin tuottamiseen ja tutkimiseen. Arkistoaineisto, jota taiteellisissa osioissa olen hyödyntänyt paitsi taiteellisen työskentelyn inspiraationa ja lähteenä myös syvemmän tutkimuksen aineistona, on näyttäytynyt mielenkiintoisessa valossa. Alun perin tutkimukseni arkistoaineisto on ollut hyvin laaja, ja sen perusteellinen analysoiminen vaatisi useamman vuoden lisätutkimuksen. Postdoc-tutkimuksen aiheeksi siinä olisi aivan riittämiin materiaalia monestakin tutkimusnäkökulmasta. Laajasta aineistosta aiheen tarkentuminen nosti tärkeimmiksi kolme erilaista keskisuomalaista viulupelimannia: viitasaarelaisen Akseli Raatikaisen (1888–1982), sumiaislaisen Ville Paanasen (1869–1966) ja kannonkoskelaisen Pekka Kinnusen (1898–1982). Näiden viulupelimannien soittotavat eroavat toisistaan, ja jokaisella on oma, persoonallinen soittotyylinsä.

Arkistoaineistoni paikkakunnista Kannonkoski erottuu jonkinlaisena viulupelimannipitäjänä. Sieltä on aikojen saatossa tullut useampikin tunnettu viulupelimanni, esimerkkeinä Antti Vesterinen (1908–1981), Elias Leppänen (1850–1927) ja Arvi Lyytinen (1894–1958). Voisiko yksilöllisen ja persoonallisen soittotyylin perusteella muodostaa käsitystä jostain yleisemmästä ja laajemmasta soittotyylisestä? Useimmilla Kannonkosken viulupelimanneilla on ollut ainakin jotakin yhteistä, sillä arkistomateriaalista on selvinnyt muun muassa se, että sekä Pekka Kinnusen, Antti Vesterisen että Arvi Lyytisen esikuvana ja mahdollisesti jonkinlaisena opettajana on toiminut juuri edellä mainittu Elias Leppänen eli Vanha-Ella. Kuten Matti Mäkelä toteaa viulun

kansanomaisesta soitosta, lukuisat paikallistyyliit ovat muodostuneet yhteisönsään arvostetun soittajan ympärille.¹⁶⁶ Vanha-Ella onkin voinut soitossa toimia esikuvana, jota on joko tiedostaen tai tiedostamatta jäljitely.

Musiikillisesti eli soittamalla havainnoiden ja analysoiden tutkimassani aineistossa keskisen Suomen viulupelimannien ohjelmistosta on nähtävissä joitakin erityisen mielenkiintoisia piirteitä. Useat taiteellisena materiaalina käyttämäni polskasävelmät, kuten *Eljas Leppäsen polska*¹⁶⁷, Antti Vesterisen *Vanha varpunen*¹⁶⁸, Akseli Raatikaisen *Polska opittu Viitasaarelta*¹⁶⁹ (jota kutsun itse nimellä *Viitasaarelta*) ja Pekka Kinnusen *Kirpun polska*¹⁷⁰ sisältävät samojen sävelien muodostamia kuudestoistaosasävelien sarjoja. Nämä usein yhden tai useamman neljäsosan mittaiselle iskualalle sijoittuvat kuudestoistaosasarjat ulottuvat hyvin usein myös tahtiviivojen yli. Ilmiö rikkoo kolmeen menevää polskan rakennetta luoden sävelmään tasajakaisuuden vaikutelman. Olen päätenyt käyttämään ja hyödyntämään tällaisia sävelmien kohtia toisteisuuteen perustuvan improvisaation lähtöpisteinä ja

Elias Leppäsen polska

trad. soitt. Pekka Kinnunen, Kannonkoski Kper A-K 1379

♩ = 115

Kuva 2. Nuotinnos Pekka Kinnusen soittamasta Eljas Leppäsen polskasta, Kper A-K 1379. Nuotintaia Emilia Laiunen.

¹⁶⁶ Mäkelä 2006, 476–478.

¹⁶⁷ Mäkelä 2000, 57.

¹⁶⁸ Kper A-K 0218.

¹⁶⁹ Kper A-K 0035.

¹⁷⁰ Mäkelä 2000, 37.

melodian vapaamman käsittelyn mahdollistajina. Pelimanni on arkistoäänitteellä hyvin usein saattanut muunnella näiden jaksojen pituutta ja muotoa omassa soitossaan.¹⁷¹ Näin ollen sävelmät soveltuvat erinomaisesti tämän tapaiseen muunteluun ja toistoon. Näiden toistuvien jaksojen voisi päätellä olevan yleisiä kannonkoskelaisten viulupelimannien ohjelmistossa. Tällainen väite tarvitsi kuitenkin varmistukseksi enemmän yksityiskohtaista ja vertailevaa tutkimusta. Taiteellisessa tutkimuksessani toisteisista säveljaksoista on kuitenkin ollut selkeästi hyötyä uuden musiikin tuottamisen menetelmänä.

Seuraavaa pohdintaa olen kirjoittanut päiväkirjaani vuoden 2019 alussa:

20.1.2019

Yksilöllisyys paikallisperinteessä tai yksilöllisyys vastaan paikallisperinne? Onko tämä se iso kysymys siitä mitä haen tutkimuksella? Tapaa erottua viulupelimannien massasta, hakea omaa tyyliä ja syitä soittaa niin kuin soittaa? Toisaalta voidaan kysyä mikä on koko alan tulevaisuus, jos pyritään samoihin ihanteisiin? Tällä hetkellä yksilöllisyys toteutuu suuremmalla eli yksittäisten muusikoiden tasolla, mutta entä viulupelimannien tai muusikoiden ryhmien kesken? Mikä on yksittäisen muusikon tai viulistin mahdollisuus yhtyeeseen tai ryhmään kuuluvana?¹⁷²

Itselleni yksi suurimpia kansanmusiikkiviulismiin liittyviä kysymyksiä on ollut persoonallisen soittotyylin eläminen tässä ajassa. Kuinka on mahdollista samaan aikaan toteuttaa perinteen jatkumoa ja olla osa sitä – mutta toimia yksilöllisesti? Mietin paljon juuri keskisuomalaisen viuluperinteen tai jonkinlaisen tyylintuntemuksen ja persoonallisten soittotyylien suhdetta ja sitä, kuinka minun on mahdollista pitää monimuotoisuudesta huolta. Kansanmusiikin yliopistokoulutuksessa muusikkoa kannustetaan oman tyylin etsimiseen. Musiikin tekemisessä perinteen läsnäolo liittyy kontaktiin ja historyyhteyteen – siihen, miten tuleva muusikko hahmottaa itsensä ja musiikkinsa osaksi jatkumoa. Nykypäivän vaatimukset ja tarpeet voivat viedä ammattiopiskelijaa ja pelimannia yhtäälle ja juuret perinteessä toisaalle. Milloin ja miten on mah-

¹⁷¹ Mäkelä 2000, 49.

¹⁷² Lajunen 2018b.

dollista yhdistää näiden säikeet toisiinsa ja rakentavalla tavalla mahdollistaa niiden kasvu luovasti, jotta kansanmusiikin diversiteetti säilyisi?

1.4.5 Muuntelu ja improvisaatio

Muuntelu ja variointi on yksi kansanmusiikille leimallisesti ominaisista piirteistä, joka erottaa sen ehkä selkeimmin muista musiikin lajeista. Kansanmusiikin kontekstissa muuntelu tarkoittaa yleensä sävelmän muuntelua melodisesti, rytmisesti, koristellen ja fraseeraten. Olivatko sävelmät näin ollen historian saatossa enemmänkin muodostuneet erilaisista repriiseistä kuin samanlaisina toistuvista alkumuodoista? Emeritusprofessori Heikki Laitinen kuvaa muuntelua seuraavasti: ”Historiallisen kansanmusiikin muuntelu oli vielä sitä, ettei mitään muunneltavaa alkumuotoa ollut tavallisesti olemassa, oli vain muunnelmia.”¹⁷³ Onko sävelmien luokittelu tietynmuotoisiin valseihin, polskiin ja muihin tanssilajeihin seurausta tallentajien toiminnasta? En lähde tässä tutkimuksessa vastaamaan näihin kysymyksiin, sillä aihe on laaja. Niillä on kuitenkin yhteys taiteellisen jatkotutkintoni aikana syntyneeseen musiikkiin, sillä tietyllä tapaa sattumalta muodostuneena, taiteellisen tutkimuksen mahdollistamana ja toisaalta provosoimana, tutkimukseni aikana syntyneessä musiikissa on kyse nimenomaan muuntelusta. Välimuotoinen polskan ja maanituksen yhdistelmä voidaan nähdä soittajan soittohetkellä säätelemänä kokonaisuutena, jossa on selvästi näkyvissä erilainen sävelmän muuntelu ja jopa sävelaiheiden sekä repriisien ja osien laaja vaihtelu. Käsillä olevassa hetkessä muuntelun ja varioinnin valinta on soittajalla.

Kansansoittajien arkistoihin tallentamalle sävelmälle tai nykykansanmusiikkisävelmälle hahmottuu usein tietynlainen alkumuoto, ja muuntelu toteutuu tuosta muodosta eroavana. Sävelmän alkumuoto on toistettavissa oleva, ja sävelmä sellaisenaan on esimerkiksi mahdollista opettaa korvakuulolta toiselle soittajalle. Viulupelimanneilla muuntelu sisältää melodian, rytmin, korokuvioden tai jousitusten muuntelua, joka tulee esille pelimannin soittaessa sävelmää useamman kerran. Usein pelimanni ei kuitenkaan ole soittanut arkistoäänitteille tallennettua sävelmää yhtä kertaa

¹⁷³ Laitinen 2003b, 328.

enempää, ja tällöin muuntelua on vaikeampi havaita. Saattaakin jäädä arvailujen varaan, kuinka paljon soittaja on sävelmää soittaessaan muunnellut. Tutkija ja viulisti Piia Kleemola-Välimäki toteaa suomalaisessa viulupelimannien soitossa esiintyvän muuntelun muotojen ja määrän riippuvan soittajasta ja tämän taidoista. Uutta informaatiota muuntelusta on noussut esiin muun muassa viulupelimanni Kaapo Syrjälältä tallennetuista sävelmistä. Piia Kleemola-Välimäki on löytänyt A. O. Väisäsen vuonna 1917 tallentamilta nauhoilta huomattavan paljon juuri muuntelua.¹⁷⁴

Omassa arkistoaineistossani usealla pelimannilla on havaittavissa eri variaatioita samasta sävelmästä. Näistä esimerkeistä käy ilmi, kuinka toiselta pelimannilta sävelmän oppinut viulupelimanni on muuntelemalla ja varioimalla muodostanut siitä oman versionsa.¹⁷⁵ Kansansoittokilpailuissa, joita järjestettiin Suomessa 1900-luvun alkupuolelta lähtien, otettiin Otto Anderssonin aloitteesta käyttöön uusi esiintymismuoto, yhteissoitto.¹⁷⁶ Pelimannien omaksuman varioinnin vuoksi yhteissoitto ei kuitenkaan ottanut onnistuakseen. Arto Järvelä kertoi Otto Anderssonin maininneen Vaasan kansansoittokilpailut 1907, joissa Andersson yritti saada kilpailuun osallistuvat pelimannit soittamaan yhteissoittona samaa kappaletta. Varioinnin runsaus aiheutti esitykseen huomattavia haasteita.¹⁷⁷ Osallistujien määrä kilpailuissa on saattanut olla hyvinkin suuri. Vaasassa järjestettiin vuonna 1913 pelimannikilpailu, yhteinen sekä suomen- että ruotsinkielisille soittajille. Paikalle saapui lähemmäs 60 pelimannia, joista yhteissoitossa osa soitti melodiaa ja osa säestystä.¹⁷⁸

Hannu Saha on kirjoittanut muistinvaraisuudesta ja siihen oleellisesti kuuluvasta muuntelusta väitöskirjassaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*.¹⁷⁹ Tutkimuksessaan Saha avaa ja havainnollistaa kansanmusiikin muuntelun ja varioinnin menetelmiä ja ilmenemistä muistinvaraisen Perhonjokilaakson kanteletyylin näkökulmasta ja kurottaa samalla yhden perinteen läpi

¹⁷⁴ Kleemola-Välimäki 2021.

¹⁷⁵ Kper A-K 2978 & Kper A-K 2413.

¹⁷⁶ Asplund 1981, 234.

¹⁷⁷ Lajunen 2021.

¹⁷⁸ Asplund, Kangas, Valo 1990, 168; Asplund 1981, 235.

¹⁷⁹ Saha 1996.

yleisempään muuntelun ilmiöön kansanmusiikissa. Oman tutkimusaineistoni viulupelimannien kohdalla olen pohtinut paljon yleistettävyyden kysymystä. Paikallisperinteen ero yksilöllisistä soittotyyleistä on veteen piirretty viiva siellä, missä soittajat ovat olleet aktiivisessa kontaktissa toisiinsa. Yhteinen ohjelmisto on tuonut yksittäisen viulupelimannin persoonalliseen soittotyyliin paikallisperinteen yhtenäisiä piirteitä.

2.4.2021

Entä jos perinteen eläväksi tekemistä on se, että soittaa tutkivana muusikkona ulos nuotista ne muunnelmat ja variaatiot, jotka ovat jääneet tallentajilta muistiinmerkitsemättä? Tällöin voisi ajatella olevan kyse tallenteen täydentämisestä erittäin oleellisella tavalla eli musisoimalla ja täydentämällä sen mielikuvitusta apuna käyttäen.¹⁸⁰

Pohdinta tutkivan muusikon muunnelmista ja varioinnista osana perinteen jatkumoa on aiheellinen.

Improvisaatio on muuntelun lisäksi yksi kansanmusiikin oleellisista ilmiöistä. Nykypelimannin ilmaisuun se kuuluu oleellisena osana. Improvisaatiolla tarkoitetaan hetkessä soittamisista, ja ilmiötä on kuvailtu usein myös omasta päästä soittamisena. Pääpiirteittäin on kyse heittäytymisestä hetkeen ja esityshetkellä uuden musiikin luomisesta. Improvisaatioon tarvittavaa sanavarastoa on mahdollista kartuttaa ja harjoitella, jotta sen tapahtumisen hetkellä soittajalla on työkaluja. Sen sijaan historiallisen kansanmusiikin improvisaation ja muuntelun suhde lienee hyvin häilyväreunainen. Improvisaatiota on esiintynyt kansanomaisessa viulunsoitossa hyvin vähän, tai ainakin arkistojen viulutallenteissa sitä on niukasti, mutta se on kuulunut suorastaan oleellisena osana vanhempaan pienkantele- ja jouhikkomusiikkiin.¹⁸¹ Ei ole mahdollista selvittää improvisaation osuutta pelimannien soitossa kovin tarkkaan. Yksittäisiä esimerkkejä tallentajille improvisoineista henkilöistä toki on, kuten inkeriläinen paimensoittaja Teppo Repo.

Ammattikoulutus on tuonut improvisaation tradition jälleen selvemmin esiin oleellisena ja luonteenomaisena osana kansanmusiikkia. Yksi syy tähän

¹⁸⁰ Lajunen 2021.

¹⁸¹ Kleemola-Välimäki 2010.

on siinä, mitä karjalaisen kanteleimprovisaation estetiikka ja filosofia voivat antaa muusikkoudelle. Arja Kastinen on todennut sen luovan muusikkoudelle, musiikin kokemiselle ja luovuudelle pitkälle ulottuvia merkityksiä, jotka juontavat toisaalta historiaan mutta toisaalta ihmisyyteen.¹⁸² Improvisaatio on alusta lähtien ollut osa koko kansanmusiikin korkeakoulutusta, pedagogiikkaa ja taiteilijuutta. Ilman improvisaatiota nykykansanmusiikin ja historiallisen kansanmusiikin tasot eivät kohtaisi ja yhdistyisi. Historiallisen kansanmusiikin kerrostumien ja moninaisuuden tallentaminen ja toisaalta muistinvarainen siirtyminen sukupolvilta tai yksittäisiltä pelimanneilta toisille käsittää vain osan koko perinteestä. Ammattikansanmuusikon on osattava hyödyntää niin improvisointia kuin historiallista aikalaistietoa ymmärtääkseen ja tuottaakseen oman osansa historialliseen jatkumoon. Improvisaation avulla on mahdollista kuvitteellisesti saavuttaa musiikin mahdollisia menneisyyden ja nykyisyyden muotoja. Heikki Laitisen sanoja lainaten: joko lakkaat kyselemästä tai käytät mielikuvitusta ja lähdet kuvitteellisille kenttäretkille. Suljet silmäsi ja annat aineistosi viedä.¹⁸³

Improvisaatiolla ja muuntelulla on usein hyvin syvä yhteys. Monesti nämä kaksi saatetaan myös sekoittaa toisiinsa. Koen, että harjoittelemalla improvisoimista muunteluun käytetyt työkalut monipuolistuvat ja saavat uusia sävyjä käytännön toteutuksina. Improvisaatio sijoittuu enemmän hetkeen ja heittäytymiseen, muuntelu taas voi olla hyvin tarkkaan etukäteen suunniteltua. Näen muuntelun jatkotutkintoni metodina ja jopa tutkimuksen läpileikkaavana teemana. Aina siitä ei ole mahdollista erottaa erikseen varsinaista improvisaatiota. Sekä muuntelua että improvisaatiota esiintyy jatkotutkintoni taiteellisissa osioissa, ja molemmat ovat toimineet myös harjoitusmetodeina kaikkien esitysten harjoitusprosesseissa.

¹⁸² Kastinen 2022, 70.

¹⁸³ Laitinen 2003b, 333.

2 Tutkimuksen aineisto ja menetelmät

Tutkimusmenetelminäni ovat olleet valikoimani arkistoaineiston kanssa työskentely ja taiteellinen työskentely, joista molemmat ovat tuottaneet myös keskeistä tutkimusaineistoa. Olen tehnyt havaintoja soittamalla, tanssimalla, harjoittelemalla, esittämällä ja luomalla uutta musiikkia. Olen dokumentoinut työskentelyäni äänitteiden, videoiden, työpäiväkirjojen ja tekstien avulla. Tutkimukseni aineisto koostuu arkistoäänitteistä sekä materiaalista, jota olen tuottanut taiteellisissa osioissa ja edellä mainitussa työskentelyprosessissa. Tämä aineisto sisältää videoita, äänitallenteita sekä kirjallista materiaalia. Tutkimukseni menetelmät ovat kansanmuusikon arkistotyöskentelyyn sekä taiteellisen tutkimuksen kontekstiin kuuluvia työkaluja, jotka keskittyvät pääasiassa soittamalla, musisoimalla ja tanssimalla havainnoimiseen. Esittelen tarkemmin nämä käyttämäni aineistot ja menetelmät alaluvussa 3.3, *Arkistosta omille teille*.

2.1 Arkistotallenteet ja arkistotyöskentely nykypäivän kansanmuusikon siteenä perinteeseen

Arkistotallenteet ovat erilaisissa arkistoissa sijaitsevia lähteitä tai aineistoja, joita hyvin monet kansanmuusikot ovat tottuneet käyttämään hyödyksi omassa taiteessaan ja tutkimuksessaan. Suomessa sijaitsevia fyysisiä kansanmusiikkia ja kansanperinnettä sisältäviä arkistoja eli arkistolaitoksia ja tietolähteiden tallennuspaikkoja ovat esimerkiksi Kansanperinteen arkisto, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Kansallisarkisto sekä Svenska litteratursällskapet arkiv (SLS). Monessa arkistossa tieto on tallennettuna erilaisissa formaateissa, esimerkiksi Tampereen Kansanperinteen arkiston aineistoista löytyvät muun muassa äänite- ja valokuva-arkisto sekä käsikirjoitus- ja asiakirjakokoelmat. Suomalaisena ammattikansanmuusikkona olen tottunut käyttämään erityisesti sävelarkistoa eli arkistoäänitteitä ja nuottiarkistoja. Arkistoäänitteet toimivat taiteellisen työni apuna ja lähteenä, kun olen litteroinut, nuotintanut ja soittanut niitä.

Arkistot ovat musiikillisen inspiraation ja luovuuden lähde, tutkimuksen aineistoa ja samalla oleellinen osa taiteilijuuttani. Luon musiikkiani ja taideeni luontevassa ja syvässä yhteydessä arkistoihin tallennettuun materiaaliin. Aineistona minulle ovat tärkeitä varsinaisten arkistoäänitteiden sävelmien ja soittajien persoonallisten soittotyyliden lisäksi soittajien haastattelut elämäntarinoineen ja yksityiskohtineen. Käyttämäni arkistoaineisto on minulle aina reitti olla kontaktissa historiaan ja juuriin.

Vaikka arkistoaineistoon perehtyminen ja tutkimuksen perusteet kuuluvatkin kansanmuusikon opintoihin, arkistotyöskentely tai arkistomateriaalin käyttö eivät kuitenkaan automaattisesti kuulu tai jää käyttöön ammattikansanmuusikoiden työmenetelmiin. On mahdollista olla tietoinen juurista ja perinteestä käyttämättä taiteensa lähtökohtana arkistomateriaalia. Oma ammatillinen praktiikkani on kuitenkin pitkään perustunut nimenomaan arkistoaineiston käyttöön ja tutkimiseen. Oleellista praktiikalleni on se, että taiteilijana toimin arkistomateriaalin suodattimena ja muovaajana. Heikki Laitinen toteaa kansanmusiikin ammattilaisten tekevän omia löytöretkiä tallennusmatkoilla ja arkistoissa, jolloin arkistonuoteista ja arkistoäänitteistä tulee uusien, esittäjien näköisten tulkintojen lähtökohtia. Tallennettaessa uusi versio ja tulkinta saattaaakin jo olla syntymässä tallentajan mielessä.¹⁸⁴ Oma tulkintani ja esittäjän näkemykseni on, että lopullisissa esityksissäni on hyvin harvoin kuultavissa alkulähteenä toimivaa arkistomateriaalia itsessään, sillä en muokkaa tai istuta pelimannin soittamaa arkistotallennetta fyysisesti oman musiikkini sekaan. Arkistoäänitteeltä mukaan päätynyt materiaali ikään kuin suodattuu muusikkouteni läpi, saa vaikutteita ja muodostuu organiseksi osaksi uutta, syntyvää taidetta.

Perusteluita sille, miten ja miksi juuri tietty sävelmä valikoituu arkistoaineistosta, voi olla useita. Yksi mahdollinen valintaperustelu näkyy jatkotutkintoni tutkimuspäiväkirjamerkinnässä, jossa pohdin pelimannin persoonallisen intonaation vaikutusta tekemääni valintaan.

Ammattikansanmuusikkona olen tottunut käyttämään taiteellisen työn materiaalina mitä moninaisimpia aineistoja. Tällaisia voivat olla viulupelimannin leimallisesti käyttämänä jousitus tai muu tyylipirre.

¹⁸⁴ Laitinen 2003b, 11.

Melodian voi nostaa esiin laajasta arkistoääniteaineistosta esimerkiksi pelimannin soiton intonaatio tietyn asteikon sävelen kohdalla. Poikkeava intonaatio antaa melodialle mieleenpainuvan vivahteen, ja toistettaessa melodiaa ilman tuota poikkeavaa säveltasoa tulkinnasta saattaa jäädä puuttumaan tietty erityisyys ja kiehtovuus.¹⁸⁵

Vuosien varrella olen miettinyt useaan otteeseen syytä innoittumiseeni. Tutkimuspäiväkirjaani olen kirjoittanut äänitallenteen kokonaisvaltaisesta havainnoinnista seuraavaa:

Arkistoäänitteet ovat usean vuoden ajan ajaneet minua tutkivana muusikkona jonkin sellaisen äärelle, mitä en koe löytäväni soittamalla vaikkapa vanhojen nuottikirjojen polskasävelmiä. Mitkä seikat tähän vaikuttavat? Yksi vahva vaikutin on ainakin audiitiivinen havainnoiminen tietolähteen soitosta, puheesta ja koko kokonaisuudesta. Eli havainnointi kaikesta siitä, mikä arkistoäänitteelle on tallennuksen aikana tallentunut. Tutkijana en ole ollut kiinnostunut varsinaisesti äänitystilanteen olosuhteista elleivät ne ole tulleet ilmi luontevasti nauhaa kuunneltaessa. Tällöin mielenkiinnon on voinut kiinnittää vaikkapa haastateltavan tapa jutustella ja viitata johonkin läsnä olevaan mielenkiintoiseen seikkaan.¹⁸⁶

Arkistoäänitteet ja suhde niihin on askarruttanut minua kauan. Alkujaan en ole niinkään miettinyt arkistotallenteiden käytön syvempiä merkityksiä, mutta ajan kanssa merkitykset ja motiivit ovat alkaneet tuntua yhä oleellisemmilta. Arkistotallenteiden erityisyys ja se mitä niistä haen, muuttuu jatkuvasti. Suhde niiden kanssa käymääni dialogiin on moniulotteinen. Tätä dialogia omassa tutkimuksessani olen pohtinut vuonna 2019 seuraavasti:

Vuoropuhelu arkistoäänitteen kanssa? Vai haluanko edes vuoropuhelua? Onko pyrkimykseni muodostaa oma tulkintani arkistoäänitteen syntyvästä musiikista niin, että sillä on kyllä selkeä suhde menneeseen ja pelimannin soittamaan, mutta yhtä kaikki se on nykyhetkessä synty-

¹⁸⁵ Lajunen 2018b.

¹⁸⁶ Lajunen 2018b.

nyttä musiikkia, tämän päivän kansanmusiikkia. Joku kutsuisi nykykansanmusiikiksi, itse en. Miksi?¹⁸⁷

Pauliina Syrjälä tarkastelee taiteellisessa tutkielmassaan vuoropuhelun käymistä arkistoon tallennettujen pelimannien kanssa. Syrjälälle kuvitellun vuoropuhelun hakeminen arkistoaineiston kanssa on merkityksellistä, sillä hän on omalla kohdallaan tutkivana muusikkona kokenut vuorovaikutuksen puuttumisen ongelmalliseksi.¹⁸⁸ Itse en koe varsinaisesti pyrkiväni dialogiin arkistotallenteiden pelimannien kanssa. Tavoitteeni on enemmän jatkaa siitä, mihin pelimanni on jäänyt, eli jatkaa kulkemista perinteen polulla eteenpäin. Intentioni on omaksua ja tehdä pelimannin versiosta osa omaa tyyliäni ja jatkaa perinteen kehittelyä tästä lähtökohdasta. Tarkoituksena on toisaalta nähdä, mitä syntyy ajan kanssa, ja toisaalta mitä sävelmälle tapahtuu, kun tartun siihen ammattipelimannina. Lopputulos on varmasti jotain aivan erilaista kuin pelimannin itsensä jatkaessa samasta pisteestä tai toisen samanlaisen elämänhistorian omaavan henkilön jatkaessa. Toisen ajan soittajalla on erilaiset tavat, edellytykset ja ympäristöt käsitellä samaa sävelmää. Vapaus ja toisaalta erilaiset tavoitteet ja motiivit luovat mahdollisuuden valita vaikkapa täysin eri soitinnus sävelmän soittamiseen. Tähän innovointiin on rohkaissut ennen kaikkea akateeminen vapaus.

2.2 Taiteellinen tutkimus tanssien ja soittaen

Akateeminen taiteellinen tutkimus edellyttää tutkija Juha Varton mukaan tutkijalta sekä kokeilevaa ja tutkivaa asennetta että keskittymistä tiedon kritiikkiin, tutkimusmenetelmien perusteisiin, tutkimuksesta käytävään julkiseen keskusteluun ja tutkimuksen etiikkaan.¹⁸⁹ Taiteellisen tutkimuksen edellytyksenä on myös taiteellinen toiminta eli praksis. Taiteellisen tutkimuksen tekijänä on taiteilija, joka on alkanut tarkastella kriittisesti ja johdonmukaisesti sellaista, mitä on harjoittanut ensin käytäntönä. Keskeistä on

¹⁸⁷ Lajunen 2018b.

¹⁸⁸ Syrjälä 2020, 61.

¹⁸⁹ Varto 2020, 12.

tekijän itsensä sijoittuminen tutkimuksensa aktiiviseksi osaksi, jolloin tekijän tiedot ja taidot ovat tutkimuksen kannalta oleellisia osia. Näin ei ole aina ollut taiteen tutkimuksen kontekstissa. Taidetta on tutkittu ulkopuolelta, tutkija on ollut ulkopuolinen eikä taiteen tekijä. Taiteellinen tutkimus antaa hyvän mahdollisuuden siihen, että tekijä itse on myös osa tutkimusta, taiteen tekijänä ja tutkijana.¹⁹⁰

Kansanmusiikin kontekstissa on paljon mahdollisuuksia monipuolisen taiteellisen tutkimuksen tekemiseen, sillä ammattikansanmuusikon koulutukseen Suomessa kuuluu perinteen tuntemus ja tutkiminen sekä lähteiden syvällinen tunteminen ja ymmärtäminen. Mikään uusi kansanmusiikki ei synny tuntematta lähtökohtaa, perinnettä. Latvaan ei voi ikään kuin nousta ilman juuria. Tutkintoon johtavassa koulutuksessa kansanmuusikko opettelee säveltämään, sovittamaan, improvisoimaan ja tekemään tutkimusta perinteeseen pohjautuen. On lukuisia tapoja löytää oma polku. Tästä on osoituksena kansanmusiikin ammattilaisten monipuolisuus ja valmistuneiden työllistyminen hyvin laaja-alaisesti musiikin, teatterin ja esittävän taiteen kentillä. Koulutuksen tarkoitus ei ole tasapäistää tai tuottaa tismalleen samalla tavalla soittavia viulisteja. Sen tarkoitus on kaikille yhteisten tietojen ja taitojen lisäksi rohkaista ja mahdollistaa henkilökohtainen ja yksilöllinen tapa tuottaa musiikkia ja taidetta. Yksilöllisyys on siis yksi koulutuksen vahvuuksista. Yksilöllisiä ovat aikojen saatossa olleet myös eri viulupelimannien persoonalliset soittotyylit, joihin kansanmuusikko opintojen aikana perehtyy ja joiden avulla ammattilainen muodostaa oman persoonallisen soittotyylinsä. Yksilöllisyydestä on kuitenkin mahdollista luoda yhteistä, ja yksilön tiedolla ja taidolla käytännön taide löytää uusia muotoja ja reittejä. Kansanmusiikin kontekstissa muusikko pystyy tutkimaan nimenomaan soittamalla ja laulamalla, ja juuri yksilön tekemä taiteellinen tutkimus mahdollistaa historiallisten tyylien tutkimisen ja uuden tiedon ja taidon löytymisen.

Taide ei kuitenkaan automaattisesti ole taiteellista tutkimusta, vaikka se sisältäisikin kansanmusiikin perinteen mukanaan tuomaa kansanmusiikin tutkimusta sekä tutkimuksellisen näkökulman. Taiteellista tutkimusta taide on vasta sitten, kun sitä voidaan katsoa kriittisesti ja palata takaperin kuljettuja

¹⁹⁰ Varto 2020; Hoppu 2014a, 155 & Hoppu 2014b, 73–82.

jälkiä pitkin tunnustamaan käytännön toiminta ja avaamaan taiteen tuottamisessa käytetyt menetelmät ja menetelmät.¹⁹¹ Omassa tutkimuksessani taiteellinen tutkimus on minulle taiteilijana tekemääni kokeilua ja testailua sekä musiikin tekemistä, samalla aktiivisesti kysyen ja kuulostellen. Se on myös heittäytymistä hetkeen ja heittäytymisen harjoittelemista. Hetkellisesti se on samanaikaisen analyysin ja liian tarkkaan etukäteen miettimisen poisjättämistä luovasta tekemisestä. Tämä tekee mahdolliseksi seurata vahvaa intuitiota ja heittäytymistä, jota on mahdollista jälkepäin analysoida tallenteiden avulla. Tutkimukseksi tämän siis tekee prosessin ja menetelmien taaksepäin katsominen: käyttämieni polkujen ja valintojen tunnistaminen ja käytännön eli taiteen metodien ja menetelmien tunnistaminen, esiin nostaminen ja analysointi.

Miksi olen sisällyttänyt muusikontaitojeni ja taiteellisen praktiikkani syventämiseen tähtäävään taiteelliseen jatkotutkintoon tanssin ja liikkeen? Alun perin halusin kokeilumielessä, eräänlaisessa *taiteellisessa koelaboratoriossani*, yhdistää ja törmäyttää toisiinsa kaksi erilaista toiminnan muotoa, viulun soittamisen ja tanssimisen. Tämä halu ja aiemmat kokemukseni asiasta johtivat ajatukseen syventyä *samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen*. Samanaikainen tanssiminen ja soittaminen ei ole ollut aivan sellaista kuin olin etukäteen ajatellut. Suunnitelmissani olin valmistautunut hiomaan enemmän tiettyjä, tarkoin suunniteltuja tanssin askelikkoja ja viulun jousituksia toisiinsa yhteensopiviksi. Itse taiteellisen jatkotutkinnon prosessi muovasi suunnan kuitenkin toisenlaiseksi. Polskan askelikkojen ja samanaikaisen soiton työstäminen ensimmäisessä konsertissa *Artjamei –riitit ja liike* vaikutti tutkimusprosessin suuntaan merkittävästi. Esiin nousi aiempaa pohdiskelevampi ja kuuntelevampi tutkimusote. Käytännössä päädyin etsimään orgaanista soiton ja liikkeen yhdistymistä, hengittävyyttä sekä välillä näiden toimintojen selkeää eriytymistä toisistaan. Päädyin tällaiseen työskentelytapaan, koska se vaikutti yhtä aikaa sekä kiinnostavalta että toisaalta haastavammalta tavalta edetä taiteellisen jatkotutkinnon tutkimusprosessissa. Samaan aikaan nämä valinnat asettivat minut uuden äärelle ja pakottivat pohtimaan

¹⁹¹ Varto 2020, 46.

soittamista, säveltämistä ja esiintymistä eri kulmista kuin olin etukäteen ajatellut.

Tanssi on taiteellisen jatkotutkintoni kokeellinen osa. Altistamalla soittamiseni ja muusikkouteni samanaikaiselle tanssimiselle ja soittamiselle tutkin toisenlaista taiteen ja musiikin syntymisprosessia kuin pelkästään soittamalla. Tanssi on ikään kuin yksi suurennuslasi, jonka läpi teen tutkimusta ja tarkennan tutkimuksellisen katseeni. Tutkijana minua kiinnostaa asettua tutkimattoman ja uuden äärelle. Havaintoja syksyllä 2021.¹⁹²

Kylällinen riivattuja pelimanneja -projektissa taiteellinen tutkimus on ollut taiteilijuuden altistamista sellaiselle, jonka toimivuudesta ei ole etukäteen voinut olla varma. Etenkin vaativalta ja hankalalta kuulostava muusikon samanaikaisen tanssin ja liikkeen yhdistäminen on toiminut metodina tuotta jotain erilaista kuin se, mitä syntyisi tekemällä vain yhtä asiaa kerrallaan. Kuten johdannossa esitin, olen yhdistänyt minulle ennestään tuttuun taiteen menetelmään eli soittamisella hankittuun tietoon ja taitoon toista minulle vierasta taiteen menetelmää eli tanssimista. Tanssimisen avulla tutkimuksen aineistona ja lähtökohtana olleista arkistotalenteista ja arkistotyöskentelystä on löytynyt uudenlaisia taiteellisia ideoita ja polkuja. Toimiessani itse tekijänä olen ollut näitä yhdistävä linkki. Tutkimisessa on ollut tällöin kyse tekijän taidosta, toiminnasta ja luottamuksesta tekemäänsä. Taidon merkityksestä on tässä tapauksessa muodostunut hyvin joustava ja rajaton, itsensä koko ajan uudelleen organisoiva määritelmä. Yhden taidon omaksuminen tekee muiden taitojen omaksumisen helpommaksi.¹⁹³ Soittaminen on kuulunut taidolliseen kapasiteettiini ennen samanaikaisen liikkeen lisäämistä. Minun on ollut mahdollista syventää soitollisia taitojani riskejä kaihtamatta, mutta oppia myös liikkeellisiä uusia taitoja. Taiteellinen toiminta samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen kanssa on venyttänyt välineitä ja materiaalia myös ilmaisuuni ja olemiseeni, missä niillä on uusia merkityksiä.¹⁹⁴ Taiteen tekeminen on toimi-

¹⁹² Lajunen 2021.

¹⁹³ Varto 2020, 36.

¹⁹⁴ Varto 2020, 36.

nut taiteellisen tutkimuksen mahdollistajana ja samanaikainen soittaminen ja tanssiminen sen menetelmänä.

Yksi motiivini jatko-opintojen aloittamiseen oli luovan työn tukahtuminen. Kriittisyyteni esti luovaan työhön heittäytymisen. Taiteellinen tutkimus mahdollisti toisenlaiset näkökulmat ja uudenlaisen riskinottamisen taiteen tekemisessä. Se mahdollisti koelaboratoriossa olemisen ja taiteen tilaan asettumisen kokeilun ja testaamisen avulla. Samalla oli muutettava näkökulma omaan tekemiseen ja lisättävä siihen uusi tapa argumentoida ja viestiä taiteellisesta työstä.

Ennen jatko-opintoja myös opettamisessa käyttämäni työkalut olivat käymässä vähiin. Tämä taiteellinen tutkimus on tuonut uusia tapoja opettaa ja synnyttänyt menetelmiä luoda ja heittäytyä taiteellisesti. Näitä ovat olleet muusikon kehollista läsnäoloa hyödyntävä improvisointi, liikkeen käyttäminen osana musiikillista ilmaisua sekä improvisointi, joka perustuu soittajan omasta liikkeestä lähtevään impulssiin johtaen uuden musiikin syntymiseen. Sekä taiteellinen että pedagoginen työ ovat edenneet yhteydessä toisiinsa. Taiteellisesta työstä on ollut mahdollista saada inspiraatiota opettamiseen ja päinvastoin. Kummaltakin kentältä saavutettu ja hankittu tieto hyödyttää myös toista.¹⁹⁵

Taiteellinen tutkimus on myös vahvistanut persoonallista taiteen tekemistä ja luonut luottamusta perinteestä ponnistavaan ja siihen yhteydessä olevaan säveltäjyyteen. Riittävän syvälle mentäessä menetelmät ovat kirkastuneet, ja niiden on toisaalta ollut pakkokin puhdistautua epäselvästä olemuksestaan. Epäselvällä olemuksella tarkoitan tässä perinteen läsnäoloa taiteellisessa toiminnassa ilman kirkasta sanomaa ja motiivia sen mukanaoloon. Tällaista voisi olla musiikin ja taiteen markkinointi perinteen avulla niin, että sidos perinteeseen on hyvin olematon tai ohut. Olen pohtinut paljon sitä, miksi perinteen mukanaolo musiikissani on itselleni niin tärkeää, ja kuten edellä on tullut ilmi, myös etenkin arkistoäänitteiden suhdetta säveltäjyyteen. Toki taiteen luominen inspiraation sanelemana on tavoiteltavaa, mutta taiteilijalle itselleen kirkkaana näyttäytyvä intuitio, syy tai punainen lanka tehdä omaa taidettaan näyttäytyä helpommin kirkkaana myös yleisölle. Tästä esimerkkinä

¹⁹⁵ Varto 2020, 149–150.

omalla kohdallani oli yksityinen sähköpostikeskustelu¹⁹⁶, jossa uutta musiikiani kuvailtiin sanoilla ”liian traditionaalinen” ja hyvin perinteinen. Itselleni tämä näyttäytyi ensisijaisesti aivan loistavana osoituksena siitä, että olen tavoittanut sen mihin olen vuosia pyrkinyt eli historiallisen kansanmusiikin perinteen läsnäoloon musiikissani. Jäin kuitenkin myös miettimään, miksi perinteisellä tuntui tässä yhteydessä olevan negatiivinen sävy. Sen täytyy johtua perinteisen musiikin ja kulttuurin ongelmallisesta myyntiarvosta, sillä kommentoiva taho kuului julkaisupuolen toimijoihin. Edellä mainitusta esimerkistä huolimatta koen, että kirikkaaseen ja vahvaan intuition pitää pyrkiä myös taiteellisessa tutkimuksessa, vaikka taiteellisen tutkimuksen yksi vahva piirre onkin muokkautuvuus prosessin aikana.

2.3 Tanssi muusikon tutkimusmenetelmänä: keho ja kokonaisvaltainen muusikkous

Olen aina pitänyt tanssimisesta ja liikkeestä. Samoin urheilu on kiinnostanut jo nuoresta lähtien, vaikka aloitin vakavan harrastamisen vasta aikuisiällä löydettyäni hyvän motivaation ja innostavaa seuraa. On hyvin vapauttavaa liikuttaa omaa kehoa tanssimalla ja urheilemalla. En ole kuitenkaan koskaan varsinaisesti harrastanut tanssia samalla tavoin kuin viulunsoittoa ja musiikkia, joihin olen syventynyt pienestä pitäen. Tutustuminen kansantanssiin ja eri tanssilajien askelikkoihin ammattiopintojen aikana oli hyödyllistä oman soiton ja taiteellisen ilmaisun kannalta, sillä se toi käyttöön uuden ilmaisukeinon. Tuntui erityisen hyvältä venyttää omia rajoja liikkeellisellä energialla ja ilmaisulla. Aivan kuin soittamisella, myös tanssimisella on oma sanaton ilmaisuvoimansa ja oli kiinnostavaa löytää se oman ilmaisun osaksi. Kaikki liike, jota olen taiteellisessa jatkotutkinnossani käyttänyt, on luokiteltavissa tanssiksi, ja osa tarkemmin kansantanssiksi johtuen pitkälti musiikin sijoittumisesta kansanmusiikin kontekstiin. Tähän liikkeelliseen ilmaisuun sisältyy vaikutteita myös nykytanssista ja muusikkolähtöisestä kehollisesta tietoisuudesta.

¹⁹⁶ E. Lajunen, henkilökohtainen tiedonanto, 26.11.2022.

Soitinmusiikin tavoin myös tanssi on abstraktia. Tanssi ilmaisee erilaisia merkityksiä, ja sitä on mahdollista sanallistaa. Tanssin tutkija ja tanssija Petri Hopun mukaan sekä klassiseen hovimenuettiin että suomalaiseen perusmenuettiin on vuosien kuluessa liitetty monenlaisia voimakkaita symbolisia merkityksiä.¹⁹⁷ Joissakin yhteyksissä kysymys on ollut siitä, kenellä on ”ollut lupa” tanssia menuettina tunnettua tanssia. Menuetti on herättänyt tunteita puolesta ja vastaan, ja vaikka sitä on tanssittu kaikissa yhteiskuntaryhmissä, sillä on silti ollut vahva aatellinen leima.¹⁹⁸ Menuettiin on muodollisuuden ja seremoniallisen tanssin lisäksi sisällytetty iloa, nautintoa ja oman ruumiillisuuden kokemista.¹⁹⁹ Symboleilla hankalasti ilmaistavan aistillisuuden ja fyysisyyden lisäksi menuetin tanssimisen sanattomuus on luonut omia merkityksiään.²⁰⁰ Vaikka näiden erilaisten merkitysten avulla tarkasteltaisiin menuettia tanssina, yksittäinen tanssija voi silti perustaa tanssinsa yksinkertaisesti sen tuottamaan mielihyvään.²⁰¹ Merkitykset tanssissa voivat olla erilaisia tiloja, *maailmoja* ja ajatuksia. Tanssin tutkija Kai Lehikoisen sanoin: ”Voimme tutkia sitä maailmojen ja ajatusten moninaisuutta ja rikkautta, joka tanssiesityksen kohtaamisessa aukeaa pohdittavaksi.”²⁰² Erilaisilla maailmoilla Lehikoinen viittaa tanssin kokemisen moniin mahdollisiin todellisuuksiin ja kokijoihin. Erilaisten maailmojen ja ajatusten määrä on hyvin runsas ja riippuvainen katsojasta mutta samalla myös tulkitsijasta eli tanssijasta. Näiden eri tulkintojen vertailu on kuitenkin mahdollista tekemällä näkyväksi perustelut, jotka johtavat aina subjektiivisen kokemuksen ulkopuolelle erilaisiin historiallisiin tai kulttuurisesti määräytyviin tulkintaraameihin.²⁰³ Lehikoisen mainitsemat historialliset ja subjektiiviset yhteydet resonoivat henkilökohtaisesti, ja tunnistan niiden esiintymisen sekä taiteessani että taiteellisessa tutkimisessäni.

¹⁹⁷ Hoppu 1999, 465.

¹⁹⁸ Hoppu 1999, 465.

¹⁹⁹ Hoppu 1999, 465.

²⁰⁰ Hoppu 1999, 465.

²⁰¹ Hoppu 1999, 469.

²⁰² Lehikoinen 2014, 21.

²⁰³ Lehikoinen 2014, 21–22.

Luon taidettani eli pääasiassa instrumentaalimusiikkia usein miettimättä musiikin sanatonta sanomaa tietoisesti. Sanattomalla sanomalla tarkoitan sitä, että ilman lyriikoita oleva instrumentaalimusiikki sallii kuulijalle mahdollisuuden erilaisten tulkintojen avaruuteen ja oman version kokemiseen. Instrumentaalimusiikin sanatonta ei tarkoita, että sanomaa ei olisi tai että se olisi jotain salaista tai piilossa olevaa. Musiikin sanoman pohtiminen ei kuitenkaan aina ulotu taiteilijan tietoiselle tasolle, tai sanoma voi olla tulosta taiteellista prosessista. Sanatonta sanoma ilmenee usein minulle muusikkona kuitenkin luontevana ja orgaanisena osana itse taidetta.

Musiikista, aivan kuten tanssistakin, on kokemukseni mukaan mahdollista löytää syviä merkityksiä jälkeensä. Säveltämällä ja esittämällä sanatonta instrumentaalimusiikkia ja suhtautumalla musiikkiin liittyviin ratkaisuihin ja valintoihin paljolti intuitiivisesti, olen kokenut pääseväni ilmaisuun, jonka kaikki sävyt ja merkitykset avautuvat tekijälleenkin vasta ajan kuluessa. Aloitettuani aiempaa tiiviimmän työskentelemisen tanssijoiden, ohjaajien ja koreografien kanssa on kuitenkin ollut pakko miettiä luovien ratkaisujen merkityksiä ja sanomaa tietoisesti jo valmisteluprosessin aikana – jopa niin, että tiedostaminen on työprosessin aikana vaikuttanut lopputulokseen tavallista taiteellista prosessia enemmän. Taiteellista työtä ohjaava opettajani, taiteen akateemikko ja koreografi Marjo Kuusela ei sallinut *Vainaan perua* -esityksessä yhdenkään esineen tai asian vain ilmestyä näyttämölle ja osaksi esitystä ilman kunnollista esittelyä.²⁰⁴ Esineen tai asian esiintymisen syyn piti olla kirkas ja selkeästi yleisön ymmärrettävissä. Toisin sanoen kaikkien tekijöiden, niin muusikon kuin esineiden, tilallisen tarkoituksen ja roolin oli oltava selkeitä. Tämä varmistettiin pohtimalla esiintyjän toiminnan merkitysten kookaajuutta ja vaikutusta sekä ottamalla käyttöön kaikki johdonmukaisuuteen tarvittava informaatio. Kirkkaamman lopputuloksen edellytys oli etukäteen tehty tarkka pohdinta, syvempien merkitysten sisäistäminen ja eri mahdollisuuksien kyseenalaistaminen.

Kun muusikko soittaa, hänellä on liike ikään kuin valmiina kehossaan. Liikkeen ja *kehollisuuden* on ollut lupa näkyä kansanmusiikissa varsinaisen soittamisen lisäksi esimerkiksi jalanpolkemisena tai muusikon muuna liikeh-

²⁰⁴ Lajunen 2019 & 2020.

dintänä. Kansanmusiikin noustua konserttitalien estradeille on musiikin esittämisessä yleistynyt myös näihin esiintymistiloihin kuuluva hillitty esiintymistapa, joka välittyy eteenpäin hiljaisena tietona. Esiintyminen on ulkoisesti hallittua ja taloudellista eikä salli muusikolle ylimääräistä liikehdintää soittamisesta aiheutuvan liikkeen lisäksi. Kansanmusiikin piirissä festivaalien ja klubien konsertit sekä tanssisoittoa sisältävät tapahtumat laajentavat ja monipuolistavat ilmaisumuotoja sallimalla selvästi näkyvän kehollisen ilmaisun. Klassisen musiikin konserttitraditiossa muusikon kehollisuus on jopa pyritty häivyttämään kokonaan.²⁰⁵ Tämä juontaa juurensa siihen, että taidemusiikin kontekstissa muusikon tehtävänä on olla säveltäjän luoman musiikin välittäjä, jolloin muusikon kontrolloimaton kehon liike tuottaisi vain häiriötä ja vaikeuttaisi kuulijan keskittymistä itse musiikkiin.²⁰⁶ Jalanpolkeminen musiikin tahdissa ei olisi taidemusiikkikonsertissa sopivaa.

Myös kirjallisen aineiston perusteella klassisen musiikin kulttuurissa vallitsee suurelta osin kehollisuuden häivyttämisen traditio, jonka taustalla on muun muassa kartesiolainen mieli–ruumis-dikotomia.²⁰⁷ Koska taidemusiikki ja sen traditiot ovat pitkään, virheellisesti, toimineet kaiken musisoinnin mallina ja esikuvana, kaikki musiikki on filosofi Lauri Rauhalan mukaan liitetty yksioikoisesti älylliseen (mielelliseen) ja tanssi keholliseen (fyysiseen) ilmaisuun. Dikotomia ei kuitenkaan ole aivan niin jyrkkä, että tajunta ja keho mielletäisiin täysin erillisiksi olemisen muodoiksi ilman vaikutussuhdetta toisiinsa. Ihmisen tajunnan ja kehon erilaisuudessa on ennemminkin kyseessä saman ilmiön kahdesta eri puolesta eli aspektista, ja tätä näkemystä kutsutaankin kaksiaspektitulkinnaksi ihmisestä.²⁰⁸ Erilaiset kaksiaspektitulkinnat ovat empiirisissä ihmistutkimuksissa yleisesti käytettyjä peruskatsomuksia ihmisestä. Niiden avulla ihmisen erilaisuuden näkeminen suhteessa kokonaiskäsitukseen ihmisestä on ylipäätään mahdollista.²⁰⁹ Miten silloin näyttäytyy tajunnan ja kehon yhdistelmä eli oman tutkimukseni tanssiva

²⁰⁵ Hyytiäinen 2012, 30.

²⁰⁶ Hyytiäinen 2012, 30; Leppänen 2000, 73.

²⁰⁷ Hyytiäinen 2012, 28.

²⁰⁸ Rauhala 2005, 27.

²⁰⁹ Rauhala 2005, 27.

muusikko? Olenko älyllisesti ja kehollisesti ilmaiseva taiteilija? Vai kokonaisvaltainen muusikko?

Kirjoittaessani jatkotutkintosuunnitelmaa yritin määrittellä taiteellisen tutkimukseni hypoteesiksi kokonaisvaltaisen muusikkouden ja siihen pyrkimisen.²¹⁰ Törmäsin kuitenkin määrittelyn vaikeuteen. Pääpiirteissään intentioni oli yhdistää muusikkouden kehollinen ja tajunnallinen taso ilmaisulliseen käyttöön liikkeen ja tanssin avulla. Musiikin tutkimuksen ja filosofian kurssilla käsitelty Rauhalan kokonaisvaltainen ihmiskäsitys avasi itselleni toisella tavalla oman ajatteluni laajuuden sekä eri mahdollisuudet hahmottaa ja sanallistaa kokonaisvaltaista muusikkoutta.

Rauhalan kokonaisvaltainen ihmiskäsitys muodostuu kolmesta olemuspuolesta: tajunnallisesta, kehollisesta ja situationalisesta eli elämäntilanteisesta.²¹¹ Tällä holistisella ihmiskäsityksellä Rauhala ottaa kantaa siihen, että ihmistä tutkittaessa tulisi ottaa huomioon kokonaisvaltaisesti ihmisen eri olemisen muodot, joilla on toisiinsa keskinäinen yhteys.²¹² Tajunnallinen, kehollinen ja situationaalinen olemuspuoli edellyttävät toistensa olemassaolon, jotta voivat olla olemassa omassa funktiossaan. Ihminen syntyy situaatioon, esimerkiksi perheeseen, eikä voi valita geneejään, rotuaan, ihonväriään tai kansalaisuuttaan. Ennen pitkää hän voi vaikuttaa situaatioonsa ja itse muunnella ja valita sitä puolionsa, ammattinsa ja työnsä avulla.²¹³ Tajunnallisuus käsitetään inhimillisen kokemisen kokonaisuudeksi.²¹⁴ Siinä mielen avulla koemme, ymmärrämme, tunnemme, uskomme ja uneksimme asiat ja ilmiöt joksikin. Kehollisuus ihmisen olomuotona ilmenee konkreettisina ja jatkuvasti tapahtuvina ketjuina ihmiskehossa. Sydän pumpkaa verta ja kaikki elimet toimivat omaa tehtäväänsä toteuttaen.²¹⁵

Koen, että tanssimisen ja soittamisen yhdistämisellä ja samanaikaisuudella on yhteistä varsinkin tajunnallisuuden ja kehollisuuden olemuspuolien, mutta myös situationaalisen olemuspuolen kanssa. Tanssiakseni tarvitsen kehollista

²¹⁰ Lajunen 2016–2023.

²¹¹ Rauhala 2007, 23.

²¹² Rauhala 2005, 57.

²¹³ Rauhala 2005, 42.

²¹⁴ Rauhala 2005, 34.

²¹⁵ Rauhala 2005, 38.

olemuspuoltani liikuttamaan kehoani, ja mielellisyys ja tajunnallisuus syntyy kokemuksesta ja elämyksestä. Situationaalisuuden olomuodossa on merkitystä sillä, mikä ja minkälainen oma elämäntilanteeni taiteellisissa osioissa on kulloinkin ollut. Taiteellisissa osioissa olen työskennellyt paikoin samaan aikaan hyvin tietoisena omasta äitiydestäni, taiteelliseen työskentelyyn käytettävän ajan vähyydestä, tehtävien priorisoinnista sekä muista mielentilaan ja toimimiseen vaikuttavista tekijöistä. Oman elämän realiteetit ovat olleet väistämättä läsnä hetkessä. Toisin sanoen: jos kaikilla olemuspuolillani on väistämättä yhteys ja vaikutus toisiinsa, miksi ei näin olisi myös samanaikaisella tanssimiselläni ja soittamisella.

Ihmistieteissä ihmisen osa-alueita on tutkittu ja tutkitaan usein erillisinä, ja myös musiikkia ja tanssia tutkitaan usein erillisinä tutkimusaloinaan. Tanssintutkija Petri Hoppu on päättänyt tutkimuksissaan siihen, että tanssia ja musiikkia tutkittaessa on syytä ottaa huomioon niiden vahva vaikutussuhde toisiinsa.²¹⁶ *Kansantanssi ja kansanmusiikki – yhdessä paremmin* -artikkelissa hän pohtii erillisyyttä ja yhteen kietoutumista. Tanssin jättäminen pois tutkittaessa 1800-luvun pelimannimusiikkia tuntuisi hänestä käsittämättömältä siksi, että tuon ajan musiikki syntyi niin oleellisena osana sen ajan tanssikulttuuria.²¹⁷ Hopun mukaan *tanssin tuntu* on musiikissa läsnä silloin, kun tanssin ja musiikin yhteys kuuluu luonnollisena osana muusikon ilmaisu.²¹⁸ Muusikkona ja viulistina mieltäni lämmittää Hopun analyysi pelimannimusiikista kehollisena musiikkina, sillä tämä on ollut myös oma vahva tuntemukseni tutkimustyössäni. Pelimanni- tai tanssimusiikki ei ole pelkästään säestämisen väline, ja pelimannimusiikilla on oma tanssista erillinen ulottuvuutensa. Tanssi ja musiikki, saman kokonaisuuden kaksi elementtiä, ovat kuitenkin riippuvaisia toisistaan.²¹⁹

Menetelmäni muusikon samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen parissa on ollut kuvitteellista kenttämätkaa 1800-luvun musiikki- ja tanssikulttuuriin. Tanssin ja musiikin eriytyneiden tutkimusalueiden lisäksi näitä molempia yhdistää koreomusikologian tutkimussuuntaus ja syventyminen nimenomaan

²¹⁶ Hoppu 2014a, 151–159.

²¹⁷ Hoppu 2022.

²¹⁸ Hoppu 2022.

²¹⁹ Hoppu 2022.

liikkeen ja äänen vuorovaikutteiseen suhteeseen. Koen, että tutkija Paul Masonin kuvailema kokonaistaideteoksen käsitys²²⁰ vastaa pitkälti käsitystäni kokonaisvaltaisesta esityksestä, joita useimmat tähän tutkintoon sisältyvät taiteelliset osiot edustavat. En esimerkiksi erittele toisistaan tutkintoon kuuluvien esitysten ääntä ja liikettä, vaan ne muodostavat ikään kuin omat osa-alueensa tekemässäni taiteessa ja käyttämässäni ilmaisussa. Ilman kokonaiskuvaa ne olisivat vain irrallisia osia jostakin suuremmasta sekä vailla omaa taiteellista identiteettiä.

Vaikka en tässä tutkimuksessa käsittelekään aivotutkimusta, todennäköistä on, että samanaikainen soitto ja liike tuottaa ja tarvitsee erilaista älyllistä ja kehollista toimintaa verrattuna pelkkään soittamiseen tai tanssimiseen. Musiikin neurotutkimusta on tehty jo suhteellisen paljon, mutta tanssin kontekstissa tutkimus on vielä nuori vaikkakin kasvava ala. Neurotieteilijä ja nykytanssija Hanna Poikonen on kuitenkin tutkinut muun muassa tanssijan aivoissa tapahtuvaa reagoitua musiikissa tapahtuviin muutoksiin.²²¹ Onkin todennäköistä, että muusikon aivotoiminnan tutkiminen samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen aikana voisi tuoda uudenlaista näkökulmaa siihen, mitä soitettaessa ja tanssittaessa tapahtuu.

Tanssiin kuuluu vahvasti kehollisuus, ja tanssija ilmaisee taidettaan kehollaan. Muusikolla välikappaleena on soitin, jolla hän ilmaisee. Muusikkona koen kiinnostavaksi musiikin ja tanssin yhdistämisen samaan hetkeen ja tästä yhdistämisestä syntyvän taiteen. Kokonaisvaltainen muusikko käyttää kehollisuutta osana muusikkouttaan. Viulisti ja fysioterapeutti Eeva Hyytiäisen haastattelema pianisti-tutkija Kristiina Junttu kertoo kokonaisvaltaiseen muusikkouteen kuuluvan taidon käyttää käsiä ja kehoa luontevasti ja vapaasti.²²² Voisiko tanssimalla ja soittamalla yhtä aikaa saavuttaa luontevan ja vapaan ilmaisun tilan? Vuosien soitonopiskelun tuloksena keho muokkautuu suhtautumaan soittamiseen ja soittimeen tietyllä tavalla. Soittamani musiikki resonoi minussa kuitenkin voimakkaasti ja saa kehoni liikkeelle. Usein tämä liike laajenee jalanpolkemisesta suuremmaksi kehon liikkeeksi.

²²⁰ Mason 2012, 7.

²²¹ Poikonen 2018, 5.

²²² Hyytiäinen 2012, 8.

Kokonaisvaltaisempi ilmaisu, eli tässä tutkielmassa käsitelty musiikin ja tanssin yhdistäminen samanaikaisesti, synnyttää toisenlaista ilmaisua ja taidetta, sillä impulssit tulevat sekä liikkeestä että musiikista.

Kehollisuuden käsitteestä on kirjoitettu laajasti, varsinkin tanssin kontekstissa. Myös musiikin kehollisuutta on vähitellen alettu tunnistaa ja tutkia. Suomessa musiikin, soittajan tai laulajan kehollisuutta ovat käsitelleet esimerkiksi laulututkija Anne Tarvainen sekä jo mainitut Eeva Hyytiäinen ja Kristiina Junttu. Tanssin kentällä kehollisuutta käsitellään koulukasvatukseen, tanssikasvatukseen tai itseilmaisuun liittyvissä konteksteissa. Tanssin kehollisuutta ovat pohtineet muun muassa tanssipedagogiikan professori Eeva Anttila, tanssin tutkija, professori Kai Lehikoinen, tanssifilosofi Jaana Parviainen ja filosofi Timo Klemola. Erityisesti tutkija Anne Tarvaisen soveltama *soomaestetiikka* ja siitä johdettu laulajien kehollisuutta koskeva vokaalinen soomaestetiikka sisältävät kiinnostavia näkökulmia. Soomaestetiikka on Richard Shustermanin 1900-luvulla kehittämä filosofis-käytännöllinen tutkimussuuntaus. Siinä huomio viedään ulkoisten objektien sijaan kehon sisäisiin kokemuksiin ja niiden esteettisiin laatuihin.²²³ Koen itse *flow'n* eli virtaavuuden ja sujuvuuden kokemuksen liittyvän juuri kehon sisäisten kokemusten aistimiseen. Seuraamalla kehon kokemusta tilasta ja soittamisesta aistin väistämättä eri tavoin kuin keskittymällä vain soittamiseen omana toimintanaan, soittamisen fokuksesta käsin.

Tutkijat Elina Seye ja Ako Mashino käsittelevät yhteisartikkelissaan äänen ja liikkeen ruumiillisuutta luoden kokonaiskuvaa sekä jo tehdystä että tarvittavasta koreomusikologisesta tutkimuksesta.²²⁴ Heidän mukaansa esiintyjän keho ei ole vain mikä tahansa ihmisruumis, vaan se on liitettävissä kulttuuriin ja sisältää aina laajempaa tietoisuutta ja erityisyyttä.²²⁵ Tutkija Siri Mæland nostaa norjalaista *pols*-perinnettä käsittelevässä artikkelissaan esille myös kysymyksen pohjoismaiseen aineistoon syventyvistä koreomusikologiasta ja sen mahdollisuuksista.²²⁶ Myös Dalcroze-rytmiikka liittyy koreomusikologian historian alkutaipaleeseen, kun tanssin ja musiikin yhdistäminen tarkoituksel-

²²³ Tarvainen 2016, 2.

²²⁴ Mashino & Seye 2020, 25–46.

²²⁵ Mashino & Seye 2020, 25–46.

²²⁶ Mæland 2020, 97.

liseksi kokonaisuudeksi alkoi 1900-luvun alussa.²²⁷ Dalcroze-rytmiikka on musiikkikasvatuksen menetelmä, jossa keskitytään musiikin oppimiseen liikettä ja kehollisia kokemuksia hyödyntämällä.²²⁸ Näen paljon yhteistä kehollisen kokemuksen hyödyntämisessä samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen koko oppimisprosessissa. Kokemusta musiikista on mahdollista syventää keskittymällä kehollisuuteen ja kehollista näkökulmaa hyödyntävään uuden oppimiseen. Dalcroze-rytmiikasta ovat tehneet tutkimusta ja kirjoittaneet muun muassa tutkijat Karin Greenhead ja Maxine Sheets-Johnstone. Suomessa tähän menetelmään on perehtynyt tutkimuksen ja kasvatuksen kentällä muun muassa pitkän linjan pianisti ja professori Marja-Leena Juntunen. Tanssin tutkija Maxine Sheets-Johnstone pohtii Dalcroze-rytmiikkaa käsittelevässä artikkelissaan sitä, kuinka meidän tulisi ottaa huomioon kehot, joita olemme, ja kehot, joita emme ole, ja tietoisuuden avulla päästä ymmärrykseen niistä kineettisistä dynamiikoista, joihin elämämme sekä taiteellinen luomistyömme perustuvat.²²⁹ Uskoisin, että tutkimukseni tunnistaa ainakin joitakin yleisistä kansanmusikon ja -tanssijan luomisen tavoista ja dynamiikoista.

Tanssilla ja kansanmusiikilla on lähtökohtaisesti tiivis yhteys. Tähän viittasin jo aiemmin mainitsemalla Hopun nostaman piirteen 1800-luvun pelimannimusiikin synnystä nimenomaan yhteydessä tanssiin.²³⁰ Kansanmusiikin noustua estraditaiteeksi tämä yhteys on ohentunut tai saattanut häipyä näkymättömiin. Sosiaalinen tanssi ja estradille nostettu tanssi ovat myös eri asioita. Uudemman kansanmusiikin parissa tanssijoiden askeleita saattavat sotkea musiikin tahtilajeihin sijoitetut ylimääräiset iskut ja muusikoiden tekniset taituroinnit yksityiskohdilla. Aina tämä ei tietenkään tarkoita suoraviivaisesti huonoa tanssittavuutta. Paras musiikin *groove*²³¹ ja tanssittavuus syntyy jalan alle menevästä polskasta tai ylipäättään tanssisoitosta, joka imullaan vetää mukaansa tanssilattialle. Esimerkiksi tutkijat Foster Vander

²²⁷ Mason 2012, 9.

²²⁸ Juntunen 2009a; Jaques-Dalcroze & Rothwell 1924, 21–38.

²²⁹ Sheets-Johnstone 2014, 10.

²³⁰ Hoppu 2022 & Hoppu 2014a, 151–159.

²³¹ ”Groove is the result of a musical process that is often identified as a vital drive or rhythmic propulsion. It involves the creation of rhythmic intensity appropriate to the musical style or genre being performed.” (Viitattu Grove Music Online 3.9.2023.)

Elst, Vuust ja Kringelbach kuvailevat groovea nautinnolliseksi tunteeksi, jolloin syntyy halu liikkua musiikin tahtiin.²³² Groove on musiikin rytmikkaan perustuvana svengiiä ja letkeyttä.²³³ Tärkeää sen ilmenemiselle on myös oikeanlainen asettuminen sekä suhde pulssiin ja rytmiin. Grooven tuntu ja sen löytyminen soitosta sekä ilmentäminen musiikissa ovat oleellisia useissa musiikin genreissä populaarimusiikista kansanmusiikkiin.²³⁴

Kansanmusiikin tanssisoitossa grooveella tarkoitetaan usein musiikin asettumista lepäämään etenevään pulssiin ja sopivassa suhteessa sen iskunaloihin, ja groove ilmenee usein soittajan sekä tanssijan kehossa asti tuntuvasta miellyttävästä resonanssista ja sykkeestä. Tällöin musiikkia kuvaillaan sven-gaavaksi ja meneväksi. Laaja-alaista tutkimusta groovesta, sen ilmenemisestä ja esiintymisestä on tehty hyvin monesta näkökulmasta²³⁵ jazzista ruotsalaisen kansanmusiikin ja varsinkin polskan poljentoon ja grooveen.²³⁶ Groovea ja usein siihen oleellisesti liittyvää svengiiä on tutkittu erilaisin tavoin mittaamalla (esim. microtiming). Grooven selittämisessä on kuitenkin omat haasteensa muun muassa grooveen ilmiön kuvailun ja mittaamisen suhteen²³⁷, ja sen tunnistaminen on osa muusikoiden ja tanssijoidenkin hiljaista tietoa. Itse sekä muusikkona että tanssijana hahmotan sen soiton ja kehollisuuden läpäisevänä ja siinä ilmentyvänä ilmiönä. Grooven ilmenemistä voi kuvata määrätietoisesti eteenpäin kulkevana junana, joka käynnistyttyään jatkaa menoaan pysähtymättä. Grooven saavuttamiseksi tulee musiikissa olla sopivassa suhteessa jämäkkää tempoa ja hieman takapainoista groovea. Ei ole pahitteeksi, jos musiikin soittaja on itse innostunut tuottamastaan musiikista, ja näin voisi innostavan musiikin äärellä olettaa. Soittajan kehossa oleva groove on nimittäin siirrettävissä tanssijoihin. Mutta onko tanssisoiton tanssiin kutsuva groove sama poljento kuin se, joka syntyy muusikon samanaikaisen soiton ja tanssimisen avulla? Ei välttämättä, mutta koen näiden välillä olevan yhtä-

²³² Vander Elst, Vuust & Kringelbach 2021.

²³³ <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/groove> (Viitattu 28.10.2023.)

²³⁴ Esim. Zbikovski 2004; Duman 2023.

²³⁵ Zagorski-Thomas 2007, 327–335; Keil & Feld 1994.

²³⁶ Zbikovski 2004; Duman 2023; Zagorski-Thomas 2007; Misgeld 2021; Misgeld & Holzapfel 2018; Ahlbäck 1995.

²³⁷ Zagorski-Thomas 2007, 327–335.

läisyyksiä. Monenlaista, eri näkökulmista tehtyä tutkimusta tarvitaan kuitenkin täydentämään erityisesti musiikin ja tanssin vuorovaikutusta ja kansanmusiikin alaan liittyvää tutkimusta.

2.4 Samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon kokemuksen laajentajana

Soittamisen kanssa samanaikainen liike ja tanssi saa aikaan erilaista soittoa kuin pelkkä musisointiin keskittyvä soittaminen. Se on kahden erilaisen toiminnan tapahtumista yhtäaikaisesti ja niiden samanaikaista hallintaa. Omaa ilmaisuani käyttäkseni se on *monikanavaista kuuntelua*, jota käsittelen tarkemmin seuraavassa luvussa. Siinä on kyse sekä soittajan tietoisuuden tasoista että kehollisuudesta. Kehollisuuteen liitän sekä kehon hallinnan että *kehontietoisuuden*. Timo Klemola on syventynyt *Taidon filosofiassaan* kehontietoisuuteen ja tietoiseen hengittämiseen, joiden ideat koen läheisiksi ja sopiviksi apukeinoiksi kuvailla ja sanallistaa samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen menetelmiä.

Klemolan mukaan kehontietoisuus eli proprioseptinen tietoisuus on se tietoisuus, joka jää jäljelle, kun suljemme kaikki ulkoiset aistit (näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaistit) ja keskitymme proprioseptisten aistien eli tasapaino-, liike- ja asentoaistien välittämään kokemukseen kehon sisäisestä tunteuksesta.²³⁸ Klemolan mukaan kehontietoisuutta on mahdollista harjaannuttaa erilaisin menetelmin, ja on mahdollista tulla tietoisemmaksi pienimmistäkin sisäisistä aistimuksista.²³⁹ Ilman kehollista hallintaa ja kehontietoisuutta ei ole oikeastaan mahdollista liikkua samanaikaisesti soiton kanssa, tai liike on lähinnä epämääräistä eikä siinä ole nähtävissä varsinaista yhteyttä soittoon. Koen, että samanaikainen liikkuminen ja soittaminen vaatii aivan tietynlaisen tietoisuuden tason, joka muistuttaa hyvin paljon Klemolan tutkimalla tietoisella hengittämällä aukeavaa kehontietoisuutta.²⁴⁰ Tällainen kehontietoisuus on kokonaisvaltaista, eli läsnä ovat niin kehollinen kuin

²³⁸ Klemola 2004, 78; Gallagher 2003.

²³⁹ Klemola 2004, 85.

²⁴⁰ Klemola 2004, 59.

muutkin tietoisuuden tasot. Kehontietoisuus yhdistyy tutkimuksessani samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen monikanavaiseen kuuntelun tilaan. Olen termillä pyrkinyt ilmaisemaan sitä tietoisuutta, joka syntyy, kun muusikko on omaksunut liikkeellisen ilmaisun ja tilassa olemisen sekä tilan havainnoimisen osaksi esityksellistä työkalupakkiaan. Näyttämölle ja tilaan sijoittuminen yhtä aikaa liikkeellisyydellä ja soittamisella on antanut mahdollisuuden uudelleen ilmaisuun ja laajentanut muusikon työkalupakkiani. Kuten tutkija Paul Mason on todennut, tanssi ja musiikki stimuloivat eri aisteja ja niillä on erilaiset havainto-ominaisuudet. Liike ja ääni sijoittuvat eri ulottuvuuksiin, mutta molemmilla niillä on myös ominaisuus muuttaa tilaa, aikaa tai toistensa kokemusta.²⁴¹

Ihmisten jatkuva kokemus maailmasta ilmenee monella eri tasolla, kuten aistisuutena ja tajunnallisuutena. Tuota koettua maailmaa tutkija ja filosofi Jaana Parviainen kutsuu *elämismaailmaksi*.²⁴² Sekä Parviaisen että Klemolan mukaan liikumme ja sijoitumme maailmassa kehomme avulla, emmekä siis sijaitse olemisessamme vain staattisesti yhdessä paikassa, tietyissä koordinaateissa.²⁴³ Eri kokemushorisontit, joilla Parviainen viittaa Max Schelerin tulkintaan psyykkis-henkisten ilmiöiden ja kehontietoisuuden tasoista, ovat elämismaailmastamme erotettuja tasoja. Nämä kokemushorisontit muuttuvat liikkumisemme myötä aivan kuten elämismaailmammekin on alati muokkautuva. Klemolan mukaan kokemushorisontit voidaan nähdä sulkeutuneina tai avoimina, ja tämä näkyy yksilöllisesti vaihtelevina esimerkiksi tunnetilojen voimakkuuksina.²⁴⁴ Psyykkis-henkisistä kokemushorisonteista voidaan erotella eri tasoja, kuten äly, tahto ja tunteet, joiden kokoavana tekijänä on ego. Pitkän, intensiivisen kehon liikkeen aikaan saama kokemus voi filosofi Parviaisen mukaan peittää egotietoisuuden eli kokemushorisontin, johon muun muassa äly, tahto ja tunteet kuuluvat.²⁴⁵ Koen, että olen saavuttanut taiteellisten osioiden työskentelyn aikana hetkittäin tällaisen intensiivisen liikkeellisen kokemuksen, jonka aikana egotietoisuus on väistynyt. Tunnistan

²⁴¹ Mason 2012, 7.

²⁴² Parviainen 1994, 27.

²⁴³ Parviainen 1994, 27; Klemola 1990, 40.

²⁴⁴ Klemola 1990, 55.

²⁴⁵ Parviainen 1994, 28.

Klemolan kuvauksen siinä, miten voimakkaasti esiin piirtyvä kehontietoisuus samalla ikään kuin hiljentää päässämme jatkuvasti virtaavat ajatukset ja puheen.²⁴⁶ Kuvailisin sitä itsessäni eräänlaisena liikkeelliseen transsiin tai tilaan syventymisen kokemuksena, jossa samanaikaisella musiikilla ja soitolla on oma erityinen osansa. Liikkeen avulla ikään kuin provosoin soittoni leijumaan ja saavuttamaan tanssimisen kanssa yhtenäisen, monikanavaisen kuuntelun tilan. Monikanavaisen kuuntelun tilassa olen tietoinen kahdesta eri toiminnasta samaan aikaan.

Koreografi Marjo Kuusela käyttää sanaa *mekaniikka* liittyen samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen ja kysyy, voiko jostain sellaisesta tekemisestä, jonka tunnemme hyvin, tulla mekaanista ja sellaista, mikä etenee ja kehittyy omillaan toisen samanaikaisen toiminnan aikana. Vaikka Kuuselan mukaan *mekaniikka* mielletään lähes kirotuksi sanaksi puhuttaessa tanssista, se voisi kuitenkin tietyn ehdoin soveltua samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen sanallistamiseen.²⁴⁷ Kehontietoisuus ja tietoisuus eri tapahtumien tasoista, joko juuri mekaanisten tai tiedostettujen, muistuttaa samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen *monikanavaisen kuuntelun* tilaa ja siinä olemista. Viulistin on oltava tietoinen kehostaan mutta samaan aikaan myös liikkumisestaan.

Kävely voi olla tiedostamatonta liikettä aivan kuten hengitys.²⁴⁸ Timo Klemolan mukaan suuntaamalla huomion hengitykseen, yhteen ihmisen normaaleimmista ja mekaanisimmista toiminnoista, on mahdollista päästä kiinni tietoiseen hengittämiseen. Harjoittamalla tätä tietoisuuden hengittämisen mekanisme avautuu kehon sisäinen avaruus eli kehontietoisuus.²⁴⁹

Kehontietoisuus tai ylipäätään kehon kuuntelu ei kuitenkaan ole yksiselitteistä tai yksinkertaista viulunsoitossa. Pitkän opetuskokemukseni aikana olen huomannut, että on soittajia, joille kävely samaan aikaan soittaen on haastavaa tai hyvin vaikeaa. Tällä ei ole välttämättä mitään tekemistä soittoaidon kanssa. Onko kysymys kehon tuntemuksen puuttumisesta tai kyvyttömyydestä kuunnella ja aistia sen ulottuvuuksia vai pelkästään harjaannuksen

²⁴⁶ Klemola 1998, 13.

²⁴⁷ Kuusela 22.1.2022.

²⁴⁸ Klemola 2004, 58.

²⁴⁹ Klemola 2004, 59.

puutteesta? Itselleni viulistina kokonaisvaltainen kehon tuntemuksen aistiminen ja kehontietoisuus ovat tulleet tutkimukseni myötä yhä tärkeämmiksi. Koen, että kehollisuudella ja sen harjoittamisella ja tiedostamisella avautuu viulunsoittamiseen tasoja ja mahdollisuuksia, joita on syytä hyödyntää musiikinlajeista riippumatta.

Viulunsoittoon liittyy kuitenkin paljon sellaisia kysymyksiä, joita ei välttämättä vielä ole sanallistettu. Syvennyttyäni kehontietoisuuteen minussa onkin herännyt siitä kumpuavia kysymyksiä, joihin kaikkiin vastaaminen vaatisi lisää tutkimusta: Mitä tapahtuu soittajan kehossa soiton aikana? Kuinka tietoisesti viulisti on läsnä kehossaan ja millä eri tasoilla? Onko ylipäättään löydettävissä mitään yleistettävää kokemusta, miten soittajat kokevat soittamisen tilan, vai onko tämä yksilöllistä? Soittaessani viulua tai avainviulua kuljetan päässäni ja kehossani melodiaa ikään kuin laulaen sitä. Onko kyse laulamisesta sisäisesti vai melodian aistimisesta? Onko tämäntyyppinen kokeminen yleistä? Onko jokaisella viulistilla oma sisäinen tapansa soittaa? Kehon kuuntelusta ja kehontietoisuudesta löytyy varmasti muitakin viulunsoittamiseen sopivia ajatuksia. Jaana Parviainen sanoittaa inhimillisen kokemuksen yksilöllisyyttä hienosti:

Oma kokemukseni maailmasta ei ole sama kenenkään toisen kokemuksen kanssa, koska situaationi maailmassa ei ole sama ja yhtenevä kenenkään toisen ihmisen situaation kanssa. Yksilön tilanne maailmassa on aina ainutlaatuinen, koska ihminen on sitoutunut maailmaan ajallisesti ja avaruudellisesti. Situaation kautta minulle muodostuu oma perspektiivini maailmaan. Vaikka eri yksilöiden perspektiivit maailmaan ovat erilaisia, voimme yhteisen kokemustodellisuuden ja elämiskaikman kautta ymmärtää toisiamme.²⁵⁰

Kokemani ja tekemäni taide on ainutlaatuista ja se on tapahtunut taiteilijan keholleni taiteellisessa tutkimuksessani. Se on siis tapahtunut omassa ainutlaatuisessa elämiskaikmassani ja tilanteissani. Tässä vaiheessa tutkimusta, siis tutkielmaa kirjoittaessani, toivon, että se on myös ainakin osin jaettavissa oleva kokemus.

²⁵⁰ Parviainen 1994, 27.

Muusikon, joka on keskittynyt koko soittohistoriansa ajan soittimensa hallintaan ja taidon hiomiseen, on vaikea tai lähes mahdotonta luopua kokonaan soittimen kannattelusta eli viulu- tai jousikäden otteista. Käytännössä se tarkoittaisi soittimen tai jousen pudottamista. Lehikoisen mukaan kehonosien kannattelemisen voi nähdä erottuvana kehollisena erityispiirteenä, joka paljastaa kannattelun tai vastaavasti veltot kädet tai muut kehonosat.²⁵¹ Voiko viulistin käsien kannatteleva soittoasento vastata tätä? Kai Lehikoisen mukaan sekä voimakkaassa kannattelussa oleva kehonosa että toisaalta veltto kehonosa vaikeuttavat molemmat kehon läpi menevän liikkeen virtausta ja voivat estää sitä.²⁵² Liikkeen virtauksen estyminen näkyy viulistilla siinä, että samanaikaisessa soittamisessa on helpompi liikuttaa jalkoja kuin soittoasentoon sidottuja käsiä. Liikkeen virtauksen vapautta ja ulottumista myös soittimen kannatteluun osallistuviin kehonosiin on mahdollista harjoittaa. Ulkoapäin katsottuna liike näkyy muissa paitsi soittoasentoon tarvittavissa kehonosissa, ja siltä se myös tuntuu pitkään liikettä harjoittaneesta muusikosta. Kokemukseni mukaan kehontietoisuus ja -tuntemus voivat kuitenkin laajentua vähitellen käsittämään soittajan koko kehon.

Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa käsien liike voi olla rajattua, mutta silti sisältää kehontietoisuuden tason. Tässä pienimuotoisuudessa piilee oma hieno erityisyytensä. En aivan varauksetta yhdy tanssin tutkija Joann Wheeler Kealiinohomokun kuvailemaan kahteen vaihtoehtoon samanaikaisesta tanssimisesta ja soittamisesta tai oikeastaan tanssimisesta, jolla on itse tuotettu säestys (self-accompaniment). Wheeler Kealiinohomokun mukaan tanssi sekä siihen liitetty musiikki eivät saa olla monimutkaisia, koska esityksen tehokkuus perustuu tanssin ja musiikin yhdistettyyn ponnisteluun. Hänen mukaansa toinen vaihtoehto on hyväksyä se, että molempien yhdistäminen määrittelee lopputuloksena tyylin.²⁵³ Tiedostan näiden vaihtoehtojen ominaislaadut. Koen kuitenkin samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen olevan jotain muuta kuin soittamista, johon on lisätty liike tai

²⁵¹ Lehikoinen 2014, 95.

²⁵² Lehikoinen 2014, 95; Dell 1977.

²⁵³ Kealiinohomoku 1965, 292.

muusikon tanssimista, jolla on muusikon oma säestys. Kyse on kokonaisuudesta, jossa nämä molemmat pitävät huolen omasta osa-alueestaan.

Itsessään tanssi tai liike on voinut olla hyvin pientä, suurta tai monin eri tavoin ilmenevää. Löytääkseni liikeilmaisun erilaiset mahdollisuudet minun on ollut välttämätöntä käydä äärilaidoissa. On ollut välttämätöntä etsiä liikkeellisesti sekä suuret fortefortissimot, hiljaiset pianopianissimot että muut erilaiset nyanssit ja vivahteet. Samanaikaisessa ilmaisussa on ollut välttämätöntä hakea nämä kontaktissa toisiinsa, ei niinkään harjoittelemalla tanssimista ja soittamista ensin toisistaan erillään ja sitten yhdistämällä toiminnat myöhemmin samanaikaisiksi. Mielenkiintoinen tila ja sävy ilmaisuun on syntynyt toisen tehdessä isoa ja toisen pientä eli vastakohtaista. Kahden toisilleen vastakohtaisen laadun harjoittelu on huomattavan vaativaa. Jos soittaja ei tietoisesti pyri kahteen erilaiseen ilmaisuun, samanaikainen soitto ja liike suuntautuvat luontaisesti yhtenevään nyanssiin. Kehontietoisuus on mahdollisesti tärkeämpi itse muusikolle kuin tämän yleisölle, mutta ajattelen, että kehontietoisuutta pienimuotoisestikin hyödyntävän muusikon esiintyminen on kokonaisvaltaista ja siten ehkä yleisöllekin toisin koettavaa.

Tutustuin kehontietoisuuteen aikanaan muun muassa Alexander-tekniikan avulla. Alexander-tekniikka on yksi muusikoiden ja tanssijoiden usein käyttämistä kehonhuoltoon liittyvistä menetelmistä. Alexander-tekniikka on syntynyt tasmanialaissyntyisen näyttelijän Frederick Matthias Alexanderin omakohtaisesta tutkimuksesta, jossa suurin oivallus käsitteli sitä, ettei toistuva äänenmenettämisen ongelma koskenut vain äänielimistöä, vaan koko kehon käyttämistä ja ohjaamista kokonaisuutena. Alexander-tekniikka nähdään nykyään psykofyysisenä uudelleen kouluttamisen menetelmänä.²⁵⁴ Tekniikassa painotetaan kehon liiketietoisuuden ja rakennetietoisuuden kehittämistä ja sen suhdetta kokemukseemme.²⁵⁵ Tanssija ja tutkija Kirsi Monnin mukaan Alexander-tekniikalla saavutettava taito on sisäisen ja ulkoisen ympäristön hyvää tasapainoa meneillään olevassa hetkessä.²⁵⁶ Muovaamalla liikkumisemme

²⁵⁴ <https://www.alexandertekniikka.fi/f-m-alexander/>; Monni 2012, 13–15. (Viitattu 8.10.2022)

²⁵⁵ Klemola 2004, 163.

²⁵⁶ Monni 2012, 7.

tapaa voimme muuttaa ymmärryksemme tapaa.²⁵⁷ Muusikon opintoihini 2000-luvun alussa kuuluneiden Alexander-tekniikan tuntien avulla löysin uuden reitin keholliseen kuunteluun ja sellaiseen tasoon, jota en ollut ennen kokenut, ainakaan tietoisesti. Hienointa oli koko tekniikan hienovaraisuus ja toimiminen ajatuksen ja tietoisuuden tasolla. Tämän kokemuksen jälkeen onkin ollut mahdollista palata ikään kuin samaa reittiä kehon sisäisen kuuntelun tasoihin.

Viulistina näen staattisen soittoasennon rajoitteena, joka voi silti luoda uusia mahdollisuuksia liikkeeseen. Soittoasennon kannattelu, viulistilla viulun ja jousen kannattelu, on pitkään harjoiteltuna ehtinyt automatisoitua, tai voidaan sanoa sen mekanisoituneen. Soittoasentoa on siis mahdollista pitää yllä samanaikaisesti jopa mitä erilaisimpia asioita tehdessä, esimerkiksi juuri tanssiessa. Soitin on kasvanut soittajan kehoon kiinni, yhdeksi oleelliseksi osaksi sitä. Sama koskee viulistin jouta ja jousikättä: viulistin kehon ääriviivat ja soittimen ääriviivat ovat sulautuneet toisiinsa. Soittimen kannattelusta ja soittoasennosta on tullut oleellinen osa kehon tuntemusta. Viulu ja jousi ovat ikään kuin viulistin kehon osia.

Koen, että viulunsoitto muistuttaa kehon ja kehon sisäisten aistien kuuntelua, jolloin soitin on oleellinen osa tätä aistimista ja kuuntelemista. Klemolan mukaan liikkeen tietoista kontrollia voidaan voimistaa yhdistämällä siihen hengitys.²⁵⁸ Optimaalisessa suorituksessa tietoisuus yhdistyy näihin kahteen, jolloin hengityksen ja liikkeen kulku on yhteistä ja toisiaan kannattelevaa. Liike eli käsien nostaminen tapahtuu yhdessä kannattelevan sisäänhengityksen kanssa ja tietoisuus mahdollistaa toiminnan.²⁵⁹ Astangajoogassa erilaisten asanoiden tekeminen perustuu kaikkien kolmen eli liikkeen, hengityksen ja tietoisuuden yhteyteen. Pitkälle viety viulun soittaminen tarvitsee hengityksen, soittoasennon sekä liikkeen yhteyttä. Kun avaan tietoisuuteni hengittämisessä ja liikkumisessa, soittamisesta tulee kokonaisvaltainen kokemus. Se tuntuu ja välittyy koko kehossa. Tanssiessaan ihminen hyödyntää kehonsa liikettä, ja hengitys seuraa luonnollisesti liikkeen energiaa tihentyen voimakkaamman liikkeen takia, kun lihasten hapensaannin tarve lisääntyy.

²⁵⁷ Klemola 2004, 163.

²⁵⁸ Klemola 2004, 65.

²⁵⁹ Klemola 2004, 65.

Tietoisuus kehosta ja liikkeestä muodostaa tanssijalle kinesteettisen ja kokonaisvaltaisen kokemuksen. Samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa nämä eri tasot ikään kuin yhdistyvät. Koen, että tällöin itse soittamiseen tulee mukaan erityisesti soiton hengittäminen ja sen tuntu. Tämä vaikuttaa soiton ilmaisuvoimaan ainakin itselläni siten, että kehoni liikkeellä ja hengityksellä on välillä voima ja valta johdattaa viulunsoittoani. Siitä muodostuu myös luovuutta ruokkiva energia, joka tuntuu soittajan kehossani erilaiselta kuin vain soittamiseen keskittyvä ilmaisu.

Hyvällä kehonhallinnalla on oma osansa samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa. Kehonhallinnalla tarkoitan tässä kehonosien liikkuvuuden ja motoristen ominaisuuksien hallintaa. Itse kuulun aktiivisiin kuntoilijoihin, tasapainoni on erinomainen ja kehonhallinta toimii hyvin harrastamissani urheilulajeissa pyöräilyssä, juoksussa ja uinnissa. Kaikkia näitä yhdistän triathlonissa. Olen kestävyysurheilija. Se ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita sitä, että tanssiminen olisi minulle helppoa tai vaivatonta. Hyvä kehonhallinta auttaa kuitenkin samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa. Liikkuessani ja laulaessani samanaikaisesti hengästyn, mutta pystyn toisaalta hallitsemaan hengästymisen häiritsevyyttä laulamiseen. Kykenen myös haastamaan samanaikaisessa soitossa ja liikkeessä itseäni yhä uudelleen erilaisten fyysisten rajoitusten äärelle ilman, että menetän tasapainoni kovin helposti. Jopa akrobaattiset ja tasapainoa vaativat liikkeet ovat suhteellisen helppoja toteuttaa samanaikaisesti soiton kanssa. Väitän, että urheilutaustan tai liikuntaan kohdistuvan mielenkiinnon vuoksi olen haastanut itseäni yhä uudelleen sekä kokenut nimenomaan liikkeellisen haastamisen erityisen mielenkiintoisena. Ilman kokemusta kestävyysurheilusta ja kehoni toimivuudesta sekä luottamuksesta tasapainoon ja toimivaan akrobatiaan en olisi testaillut mahdollittoman ja mahdollisen liikkeen rajoja niin kuin nyt olen tehnyt.

Samanaikainen tanssiminen ja soittaminen laajentaa tietoisuuttani muusikkona. Näiden kahden yhtäaikaisuus vähentää ylikriittistä suhtautumista omaan toimintaan. Koska käytän samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa aiemmin mainitsemaani monikanavaista kuuntelua, välitön oman luomisen tuomitseminen ja turha kriittisyys karisevat. Kritiikille ei yksinkertaisesti ole tilaa. On mentävä ja edettävä flow'n ja hyväksymisen sekä nopean toiminnan johdattamana. Tämä pätee niin harjoitusprosessiin kuin itse

esiintymiseen. Samanaikainen ilmaiseminen on hyvin keskittynyttä käsillä olevaan hetkeen ja siinä aistimiseen. Käytettävissä on kokonaisvaltaisesti sekä kehomuisti että audittiivinen ja visuaalinen havainnointi. Soittajan kehomuistiin on pitkän harjoittelun tuloksena tallentunut instrumenttiin liittyvä tieto ja taito. Samanaikaisella liikkumisella haastan kehoani löytämään ja käyttämään uusia ja erilaisia liikeratoja kuin ne, joita kehoni pelkällä soittamiseen perustuvalla tiedollaan tuottaisi.

Muusikkona on erittäin haastavaa kuunnella kehooni fyysisesti kontaktissa olevan tanssijan liikettä ja antaa oman soiton luontevasti vaikuttua siitä. Kun löytää näiden välille yhteyden, se luo parhaimmillaan sekä tekijöilleen että yleisölle vaikutelman yhtenäisestä soittavasta ja liikkuvasta hahmosta, josta impulssin antajaa ei erota. Huonoimmillani muusikkona ohjailen ja hallitsen soittamistani liikaa, eikä vapaa vuorovaikutus liikkeen kanssa ole oikeastaan mahdollista. Tanssivana muusikkona liikkeen ja kehon kuunteluun adaptoitumiseen tottuu eri lailla, todennäköisesti siksi, että liikkeellä kommunikointi toisen liikkeen kanssa tapahtuu samalla tasolla.

Soiton vaikuttuminen fyysisessä kontaktissa tanssivaan kehoon vaatii minulta soittajana liikkeen hyväksymisen ja vastaanottamisen. Huomaan jarruttavani ja liikkeen vaikuttamisen pysähtyvän helposti, jos tanssijan liike, johon liityn, on esimerkiksi liian poikkeava omasta yhtäaikaisesta liike- ja äänimaisemastani. Mukautuminen ja kehollinen kuuntelu ikään kuin kärsii samanaikaisesta liike- ja soittotoiminnasta; on toisin sanoen vaativaa reagoida tanssijan toimintaan, kun itse ilmaisee sekä tanssimalla että soittamalla. Todennäköisesti reagointi olisi nopeampaa ja toisenlaista, jos se tapahtuisi esimerkiksi vain soittamalla. Valinnan hetki on toisaalta niin lyhyt, että kyse on todennäköisesti sekunneista tai niiden murto-osista. Hetken läsnäolon vaikutus on suurimmillaan juuri tällöin. Kuinka vaikutun ja annan soittoni vaikuttua? Mikä estää vaikuttumista, ja mistä puolestaan on apua?

Lähtökohta on ollut luonnollisessa ja pakottomasti syntyvässä liike-materiaalissa, johon oma taustani sekä työskentelyssäni mukana olleet koreografit ja tanssijat ovat vaikuttaneet. Keskiössä on ollut itse esiintyjän eli minun omat fysiologiset ominaisuuteni, henkilöhistoriani ja taitoni. Taidon ja tiedon venyttämisen menetelmä eli saavutettujen rajojen haastaminen ja siirtyminen koko ajan vähän kauemmaksi mukavuusalueelta on ollut hyvä menetelmä

testata samanaikaisen toiminnan mahdollisuuksia. Ulospäin tekijän vaikutus on tullut näkyviin liikkeen erilaisina mahdollisuuksina, varsinkin jatkotutkintooni kuuluneissa isolla työryhmällä tehdyissä taiteellisissa esityksissä *Katrillia kahdessa ajassa* ja *Vainaan perua*.

Olen syventynyt liikkeen avulla musiikkiin käyttäen *kehollisen kuuntelemisen* menetelmää. Kehollista tai *kehon kuuntelua*²⁶⁰ voisi kuvailla eräänlaisena oven aukaisemisena uuteen maisemaan. Timo Klemolalle kehon kuunteleminen edustaa toista niistä tavoista, joilla *olemme* ja elämme maailmaa.²⁶¹ Sen vastinparina oleva toinen tapa on *kehon unohtaminen*, jolla hän viittaa tilaan, jossa unohdamme kehomme sen lakatessa olemasta. Tämä liittyy automaattisiksi muuttuneisiin kehon toimintoihin, kuten esimerkiksi kävelyyn, jonka aikana elämme ajatusten virrassa aistien suuntautuessa ulospäin niin, ettemme kuuntele kehon sisäisiä tiloja.²⁶² Kehon unohtaminen toimii usein hyvin totutulla ja automatisoituneella tavalla, kun kehon kuuntelemisen kytkemiseksi päälle tarvitsemme tietoisuutta.

Musiikkiin ja musiikin luomiseen kehollisen tietoisuuden avaaminen ja aktivoiminen vaikuttaa useammalla kuin yhdellä tavalla. Tiedostaessani soiton liikkeen sisältäpäin kokien sekä esimerkiksi tanssien samaan aikaan koen eri tavoin kuin – Klemolan termiä käyttäen – *ylittäessäni* tietoisuuden niistä. Olen kokenut luomisen mahdollistumista, innostumista, täysin erilaisten musiikillisten ratkaisujen ja rakenteiden löytymistä liikkeen avulla. Tanssiminen ja liikkuminen samanaikaisesti soittamisen kanssa ohjaa väistämättä itse soittamista. Intuitiivisesti toiset soittotekniikat onnistuvat ja toiset epäonnistuvat, ja tietyt jousitukset mahdollistuvat samanaikaisten askeleiden ansiosta. Kun soittajan keho on avautunut *keholliseen kuunteluun*, on mahdollista suunnata ja viedä musiikillista sekä liikkeellistä ilmaisuja samaan suuntaan ja toisaalta haastaa niitä tarpeen mukaan toisistaan päinvastaisiin suuntiin.

²⁶⁰ Klemola 2004, 87.

²⁶¹ Klemola 2004, 87.

²⁶² Klemola 2004, 87.

2.5 Monikanavainen ja kehollinen kuuntelu

Monikanavaisessa kuuntelun tilassa yhdistyvät siis kehollinen tietoisuus ja kehollinen kuuntelu. Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa ei voi keskittyä vain soittamiseen tai tanssimiseen, vaan on luotava *stereotoiminnan kaltainen tila* eli toimittava kahden eri asian yhtäaikaaisuudessa. Pohtiessani käsitettä kuvaamaan stereotoiminnan tilaa punnitsin ensin *stereokuuntelun* käsitettä. Päädyin kuitenkin käyttämään käsitettä monikanavainen kuuntelu, jossa huomio on kahden toiminnan välisessä tilassa sekä lisäksi soittamisen ja tanssimisen vuorovaikutuksessa ja yhteistoiminnassa. Tällöin monikanavaisessa kuuntelussa on enemmänkin kuin vain kaksi eri asiaa yhtä aikaa. Huomioni voi olla hetkellisesti painottunut enemmän johonkin näistä, mutta fokuksen ei tulisi täysin pudota mistään niistä. Kolmas tila (*third space*) on kirjallisuudentutkija Homi Bhabhan luoma käsite, jota on vähitellen sovellettu myös muilla tieteen aloilla.²⁶³ Kolmas tila -käsitteen kuvaileman ilmiön tapahtuminen kahden asian risteävässä kolmannessa tilassa on samansuuntainen ilmiö kuin monikanavainen kuuntelu. Kyse ei ole kuitenkaan aivan vastaavasta ilmiöstä, tai näin ainakin koen nimenomaan tanssin kehollisuuden ja soittamisen tilan vuorovaikutteisuuden vuoksi.

Lyömäsoittajat puhuvat ”independencestä”, kun he harjoittelevat eri raajoilla tapahtuvia päällekkäisiä tai polyrytmisiä asioita tai kun soittaja laulaa ja soittaa samanaikaisesti eri asioita (*multi-limb independence in percussion practise*). Eri raajoilla polyrytmisten rytmien päällekkäinen soittaminen on hyvin kehollista, varsinkin kun käytetään soittajan kehoa hyödyntävää body percussion -tekniikkaa. Koen independencen ja liikkuvan muusikon keskeisen erovaisuuden olevan kuitenkin *tilan* käsitteessä. Tila tarkoittaa tässä yhteydessä fyysistä tilaa, jossa muusikko on ja liikkuu. Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa *tila* tarkoittaa itselleni jossain määrin myös niiden tilaan asettumista, sisäistä olotilaa. Soittaminen tapahtuu omassa tilassaan ja liike omassaan, ja nuo tilat risteävät sitten monikanavaisen kuuntelun tilassa. Monikanavaisen kuuntelun tilassa liikkuminen ja tanssiminen edustavat hyvin fyysistä ja kehollista olemista, soittaminen puolestaan äänen

²⁶³ Bhabha 1994, 53.

ja musiikin tuottamista ja siinä elämistä. Muusikon kehollinen kuunteleminen avartuu ja aukeaa tilallisuuden kokemuksessa. Lyömäsoittajan polyrytmiikan näen tapahtuvan päällekkäin, mutta niin että toiminta tapahtuu samassa *tilassa*. Viulistina väitän myös, että soittaessani ja laulaessani yhtä aikaa sovellan monikanavaisen kuuntelun tilaa osittain, mutta niin että tila ja kokemus eroavat kehollisesti samanaikaisesta liikkumisesta ja soittamisesta. Kehollinen tuntemus on erilainen, johtuen liikkeen ja tanssin fyysisyydestä. Laulajan keho on hänen soittimensa, joka hahmotetaan aiemmin mainitsemani soomaestetiikan mukaan aistivana ja soivana kokonaisuutena.²⁶⁴ Laulaminen sijoittuu laulajan kehoon eri tavalla kuin soittaminen ja on siten maadoittunut laulajan kehoon. Soittajalla instrumentti on erillinen, mutta pitkän soittohistorian ansiosta koetaan usein hyvin voimakkaasti kehon osaksi.

Tanssiminen on musiikin elämistä kehossa ja tästä vuorovaikutuksesta nauttimista liikuttamalla kehoa. Ulospäin tämä näkyy liikkeenä eli tanssina. Musiikki koskettaa ja liikuttaa tanssijaansa. Samanaikaisesti tanssiva ja soittava muusikko on itse kehoaan liikuttavan musiikin luoja. Kyse on jollain tasolla samanaikaisuudesta musiikin tuottamisessa. Etnomusikologi ja muusikko David Borgo tiivistää artikkelissaan kehollisen muusikkouden tuovan musiikin mukaan kaikkiin sen osa-alueisiin, eli ei ainoastaan esittämiseen, vaan myös musiikin tekemisen välineeksi, jonka avulla olemme samanaikaisesti musiikin tuottajia ja musiikin välittäjiä.²⁶⁵ Kuitenkaan ei ole yksiselitteistä tai helppoa luoda musiikkia ja liikettä vuorovaikutussuhteessa itsenäisenä muusikkona. Vuorovaikutus itseni kanssa on ikään kuin mahdottomuus, jollen jakaannu jollain tavalla kahteen osaan. Koen, että samanaikaisesti en voi itse sekä luoda ja heittäytyä että antaa musiikin viedä liikettä.

Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa on heittäydyttävä kokonaisvaltaisesti monikanavaisen kuuntelun tilaan. Viejän, johdattajan ja impulssien antajan rooli voi vaihdella tai päätös voi syntyä molempien, sekä soiton että liikkeen, yhteistoiminnasta. Päällisin puolin voi vaikuttaa siltä, että muusikon soitto on viejän roolissa ja muusikon liike seuraa soitossa tapahtuvaa. Saman-

²⁶⁴ Tarvainen 2016, 14.

²⁶⁵ Borgo 2012, 203.

aikaisesti soittamalla ja tanssimalla on kuitenkin mahdollista hyödyntää kehontietoisuutta ja löytää sellainen liike tai liikkeet, joiden vaikutus musiikkiin on orgaaninen ja suostutteleva. Onko tämä kehollista kuuntelua vai ikään kuin intuition kuuntelemista, eli esimerkiksi sitä, mihin keho seuraavaksi luontevimmin lähtisi? Ja sen mahdollistamista toiminnan avulla?

Työskennellessäni taiteellisen jatkotutkintoni parissa olen kokenut improvisaation hetkiä, jolloin joko soittaminen tai tanssiminen on hetkittäin päätynyt toista seuraavaan rooliin. Tällä tarkoitan heittäytymistä liikkeelliseen improvisaatioon niin, että liike hallitsee ja vie soittoa ja laulua, eikä näissä ole aivan samanlaista kontrollia kuin muuten. Soiton hienovaraisen mekaniikan voi ajatella tällöin hajoavan ja liikkeellisen toiminnan johtavan tapahtumaa. Vahvistamalla tasa-arvoista heittäytymisen ja luomisen tilaa minun on mahdollista saavuttaa yhtäaikainen flow'n virtaavuus sekä soitollisesti että liikkeellisesti. Koen tällaisen flow'n tavoiteltavana ja mielenkiintoisena. Koen, että yleisön on mahdollista nähdä ulkoapäin tuo heittäytymisen tila, joka näyttäytyy äänen ja liikkeen vuorovaikutuksena ja yhteensulautumisena. Samalla heittäytymisen ja flow'n tila on monikanavaisen kuuntelun tila.

Intuition kuunteleminen tai sekä liikkeellisen ja että soitollisen impulssin seuraaminen yhtä aikaa ei onnistu harjoittelematta. Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa impulssien seuraaminen voi johtaa kaksijakoiseen tilanteeseen, jolloin ei tiedä, kumpaa impulssia seuraisi. Toteuttaessani samanaikaista soittamista ja tanssimista yhdessä tanssiryhmän kanssa koin hetkiä, jolloin minun oli vaikea päättää, seuraisinko liikkeellistä vai soitollista impulssia. Astetta vaikeampi tilanne oli, kun ryhmään kuului toinen muusikko. Tällöin ulkoisen impulssin oli mahdollista tulla joko muiden tanssijoiden liikkeestä, toisen muusikon soitosta, näistä yhtä aikaa tai omasta samanaikaisesta liikkeestä ja soitosta. Käytännössä olen huomannut, että tämä on haastavin tilanne reagoida impulsseihin.

Kaikenlainen liike ei ole mahdollista, kun soittaa samaan aikaan. Valikoima on rajallinen. Toisaalta rajatut mahdollisuudet eivät välttämättä ole este vaan haaste, johon voi tarttua. Jaana Parviainen kuvaa tanssija-koreografi Ervi Sirenin käsitystä siitä, miten luovuus ja oivallukset tapahtuvat usein nimenomaan rajatuissa mahdollisuuksissa. Sirenin mukaan mahdottomilta tuntuvat

tilanteet pakottavat etsimään totutusta poikkeavia ratkaisuja.²⁶⁶ Myös muista taiteenlajeista löytyy taiteilijoiden kertomia esimerkkejä rajallisten mahdollisuuksien tuomista eduista. Kirjailijat Laura Lindstedt ja Sinikka Vuola sanoittavat toimittaja Susanna Laarin haastattelussa sitä, kuinka heidän työssään sääntöjen ja rajoitusten mukaan kirjoittaminen ei ole hankalaa vaan se vain rajaa aiheen ja käsittelytavan loputonta vapautta. Tällöin valittu metodi rajaa tapahtuvaa, eikä kaikki olekaan mahdollista. Samalla se kuitenkin avaa valtavan maailman suuntaamalla luovaa energiaa, mikä tekee metodista lopulta kirjoittamista ruokkivan tekijän.²⁶⁷

Haasteet tai rajoitukset samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa asettavat raamit, joiden sisällä on mahdollista etsiä uutta musiikkia ja taidetta kaukana tutusta tilasta. Soiton kanssa samanaikainen liike pakottaa totutusta eroavaan toimintaan. Menetelmä ruokkii tavallaan itseään, ja kuten edellä mainitussa Lindstedtin ja Vuolan kirjoittamisen prosessissa, luova energia ohjautuu omaan suuntaansa juuri sääntöjen ja rajauksien luomassa uomassa. Liikkeen vaikutus musiikkiin voi olla hyvin radikaali ja jopa törmäyttävä, jolloin se väistämättä muuttaa vaikutuksesta syntyvää musiikkia. Liikkeestä ja siitä vaikuttuneesta soitosta voi parhaimmillaan syntyä jotain poikkeavaa ja hyvin kiinnostavaa.²⁶⁸ Siitä voi syntyä jotain sellaista, mitä ei ole voinut kuvitella syntyvänsäkään. Tapahtuneessa hetkessä liike on aktiivisemmassa viejän roolissa ja soitto kontrolloimattomamman roolissa. Kontrolloimattomaan ja kontrolloituun soittoon sekä liikkeeseen palaan tässä tekstissä myöhemmin.

Olen päätenyt hyödyntämään monikanavaisen kuuntelun tilaa aktiivisesti luodessani uutta musiikkia. Taiteellisessa jatkotutkinnossani olen tuottanut sekä musiikkia, joka liikuttaa, että liikettä, joka tuottaa musiikkia. Tätä ajatusta seuraamalla on löytynyt keinoja yhdistää soittoa ja liikettä toisiinsa ja inspiroitua toisesta taiteenlajista. Se on vaikuttanut niin omaan taiteeseeni ja musiikin syntymiseen kuin myös tapaani opettaa.

²⁶⁶ Parviainen 2004, 122.

²⁶⁷ Laari 6.2.2022.

²⁶⁸ Esimerkiksi *Vainaan perua* -sävelmän liikkeestä syntynyt sovitus *Vainaan perua* -esityksessä.

2.6 Taiteelliset osiot

Artjameista Vainaan perua -esitykseen

Jatkotutkintooni kuuluvia taiteellisia osioita on yhteensä neljä. Keskityin näissä julkisissa esityksissä taiteen ja samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen avulla tutkimaan, miten muusikko ilmaisee itseään – soittaen, esiintyen ja tanssien – nimenomaan liikkeen ja soiton näkökulmasta. Jatkotutkintosuunnitelmani lähtökohta oli tutkia, miten musiikillista ilmaisua voi laajentaa tanssin, liikkeen ja teatterin avulla. Pysin laajentamaan musiikillista ilmaisua tekemällä produktioita, joissa käytin minulle muusikkona uusia esityksellisiä keinoja, kuten liikettä, tanssia ja puhetta näyttämöllisessä kontekstissa. Prosessin edetessä tanssin ja liikkeen osuus nousi pääosaan ja teatterin osuus jäi sivurooliin. Taiteellisiin osioihin valmistamani musiikin historiallisen välimuotoisuuden aste ja muoto vaihtelivat osiosta toiseen, mutta ensimmäisestä neljanteen osioon on nähtävissä kehityksellinen kaari. Lisääntynyt musiikin välimuotoisuus tulee esille muunteluna, musiikin hybridisenä estetiikkana, pidempinä kehittelynä sekä vanhemman ja uudemman perinteen estetiikan hyödyntämisenä luovasti niin tanssissa kuin soitossa.

Jokaisella taiteellisella osiolla oli omat tarkemmat ja yksityiskohtaiset tutkimuskysymyksensä ja tehtävänsä. *Artjamei – riitit ja liike* (2017)²⁶⁹ -esityksen idea lähti tanssillisuuden tutkimisesta ja liikkeen ja tanssin vaikutuksesta musiikkiin ja soittamiseen. Esityksessä tutkin musiikin ja liikkeen vuoropuhelun ilmentämistä esiintymisessäni ja kokonaisvaltaista ilmaisua, johon kuuluvat *hiljainen haltioituminen*²⁷⁰, tietoisemmin ulospäin esiintyminen ja kehontietoisuus. Käytin kansanmusiikin historiallisiin aikakausiin liittyviä musiikillisia piirteitä monipuolisesti ilmaisun laajentajina ja pohdin esityksellisen merkityskentän laajentamista eli muusikon monipuolisen olemisen muotoja näyttämöllisessä esityksessä.

²⁶⁹ Ensimmäinen taiteellinen osio *Artjamei – riitit ja liike* oli Musiikkitalon Black Boxissa 22.3.2017.

²⁷⁰ A.O.Väisänen kuvailee Vanja Tallaksen kanteleensoittoa *hiljaisena haltioitumisena*.

Toinen taiteellinen osio, *Katrillia kahdessa ajassa* (2018),²⁷¹ pureutui kuunteluun ja liikkeestä vaikuttamiseen soitossa ja tanssimisessa. *Artjameista* alkanut työskentely yhden tanssijan kanssa laajeni kattamaan toimimisen tanssiryhmän jäsenenä ja suhteessa useisiin tanssijoihin. Työskentelin ja pohdin *maanituksen* eli tietyn karjalaisen tanssisävelmätyypin eri muotoja ja siihen liittyviä kysymyksiä: Miten muusikko *maanittaa*? Mikä on onnistunut *maanitus*?²⁷² Kysymykset olivat osin jatkoa *Artjamein* soolomaanitukselle. Pääasiassa tanssijoista koostuvan työryhmän kanssa pohdimme myös suhdetta perinteeseen niin tanssimisessa kuin musiikissa. Oleellisiksi nousivat kysy-



Kuva 3. *Katrillia kahdessa ajassa* -juliste.
Kuva: Outi Markkula ja Juhani Haukka.

²⁷¹ Toista taiteellista osiota esitettiin huhtikuussa 2018 Kajaanissa Routa Companylla sekä Musiikkitalon Black Boxissa (12.4.2018).

²⁷² Lajunen 2018a.

mykset siitä, kuinka avata taiteellista työprosessia yleisölle, sekä siitä, mitkä ovat sosiaalisen ja esittävän tanssin kontekstien erot.

Mytty-iltamissa (2018)²⁷³ tutkin teatteri-ilmaisun ja nukketeatterin esteetiikan vaikutusta muusikkouteeni ja suhdettani perinteeseen mielikuvituksen ja tarinan kerronnan lähteenä. Liikkeen, puheen ja soiton yhdistämisellä työstin muusikon ilmaisua. Esityksen prosessissa pohdin tietoisuutta uuden ja vanhan perinteen rajapinnoista ja musiikillisesta hyödyntämisestä. Kysymys liittyi siihen, koemmeko vanhaksi perinteeksi mielletyn musiikin mielenkiintoisemmaksi kuin uudemman, ja mikä näiden suhde toisiinsa on.



Kuva 4. *Mytty-iltamat*. Kuva: Sami Perttilä.

Viimeinen taiteellisista osioista oli *Vainaan perua* (2020)²⁷⁴, jonka tutkimuskohteita oli kaksi: henkilö Herman Saxberg ja käsite perintö. Tutkin taiteellani ja musiikillani, mitä kaikkea olen perinyt klarinettipelimannilta ja arkkiveisujen kirjoittajalta isoisäni isoisältä Pilli-Hermannilta. Pohdin myös,

²⁷³ *Mytty-iltamat* oli kolmas taiteellinen osio, jonka ensi-ilta oli Seurasaaren ulkomuseossa 22.6.2018. Sillä on ollut useita esityksiä 2018–2023.

²⁷⁴ Neljäs taiteellinen osio oli *Vainaan perua* (*From the Deceased*) ja sen esitys oli Musiikkitalon Black Boxissa 7.12.2020.

mitä olen perinnettä vahvasti luomisvoimana käyttävänä muusikkona perinyt arkistoäänitteiden vanhemmilta pelimanneilta. Perintönä ovat sävelmät, laulujen tekstit ja kaikki se emootio ja tieto, mikä näitä ympäröi. Esityksen tutkimuskohteena oli myös soiton ja liikkeen suhde: se, mitä syntyy, kun otetaan keho musiikin lähtökohdaksi.

Kolmen ensimmäisen taiteellisen osion vaikutus koko tutkimusprosessiin näkyi siinä, että tarkastelin neljännen ja viimeisen taiteellisen osion *Vainaan perua* -prosessissa samanaikaisen soiton ja liikkeen eri mahdollisuuksia muusikkokeskeisessä työskentelyssä. Olin tuohon asti tanssinut osana isompaa ryhmää ja työskennellyt myös ainoana muusikkona sekä *Artjameissa* että *Katrillia kahdessa ajassa* -osioissa. Jälkeenpäin tulkittuna halusin selkeästi tutkia ilmiötä muusikkojen duotyöskentelyssä siihen saakka hallinneen soolomusisoinnin sijaan. *Vainaan perua* -esityksen jälkeen taiteellisten osioiden lautakunnan toive oli nähdä yksi täysin sooloesitys, mutta olin päätenyt jo ratkaisuun olla tekemättä viidettä taiteellista osiota. Sooloesityksen valmistaminen siirtyi tulevaisuuteen ja onkin todennäköisin seuraava taiteellinen projektini. Jatkotutkimuksen taiteellisissa osioissa koin tullessi sellaiseen pisteeseen, että menetelmien ja taiteellisen tutkimuksen sanallistaminen tuntui välttämättömältä, ja materiaalia oli kertynyt jo liikaakin. *Vainaan perua* -esitystä lukuun ottamatta olin tuottanut kolmen taiteellisen osion musiikit pääosin yksin. Esiintyjinä olivat kuitenkin olleet joko duokumppanit tanssin tai teatterin piiristä tai kokonainen ryhmä tanssijoita.

Artjamei, *Katrillia kahdessa ajassa* ja *Mytty-iltamat* olivat kokonaisuuksia, joiden muoto oli esitys, ei niinkään konsertti. Kaikki neljä taiteellista osiota olivat hyvin näyttämöllisiä esityksiä. *Katrillia kahdessa ajassa*, *Mytty-iltamat* ja *Vainaan perua* sisälsivät puhetta, joka oli suunniteltu ja harjoiteltu tiettyihin kohtiin. Puheen rooli ei ollut juontaa esitystä, vaan se täydensi esityksen tarinaa ja kokonaisuutta. *Vainaan perua* -esityksessä puheen ja tekstin tarkoitus oli viestiä jotain sellaista, mitä musiikki ja tanssi eivät välttämättä olisi tavoittaneet. Osittain oli kyse yksiselitteisyydestä ja monitulkintaisuuden rajaamisesta, osittain taas tarinasta ja tekstin erilaisesta ilmaisumahdollisuudesta verrattuna tanssiin ja musiikkiin. Jatkotutkimuksen taiteellisten osioiden jatkumossa *Vainaan perua* sijoittui leikkauspisteeseen, joka mahdollisti liikkeen, soiton ja puheen yhdistymisen orgaaniseksi kokonaisuudeksi.

Kaikkia kolmea osa-aluetta tarvittiin, jotta esitys oli kokonainen. Esitys ei kuitenkaan ollut tutkimuksen lopputulos, vaan yksi mahdollinen kohta tarkastella jatkuvalla viivalla kulkevaa muutosta ja variointia.

Taiteellinen työskentely toimi jokaisessa taiteellisessa osiossa työkaluna ja väylänä saada esiin jotain sellaista, mikä ei muuten olisi ilmaantunut. Käytin taideteoksiani, taiteellisia osioita, omituisina työkaluina, vieraina apuvälineinä, tutkiakseni itseäni ilmaisevana muusikkona. Kirjoitan ”omituksia” ja ”vieraita” siksi, että kun kohtaamme taiteen taiteena, se ravistelee meitä teh-



Kuva 5. Eero Grundström ja Emilia Lajunen, *Vainaan perua*.

Kuva Sami Perttilä.

den olon mahdollisesti jopa tukalaksi, ja taide vaatii meitä myös esittämään kysymyksiä.²⁷⁵ Taide riisuu itsestäänselvyuden olemalla omituinen työkalu, jolla ihminen tutkii itseään.²⁷⁶ Taidetta tekemällä tulim uudelleenorganoiseeksi taiteen tekemiseni.²⁷⁷ Koen jatkotutkintoprojektin organisoineen ja

²⁷⁵ Noë 2019.

²⁷⁶ Noë 2019, 47.

²⁷⁷ Alva Noë on pohtinut teoksessaan *Omituisia työkaluja, taide ja ihmisluonto* organisaatiota elämämme jäsentäjänä ja taidetta käytäntönä, joka tuo esille organisaatiomme ja toisaalta samalla uudelleen organisoii meidät. Noë 2019, 45–47.

järjestäneen uudelleen taiteellisen työskentelyni ja ilmaisuni paljon laajemmin kuin ennakoita pystyin arvaamaan.

Filosofi Alva Noë'n ajatusten avulla olen alkanut ymmärtää paremmin intuition ja taiteen seuraamisen logiikkaa. Intuition seuraaminen tarkoittaa usein luottamusta intuitioon, rohkeutta ja kuuntelemista. Kokemus asioista on Noë'n mukaan tärkeää, mutta kokemukset eivät itsessään ole ilmaisia, vaan meidän on tehtävä ne.²⁷⁸ Tekemällä ja kokemalla esimerkiksi *Vainaan perua* -esityksen olen elänyt kokemusta ja taidetta.

Taiteellisten osioiden avulla syntyikin musiikkia, joka muuten ei olisi syntynyt. Tähän päästäkseni oli pakko ottaa riskejä ja käyttää taiteellista työskentelyä tekemisen ja synnyttämisen laboratoriona ja erilaisten kokeilujen mahdollistajana. Taiteellisissa osioissa toimin muusikkona, säveltäjänä, sovittajana, tanssijana, näyttelijänä ja laulajana, ja välillä yhdistin näitä samanaikaiseen toimintaan. Jokaisessa osiossa oli erilaisia henkilökohtaisia haasteita työstettävänä. Usein nämä haasteet liittyivät samanaikaiseen tekemiseen tai oman mukavuusalueen ulkopuolelle menemiseen eli tutun ja turvallisen haastamiseen. On kuitenkin ollut palkitsevaa mennä mukavuusalueen ulkopuolelle ja venyttää rajoja ulospäin tutkimalla, mikä on mahdollista samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa. Palaan pohtimaan sen merkitystä viidennessä luvussa. Haastavaa oli esimerkiksi *Vainaan perua* -esityksen instrumentalistina asettua ”vain” laulajaksi ja etsiä ilmaisun koko skaala laulamalla ja näyttelemällä.

Vainaan perua -esityksessä kiteytyi se, mistä muodostui taiteelliselle tutkimukselleni oleellisin ja kiinnostavin osa: se, mitä pitkän estetiikan ja pelimannimusiikin sekä tanssin ja liikkeen leikkauspinnoissa tapahtui tai oli tapahtumatta. Olennaista oli myös se, mitä tapahtui tai oli tapahtumatta näiden kaikkien neljän elementin risteyksissä. Henkilökohtaisesti tärkeää oli myös tiedostaa, kenen jalanjäljissä taidettani teen ja onko taiteellani jonkinlainen sukupuoli tai sukupuolen asettama näkökulma. Altistamalla ja haastamalla muusikon taitoni sekä soolona että duona tanssin ja liikkeen vaikutuskenttään jouduin väistämättä uuden äärelle. *Vainaan perua* -esityksessä valokeilaan nostettavana oli osia jatkumosta, joka kulki ajassa ja paikassa hiljalleen ja koko

²⁷⁸ Noë 2019, 242.

ajan muuntuen ja varioiden. Se, mitä siitä kulloinkin tulee näkyviin ja kuuluviin, riippuu hetkestä, jolloin katse tarkennetaan siihen. *Vainaan perua* -esitykseen tiivistyi jatkotutkintoni kannalta oleellisimpia asioita ja siinä oli nähtävissä ensimmäisestä taiteellisesta osiosta alkanut kehityskaari. Siksi tässä tutkielmassa keskityn purkamaan nimenomaan tohtorintutkintoni viimeiseen taiteelliseen osioon johtanutta tutkimusprosessia ja pohtimaan sen tuloksia käyttäen esimerkkeinä pääasiassa sen esiin nostamia havaintoja.

3 Viulupelimannit Ville Paananen, Akseli Raatikainen, Pekka Kinnunen ja Jalmary Siiriäinen

Jatkotutkintoni osalta arkistotalenteisiin perehtyminen alkoi kesällä 2015, kun otin yhteyttä Tampereen Kansanperinteen arkiston henkilökuntaan. Aloitelevana Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmän jatko-opiskelijana tiedustelin, miten selata arkistoäänitteiden tietokantaa ja pääsisin selville siitä, mitä materiaalia arkistoäänitteiltä löytyisi. Selvitin myös, olisiko tämänkaltainen tiedon etsiminen digitaalisesti ylipäätään mahdollista. Tiesin etukäteen ottaa yhteyttä Tampereelle, sillä olin aiemmin perehtynyt Kansanperinteen arkiston äänitallenteisiin etsiessäni materiaalia kannonkoskelaisesta viulupelimannista Antti Vesterisestä. Kesällä 2015 tilanne oli muuttunut siitä, kun etsin Vesterisen aineistoa vuosia aiemmin. En vielä tiennyt, keiden pelimannien soitteita tai haastatteluita lopulta haluaisin sisällyttää tutkimusaineistooni tai keneltä tallennettua äänimateriaalia ylipäätään löytyisi.

Pääsin jo kesän aikana selaamaan arkiston digitaalista tietokantaa. Tein hakuja erilaisilla kriteereillä, joilla pyrin sekä muodostamaan kokonaiskäsitystä että samaan aikaan rajaamaan aineistoani. Ensimmäiseksi käytin hakusanoina keskisuomalaisten paikkakuntien nimiä, kuten Suolahti, Sumiainen, Konnevesi, Jyväskylä, Jyväskylän maalaiskunta, Kannonkoski, Saarijärvi, Viitasaari, Hankasalmi ja Keuruu.²⁷⁹

Muita hakukriteereitä olivat ennestään tuttujen pelimannien nimet, kuten Ville Paananen ja Akseli Raatikainen, sekä hakusanat viulu, tanssi, Pilli-Hermann, Herman Saxberg ja Herman Saksperi. Isoisäni isoisan nimestä oli testattava kaikki mahdolliset kirjoitusmuodot, myös väärin kirjoitetut variaatiot, jotta haku olisi mahdollisimman kattava. Hakusanojen lista oli loputon, sillä en halunnut jättää kiveäkään kääntämättä. Tutkimukseni edetessä ja opittuani käyttämään tietokantaa huomasin, että samasta tietokannasta löytyy aina vain uusia lähteitä ja jatkotutkimuksen aiheita.

²⁷⁹ Lajunen 2016–2023.



Kuva 6. Akseli Raatikainen. Kuvaaja: Erkki Ala-Könni.
Lähde: Tampereen Kansanperinteen arkisto.

Tutkimustiedon jatkuvaan päivittämiseen olen tottunut varsinkin Herman Saxbergin kohdalla, sillä maisterintutkintoon tekemäni kirjallisen työn²⁸⁰ jälkeen hänestä on löytynyt – ja varmasti löytyy vielä tulevaisuudessakin – paljon uutta, mielenkiintoista tietoa. Jatko-opintojeni aikana minusta on tullut arkistoaineiston vakiokäyttäjää niin opetus- kuin tutkimustyössäni. Yksi haku

²⁸⁰ Lajunen 2007.

tai hakusana johtaa usein moniin uusiin lähteisiin. Tutkijana on oleellista itse rajata tutkimustaan sekä uuden tiedon kohdalla punnita, mitä johtolankaa kulloinkin seurata ja mitä jättää mahdollisesti myöhemmin tutkittavaksi. Esimerkiksi hakusanalla Konnevesi ilmestyi monia mahdollisia mielenkiintoisia tietolähteitä sekä sävelminä että viulupelimanneina. Kaikkia näitä ei ole kuitenkaan ollut mahdollista sisällyttää tämän tutkimuksen aineistoon.

Arkistoaineistoissa yksi huomioitava seikka on se, että aina haetulla nimellä tai hakusanalla ei suoraan nouse esiin kyseisen pelimannin omaa soittoa tai haastatteluja, vaan hakutulokset voivat sisältää toisen haastateltavan kertomaa informaatiota haun kohteesta. Esiin voi nousta myös täysin ennalta tuntemattoman tietolähteen tulkintoja haun kohteena olevan pelimannin soittamista sävelmistä. Näin kävi esimerkiksi viulupelimanni Ville Paanasen kohdalla. Tiesin Ville Paanasen kuunneltuani hänen soittoaan muun muassa Ylen pikalevyjen pohjalta julkaistulta *Entiset etniset* -kokoelmalta jo vuosia sitten.²⁸¹ Lisäksi viuluduoni Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala ohjelmistossa on sävelmiä Ville Paanaselta. Tehdessäni Paanasen nimellä jatkotutkintoon liittyviä hakuja löysin Paanasen oman soiton lisäksi haastatteluita ja soitteita kahdelta muulta viulupelimannilta, Johannes Salolta ja Väinö Vanhatalolta. Molemmat näistä minulle uusista tietolähteistä kertoivat oppineensa useita sävelmiä juuri Ville Paanaselta.

Kului tovi jos toinenkin, ennen kuin sain laadittua mielestäni riittävän kattavan listan kaikesta kiinnostavasta arkistoaineistosta. Tässä kiinnostavaa oli se, mikä ja mitkä aineistot arkistoäänitteistä laadituissa sisällysluetteloissa²⁸² vaikuttivat sisältävän omalle tutkimukselleni oleellista materiaalia – ainakin siinä vaiheessa ajateltuna oleellista. Tampereen Kansanperinteen arkiston äänitallenteita ei ole mahdollista kuunnella etäyhteydellä, vaan on mentävä paikan päälle. Tulevaisuudessa aion suosia tätä mahdollisuutta, mutta aineistohakujen tekeminen etäpääteeltä oli kuitenkin riittävä vaihtoehto, kun kesällä 2015 ryhdyin tekemään tutkimusta. Pystyin valitsemaan aineiston arkistotietojen sisällysluetteloihin tallennettujen kappaleiden nimien, henkilö-

²⁸¹ Entiset etniset – Ylen pikalevyiltä 1935–1952.

²⁸² Tampereen Kansanperinteen äänitearkistoaineiston luettelointi sisältää kuvailua ääninauhojen sisällöstä ja aiheista. Usein tämä kuvailu on niukkasanaista ja yksinkertaista esim. ”Kosken kuohuja, valssi. Viululla”.

tietojen, erilaisten paikkatietojen sekä maantieteellisten sijaintien perusteella. Kalenterista tarkistettuna tämä aika erilaisten hakujen parissa osoittautui lähes kahden vuoden mittaiseksi, ja sen aikana kävin läpi myös yhden raskauden ja synnytyksen.²⁸³ Nämä tärkeät elämänvaiheet vaikuttivat väistämättä työskentelyvauhtiini ja ajankäyttöni.

Alkaessani työstää toista jatkotutkintokonserttia syksyllä 2017 olin poiminut laajahkosta aineistosta paljon kiinnostavia sävelmiä ja pelimannipersoonia. Ensimmäisen jatkotutkintokonserttini ohjelmiston arkistoaineisto oli ollut suurelta osin jo aiemmin löydettyä ja osittain julkaistua arkistoaineistoa²⁸⁴, joka käsitteli Akseli Raatikaisen soittotapaa ja hänen soittamaansa sävelmistöä. Ensimmäinen taiteellinen osio painottui myös samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen erilaisten vaihtoehtojen etsimiseen ja tutkimiseen.

Syksyllä 2017 aineistohakuun tarttui paljon ennalta arvaamatonta ja uutta. Osittain se oli laajan ja pitkälti intuitioon perustuvan hakuvalinnan lopputulos. Intuutiolla tarkoitan tietynlaisen tutkimuksellisen vaiston kuuntelemista. Käytännössä kuuntelin intuitiota ja käytin aineistohaussa arkistoäänitteiden sisällysluetteloita selatessani kaikkea sitä pientäkin tietoa, jota siihen mennessä oli karttunut työssäni muusikkona. Luotin tutkivan muusikon vaistooni, joka on pitkän ajan kuluessa osoittautunutkin hyvin osuvaksi ja erinomaisiin tietolähteisiin kiinnittyväksi. Erityisesti tämä tuli ilmi minulle aiemmin tuntemattomien tietolähteiden ja nimien kohdalla. Valitsin vaistonvaraisesti sellaisia tietolähteitä, joista taiteellinen työskentely ja tutkimuksellinen puoli hyötyivät molemmat suuresti. Tämä ei välttämättä ole taiteellisessa tutkimuksessa itsestäänselvyys. Joskus nimittäin tutkimuslaboratoriossa oleminen voi tarkoittaa epäonnistumista tai hyvin toisenlaista tutkimuspolkua kuin se, minkä alkuperäinen suunnitelma on sisältänyt. Myös tietolähteiden valinta saattaa muodostua epäonnistuneeksi tai ne hyödyttävät vain osaa tutkimuksesta. Jälkeenpäin omia valintoja analysoidessani olen varma, että valintamenetelmällä mukaan valikoituvat oikealla tavalla oleelliset aineistot ja niitä hyvin täydentävät, yllättävät valinnat. Yksi tällainen mieluinen tutkimuksellinen yllätys oli kannonkoskelaisen viulupelimanni

²⁸³ Lajunen 2016–2023.

²⁸⁴ Mäkelä 2000, 21.

Pekka Kinnusen ohjelmisto ja sävelmä *Yhdeksän hengen enkeliska*. Palaan näihin sävelmiin ja Kinnuseen tarkemmin myöhemmin.

3.1 Arkistomateriaalin sisältö ja jaottelu

Ensimmäinen tehtävä keräämäni arkistoääniteaineiston kanssa oli ladata materiaali kuunneltavaksi ja miettiä sopiva luetteloinnin ja aineiston läpikäynnin tapa. Arkistoääniteaineistoa oli yhteensä yli kahdeksan tuntia, ja nauhojen laatu vaihteli yllättävän vähän. Suurin osa aineistosta oli äänenlaadultaan erinomaista ja sävelmistä ja haastatteluista oli mahdollista saada hyvin selvää. Saatuani tutkimuskäyttöön tilaamani materiaalin järjestin aineiston tuolloin mielekkäältä tuntuvaan järjestykseen. Vuodesta 2017 syksyyn 2021 käyttämässäni järjestyksessä tiedostot oli jaettu 11 erään. Erät määrittyivät pitkälti niiden tallentajan eli pääasiassa Erkki Ala-Könnin luettelointikoodien sekä itse tietolähteen eli pelimannin mukaan. Tein jokaista jatkotutkiminnon taiteellista osiota varten oman erillisen soittolistan, jonka avulla oli mahdollista tutkia taiteelliseen osioon oleellisesti liittyvää arkistomateriaalia. Tämä helpotti kunkin taiteellisen esityksen työryhmän kanssa työskentelyä, koska materiaali oli näin myös kätevämmiin löydettävissä ja jaettavissa. Soittolistojen tekeminen mahdollisti arkistoäänitteiden kuuntelemisen myös muissa kuunteluympäristöissä. Kuuntelen usein harjoitusäänityksiä tai arkistoäänitteitä ulkoillessani tai istuessani julkisissa liikennevälineissä. Varsinkin arkistotallenteiden yksityiskohdat ja tunnelmat saattavat aueta ihan uudella tavalla, kun kuunteluympäristö vaihtuu. Menetelmä toimii erityisen hyvin, jos kuuntelen tallenteita luonnossa tai muussa kehon maadoittumista hyvin edistävässä ympäristössä.

Vasta syksyllä 2021, aloittaessani kirjallisen tutkielman aktiivisen kirjoitusvaiheen, koin tarpeelliseksi järjestää arkistomateriaalini kokonaan uudelleen. Lajittelin äänitallenteet eri pelimannien ja haastateltavien mukaan soittolistoiksi, joista tein omat erilliset tekstitiedostonsa.²⁸⁵ Tämä nousi tarpeesta nostaa laajasta aineistosta esiin yksittäisiä nimiä, sävelmiä ja koottuja ohjelmistoja. Samalla hahmotin paremmin aineistoni koko laajuuden eli

²⁸⁵ Lajunen 2017–2023.

esimerkiksi sen, montako kappaletta yhdeltä pelimannilta oli tallennettuna, tai että Akseli Raatikaiselta oli huomattavan paljon haastatteluaineistoa johtuen hänen työstään räätälinä – Ala-Könni on nimittäin haastatellut Raatikaista sekä räätälinä työstä että soitosta ja perinteestä.

Uusi järjestelytekniikka tuli tarpeelliseksi myös itse suunnittelemani ja työstämäni keskisen Suomen nuottikirjan luonnoksen kirjoittamisen vuoksi. Tarpeelliseksi kokemani, useiden keskisuomalaisten viulupelimannien ohjelmistoa esittelevä nuottikirjaprojekti siirtyy tulevaisuuteen, mutta monipuolisen sävelmistön lajittelusta ja eri pelimannien osuuksien hahmottamisesta oli tutkimukselleni paljon apua. En oikeastaan ymmärrä, miksen ollut tehnyt tällaista lajittelua jo aiemmin. Ensimmäisessä järjestelyssä koko aineisto oli yhtä isoa massaa, mutta hahmottui toki laajaksi ja monipuoliseksi kokonaisuudeksi. Tietoisuus siitä, että koko ajan oli kyse isommasta kokonaisuudesta, oli tuntuvasti läsnä. Merkityksellistä oli se, että pelimanneja oli useita. Luultavasti pienten yksityiskohtien ja ison massan vastakohtaisuus edisti hahmottamistani, kunnes tarve tarkempaan lajitteluun nousi esiin.

Koko aineistoni kattaa vajaat 20 pelimannia, ja heidän joukossaan on useita eri tavoin merkittäviä persoonia ja inspiraation lähteitä. Näistä kolme nousi tutkimukseni kannalta tärkeimmiksi: viulupelimannit Ville Paananen, Akseli Raatikainen ja Pekka Kinnunen. Valintaan vaikuttivat jokaisen viulupelimannin persoonallinen soittotapa, ohjelmiston monipuolisuus ja heidän keskinäinen erilaisuutensa. Heidän lisäksi mäntyharjulainen Jalmari Siiriäinen on ollut merkittävä tietolähde ohjelmistonsa ja soittotapansa vuoksi. Siiriäisen ja Paanasen soittotyylit sisältävät myös informaatiota ja toisaalta taiteellisen inspiraation lähteitä nimenomaan runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin perinteen välimuotoisesta musiikista. Kaikilta näiltä neljältä viulupelimannilta on noussut mukaan yksi tai useampi sävelmä, soittotyylillisiä erityispiirteitä, kerrottuja tarinoita sekä paljon sellaista informaatiota, jonka merkitystä avaan seuraavaksi. Käyn ensin läpi kaikki neljä viulupelimannia yksityiskohtaisemmin.

3.2 Pelimannimuotokuvat

3.2.1 Sumiaisista Vihantiin – Ville Paananen

Ville Paananen oli vuonna 1869 syntynyt viuluniekka, jolta tallennettiin useita tanssisävelmiä vuonna 1938. Näiden äänitteiden tallentaja on Kansanperinteen arkistoon merkitty tuntemattomaksi. *Entiset etniset* -kokoelmaan merkittyjen tietojen perusteella kyseessä voi olla A. O. Väisänen. Paanasen synnyinpitäjä oli Keski-Suomessa sijaitseva Sumiainen, missä eletyn elämän vaikutus mitä ilmeisemmin pysyi mukana Paanasen myöhemmissä elämänvaiheissa. Paananen nimittäin jatkoi nuoruudessaan Sumiaisissa oppimiensa sävelmien soittamista muutettuaan Pohjois-Pohjanmaalle Vihantiin. Vihannista Alpuan kylästä kotoisin olevan viulupelimannin Johannes Salon mukaan Paananen asui Vihannissa kymmeniä vuosia.²⁸⁶ Asuinpaikka sijaitsi kirkonkylällä, Rukkisperällä, jossa Paanasella oli mökki pitäjän rajalla. Salo, kuten myös viulupelimanni Väinö Vanhatalo, mainitsevat oppineensa Paanaselta useita sävelmiä. Salo kertoo muun muassa soittaneensa kolmekin päivää yhtä kyytiä tämän kanssa.²⁸⁷ Sekä Salon että Vanhatalon haastatteluissa pelimannit kertovat eri-ikäisten valssien ja polkkien olevan opittu Paanaselta tai saatu häneltä. Näiden kahden haastateltavan perusteella Ville Paanasen voisi päätellä olleen oman aikansa arvostettu pelimanni, ainakin kansasoittajien keskuudessa, ja toimineen mahdollisesti jonkinlaisena opettajana tai mestarina. Ville Paanasen ilmeisen hyvin tuntenut Salo arvioi Paanasen repertuaarin suuruudeksi jopa satoja kappaleita. Tästä heräsikin kysymys, onko näitä sävelmiä tallennettuna vielä jonnekin muualle aineistooni kuuluvan reilun kymmenen sävelmän lisäksi.

Koska kysymys jäi vaivaamaan, päätin tarkistaa aineistoni vielä kerran. Olin tietoinen siitä, että Tampereen Kansanperinteen arkistosta tutkimus- ja opetuskäyttöön tilaamani Ville Paanasen soittamat äänitallenteet olivat kopioita. Niiden alkuperä ovat Ylen pikalevyille 1935–1954 äänitetyt tallenteet, joihin pääsin käsiksi osittain sattuman kautta. Näille Ylen pikalevyille on

²⁸⁶ Kper A-K 2978.

²⁸⁷ Kper A-K 2978.

tallennettuna Ville Paanasen soittoa yhteensä 12 kappaleen verran. Äänitallenteiden kopiot ovat päätyneet ilmeisesti myös SKS:n äänitearkistoon.²⁸⁸



Kuva 7. Ville Paananen ja Johannes Salo. Lähde: Kansanperinteen arkisto, Tampereen yliopisto.

²⁸⁸ Esimerkiksi SKS A-K 63.

Alkuperäisillä Ylen pikalevyillä on kuultavissa kopioihin verrattuna tutkimukselleni merkittäviä yksityiskohtia, joita Kansanperinteen arkiston aineistosta ei ollut havaittavissa. Näitä ovat esimerkiksi Paanasen jalanpolkeminen samanaikaisesti viulunsoiton kanssa. Vahva yhteys soiton ja jalanpolkemisen välillä kuuluu myös ulospäin hänen soitossaan, ja se on osa pelimannin ilmaisua. Pelimanni ilmaisee jalanpolkemisella sävelmän rytmisyyttä, ja polkeminen on eräänlainen efekti varsinaisen soiton lisänä. Erityisesti Ville Paanasen kohdalla on kyse hänen soittoonsa oleellisesti kuuluvasta rytmisestä elementistä. Yleisesti jalanpolkemisen kuuluminen arkistoäänitteiltä ei oman kokemukseni mukaan ole kovin tavallista, mutta tämä ei tarkoita, etteivätkö pelimannit olisi sitä tehneet. Voi olla, että tallentajat ovat pyrkineet häivyttämään jalanpolkemisesta aiheutuvan äänen tai vastaavasti äänitystilanteessa saattanut jättää sen tietoisesti pois. Tampereen Kansanperinteen arkiston kopioiduilta äänitteiltä jalanpolkeminen on hävinnyt kokonaan kuuluvista. Syitä tähän voi olla useita, esimerkiksi tiettyjen taajuuksien häviäminen, kun äänitettä puhdistetaan ja kuuluvuutta selkeytetään ääntä käsittelemällä. Pääasiassa äänitystekniikasta johtuvan kohinan määrä sekä alkuperäisissä pikalevyissä että kopioissa on melko sama. Jalanpolkeminen on myös voinut sijoittua sellaiselle taajuudelle, joka on poistunut äänitettä kopioitaessa ja käsiteltäessä. Tarkan analyysin tekeminen vaatisi kuitenkin tietoa kopioinnin tavasta ja tekniikasta. Koska en tämän tutkimuksen yhteydessä käsittele tallennustapoja, on perusteltua rajata tarkemman analyysin tekeminen pois.

Lähdekritiikin ja alkuperäisen lähteen tarkistamisen arvo korostuivat, kun tämä uusi informaatio tuli esiin. Havahduin pohtimaan, montako kertaa alkuperäisen lähteen äärelle olisi mentävä ja kuinka tarkkaan tarkistettava yksityiskohtia yhä uudelleen. Alkuperäisten Ylen pikalevyjen lisäarvo tutkimukselleni on keskeinen. Olen tutkinut juuri muusikon tanssimista ja jalanpolkemista Paanasen ja muiden viulupelimannien soittamien sävelmien avulla. Ylen pikalevyjen äärelle pääsin kuitenkin vasta, kun olin jo tehnyt taiteelliset osiot.

Olen taiteellisissa osioissa käsitellyt erilaista liikettä sekä myös soittajan suhdetta jalanpolkemiseen taiteellisesti ja tutkimuksellisesti. Kun pohdin, olisiko tämä myöhemmin löytynyt tieto muuttanut jotain taiteellisissa osioissa,

päädyin siihen, että en usko. Tutkimuksellinen lähtökohtani on ollut yhteys arkistoäänitteisiin mutta niin, että taiteellisen tutkimuksen kontekstissa tanssi ja arkistomateriaali kohtaavat synnyttäen jotakin uutta. Paanasen jalanpolkeminen on merkityksellistä, koska yhdessä viulunsoiton kanssa se ilmentää tietynlaista ilmaisua. Koen, että Paanasen jalanpolkeminen on tietoista ja harkittua, yhtä lailla kuin nykyajan muusikon jalanpolkeminen voi myös olla harkittua, yhteydessä soittoon ja tarkoin soiton lomaan annosteltua. Jalanpolkeminen yhdessä soittamisen kanssa on toimintaa, joka syntyy soittamisen vaikutuksesta mutta samalla se tehostaa musiikin poljentoa. Jopa kopioiduissa arkistoäänitteissä on kuultavissa tietynlainen poljento, jonka uskon olevan osittain tulosta pelimannin soittotavasta ja sen koko kokonaisuudesta – siis myös jalanpolkemisesta, joka oleellisesti vaikuttaa kuuluvan Ville Paanasen ilmaisutapoihin pelimannina. Tietty tanssillisuus ja rytmikkyys voi hyvin olla jalanpolkemisen ja soittamisen yhteistä tulosta. Koen, että tutkimukseni aikana orgaaninen ja soittoon vahvassa yhteydessä oleva jalanpolkeminen on löytynyt vahvan kehollisuuden ansiosta.

*Koko maailman polskassa*²⁸⁹ ja *Paimenpojan polskassa*²⁹⁰ Paananen polkee jokaiselle neljäsosalle, samoin polkkasävelmissä *Miniänpolkka*²⁹¹, *Naisten polkka*²⁹² ja *Lehmänlypsäjän polkka* jalanpolkeminen on tasaista ja sijoittuu jokaiselle iskualalle. Sen sijaan *Hukkuneen valssissa* Paananen napauttaa jalkaa lattiaan tahdin ensimmäisille iskuille, samoin *Piian ja rengin valssissa*. *Korpin polskassa* Paananen pitää jalanpolkemisessä tauon vasemman käden pizzicaton kohdassa eli a-osan toisessa tahdissa, ja tauko kestää yhteensä parin iskualan ajan. Sama toistuu osan kertauksessa. *Kinkkamatuskassa*²⁹³, joka on masurkka, jalanpolkemista on tiheästi jokaiselle iskulle, mikä vaikuttaa melko työläältä ja poikkeukselliselta. Paanasen jalanpolkeminen alkaa ja loppuu samaan aikaan soiton kanssa.

Mikä Ville Paanasen soitosta tekee erityistä? Ja miksi hän valikoitui aineistosta tutkimuskohteekseni? Olen kuunnellut Paanasen soittoa toistuvasti

²⁸⁹ Kper A-K 0375.

²⁹⁰ Kper A-K 0375.

²⁹¹ Kper A-K 0376.

²⁹² Kper A-K 0376.

²⁹³ Kper A-K 0376.

vuosien varrella. Ensimmäisen kerran kuulin Paanasen soittoa todennäköisesti juuri *Entiset etniset* -kokoelmalta, jolle on koottu useilta eri soittajilta tallennettuja sävelmiä A. O. Väisäsen toimittamilta Ylen pikalevyäänitallenteilta. Ville Paanaselta on mukana peräti kaksi kappaletta, *Soiteinen* ja *Kinkkamatuska*²⁹⁴. *Entiset etniset* -kokoelman saatetekstin kirjoittanut Hannu Lehtoranta kuvailee mielestäni osuvasti Paanasen soitossa soivan ”vanhemman, ainakin itäisessä Suomessa myöhempään eläneen jouhikonsoiton vaikutus”.²⁹⁵ Erityisesti tämä piirre, sekä Paanasen soittama kiinnostava sävelmistö, ovat saaneet minut kiinnostumaan hänen soitostaan. Siinä on läsnä yhtä aikaa jotakin lähes sanoin kuvaamatonta, toisaalta iätöntä ja toisaalta hyvin meidän aikaamme sopivaa syvyyttä. Samaa syvyyttä koen myös itse koko ajan etsiväni musiikissa ja omassa soitossani.

Kaikissa Paanaselta vuonna 1938 tallennetuissa sävelmissä on aivan oma sävynsä ja sointinsa. Osittain tämä johtuu äänitykseen käytetystä tekniikasta, osittain kappaleiden yhteydessä olevista juonnoista, mutta pääpaino on Paanasen yksilöllisessä tavassa käsitellä viulua ja joustia. Soittotyylillä voi kuvailla määrätietoiseksi, ja siinä on paljon ”groovea”, tanssillisuutta ja rytmikkyyttä. Musiikin rytmisen virtaavuus ilmenee niin, että siitä muodostuu musiikkia eteenpäin vievä vahva voima, joka kuitenkin mahdollistaa samalla tietynlaisen rytmien asettumisen mahdollisimman svengaavaan iskutukseen. Tällöin musiikki ikään kuin lepää omassa tilassaan soljuen eteenpäin jatkuvana nauhana. Erityisesti tämä tulee ilmi Paanasen soittamissa *Soiteisessa*²⁹⁶, *Paimenpojan polkassa*²⁹⁷ ja *Hukkuneen valssissa*²⁹⁸. Paananen käyttää soittaessaan jonkin verran kaaria, mutta hän soittaa myös rytmi- ja melodiakuvioita ilman kaaria rytmittäen tällä tavalla jousenkäyttöä. Hänen soittoansa voisi kuvailla taiturilliseksi, sillä erilaiset jousitekniikat ja myös asemanvaihdot ovat sujuvasti käytössä. *Korpin polkka* sisältää vasemman käden pizzicatoa ja huiluaääniä. Paanasen soitossa on kuultavissa jonkin verran muuntelua

²⁹⁴ Entiset etniset -kokoelma, 1993.

²⁹⁵ Entiset etniset -kokoelma, 1993 & Lehtoranta, Levypinon pohjimmaisat, vaan ei huonoimmat -ohjelma 8.4.1992.

²⁹⁶ Entiset etniset -kokoelma, 1993.

²⁹⁷ Kper A-K 0375.

²⁹⁸ Kper A-K 0375.

*Hukkuneen valssissa*²⁹⁹, sekä kauttaaltaan rouheaa jousenkäyttöä, mikrotonaliteettia sekä pariääniä. Erityisesti *Miniän polkassa*³⁰⁰ huomio kiinnittyy kvinteissä esiintyviin pariääniin, jotka luovat polkan b-osassa aivan oman, erikoislaatuisen tunnelmansa.

Tallennettujen kappaleiden ohkeen äänitetyissä juonnoissa³⁰¹ kuuluttaja mainitsee Paanasen soittavan tanssikappaleita³⁰², ja soitossa kuultavista jousen painotuksista voikin hyvin kuvitella sävelmien sopivan tanssittaviksi. Paanasen soitossa on kuultavissa korostetusti painotusta tahdin ensimmäisellä iskulla sävelmässä *Koko maailman polska*³⁰³. Voiko tämä piirre viitata nimenomaan tanssisoittoon? *Koko maailman polskassa* sävelmä hahmottuu tosin enemmän kaksijakoisena kuin tavanomaisena polskan kolmijakoisuutena. Tämä johtuu Paanasen soittotavasta ja toisaalta myös sitä vahvasti tukevasta jalanpolkemisesta jokaiselle neljäsosalle. Suomalainen polska määritellään usein kolmitasaiseksi³⁰⁴, jossa jokainen isku on tasa-arvoinen, tosin perinteessä esiintyy myös tasajakoisia polskasävelmiä tai tasajakoisia tahteja muuten kolmijakoisessa sävelmässä. Vaihtoehtona on polskasävelmän ensimmäisen ja kolmannen iskun painottaminen, millä on mahdollista soittaen ilmentää ja korostaa sävelmän tanssillisuutta ja imitoida ikään kuin polskan tanssimisen perusaskeleessa käytössä olevia askelia. Tämä onkin käytössä enemmän kolmimuunteisen polskan soittamisessa ja skandinaavisessa polskasoitossa esimerkiksi Ruotsissa.³⁰⁵ Ruotsalaisen polskan rytmityyppenä, iskuksia sekä notaatiota kehittäneen viulisti ja professori Sven Ahlbäckin mukaan ruotsalainen viulupelimanni polkee hyvin usein soiton mukana jalkaansa korostaen ensimmäistä ja kolmatta iskua ja tietyissä polskatyypeissä myös niin kutsuttua aikaista kakkosta eli tahdin toiselle iskulle tulevaa painotusta.³⁰⁶ Tästä on esimerkkeinä muun muassa polskatraditiot Orsasta ja

²⁹⁹ Kper A-K 0375.

³⁰⁰ Kper A-K 0376.

³⁰¹ Kuuluttaja näillä Ylen pikalevyillä on erittäin todennäköisesti A. O. Väisänen, mutta täyttä varmuutta asiasta ei ole.

³⁰² Kper A-K 0375.

³⁰³ Kper A-K 0375.

³⁰⁴ Asplund 1981, 126–127.

³⁰⁵ Asplund 1981, 126.

³⁰⁶ Ahlbäck 1995.

Bodasta. Norjalaisen *pols/springar* tanssien grooveen ja rytmiin on syventynyt tutkija Mats Johansson.³⁰⁷ *Pols* viittaa sekä tanssiin että musiikkityyppiin, joka kuuluu Norjan paritanssin kaikista varhaisimpaan kerrostumaan.³⁰⁸ Tässä norjalaisen polskan variaatioissa soittaja usein korostaa soittaessaan jalallaan tiettyä tanssin iskutusta, ja soiton ja jalanpolkemisen voidaan katsoa edustavan tietynlaista tanssillisen grooveen korostamista.

Mitä oikeastaan on tanssillisuus kansanmusiikissa ja ylipäätään musiikissa? Petri Hoppu mainitsee pelimannien ymmärryksen ja tuntuman tanssiin olleen välttämätöntä, koska tanssien soittaminen ei ole aivan yksinkertaista.³⁰⁹ Hopun sanoin ”tanssi kuuluu ja tuntuu tässä musiikissa selvästi erityisesti silloin, kun soittajalle musiikin ja tanssin yhteys on tuttu ja luonnollinen”.³¹⁰ Oma tanssitaiteo ja kiinnostus soiton lisäksi tanssiin on ollut eduksi pelimanneille niin historian saatossa kuin nykyhetkessäkin. Kansanmusiikkiliiton edelleen vuosittain järjestämällä Oriveden kansanmusiikki- ja tanssikursseilla on pidetty nykypäivän pelimanneille suunnattuja tanssikursseja, joiden tarkoitus on ollut vahvistaa pelimannien ymmärrystä tanssisoitosta ja musiikin tanssittavuudesta.

Miten soiton kiinteä yhteys tanssiin ilmenee oman tutkimusaineistoni arkistoäänitteissä? Paanasen soittamissa sävelmissä tanssillisuuden voisi ajatella ilmenevän soitossa kuultavana rytmillisenä ilmaisuna sekä toisaalta myös viulupelimannin jalanpolkemisenä. Soiton rytmillinen ilmaisu on tasaista ja loogisesti toistuvaa, ja viulupelimanni tuottaa sen jousenkäytöllään. Kuunneltuna soitto kutsuu liikkumaan ja elämään musiikkia kehollisesti. Vahva rytmillisuus ja jousenkäytöllä tehtävät painotukset sekä rytmisen ja juureva jalanpolkemisen neljäosan pituisille iskuille ovat tunnusomaisia Paanasen soitolle.

Ville Paanasen persoonallisesta soittotyylisestä ja hänen soittamistaan sävelmistä on lähtenyt paljon mukaan omaan soittotyylini ja musiikintekemiseeni. Mukaan on tarttunut jotain Paanasen soittotyylin erityisestä groovesta, mutta myös soiton muista hienovaraisista ominaisuuksista. Taiteellisissa osioissa

³⁰⁷ Johansson 2009, 57.

³⁰⁸ Mæland 2020, 97.

³⁰⁹ Hoppu 2022.

³¹⁰ Hoppu 2022.

olen käyttänyt Paanasen soittamia sävelmiä. *Paimenpojan polska* on ollut erilaisina versioina mukana sekä *Katrillia kahdessa ajassa-* että *Vainaan perua* -esityksessä. Kolmannessa taiteellisessa osiossa eli *Mytty-iltamissa* esityksen aloitussävelmänä soi *Koko maailman polska*. Lisäksi *Hukkuneen valssi* on ollut jo vuosia pitkäaikaisen yhtyeeni Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskalan ohjelmistossa. Kaikissa näissä sävelmissä on kyse sekä hyvistä melodioista, Paanasen soittotavan ja sen yksityiskohtien erityisyydestä että näiden ominaisuuksien siirtymisestä osaksi omaa musiikillista ilmaisua. Edellä mainittujen puolien lisäksi Paanasen meno ja meininki arkistoäänitteillä on ollut niin energiaa pursuavaa ja rytmikästä, että siihen on ollut helppo tarttua ja innostua oman version tekemiseen. Inspiraation lähteet ovat siis hyvin moninaiset ja laajat.

3.2.2 Akseli Raatikainen – viitasaarelaisesta räätälistä maanviljelijäksi Toholammille

Akseli Raatikaisen kotipaikaksi on Tampereen Kansanperinteen arkiston tietoihin merkitty Viitasaari. Vuonna 1968 Erkki Ala-Könnin haastattelema Raatikainen kertoo muuttaneensa Viitasaarelta Toholammille liian kiireisen elämän vuoksi. Ammatiltaan Raatikainen oli räätäli, ja Viitasaarella töitä alkoi olla hänen mukaansa aivan liiaksi:

Minä kun olin räätäli ammatiltani, minulla oli niin hirveästi sitä työtä, kun ennen ei tehtaat tehnytkään minkäänlaista pukua, se oli vaan penkki-räätäleitten hommana. Sitä oli sitä työtä niin mahottomasti, että siinä ei huvittanut olla. Kun kaikille piti tehdä ensin ja niitä teettäjiä oli niin mahoton, ettei ollut mitään määrää.

Joo siinä niin siinä tuskastui ja siihen kyllävystyi, että tästä elämästä ei tuu mittään, että kyllä pitää lähteä pois ja muuttaa paikkakuntaa, niin se jää koko työ pois. Ja minähän ostin talon sitten kun minä menin Toholammille, vaikei mulla rahoja ollut, mutta hyvien ihmisten takuulla minä ostin talon, semmosen kohtuu kokosen.³¹¹

³¹¹ Kper A-K 1310.

Muutto pois Viitasaarelta helpotti Akseli Raatikaisen elämää ja hän kertookin Erkki Ala-Könnille alkaneensa maanviljelijäksi. Ala-Könnin haastatteluissa hahmottuvat sekä Raatikaisen elämän vaiheet että suhtautuminen vastoinkäymisiin. Niistä välittyy myös kuva huumorintajuisesta ja tasapainoisesta ihmisestä, joka tuntuu osanneen elää rikasta elämää ja tehdä omia valintoja. Huomionarvoista on myös se, ettei Raatikainen lähde mukaan keräilijän johdatteluun haastatteluissa. Raatikainen väittää vastaan, jos Ala-Könni vaikuttaa johdattelevan liikaa.



Kuva 8. Akseli Raatikainen (1952). Lähde: Kansanperinteen arkisto, Tampereen yliopisto.

Akseli Raatikainen soittaa viulua Tampereen Kansanperinteen arkistoon päätyneessä Erkki Ala-Könnin ottamassa kuvassa vuodelta 1952. Kuvassa erityistä huomiota kiinnostävät maassa makaavat kainalosauvat ja Raatikaisen oikean jalan osittainen puuttuminen. Haastatteluista käyvät ilmi henkilöhistoriaan liittyvät yksityiskohdat myös muutosta Isojärven kunnalliskotiin. Varsin neutraalilla äänensävyllä Raatikainen kertoo päätyneensä kunnalliskotiin vaimon haluttua erota neljäkymmenen vuoden yhteiselon jälkeen. Syyksi asumuseroon vaimo oli ilmoittanut *toisjalkaisuuden*. Kyse on todennäköisesti ollut siitä, että avioeron saaminen vaati jonkinlaisen syyn. Eroaminen siksi, ettei avioparilla ollut enää mitään yhteistä, ei onnistunut niin helposti kuin nykyään. Toisjalkaisuuteen Raatikainen viittaa myös itse huumorilla kuvaillessaan ilmolahtelaisen pelimannin Eevertti Närhen olemusta pitkäpartaiseksi ja kaksihaaraiseksi eli kaksijalkaiseksi.³¹²

Raatikaisen viulunsoittoon jalan puuttuminen ei varmastikaan ole vaikuttanut suoraan, mutta arkistoäänitteiltä on kuitenkin kuultavissa jalanpolkemista. Tämä on mielenkiintoista ja herättää muutaman kysymyksen käytännön toteutuksesta. Arkistokuvan ja arkistotallenteiden perusteella päätelin Raatikaisen polkeneen jalkaa jäljellä olevalla vasemmalla jalallaan. Soittoasennon on silloin täytynyt olla istuva, kuten asento valokuvassa, sillä yhdellä jalalla että samanaikainen jalanpolkeminen on haastava yhtälö toteutettavaksi. Sain kuitenkin uutta tietoa Akseli Raatikaisen jalanpolkemisestä kesällä 2023 pitäessäni Soivaa luentoa Kaustisen Folk Music Festivaalilla. Perimätiedon mukaan Raatikainen on istunut usein soittamassa talonsa kuistilla Toholammilla ja polkenut jalkaa puujalalla.³¹³ Tästä puujalalla hakkaamisesta on jäänyt todisteeksi kolo kuistin lattiaan.

Raatikaisen soittama *Paimenen polska* sisältää melko rytmikästä jalanpolkemistä samanaikaisesti soiton kanssa. Sitä on kuultavissa myös muissa sävelmissä, mutta toisin kuin Paananen, Raatikainen aloittaa jalanpolkemisen soittoonsa nähden myöhemmin eli vasta sitten kun on soittanut sävelmää jo jonkin aikaa. Raatikaisen soittamissa sävelmissä on myös huomattavan monta, joissa jalanpolkemistä ei ole.

³¹² Kper A-K 1310.

³¹³ Henkilökohtainen tiedonanto, 14.7.2023.

Akseli Raatikaisen *Viitasaarelta opittu polska*³¹⁴ osoittautui tutkimuksellisesti tärkeäksi tietolähteeksi ja aineistoksi. Taiteellisesti tämän sävelmän avulla avautui yksi mahdollinen menetelmä tuottaa pitkän estetiikan polskaa käytännössä. *Vainaan perua* -esityksessä *Viitasaarelta opittu polska* sai visuaalisen muodon, kun duona yhdessä Eero Grundströmin kanssa tanssimme ja soitimme samanaikaisesti. Visuaalisuuden ja pitkän estetiikan yhdistelmä tuotti tarinallisen version sävelmästä. Pitkän estetiikan polskan tuottamisen prosessi ei tapahtunut hetkessä, vaan se oli useamman tutkimuksellisen ja taiteellisen kokeilun lopputulos. Palaan tähän liittyvään samanaikaiseen tanssimiseen ja soittamiseen tarkemmin tanssimista käsittelevässä neljännessä luvussa.

Kun tämän päivän tutkiva muusikko perehtyy arkiston soittajan soittotyyliin ja ohjelmistoon riittävän laajasti, pelimannin soiton piirteistä syntyy kattava käsitys ja yleiskuva. Tällöin soiton sisältämät yksityiskohtaiset ja yleiset piirteet voivat siirtyä sitä kuuntelevan ja tutkivan soittajan omaan ilmaisuun. Esimerkkinä tästä toimii ainakin groove, jonka kuulen Raatikaisen soitossa; tuo groove on siirtynyt omaan soittooni. Raatikaisen soitossa groove ilmenee menevänä poljentona, joka vie koko soiton omaan ulottuvuuteensa ja tekee siitä hyvin erottuvan viulupelimannien persoonallisten soittotyylien joukossa. Akseli Raatikaiselta on päätyntä taiteellisiin osioihin polska, jota kutsun nimellä *Raatikaista (Artjamei – riitit ja liike* -esitys) sekä kaksi sävelmää: *Vanha valssi* ja uudelleen nimeämäni *Viitasaarelta (Vainaan perua* -esitys). *Viitasaarelta*-sävelmän halusin nimetä arkistomerkinän *Polska, opittu Raja-Jukalta* sijaan nimellä, joka kertoo sävelmästä jotain oleellista eli paikkakunnan, jolla pelimanni on elänyt ja vaikuttanut. Halusin tuoda esille juurien merkityksen ja Raatikaisen kohdalta sen, mistä hän on ohjelmistonsa oppinut sekä mitä lopulta kuljettanut mukanaan.

3.2.3 Vanhan Ellan jalanjäljissä kulkenut Pekka Kinnunen

”Soittaja on syntisempi kuin tanssija, tanssija ei tanssi, jos soittaja ei soita.” Äiti oli uskonnollinen ja muun muassa tämä lausahdus häneltä. Isä soitti

³¹⁴ Kper A-K 0035.

virsikannelta ja hengellisiä sävelmiä sillä.³¹⁵Tämä lause löytyi Pekka Kinnusen haastattelumateriaalista. Sisältö heijastelee ajankuvaa hyvin, sillä yksi uskonnollisuuden sivutuote oli nimenomaan soittamisen ja tanssimisen paheksunta. Olen iloinen siitä, että Pekka Kinnusen soittoharrastus oli mahdollinen suvussa esiintyvistä kielteisyydestä huolimatta.

Pekka Kinnunen oli kannonkoskelainen viulupelimanni, joka oli syntynyt 1898 Kivijärvellä. Kinnuselle myönnettiin ensimmäisenä pelimannina Oltermannin arvonimi vuonna 1971.³¹⁶ Suomen Pelimanniyhdistys alkoi silloisen puheenjohtajansa Erkki Ala-Könnin aloitteesta nimetä Oltermanneja maakuntien esikuviksi. Kannonkoskelta pelimanniperinnettä esittelevällä DVD-tallenteella *Paimenpolulta Antin soittoon*³¹⁷ (2007) kerrotaan Kinnusen esikuvasta, viulupelimanni Elias Leppäsestä (1850–1927) eli Vanhasta-Ellasta seuraavasti: ”Vanha-Ella oli vuosisadan vaihteen merkittävin kannonkoskelainen viulupelimanni. Häneltä saivat oppia Pekka Kinnunen, Arvi Lyytinen ja Antti Vesterinen.”

Kinnusen oma viulunsoitto on ennen kaikkea vaivatonta. Hän käyttää asemasoittoa, ja viulun ääni on laulava ja soiva. Soitto on myös hyvin kevyen kuuloista. Muistan vieläkin elävästi sen hetken, kun ryhdyin joululomalla Keuruun mökillä kuuntelemaan, analysoimaan ja opettelemaan Pekka Kinnusen soittamaa *Yhdeksän hengen enkeliskaa*. Tämä *enkeliska* on tasajakoinen, yksinkertaisimmillaan piiristä ja enkeliska-askelikosta muodostuva paritanssi³¹⁸, joka muodostuu yhteensä kolmesta osasta. Tulkinnassaan Kinnunen soittaa viulullaan sävelmän läpi eleettömästi mutta määrätietoisesti. Soitto kuulostaa vaivattomalta, vaikka valittu sävellaji on viululle huomattavan haastava. Haastavalla tarkoitan tässä sitä, että sävelmän ensimmäinen osa alkaa toistuvalla kvintillä, joka viulun ensimmäisestä asemasta soitettaessa tarkoittaa, että soittaja aloittaa g-sävelestä 3. sormella ja vuorottelee ylemmän d-kielen 3. sormen kanssa soittaen edestakaisin kvinttiä. Sävelten välissä on

³¹⁵ Kper A-K 1379.

³¹⁶ <https://kansanmusiikkiliitto.fi/uudistusten-aika/>

³¹⁷ Kannonkosken sivistystoimenlautakunta 2007. Paimenpoluilta Antin soittoon – Pelimanniperinnettä Kannonkoskelta.

³¹⁸ <https://www.kansantanssinyst.fi/kansantanssi/tanssit/enkeliska/> (Viitattu 28.10.2023).

vaativa kielenvaihto, ja molemmilla kielillä sävelet soitetaan samaa sormea käyttäen. Eri kielillä olevat sävelet, joiden välissä vielä on nopea kielenvaihto, eivät kolmannella sormella soitettuna ole kaikista ketterimmät, ja ne ovatkin melko harvinaisia pelimannisävelmissä. Kun viululla soitetaan kansanmusiikkia, on tällaisissa melodiankohdissa yleinen ilmiö käyttää hyödyksi esimerkiksi vapaita kieliä. Vaativuus muodostuu siis tarkan intonaation hallitsemisesta.

Kinnusen viulunsoitto on kuitenkin hieno esimerkki siitä, miten hän, taitava pelimanni, on kyennyt suoriutumaan myös monipuolisista teknisistä yksityiskohdista. Asemasoitto kuulostaa sujuvalta, ja jousen kosketus kieliin on kevyt ja joustava. Kinnunen kertoo nauhalla oppineensa *Yhdeksän hengen enkeliskan* Eljas Leppäseltä. Pekka Kinnusesta tehdyistä haastatteluista käy ilmi, että viulupelimanni Eljas Leppänen on ollut hyvin merkittävä oppi-isä ja esikuva Kinnuselle.³¹⁹

Ala-Könnin kysyessä haastattelussaan nuottien käyttämisestä ja suhtautumisesta niihin Pekka Kinnunen toteaa: ”Nuotti oli kuin kärpäs-paperi!”³²⁰ Liekö tässä Kinnusen lausahduksessa ollut kyse siitä, että nuotit ovat edustaneet soittajalle jotain epämiellyttävää ja takertuvaa? Omien sanojensa mukaan Kinnunen ei nuoteista myöhemmälläkään iällä ymmärtänyt oikein mitään, ja viulu soi hänen käsissään korvakuulolta.³²¹ Pekka Kinnunen on ollut arkistojen tietolähteenä loistava, sillä kuten olen edellä todennut, hänen haastatteluidensa avulla on välittynyt myös kuva huumorintajuisesta ja elämästään nauttivasta henkilöstä. Hänen kertojanäänensä ja tapansa jutustella ovat erittäin sympaattisia ja niitä on miellyttävä kuunnella. Kinnusen haastattelut ja häneltä tallennettu muu sävelmäaineisto ovat vaikuttaneet paljon taiteelliseen työskentelyyni, ja hänen ohjelmistostaan on päätynyt tutkintoni taiteellisiin osioihin kaksi sävelmää *Yhdeksän hengen enkeliska* ja *Elias Leppäsen polska*.

Yhdeksän hengen enkeliska toimii *Katrillia kahdessa ajassa* -teoksessa soolomusiikkinumeroa. Mikä lopulta lähti viemään ja kuljettamaan melo-

³¹⁹ Kper A-K 1379.

³²⁰ Kper A-K 1379.

³²¹ Kper A-K 1379.

diaa? Kuinka löysin soittamalla sävelmästä oman versioni? Tutkin melodiaa soittamalla useamman viikon ajan. Nuotinsin summittaisen version paperille. Testasin sävelmää sekä viululla että avainviululla, ja kuuntelin tarkkaan Kinnusen soiton erityispiirteitä. Mikä nosti sävelmän esiin muiden arkistoäänitteiden joukosta? Ensinnäkin tärkeä oli nimi tai oikeammin kappalelaji, enkeliska, joita ei aineistossa ole montaa. Toiseksi huomioni herättivät Kinnusen soiton erityispiirteet, hänen tapansa käyttää jouta sekä rauhallisuus ja seesteisyys sekä soitossa että haastattelujen puheessa. Kiinnostavia olivat myös Kinnusen käyttämät korukuviot enkeliskan c-osassa, sillä niitä esiintyy harvanlaisesti arkistoäänitteille tallennetussa suomalaisessa viuluperinteessä. Esimerkiksi Heikki Laitinen on esittänyt tästä arvion, että Suomessa on koristeltu kansanmusiikissa ihan niin kuin Ruotsissakin, mutta tallennusten aikaan soitto oli ehtinyt jo yksinkertaistua.³²²

Eljas Leppäsen polska, josta tekemääni versiota kutsun myös nimellä *Leppänen*, oli yksi viimeisen taiteellisen osion eli *Vainaan perua* -esityksen kulmakiviä. *Leppäsestä*, sävelmästä rakentamastani omasta versiosta, muodostui Raatikaisen *Viitasaarelda opitun polskan* rinnalla yksi tutkimuksellisesti kiinnostavimmista esimerkeistä ja lopputulemista: se esittelee yhden mahdollisen muodon polskasävelmän ja maanituksen yhdistelmästä ja edustaa samalla pitkän estetiikan olomuotoa pelimannisävelmässä. Samalla *Leppänen* on mahdollista nähdä myös esimerkkinä jalanpolkemisen ja liikkeen muunte-
lusta soiton kanssa.

3.2.4 Jalmari Siiriäinen – vanhakantaisen viulunsoiton taitaja Mäntyharjulta

Edellä mainittujen kolmen viulupelimannin lisäksi mäntyharjulainen Jalmari Siiriäinen (1895–1970) ja hänen ohjelmistonsa ovat olleet tärkeitä tutkimuk-
seni näkökulmasta. Siiriäisen soittotyylissä ja ohjelmistossa tulee esiin vanhakantainen viulunsoitto sekä itäisen ja läntisen perinteen välimuotoinen musiikki – tai ainakin yksi sen mahdollinen muoto. Jalmari Siiriäisen soitta-

³²² Laitinen 2003b, 326.

mista sävelmistä on ollut mahdollista taiteellisesti työstää kuviteltua, historiallisesti välimuotoista musiikkia.

Siiriäisestä en ole onnistunut löytämään haastatteluita tai muuta tietoa hänen elämänhistoriastaan. *Entiset etniset* -kokoelman kansiteksteissä Hannu Lehtoranta mainitsee Siiriäisen eläneen elämänsä pääasiassa Mäntyharjulla, lukuun ottamatta kuuden vuoden ajanjaksoa 1946–1952, jolloin tämä sokea harjansitoja on asunut Helsingin Kalliossa. Siiriäiseltä tallennettua sävelmistöä löytyy Ylen pikalevyiltä kahdeksan kappaletta: *Vainaan perua, Häitä ja läksiäisiä, Mäntyharjulaisten hääpolkka, Hassun Pekon masurkka, Korpi-lahtelainen valssi, Keisarin saunapolkka, Luumäen surkia* sekä *Luumäen Junnin Tassun polkka*, joka jää ikävä kyllä kesken. Nämä sävelmät sisältävät monia mielenkiintoisia yksityiskohtia.

Mäntyharjulaisten hääpolkassa on *Entiset etniset* -kokoelman äänitetietoihin merkitty Siiriäisen soittavan samanaikaisesti sekä pilliä että viulua. Soitto kuulostaa kuitenkin siltä kuin kaksi henkilöä olisi soittamassa. Klarinettia on perinteisesti kutsuttu pilliksi, mutta tässä tapauksessa siitä ei ole kyse, vaan soitin on jonkinlainen sormiaukollinen huilu. Olinkin siinä käsityksessä, että soittajia olisi kaksi, kunnes sain käsiini Ylen pikalevyjen tiedot. Ylen sisältötietoihin on tallennettu soittajan nimeksi Siiriäinen ja hänen soittimikseen pilli ja viulu. Käytännössä ei kuitenkaan ole mahdollista, että Siiriäinen olisi itse soittanut molemmat soittimet. Sormiaukollisen puhaltimen soittaminen vaatii sormittamista ja viulun soittaminen sekä jousen että viulun käsittelyä. Yritin selvittää Ylen arkistosta, kuka tarkemmin nimeämätöntä puhallinsoitinta oikein on soittanut. Pohdin, voisiko kyseessä olla esimerkiksi paimensoittaja Teppo Repo, joka on vierailut muilla pikalevyäänityksillä omien sooloäänitystensä lisäksi. Repo tuntui kuitenkin epätodennäköiseltä vaihtoehdolta, sillä hänen soittamiinsa sävelmiin on yleensä hyvin huolellisesti kirjattu ylös nimenomaan Repo soittajaksi ja tieto siitä, onko kyseessä improvisaatio, sävellys tai muu muoto. Vaikutti siis epätodennäköiseltä, ettei Jalmari Siiriäisen nauhan kohdalla olisi jostain syystä oltu yhtä tarkkoja ja merkitty Repoa tietoihin. Valitettavasti kävi kuitenkin ilmi, ettei Ylen arkistoissa ole tarkempaa tietoa siitä, kuka pilliä äänitteellä soittaa. Arkistohenkilökunnan mukaan nauhojen mukana kulkevaa informaatiota on ollut niu-

kasti ja lisätietoa voisi mahdollisesti löytyä ainoastaan kerääjän omista aineistoista.

Siiriäiseltä on valikoitunut tutkintoni taiteelliseen osioon *Vainaan perua* -sävelmä. Vaikka muut Siiriäisen soittamat sävelmät eivät päätyneet ohjelmistooni, niistä on ollut korvaamaton apu erilaisten välimuotoisen musiikin variaatioiden luomisessa. Tulevaisuudessa käytän niitä varmasti eri tarkoituksiin. Jo aiemmin olen tuonut esille, että *Vainaan perua* oli viimeisen taiteellisen osion nimikkosävelmä ja edustaa yhtä mahdollista versiota välimuotoisesta musiikista. Siiriäisen soittama versio sävelmästä on kuitenkin valssimaisempi kuin se, millaiseksi *Vainaan perua* muotoutui esityksessäni tanssin ja liikkeen vaikutuksesta.

Olen tutkinut kaikkien neljän viulupelimannin – Paanasen, Raatikaisen, Siiriäisen sekä Kinnusen – arkistoon soittamia sävelmiä soittaen, nuotintaen ja kuunnellen. Hyvin monia näistä sävelmistä olen tarkastellut arkistotyöskentelyn avulla, mutta en kaikkia. Edellä olen avannut yksityiskohtaisemmin arkistoista valitsemiani tietolähteitä, heidän henkilöhistoriaansa ja ohjelmistoaan. Käsittelin myös joitakin käyttämieni hakukriteereiden kuin itse tietolähteiden perusteita. Seuraavassa alaluvussa avaan tarkempien esimerkkien avulla arkistotyöskentelymenetelmiäni ja sitä, kuinka arkistoäänitteet voivat olla osa muusikon taiteellista työskentelyä sekä muusikon tekemää tutkimusta.

3.3 *Arkistosta omille teille* – arkistotalenteet osana kansanmuusikon työskentelyä

Lähtökohtani arkistotalenteen kanssa työskentelyyn on voinut olla tällainen:

Akseli Raatikainen: *Polska, opittu Viitasaarella*.³²³

Ääninäyte tästä löytyy arkistoäänitteeltä Kper A-K 0035.

Jonkinlainen lopputulema tai taiteellinen versio voi olla tällainen:

Taiteellisen komponentin *Vainaan perua* sisältämä versio polskasta.³²⁴

<https://youtu.be/Q-1VSAGLPIQ>

³²³ Kper A-K 0035.

³²⁴ <https://youtu.be/p4zYmWWEZJw> (Taideyliopiston YouTube)

Tämän esimerkin sävelmä on arkistotietoihin merkitty lauseella: ”Polska, opittu Viitasaarelta Jukka Hämäläiseltä eli Raja-Jukalta.” Arkistotallenteella sen soittaa viulupelimanni Akseli Raatikainen, ja videotallenteen versio on Juuri & Juuri -duon eli minun ja muusikko Eero Grundströmin versio samasta sävelmästä. Se on jatkotutkintoni neljännen taiteellisen osion *Vainaan perua* -teoksen videotallenteelta. Kuinka olen päätynyt tällaiseen versioon, ja mitä arkistotyöskentelyni sisältää?

Olen jakanut arkistotyöskentelyni seuraaviin vaiheisiin: 1) aineiston valinta ja rajaus, 2) valitun aineiston kuuntelu ja imitointi, 3) visuaalisen aineiston tutkiminen, 4) raakaversion luominen ja toisto, 5) syventävä kuuntelu, 6) oman version luominen, 7) äänitettyjen versioiden analysointi sekä 8) valmis lopputulos. Käsittelen nyt näitä vaiheita seuraavissa jaksoissa 3.3.1–3.3.8.

3.3.1 Aineiston valinta ja rajaus

Tutkimukseeni liittyvä arkistomateriaali on täytynyt rajata. Nämä rajaukset ovat tarkentuneet työn edetessä. Kuten edellä on käynyt ilmi, olen tehnyt rajauksen maantieteellisen ja persoonallisten soittotyötylien perusteella.

Maantieteellinen rajaus juontaa juurensa kiinnostukseeni synnyinmaakuntani Keski-Suomen mahdolliseen viuluperinteeseen sekä siihen, että keskinen Suomi sijoittuu maantieteellisesti käytännössä itäisen ja läntisen väliin, keskelle. Tutkija Marjut Paulaharjun mukaan vanha suomalainen runo-alue voidaan jakaa kahteen alueeseen, länsi- ja itäsuomalaiseen, ja alueiden selkeimmät erot on nähtävissä loitsurunoudessa. Itäsuomalaiseen alueeseen kuuluvat Savo, Karjala ja Kainuu ja Länsi-Suomeksi luetaan Varsinais-Suomi, Satakunta, Uusimaa, Etelä- ja Keski-Häme, Etelä-Pohjanmaa, Keski- ja Pohjois-Pohjanmaa sekä Peräpohjola. Huomionarvoista on, että tässä jaossa Keski-Suomea ei ole, sillä se muotoutui vasta myöhemmin muun muassa Hämeen eri osista.³²⁵ Keski-Suomena hahmottuva alue on toiminut varmasti monella lailla eräänlaisena vedenjakajana. Tästä herää kysymys, voisiko Heikki Laitisen mainitsema sääty-yhteiskunnan kulttuurin jako rahvaankulttuuriin

³²⁵ Paulaharju 2015, 17–18.

ja säätyläiskulttuuriin näyttäytyä myös maantieteellisenä jakona niin, että idässä olisi ollut enemmän rahvasta ja lännessä runsaammin säätyläisiä? Tällöin erot näkyisivät rannikkoseutujen sekä keskellä ja idässä sijainneiden syrjäisempien seutujen välillä.³²⁶ Entä voisiko näin näkyä maantieteellisesti runolaulukulttuurin säilyminen syrjemässä? Ja näkyisikö pelimannimusiikin kehittyminen rannikkoseuduilla uusien soittimien, viulun ja haitarin, rantauduttua Suomeen? Tuolloin väliin jäävä Keski-Suomen alue voisi sisältää elementtejä ikään kuin molemmista eli jäädä eräänlaiseksi välimuotoiseksi alueeksi.

Edellä ollut arkistotalenne-esimerkki on Viitasaarelta. Raatikaisen persoonallinen soittotyylä kiinnitti huomioni arkistomateriaalin joukossa. Raatikaisen kohdalla on osuva Tuuli Talvitien kuvaus *soittotyylistä* soittajan musiikillisena toimintana. Talvitie määrittelee soittotyylin muodostuvan soitossa hyvin havaittavista ja samanlaisina toistuvista tavoista, tekniikoista ja piirteistä.³²⁷ Mutta kuten Hannu Saha toteaa, tyylin tunnistaminen soitosta, sävelmästä ja musiikista on mahdollista, mutta selittäminen onnistuu vain tutkija-muusikon tekemästä tekoprosessista eli musisoinnista.³²⁸ Raatikaisen kohdalla tarvitaan siis useamman kappaleen aineistoa. Onneksi erilaisia tanssilajeja edustavia sävelmiä on tutkimusaineistossa kattavasti ja riittävästi, jotta tyyliä on mahdollista määritellä. Niistä käy ilmi, että viulistina Raatikainen käyttää muun muassa runsaasti pariääniä, ja että viulun sointi on rouhea ja rytmikäs. Raatikaisen käyttämät jousitukset luovat hänen soittoonsa joustavan ja musiikkia soljuvasti eteenpäin vievän svengin. Soitossa on myös jonkin verran mikrotonaliteettia.³²⁹

Maantieteellisen rajauksen sisällä voi esiintyä hyvin monenlaisia persoonallisia soittotyylejä. Toisaalta syventymällä yhden tai useamman pelimannin persoonalliseen soittotyyliin on mahdollista hahmottaa suurempaa kokonaisuutta, kuten mahdollisia alueellisia ilmiöitä. Myös Saha ja Talvitie ovat tutkimuksissaan kiinnittäneet huomiota siihen, miten yksilöllisestä voidaan jossain määrin tehdä johtopäätöksiä myös yhteisöllisestä. Sahan

³²⁶ Laitinen 2003b, 331.

³²⁷ Talvitie-Kella 2010, 55.

³²⁸ Saha 1996, 75.

³²⁹ Mäkelä 2000, 21.

mukaan kansanmusiikin tyylin pohdinnoissa on kuitenkin välttämätöntä palata yksilölliseen lähtökohtaan eli esimerkiksi pelimannin persoonatyylisiin. Yksilötason analysointi on tehtävä hänen mukaansa ensin, ja vasta tämän jälkeen voi edetä esimerkiksi tietyn alueen, lajin tai ajanjakson pariin.³³⁰ Väitöskirjassaan Saha on todennut, että useita yksilöitä tai ryhmiä tutkimalla voidaan määrittää myös laajempia tyylikäsitteitä.³³¹ Omalla kohdallani äänitteen valinta on usein perustunut paljolti juuri yksilölliseen kuulokuvaan ja siitä syntyvään intuitioon ja vaikutelmaan. Esimerkiksi tutkimukseeni sisältyvien kannonkoskelaisten viulupelimannien ohjelmistosta ja soittotyyliden yhteneväisyyksistä on ollut mahdollisuus muodostaa kuvaa tietyn ajankohdan paikallisesta tyylistä. Tarkemmin kannonkoskelaisten viulupelimannien soittotyyliden eroavaisuuksista ja yhteneväisyyksistä olisi mahdollista tehdä johtopäätöksiä analysoimalla ja vertailemalla soitosta samoja piirteitä. Kansanmusiikin lehtori Juhani Näreharju julkaisi jo vuonna 1980-luvulla artikkelin *Mestaripelimannien jousenkäyttö polkan soitossa*. Tuossa edelleen ajankohtaisessa ja hyödyllisessä artikkelissa hän määritteli vajaan kahdenkymmenen eri viulupelimannin polkan soitosta samoja yksityiskohtia eli esimerkiksi jousen käyttötapaa, jousituksia ja korukuvioita.³³²

3.3.2 Valitun aineiston kuuntelu ja imitointi

Aineiston valintaa varten olen kuunnellut arkistoäänitteitä. Tällainen kuuntelu on kuitenkin erilaista kuin analysoiva kuunteleminen. Näen arkistotallenteen kuuntelussa eri tasoja, joita kaikkia käytän tutkiessani. Nämä tasot ovat *analyttinen kuunteleminen, soittaen kuunteleminen ja kehollinen kuunteleminen*. Analyttiseen kuuntelemiseen voi liittyä tarkan nuotinnoksen tekemistä, ja se tähtää yleensä yksityiskohtien tarkasteluun ja tutkimiseen. Tarkastelun kohteena voivat olla pelimannin käyttämät jousitukset, korukuviot, intonaatio ja fraseeraus.

³³⁰ Saha 1993, 5.

³³¹ Saha 1996, 75.

³³² Näreharju 1980.

Soittaen kuunteleminen ja tutkiminen on kokonaiskuvan luomista ja havainnointia itse soittaen. Tämä vaihe erottaa tutkivan muusikon musisoivasta tutkijasta. Pitkään soittimensa hallintaan, soittamiseen ja instrumenttikohotuksiin taitoihin perehtynyt muusikko voi tässä vaiheessa päästä syvälle siihen, kuinka pelimanni on fraseerannut ja soittanut sävelmän. Syvennyn samastumalla ja havainnoimalla.³³³ Omalla soitolla muusikon on mahdollista toisaalta selvittää ja toisaalta täydentää sitä, miten arkistonauhan pelimanni on toteuttanut soittamansa.³³⁴

Käytännössä ei ole mahdollista muuntautua toiseksi ihmiseksi, soittamaan juuri arkistonauhan pelimannin lailla. Talvitien mukaan tapahtuu usein väistämättä soittotyylin suhteutumista tilanteeseen ja itse soittajaan. Soittaja valitsee omien taitojensa sekä fyysisten ominaisuuksiensa vaikutuksen alaisena sen, miten arkistoäänitteen soittotyyliin ja piirteisiin adaptoituu.³³⁵ Kehollisesti kuuntelemalla on mahdollista syventää yhteyttä informantin soittoon ja päästä imitaation avulla tarpeeksi lähelle sitä. Kehollinen kuuntelu on sen kuuntelemista, miten on mahdollista tuottaa samat vivahteet, yksityiskohdat, tyyli ja mahdolliset tunteet, joita lähteestä itse kuulee. Kehollinen kuunteleminen eroaa soittamalla kuuntelemisesta niin, että soittaja ikään kuin heittäytyy koko kehollaan kuuntelemansa soittajan rooliin ja pyrkii aistimaan kehon liikkeitä ja soiton tapaa. Soittaja ei siis vain toista mekaanisesti samaa jousen suuntaa, vaan aistii syvemmin kehollista kokemusta ja tuntemusta jousen liikkeistä.

Koin itse kehollisen kuuntelun tilan workshop-tilanteessa syksyllä 2021. Osallistuin korvakuulolta tapahtuvaan opetustilanteeseen, jossa opettelin viululla polskasävelmää ruotsalaisen pelimannin soitosta. Jousitukset tuntuivat sujuvan kuin itsestään sen jälkeen, kun heittäydyin seuraamaan niitä kehollisesti jättäen samalla soitosta välittyvän muun informaation, kuten sävelen ja rytmit vähemmälle huomiolle. Kuvailemani kehollinen kuuntelu voi tapahtua ja olla mahdollista samaan aikaan soittamalla kuuntelemisen ja havainnoinnin kanssa. Kehollista kuuntelua on mahdollista tehdä myös ilman

³³³ Syrjälä 2020, 26.

³³⁴ Syrjälä 2020, 29.

³³⁵ Talvitie-Kella 2010, 57.

samanaikaista soittaen havainnointia. Väitän kuitenkin, että kehollinen kuuntelu on jollain tasolla tunnistettava ja osattava kytkeä päälle, jotta sitä on mahdollista hyödyntää.

3.3.3 Visuaalinen aineisto

Kuvallisen materiaalin, videon tai valokuvien tutkiminen voi imitoinnin yhteydessä olla hyödyllistä. Visuaalisen aineiston avulla on mahdollista saada informaatiota pelimannin soittoasennosta: viulupelimannien kohdalla erityisesti jousikäden asento voi usein olla poikkeava ja tuottaa tietynlaista sointikuvaa. Instrumentin tekniset ominaisuudet tai se, kuinka henkilö esimerkiksi kannattelee soitinta, vaikuttavat myös sointikuvan muodostumiseen. Joskus näiden asioiden matkiminen kokeellisesti, esimerkiksi jousikäden asentoa konkreettisesti jäljittelemällä, voi tuottaa uutta tietoa tietyn sointikuvan luomisesta.³³⁶

3.3.4 Raakaversio ja toisto

Uuden sävelmän ja erityisesti *pelimannin persoonallisen soittotavan* opettamisessa on olennaista opetteleminen imitoiden ja soittamalla. Edellä mainitut kuuntelun lajit toteutuvat siis oikeastaan yhtä aikaa imitoinnin kanssa. Hyvin usein pyrin itse ensin opettelemaan sävelmän raakaversioon eli muodostamaan kokonaiskuvan kappaleesta. Tämän teen soittamalla äänitteen kanssa, jos se vain on mahdollista. Usein tämä tarkoittaa arkistoäänitteen säveltason virittämistä mahdollisimman lähelle 442-viritystasoa, johon kaikki soittimeni eli viisikielinen viulu, avainviulu ja kontrabasharpa ovat yleensä viritettyinä.

Joskus, tosin en läheskään aina, teen sävelmästä raakanuotinnoksen hahmottaakseni esimerkiksi moniosaisen kappaleen kokonaiskuvan, eri osat ja niiden järjestyksen. Tämä nuotinnos ei sisällä yksityiskohtia, elleivät yksityiskohtat ala tuntua omaksumisen kannalta oleellisilta. Imitointi on kuitenkin yksi vaihe muiden joukossa, eikä siihen olekaan tarkoitus jäädä kiinni. Kuten

³³⁶ Talvitie-Kella 2010, 57.

Heikki Laitinen tiivistää historiallisen kansanmusiikin opiskelua käsittelevässä artikkelissaan: esityksen imitoinnilla on vain rajallinen mielenkiintonsa. Kiinnostuksen kohteena tulisi olla muusikkous, musiikin syntyprosessi ja musiikin ja esityksen tuottaminen.³³⁷

Kokonaiskuvan luomisen jälkeen tarvitaan toistoa. Jos imitoidessa on ollut käytössä nuotinnos tai muu kirjallinen tai visuaalinen rakennemuistio, tämän vaiheen tarkoituksena on tehdä siitä tarpeeton. Sama pätee arkistoäänitteen kanssa soittamiseen. Tarkoituksena on toistaa sävelmää kokonaisuutena useita kertoja pyrkien samalla siihen, että yhteys arkistoäänitteeseen säilyy. Pyrkimyksenä on edelleen soittaa ikään kuin arkistotallenteen kanssa, mutta niin, että se soi soittajan päässä. Tätä varten on pitänyt riittävästi kuunnella arkistoäänitettä sekä soittaa äänitteen kanssa.

3.3.5 Syventävä kuuntelu

Riittävän monien toistojen tekemisen jälkeen on hyvä palata arkistoäänitteeseen. Mitä kuulen ja koen nyt välittyvän äänitteeltä? Ensimmäisillä kuuntelukerroilla ja varsinaisessa sävelmän opettelu- vaiheessa, jolloin soitetaan arkistoäänitteen kanssa, nousee esiin yksityiskohtia. Myöhemmin, palattaessa arkistoäänitteen kuuntelemiseen, esiin saattavat nousta täysin eri yksityiskohdat ja voi syntyä jopa uusia, merkittäviä havaintoja. Esimerkiksi soittajan fraseeraus voi kuulostaa enemmän legatomaiselta eli sitovammalta jousenkäytöltä kuin mitä muistiin jäänyt kuulokuva kertoo. Ensimmäisiltä kuuntelukerroilta muodostettu kuva on muistinvaraisesti voinut täydentyä, ja tutkijan oma soitto on voinut täydentää sitä. Tämä ei välttämättä ole huono tai hyvä asia. Myöhemmin voi myös käydä ilmi, että legatomainen soitto ja jousituksista välittyvä kehollinen tieto siirtyy kehollisesti omaksuttuna, tiedostamatta, taiteelliseen lopputulokseen. Palaan kehollisen tiedon välittymiseen taiteellisessa työskentelyssä myöhemmin.

Syventävässä kuuntelussa on kyse *persoonallisen soittotyölin opettelu- prosessin* muistinvaraisuudesta ja toisaalta hetkellisesti palaamisesta takaisin päin. Tutkimuksellisesti näen kuitenkin oleellisena palata lähteen äärelle ja

³³⁷ Laitinen 2003b, 337.

avata korvat lähdeaineiston kuunteluun uudesta näkökulmasta eli jo *opetellun sävelmän perspektiivistä*. On tärkeää muistaa, että arkistoäänite on aina tietyn hetken tallenne, se on pysäytetyn hetken tuote. Äänitteeseen palaaminen ja opetteluprosessissa kulkeminen takaperin on tarpeellista, kun omaksutaan tietyn pelimannin persoonallista soittotyylä. Palaaminen lähteen äärelle opettaa oleellisia asioita itse prosessista ja toisaalta muusikon omasta työskentelystä. Samalla soittaja oppii väistämättä jotain myös omasta soittotyylistään.³³⁸ Arkistotallenteelle tallennettuun hetkeen ei kuitenkaan ole tarkoitus jäädä jumiin, kuten seuraavissa vaiheissa osoitan.

3.3.6 Oman version luominen

Perusteellisesti tehdyn *imitoinnin* ja arkistolähteeseen palaamisen jälkeen on aika rakentaa oma versio ja lähteä ikään kuin *omille teille* sen kanssa. Vasta kun soittaja on omaksunut sävelmän niin, että pystyy soittamaan sen ongelmattomasti ulkomuistista, on mahdollista siirtyä tähän vaiheeseen. Vaihetta voisi kutsua kuvitteellisten kenttämatojen mahdollistamaksi omille teille lähtemiseksi. Apuna toimii improvisointi, jolla tässä yhteydessä tarkoitan sävelmän soittelua vapaasti ja mielikuvitusta käyttäen. Improvisaatiota ja aika-aietietoa hyödyntämällä on mahdollista syventyä ja heittäytyä historiallisen kansanmusiikin soittamiseen nykyajassa.³³⁹ Oman version rakentaminen sävelmästä on materiaalin *tekemistä omaksi*, sen saattamista osaksi muusikon omaa ilmaisua. Siinä traditiosta tulee osa nykypäivän muusikon tiedollista ja musiikillista pääomaa.³⁴⁰ Aineistona ja rakennusmateriaalina on kaikki pelimannin *persoonallisesta soittotavasta* omaksuttu tieto ja taito, joita muusikko lähtee luovasti kuljettamaan omassa soitossaan. Aineistona on väistämättä myös tutkivan muusikon oma aiempi kokemus, elämänhistoria ja eletty elämä.

Kun soittaja perehtyy ja syventyy edellä kuvattujen vaiheiden avulla pelimannin soitteeseen, se myös avaa soittajan korvat kuulemaan omaa soitollista

³³⁸ Talvitie-Kella 2010, 57.

³³⁹ Laitinen 2003b, 333.

³⁴⁰ Syrjälä 2020, 29.

ilmaisua samalla kun se opettaa toisen pelimannin soitosta. Itse sävelmän ja arkistoäänitteen lisäksi soittaja voi *vaikuttua* pelimannin elämänhistorian tapahtumista, elämäkerronnasta ja haastatteluista, jos tätä materiaalia on saatavilla. Osittain tämä tieto on aiemmin mainittua aikalaistietoa. Oman version rakentamisessa on tärkeää kaikenlainen heittäytyminen ja intuition kuunteleminen.

Improvisaation avulla on mahdollista käyttää kaikkea sitä tietoa ja taitoa, mitä muusikolle on kertynyt soittohistoriansa aikana. Tämä vaatii luovuutta ja rohkeutta. Arkistoäänite voi tuntua vangitsevalta, mutta on monia keinoja astua *omille teille* arkistoäänitteen kontekstissa. Aluksi voi keskittyä vain muutamien yksityiskohtien variointiin ja muunteluun, hivuttautuen koko ajan kauemmaksi lähtökohdasta, opetellusta sävelmästä ja imitoidusta pelimannin tulkinnasta. Tässä vaiheessa voi hyödyntää myös toisen pelimannin tulkintaa samasta sävelmästä, mikäli arkistoäänitteiltä on mahdollista löytää eri versioita samasta sävelmästä. Aina tämä ei ole kuitenkaan mahdollista.

Omille teille lähteminen vaatii heittäytymistä ja mielikuvitusta, mutta on kaiken sen arvoista. Näitä omassa tilassa tehtäviä retkiä kannattaa äänittää ja tallentaa. Kokemattomalle oman soiton äänittäminen voi tuntua vaikealta. Ajan kanssa ja toistojen avulla siihen on mahdollista tottua. Oman soiton tallentaminen antaa soittajalle mahdollisuuden kuunnella versioitaan ja oppia niistä. Tätä reittiä käyttämällä löytää toistamisen arvoiset variaatiot, muunnelmat ja mahdollisuudet sekä oppii omasta soittotavastaan yllättävän paljon. Tavasta voi vähitellen muodostua hyvä ja hyödyllinen työskentelymetodi.

3.3.7 Äänitettyjen versioiden analysointi

Omasta soitosta ei ole järkeä tehdä äänityksiä, jos niitä ei koskaan kuuntele. Tätä joudun useasti toistamaan oppilailleni. Äänittäminen ja versioiden kuunteleminen toimii eräänlaisina ulkopuolisina korvina. Tallennetuista versioista on mahdollista analysoida ja poimia parhaat yksityiskohdat jatkokäyttöön. Olen itse vuosia käyttänyt keskeneräistenkin prosessien äänittämistä työskentelymetodinä. Soittaessa voi tällöin heittäytyä hetkeen ja keskittyä musiikin ja ilmaisun virtaamiseen vapaasti sekä yksityiskohtien hiomiseen ja

harjoittelemiseen. Tallentaminen tekee mahdolliseksi palata noihin hetkiin myöhemmin.

Harjoitustallenteisiin päätyy paljon materiaalia, josta ei ole oikeastaan mitään hyötyä. Silti sinne päätyy myös riittävästi niitä hetkiä, joiden ansiosta on kiitollinen, että äänitys on ollut päällä. Vaikka oman, tallennetun soiton kuuntelemista pitää harjoitella, koska kriittinen korva voi olla liian vaativa, vähitellen on kuitenkin mahdollista siirtää huomio omien versioiden syvällisempään sisältöön. Silloin improvisaatiosta on mahdollista poimia ne hetket, joita voi käyttää sovituksessa tai jatkojalostaa eteenpäin.

3.3.8 Lopputulos

Onko arkistotyöskentelyn avulla työstetystä sävelmästä aina tarpeen saada esitys tai jokin lopputulema? Ei välttämättä. Itse käyn edellä kuvatut arkistotyöskentelyn vaiheet läpi hyvin monen sävelmän kanssa, eivätkä kaikki päädy mihinkään julkiseen muotoon. Sen sijaan ne voivat olla osa opetusmateriaaliani tai omaa rentoa soittelua. Joskus jonkin sävelmän kohdalla syntynyt idea päätyy toisen sävelmän sovitukseen ja niin edelleen. Jotkin saattavat päätyä konsertti- tai kilpailuohjelmistoon tai muuhun julkiseen esitykseen.

Arkistoa hyödyntämällä viuluun ja sen soittamiseen avautuu ikään kuin erilainen näkymä, päätyi sieltä poimittu sävelmä esityskappaleeksi tai muuhun käyttöön tai ei. Oma kiinnostukseni on suuntautunut omiin juuriini Pilli-Hermannin henkilön avulla. Soitonäytteitä häneltä ei ole tallennettu, ja koenkin, että muiden pelimannien sävelmistöön, persoonallisiin soittotyyleihin ja elämänhistoriaan perehtyminen on tuonut muusikkouteeni jotain sellaista, mitä en muuten olisi löytänyt.

Edellä kuvaamani monivaiheinen menetelmä on vain yksi, kapea tapa muodostaa käsitystä yksilöllisistä ja persoonallisista soittotavoista, omaksua niitä ja kuljettaa tästä lähtökohdasta perinnettä eteenpäin – tai ylipäätään pitää perinnettä hengissä. Arkistoäänitteelle jäänyt perinne on hyvin nopeasti kuollutta perinnettä, jos sitä ei soiteta ja lauleta.

4 Tanssiminen muusikon ilmaisun väylänä ja tutkimuksen kokeellisena osana

Avaan seuraavaksi niitä samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen yhdistämiseen liittyviä menetelmiä, joita olen kokeillut ja käyttänyt taiteellisissa osioissa. Osa on ollut käytössä useita vuosia, ja osa löytänyt uusia muotoja viimeisten jatko-opintovuosien aikana. Jotkut näistä menetelmistä soveltuvat erinomaisesti harjoitteiksi sekä pelkkään soittamiseen että samanaikaiseen soittamiseen ja tanssimiseen. Kuvailen lyhyesti menetelmät ja niiden sisällön.

4.1 Samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen oppimisen ja harjoittamisen menetelmiä

4.1.1 Kävely

Kävely on yksi yleisimmistä arkisista ja automatisoituneista toiminnoistamme, joita useimmat meistä tekevät tiedostamatta joka päivä. Toiseksi se on yksi kansantanssin askellajeista. Kolmanneksi käveleminen on yksi muusikon rytmisten ja motoristen taitojen harjoittamisen välineistä, joita on käytetty varsinkin viulunsoiton pedagogiikassa. Kävelyn tuomia etuja ovat muun muassa parempi soittoergonomia sekä soittoasennon rentous.³⁴¹ Pulssiin asetettu tasainen kävely on erinomainen harjoitus kenelle tahansa muusikolle. Soittoasento ja soittimen kannattelun tarve vaikuttavat kuitenkin siihen, onko soittajan ylipäättään mahdollista liikkua samanaikaisesti soittaen. Suhteellisen kevyen jousisoittimen kuten viulun, avainviulun tai kontrabasharpan kanssa tämä on mahdollista. Avainviulu ja kontrabashaarpa eroavat soittoasennoltaan viulusta, mutta koen näissäkin soittajan hyötyvän paljon soiton kanssa samanaikaisesta liikkeestä.

³⁴¹ Van der Woude-Rantalaiho 16.2.2017.

Oman kokemuksen mukaan hyvä alku harjoittelulle oli tasainen kävely niin, että jokainen askel osui neljäsosan mittaiselle osalle musiikkia. Tämä osoittautui ajoittain yllättävän vaativaksi. Tekniikkaa ja askelta oli hyödyllistä hioa eri tempoissa, hidastaen tai nopeuttaen sekä soittoa että kävelyä. Tarkoituksena oli soiton ja kävelyn yhdistäminen samaan tempoon ja niin, että toiminnot tapahtuivat unisonossa ja kontaktissa toisiinsa. Jos tuntui haastavalta soittaa melodiaa samanaikaisesti liikkeen kanssa, aloitin soittamalla vapaita kieliä käyttäen samaa logiikkaa jokaiselle askeleelle osuvasta neljäsosanuotista. Varioimalla nuotin kestoa puolinuotin tai pisteellisen puolinuotin mittaiseksi oli helppo lähteä rakentamaan kolmijakoista askellusta eli esimerkiksi valssin tai polskan peruspulssia. Samanaikaisessa kävelyssä ja soittamisessa soittajan on helppo itse huomata, jos soittaminen tai liikkuminen häiriintyy tai ei suju. Kävelystä syntyvän liikkeen tulisi säilyä selkeästi etenevänä ja tilassa kulkevana. Useasti ongelmat samanaikaisuudessa ilmenivät kävelyn pysähtymisenä tai selvänä hankaluutena edetä tilassa. Selkeän, neljäsosille tähtävän vapaakielten soiton ja samanaikaisen kävelyn pitäisi sujua suhteellisen saumattomasti. Tällä menetelmällä aloitteleva viulunsoittaja voi rentouttaa soittoasentoaan ja parantaa koordinaatiotaan.

Seuraavaksi esittelen kolme hyödyntämäni harjoitusta kävelystä samanaikaisen soiton kanssa.

1. Kävele tasaisesti niin, että askel on jokaisella tahdin neljäsosalla ja soita samalla yhdellä sävelellä rytmisesti unisonossa kävelyn kanssa eli niin että neljäsosanuotti on jokaisella askeleella. Jousen suunta vaihtuu joka askeleella. Harjoitusta voi vaikeuttaa vaihtamalla säveltä vapaasti, ensin esimerkiksi vapailla kielillä.

2. Kävele tasaisesti niin, että askel on jokaisella tahdin neljäsosalla ja soita samalla yhdellä sävelellä rytmisessä puolinuotti – neljäsosanuotti. Puolinuotti jatkuu kahden ensimmäisen askeleen ajan, neljäsosanuotti soitetaan kolmannen askeleen kohdalla. Jousen suunta vaihtuu jokaisen soitettujen nuotin kohdalla. Harjoitusta voi vaikeuttaa vaihtamalla säveltä vapaasti, ensin esimerkiksi vapailla kielillä.

3. Kävele tasaisesti niin, että askel on jokaisella tahdin neljäsosalla ja soita yhdellä sävelellä rytmissä neljäsosanuotti – puolinuotti. Jousen suunta vaihtuu jokaisen soitettun nuotin kohdalla. Harjoitusta voi vaikeuttaa vaihtamalla säveltä vapaasti, ensin esimerkiksi vapailla kielillä.

Samanaikainen kävely ja soitto

♩ = 80

Soitto

Kävely/askel

Kuva 9. Esimerkissä ylärivillä viulu ja alarivillä askel (O = oikea jalka, V= vasen jalka). Nuotintaja Emilia Lajunen.

Seuraavaksi tehdään saman harjoituksen kohdat 2 ja 3 päinvastoin, eli siten että soitetaan neljäsosia jousen suuntaa joka iskulla vaihtaen ja kävelyssä askellus vaihtelee rytmisesti:

4. Kävele rytmissä puolinuotti – neljäsosanuotti. Puolinuotti jatkuu kahden ensimmäisen jousella soitettavan neljäsosan ajan, neljäsosanuotti astutaan kolmannen jousen kohdalla.

5. Kävele rytmissä neljäsosanuotti – puolinuotti. Kävelyn ensimmäinen askel astutaan neljäsosanuotin mittaisena ja toinen askel jatkuu kahden jousella soitettavan neljäsosan ajan. Soitto on tasaisesti neljäsosia.

Varioimalla joko soittoa, askelta tai molempia voi harjoitella koordinaatiota monin eri tavoin. Lisäksi sujuvan liikkeellisen ja soitollisen unisonon harjoittelu on erittäin hyödyllistä. Mahdollisimman yhtenevän unisonon harjoittelu antaa mahdollisuuden löytää kuunteleva yhteys askelen ja soiton välille. Tämä kuunteleva yhteys on kehon kuuntelua, ja sitä voi käyttää jalalla rytmin polkemisessä soittoon. Jalanpolkemiseen palaan tarkemmin myöhemmin.

4.1.2 Kansantanssilajien tyypilliset askelikot

Kävelyn lisäksi monet muut kansantanssilajien askelikot ja sarjat ovat kokeilemisen arvoisia samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa. Polskan, sottiisin, valssin ja menuetin askelikot³⁴² tai niiden perusaskelikot toimivat hyvin. Huomattavasti vaativampina koen polkan tai masurkan askelikot, sillä ne sisältävät hyppyjä, ja samanaikainen hyppääminen ja viulunsoittaminen aiheuttaa helposti jousen lennähtämisen pois kieliltä. Etukäteen suunniteltuun koreografiaan on toki mahdollista sovittaa esimerkiksi yksittäisten hyppyjen ajaksi taukoja.³⁴³ Polkan askelikko perustuu kuitenkin jatkuviin hyppyyhin, ja vaikka polkan soittamiseen käyttäisikin melko lyhyttä ja pientä joustaa, hyppääminen silti aiheuttaa samaan aikaan selkeän muutoksen soittoon lennättämällä joustaa pois päin viulun kieliltä. Masurkan kanssa on mahdollista varioida hypyttömällä ja hyppivällä askelikolla sekä vaihdella pyörimistä valssimaisen maata pitkin menevän variaation ja hyppivän variaation välillä.

Polskan, sottiisin, valssin ja menuetin askelikkoja tanssitaan tyypillisesti pitäen kehon painopistettä mahdollisimman alhaalla. Tämä mahdollistaa hyvin orgaanisen ja joustavan soiton samanaikaisesti liikkumisen kanssa. Viulistina olen kokenut polskan askelikon hyvin kiinnostavaksi. Myös Kleemola-Välimäki mainitsi *Silmun* prosessiin liittyen polskan olleen kiehtovin.³⁴⁴ Kansanmusiikkiviulistien kiinnostus nimenomaan polskasävelmien soittoon on

³⁴² Askelikko on tanssin toistuva askelkuvio. Esim. sottiisin perusaskelikko on askel – askel – hyppy.

³⁴³ Ks. alalukua 1.2.3, Tanssi- ja musiikkiesitys *Silmu*.

³⁴⁴ Kleemola-Välimäki 4.6.2021.

huomattavaa, ja sama ilmiö on nähtävissä tanssimisen ja soittamisen yhdistämisessä. Tunnistan tämän piirteen omassa tutkimuksessani, sillä olen ollut erityisen kiinnostunut polskasta ja eri muodoista soittaa ja tanssia sitä. Polskan poljento, niin tasajakoisessa kuin kolmijakoisessa polskassa, on sekä tanssillisesti että soitollisesti hyvin kiehtova, ja svengi vie myös helposti menessään. Pelkän polskan askelluksen tutkiminen viulistin tanssimisen menetelmällä olisi riittänyt tutkimusaiheeksi, ja tutkivana muusikkona minua kiinnostaisikin tehdä aiheesta jatkotutkimusta. Kiinnostus polskaa kohtaan välittyy myös siinä, että Erkki Ala-Könnin polskaa käsittelevän väitöskirjan³⁴⁵ jälkeen on viimein syntynyt myös uudempaa tutkimusta pohjoismaisesta polskasta. Alttoviulisti ja tutkija Krishna Nagaraja syventyi taiteellisessa jatkotutkinnossaan *Polska Travels: Composing (at) the Crossroads*³⁴⁶ polskan historiaan ja ominaispiirteisiin sekä paikallisiin muunnelmiin säveltämällä. Pelimanni ja tutkija Magnus Gustafsson on puolestaan kirjoittanut kattavan väitöskirjan *Polskans historia*³⁴⁷.

Polskan askelikot eivät kuitenkaan ole helppoja tanssia samanaikaisen soittamisen kanssa. Osa polskan kiinnostavuudesta, mutta myös askelikkojen vaikeudesta, liittyy polskan erityiseen rytmiseen ja melodiseen ominaislaatuun, jota tanssilajista tehdyssä tutkimuksessakin on paljon pohdittu. Avaan joitakin samanaikaisen soittamiseen ja tanssimiseen liittyviä kysymyksiä luvussa 4.3.

4.1.3 Jalanpolkeminen iskulle vai takapotkulle?

Olen yhdistänyt *maanitukseen* liittyviä askelikkoja tai yleensäkin karjalaista askellusta harjoitteena improvisatoriseen *maanitukseen* tai vastaavanlaisen musiikin soittamiseen. Eräänlainen harjoite ja haaste muodostui jalanpolkemisesta iskulle ja sen variaationa jalanpolkemisestä takapotkulle. Idea syntyi alun perin karjalaisen askelluksen rytmistä ja tanssiaskeleesta. Karjalaisella askel-

³⁴⁵ Ala-Könni 1982.

³⁴⁶ Nagaraja 2022.

³⁴⁷ Gustafsson 2016.

luksella tarkoitan tässä esimerkiksi tanssissa olevia polkuja, joissa askel ja samalla tietynlainen aksentointi sijoittuu takapotkulle.

Olen yhdistänyt hyvin eri tavoin soittoa efektoivia liikkeitä, eli iskulle ja takapotkulle sijoittuvaa jalanpolkemista, paitsi maanituksiin myös polskiin. *Leppänen*-soolosävelmä *Vainaan perua* -esityksestä on yksi esimerkki efektoivasta ja ilmaisua laajentavasta jalanpolkemisesta ja sen käyttämisestä orgaanisena musiikin osana. Vaatii harjoittelua osua jalalla napakasti takapotkulle niin, että soiton kulkevuus säilyy ja jalanpolkemisen ja soiton välillä oleva yhteys on orgaaninen eli soiton ja jalan rytmin luonnollisesti yhteen liittävä. Alkuun saattaa olla raskasta hallita kehon tasapaino soittaen ja osua samaan aikaan jalalla takapotkulle. Pysin itse vuorottelemaan takapotkua iskevää jalkaa, jotta kehon tasapaino säilyy. Huomasin myös, että on hyvä liikkua ja tanssia tasapuolisesti molemmilla jaloilla. Jos paikallaan pysymisen sijaan liikkuu tilassa, se auttaa pystyssä pysymisessä ja luo luonnollisemman tuntemuksen takapotkuun. Liike voi olla hyvin pientä, sillä takapotkun tulemiseksi esille on toisen jalan oltava *läsnä* ja *käytettävissä* iskulle. Tarkoitan tässä sitä, että takapotku ilmenee ulospäin eräänlaisena kontrastina iskulla olevalle tahdinalalle.

4.1.4 Jalanpolkeminen vai ei?

Niin kävely, tanssin askelikot kuin paikallaan olevan pelimannin pelkkä jalanpolkeminen pulssiin on saatava sujumaan yhteydessä soitettavaan musiikkiin. Niiden on myös hyvä olla soittajan kontrolloitavissa. ”*Soitto menee jalan alle*” -sanontaa kuulee käytettävän paljon esimerkiksi pelimannin soittoa kuvailtaessa. Erkki Ala-Könnin vuonna 1952 haastattelema viulu-pelimanni Akseli Raatikainen kuvaili näillä sanoilla kollegansa, viitasaarelaisen Jukka Hämäläisen eli Raja-Jukan yksilöllistä ja laajemminkin erinomaisena pidettyä soittoa.³⁴⁸ Mutta mitä oikeastaan tarkoittaa, että jokin ”menee jalan alle”? Sanonnan avulla ilmaistaan useasti mielikuvaa siitä, että musiikki tanssittaa vieden mukanaan ja soittajan yleisö lähtee innostuen liikkeelle, tanssimaan. Mutta sanonnan voi ajatella sisältävän myös ajatuksen, että pelimannin jalka polkee yhdessä soiton kanssa. Pelimannin soiton ja jalanpol-

³⁴⁸ Kper A–K 1310.

kemisen välillä on yhteys, jonka ilmaisuvoima voi olla suurempi kuin yleensä ajatellaan. Tuota ilmaisua on mahdollista myös hioa osaksi musiikillista ilmaisua ja välineistöä.

Jalanpolkemiseen liittyy kysymys, minkälaisena liikkeenä musiikki ilmenee ulospäin. Mitä syntyy polkemalla jalkaa iskulle tai takapotkulle samanaikaisesti soittaessa? Miten polskan kolmijakoisen poljennon tai vastaavasti tasajakoisuuden vaihtelu ilmenee ja vaikuttaa? Mitä tapahtuu, kun jalanpolkemisen lopettaa kokonaan tai siinä vaihtelee eri rytmejä? Kuten aiemmin totesin, muusikon kehollinen ilmaiseminen ja liike voi olla hyvin pientä ja hienovaraista. Pelkästään jalanpolkemisestä voi tulla osa musiikkia ja esitystä. Ripaskan soittaminen avainviululla ja tanssista poimimani takapotkun polkeminen ovat vaikeudessaan saanut minut miettimään mahdollisen ja mahdottoman rajoja. Tarvitseeko rytmin ja tanssin olla sama, tai ovatko ne ollenkaan sama asia? Missä määrin voin tai haluan soitossani ja ilmaisussani pitää kiinni rytmistä ja missä määrin rikkoa sitä?

Päädyin jatkotutkintoni taiteellisissa osioissa työstämään erilaisia harjoitteita ja ratkaisuja jalanpolkemisen ja polkematta jättämisen välillä. Hyvin intensiivinen ja kovaääninen jalan hakkaaminen soiton mukana voi viedä huomion helposti pois itse musiikista. Ympäröivä tilanne voi tehdä siitä jopa häiritsevää. Rytmikästä poljentoa voi kuitenkin käyttää myös hyödyksi huomion suuntaamiseen tai soiton maustamiseen erilaisilla perkussiivisilla soundeilla ja vivahteilla. Oma suhtautumiseni jalanpolkemiseen ja sen hallintaan helpottui testatessani edellä mainitsemaani iskulle ja takapotkulle polkemista samanaikaisen soiton kanssa. Polkemalla jalkaa oli mahdollista ikään kuin höystää soittoa ja korostaa sen tiettyjä ominaisuuksia, esimerkiksi takapotkulle sijoittuvaa svengiä. Lisäämällä jalanpolkemiseen taukoja ja pitkiä hiljaisia jaksoja on mahdollista korostaa tiettyjä osia kappaleesta. Koen myös mielekkääksi käydä dialogia jalanpolkemisen ja soiton välillä. Myös esimerkiksi haitaristi Antti Paalanen käyttää jalanpolkemista soolomusiikkinsa osana.³⁴⁹ Paalasan soitossa jalanpolkeminen on erikseen vahvistettu ja se toimii efektinä haitarinsoitolle.

³⁴⁹ <https://www.anttipaalanen.com/videos>

4.1.5 Improvisaatio

Viulistin samanaikaiselle soittamiselle ja tanssimiselle on rajoittavia tekijöitä. Näistä paritanssiotteen tuomia haasteita avasin aiemmin musiikki- ja tanssiesitys *Silmun* esittelyn yhteydessä.³⁵⁰ On hyvä hahmottaa ja tunnistaa niin soittamisen kuin tanssimisen rajoitteet ja toisaalta pyrkiä mahdollisuuksien mukaan kiertämään ne tai hyödyntämään niitä. Improvisaation avulla on mahdollista löytää menetelmiä tanssimiseen viulua soittaen. Viulistin kädet ovat sidottuina soittimeen soittamisen mahdollistamiseksi, ainakin jos tarkoituksena on säilyttää normaali soittoasento ja jonkinlainen mahdollisuus tuottaa musiikkia. Jos kontrollia soittoasentoon ei ole tarkoitus säilyttää, mahdollisuuksien määrä tietenkin lisääntyy.

Vaikka viulistin kädet olisivat kiinni normaalissa soittoasennossa, jalkoja on huomattavan helppo liikuttaa monella tavalla. Intuiiota hyödyntävässä improvisaatiossa liikkeellinen ilmaisu keskittyykin enemmän alaruumiin liikuttamiseen ja ilmaisun etsimiseen sieltä. Käsien ja yläruumiin liikuttamiseen on keskityttävä erikseen ja ajatuksella ja on etsittävä aktiivisesti tapoja löytää liikkuvuutta ja erilaisia, poikkeavia liikeratoja.

Monikanavaisen kuuntelun tilassa on useita erilaisia menetelmiä improvisoida. Liikkeen johdattama improvisaatio tuottaa erilaisia ärsykeitä sen mukaan, onko liike soittajan omassa kehossa vai tuleeko liikkeellinen ärsyke kehon ulkopuolelta toisesta tanssijasta. Improvisoinnissa muiden improvisojien impulssien seuraaminen samanaikaisesti tanssien ja soittaen on lähtökohtaisesti erilaista kuin vain soittaen. Päätös siitä, mitä impulssia seurata, voi olla hyvin vaikea tai työläs. Tällöin se myös hidastaa reagointia. Haastavinta on monikanavaisen kuuntelun yhteydessä mainitsemani improvisaation impulssien seuraaminen tanssijoita ja muusikoita sisältävässä ryhmässä. Toisaalta on mahdollista ottaa vaikutteita ja ärsykeitä ulkopuolelta, mutta voi tuntua valinnanvaraa olevan liikaa. Muusikkona seuran helposti toista muusikkoa, vaikka me molemmat liikkuisimme samaan aikaan. Tanssin ja liikkeen seuraaminen jää väistämättä tällöin toissijaiseksi, jos en muusikkona suuntaa siihen aktiivisesti tietoisuuttani. *Silmussa* viulistien oli luonnollista

³⁵⁰ Ks. Musiikki- ja tanssiesitys *Silmu*, alaluku 1.2.3.

kuunnella yhteissoittoa ja sen sujumista suhteessa toisiin viulisteihin. Esityksestä tehdyltä tallenteelta on mahdollista nähdä liikkeen vaikutus siihen, että viulistien yhteissoitto nopeutuu orgaanisesti, kun kaikilla kolmella samanaikaisesti tanssivan ja soittavan tanssiparin liikkeellä on nopeutuva tendenssi.

Tekemisen ja kuuntelemisen suunnan vaihtelu ja pyrkimys dialogiin on ollut haastavaa mutta mielenkiintoista. Kokemuksellisesti ja tutkimuksellisesti hienoimpia hetkiä ovat olleet ne, joissa tapahtuu jotain yllättävää ja ennalta-arvaamatonta. Yksi esimerkki kehollisen kuuntelun monisuuntaisuudesta on *Katrillia kahdessa ajassa* -esityksen harjoitus- ja työskentelyprosessista. Harjoitukset pidettiin Suvilahdessa Esitystaiteen keskuksessa, ja mukana oli ohjaavan opettajan roolissa koreografi Marjo Kuusela. Teimme läpimennon kaltaisen harjoituksen *Yhdeksän hengen enkeliska* sävelmästä ja siihen kuuluvasta liikkeestä. Harjoitusprosessin aikana sävelmää ja siihen tulevaa liikettä oli harjoiteltu usealla eri menetelmällä. Pääpaino oli aina ollut improvisaatioissa ja toisten kuuntelussa sekä siitä vaikuttumisessa, ja niin oli tälläkin kerralla. Oma tehtäväni oli joko antaa soittoni vaikuttua tanssijoiden liikkeestä tai antaa oman liikkeeni tai tanssijoiden liikkeen vaikuttua soitostani. Esimerkkinä olevassa hetkessä tuli selkeästi näkyviin nimenomaan tanssijan liikkeen aikaansaama musiikki muusikon soittavassa kehossa. Käytännössä yksi tanssiryhmän tanssijoista oli jatkuvassa kontaktissa jousikäteeni ja vei ja liikutti koko kappaleen ajan joustani. Omaksi tehtäväkseni jäi tehdä mahdolliseksi tanssijan liikkeen aikaansaama musiikki kannattelemalla avainviulun joustaa sekä itse soitinta hyvin kevyesti. Soitin myös sormillani enkeliskaa niiltä osin kuin se tuntui luontevalta. Koreografi Kuuselalle tämä oli hyvin näkyvä ja kuuluva hetki, mikä kävi ilmi harjoituksen jälkeen käydystä keskustelusta. Itselleni tutkivana muusikkona tuo kehollistunut soiton hetki oli erittäin mieleenpainuva, ja olenkin palannut tähän kokemukseen tutkimuksessani useamman kerran.³⁵¹ Tässä esimerkissä tulee esille myös tanssijan kanssa soittaminen, jonka koen olevan yksi mahdollinen liikkeen ja soiton yhdistelmä. Siinä kaksi eri kehoa ja tilaa, muusikon ja tanssijan, yhdistyvät ikään kuin yhdeksi.

³⁵¹ Lajunen 2016.

Kuvailisin tätä menetelmää ja väylää *kontrolloimattoman soiton* hetkeksi. Liike on tässä esimerkissä se, joka vie ja kontrolloi. Kannattelin tilanteessa soitintani, mutta kannattelu oli kuitenkin niin pientä kuin vain oli mahdollista sisältäen välttämättömimmän. Tanssijan keho sääteli jousen liikettä soittimen kielillä. Syntynyt musiikki ei ollut mitä tahansa ääntä, vaan se tuotti yhden improvisoidun version alun perin arkistotallenteelta peräisin olevasta *Yhdeksän hengen enkeliska* -sävelmästä.

4.1.6 Kontrolloitu ja kontrolloimaton

Käytännössä jaottelen jatkotutkintoni taiteellisissa osioissa ja niiden harjoitusprosesseissa esiintyneen samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen kolmeen eri kategoriaan. Nämä kategoriat ovat *kontrolloitu soitto ja kontrolloitu liike, kontrolloitu liike ja kontrolloimaton soitto* sekä *kontrolloitu soitto ja kontrolloimaton liike*. Jonkinlainen mahdollisuus on vielä kontrolloimaton liike ja soitto, mutta käytännössä tätä on melko vaikea toteuttaa. Vaativaa on myös soittaa hallitusti ja pyrkiä yhdistämään siihen kontrolloimatonta liikettä. Soiton hyvään hallintaan menee käytännössä niin paljon energiaa ja keskittymistä, että on vaikea heittäytyä hallitsemattomaan liikkeeseen koko keholla, – tai ainakin soitto väistämättä vaikuttuu tästä rajusta kehollisesta toiminnasta.

Tutkimuksellisesti kiinnostavimmiksi ovat osoittautuneet samanaikainen soitto ja liike, jotka ovat keskenään kontrollissa ja kuuntelun tilassa, sekä liikkeen kontrolloima soitto. Esimerkki kontrolloidusta liikkeestä on koreografiaan perustuva liike tai liikesarja, jossa hyödynnetään eri askelikkoja ja tapoja liikkua. Musiikki tällaiseen liikesarjaan voi olla improvisoitua, tai liikesarjaan pyritään löytämään siihen sopiva musiikki. Samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa yksi menetelmä voi olla myös esimerkiksi opetella ensin liikesarja liikkeellisesti ilman soitinta ja tuoda soittaminen mukaan vasta, kun liikesarja on hallinnassa. Tällainen menetelmä tuottaa erilaista materiaalia kuin se, että liikkeeseen ja soittoon lähdetään ikään kuin samalta asteelta, opettelemaan molempia yhtä aikaa orgaanisesti yhdessä.

Vainaan perua -esityksen prosessissa *Paimenpojan polskaan* työstettiin materiaalia usealla eri tavalla. Kappaleen introna ollut heiluriliike työstettiin

vasta viimeiseksi, kun koko muu kokonaisuus oli suunniteltu. Koreografioitu liikesarja, jossa huuliharppu aloittaa musiikin ensin ja viulu yhtyy mukaan myöhemmin, syntyi alun perin tarkkana ja huolellisesti suunniteltuna liikesarjana. Soittimet ja niiden kannattelu pidettiin tiedostettuna liikesarjaa työstettäessä, mutta viulun soitto-osuuden työstin improvisoinnin pohjalta samanaikaisen liikkeen avulla. Tällöin soittoon mahdollistui orgaaninen ja liikesarjan askeliin sopiva soitto, joka oli kuitenkin lopulta hyvin vapaa- muotoinen, vaikka noudatti tiettyä toistettavaa linjaa. *Paimenpojan polskan* kokonaisuuden työstämiseen kului kuitenkin useampia tunteja. Heilurimaisen intron ja hitaamman liike- ja askelsarjan jälkeen olevaan jaksoon sijoitimme nopeamman askelsarjan. Sen syntyvaiheissa oli myös havaittavissa soiton vaikutusta siihen, mitä askelikkoja otettiin mukaan ja miten sarjan kehittäminen eteni. Käytännössä työstimme projektin jossain vaiheessa nopeaa, ristiin kulkevaa askelsarjaa olemalla Eero Grundströmin, kanssa vuorotellen vierekkäisessä ja vastakkaisessa asetelmassa. Testasin nopeaa *Paimenpojan polskan* -sävelmää tähän askelikkoon, ja totesimme sen toimivan hyvin nopeassa tempossa. Tuo sävelmä määrittä pitkälti seuraavat vaiheet. Työstimme koreografi Kuuselan ja muusikko Grundströmin kanssa kappaleen loppuun yhteisen kilvoittelevan ja vuorotteluja sisältävän dueton.

Improvisoinnilla on ollut sijansa monessa jatkotutkintoni taiteellisen osion prosessissa. Hienointa on ollut yhdistää tarkkaan mietittyjä askel- ja liikesarjoja musiikkiin, jolla on siinä hetkessä ollut mahdollisuus vaikuttaa liikesarjan flow'sta. Silloin syntyy yleensä kehollisesti hyvältä tuntuva materiaalia. Toivon, että nämä hetket ovat myös näkyneet ulospäin tietynlaisina vapaina ja virtaavina hetkinä.

Toinen tutkimuksellisesti kiinnostava asia on ollut myös tarkastella, kuinka pientä tai suurta liike voi lopulta olla. *Vainaan perua* -esityksen nimikkokappaleen koko sovitus syntyi jalan liikkeen tuomisesta soittoa rajaavaksi tekijäksi. Tutkimuksen kohteena oli syventyä siihen, miten muusikon soittavaan kehoon takaisin tuotu liike vaikuttaa sävelmän soittoon ja sen uuteen tulkintaan toisenlaisesta näkökulmasta. *Vainaan perua* -sävelmä on vaikuttanut minuun kehollisesti hyvin voimakkaasti aina siitä lähtien, kun olen sitä alkanut soittaa. Olen soittanut sävelmää sekä viisikielisellä viululla, avainviululla että kontrabasharpalla. Sävelmän alun perin arkistoäänitteelle

Yksi variaatio tästä jalan liikkeestä lähtöisin olevasta tavasta soittaa kontrabasharpaa oli suurentaa ja pienentää jalan liikettä ja seurata miten se vaikuttaa soittoon. Kappaleen nyanssit ja dynamiikka muodostuivat ja ilmaantuivat esiin kun soitin tämän menetelmän avulla. Koko kappaleen versio oli hyvin erilainen kuin toisen duoni, Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala, levyttämä sovitus samasta sävelmästä.³⁵²

Edellä läpikäymästäni *Vainaan perua* -sävelmän esimerkistä vedän sen johtopäätöksen, että muusikko, joka on tietoinen kehollisuudesta ja liikkeestä, soittaa ja ilmaisee eri tavoin kuin sellainen muusikko, joka ei kiinnitä kehollisuuteen huomiota. Esille nousevat yksinkertaisesti eri piirteet, jotka voivat lähteä johdattamaan soittamista ja ilmaisua. Ne vievät yleensä väistämättä myös toisenlaiseen suuntaan kuin pelkästään soittamiseen keskittyvässä toiminnassa. Väitän, että keskittymällä kehollisuuteen ja liikelähtöisyyteen sekä näiden avulla syntyvään materiaaliin, ilmaisu voi olla toisella lailla vapaata kuin keskittymällä laadullisesti ja teknisesti soittamisen eri mahdollisuuksiin.

Lopuksi haluan koota yhteen aiemmin mainittujen menetelmien täydennykseksi muutamia hyviä harjoitteita, joilla voi harjoitella liikkeen ja soittamisen yhdistämistä. Niiden avulla kehontietoisuuden harjoittaminen on mahdollista yhdistää luovaan toimintaan. Pohdin myös tarkemmin viulistin soittoon paljon vaikuttavia jousituksia. Menetelmät ovat myös erinomaisia improvisaation sekä kontrolloidun ja kontrolloimattoman tekemisen harjoitteita esimerkiksi jousisoittajan koordinaation ja luovuuden harjoittamiseen.

4.1.6.1 Harjoitus: vuorotteleva improvisaatio

Vuorotteleva improvisaatioharjoitus tarkoittaa tässä menetelmää, jonka työkaluna ovat tietyn mittaiset vuorottelevat jaksot. Jakson pituus voi olla esimerkiksi kuusi tahtia ja sen tahtilaji 3/4. Vuorottelun idea on vaihdella liikkeen ja soiton välillä. Ensimmäinen kuuden tahdin jakso tehdään ensin liikkuen ja heti perään saman mittaisena soittaen. Harjoitteessa voi vaihdella

³⁵² Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala. Hukkuneen valssi (Piilokisa 2018, Nordic Notes).

sitä, aloittaako soittaminen vai liikkuminen. Tarkoitus on, että vaihdot tapahtuvat saumattomasti, eikä väliin jää tyhjää. Näillä soittamisen ja liikkumisen eri laaduilla pyritään siis pulssissa pysymiseen ja eräänlaiseen vuoropuheluun. Aloittavasta toiminnasta eli soittamisesta tai liikkumisesta on poimittava rytmi tai linja, ja toistettava toisella tekemisellä heti perään. Voi olla aluksi helpompaa tehdä harjoitus toisen muusikon tai tanssijan kanssa, jolloin nimenomaan vuorottelun olemus hahmottuu paremmin. Samanaikaisesti sekä liikkuen että soittaen kehon sisäinen kokemus tukee toimintaa, mutta informaation ja ilmaisun määrä voi silti tuntua ylikuormittavalta.

Voi olla hyvä aloittaa ensin samassa pulssissa pitäytyvästä materiaalista, eli eläytyä mielikuvien avulla soittamaan tai liikkumaan kuusi tahtia valssia. Tehtävän jakson mittaa kannattaa varioida. Alkuvaiheessa on kuitenkin parempi keskittyä ensin lyhyempiin, esimerkiksi kolmen tahdin jaksoihin kuin yrittää toteuttaa liian pitkiä jaksoja. Tästä harjoituksesta on useita variaatioita. Ensinnäkin toteuttajana voi olla tanssivan muusikon sijaan kaksi eri toimijaa, muusikko ja tanssija tai kaksi muusikkoa. Erillisinä tekijöinä olevat muusikko ja tanssija voivat tehdä omia mahdollisia vahvuusalueitaan jaksollaan tai valita soittamisen ja liikkumisen väliltä.

Käytimme menetelmää koreografi Kuuselan vetämissä harjoituksissa. Tarkoitus oli ratkoa *Vainaan perua* -esitykseen työstettävää *Viitasaarelta*-sävelmän sovitusta ja pohtia sen toteutusta. Juuri tuohon kappaleeseen menetelmästä ei löytynyt työryhmää tyydyttävää ratkaisua, mutta harjoitteen ansiosta koimme monia kiinnostavia hetkiä. Teimme harjoitusta kahden muusikon vuoropuheluna niin, että ensin toinen muusikko (Lajunen) liikkui ja tähän toinen muusikko (Grundström) vastasi soittamalla. Sitten liikkeellä ensin ilmaissut muusikko (Lajunen) soitti, ja tähän toinen (Grundström) vastasi liikkeellä. Tapa reagoida toisen muusikon toimintaan vaihtui siis jokaisella kerralla. Harjoitus toi hyvin esille muusikon ilmaisun vivahteet ja erityisesti taitteissa olevat haasteet toiseen toimintaan vaihtamisessa eli sen, miten vastata toisen muusikon soittoon liikkeellä. Musiikilla musiikkiin vastaaminen on muusikolle luontevaa, mutta se, miten löytää liikkeellinen ilmaisu, otti tässä harjoituksessa kokeneeltakin liikkujalta aikaa. Koin kuitenkin erittäin kiinnostavaksi ja mielekkääksi hioa tällä menetelmällä pääsyä liikkeen ja musiikin vuoropuheluun. Menetelmästä innostuneena olenkin käyttänyt uusissa

liikettä ja soittoa yhdistävissä harjoitteluissa ja projekteissa ohjenuorana vuoropuhelun ja kuuntelun tilaa. On ollut kiinnostavaa löytää ilmavuutta ja toisaalta inspiraatiota soittoon yhdistämällä vuorottelun ajatus reagoititapaan tanssijoiden kanssa tehtävässä improvisaatiossa. Kehollinen tietoisuus ja edellä selostetun harjoitteen soveltaminen eri näkökulmista ovat vähitellen tulleet osaksi luovaa ajatteluani ja taiteellista työskentelyäni.

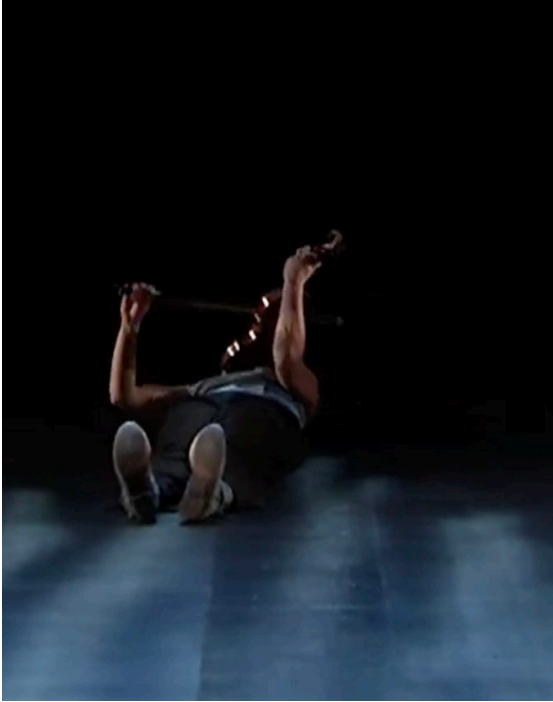
4.1.6.2 Harjoitus: liikkeellinen haastaminen

Viulistin samanaikaisen soiton ja tanssin suuntautumista vain alaruumiin aktiiviseksi toiminnoksi voi koettaa häivyttää erilaisin menetelmin. Soittimen kanssa liikkumisen ei tarvitse edetä pelkästään lattiaa pitkin. Viulua soittaen on mahdollista siirtyä myös lattialle selälleen tai istumaan. Molemmista näistä asennoista on mahdollista liikkua pitkin lattiaa, pyöriä sekä etsiä erilaisia asentoja, joissa on mahdollista edelleen soittaa.

Seuraava kuvasarja on *Vainaan perua* -esityksestä 7.12.2020.

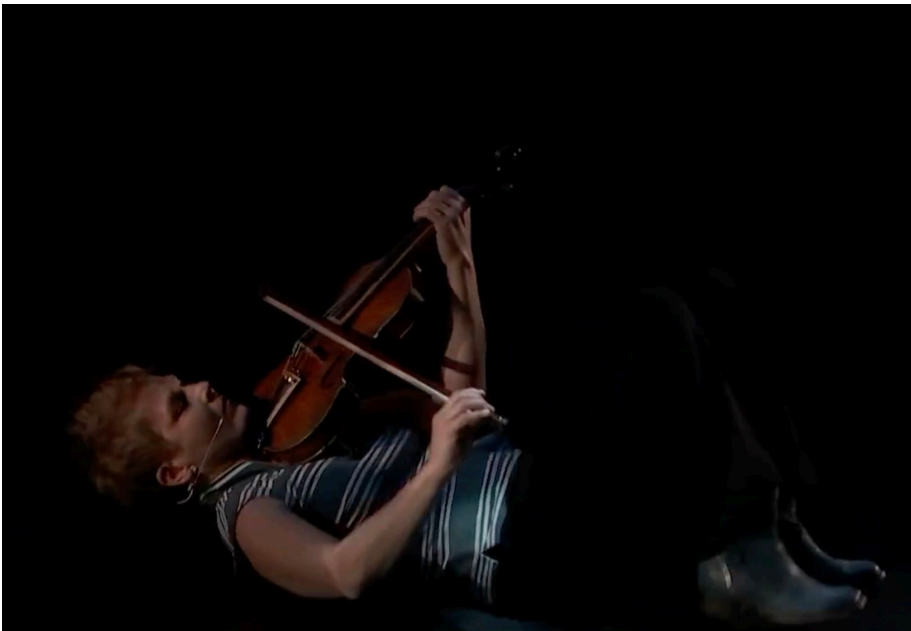


Kuva 11. Istuallaan lattialla soittamista.



Kuva 12. Selällään soittamista.

Kuva 13. Selällään pyörimistä.



Video katkelmasta *Viitasaarelta*-sävelmää *Vainaan perua* -esityksestä.
https://youtu.be/0ra_ZflsPJc

Esimerkiksi kyykistymistä samaan aikaan soittaen voi harjoitella toiston avulla. Erilaiset hitaasti ja nopeasti tehtävät kyykistymiset ovat mahdollisia, mutta toteutukseen vaikuttaa soittajan keskivartalon tuki ja hallinta. Jos soittaja on epävarma tasapainostaan, kannattaa kyykistymistä harjoitella ensin hitaasti ilman soitinta. Kun soittaja on saavuttanut hyvän kehohallinnan ja tasapainon, saman voi toistaa samanaikaisesti soittaen. Kyykistymistä (ja tästä vähitellen istumaan laskeutumista) kannattaa harjoitella soittamalla samanaikaisesti esimerkiksi jotain ennestään tuttua kappaletta. Kun soittaja toistaa liikettä ja soittoa, hänen on vähitellen mahdollista suunnata sisäinen kokemuksensa monikanavaisen kuuntelun tilaan, jolloin huomio on yhtä aikaa sekä liikkeessä että soitossa. Näin soittajan on mahdollista vähitellen muuttaa ilmaisuun vapaammaksi ja improvisoida samanaikaisesti sekä liikkeellä että soitolla.

Kun kyykistyminen ja kyykkyasennossa oleminen sujuvat luontevasti, voi soittaja kokeilla hyppimistä kyykyssä esimerkiksi eteen, taakse tai sivusuunnassa. Tuntuma on samanlainen kuin sammakkomaisessa hyppelyssä. Paljaat jalat tai hyvät tasapohjaiset kengät auttavat liikettä, ja paras alusta on – kenkien pohjamateriaali vaikuttaa tähän – puulattia tai tanssimatto. Tärkeintä on, että liikettä on mahdollista tehdä turvallisesti, liukastumatta ja loukkaamatta itseään.

Kyykkyasennosta on suhteellisen helppo päästä istuma-asentoon. Toimivin tapa on nojata kevyesti taakse ja istua alas lattialle. Istuma-asennosta jalkojen suoristaminen tai avaaminen esimerkiksi haara-asentoon onnistuu lattiaa pitkin. Soittajan on mahdollista kevyesti nostaa takamustaan puolelta toiselle ja liikkua näin eteen, taakse ja sivulle. Myös nojautumisen eri suuntiin eli sivuille, eteenpäin tai taaksepäin pitäisi onnistua hyvin. Istuma-asennosta, jossa soittajan jalat ovat suoraan eteenpäin, voi taaksepäin nojautuen laskeutua selälleen tai vaihtoehtoisesti kyljen kautta sivulle. Selälleen laskeutuminen ja selällään soittaminen voi olla alkuun helpompi toteuttaa. Asennon pitäisi tuntua suhteellisen rennolta tai ainakin rentouteen pitäisi pyrkiä. Viulistilla jousi ja jousikäsi pyrkivät kuitenkin painovoiman vuoksi laskeutumaan alaspäin soittajan kasvoja kohti. Tätä soittaja voi kevyesti yrittää vastustaa pitämällä jousia lepäämässä koko ajan viulun kielillä, irrottamatta otetta kielistä. Soittaja voi soveltaa selällään soittamista harjoituksena pyörimällä

lattiaa pitkin joko vastapäivään tai myötäpäivään. Tällöin polvia koukistamalla voi kävellä lattiaa pitkin sivusuunnassa. Pyöristetyllä selällä voi myös pyöriä lattiaa pitkin ympäri esimerkiksi niin, että toinen henkilö pyörittää soittajaa otettuaan tukevan otteen soittajan jaloista.

Kyljen kautta sivulle laskeutuminen istuma-asennosta on syytä tehdä harkitusti ja hitaasti. Toistot parantavat kontrollia, jolloin laskeutumista voi nopeuttaa. Kummankin kyljen kautta on mahdollista päästä alas, mutta viulistilla vasen puoli voi toimia luontevammin. Laskeutumisessa kannattaa käyttää hyödyksi olkavarren sivua ja kyynärpäätä. Soittaja laskeutuu ensin ikään kuin kyynärpänsä varaan ja siitä alas. Kylkiasennosta voi vaihtaa selällään olevaan asentoon, jossa jalat ovat koukussa vatsan päällä. Viulistilla kyljellään soittaminen onnistuu sekä viulukäden eli vasemman puolen kylkiasennossa että oikean käden eli jousikäden kylkiasennossa. Tällöin on mahdollista liikuttaa itseään lattiaa pitkin vuorottelemalla vartalon suoristamista ja koukistamista. Pienessä koukistamisen tilassa on mahdollista vastakkaisella jalalla ikään kuin ottaa pyörimiseen vauhtia potkaisemalla lattiaa pitkin kyljen varassa. Vasemmalla kyljellä viulua voi joutua kääntämään enemmän ylöspäin osoittavaan suuntaan, jotta jousen kärki ei osu lattiaan ja estä soittamista. Jousenkäyttö rajautuu tässä asennossa helposti toiminnaksi jousen kärjessä ja toisaalta painovoima voi vetää jousikättä alaspäin. Oikealla kyljellä ollessa jousi pysyy ikään kuin paikallaan ja musiikin tuottaminen tapahtuu enemmän viulua liikuttamalla, jousen pysyessä paikallaan.

Yhtä oleellista kuin on harjoitella seisoma-asennosta alas menemistä samanaikaisesti soittaen, on opetella pääsemään lattialta takaisin seisoma-asentoon. Selällään oleva soittaja voi ponnistaa takaisin istuma-asentoon vatsalihaksia käyttäen. Myös molempien kylkien avulla voi punnertaa itsensä takaisin istuma-asentoon. Istuma-asennossa polvet käännetään osoittamaan samalle sivulle ja tästä kevyesti kääntyen ensin polvien varaan, soittajan on mahdollista nousta lopulta takaisin seisomaan. Polville ei ole hyvä aiheuttaa liiallista kiertoa eli keho ja sen tuntemuksia kannattaa kuunnella. Ylipäättään kaikki edellä mainitut variaatiot liikkeellisestä haastamisesta on tärkeä toteuttaa ja harjoitella omaa kehoa kuunnellen.

4.1.7 Jousen suunta ja jousitukset

Viulistin samanaikaisessa soittamisessa ja tanssimisessa jousitukset ja jousen käyttö ovat melko suuressa roolissa. Väärään aikaan tapahtuvat jousen käännöt voivat pahimmillaan tehdä soitosta epäluontevaa ja jäykkää. Vaikka jousen suuntia ei ole kuin kaksi, on oleellista, mitä tapahtuu samaan aikaan kehollisesti. Jatkotutkintoni aikana tärkeäksi fokukseksi muodostui vähitellen liikkeen ja musiikin orgaanisuus ja keskinäinen joustavuus. En siis välttämättä miettinyt jousituksia ollenkaan niin tietoisesti kuin pohdimme *Silmussa* 2004, vaan keskityin enemmän orgaanisuuteen ja liikkeen ja soiton yhteisen kokemukseen. *Paimenpojan polska*, jota tanssimme ja soitimme duona muusikko Eero Grundströmin kanssa *Vainaan perua* -esityksessä, sisälsi paljon intuitiivista ja hetkessä tapahtuvaa jousenkäyttöä. Jousitukset olivat hetkessä syntyneitä yhtä lailla kappaleen improvisoiduissa osioissa kuin sen enemmän koreografoiduissa osioissa.

Video *Paimenpojan polskasta*

<https://youtu.be/OedpYba0HsI>

Johdattiko liike sitten jousituksia? Koen, että luovassa prosessissa liikkeen ja soiton samanaikaisuuden takia jousitukset muotoutuivat orgaanisesti liikettä mukaileviksi ja siihen sopiviksi. On mahdollista, että myös soitto osittain muokkautui mukailemaan vahvaa liikettä mainitsemaani nopeassa liikesarjassa kappaleen loppupuolella. Kansanmusiikkiviulistin ilmaisuun kuuluvat muuntelevat jousitukset, ja muuntelu voivat olla hyvinkin intuitiivisesti syntyvää sopivassa luovassa hetkessä. Oman kokemukseni mukaan kehollisuus helpottaa samanaikaista tanssimista ja soittamista harjoittavan viulistin intuitiota jousitusten ratkomisessa. Monikanavaisen kuuntelun tilassa keskittyminen hetkellisesti pelkästään jousitukseen saattaisi jopa sotkea jaloissa tai muualla kehossa tapahtuvaa liikettä, ainakin, jos liike ei ole vielä niin sanotusti selkärangassa.

Vainaan perua -esityksen nimikkosävelmä *Vainaan perua*³⁵³ sisälsi jousen käyttöön ja jousituksiin liittyviä tietoisia rajauksia ja valintoja. Sävelmän soittamisen tapa syntyi kehossa olevasta liikkeestä ja kiinnostuksesta selvittää, mitä jalanpolkeminen liikkeenä aiheuttaa, jos se saa vaikuttaa jousenkäyttöön ja jousikäden toimintaan. Jousen käyttö rajautui hyvin pieneen liikkeeseen, ja sitä oli mahdollista suurentaa ainoastaan suurentamalla jalan liikettä. Oikeastaan minkäänlaiset kaaritukset eivät olleet mahdollisia. Rajaus tuotti hyvin toisenlaisen, rytmikkään tavan soittaa melodiana. Tämän tavan esiaistetta fraseerata jousella ja rytmittää melodiana on myös erilaisissa maanituksissa, esimerkiksi *Artjamei – riitit ja liike* -esityksessä tanssijan kanssa duettona toteutuksessa maanituksessa sekä polskissa, esimerkiksi *Paimenpojan polska* esityksessä *Katrillia kahdessa ajassa* ja *Leppänen* esityksessä *Vainaan perua*.

4.2 Intohimona maanitus ja muut improvisaatiota sisältävät rajakarjalaiset tanssit

Maisteriopintojeni aikana kokemani suuri elämys, joka on vaikuttanut moneen asiaan, liittyy nimenomaan *maanitukseen*. Se on yksi runolaulukulttuuriin kuuluvien kantele- ja jouhikkosävelmien sävelmälajeista, ja se on voinut kuulua kansantanssissa katrilliin³⁵⁴ sen yhtenä osana: maanitus on voinut olla katrillin viimeinen vuoro. Arja Kastisen mukaan A. O. Väisäsen julkaisema *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* -kirja sisältää suurimmaksi osaksi 1800- ja 1900-luvun vaihteen tanssimusiikkia. Vuonna 1928 julkaistun teoksen sävelmät ovat peräisin itäisen Suomen ja Karjalan alueilta. Yleisnimityksiä tyypillisimmille venäläisperäisille improvisoiduille tansseille ovat olleet juuri maanitus ja ristikontra. Niiden loppuosaan on kuulunut esimerkiksi ripatska (eli brisatka, ristakka, prissakka, prisonkka, tripatska jne.). Maanitus on ollut pareittain tapahtunut improvisoitu tanssi. Yleensä miehen rooli on ollut maanitella ripatskan avulla tanssiaan myötäilevää naista.³⁵⁵

³⁵³ SKS arkistonauha *Vainaan perua*, jonka on soittanut Jalmari Siiriäinen. Ylen pikalevyiltä.

³⁵⁴ Katrilli on kontratansseihin kuuluva pareittain tanssittava ryhmätanssi, josta on useita variaatioita. Hoppu 2006, 340–371.

³⁵⁵ P. Hoppu, henkilökohtainen tiedonanto, 23.10.2023.

Kun vuosia sitten opiskeluiden alkuvaiheessa sain opettajaltani Maria Kalaniemeltä tehtäväksi valita jokin kiinnostavan sävelmän Armas Otto Väisäsen keräämästä *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* -kokoelmasta, olin hetken ymmälläni. Otin haasteen kuitenkin innolla vastaan. Itselleni muusikkona tyypilliseen tapaan lähdin etsimiseen läpisoittamisen, kokeilun ja improvisaation avulla. Hyvin nopeasti kävi ilmi, että kantelesävelmistöstä löytynyt Artjamei Kyyrösen soittama Maanitus, kokoelmassa sävelmä numero 67, oli viulistille varsin kiinnostava soveltaa. Tästä sävelmästä lähti näihin päiviin saakka johtanut suuri kiinnostus pitkän estetiikan musiikin soittamiseen, ilmaisemiseen ja käyttämiseen viululla ja avainviululla; se on ollut minulle suuri taiteellinen innoittaja. Soittamista kumpikaan ei edusta runolauluperinteen aikaisen musiikin alkuperäistä soitinnusta, mutta juuri siinä piileekin mielenkiintoinen ja mielen palon syyttävä!

Jatkotutkinnossani esiintyy maanitusta, maanittelua tai ripaskaa useassa taiteellisessa osiossa. *Mytty-iltamien Mummon ripaska* on laulua ja nukketatteria yhdistävä huumorintäyteinen ripaska. Tässä ripaskassa on improvisaatiota, nopeutuvaa laulua ja taitojen esittelyä. *Artjameissa Maanitus* oli tanssijan ja muusikon improvisatorinen duetto, joka painottui enemmän musiikilliseen inspiroitumiseen tanssista ja liikkeestä. *Vainaan perua* -esityksessä tutkin polskan ja maanituksen välimuotoisuutta ja yhdistämistä kappaleessa *Leppänen*, johon yhdistyi jalanpolkemisen ilmaisu. *Katrillia kahdessa ajassa* -esityksessä käytimme tanssiryhmänä *Maanituksen* improvisatorista luonnetta sekä harjoitteena että esityksessä ilmenevänä muotona.

Tanssimalla oli mahdollista löytää uusia ulottuvuuksia arkistoäänitteiltä poimittuihin sävelmiin. En olisi vaikkapa voinut aiemmin kuvitella polska-sävelmän istuvan tasajakoisesta menosta tunnettuun katrilliin tai sen eri variaatioihin. Arkistoäänitteiltä vaikuttumisen lisäksi itäinen kansantanssi-perinne ja muistiinmerkityn *Repolan katrillin* maanitus ovat improvisaationsa sekä tanssin ja musiikin yhteyden vuoksi olleet kiinnostavia kohteita syventyä. Toisin kuin muut tarkasti määritetyt katrillin vuorot, jotka Tanhuvakkaan on muistiinmerkitty, maanitus on ollut pojan roolissa olevalle mahdollisuus maanitella tytön roolissa olevaa ja päästä ripaskalla näyttämään taitojaan.

Tytön rooliin on kuulunut myötäillä ja kulkea *siiputtamalla*³⁵⁶ pojan edessä. Heräsinkin kysymykseen, kuinka hyödynnän tätä vähitellen rakentuvaa improvisoitua taidonnäyttämisen välinettä nykypäivän muusikkona. Kuinka näytän ja esittelen taitojani?

Jatkotutkintoni aikana olen pohtinut useita maanitukseen ja maanittamiseen liittyviä kysymyksiä. Millaista maanitus voi olla? Kuinka paljon minulle muusikkona maanitus on musiikkia ja kuinka paljon liikettä? Maanitus voi olla kahden tai kolmen henkilön välinen. Sen on mahdollista tapahtua tanssijan ja muusikon välillä tai kahden tanssijan ja muusikon kolmiodraamana. Miten muusikkona maanitin? Miten muusikko ylipäätään maanittaa? Perinteisesti maanitus on kattrilleissa ollut improvisoituna osana tarkkojen ja sovittujen vuorojen välissä. Se on ollut maanittamista ja menemistä kohti taidon näyttämistä ripaskalla, eräänlaista vähittäistä astumista solistiksi ja parrasvaloihin. Tarkkojen vuorojen avulla on lämmitelty ripaskaa varten. Tämän jälkeen kaiken on ehkä vielä kruunannut loppupiiri. Minulle *Katrillia kahdessa ajassa* -produktio oli alusta lähtien kehittelyä ja maanittamista. Eri sävelmät alkoivat harjoitusjakson aikana kuin itsestään viedä kohti maanittamista. Ryhmän tanssijoilla oli tästä eriävät mielipiteensä, eli kokemus ei ollut jaettu, mutta minä muusikkona koin maanittavani.

4.3 Raatikaista, polskan soittamisen ja tanssin samanaikaisuuden haasteita

Valmistellessani ensimmäistä jatkotutkintokonserttia *Artjamei – riitit ja liike* (2017) työskentelin ja hioin paljon neljäsosapulssiin menevää kävelyä polskasävelmään *Raatikaista*. Olin alun perin lähtenyt ajatuksesta käyttää polskan askelikkoja samanaikaisessa tanssimisessä ja soittamisessa, sillä se tuntui kiinnostavimmalta lähtökohdalta. Sävelmänä oli Akseli Raatikaisen soittama polska³⁵⁷, jossa on yhteensä kolme osaa. Sävelmä ei ole kokonaan kolmitasainen vaan sisältää myös tasajakoisia tahteja. Olin opetellut sävelmän

³⁵⁶ Siiputus on karjalaiseen tanssiin kuuluva tanssiaskel. Termillä on kuvattu tietyn tyyppistä sipsuttavaa askellusta.

³⁵⁷ Kper A-K 37/5; Polskan parhaita.

pelkästään soittaen, ja lähdin liikkumaan käyttäen polskan askelikkoja. Käytin alkuun ykköselle ja kolmoselle keskittyvää polskan perusaskelta soittaen kaikkia sävelmän osia vuorotellen siihen. Vuorottelin aloittavaa jalkaa niin, että tahdin ensimmäisellä iskulla oli välillä oikea ja välillä vasen jalka. Jotta pystyin vaihtamaan askelikon aloittavaa jalkaa, oli väliin otettava jokaiselle iskunalalle osuvia kävelyaskelia vähintään kolme eli yhden tahdin verran. Näin oli mahdollista vaihtaa aloituspuolta. Käytin myös kävelyaskelikkoo sellaisenaan tunnustellen soittoa siihen. Perusaskeleen lisäksi harjoittelin paritanssiinkin kuuluvaa pyörintää. Painopiste oli pidettävä alhaalla, jotta tasapaino pysyi hallinnassa, mutta kun tanssitilaa oli riittävästi käytettävissä, pyöriminen oli ajoittain jopa helpompaa kuin tanssiparin kanssa. Paritanssiotteessa polskan pyörimiseen on löydettävä tietty imu, jotta tasapaino tanssiparin välillä sisältää tarvittavan vedon, tanssijat pysyvät pystyssä ja pyörintä liikkuu kuin itsestään. Sävelmän pisteellisellä kahdeksasosalla alkavat tahdit sopivat tähän polskan perusaskelikkoon ja sen rytmiin suhteellisen hyvin. Tasaisten kahdeksas- tai neljäsosien kohdalla oli oltava hyvin tarkkana siinä, miten ja mihin suuntaan jousi oli kulloinkin menossa, ja kuinka sovittaa jalkojen askelikko siihen.

Paimenpojan polska -sävelmän soittamisessa ja tanssimisessa ei ole ollut samankaltaista haastetta, mikä saattoi hyvinkin johtua paitsi erilaisesta tavasta liikkua myös siitä, että olin jo jatko-opintojeni loppupuolella. Vaikka *Paimenpojan polska* melodialtaan sisältääkin tiheitä kuudestoistaosanuotteja, polskan tanssiminen oli tässä orgaanisempaa ja hypähtelevämpää, ja melodiaa fraseerattiin lyhyempänä ja rytmikkäänä. Sen sijaan jatko-opintojen alkupuolella työstämani *Raatikaista* johdattelee melodiikallaan klassisempaan, keinahtelevampaan polskapoljentoon, mutta sen tanssiminen ei yllättäen olekaan niin luontevaa kuin olettaisi. Haastavuudella on kuitenkin ollut hyväkin puolensa, sillä joutuessani pohtimaan liikkumisen tapaa löysin polska- ja kävelyaskeleen erilaiset ja hyvin pienet ja vaihtelevat vivahteet. Jouduin todella hiomaan perusteellisesti tasaista kävelyaskeltani.

Harjoittelin *Raatikaista* myös niin, että aloitin kehon liikkeen ensin ja lisäsin soittamisen siihen myöhemmin mukaan. Hetki, jolloin lisäsin liikkeeseen soittamisen tai ylipäätään minkäänlaisen äänen tuottamisen, oli merkityksellinen. Tuossa pisteessä tuli näkyviin samanaikaisuuden luoma

kehollinen haaste. *Artjamei – riitit ja liike* -kokonaisuuden ulkopuolisina silminäni ja tanssin opettajanani oli tanssija, koreografi Reetta-Kaisa Iles. Hänen kokemuksensa samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen katsomisesta oli erilainen kuin itselleni välittynyt kehollinen kokemus oli ollut. Verrattuna siihen, että olisin tehnyt pelkästään liikettä, Iles näki samanaikaisessa soittamisessa epätarkkuutta, joka tanssijalle ja ammattiliikkujalle oli paikoin ehkä jopa häiritsevää. Mahdollisesti kyse oli myös siitä, kuinka tanssija itse reagoisi musiikkiin, ja soittavan muusikon tapa liikkua ja tanssia erosi tästä.

Itselleni äänen tuottamisen aloittaminen ei kehollisesti tuntunut varsinaiselta muutokselta. Koska olen ensisijaisesti viulisti, valmistauduin kuitenkin aloittamaan soittamisen, joten kehossa tapahtuivat siihen vaadittavat valmistavat toimet. Nämä muuttivat sillä hetkellä käynnissä olevaa muuta toimintaa eli polskan askelikon liikettä jaloilla. Tässä oli toisin sanoen näkyvissä se muutos, jossa pelkästä liikkeestä siirryttiin musiikin tuottamiseen samanaikaisesti liikkeen kanssa. Oliko kyse kontrollista ja siihen pyrkimisestä? Tässä tapauksessa musiikin tuottaminen tähtäsi nimenomaan polskasävelmän soittamiseen. Ei ollut tarkoitus tuottaa mitä tahansa ääntä, jonka valittu polskan askelikon liike olisi luonnollisesti mahdollistanut. Sellainen olisi kuulostanut hyvin toisenlaiselta musiikilta. Leikkauspinta toi siis näkyviin muutoksen ja jopa muutoksen epätäydellisyyden.

Juuri tämä leikkauspinta on kiinnostava tarkasteltava niin liikkeessä kuin myös musiikillisesti. Rosoisuuden hiominen oli kiinnostavaa, mutta jäin miettimään, olenko kuitenkin halunnut häivyttää näkyvistä muutoksen liikkeen ja soiton välillä. En ole aivan varma, sillä motivaationi on vahvasti ollut tehdä tanssin ja soiton risteyksessä ja kohtaamisen tilassa taidetta ja tutkimusta. Ainakaan tietoinen häivyttäminen ei ole ollut tarkoitukseni, ennemminkin samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen orgaanisuus, joka voi ulospäin toki näyttäytyä melko hiotulta kokonaisuudelta. Useimpien jatkotutkintoni taiteellisten osioiden ohjelmistossa ovat kuitenkin ollut näkyvissä rosoisuus ja erilaiset persoonalliset tavat liikkua ja soittaa. Hyvä esimerkki on *Vainaan perua* -esityksen duotyöskentely muusikko Eero Grundströmin kanssa. Koreografi Kuusela lähti esityksen työprosessissa liikkeelle duon molempien jäsenten omasta liikkumisen ja tanssimisen tavasta. Ei ollut tarkoituskaan hioa kahden muusikon tapaa samanlaiseksi tai edes lähelle

toisiaan.³⁵⁸ Rosoisuus ja erot saivat näkyä, ja niitä myös hyödynnettiin. Tällainen voi olla hämäävää yleisön silmissä, sillä rosoisuus voi helposti näyttää epäonnistumiselta. Vaikka en ole ammattitanssija, koen jatkotutkintoprojektin aikana syventäneeni musiikillisia ja muita ilmaisukeinojani liikkeellä ja tanssilla. Rosoisuus ei siksi liene yllätys, ja toisaalta juuri se on tuonut näkyviin jonkinlaista erilaista maustetta.

358 Kuusela 22.1.2022.

5 Vainaan perua – tanssivana muusikkona näyttämöllä, runolaulukulttuurin ja pelimannimusiikin perinteen risteyksessä

Vainaan perua -esitystä suunnitellessani kirjoitin päiväkirjaani näin:

Alun perin sävelmät olivat valikoituneet arkistonauhoilta pelimannin tietyn soittotyylin, melodian kulkujen tai rytmin kiinnostavuuden vuoksi. Joidenkin melodioiden kohdalla jälkimmäinen tarkoitti huomattavan monia kertoja harjoitustilanteessa tapahtuvaa pienimuotoista intuitioon pohjautuvaa sovitustyötä ja improvisointia. Soittamalla työstämisen yhtenä punaisena lankana oli tanssillisuuteen pyrkiminen, rytmin ja grooven tuottaminen ja siinä pysyminen taukojenkin aikana.³⁵⁹

Tässä luvussa avaan ja käyn tarkemmin läpi jatkotutkinnon taiteellisten osioiden yksittäisiä sävelmiä sekä tutkimusprosessissa musiikista ja esiintyjyydestä esiin nousseita ilmiöitä ja teemoja. Käytän pääasiallisena tapausesimerkkinä tohtorintutkinnon viimeistä taiteellista osiota eli *Vainaan perua* -esitystä (2020). Pohdin erityisesti liikkeen, näyttämöllisyyden ja perinteisen kansanmusiikin elementtien sekä sukupuolen ja grooven vaikutusta omaan muusikkouteeni ja säveltämiseeni.

5.1 Tanssiva ja tanssilla ilmaiseva muusikko

Aloittaessani jatko-opinnot olin jo vuosien ajan korostanut kansanmusiikin viuluopetuksessani tanssillisuutta ja musiikin yhteyttä tanssiin. Työkseni esiintyvänä kansanmuusikkona ajattelin osaavani soittaa tanssit ja pystyväni soitollani houkuttelemaan tanssilattian täyteen. Jatkotutkintosuunnitelmaa kirjoittaessani kuitenkin kyseenalaistin ihannekuvani ja todellisuuden vastavuuden, sillä käytännössä olin törmännyt usein tilanteisiin, joissa nelihenkinen

³⁵⁹ Lajunen 2018b.

kansanmusiikkiyhtye bassoineen, lyömäsoittimineen ja monine muine soittimineen oli tanssijoille toivotumpi tanssittaja kuin pelkkä viulisti. Tämä oli saanut ajattelemaan, ettei musiikin ja tanssin yhteyden syntymiseen riitä se, että soittaja osaa polskan askeleen ja osaa soveltaa siitä saatua ymmärrystä soittoonsa. Yhteyden syntymiseen ei riitä sekään, että saavuttaisin oikeanlaisen grooven eli poljennon soittooni. Taidokkaan polskan tai sottiisin loihtiminen ilmoille viulustani ei myöskään automaattisesti toisi tanssilattiaa täyteen riemusta kiljahtelevia tanssijoita.³⁶⁰ Syynä on voinut olla sekä tanssijoita kutsuvan poljennon puute omassa soitossani että verrattain niukka kansanmusiikin tanssikulttuuri. Esimerkiksi naapurimaassamme Ruotsissa yksittäisen viulistin säestyksellä tapahtuvat tanssit ovat yleisiä, ja tanssia säestämään riittää jopa yksittäinen laulaja. Suomessa kansanmusiikin tanssikulttuuri liittyy usein oleellisesti jamisoiton kontekstiin, joka vapaamuotoisuudessaan merkitsee yleisesti useamman soittajan kontribuutiota.

Jatko-opintojeni alussa yhdistin vahvasti toisiinsa tanssisoiton ja muusikon soitossa olevan poljennon. Taiteellisessa tutkimuksessani opin kuitenkin, että muusikon soittama tanssisoitto tanssijoille ja muusikon samaan aikaan tanssiminen ja soittaminen eroavat toisistaan, vaikka niissä onkin paljon yhtäläisyyksiä. Koska tohtoritutkintoni tavoitteena oli tarkastella muusikon ilmaisua tanssien ja soittaen, jokaisella tutkintoni taiteellisella osiolla oli paikkansa tässä kehityskaaressa. Minun oli kuljettava tie yksin soittavasta ja tanssivasta muusikosta tanssiryhmän kanssa tanssivaan muusikkoon. Vasta tämän jälkeen oli vuoro tanssia soittamaani musiikkia duokaverini Eero Grundströmin kanssa samanaikaisesti soittamisen kanssa. Oman soittamisen ja tanssimisen avulla oli löydettävä soiton ja tanssimisen kehollinen yhteys yhdessä toisen muusikon kanssa. Syntyi *Vainaan perua* -esitys, jossa muusikkoduo tanssii ja soittaa samanaikaisesti.

Seuraavaksi käyn yksi kerrallaan läpi *Vainaan perua* -esityksen taiteellisesta prosessista nousseet kysymykset ja vastaan niihin. Kysymykset ovat suhteessa jatkotutkintoni tutkimustehtävään eli siihen, miten muusikko voi hyötyä samanaikaisesta soittamisesta ja tanssimisesta ja minkälaisia musiikil-

³⁶⁰ Lajunen 2017–2023.

lisiä ja taiteellisia ilmiöitä tähän liittyy. *Vainaan perua* -esityksen avulla tarkastelu pureutuu yksityiskohtaisemmin näihin ilmiöihin ja havaintoihin.

5.1.1 Liikkeen hienovaraisuus, orgaanisuus ja symbioottisuus soittavassa kehossa

Mitä ja minkälaista tanssivan muusikon liike on? Kuinka hienovaraista, orgaanista tai symbioottista liike voi olla soittavan kehon kanssa? Voiko se olla ristiriidassa ja jopa synkronoimaton soiton kanssa?

Musiikin ja tanssin vuoropuhelun ilmentämiseen tarvitsin kehollista kuuntelua ja kehollista yhteyttä näiden kahden elementin välille. Minun oli avattava aistit kokonaisvaltaisesti ja uskallettava syventyä läsnäoloon hetkessä. Petri Hopun mukaan tanssin ja musiikin hiljainen tieto, toisin sanoen kaikki niihin sisältyvä *ei sanallinen* näyttäytyy parhaiten tutkijan oman tanssimisen ja soittamisen välityksellä.³⁶¹ Tehdessään taidettaan tutkija siis osallistuu tutkimukseensa, katsoen prosessia tästä perspektiivistä myös sisältäpäin. Toisin sanoen tutkija tekee taiteellista tutkimusta, jossa tutkijan kehollinen osallistuminen toimii menetelmänä. Tämä nostaa tutkijan kokemuksen ja havainnot esille arvokkaana informaationa, johon reitti syntyy tutkijan omasta kehollisuudesta. Kehollisuus on olennaista samanaikaisen soittamisen ja tanssimisen vaikuttuessa toisistaan. Tämä kehollinen musiikin ja tanssin yhteys on nähtävissä käyttämässäni toisteisessa liikekielessä sekä siitä syntyneessä musiikissa. Keskeiseksi nousee improvisaatio, heittäytyminen liikkeen ja musiikin vuorovaikutukseen, vaikuttaminen ja kuuntelu. Tällainen musiikin ja liikkeen vuoropuhelu on dialogista, ja sen toteutumiseen tarvitaan aina kuuntelemista. Välillä on kyse symbioosista tai tietynlaisesta samansuuntaisuudesta ja välillä ei. Koen, että käsitteenä ”orgaanisuus” kuvaa parhaiten samanaikaista liikettäni ja soittoani, sillä musiikin ja liikkeen vastavuoroisuus ja vuoropuhelu reagoivat orgaanisesti toisiinsa. Muutokset tapahtuvat hitaasti muuntuen ja kuunnellen, ei pakottamalla.

Tanssiminen ja liikkuminen samaan aikaan soittaen vaikuttaa soittoon. Samoin soittaminen vaikuttaa liikkumiseen ja siihen, kuinka tanssii. Katsojalle

³⁶¹ Hoppu 2014a, 151–159.

tulee näkyviin samanaikaista toimintaa, molemmissa toiminnoissa tapahtuvat valinnat ja näihin vaikuttava *monikanavainen kuuntelu*. Kehollista kuuntelua³⁶² käsittelin jo aiemmin arkistotyöskentelyn kohdalla, ja musiikilliseksi sen tekee soittamisen ja tanssimisen läsnäolo. Läsnäolo näyttäytyy liikkeen ja musiikin symbioosina. Parhaimmillaan avautuu muusikon sisäinen eli sisältäpäin tapahtuva kuuntelu ja kokeminen, joka siis samalla on myös kehollista. Tanssiminen ja liike samanaikaisesti soittamisen kanssa palauttaa muusikon oman kehonsa läsnäoloon. Jaana Parviainen nostaa esiin teoksessa *Tanssi ihmisen eksistenssissä* filosofi Friedrich Nietzschen ajatuksista tanssimisen nimenomaan keinona palata läsnäoloon, keholliseen olemassaoloon, josta ihminen on vieraantunut.³⁶³ Luen vieraantumisen osittain nykyaikaan liittyvänä ilmiönä, jossa kehon erilaisia toimintoja mitataan ulkoisilla mittareilla. Parviainen viittaa toisessa kirjassaan, *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*, ihmisten numeeriseen tietoon kohdistuvaan luottamukseen ja kehon suoran palautteen muuttumiseen sen rinnalla toisijaiseksi.³⁶⁴ Kehon välitön palaute ei tällöin välttämättä ole esimerkiksi tavalliselle kuntoilijalle olotilan tai liikunnan mittari, jolloin läsnäolo kehossa vaarantuu. Koenkin läsnäoloon kurkottamisessa olevan jotain todella läheistä ja merkittävää, eräänlaisen juurisyyn siihen, että olen ylipäättään hakeutunut soittamaan ja tanssimaan samanaikaisesti. Olen hakeutunut läsnäolon äärelle, muistamaan syventyneen läsnäolon ja flow'n siinä hetkessä, joka syntyy ainutlaatuisella tavalla musiikin ja tanssin yhteydessä. Siinä toinen vie toista, kisailen ja kutsuen, jatkuvasti innostaen.

Rajojen ylittäminen ja toisenlaisen olemisen tila ilmenee tanssimisen flow-kokemuksessa.³⁶⁵ Omanlaisensa flow ja virtaavuus ilmenee myös samanaikaisessa tanssimisessa ja soittamisessa. Mielestäni samanaikaisesti tanssivan ja soittavan esiintyjän taide tuo näkyviin erilaisia valintoja kuin muusikon soittoon reagoivan tanssijan tanssi. Soittamisen ja tanssimisen kokeminen sisältäpäin tuottaa siis erilaisia valintoja ja ideoita kuin inspiraatiota ruokkivien impulssien kuunteleminen ulkopuolelta. Samanaikaisessa tanssimisessa ja

³⁶² Klemola 2004, 87.

³⁶³ Parviainen 1994, 15.

³⁶⁴ Parviainen 2006, 77.

³⁶⁵ Hoppu 2017; Csikszentmihalyi 2005.

soittamisessa tapahtuvaa kokemusta määrittelee erinomaisesti sisältäpäin kokeminen.

Esityksissä on edettävä seuraavaan hetkeen ja hyväksyttävä omassa kehossa oleva tila alati muuntuvana. Liikkuvan soittajan on pystyttävä maadoittamaan kehonsa tilaan ja hetkeen syvällisemmin kuin tilanteessa, jossa toiminta olisi pelkästään soittamista. On osattava liikkua itse osana esitystä ja annettava soiton elää sen mukana. Tämä vaatii juuri sillä hetkellä syntyvän musiikin ja liikkeen hyväksymisen opettelemista ja läsnäolon löytämistä. Samanaikaisesti soittamalla ja tanssimalla minun on ollut mahdollista saavuttaa läsnäolon taso, jossa löytyy oman tekemisen hyväksyvä taso. Syventymällä kehollisesti olen myös rennompempi ja sijoittuneempi kulloinkin vallitsevaan tilaan ja tilanteeseen. Tämä on siirtynyt esityksistä myös arkielämän tilanteisiin.

Ensimmäisen taiteellisen osion *Artjamein* (2017) harjoitusprosessin aikana kertyi paljon videomateriaalia. Sen avulla tuli näkyväksi tanssiin kuuluva hetkessä eläminen ja ilmaiseminen sekä tanssin ja musiikin siirtyminen eteenpäin. Juuri koettu hetki oli jätettävä taakse, eikä siihen voinut enää palata samanlaisena. Hetkeen pysähtyminen ja tarttuminen ei ollut mahdollista. Koen, että kyse on aiemmin mainitsemastani Parviaisen *elämismaailmasta* ja jatkuvan muutoksen tilan hyväksymisestä. Aistiminen ja kokeminen on vienyt hetkessä elämiseen ja eteenpäin menemiseen. Kun kokemamme maailma on muutoksessa, myös kehollisuus ja kehollinen kommunikointi muuttuvat, samoin eleiden ja liikkeiden merkitykset.³⁶⁶ On välttämätöntä pysyä liikkeessä ja muuntua. Harjoitusprosessissa tanssimisessa oli nähtävissä hetkessä tapahtuvaa muuntumista enemmän kuin soittamisessa, jonka tapahtumahetkeen ja olemukseen pystyin nauhoitusten kautta palaamaan lähes täydellisesti. Sen sijaan liikkeen kanssa tekeminen tuntui joka kerta erilaiselta ja uudelta, vaikka sille olisikin jo ollut tarkka koreografia olemassa. Muusikkona hahmotan musiikin erinomaisesti ja minulle on kertynyt paljon hiljaista tietoa, jota voin käyttää. Tanssijana olen vasta alkutaipaleella ja muodostan ja kartutan kehollista tietoa ja taitoa. Tämän vuoksi tanssin hetkellisyydessä on paljon uutuudenviehätystä, sillä tanssi on sidoksissa tilaan ja paikkaan, jossa tanssi tapahtuu.

³⁶⁶ Parviainen 1995, 37.

Vainaan perua -esityksen (2020) liike ja tanssi syntyivät tiiviissä yhteistyössä työryhmän (Marjo Kuusela, Eero Grundström) kanssa. Koko tunnin mittaisen esityksen ajan olimme lavalla kahdestaan Eero Grundströmin kanssa. Olemme soittaneet Juuri & Juuri -duona yhdessä jo yli kahdenkymmenen vuoden ajan. Grundström soitti *Vainaan perua* -esityksessä huuliharppua ja elektroniikkaa, ja oma instrumentaationi oli viisikielinen viulu, laulu sekä kontrabasharpa.³⁶⁷ Liikuimme ja tanssimme soittaessamme lavalla, mikä oli Grundströmille uutta. Valmistaessamme esitystä pyrimme koko ajan liikkeen ja musiikin vuorovaikutukseen. Taiteellinen työskentely oli orgaanista ja vuoroin liikkeen, vuoroin musiikin johtamaa. Tärkeitä työskentelytapoja olivat improvisointi liikkeellä ja soitolla erikseen ja samanaikaisesti, liikesarjojen harjoittelu pelkkänä liikkeenä ja yhdessä musiikin kanssa sekä liikkeellisen koreografian etsiminen valmiiseen duosoittoon. *Vainaan perua* -esityksen työskentelylle ja harjoitteluprosessille oli siis oleellista kaksi työskentelysuuntaa: liikkeestä musiikiksi ja musiikista liikkeeksi. Välillä suunnat myös sekoittuivat ja yhdistyivät yhden kappaleen aikana. Muusikolle ominainen soittimen kasvaminen kiinni kehoon otettiin huomioon siten, että teimme harjoitteita sekä soittimen kanssa että ilman voidaksemme havainnoida kehollisuutta molemmista näkökulmista.

Koreografian ja erilaisten harjoitteiden tarkoitus oli avata ja tutkia sitä, minkälaista liikettä määrätyn musiikin aikaansaaminen vaatii. Haastattelin tätä tutkielmaa kirjoittaessani koreografiamme Marjo Kuuselaa. Hän kuvaili ajatuksiaan *Vainaan perua* -esityksen koreografian suunnittelusta kolmen eri kappaleen kohdalla seuraavasti: ”*Viitasaarelta*³⁶⁸, *Vanhassa valssissa*³⁶⁹ ja liiketanssi *Paimenpojan bourreessa*”³⁷⁰ etsittiin jotain sellaista otetta liikkeeseen, joka ei ole perinteisesti tarpeellinen, mutta joka saattaisi muuntaa musiikin kulkua tai laatua.”³⁷¹

³⁶⁷ Kontrabasharpa on kromaattisen nyckelharpan eli avainviulun soitinryhmään kuuluva jousisoitin, jonka sointi perustuu samanaikaiseen bordunakielen käyttöön sekä soittimen persoonalliseen ja rosoisen karheaan sointikuvaan.

³⁶⁸ Viitasaarelta on Akseli Raatikaisen soittama polskasävelmä, Kper A-K 0035.

³⁶⁹ Akseli Raatikaisen soittama valssi, arkistoäänite Kper A-K 0035.

³⁷⁰ Paimenpojan bourree perustuu Ville Paanasen soittamaan Paimenpojan polskaan Kper A-K 0375.

³⁷¹ Kuusela 2022.

Kuusela linjasi edellisestä kolme esimerkkiä musiikin ja liikkeen yhdistämisestä (A–C):

A. Soitto, jonka tilallinen ote ei ole siihen soittoon tarkoitettu, ja liike, joka on niin automaattinen, ettei se vaadi erityistä ajattelua ja keskittymistä. Esimerkkinä *Viitasaarelda*.

Tilallinen ote tarkoittaa tässä esimerkiksi sitä, että muusikon soittoasento on epätavallinen tai jopa haastava samanaikaiselle soitolle. Tila liittyy myös ympäröivään todellisuuteen, jossa esiintymässä on kaksi henkilöä. Miten he kuulevat, näkevät ja kokevat toisensa musiikissa, tilassa ja liikkeessä?³⁷² Ihmisten arkipäivään kuuluu tilallinen kokemuksellisuus, mutta se on hyvin usein tiedostamatonta. Sen sijaan tanssissa tanssija piirtää tilan esiin tilallisen kokemuksellisuuden tiedostaen.³⁷³ Erilaisia muusikoiden tilallisen otteen vaihtoehtoja oli *Vainaan perua* -esityksen aloittavassa *Viitasaarelda*-sävelmässä³⁷⁴, jossa molemmat muusikot soittivat omaa sekä musiikillista että liikkeellistä variaatiotaan yhtä aikaa liikkuen samalla tilassa. Sekä soitto että liike tapahtuivat ja olivat suhteessa toisen muusikon soittoon ja liikkeeseen mutta silti itsenäisiä ja muuntuvia. Saman muusikon soitto ja liike olivat keskenään rytmisessä suhteessa, mutta yhdessä ne muodostivat kaksi erilaista kerrostumaa. Yhdessä kaikki kahden muusikon yhteensä neljä päällekkäistä elementtiä muodostivat oman erikoisen soivan ja liikkeellisen kudelmansa, joka eteni esitystilassa koreografian ja draaman kaaren mukaisesti. Yhteinen nimittäjä niiden välillä oli kaksi liikkeellisesti ilmaisevaa muusikkoja. Koreografia tarkoitti tässä tapauksessa suhteellisen väljiä suuntia ja sijainteja tilassa, mutta myös soitollisesti haastavia soittoasentoja, esimerkiksi viulistin selälään soittamista ja huuliharpiestin mahallaan ja kyljellään soittamista. Improvisoinnin ja muuntelun ansiosta kappaleen soljuvan a-osan pituus vaihteli.

VIDEO: *Viitasaarelda* <https://youtu.be/Q-1VSAGLPIQ>

³⁷² Kuusela, sähköpostikeskustelu, 4.11.2020.

³⁷³ Heikinheimo 2016.

³⁷⁴ Polskasävelmä, jota on soittanut Akseli Raatikainen. Kper A-K 0035.

B. Musiikin ja liikkeen yhdistäminen tavalla, joka on perinteinen sekä rytmisesti että rakenteellisesti ja juuri sen tanssilajin esitystapaan ja tyypilliseen liikekieleen liittyvä, esimerkkinä *Vanha valssi*.

Mitä tämänkaltainen yhdistäminen tuo soittoon? *Vanha valssi* oli jo ennestään duomme Juuri & Juuri ohjelmistossa ja edusti perinteeseen pohjautuvaa sävelmistöä. Esityksen liikkeellistä versiota varten sovitimme kappaleen uudestaan liikkeen avulla syntyneeseen dramaturgiaan. Kuusela lähti koreografiassa kehoissamme tapahtuvista soiton liikkeistä ja musiikkiin eläytymisestä muodostaen niistä liikekielen. Musiikki ja liike yhdistyivät valssin tanssilajiin, askelkuvioihin ja tyyliin kuuluvilla tavoilla. Lisäksi kappale sisälsi duon vuorovaikutteista improvisaatiota liikkeellä samanaikaisesti soittaessa. Viulistina oli ajoittain haastavaa toteuttaa päällekkäin synkopoiva liikemateriaali melodian muodostuessa tasaisista kahdeksas- ja neljäsosanuoteista. Huuliharppua soittavan ja muissa yhteyksissä paljon säestys- ja komppausroolia harmonilla hoitaneen Grundströmin oli helpompaa toteuttaa tällainen rytmisen soiton ja liikkeen päällekkäisyys.

VIDEO: *Vanha valssi* <https://youtu.be/-22UF7SJsWk>

C. Musiikki, joka syntyy liikkeestä niin, ettei musiikki toista ainakaan näennäisen perinteisesti liikkeen rytmia, vaikka syke ja sen avulla tempo säilyy. Tässä selvästi syntyy ongelma siinä, mikä johdattaa ja mikä on ensisijaista. Esimerkkinä *Paimenpojan "bourree"*.

Muusikolle soitto on ensisijainen ja hallitseva. Liike tai muu oheistoiminta, esimerkiksi samanaikainen tanssiminen, jää siis usein toissijaiseksi, jollei sitä tietoisesti harjoita. Soiton prioriteetti ja hallinta tulee ikään kuin ennen liikettä, sillä muusikko on harjoittanut sitä vuosikausia ja keho on adaptoitunut siihen. Liiketanssiksi kutsumassamme *Paimenpojan "bourreessa"*³⁷⁵, soittoni kappaleen alkupuolella ohjautui erikseen opetellun liikesarjan mukaan. Oma osuu-

³⁷⁵ *Paimenpojan "bourree"* oli liikkeellinen duotanssi, jossa yhdistyivät *Paimenpojan polskan* arkistosävelmä ja uusi sävellys Kuuselan "bourreemaiseksi" nimittämään liikekieleen.

teni kappaleessa alkoi pelkällä liikkeellä, ilman soittoa. Koska liike suunniteltiin ja harjoiteltiin ilman musiikkia, liike oli vahvempi ja vei musiikkia, kun lisäsin soiton myöhemmin mukaan. Vahva kehollinen liike ohjasi musiikkia omaan suuntaansa ikään kuin sovittaen sitä omaansa. Tästä huolimatta koen, että *Paimenpojan "bourree"* onnistui syntymään soiton ja liikkeen vuorovaikutuksessa.

Kappaleen sovitusta on hyvä esimerkki myös perinteen elämisestä ja muuntumisesta. Käytin samaa sävelmää jo jatkotutkintoni toisessa taiteellisessa osiossa *Katrillia kahdessa ajassa* sekä liikkeellä että soitolla improvisoiden. Siinä harjoitettu liike ja improvisaatio vaikuttivat melodiaversioni muokkaukseen. Työstettäessä *Vainaan perua* -esitystä muistin viulupelimanni Ville Paanasen version sijaan oman muuntuneen version polskasta, ja duon koreografia syntyi siihen. Päädyimme Grundströmin kanssa siihen, ettemme muuttaneet tuota muuntunutta sävelmän versiota, sillä melodiasta syntynyt uusi variaatio oli nyt yhtä aikaa sekä arkistoversiosta muuntunutta että soittoni avulla tässä päivässä elävää perinnettä. Siitä oli myös muodostunut erinomaisesti liikettä ruokkiva variaatio.

VIDEO: *Paimenpojan "bourree"* <https://youtu.be/OedpYba0HsI>

Grundströmin huuliharpuksen osuus *Paimenpojan "bourreeseen"* syntyi molempien muusikoiden yhteiseen, aluksi pelkästään liikkeellisenä opeteltuun, äänettömään liikesarjaan. Oma intressini oli säilyttää mahdollisimman orgaaninen mutta muunteleva ja improvisatorinen viuluosuus, joka olisi vaikuttanut edellä kuvatussa liikesarjasta mutta myös Grundströmin soitosta. Pyrin haastamaan itseni soittamaan liikkeen viedessä. Tätä varten askelsarjaa piti harjoitella sekä erikseen että yhdessä soittamisen kanssa. Koin myös, että minun oli huomioitava duokaverini soiton ja liikkeen vaikutus omaan tekemiseeni. Varsinaisen polskasävelmän eli nopean melodian osuudessa kiinnostavaa oli askelsarjan ja soiton suhde ja reagointi toisiinsa sekä samanaikaisen tekemisen improvisaation vapaus ja vaihtelevuus. Itselleni merkityksellistä on, miten näin saavutettu soiton improvisaatio on tästä eteenpäinkin säilytettävissä ja näkyvissä esityksessä yleisölle. Improvisaatiolla tarkoitan tässä variointia ja muuntelua sisältävää soittoa, jolle olin oikeastaan määrittänyt vain asteikon mutta en sen

tarkempia yksityiskohtia. Uskon pystyväni säilyttämään nyt saavutetun kehollisen ja ilmaisullisen vapauden tunteen myös tulevaisuudessa esittäessäni tätä kappaletta. Avain sen löytämiseen uudelleen esiintymistilanteissa on aiemmin mainitsemissani hetkeen heittäytymisessä ja hyväksymisessä, joihin uskon löytäneeni väylän jatkotutkintoprojektin aikana.

Toinen esimerkki liikkeestä syntyneestä musiikista oli esityksen nimikkokappale *Vainaan perua*³⁷⁶, jonka soitimme Grundströmin kanssa peräkkäin *Satavuotisen sakan*³⁷⁷ kanssa. Näiden kahden melodian keskiössä oli kontrabasharpa, kromaattisen avainviulun eli nyckelharpan soitinryhmään kuuluva jousisoitin. Kontrabasharpassa on avainviulua rouheampi sointikuva, ja halusin tutkia sen mahdollisuuksia minimalistisessa muuntelussa.



Kuva 14. Olov Johanssonin omistama kontrabasharpa, rakentaja Hans Gille. Kuvaaja: Emilia Lajunen.

³⁷⁶ Jalmari Siiriäisen soittama sävelmä, joka on tallennettu Ylen pikalevyille.

³⁷⁷ J. Laitilan soittama kantelesävelmä, jonka A. O. Väisänen tallensi Kantele- ja jouhikkosävelmät -kokoelmaan numerolla 280.

Vainaan perua -sävelmän perusidea oli palauttaa soittajan kehossa musiikin vaikutuksesta syntyvä liike (jalanpolkeminen lattiaan) takaisin muusikon soittavaan kehoon jouta samanaikaisesti sysäävänä liikkeenä ja siitä vaikuttamaan edelleen soittoon. Jalan liike oli hyvin yksinkertainen, mutta se oli tarkka ja täsmällisimmillään hyvin pieni. Liike loi tarkan rajauksen sille, miten melodiaa pystyi soittamaan ja muuntelemaan. Jousen kontakti jalkaan säilyi siis koko sävelmän soittamisen ajan, ja pyrin tuomaan kontaktin myös kuuluviin. Asetin itseni soittoasennon kannalta koelaboratorioon, havainnoimaan, toimisiko valinta vai ei. Poistin polkevasta jalasta kengän, jotta jalka liikkuisi paremmin ja jotta lattian kautta tuleva ääni ei hallitsisi liikaa äänellistä kokonaisuutta. Se myös nosti liikkeen etusijalle vaikuttamaan soittoon. Ylävartalo ja soitto muodostivat samanaikaisesti musiikin laadun, muodon ja rakenteen. Jalan liikkeellä ylläpidin samalla sykkeen, jolla loin kaiken edellä mainitun. Liikkeen synnystä aloitetulla ja syntyneellä musiikilla ei ollut olemassa valmista muotoa, johon sitä olisin ohjannut. Sen sijaan liike synnytti uuden, kiinnostavan ja poikkeavan rytmisen poljennon soittoon. Nimenomaan tähän poljentoon ja samalla grooveen keskittymällä syntyi sävelmän oma ominaislaatu.

VIDEO: *Vainaan perua* <https://youtu.be/JDDIQ0gTlio>

Vainaan perua on kiinnostava esimerkki siitä, miten liikkeen lähes dominoiva vaikutus voi synnyttää omanlaistaan, toisteista musiikkia. Sävelmän sovitukset kertovat siitä, minkälaista musiikkia syntyy hyvin askeettisesti rajatusta ja pääosin liikkeen ohjaamasta soittoasennosta. Missään muussa yhteydessä en olisi malttanut tai uskaltanut pitää tällaista rajausta voimassa koko kappaleen ajan ja katsoa, minkälaista musiikkia syntyy. Taiteellisen tutkimisen koelaboratoriossa tämä oli kuitenkin mahdollista. Kaiken kaikkiaan taiteellisia toteuttamisen mahdollisuuksia olisi ollut hyvin monia. Tässä tapauksessa tiukka rajaaminen liikkeeseen ja kehollisuuteen oli kuitenkin tärkein, kokeellisin ja oleellisin.

Kuuselan määrittelemät kolme esimerkkiä liikkeen ja soiton yhdistämisestä koen olevan lähtöisin tanssin kontekstista. Näiden rajausten sisällä harjoittelu ja luominen oli kiinnostavaa nimenomaan toisen taiteenlajin eli tanssin

ansiosta. Vaikutteiden omaksuminen, harjoitteiden kehittäminen ja ajattelun laajentuminen toisen taiteenlajin avulla on yksi tärkeimmistä jatkotutkintoni tuloksista. Syventymällä ja heittäytymällä musiikin luomiseen itselleni vieraamman menetelmän eli tanssin avulla, on löytynyt uusi menetelmä nähdä tuttu taiteenlaji toisin.

Tanssin ja soiton yhtäaikaisesta tekemisestä on muodostunut kiinnostava, vaikkakin hidas ja vaativa työmetodi. Luomalla uutta musiikkia samanaikaisesti soittamalla ja tanssimalla syntyy varmemmin luontevaa, omalaa- tuista ja erityistä taiteellista materiaalia kuin ensin eriyttämällä soittoa ja liikettä toisistaan. Koen tanssin ja soiton eroavaisuuksia olevan lähinnä taiteellisten valintojen motiiveissa. Samanaikaista luomista suosimalla löydän aiempaa orgaanisempaa ja erikoisempaa ilmaisua, jonka motiivi on syvem- mällä omassa sisäisessä kehollisuudessani. Liikettä ja musiikkia erikseen työstämällä saatan johdattaa itseni tavoittelemaan loistavia mutta samalla haastavia musiikin ja liikkeen yhdistelmiä, joiden motiivi tuleekin lopulta enemmän ulkopuolelta esimerkiksi jonkinlaisena pyrkimyksenä suureen näyttävyyteen. Useita kertoja ensimmäisen taiteellisen osion *Artjamein* prosessin aikana jouduin kysymään itseltäni, voinko antaa kehollisuuden näkyä ja silti synnyttää musiikkia, jonka allekirjoitan. Koska olin tarkoituk- sellisesti hakenut impulssia kehossa olevasta liikkeestä musiikkiin ja päin- vastoin, pyrin pitäytymään niiden dialogissa. Päädyin luottamaan kuuntelun synnyttämään vaikutelmaan. Näin opin tunnistamaan soittamisessa tai tanssi- misessä hetket, jotka tuntuivat vaikealta vääntämiseltä tai väkisin tekemiseltä. Tämä tietoisuus loi aistit valppaana olemisen tilan ja kokemuksen kehon täydentymisestä kokonaiseksi. Parin vuoden päästä, työstäessäni *Vainaan perua* -esitystä, liikkeestä oli tullut jo osa ilmaisuni ja kehollisesta musiikin kuuntelusta erittäin luontevaa.

5.1.2 Pitkää estetiikkaa soolona ja duona

Mitä on pelimannimusiikin pitkä estetiikka? Toisin sanoen, miten muusikko voi soveltaa pitkää estetiikkaa pelimannimusiikin soitossa? Entä mitkä ovat soolo- ja duosoiton mahdollisuudet siinä? Jo *Artjamei – riitit ja liike* -esityksen (2017) kohdalla pohdin, kuinka voin sulauttaa toisiinsa kansanmusiikin

historiallisten aikakausien – runolaulukulttuurin ja uudemman perinteen pelimannimusiikin – musiikillisia aineksia eli pitkäkestoisuutta, minimalismia ja muuntelua ja toisaalta pelimannimusiikin tanssillisuutta ja kulkea kohti yhtenäisempää musiikillista ilmaisu. Yhtenäisemmällä musiikilla tarkoitan tässä musiikkia, jolla on oma, selkeä suuntansa ominaisuuksiensa ja aineksiensa summana. Voi olla, että jaottelu on enemmän oman pääni sisällä tapahtuvaa musiikillisten aineiden lajittelemista sekä tarvetta irrottautua siitä, mutta samankaltaista pyrkimystä erotteluun ja musiikin lokeroimiseen tapahtuu paljon niin musiikkielinkeinossa kuin musiikinkuluttajien mielessäkin. Päämääräni olla lokeroimatta musiikkia kansanmusiikin historiallisten kerrostumien perusteella ja toisaalta tavoite sekoittaa eri elementtejä orgaanisina musiikin osasina toteutui matkalla *Artjameista Vainaan perua* -esitykseen.

Kun olen haastanut ja monipuolistanut soittamani ohjelmiston musiikillisia aineksia musiikissani on tapahtunut selkeä muutos. Voin käyttää elementtejä niin runolaulukulttuurista kuin pelimannimusiikistakin ristiin toistensa kanssa. Vanhemman perinteen pitkäkestoisuutta ja minimalistista maailmaa ja lyhyiden motiivien kehittelyä toin mukaan jo *Artjamein Raatikaiseen*³⁷⁸, *Hallaan*³⁷⁹ ja *Menuettoon*³⁸⁰. *Vainaan perua* -esityksessä suurin osa musiikista edusti jo yhdistelmää näistä kahdesta kansanmusiikin historiallisesta kerrostumasta.

Vainaan perua -esitystä tehdessäni musiikin luominen oli hyvin orgaanista ja monimuotoista. Eri sävelmillä oli hahmonsa, mutta niiden sisällä improvi-soinnilla, hetkestä vaikuttumisella ja kehollisella kuuntelemisella oli hyvin tilaa toteutua. Emme työstäneet Eero Grundströmin kanssa kuin muutamaan sävelmään tarkkoja ja yksityiskohtaisia vaihdoksia ja rakenteita. Monessa yksittäisessä kappaleessa – esimerkiksi *Vainaan perua*, *Satavuotinen sakka*, *Viitasaarelta* ja *Elias Leppänen*, – oli paljon vapautta elää hetkessä. Tämä hetkessä eläminen merkitsee muutosta myös koko musiikin tekemisen tavassani. Koen olevani nyt, jatkotutkinnon loppuvaiheessa, valmiimpi ja rohkeampi heittäytymään ja luomaan hetkessä, sillä pystyn nauttimaan muuntuvan hetken luomista mahdollisuuksista. Olen oppinut sietämään epätietoisuutta, hyväk-

³⁷⁸ Akseli Raatikaisen soittama polska, Kper A-K 0035.

³⁷⁹ *Halla* on oma sävellykseni, jonka teksti perustuu rekilaulusäkeistöihin.

³⁸⁰ *Menuetto* on Matti Haudanmaan soittama sävelmä. Se on tallennettu Entiset etniset -kokoelmalle.

symään paremmin tekemiseni ja jopa hetkittäin keskeneräisyyteni ja olen kypsynyt ammatillisesti. Taiteellisten osioiden väliin mahtui kuitenkin paljon liikkeellistä kokeilua ja erilaisia variaatioita toteuttaa pitkää estetiikkaa.

5.2 Traditionaalinen sävelmistö ja jaettu tekijyys

Vainaan perua -esityksen musiikki perustui kansanmusiikin runolaulukulttuurin musiikkia ja pelimannimusiikkia edustaviin sävelmiin sekä uusiin sävellyksiin. Käyttämäni perinteiset pelimannimusiikkikappaleet olivat Tampereen Kansanperinteen arkiston äänitekokoelmasta Akseli Raatikaiselta (Viitasaari), Pekka Kinnuselta (Kannonkoski), Jalmari Siiriäiseltä (Mäntyharju) sekä Ville Paanaselta (Sumiainen). Taiteellisen työskentelyn keskiössä oli runolaulukulttuurille tyypillinen ”pitkä estetiikka” ja sen soveltaminen muun muassa pelimannisävelmiin.

Metodini soittaa välimuotoista polskaa ja maanitusta viulupelimanni Akseli Raatikaisen soittamasta *Viitasaarelda*-sävelmästä³⁸¹ on käytännössä muuntelumenetelmä, joka hyödyntää pitkää estetiikkaa pelimannimusiikin kontekstissa. Sen lähtökohtana on pelimannin soittama sävelmäversio, jonka omaksuttuani minun on ollut mahdollista ikään kuin jatkaa perinnettä musisoimalla tässä ajassa. Raatikainen on soittanut *Viitasaarelda*-sävelmän useamman kerran arkistoäänitteelle. Soitosta on kuultavissa hyvin vähän varsinaista muuntelua, mutta persoonallinen soittotyyli erottuu. Silti neljännessä taiteellisessa osiossa eli *Vainaan perua* -esityksessä tästä sävelmästä muodostui nimenomaan versio, joka sisälsi paljon muuntelua ja variaatioita sekä improvisaatiota. Pelimannin versiosta saatu informaatio on siinä läsnä mutta eri muodossa. Oman vaikutuksensa versioon on tuonut samanaikainen tanssiminen ja liike. Muuntelu demonstroi jatkuvaa musiikillista ja fyysistä liikkumisen tunnetta, joka konkretisoituu samanaikaisen liikkeen avulla.

Olen jo vuosia käyttänyt taiteellisen työskentelyni lähtökohtana traditionaalisia sävelmiä. Jatkotutkinnossani kiinnitin huomiota siihen, mitä tapahtuu, kun itse sävellän musiikin verrattuna siihen, mitä tapahtuu ja ilmenee, kun käytän muiden soittamaa tai säveltämää musiikkia. Mitä muiden säveltämän

³⁸¹ Kper A-K 0035.

tai arkistoäänitteelle soittaman musiikin käyttäminen vaikuttaa esitykseen, entä vaikuttaako se liikkeeseen? Tuoko se jotain muuta esille verrattuna siihen, että muusikkona olisin säveltänyt kaiken itse? Tätä havainnoin *Vainaan perua* -työprosessissa kolmella melodialla – *Vilkon laulu*³⁸², *Pilli-Maija*³⁸³ ja *Hoskari*³⁸⁴ – jotka olivat omia sävellyksiäni. Kaksi jälkimmäistä sisältävät tekstejä, jotka yhdistyvät juuriini ja historiaan. Näissä sävellyksissä tekstin sisältämällä tarinalla oli tärkeä osa esityksen kokonaisuudessa. Esityksen instrumentaali-kappaleissa kuljetettiin myös koreografian ja liikkeen avulla. Näillä kolmella sävellyksellä on kuitenkin aivan oma tilansa ja sointinsa musiikissani. Sävellykset ovat vaikuttuneet vahvasta traditiotietoisuudestani ja tutkimastani ja havainnoimastani musiikista. Koin, että *Hoskari* ja *Pilli-Maijan laulu* toivat kokonaisuuteen myös muusta esityksestä poikkeavaa kehollista ilmaisua. Kyse voi olla siitä, että oma säveltäjäyys nostaa esiin henkilökohtaisen tason esiin nousemisesta oman säveltäjäyden mukana. Molemmat kappaleet, ja erityisesti *Pilli-Maijan* laulu, herättivät kehollisuudellaan myös kysymyksen sukupuoli-rooleista ja suhteestani niihin.

Eero Grundströmin kanssa työskentely *Vainaan perua* -teoksessa oli Juuri & Juuri -kokoospanolle ominaista musiikin luomista, jossa alun perin soolomusiikkia olevasta runolaulukulttuurin musiikista luodaan yhdessä uutta musiikkia duolle. Duona soittamme ja improvisoimme yhdessä mahdollisimman paljon, äänitämme erilaisia versioita sekä poimimme näistä parhaat variaatiot käyttöön. Molemmilla on vastuu kuljettaa melodiaa koko ajan, eikä varsinaista säestäjän roolia ole. Nyt tämän työskentelymenetelmän lisänä oli tanssista vaikuttaminen ja musiikin luominen altistaen sitä erilaiselle liikkeelle. *Vainaan perua* -esityksessä loimme siis yhdessä musiikkia ja esitystaidetta, joka oli hyvin kehollista. Muusikoiden tavallisen yhdessä soittamisen kehollisuus avautui ikään kuin uudenlaiseksi ilmaisukeinoksi ja mahdollisuudeksi. Kehollinen ilmaisu mahdollisti duon riemukkaan hypähtelyn, jaloilla aksentoinnin sekä tanssillisen ilon ja huumorin lisäämisen musiikilliseen

³⁸² Kehtolaulusävelmä, joka toimi *Vainaan perua* -esityksen tanssisoolona.

³⁸³ *Pilli-Maija* kertoo isoisäni isoäidin Maija Saxbergin tarinan. Teksti on Kare Eskolan ja sävellys omani.

³⁸⁴ *Hoskari* perustuu alun perin Pilli-Hermannin tekstiin (editoinut Kare Eskola) Hoskarin isännän raa'asta ryöstömurhasta. Sävellys on omani.

ilmaisuun. Kun harjoituksen määrä lisääntyi, nämä kaikki tapahtuivat vähitellen, orgaanisena osana itse soittamista.

Tämä työskentelymetodi on tuonut myös duon muuhun taiteelliseen työskentelyyn ja soittamiseen uusia piirteitä. Olemme päätyneet tekemään uusia projekteja, muun muassa yhdessä Taideosuuskunta Suin päin kanssa Sparks-tuotantona toteutetun *Kulkue – Parade – Parad* -esityksen Tanssin taloon syksyllä 2022. Tuossa traditiota ja sen kulkeutumista pohdiskelevassa esityksessä toimimme Grundströmin kanssa sekä muusikoina että liikkujina. Musiikin luominen on muuntunut, ja tanssi ja liike ovat tulleet käyttöön ilmaisussamme.

5.3 Säveltäminen pitkän estetiikan kontekstissa

Pitkän estetiikan muuntelu on oikeastaan hetkessä tapahtuvaa säveltämistä tai improvisointia. Siihen kuuluu lyhyiden sävelmän motiivien toistamista ja pienempien iskualojen toisteisuutta, erilaisten osien improvisatorista järjestystä ja erilaisia viulun ja kontrabasharpan soundeja sekä taukojen hyödyntämistä fraasien fraseerauksessa ja ilmaisussa. Sovelsin runolaulukulttuurin pitkän estetiikan musiikille tyypillistä muuntelutekniikkaa viitasaarelaisen viulupelimanni Akseli Raatikaisen soittamaan polskasävelmään *Viitasaarelda*. Toistin neljäsosanuotin mittaisia tai vielä lyhyempiä jaksoja melodiasta tai yksittäisiä säveliä, ja annoin tuon toistamisen viedä kauemmas varsinaisesta sävelmästä. Toistin kahdeksasosia ja kuudestoistaosia jatkuvana kudoksena pyrkien käyttämään myös viereisiä säveliä, jotka eivät ainakaan viulistille ole vierekkäisyytensä vuoksi niin ilmeisiä kuvioita vuorotellen toistettaviksi.

Vierekkäisten sävelten toiston käyttämistä piti teknisesti toistaa ja harjoitella, jotta syntynyt kudelma oli varioinniltaan ja kulultaan luonteva ja samalla soiva. Parhaimmillaan metodi vei sävelmän kokonaan omaan maailmaansa. Metodi syntyi *Vainaan perua* -prosessin alkuvaiheessa alun perin liikkeen vaikutuksesta. Työryhmällä yhdessä tehty ja oma henkilökohtainen improvisaatio soittamisessa ja liikkumisessa sekä kolmeen ja kahteen vuorotellen menevä sävelmä alkoivat tuottaa tarvetta jäädä soitossa paikalleen ”junnaamaan”.

Haasteet sävelmän soittamisessa tällä metodilla ovat jatkuvan flow’n eli virtaavuuden luominen ja ylläpitäminen sekä rytmisen grooven puhtaus.

Viitasaarelta

trad. soitt. Akseli Raatikainen, Viitasaari, Kper A-K-0035

♩ = 100

7

13

18

23

Kuva 15. Kuvassa *Viitasaarelta*-sävelmän arkistoäänitteeltä nuotinnettu Raatikaisen soitto. Nuotintaja Emilia Lajunen.

Viitasaarelta

Emilia Lajusen soittama muunnelma

trad. soitt. Akseli Raatikainen, Viitasaari, Kper A-K-0035

♩ = 100

8

15

19

Kuva 16. Kuvassa oma muunteluni Raatikaisen soittamasta sävelmästä. Nuotintaja Emilia Lajunen.

Soitossani tapahtui parhaimmillaan luovan toiminnan soljuvaa virtausta ja vahvaa tuntemusta kelluvasta etenemisestä.³⁸⁵ Yksi vaikuttava elementti oli myös liike, tässä tapauksessa kävelyaskelikko sekä kahden ja kolmen iskun aksentointi jaloilla. Sekä Grundströmillä että minulla oli omat, rytmiset kävelyaskelemme sekä soittomme, jotka leikkasivat ja kohtasivat toisensa.

³⁸⁵ Flow. Tieteen termipankki 2020.

Näitä toisistaan poikkeavia kävelyjä ja soittoa oli ensin haettava ja harjoitettava erikseen, jotta ne olivat riittävän kirkkaita ja itsenäisiä toimiakseen yhtä aikaa. Koreografi Kuusela ilmaisi suoraan, että ”teille on ilmiselvää, että se, miltä toinen kuulostaa vaikuttaa omaan soittoon”.³⁸⁶ Vuosien yhdessä soittaminen, mutta myös työskentely muusikkona, on kouluttanut meidät reagoimaan auditiivisesti toisen muusikon soittoon. Duosoiton reagoinnista tuli kuitenkin erilaista, kun mukana oli liike. Kumpikaan muusikko ei voinut pelkästään kuunnella toista, vaan sen lisäksi oli keskityttävä oman sävelkudoksensa luomiseen sekä kävelyaskeleen grooveen, rytmilliseen mukaansatempaavuuteen sekä tarkkuuteen. Muusikon kuuntelu laajeni käsittämään myös visuaalisena näkyvän liikkeen. Enää pelkästään toisen muusikon soitto ei vaikuttanut toisen soittamiseen vaan toisen muusikon visuaalisesti nähty liike saattoi viedä soittoa toisenlaiseen suuntaan. Tarinallisesti lavalla käveli kaksi henkilöä, edellä Pilli-Hermannin ja hänen perässään Pilli-Maija huutaen: ”Odota, odota minua!”.

Kuten *Pilli-Maijassa*³⁸⁷ myös *Hoskarissa*³⁸⁸ oli tarina. Mustalla huumorilla väritetty teksti oli minulle esiintyjänä tuttu tyylikeino. Liikkeen, laulun ja soiton yhdistelmä teki tästä tekstistä kokonaisvaltaisen ja voimakkaan esittää.

³⁸⁶ Kuusela 2020.

³⁸⁷ *Pilli-Maijan laulu* oli *Vainaan perua* -esityksen naisen soololaulu.

³⁸⁸ *Hoskari* on laulu Hoskarin isännän murhasta. Alkuperäinen teksti on Pilli-Hermannin ja sitä on editoinut Kare Eskola. Sävellys on omani. *Vainaan perua* -esityksessä laulun esittävät Hoskari (Grundström) ja Pilli-Hermannin (Lajunen).

Elias Leppäsen polska

$\text{♩} = 100$

8

15

22

26

Kuva 17. Nuotinnos Elias Leppäsen polskasta Pekka Kinnusen soittamana. Nuotintaja Emilia Lajunen.

Haasteena oli tarinan kuljettaminen yhdessä soiton ja liikkeen kanssa niin, että kaikki sävyt ja yksityiskohdat välittyvät ulospäin. Kappaleen kiivaassa tempossa vapaiden ja improvisaatiota sisältävien kohtien heittäytyminen pitää tapahtua ennakoiden. *Hoskarin* soiton ja liikkeen syntyprosessi oli vuorovetoinen, ja rytmistä jaloilla tapahtuvaa improvisaatiota varten piti harjoitella mahdollisia, soiton kanssa yhteen meneviä askelikkoja. Tarkoituksena oli kuitenkin säilyttää improvisaation ja hetkessä heittäytymisen meininki esitysversion saakka. Tämän takia prosessissa oli tärkeintä hankkia tätä varten liikkeellistä sanavarastoa. Jousisoittajana haasteet liikkeen ja soiton kanssa olivat myös erilaiset kuin huuliharpun soittajalla.

Taiteellisen jatkotutkimuksen osioiden prosesseissa pyrin metodinomaisesti ottamaan käyttöön erilaisia muuntelukeinoja lähinnä runolaulukulttuurin pitkästä estetiikasta, riippumatta siitä, oliko sävelmätyyppi polska, maanitus, polkka tai hidas valssi. Pienten motiivien toiston idea syntyi ääniteaineistohuomiostani. Keski-Suomen arkistoäänitteistä koostuvassa, suhteellisen laajassa aineistoissani viulupolskissa esiintyy usein toisteiseksi jäävä kuudestois-

Elias Leppäsen polska

Muunnelma soitettuna kontrabasharpalla

trad. soitt. Pekka Kinnunen, Kannonkoski Kper A-K 1379

♩ = 100

Kuva 18. Kuvassa nuotinos Emilia Lajusen kontrabasharpalla soittamasta muuntelusta. Sävellaji on kvinttiä alempi kuin arkistoäänitteellä oleva Pekka Kinnusen soittama variaatio. Nuotintaja Emilia Lajunen.

ta- ja kahdeksasosakuvio. Tällaiset kuviot ulottuvat muutaman sävelen ryppäinä tahtiviivojen yli rikkoen kolmijakoisuuden. Polskan kolmijakoisuus vaihtuu tällöin hetkellisesti tasajakoisuudeksi. Koin kiinnostavaksi lähtökohdaksi tutkia muutosta soittamalla.

Tasajakoisuuden tuleminen osaksi kolmijakoista polskaa nosti myös esiin groovea, sillä koin, että syventyessäni soittamaan toisteista ja rytmistä sävelten rypästä pystyin erityisen hyvin keskittymään ja syventymään rytmilliseen poljentoon. Kaikkien *Vainaan perua* -esityksen sävelmien läpi leikkasi myös rytminen ja pulssillinen tutkielma ja ajatus yhden iskualan käsittävästä pulssista. Tämä muuntui milloin kolmi-, milloin tasajakoiseksi kulloisenkin painotuksen mukaan ja muuntumiseen vaikutti myös se, suunnattiinko siihen valokeila liikkeen vai soiton suunnalta vai molemmista. Havaittavissa oli myös iskun paikan muuntuminen iskulta takapotkulle ja taas takaisin, esimerkkinä tästä ensimmäinen sävelmä *Viitasaarelta* sekä osin myös viimeinen kappale *Elias Leppänen*.

Elias Leppänen oli *Vainaan perua* -esityksen maanitus.³⁸⁹ Sävelmä sisälsi edellä mainittuja toisteisia kuudestoistaosajaksoja sekä useita lyhyitä osia. Pyrin muuntelemaan ja varioimaan polskasävelmää niin, että se muuntuisi

³⁸⁹ Maanitusta käsittelen omassa alaluvussaan luvun 4 lopussa.

maanitukseksi, sekä häivyttämään ja tutkimaan polskan määrittelyn rajapintaa soittamalla. Polskan ja maanituksen rajapinnalta oli löydettävissä myös omanlaisensa groove, se hetki, kun soitto oli sekä soitollisesti että kehollisesti soljuvaa ja hakemassani ihannetilassa. Koin mielekkääksi hyödyntää pitkää estetiikkaa melodian muuntelussa ja erilaisia jalanpolkemisen vaihtoehtoja iskeä iskulle ja takapotkulle sekä tiheässä että harvennetussa tahdissa. Tein jalanpolkemisesta orgaanisen osan kappaletta. Pyrkimyksenä oli rytmisen grooven löytäminen ja sen säilyttäminen läpi koko soiton niin, että improvisaatiolla ja muuntelulla oli mahdollisuus kukoistaa. Tähän flow'hun päästäkseni tarvitsin *Vainaan perua* -esityksessä kaikki edellä soitettut ja tanssitut esityksen osat. Ensimmäisenä olevan *Viitasaarelda*-numeron ja viimeisen *Leppäsen* välille syntyi jana, johon välissä olevat sävelmät ja laulut vaikuttivat. Myöhemmin olen toiston ja harjoittelun avulla löytänyt tuon tilan ilman välissä olevia sävelmiäkin. Oleellista on ollut jokaista sooloesiintymistä varten lämmitellä variaatioiden mahdollisuudet ja tilat sekä soitollisesti että kehollisesti. Rytmissä kiinni pitäminen tuotti tässä tapauksessa kehollisen tavan ilmaista *Leppäsen* musiikkia. Kappaleen soittaminen on joka kerta hyvin erilainen kehollinen kokemus, mutta avainasemassa on nimenomaan kehollinen improvisaatio jalanpolkemisen ja rytmityksen muodossa. Parhaimmillaan se nostaa soittamisen improvisaation täydellisesti lentoon.

Uskon, että *Leppäsen* työstöprosessissa syntyneen osaamisen avulla ilmaisen liikkeellä jotain musiikin lisäksi, ja teen musiikista myös kuulijalle kokonaisvaltaisemman kokemuksen. Nykysovituksessaan kappale sisältää liikkeen ja tanssin. Liike on esimerkiksi jalanpolkemista ja polkematta jättämistä. Tanssi on kehollista läsnäoloa ja tilanteen mukaan usein hyvin minimalistista. Tanssi tuo kokemuksen tasolle hetken, sillä jokainen sen esitys on omanlaisensa eri tavoin kuin pelkästään musiikillisesti. Kokemus on ainutkertainen muusikolle, samoin kuin yleisölle, sillä liike ja sen synnyttämiseen tarvittava energia on sidottu muusikon senhetkiseen olotilaan ja kokemukseen. Tämä olotila ja kokemus vaihtelevat hetkestä toiseen. Kun sain palautetta satunnaisilta yleisön jäseniltä syksyn 2022 sooloesiintymisten jälkeen, sen perusteella satunnainen yleisön jäsen pystyy kokemaan tanssin läsnäolon kuvittelemalla mukaan tanssia tai erilaisia tanssijoita. Koen, että tämä ei ole

sattumaa, vaan tanssin läsnäolo välittyi ulospäin kehollisesti vaikuttuneen soittoni avulla.

Liikkeen ja tanssin avulla pitkäkestoinen estetiikka muotoutui luonnolliseksi osaksi säveltämäni musiikkia. Esimerkiksi *Mytty-iltamien* (2018) *Kuvaelmaan* valitsin musiikiksi alati muuntuvan teeman, jonka juuret ovat arkistoäänitteeltä poimitussa sävelmässä. Musiikki reagoi organisaation tapahtumiin. Muuntelukeinoina olivat pienten musiikillisten yksiköiden toisto ja variointi. *Kuvaelmassa* jokaisella eläimellä ja luonnonelementillä oli oma teemansa ja äänenvärisä. Musiikillisesti nämä teemat vuorottelivat, välillä melko tiheästikin. Näin tapahtui esimerkiksi jäniksen ja ketun takaa-ajossa. Esitystilanteessa koin sekä haastavaksi että mielenkiintoiseksi reagoida improvisoimalla ja muuntelemalla *Kuvaelman* eri osien erilaisiin mittoihin juuri sävelmän minimalistisella varioinnilla. Musiikin tuottaminen organisaationa oli kuitenkin mahdollista pitkän estetiikan varioinnilla. Jatkossa haluankin kehittää lisää musiikillisia mahdollisuuksia reagoida vaihtuvien variaatioiden ulkoapäin tuleviin visuaalisiin muutoksiin ja vaihdoksiin. Kyse on paljolti kuuntelemisesta ja eläytymisestä ja siitä, mitä lähtee musiikilla kulloinkin seuraamaan.

5.4 Säveltäminen vuorovaikutuksessa liikkeen kanssa

Musiikin kontekstilla ja muusikon aiemmalla kokemuksella on vaikutusta siihen, millaista liikekieltä tai musiikkia syntyy. Taiteellisiin osioihin tekemäni musiikki ei ole läpikäsiteltyä, vaan sillä on mahdollisuus vuorovaikutukseen ja muutokseen myös liikkeen kanssa, kuten olen edellä kuvannut. Kaikissa taiteellisissa osioissa työskentelyprosessi on sisältänyt heittäytymistä tähän vuorovaikutukseen ja sen mahdollistamiseen. Kun etsii musiikin ja liikkeen yhteyttä, niiden välisellä vuorovaikutuksella on mielestäni merkitystä.

Barokkimusiikin ja nykytanssin yhteyttä ovat tutkineet eri esittäjät erilaisissa projekteissa. 1600-luvulla sävelletyssä musiikissa, esimerkiksi Heinrich I. F. Biberin (1644–1704) *Mysterisonaateissa*, on mahdollisuuksia esittäjän vahvaankin tulkintaan klassisen musiikin kontekstissa. Tulkitsijalla on musiikissa myös variaation mahdollisuuksia kontaktissa nykytanssiin ja sen

kontekstiin.³⁹⁰ Tämä kävi ilmi esimerkiksi Helsingissä Tanssin talossa kesällä 2022 vieraillessa *Mystery Sonatas / for Rosa* -esityksessä. Koreografi Anne Teresa De Keersmaeckerin nykytanssiteoksessa musiikkina ovat juuri böömiläisen barokkisäveltäjän Heinrich I. F. Biberin noin vuonna 1676 säveltämät *Mysterisonaatit* eli *Ruusukkosonaatit*, jotka ovat musiikillinen käänös Neitsyt Marian elämän viidestätoista pyhästä mysteeristä.³⁹¹ Variaation mahdollisuudet ovat kuitenkin erilaiset kuin sellaisessa musiikissa, joka voi suurelta osin tai kokonaan syntyä lavalla hetken vuorovaikutuksesta tanssiin. Barokkimusiikin tai ylipäättään länsimaisen taidemusiikin kontekstissa sävellyksiä, kuten *Mysterisonaatteja*, esitetään tietyn esitystradition mukaan. Tähän esitystraditioon kuuluu vielä nykypäivänäkin se, että säveltäjän ja esittäjän roolit eriytyvät selkeästi toisistaan. Säveltäjän sävellysten muokkaaminen tarkoittaa usein siis sovittamista. Valmiin sävellyksen sovittamista uuteen konseptiin nykytanssin kanssa hyödynnettiinkin varhaisbarokin musiikkia ja nykytanssia yhdistävässä *Eroksessa* Tanssin talon Erkko-salissa syksyllä 2022.³⁹² Muusikko Marianna Henrikssonin ja koreografi Anna Mustosen yhteisteoksen koreografia oli halussa lähestyä, kurkottamisen eleissä. Musiikki oli Biagio Marinin, Claudio Monteverdin, Giovanni Felice Sancesin ja Barbara Strozzin. Esitys oli myös osa Suomalaisen barokkiorkesterin ja Helsinki Early Music Festivalin ohjelmistoa syksyllä 2022.³⁹³

Nähtyäni sekä *Mystery Sonatas / for Rosa*- että *Eros*-esityksen kiinnitin huomioni siihen, kuinka lopulta olen rytmimusiikko suhteessa tanssiin ja liikkeeseen. Rythmi ja groove yksinkertaisesti kiehtovat minua valtavasti. Liikettä ja musiikkia yhdistävissä teoksissa rytmisyys ja groove ilmenevät usein jonkinlaisena sidoksena tai silminnähtävänä yhtäaikaaisuutena oli esityksen genre mikä tahansa. Tiiviisti samaan rytmiin ja grooveen menevä liike ja musiikki kuuluvat usein kansanmusiikin tai rytmimusiikin kontekstiin, mutta olen nähnyt voimakastakin rytmistä musiikin ja liikkeen välillä myös nykytanssiteoksissa. Musiikin ja liikkeen yhteys edellä mainituissa teoksissa ei kuitenkaan perustunut rytmisyyteen ja grooveen. *Eroksessa* musiikin ja liikkeen

³⁹⁰ *Mystery Sonatas / for Rosa* -esitykset Tanssin talo, Erkko-sali 15. ja 16.6.2022.

³⁹¹ <https://www.tanssintalo.fi/ohjelma/rosas-mystery-sonatas-for-rosa>

³⁹² *Eros* Tanssin talo, Erkko-sali 13.10.2022.

³⁹³ <https://www.tanssintalo.fi/ohjelma/marianna-henriksson-anna-mustonen-eros>

yhteys ilmeni vivahteikkaana venymisenä ja kurkottamisena. Hetket, joissa tanssi ja musiikki liikkuvat rytmisesti ja visuaalisesti samassa rytmissä ja silminnähtävässä yhteydessä toisiinsa, olivat harvinaisia, mutta ne nousivat omassa kokemuksessani esityksen kohokohdiksi. Tämä kokemus voi johtua hetkien harvinaisuudesta, sillä mikään vivahde ei nouse esiin, jos sen efekti on toistamalla kulutettu loppuun. Silti osa rytmin ja samanaikaisuuden viehättävyydessä piilee omassa rytmimuusikkoudessani sekä siinä, että kansantanssin ja -musiikin yhdistävä rytmisen estetiikka tuntuu itselleni kehollisesti paremmalta. Liian selkeä yhteys ja samanaikaisuus voi toki toiselle kokijalle näyttäytyä myös brutaalina ja alleviivaavana. Koen kuitenkin, että nykyään muusikon tai laulajan kehollista esiintymistä on mielenkiintoisempi seurata kuin ajoittain jopa mykäksi kokemani tanssijan tanssimista. Molemmissa mainitsemisissä esityksissä itselleni merkityksellistä oli, kun muusikon kokonaisvaltainen ilmaisu pääsi loistonsa ja ulottui samanaikaisesti liikkeeseen ja musiikkiin. Kyse voi olla muutoksessa tietoisuudessani, johon oma tutkimukseni ja kokemiseni ovat vaikuttaneet vahvasti.

Jo ensimmäisessä konsertissani *Artjamei* (2017) lähdin tutkimaan, minkälaista musiikkia syntyy vuorovaikutuksessa tanssin ja liikkeen kanssa. Tutkin niitä rajoja, jotka konkreettisesti osoittaisivat, mikä oli mahdollista liikkuen ja soittaen ja mikä ei. Toisen taiteellisen osion *Katrillia kahdessa ajassa* -esityksissä (2018) kysyin näitä kysymyksiä edelleen, mutta huomasin omien taitojeni ja mahdollisuuksieni rajan muotoutuneen hiukan laajemmaksi. *Katrillissa* tutkin, miten liikkuvana muusikkona hetkessä päätetty musiikki ja soitto toimii suhteessa ennalta päätettyyn ja suunniteltuun tanssiin. Tuolloin pohdin, missä menevät soiton rajat.

Minulle muusikkona oli haastavaa reagoida sekä liikkeellisesti että soitollisesti ryhmään tanssijoita ja heidän antamiinsa impulsseihin. Olin itse osa ryhmää ja sen orgaanista toimintaa, toisaalta musiikin tuottamisessa olin itsenäinen ja omillani. Sekä liikkeen että soiton samanaikainen improvisointi oli silti vaikeaa, sekavaa ja hämmentävää. Lopulta toinen elementeistä päätyi dominoimaan ja toinen unohtui. Myöskään tanssiryhmän mukana ja osana tekeminen ei ollut tarkkaa, jos sitä pystyi ollenkaan tekemään. Musiikissa minun oli mahdollista päättää isoja linjoja ja pitää tarkemmat yksityiskohdat hetkessä tapahtuvina. Mielenkiintoista oli musiikilla reagoida tanssijan

viemiseen ja ohjaamiseen kehollisen kuuntelun avulla. Tunnistan myös sen, että tanssijan motivaatio erilaisten liikekielten käyttöön voi syntyä eri syistä kuin muusikolla. Havaintoni on kuitenkin, että muusikolle liikkeestä vaikuttaminen tuottaa erilaisia taiteellisia ratkaisuja itse musiikkiin, mikä on minulle erityisen mielenkiintoista taiteen tekijänä ja säveltäjänä. Konkreettisten menetelmien tunnistaminen jälkeensä ei ole ollut helppoa, sillä haastamalla itseäni jatkuvasti mahdollisten rajojen äärelle olen samalla venyttänyt niitä yhä uudelleen. Uskon kuitenkin löytäneeni sisäisen tavan olla orgaaninen osa liikkeellä ja soitolla reagoivaa ryhmää. Suurin muutos on ehkä siinä, miten koen ilmaisevani itse ollessani ryhmän osana.

Ajattelin *Katrillia kahdessa ajassa* -musiikin olevan yhtäältä riisuttua musiikkia ja toisaalta liikkeellisesti täydennettyä musiikkia. Pelkästään soittamalla syntyneen musiikin sijaan se oli muodoltaan musiikkia, jossa jokaisella sävelellä oli myös suhde liikkeeseen. Tässä kokonaisuudessa hyvin pienelläkin liikkeellä ja tuntemuksella oli merkitystä. Musiikin sävyt, tunnelmien keskinäinen vaihtelevuus ja jopa sävelkielen moniulotteisuus muodostuivat suhteessa liikkeeseen, ei siihen, kuinka tiheitä ja nopeita sävelkuvioita viulustani soitin ulos. Pelkän harjoituskopissa tapahtuneen soiton harjoittelun perusteella ei olisi ollut mahdollista luoda sitä musiikkia, joka syntyi vuorovaikutuksessa ja edestakaisin sahaavassa prosessissa yhdessä liikkeen kanssa. Kyse oli hetkessä säveltämisestä, niin liikkeen kuin musiikinkin osalta. Valinnoissa oli luotettava intuitioon: mitä jättää ja mitä säilyttää prosessin edetessä.

5.5. Groove ja liike

Aiemmin totesin, että minua kiehtoo suuresti rytmi ja sen sujuvuus ja svengaa vuus, groove. Millaista on groove, jota tavoittelen soitossani? Onko liikkeellä jotain tekemistä sen kanssa? Taiteellisia osioita valmistellessani herkistyin kuuntelemaan liikettä ja musiikkia liikkeen suodattamien läpi. Muutos oli asteittainen, eikä toteutus alkuun varmastikaan ollut niin luonteva kuin nyt, taiteellisten osioiden jälkeen. Hain tietoisesti kuitenkin koko työskentelyn ajan sekä musiikillisesti että kehollisesti toimivaa groovea.

Pohjoismaisessa kansanmusiikissa groove voidaan nähdä erityisesti tanssilisuuteen liittyvänä ilmiönä.³⁹⁴ Vaikeinta oli etsiä ja harjoitella groovea yhtä aikaa musiikkia ja liikettä tuottaen, ja tässä on omat haasteensa edelleen. Saavutettu kokonaisvaltainen kekokokemus on kuitenkin mielestäni kertonut eniten prosessin kulloisestakin vaiheesta, ja kekokokemusta on ollut mahdollista käyttää myöhemminkin kun olen arvioinut sävelmien ja sovitusten valmiusastetta. Saavutetun grooven hetkiä on ollut useita, ja jokaisessa taiteellisessa osiossa on ollut vähintään yksi tältä kannalta merkittävä hetki tai musiikkikappale. Parhaimpia esimerkkejä ovat *Artjamei* -esityksen *Raatikainen* ja *Vainaan perua* -esityksen *Satavuotinen sakka*, *Elias Leppänen* sekä aloitusnumero *Viitasaarelta*.

Satavuotinen sakka tuli valituksi mukaan alun perin moniselitteisen nimensä vuoksi. *Satavuotinen sakka* kuvaa sanaparina ja mielikuvana itselleni sitä historiallisen kansanmusiikin ”sakkautunutta” kerrostumaa, josta jokainen muusikko suodattaa tärkeäksi kokemansa aineksen eteenpäin. Kaikkea ei tarvitse siirtää perinteen traditiona eteenpäin, mutta on syytä tiedostaa sidos satavuotiseen jatkumoon. Vähäsävelisen ambituksen ja polskamaisen poljennon vuoksi kappaleesta tuli kuitenkin grooven pienoistutkielma. Pohdin sitä, miten syntyi groove eli tässä tapauksessa mukaansa tempaava rytmisen tarkkuus. Sekä *Vainaan perua* -esitykseen että *Vainaan perua: Satavuotinen sakka* -äänitteelle on tallentunut paikalleen asettunut groove, joka kestää mielestäni loistavasti useampia kuuntelukertoja. Molemmissa versioissa sekä lukuisissa äänitetyissä harjoitusversioissa onnistuin soittamaan sävelmää pitkää estetiikkaa hyödyntäen: säilyttäen grooven ja melodian rakenteen mutta soittaen kuitenkin fraaseja välillä yli tahtiviivojen ja murtaen tarkoituksella melodian kolmijakoisuutta ja a- ja b-osien rakennetta. Pekka Kinnusen arkistoversio *Leppäsestä* edusti pelimannimusiikin tyypillistä soittotapaa ja rakennetta.³⁹⁵

³⁹⁴ Esimerkkeinä yhtyeistä ja muusikoista, joiden musiikissa tunnistan erityisen paljon groovea, ovat muun muassa ruotsalainen yhtye Väsen, suomalainen kitaristi Topi Korhonen, suomalainen neljän muusikon yhtye Hyperborea, ruotsalainen trio Nordic, pitkän linjan ruotsalainen multimusikko Ale Möller, ruotsalainen viisikielisen viulun ja alttoviulun duo Marin & Marin, ruotsalainen avainviulisti Olov Johansson ja ruotsalainen viulisti Ellika Frisell, joka on työskennellyt paljon yhdessä tanssija Ami Dregelidin kanssa.

³⁹⁵ Kper A-K 1379.

Omasta *Leppäsestäni* tuli pitkää estetiikkaa soveltava polskasävelmä, joka toimi erinomaisesti minimalistisen toisteisuutensa ja erityisen hyvin asettuvan groovensa ansiosta.

Erityisesti *Vainaan perua* -esityksen harjoitusprosessin aikana nousi esiin kiinnostava ja haastava seikka: tarve valmistella liike. Esimerkkinä vaikkapa tanssiin kuuluva lähtö kävelyyn³⁹⁶ hetken paikalla olon tai pysähdyksen jälkeen. Jalan nostaminen ei yksinkertaisesti voinut tapahtua vasta iskun kohdalla mikäli iskun alkaessa oli tarkoitus jo olla liikkeellä, vaan jalan liikkeelle lähtö oli valmistettava edellisen iskun aikana eli jalka nousee hyvissä ajoin ennen iskuja. Muusikkona oma soittoni on vuosien työn aikana hioutunut häivyttämään ”liikkeelle lähdön” viulun jousessa. Tavoittelen soitossani groovea tietynlaisella ”takakenoisuudella” – osun iskuille juuri ja juuri. Edes metronomin kanssa soittaessani en pyri soittamaan tismalleen iskulle vaan sopivasti sen jälkeen tai juuri ja juuri takakenoon osuen. Tai sitten pyrin soittamaan täsmälleen iskuille, mutta säilytän samaan aikaan pienen takakenoisuuden. Tästä muodostuu kiinnostava ja itselle hyvältä tuntuva poljento, joka on mahdollista tunnistaa hyvin yleiseksi kansanmusiikin ilmiöksi. Juuri tähän liikkeen valmistaminen toi haasteita. Iso osa esityksen harjoittelun energiasta menikin juuri liikkeen valmistelun harjoitteluun, ja varsinkin improvisaatiossa kokonaisvaltaisesta ja yhtenäisestä kehon ja soiton virtaavuudesta ja groovesta tuli tavoite. Parhaita hetkiä olivat, kun liike ja soitto tuntuivat soljuvan ikään kuin yhdessä parina, jolloin myös molempien ”valmistaminen” sujui saumattomasti.

Analysoidessani soitossani nykyään esiintyvää groovea olen palannut vanhoihin lähteisiin eli vanhoihin esitystallenteisiin ja harjoitusvideoihin. Musiikki- ja tanssiesitys *Silmun* tallenteesta tein pari huomiota. Kun muusikon keho on liikkeessä ja soittaminen ja liikkuminen tiedostettua suhteessa grooveen ja pulssiin, on mahdollista hallita ja hioa tätä kokonaisuutta yhtenäiseksi. Jos muusikko itsenäisesti soittaen keskittyy grooveen parantamiseen, groove yleensä paranee. Sama ilmiö on mahdollinen myös soittaen ja tanssien samanaikaisesti, eli soiton ja tanssin groove paranee ja toisaalta tietoisuus temposta ja pulssista paranee, kun soittaja soittaa ja tanssii samanaikaisesti. On

³⁹⁶ Kävely luetaan kansantanssissa yhdeksi tanssiaskeliksi.

mahdollista tunnistaa, nopeutuuko kappale siksi, että askel vaatii sitä, tai siksi, että liikkeellinen tehtävä vaatii liikkumaan nopeammin ja tavoittamaan tanssiparin. Tällöin voi olla kyseessä mainitsemani liikkeen valmistaminen eli liikkeellinen tekeminen ikään kuin etukäteen. Saman tempon ja grooven tunnistaminen tulee sitä helpommaksi mitä enemmän muusikko viettää kehollisesti siinä aikaansa eli harjoittelemalla ja haastamalla omaa soittamistaan. Jossain määrin samanaikainen liikkuminen sellaisenaan toimii hyvänä haasteena pelkälle soittamiselle. Sen avulla on mahdollista havainnoida asioita tai kohtia, joissa on soitollisesti ja kehollisesti harjoittelemista. Väitän, että hyvin selvä osoitus siitä, että vaativa tekninen kohta tai kappale sujuu, on se, että muusikon kehosta on havaittavissa kehollinen läsnäolo ja rentous. Ainakaan kehollisuus ei saisi olla tukahdutetun tai väkinäisen oloista. Harjoitettuani kehontietoisuutta soittamisessani uskon grooven ja oman tanssisoittoni parantuneen ja hioutuneen entisestään.

5.6 Roolit ja sukupuoli

Tasa-arvokysymykset ja sukupuoleen liittyvät teemat kansanmusiikin kentällä tarvitsevat tulevaisuuden ja menneisyyden tutkimusta, sillä niihin liittyvät ilmiöt ja vaikutukset näkyvät yhä ikävin tavoin. Näen ilmiön jäljet omassa praktiikassani, ja tunnistan ne myös omassa kehossani. Ei ole yhdentekevää, mistä kehosta ja tietoisuudesta käsin taidettani teen. Vainaan perua -esityksen kaksi laulua, Pilli-Maijan laulu ja Hoskari, olivat esimerkkejä sukupuoli-rooleista ja niihin solahtamisen helppoudesta tai vaikeudesta. Näiden kappaleiden työstäminen kehollisesti herätti myös oman tietoisuuteni asiasta. Maijan rooliin asettuminen oli erilaista kuin Hermannin rooliin. Miksi Pilli-Maijan laulu oli minulle niin monella tapaa haastava?

Kyse ei ole ainoastaan siitä, että viulistina ja avainviulistina minulla oli tässä kappaleessa ilmaisukeinonani vain laulu ja tunneilmaisuus. Koen, että osittain hankaluus johtui esiäidin ja naisen roolin esittämisestä. Oma haasteensa toki oli näyttteleminen varsinaisen laulamisen lisänä, enhän ole koulutukseltani näyttelijä. Pilli-Hermannin rooliin ja teksteihin olin aiemmin syventynyt, ja se oli aina tuntunut hyvin luonnolliselta, myös huolimatta sukulaiseni kyseenalaisesta historiasta. Kuitenkin esiäidin nahkoihin hyppääminen tuntui hyvin

omituiselta ja jopa kielletyltä. Havaittuani nämä ajatukset halusin kyseenalaistaa opittua ja omaksuttua näkökulmani ja katsoa, nähdä ja tehdä taidetta. Olenko huomaamattani toiminut taiteilijana jostain tietystä sukupuoliroolista ja asettaen jonkin roolin tavoitellummaksi kuin toisen? Olen sijoittanut itseni tekijänä hyväksyttävämältä tuntuvaan sukupuolirooliin: fyysisesti naisena olen käyttäytynyt ja pyrkinyt miestaiteilijan rooliin ja asemaan. Koen, että kyse on myös tietynlaisesta koodistosta, johon nuorena muusikkona olen pyrkinyt mukautumaan kyseenalaistamatta sitä sen enempää.

Viittasin aiemmin norjalaista kansanmusiikkia tutkineen Mats Johanssonin havaintoihin maskuliinisesta näkökulmasta määrittäneeseen koodistoon ja esimerkiksi naisten kapeisiin mahdollisuuksiin toteuttaa feminiinisyyttä tai maskuliinisuutta.³⁹⁷ En ole kovin hyvin tunnistanut aiemmin omaa pyrkimystäni toteuttaa miehistä mallia tai koodistoa, mutta varsinkin *Hoskarissa* Pilli-Hermannin miehistä roolin luontevuus herätti tietoisuuteni. Tietynlainen maskuliininen ilmaisu, nimenomaan esiintyvänä artistina, on kiehtonut minua aina. Siihen on kuulunut voimakas kehollinen juurevuus, jalkojen syvä kontakti maahan sekä hyvin voimallinen, paikoin jopa aggressiivinen ilmaisu soolon soitossa. Aiemmin yhdistin nämä piirteet tietynlaiseen voimakkaan ilmaisun tarpeeseen eli miten henkisen tuska muunnetaan taiteeksi, mutta nyt olen päätenyt toisiin tulkintoihin. Entä jos nämä ratkaisut, jotka ovat muotoutuneet senhetkisen tietoni mukaan ja senhetkisestä näkökulmastani, ovat olleet ainoat mahdolliset, jotka olen tunnistanut? Kauhistuin tunnistaessani myöhemmin, että näin voi hyvin olla. Luovana ja itseäni jatkuvasti haastavana muusikkona olin ollut tyytyväinen löytäessäni luontevan tavan ilmaista *Hoskarin* tarinaa. Nyt jälkeenpäin kyseenalaistan tuon luontevuuden. On hyvin mahdollista, että tutkimuksen myötä laajentunut kehollinen tietoisuuteni tuottaa jatkossa hyvin toisenlaisen tulkinnan Pilli-Hermannista.

Pilli-Maijan laulun koreografiassa naisen rooli kuvattiin kahtiajakautuneena: läsnä olivat niin Maijan toteutumattomat haaveet kuin todellisuus miehensä kumppanina. Tarina kerrottiin tanssin keinoin, ja siihen oli helppo samastua, vaikka itselläni onkin aivan päinvastainen ammatillinen historia ja kokemus. Maijan rooliin hyppäämisen vaikeus voi johtua monestakin syystä.

³⁹⁷ Johansson 2013, 370.

Kyse voi olla niin opitusta roolista, feminiinisten ominaisuuksien peittämisen tarpeesta, suvun historian läpikulkevasta häpeästä tai kulttuuriin ja sukupuoleen liittyvistä kysymyksistä. Pilli-Hermannin elämän kauheuksien käyttäminen taiteellisenä materiaalina ei sen sijaan ole koskaan nostanut häpeän tunnetta.

Voiko tutkimuksen avulla syntynyt musiikki tässä tapauksessa olla se tekijä, joka mahdollistaa uudelleen lukemisen ja muutoksen? Pirkko Moisala kysyy artikkelissaan *Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna*, miten musiikki ja musiikkitoiminta voidaan ”lukea uudelleen” sukupuolen näkökulmasta ja miten musiikki puolestaan auttaa havaitsemaan sen, mitä merkitsee olla mies tai nainen tiettyinä aikoina tietyssä paikassa.³⁹⁸ Maijan ja Hermannin elämän aika oli erilainen kuin nykypäivä, mutta mitä eri tasoja siinä on nähtävissä tästä ajasta käsin? Onko kyse henkilökohtaisen tason sijaan laajemmasta sukupuoleen liittyvästä kysymyksestä, johon nyt oli tilaisuutena muusikko-tutkijana tarttua? Hermannin ja Maijan roolien erojen pohtiminen sai kyseenalaistamaan näkökulmani: mistä näkökulmasta käsin oikein teen taidettani, ja onko tekemiselläni sukupuoli? Kysymys on aiheellinen, eikä siihen ole vain yhtä vastausta.

Vilkon laulu³⁹⁹ sisälsi uhka vai mahdollisuus -tyyppisen asetelman, jossa tanssin soolona ilman viulua. Mitä tapahtuu, kun muusikko liikkuu ilman soitintaan, ilman ääntään? Suhde soittimeen on muusikolle tärkeä ja se voi parhaimmillaan olla elinikäinen. Lavalla ei ole luontevaa olla ilman käsiin kiinni kasvanutta puukappaletta, tai sellaiseen tilanteeseen on ainakin totuteltava huolella. Vilkon laulun tanssisooloni avulla syvennyin tähän tunteeseen. Oli mahdollista saavuttaa luonteva tanssillinen ja esityksellinen rooli, ja se tuntui kerta kerralta luontevammalta. Liitän soittimen läsnäolon tietynlaiseen tilalliseen olemiseen. Ilman soitinta tanssijana toimiminen toi esille feminiinisemmän esiintyjäroolin. Pidän kokemuksesta ja jäin myös miettimään, onko ollut ulkoapäin opittua piilottaa tuo puoli esiintyjyydestäni. Tämän kokemuksen jälkeen olen myös toiminut tanssijana ja liikkujana ilman soitintani esityksissä, jopa improvisoiden ja välillä johtaen itse ryhmän tekemään

³⁹⁸ Moisala 1994, 273.

³⁹⁹ *Vilkon laulu* on *Vainaan perua* -esityksen tanssisooloni, jossa huuliharppua soittaa Eero Grundström.

liikettä. Keinot, joilla onnistuin löytämään tietyn mukavuusalueen, liittyivät kaikki kehollisuuteen ja hyväksymiseen. Kaikki tekemäni oli juuri oikein juuri käsillä olevalla hetkellä. Kehollinen tekeminen ja prosessointi on avannut tätä, ja muuttanut ja vapauttanut improvisaatiotani.

Soolotanssillinen intro vaikutti rauhoittavasti ja maadoittavasti toiminnalliseen *Pilli-Maijan lauluun*, joka sitä seurasi. Miten oikeastaan ilmaisun äänellään ja tekstillä? Mikä oli naisen rooli ja sen tunneilmaisun ulottuvuudet? *Pilli-Maijan* teksti oli haastava laulaa ja näytellä erittäin muuntuvan tunnesisältönsä ja muiden yksityiskohtiensa vuoksi. Tässä laulussa olin täysin mukavuusalueeni ulkopuolella, mutta olin tehnyt siitä rakentavan haasteen itselleni. Laulu oli nopeiden, yksityiskohtaisten tunnelmien vaihtojen ja näyttelemisen vuoksi sen ytimessä, miksi olin lähtenyt tekemään taiteellista tutkintoa; vahvana instrumentalistina en vain olisi uskonut löytäväni sitä juuri laulun avulla. Kiinnostavaa oli se, miten tarkkaa tunneilmaisua ja artikulointia sekä näyttelemistä sisältävää esittämistä oli mahdollista soveltaa soittamiseen.

6 Lopputanssi: *Vainaan perua* -esityksestä tulevaisuuteen

Jatkotutkintoni taiteellisten osioiden prosessissa on syntynyt sekä tanssin kanssa että sen vaikutuksesta musiikkia, jonka syntyprosessissa oli jotain hyvin erilaista verrattuna pelkkään soittamiseen. Olen testannut hypoteesia siitä, avaako kehollinen holistisuus muusikolle uudenlaisen kanavan. Kontaktia tanssin ja soiton kanssa ei ole kuitenkaan helppo määritellä ja sanallistaa. Kontakti ja tapahtuva taide ovat riippuvaista meneillään olevasta hetkestä sekä mukana olevan taiteilija-tutkijan olotilasta. Muusikkona tanssiini ja kehollisuuteeni sekä kokemukseeni siitä vaikuttavat vallitseva kehollinen tilani sekä tunnetilani. Väitän kuitenkin, että työskenneltyäni kehontietoisuuden ja kehonkuuntelun parissa samanaikaisesti soittaen ja tanssien olen saattanut ilmaisuni ja olemiseni kokemushorisontit⁴⁰⁰ tasapainoisemmin käyttööni. Monikanavaisen kuuntelun tilaa pidän yhtenä tällaisena tasapainoa ilmentävänä tilana. Aiemmin muusikkoudessani kokemushorisonteista hallitsevin oli egotietoinen taso, tarkemmin määritellen muun muassa musiikin ilmaiseminen tunneilmäisun avulla. Nyt kyse on eräänlaisesta maailman avautumisesta kokonaisvaltaisemmin kehollisten kokemushorisonttien ollessa avoimia.⁴⁰¹ Tuloksena omalla kohdallani on ollut muusikon ilmaisun laajeneminen ja uudenlaisen ilmaisun kanavan aukeaminen.

Kehontietoisuuden sekä egotietoisuuden eri kokemusten ja tunteiden tasoja on mahdollista hyödyntää ilmaisussa, kun osaan tunnistaa niiden olemuksen ja vaikutuksen omaan taiteelliseen luomiseeni. Tutkimuksen tekijänä olen itse ollut sisällä tutkimuksessani, osana sitä ja liikkunut ja soittanut itse. Kuinka on mahdollista nähdä kaikki oleellinen tästä näkökulmasta? Taiteellisen tutkijan ei ole aina mahdollista tunnistaa ja nähdä kaikkea, mutta kokemus on silti aito. Petri Hoppu kuvailee *Encounters in dance and music* -artikkelissaan eri toimijoiden tanssia ja soittoa eli käytännössä tutkimuksen tekemistä sisältä päin

⁴⁰⁰ Parviainen 1994, 28.

⁴⁰¹ Parviainen 1994, 29.

niin, että tutkija itse on osa tutkimustaan.⁴⁰² Kuten jo totesin, tämä taiteelliseksi tutkimukseksi tunnistettava näkökulma on erityinen verrattuna tutkijaan, joka tarkastelee tutkimuskohdettaan ulkopuolelta. Tämä erityinen, kokemuksellinen näkökulma mahdollistaa kuitenkin paljon, erityisesti liikkeen ja musiikin samanaikaisuuden tutkimisessa. Kun muusikon samanaikaista soittoa ja tanssia tarkastelee ulkoapäin, kokemukseni mukaan huomio kiinnittyy pääasiassa olemassa olevaan synkroniaan tai epäsynkroniaan. On kuitenkin kapea näkökulma mitata synkronialla tanssimisen ja soittamisen liikkeellistä laatua tai toimivuutta.

Samanaikainen tanssiminen ja soittaminen sisältää monia ilmaisun vivahteiden tasoja. Kokiessaan ja nähdessään niitä katsojan on vaikea hahmottaa erikseen kaikkia tasoja. Hoppu kiteyttää tanssin olevan ruumiillisuudessaan keskeinen elementti yhteiskunnassa, mutta tutkimuskohteena haastava. Haastavuus johtuu siitä, että tanssia on vaikea sanoittaa, koska se on liikettä ja kosketusta.⁴⁰³ Liikkeen ja kosketuksen sanoittaminen on vaativaa myös siksi, että ne ovat syvässä yhteydessä musiikkiin, joka varsin usein ja elimellisesti kuuluu tanssin yhteyteen. Koen riittämättömäksi kuvailla sanoilla tanssin ja soiton yhteyden sisältämää informaatiota ja ilmaisua. Liikkuminen onkin Jaana Parviaisen mukaan ihmisen maailmassa olemisen tapa – esimerkiksi pitkäkestoisen liikunnan jälkeen kehontietoisuus voi muuttua hyvin intensiiviseksi ja toisaalta pitkä liikkumattomuus voi muuttaa egotietoisuuden hallitsemammaksi.⁴⁰⁴ Koen kehollisen ja holistisen soittoni erittäin intensiiviseksi. Intensiivisyys syntyy soiton ja liikkeen symbioosista ja siitä valtavasta energian määrästä, mikä tähän samanaikaisuuteen mielestäni väistämättä sitoutuu. Tämä vastaa kehontietoisuuden täyttämää, holistista, kokonaisvaltaista esiintymiskokemusta, josta parhaimmillaan häviää ajatuksellisen tietoisuuden taso ja on mahdollista syventyä hetkeen ja sen synnyttämään flow'hun. Koen tutkimuksessa kaiken keskiössä olevan holistisen, kokonaisvaltaisen kokemisen niin kehollisesti kuin tietoisesti tunteiden, flow'n ja elämyksen tasoilla.

⁴⁰² Hoppu 2014a, 155.

⁴⁰³ Hoppu 1999, 37.

⁴⁰⁴ Parviainen 1994, 29.

Väitän samanaikaisen tanssimisen ja soittamisen synnyttävän muusikolle erityisen luovan tilan. Se näyttää ja tuntuu katsojan tai vastaanottajan näkökulmasta erilaiselta sen mukaan, mitkä ovat vastaanottajan kyvyt nähdä ja kokea. Uuden kokeminen on eri asia kuin kokea tunnistaen yhä uudelleen jo aiemmin kokemansa. Hopun sanoin tanssi on aina primaarisesti tulkinnanvarainen viesti, joten sen merkityksiä voidaan tutkia sekä viestin lähettäjän että vastaanottajan näkökulmista.⁴⁰⁵ Esimerkkinä tästä on tilanne, jossa olen tanssiteoksessa esittänyt improvisaatioon heittäytyen samaan aikaan soittamista ja hyvin vaihtelevaa tanssia ja liikettä, jossa kontaktissa, tanssijan viemänä, liikumme yhdessä ympäri tilaa vaihdellen liikkeen nopeutta hyvin paljon. Katsojalle tämä näyttää pelottavana ja hurjana, hieman sen mukaan, kuinka heittäytyen sen teemme. Itselleni juuri tuo pelko loistaa poissaolollaan, ja pahin pelko liittyy siihen, tapahtuuko viululleni jotain dramaattista. Oma kokemukseni on joka kerta riemukas, utelias ja hetkeen syventyvä. On mahtavaa löytää yhä uudelleen kokemisen ja haastamisen tunne tuossa hetkeen sidotussa, kehollisessa improvisaatiossa. Olen jo vuosia haastanut kehollisesti ja liikkeellisesti viulunsoitonni, ja olen varma, että ilman sitä en voisi antaa toisen henkilön, liikkuvan ja ketterän tanssijan, viedä, työntää ja puskea soittavaa olemustani pitkin ja poikin tanssimattoa.⁴⁰⁶

Ilman jatkotutkintoani ja sen taiteellisia osioita en kuitenkaan olisi tässä pisteessä, ja siitä olen kiitollinen. Janoan jälleen uutta liikkeellistä haastetta tulevaisuudessa. Liikkeellisen haastamisen rima on noussut, ja sen on mahdollistanut häpeän kynnyksen ylittäminen yhä uudelleen ja uudelleen. Oman mukavuusalueen ulkopuolelle meneminen on ollut yksi tutkinnon piilotetuista pääteemoista. Rakentavien haasteiden edessä on pakko edetä pelottavaltakin tuntuvia reittejä, jos muuta vaihtoehtoa ei ole. Taiteilijana olen tottunut haastamaan itseäni yhä uudelleen uuden ja vaikeankin äärelle. En ole koskaan pelännyt itseni haastamista, vaikka olenkin vuosien varrella hakannut päätäni seinään itselleni asettamien, mahdottomilta tuntuneiden haasteiden äärellä. Olen kuitenkin sinnikäs, enkä luovuta helposti, ja näin on myös taiteellisessa työskentelyssäni. Holistinen ja kehollinen luominen improvisaatiolla ja

⁴⁰⁵ Kari 2015, 5.

⁴⁰⁶ *Kulkue–Parad–Parade*-musiikki- ja tanssiesitykset Tanssin talo, Helsinki ja Riksscenen Oslo 2022.

samanaikaisella soitolla ja liikkeellä ovat luoneet turvallisen tilan tunnun haastamisen kynnyksen ylittämiseen – ja siihen, että kynnystä ei juuri ole. Tämä hyvin laaja aihe on erittäin kiinnostava ja siitä on mahdollista kirjoittaa myöhemmin perusteellisemmin.

Sain itse nähdä tunnistettavan kehollisen kokemisen tilan seurattessani ohjauksessani olevan opiskelijan samanaikaista tanssia ja soittoa. Näin hänen soitossaan ja tanssissaan hyvin havainnollisesti ja ihanalla tavalla kaikki näiden kahden taiteenlajin väliset suunnat. Ajallisesti ja ilmaisullisesti koko hetki eteni niin nopeasti, että analyysin taso oli jätettävä myöhemmäksi, ja kykenin vain nauttimaan kehollisesta tunteesta, jonka yleisönä toimiminen mahdollisti. Olen kehollisesti kokenut ja tehnyt ilmaisullisia ja kuuntelevia testauksia niin monen monta kertaa, joten oli mahdollista kokea tuo kehollinen hetki. Läsä oli siis aito ilo tunnistamisen ja toisaalta jaetuksi koetun tapahtuman äärellä. Taiteilija-tutkijana, sisältäpäin kokijana, minun on ollut mahdollista saavuttaa samanaikaisesta tanssimisesta ja soittamisesta sellaista kehollista tietoa, joka olisi muuten ollut mahdotonta löytää; sen on mahdollistanut taiteellinen tutkimus. Väitän näkeväni nyt tanssin ja musiikin suhteen eri tavalla kuin ennen, ja opiskelijaa koskevassa esimerkissä tämä tulee hyvin esille. Omat liikkeelliset kokeilut ja kehollinen ja soitollinen haastaminen ovat tuoneet esille sellaisen tiedon ja kokemuksen tason, jota on mahdollista hyödyntää tästä eteenpäin niin taiteellisessa kuin pedagogisessa työssäni.

Taiteilijana, heittäytyessäni samanaikaiseen liikkeeseen ja soittamiseen, huomio on helposti niiden täsmällisessä yhdistymisessä, mutta samanaikaisesti läsnä on paljon muutakin informaatiota. Näin on varsinkin kansanmusiikin estetiikan kontekstissa, jossa musiikkiin kuuluu jatkuva hetkessä variointi ja musiikin muokkaantuminen. Musiikin ja tanssin tuntu sekä tunteiden ja grooven avulla ilmaiseminen määrittävät itselleni muusikkona kunkin hetken ilmaisua hyvin paljon. Kehollisesti kokeminen niin, että jo musiikin ja tanssin tapahtumisen hetkellä tunnen ja ymmärrän kokevani kokonaisvaltaisesti koko kehollani ja tunteillani, on minulle uutta. Nykytilassa siitä on muodostunut uusi, kiehtova ja tavoiteltava tila. Onko tanssi muuttanut musiikin ja soittamisen kuuntelemistani ja kehollista tietoisuuttani? Tietoisuuteni ainakin on muuttunut. Koen nyt musiikin vahvasti kehollisesti. Voi olla, että kyse on muuntuneesta ja vähitellen esiin tulleesta tietoisuudesta ja sen tulemisesta

esille eräänlaisena prosessin sivutuotteena. On hyvin mahdollista, ettei kehollinen kuunteleminen ja kokeminen ole mitenkään pysyvä tila, aivan kuten Parviaisen hahmottelemien kokemushorisonttien muuntuvuus on jatkuvaa.⁴⁰⁷ Tuolloin kehollinen olotila muokkautuu ajan kuluessa, ja pitääkseni sitä yllä on tehtävä tietynlaista muistuttelua. Toisaalta taas on mahdollista, että siitä on tullut uusi normaalitila, joka onkin pysyvä.

Kehollisesta näkökulmasta ilmaisu on minulle sisäisen tuntemuksen ilmaisemista ulospäin liikkeellä ja soitolla. Erilaisten energioiden – esimerkiksi rauhallisen tai purskahteleavan tai voimakkaasti virtaavan – ilmaiseminen sekä kehollisesti että soittaen vahvistaa ja kirkastaa koko ilmaisuani. Parviainen kuvailee kokemushorisonttien muuntuvaisuutta, ilmenemistä ja määrää hyvin vaihtelevaksi ja alleviivaa sitä, että ihmisellä voi olla useampia horisontteja avoinna yhtä aikaa ilman, että ne sulkevat toisiaan pois.⁴⁰⁸ Kokonaisvaltaisuus ja kehollisuus tuntuvat esiintyjänä miellyttäviltä ja innostavilta ja eri lailla energisoivilta kuin aiemmin. Esiintyjänä olen nyt vapaampi, avoimempi ja enemmän läsnä hetkessä kuin aiemmin. Vaikka aiemmin olin esiintyjänä varma ja varsinkin hyvin harjoitellun ohjelmiston kanssa vapaa, hetkittäin rentous ja läsnäolo puuttuivat. Pystyin kyllä aiemminkin erinomaisiin esityksiin, siitä ei ole kyse, ja esiintymisteni menneessä ja nykytilassa katsoja ei välttämättä erota ulkoista muutosta, mutta itselleni sillä on valtava merkitys. Kehollinen läsnäolo tuo ilmaisuun ja taiteen tekemisen oloon ja tuntuu sellaisen ulottuvuuden, joka on merkityksellinen minulle esiintyjänä. Katsojalle ja kuulijalle uskon tämän merkityksellisyyden välittyvän, etenkin jos ja kun ilmaisu on selkeää sen esittäjälle itselleen.

6.1 Traditio ja perinteenkantajat

Mitä perinne on? Entä mitä on yhteys perinteeseen? Perinne ilmenee muun muassa kuulumisena johonkin yhteisöön, tässä tapauksessa kansanmusiikkiyhteisöön, ja olemista sen osana. Kansanmusiikkiyhteisö kattaa niin ammattilaiset kuin harrastajat, ja näin on ollut pitkään. Missään muussa musiikin tyyli-

⁴⁰⁷ Parviainen 1994, 28.

⁴⁰⁸ Parviainen 1994, 29.

lajissa harrastaja- ja ammattilaistoimijat eivät kohtaa ja toimi juuri samalla tavoin yhteisillä esiintymislavoilla ja tapahtumissa. Historiallisesti kansanmusiikin ammattilaisuus ei ole ollut näkyvässä samanlaisena ennen kansanmusiikin korkeakoulutuksen aloittamista Sibelius-Akatemiassa 1980-luvulla. Pelimanni on voinut soitollaan ansaita rahaa, mutta usein hänellä on ollut myös muita elannon ansaitsemisen lähteitä.⁴⁰⁹ Useat pelimannit ovat olleet maanviljelijöitä tai räätäleitä tai toimineet muissa käsityöläisammateissa, eikä kaikki ole ollut niin sanotusti yhden kortin varassa. Tämä historian vanha jäännös heijastuu väistämättä tähänkin päivään. Samoin nykyhetkessä yhä näkyvät ja vaikuttavat sukupuolten eriarvoisuus, aiemmin viittaamani sukupuolittunut koodisto sekä arkistojen hiljaisuudet. Vielä 2020-luvullakin saamme me, soitolla ja laululla itsemme elättävät pelimannit ja ammattimuusikot, usein perustella palkkiopyyntöjämme tilaajille. Omaksi ilokseen soittaminen ei vain ole riittävä keikkapalkkio ammattilaiselle. Osittain tässä ilmiössä voi olla kyse laajemmaltikin kulttuurin arvostuksesta ja arvottamisesta, mutta koska laajasta sivistystyöstä huolimatta kansanmusiikkiin vieläkin usein liitetään pölyttyneitä ennakkoluuloja, kallistun sille kannalle, että kyse on pelimannin ammatillisesta arvostuksesta. Arvostus ei toki ole suoraan mitattavissa palkkioilla. Vähitellen, 40 viime vuoden aikana, estradeille nostettu kansanmusiikki on kuitenkin saanut jalansijaa arvostettuna ja rahallisesti tuettuna kulttuurina.

Identifioituminen johonkin perinteeseen, joko maantieteelliseen tai laajempaan, luo vahvan yhteyden juuriin. Se voi olla osa elämän tarkoitusta ja merkitystä, ja yhteyden syntyminen voi tapahtua myös myöhemmässä elämänvaiheessa. Yleinen ilmiö lienee, että suvun tai perheen historiasta ja menneisyydestä kiinnostutaan vasta sen jälkeen, kun asioista muistavat henkilöt kuolevat pois. Tällöin tietolähteitä voi olla niukasti ja osa informaatiosta jää arvailujen varaan. Omalla kohdallani surullinen esimerkki on se, etten 15-vuotiaana viulistina osannut esittää äidinisääni liittyviä kysymyksiä kantelepelimanni Lauri Kahilaiselle, jonka tuolloin tapasin useamman kerran keskisuomalaisen pelimannien yhteisöissä. Myöhemmin on käynyt ilmi, että juuri Kahilaisella olisi ollut hyvinkin paljon tietoa niin äidinisästäni kuin tämän veljistä Yrjö ja

⁴⁰⁹ Talve 2012, 306.

Antti Saxbergista ja heidän aktiivisesta soittoharrastuksestaan.⁴¹⁰ Johonkin muistilokeroon on Kahilaisen nimi jo teini-iässä kuitenkin painunut, sillä ensimmäiset arkistohakuni tein hänen nimellään.

Oma identifioitumiseni perinteeseen liittyy ammattiin: olen akateeminen kansanmuusikko. Akateeminen siksi, että olen saanut akateemisen koulutuksen Suomessa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa ja kansanmusiikin aine-ryhmässä. Miellän olevani sekä pelimanni että kansanmuusikko, koska olen perehtynyt syvällisesti sekä nuoteista että korvakuulolta suomalaisen kansanmusiikin viuluperinteeseen ja omaksunut kansanmusiikin estetiikan soittaa tätä musiikkia. Olen pelimanni, koska voin muun muassa soittaa määrättömiä tunteja pelimannisävelmistöä hyvin monenlaisissa tilanteissa esiintymisistä jameihin. Kansanmusiikki on musiikillinen väylä ja estetiikka ilmaista musiikillista minääni. Nykypäivän pelimanniuteeni kuuluvat myös muut historiallisen kansanmusiikin kerrostumat kuin vain pelimannimusiikki tai muu läntiseksi mielletty kansanmusiikin perinne. Siihen kuuluvat myös syvällisesti omaksuttu runolaulukulttuurin pitkän estetiikan ja karjalaisen perinteen tuntemus sekä pienkantele-, jouhikonsoitto- ja itkuvirsiperinteen tuntemus.

Palaan vielä aiemmin tässä tutkielmassa esittämäni ajatukseen. Entä jos perinteen eläväksi tekemistä omassa muusikkoudessani on se, että soitan tutkivana muusikkona ilmoille ja auki mahdollisuuksina ne muunnelmat ja variaatiot, jotka ovat jääneet tallentajilta merkitsemättä muistiin? Muunnelmat ja variaatiot käsittävät tässä myös kysymyksen sukupuoleen liittyvistä arkistojen hiljaisuuksista. Koen, että näin on.

Käyttämällä näiden muunnelmien ja variaatioiden luomiseen muusikon kehollista ilmaisua luon samalla uuden yhteyden hiljaiseen tietoon ja sanomattomaan informaatioon, joka on jäänyt kuulematta kerääjien harjoittaman valinnan ja muiden tallentamista eri aikakausina rajanneiden piirteiden vuoksi. Kaikki historiallisessa kansanmusiikissa läsnä ollut tieto ja informaatio ei ole siirtynyt eikä voikaan siirtyä meille ja tuleville sukupolville. Jokaisessa hetkessä on oma taikansa, joka on luettavissa hetkellisyytenä. Tanssi tapahtuu minulla hetkellisyyden tilassa, ehkä jopa enemmän kuin soittamani musiikki. Voin toistaa musiikkini näennäisesti samassa tilassa ja tunteessa sijaitsevana

⁴¹⁰ Kper A-K 3008.

useamman kerran, mutta tanssin koen tapahtuvan eri lailla uudelleen ja ainutlaatuisesti uudistuvana jokaisella esitys- ja tapahtumahetkellään. Voi hyvin olla, että tämä on vain uutuudenviehtymystä ja karisee pois, kun esitän samaa teosta useamman kerran eri paikoissa ja tiloissa. Yhtä hyvin voi olla, että kiinnittyminen keholliseen tuntemukseen mahdollistaa kokemuksen tuoreuden säilymisen joka kerta.

Onko syvä yhteys perinteeseen jonkinlaista perinteenkantajuutta? Perinteenkantaja (traditionbärare) on käsitteenä käytössä muun muassa ruotsalaisessa kansanmusiikkikulttuurissa, jossa sillä tarkoitetaan syvällisesti jonkin kansanmusiikin alueellisen viuluperinteen tuntevaa muusikkoa, joka esittää tätä perinnettä aktiivisesti tässä päivässä. Myös skotlantilaisessa kansanmusiikissa ja varsinkin säkkipillitraditiossa perinteenkantaja (tradition bearer) vaikuttaa olevan yleinen käsite⁴¹¹, jolla viitataan pitkää uraa tehneeseen, etabloituneeseen muusikkoon.⁴¹² Perinteen vieminen eteenpäin koetaan myös perinteenkantajalle kuuluvaksi. Käytännössä perinteenkantajalla on siis syvä tuntemus spesifistä alueellisesta soittotavasta ja perinteestä, jota hän musiikillaan edustaa. Esimerkiksi Ruotsissa alueelliset perinteet on erotettavissa omiksi tyyleikseen, mutta erottamisella on myös haluttu korostaa alueellisia eroja ja rakentaa identiteettejä. Suomessa on tunnistettavasti esimerkiksi kaustislainen viuluperinne, eteläpohjalainen rekilaulu tai itäsuomalainen jouhikonsoitto. Perinteen tuntemus tarkoittaa estetiikan tuntemusta, tyylin tuntemusta ja tietoisuutta siitä, mikä kuuluu kannettavaan perinteeseen ja mikä ei. Ruotsissa yksittäisen ja samalla hyvin usein alueellisen tyylin omaksuminen on ollut suoraan mahdollista monilta vanhoilta viulupelimanneilta.

Olenko minä perinteenkantaja? Onko minulla edes oikeutta käyttää itsestäni sellaista sanaa? Mielestäni on. Perinteenkantajuus tulee muusikkoudessani esille moniulotteisesti. Olen vuosien varrella pitänyt huolta suomalaisen kansanmusiikkiviuluperinteen monipuolisuudesta niin itsenäisenä taiteilijana kuin vastuullisena ja innostavana kasvattajana. Koen samalla vahvuudekseni ja velvollisuudekseni sekä ammattipelimannina että pedagogina perehtyä ja jakaa tietoa ja taitoa erilaisista persoonallisista soittotyyleistä, joita on

⁴¹¹ Watson 2012, 14, 224; Dickson 2013, 45–65.

⁴¹² Watson 2012, 14–15.

historian saatossa esiintynyt eri puolilla Suomea. Mikään ihmisikä ei riitä kaikkien pelimannien soittotyyleihin perehtymiseen ja läpikäymiseen, mutta pyrin mahdollisimman monipuoliseen ja tasa-arvoiseen otantaan. Tarvittaessa päivittäin aktiivisesti tietolähteitäni ja valintojani, sillä on lyhytnäköistä sortua yksiiin valintoihin päivittämättä niitä aktiivisesti. Apuna henkilökohtaisen kontaktin luomiseen perinteeseen ovat olleet toisistaan selkeästi erottuvat tyylit, kuten viulupelimannien Ville Paanasen, Kustaa Järvisen, Tuure Niskas⁴¹³, Antti Vesterisen⁴¹⁴, Torsten Pärusin⁴¹⁵ tai Akseli Raatikaisen persoonalliset soittotyylit. Perehtymällä persoonallisiin ja yksilöllisiin soittotyyleihin arkistoaineistojen avulla minulla on ollut mahdollisuus luoda yhteys historialliseen kansanmusiikkiin ja sen soittamiseen, kun oman suvun eläviltä pelimanneilta ei ole ollut sitä mahdollista oppia. Perinne ja juuret ovat ikään kuin yhdistyneet tällä tavoin.

Sukupuolen rooli arkistotallenteiden tallennushetkillä on ollut hyvin ratkaiseva. Paljon on jäänyt tallentumatta sellaista, joka on jo valmiiksi rajattu pois. Näitä arkiston hiljaisia ääniä nousee näkyviin nyt, kun osataan esittää oikeita kysymyksiä ja yhdistellä niukkoja tietolähteitä.⁴¹⁶ Taiteellisen tutkimuksen avulla on kuitenkin mahdollista saada kuuluviin puuttuvia ääniä ja luoda muotokuvia siitä, mitä hiljaiset äänet olisivat mahdollisesti kertoneet omana aikanaan – tai ainakin kalpeita aavistuksia siitä. Lisääntynyt kehontietoisuus on nostanut omassa työssäni esiin sen, miten tärkeää on kertoa uudelleen arkistojen hiljaisuudet. Naisena koen ja soitan eri tavoin kuin pääasialliset arkistoihin tallennetut historiallisen kansanmusiikin lähteeni ovat miesoletettuina soittaneet ja kokeneet. Haluan olla mukana luomassa uudeksi (kansan)musiikin sukupuolittunutta koodistoa, joka nyt pitkälti nojaa historialliseen jatkumoon. Tämän päivän muusikkona koen ja soitan omassa ajassani kasvaneena, siis eri tavalla kuin menneen ajan pelimanni omana aikanaan. En voi suoraan hypätä heidän nahkoihinsa tuntemaan, kokemaan ja ajattelemaan

⁴¹³ Mestaripelimanni Tuure Niskanen oli kotoisin Savosta.

⁴¹⁴ Antti Vesterinen oli kannonkoskelainen mestaripelimanni ja viulupelimanni. Tunnetuin hänen soittamansa sävelmä oli *Vanha varpunen*, jolla Vesterinen myös voitti kansansoittokilpailuja.

⁴¹⁵ Torsten Pärus oli kotoisin Lappfjärdistä Pohjanmaalta ja soitti paljon toisen viulupelimannin Valter Enlundin kanssa.

⁴¹⁶ Valo 2022, 38; Peltonen 2015, 186.

samoin kuin he, eikä se ole tarkoituskään. Voin kuitenkin ajatella täydentäväni omalla soitollani ja tanssillani arkistotallennetta musisoimalla ja paikkaamalla aukot käyttäen apuna mielikuvitusta.⁴¹⁷ Tanssija Jaana Karin mukaan ihminen luo oman todellisuutensa käyttäen hyvin monia eri keinoja ja mielenkiintoisinta kunkin nykyisyyden rakentumisessa on hänen mielestään havainnot ihmistä itseään edeltävältä aikakaudelta.⁴¹⁸ Kaikille menneisyyden ja historian lähteet eivät näyttäyty kiinnostavina, mutta minulle ne merkitsevät kokemustani täydentäviä palasia.

6.2 Kansanmuusikon identiteetti

Mistä kansanmuusikon identiteetti muodostuu? Itselleni jatkotutkintoni aikana ajankohtaiseksi kysymykseksi on noussut nimenomaan kysymys identiteetistä suhteessa perinteeseen ja traditionaalisten sävelmien käyttäminen taiteellisenä inspiraationa. Kansanmusiikin koulutus on luonut Suomeen kokonaisen ammattikunnan muusikoita, joiden identiteetti muodostuu hyvin yksilöllisesti monipuolisista työnkuvista. Historiallisesti kansanmuusikon identiteetissä näkyy mielestäni kiinnittyminen soittamiseen, laulamiseen ja musisoimiseen, pelimanniuteen. Menneiden pelimannien suuri intohimo omaan tekemiseen näkyy yhä nykykansanmuusikon identiteetissä. Kuten hyvin monella taiteen alalla, myös työ musiikissa on hyvin lähellä omaa persoonaa kuten taiteen väline on monella taiteen alalla, ja taiteilija kokee sen hyvin henkilökohtaisena. Koko identiteetti voi muodostua musiikin tuottamiselle ja elämänsisältö rakentua sen varaan. Kansanmusiikin laaja-alaisuus ja genren moniäänisyys mahdollistavat hyvin monenlaiset identiteetit, ja siksi ei ole yhtä oikeaa kansanmuusikkoidentiteettiä. Identiteettiään hakevalle esimerkkien rikkaus voi olla runsaudensarven sijaan kirouskin, sillä oman tekemisensä arvo on osattava nähdä paitsi henkilökohtaisella tasolla myös paljon laajemmassa mittakaavassa. Itsensä tunnistaminen esimerkiksi perinnesoittajaksi, säveltäjäksi, muusikoksi tai opettajaksi voi olla identiteetille tärkeää. Joskus ainoa keino on tunnistaa oma monialaisuutensa ja sopimattomuutensa lokerointiin ja hyväk-

⁴¹⁷ Lajunen 2021.

⁴¹⁸ Kari 2015, 57.

syä ajan mukana muuntuva ja vaihteleva identiteetti. Kansanmusiikin monialainen kenttä antaa tähän mielestäni hyvän mahdollisuuden.

Omalle kansanmusiikon identiteetilleni tärkeää on ollut kiinnittyminen perinteen jatkumoon ja yhteys historialliseen kansanmusiikkiin. Tähän ei kuitenkaan ole ollut vain yhtä muotoa, vaan identiteetti muodostuu monesta palasesta. Perinne ja traditio ovat kiinnekohtia, mutta oman kädenjäljen jättäminen on arvokasta ja merkityksellistä taiteelliselle työlleni ja nykyään myös taiteelliselle tutkimukselleni. Täysin omana ja erityislaatuisena kädenjälkenä ja uutena nykypäivän tulkintana näen myös oman, uuden musiikkini muodot.

Ovatko entisajan pelimannit kysyneet tietyllä hetkellä tallennustilanteissa, hääsoitoissa tai kansansoittokilpailuissa soittamaan ulos oman sen hetken versionsa? Kuinka tietoisia he ovat tästä mahdollisesti olleet? Vai onko tämä ajatus ammattikansanmusiikon koulutuksen luomaa romantisointia jonkinlaisesta menneiden aikojen pelimannien taiteellisesta vapaudesta? Aivan kuin kaikilla olisi ollut samat mahdollisuudet kuin akateemisella pelimannilla nykyaikana, vaikka näin ei ole ollut. Jotkut tietolähteinä toimineista ovat ensimmäistä kertaa koskaan soittaneet henkilölle, joka tallentaa heidän soittamaansa, ja tilanne on varmasti voinut aiheuttaa jännitystä ja nostaa esiin monenlaisia ajatuksia ja tunteita. Tallennustilanteet ovat olleet hyvin vieraita ja keinotekoisia ja varmasti vaikuttaneet epäedullisesti monin tavoin siihen, mitä pelimanni on sillä hetkellä soittanut tai laulanut. Kerääjät ovat saattaneet etsiä nimenomaan sävelmiä ja jotain tietynlaista informaatiota, jolloin tietolähteenä ollut pelimanni ei ole ollut vapaa esittämään juuri niitä hänelle merkityksellisimpiä sävelmiä.

Toisaalta etsittäessä sävelmiä, ei niinkään esityksiä, tietolähteiltä on tallentunut joka tapauksessa jotain persoonallista, mihin minulla taiteilijana on suuri kutsumus tarttua. Tällöin merkityksellisiä ovat esimerkiksi persoonalliset tavat soittaa sävelmiä. Kuinka mahdollista tai mahdotonta on sitten ollut improvisaation osuus pelimannin soitossa? Jos tallentaja on ilmaissut mielenkiintonsa tietystä piirteestä tai tekijästä, pelimanni on voinut olla pakotettu ikään kuin improvisoimaan sen sijaan, että olisi soittanut jotain tutuksi ja turvalliseksi kokemaansa. Tallennushetkestä ei aina ole riittävästi informaatiota, jotta tällaisiin kysymyksiin voisi vastata. Tulkintani on aina väistämättä tämän

ajan tulkintaa tuosta menneestä hetkestä. Osaan nähdä arvokkaana oman version arkistolähteestä, mutta samalla arvostan ja kunnioitan suuresti arkistoon tallennettujen informanttien versioita ja variaatioita sekä heidän monin tavoin kertomiaan tarinoita. Ne antavat minulle voimaa ja inspiraatiota ajoittain köyhältä ja läsnäoloa huutavalta tuntuvassa nykyajassa. Haluan kuitenkin luoda tässä hetkessä omaa taidetta, jossa nuo lähteet ovat läsnä palapelin osina vaikka eivät luokaan koko kokonaisuutta. Väitän, että isoin havaintoni tutkimuksestani on arvon antaminen sille mitä syntyy tässä ajassa säveltäessäni ja sovittaessani ja käyttäessäni noita palapelin paloja suuntaa antavina, muttei määräävinä osina omassa ilmaisussani.

Liikkeen ja tanssin avulla olen tässä tutkimuksessa kehitellyt monia asioita paljon laajemmin kuin aiemmin. Aiemmin, tutustuessani runolaulukulttuurin musiikkiin saatoinkin viettää kolmen sävelen maailmassa hyvin pitkiäkin aikoja introa rakentaen. Pitkästä estetiikasta ja sen kehittelystä muodostui oleellinen piirre luomisessani. Tunnistan myös tarpeen haastaa ja rauhoittaa nykyajan hektistä ja nopeaa rytmiä, joka on vallalla monella tasolla tämän hetken ihmisten elämässä ja kulttuurissa. Tanssin avulla olen kiertäen oppinut käyttämään kehittelyä ja pitkää estetiikkaa myös pelimannimusiikin sävelmistössä tai yleensäkin kappaleista koostuvassa musiikissa. Se, että olen oppinut kiertäen, tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että menetelmä on tullut käyttöön minulle vieraamman menetelmän eli tanssin avulla. Olin sitä tehnyt jo aiemminkin, mutta tanssista on tarttunut kehittelemiseen mukaan erilaista keskittymistä. Kehittelemisellä on jonkinlainen fokus, syy miksi joku asia tai olemus pitää ensin esitellä yleisölle ja sen jälkeen sitä on mahdollista käyttää. Tämä esittely on ollut minulle uusi ajatus, enkä ole sitä niin tietoisesti hyödyntänyt ainakaan musiikissa aiemmin. Jonkun asian rakentaminen pienistä palasista näkyviin on kiehtovaa, ja se on kiinnostavaa myös musiikillisessa ilmaisussa. Muusikon on aina löydettävä perustelut tavalleen tuoda musiikkinsa esille niin kuin hän tuo. Rakentamalla ja esittelemällä ne palaset ja ainekset, joista juuri tämä musiikki on peräisin, antaa myös ulkopuolelta katsovalle ja kokevalle mahdollisuuden nähdä ja kokea niiden välisen yhteyden. Silti katsojalla on mahdollisuus muodostaa oma tulkintansa näkemästään ja kokemastaan. Pääasiassa nykytanssin kontekstista kirjoittava Kai Lehikoinen kirjoittaa: ”[Helen] Thomasin mukaan taidetanssin erityisyys on siinä, että se ei ole sidottu tiettyyn aikaan ja paikkaan

vaan se on aina prosessissa olevana tuloillaan teokseksi alusta loppuun. Juuri tämä ominaisuus tekee jokaisesta tanssiteoksesta ainutlaatuisen.”⁴¹⁹

Onko tässä yhteys siihen hetkellisyyteen, jota tanssi kokemukseni mukaan aiheuttaa taideteokselle, jossa tanssitaan ja soitetaan? Se on läsnä siinä hetkessä ja vain siinä hetkessä. Tanssi ja liike syntyvät ja poistuvat heti. Onko nähtävissä yhteys perinteen häivähdykseen, joka siirtyy eteenpäin jopa ”jälkiä” jättämättä? Tai että perinteen tai menneen jälkien jättäminen on muuntuva ja loputonta muodon vaihtumista? Onko tanssin muuntuvuus ja loputon muodon vaihtuminen se, mikä tanssissa minua viehättää? Mitä se on tuonut musiikkiini? Näihin kysymyksiin en ehkä osaa vielä täysin vastata. Voi olla, että muutamana vuoden päästä osaan.

Mitä on tullut soittamaani musiikkiin tanssista? Olen pohtinut paljon tanssin ja musiikin suhdetta. Niillä on olemassa yhteys, mutta samanaikainen tanssiminen ja soittaminen *Artjamein Raatikainen*-sävelmässä toi esille toisenlaisen todellisuuden tai havaitsemisen tason. Se herättää kysymyksen, joka liittyy samanaikaiseen soittamiseen ja tanssimiseen verrattuna siihen, että soittaa muusikkona tanssijoille. Onko erilaista kehollisuutta se, kun samanaikaisesti tanssii ja soittaa, verrattuna siihen, jos soittaa tanssijoille musiikkia? Ainakin ulkopuolelta katsottuna se tuntuu ja näyttää erilaiselta. Väitän kuitenkin, että samanaikaisesti tanssiva ja soittava muusikko käyttää kehollisuuttaan ja tietoisuuttaan edistäen tanssin kehollisuutta. Silloin liike tuo soittoon tanssillisuutta ja päinvastoin. Tämä tanssillisuus ja kehollisuus voivat olla erilaista kuin tanssisoiton groove, joka imullaan kutsuu tanssijoita täyttämään lattian liikkeellä. Tanssillisuus ja kehollisuus soittamisen ja tanssimisen samanaikaisessa tekemisessä voi kuitenkin olla tällaista groovea. Tämä näyttää myös yhden, tanssin näkökulmasta mahdollisen suunnan, joka jäi jatkotutkinto-projektini ulkopuolelle: kansantanssiin ja kansanmusiikkiin kuuluu vahvasti sosiaalinen tanssi. Tutkimukseni veti niin vahvasti yksilöllisen kehollisen ja holistisen taiteen tekemisen laboratorioon, että sosiaalisen tanssin suunta jäi sivuun. Haaveilenkin tulevaisuudessa toteutettavasta tanssituvasta, jossa voin soittaa samanaikaisesti tanssien ja liikkuen muille tanssijoille. Sosiaalisesta

⁴¹⁹ Lehtikoinen 2004, 49; Thomas 1995, 27.

tanssista omana kokonaisuutenaan olisi myös mahdollista tehdä oma erillinen tutkimuksensa.

Tanssin ja musiikin välisessä suhteessa mietityttää vielä se, onko lopulta kyse vuorovaikutuksesta vai riippuvuudesta – vai kenties näistä molemmista? Jatkotutkintoni prosessin aikana ja oikeastaan jo ennen sitä minusta on tullut riippuvainen liikkeestä ja kehollisuudesta. Tarvitsen soittamiseeni tietoisuutta liikkeestä ja kehosta. Käytän sitä myös päivittäin. Nykyään opettelen soittamaan tiedostaen kehollisesti uudet sävelmät sen sijaan, että keskittyisin vain teknisiin yksityiskohtiin ja niiden omaksumiseen. Se, että olen riippuvainen liikkeestä tehdessäni musiikkia, on kuitenkin eri asia kuin musiikin ja tanssin keskinäinen riippuvuus. Tämä riippuvuussuhde on olemassa, ja tiedostamalla se kehollisesti minun on myös mahdollista ottaa se paremmin huomioon ja hyödyntää sitä tehdessäni taidetta.

Tutkimukseni yksi oleellinen metodi on ollut *liikkeen ja soiton yhdistelmä*, näiden vuorovaikutus ja vaikutus toisiinsa. Ottamalla liikkeen mukaan improvisoimisen vaiheeseen ja *omille teille lähtemiseen* olen altistanut taiteellisen ilmaisuni ja sävelmän kehittymisen sellaiselle suunnalle, johon se ei pelkästään soittamalla olisi mennyt. Tanssi ja liike ovat tässä toimineet metodina ja eräänlaisena toisena tekijänä. Uusi taiteeni on tapahtunut kahden erilaisen toiminnan, liikkeen ja soiton, risteävässä kolmannessa tilassa, joka itselleni näyttäytyy monikanavaisen kuuntelun tilana. Vaikuttaa siltä, että olen pysyvästi jäänyt tuohon kolmanteen tilaan. Soittaessani olen tietoinen kehollisuustani, ja siitä on tullut tärkeä osa tietoisuutta ja olevaisuuttani. Esimerkki vertailukohdasta voisi olla aiemmat tilanteet, jossa ollessani jossain voimakkaassa tunnetilassa tunnistin kyllä tunteen ja sen voimakkuuden, mutta kehon tunteukset eivät juuri saavuttaneet tietoisuuttani tai en kiinnittänyt niihin huomiota.

Nykytilassa ilmaisuni pyrkii sisältämään samanaikaisesti sekä tanssin että musiikin. Muusikkona olen muuttunut esiintyjänä ja kokijana. Tanssin näkökulmasta tanssi tai jossain tapauksissa liike ei ole välttämättä mitään suurta tai erityisen silmiinpistävää. Se voi olla myös hyvin pientä ja lähes huomaamattonta. Musiikkia olen pystynyt tanssin avulla muokkaamaan siten, että siihen on tullut jotain, mitä siinä ei jo ollut tai mikä ei ole näkynyt ulospäin. Voin liikkeellä voimistaa haluamaani musiikin tilaa, sen välittämää viestiä tai tun-

netta. Opintojeni aikana haastoin itseni olemaan tietoinen kehostani eri tavoin kuin aiemmin. Osittain tanssi ja liike väistämättä pakottivatkin siihen. Pyrkimystäni ja tavoitteitani kuvaa sisäänpäin kääntyminen ja samalla ulospäin auki oleminen yhdistettynä kehontietoisuuteen.

Tutkivana muusikkona tärkeä metodi tutkimuksessani on ollut soittamalla tutkiminen. Perinteen välimuotoiseen musiikkiin käsiksi pääseminen on vaatinut *kuvitteellisten kenttäretkien* tekemistä ja toisaalta monikanavaista kehonkuuntelua. Kyse ei niinkään ole historiallisesti tarkan kopion muodostamisesta, vaan luovan heittäytymisen ja mielikuvituksen käytöstä. Tunnistan edelleen sen, että historiallisesti uskollinen suunta tarkasti lähteitä seuraten⁴²⁰ olisi voinut olla mahdollinen reitti välimuotoisen musiikin etsimiseen. Taiteellinen tutkimus soittaen havainnoiden ja tanssien veti kuitenkin toiseen suuntaan. Keskeisenä kysymyksenä on ollut se, minkälaista runolaulukulttuurin jouhikkosävelmän ja pelimannimusiikin viulupolskan murrosvaiheen välimuotoinen musiikki olisi mahdollisesti voinut olla. Esiin on noussut myös se, minkälaista välimuotoista musiikkia luon samanaikaisesti soittaessani ja tanssiessani. Tutkimuksessani olen pyrkinyt vastaamaan välimuotoisen musiikin kysymykseen menetelmällä, jossa olen soittamalla tutkien edennyt takaperin viulupolskasta runolaulukulttuuriin. Nämä metodit liittyvät oleellisesti meditoivaan tilaan, joka aukeaa hiljaisen haltioitumisen avulla keskittymällä pienten musiikkilisten motiivien ja sävelmän tahtiosien kertaamiseen, variointiin ja loputtomaan toistoon.

Koska runolaulukulttuurin musiikista kerätty tieto on rajallista ja entisajan soittajan nahkoihin asettuminen on pitkälti kuvitteellisten kenttämatkojen tekemistä rajallisilla aikalaistiedoilla, soittamalla tutkimisen kautta muodostuu myös materiaalia, joka sijoittuu ja paikallistuu tähän aikakauteen ja sitä tekevään tutkivaan muusikkoon. Tällä menetelmällä voin kokea perinteen elävän tässä päivässä, luotuna nykypäivän kansanmusiikiksi. Tällä hetkellä koen seisovani risteyksessä, jossa seuraavaa suuntaa on hiukan mietittävä. Lopuksi voin vain todeta viimeisen harjoituspäiväkirjalainauksen sanoin:

Prosessi on ollut tärkeä tässä projektissa. Tärkeintä on ollut käydä läpi musiikin kasvaminen yhdessä tanssin kanssa. On ollut mahtava tehdä

⁴²⁰ HIP historically informed performance.

eri alan ihmisten kanssa töitä. Keskustelu on ollut yksi suuri asia. Samoin dokumentointi, jonka kautta on voinut palata tiettyihin asioihin. Perinteen rooli, muistiinmerkityt ja suhde niihin. Erilaiset kokeilut tanssin kanssa. Fyysisessä kontaktissa tanssijan kanssa. Myös oma minimalis-
tinen liike ja sen huomioiminen ja vaikuttaminen siitä. Kropalla soittami-
nen, siitä on tullut osa ilmaisua. Nythän soitin kuuluu kroppaani yhtenä
osana. Olen ottanut liikkeen mukaan tämän kokonaisuuden liikuttami-
seen. Se on tullut mukaan muuhun soittoon, yhtyeiden kanssa ja muus-
sa ohjelmistossa. Lopputulos on vain yksi vaihtoehto monista.⁴²¹

⁴²¹ Lajunen, 2018a.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansanperinteen arkisto, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto.

Valokuvat

Kper Keuruu/0093. Klarinetinsoittaja ja arkkirunojen riimittäjä Herman Saxberg. Keuruu 1907. Kuva: repro Olavi Porri (1985).

Kper Vihanti/0019. Viulupelimanni Paananen, alkuaan Sumiaisista, mutta soitti myöhemmin Vihannissa. Viulupelimanni Johannes (Jussi) Salo. Kuva: repro Erkki Ala-Könni.

Kper Toholampi/0013a. Akseli Raatikainen soittaa vielä vanhaa ja arvokasta sävelmäainesta Viitasaarelta ja Toholammilta. Toholampi; Purontaka 1952. Kuva: Erkki Ala-Könni.

Kper Toholampi/0013b. Akseli Raatikainen soittaa vielä vanhaa ja arvokasta sävelmäainesta Viitasaarelta ja Toholammilta. Toholampi; Purontaka 1952. Kuva: Erkki Ala-Könni.

Äänitteet

Kper A-K 0035. Akseli Raatikainen. Viitasaari 1952. Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 1379. Pekka Kinnunen. Kannonkoski 1968. Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 1310. Akseli Raatikainen. Viitasaari / Toholampi 1968. Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 0218 Antti Vesterinen. Kannonkoski 1957. Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 3008 Lauri Kahilainen. Jyväskylän mlk. 03.01.1974.
Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 2978 Johannes Salo. Vihanti 1974. Nauhoittaja:
Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 2413 Väinö Vanhatalo. Vihanti 1972. Nauhoittaja:
Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 0375. Ville Paananen. Vihanti/ Kaustinen 1938.
Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Kper A-K 0376. Ville Paananen. Vihanti/ Kaustinen 1938.
Nauhoittaja: Erkki Ala-Könni.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, äänitekokoelmat, Helsinki.

Kper SKS A-K 63 Ville Paananen. Nauhoittaja: Erkki Ala-
Könni.

Suomen Yleisradion äänilevystö, Helsinki.

Yle pikalevyt vuosilta 1935–1954. Nauhoittaja: A. O.
Väisänen.

Työpäiväkirjat ja muut painamattomat lähteet

Lajunen, Emilia 2016. *Jatkotutkintosuunnitelma*. Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2016–2023. *Kylällinen riivattuja pelimanneja – päiväkirja*.
Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2017–2023. *Arkistomuistiinpanot*. Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2018a. *Katrillia kahdessa ajassa -päiväkirja*. Tekijän
hallussa.

Lajunen, Emilia 2018b. *Artikkelipäiväkirja*. Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2019. *Vainaan perua muistio*. Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2020. *Vainaan perua -esityksen* esitarkastusteksti. Tekijän hallussa.

Lajunen, Emilia 2021. *Muuntelu ja improvisaatio -päiväkirja*. Tekijän hallussa.

Prittinen, Jouni 2004. *Musiikki- ja tanssiesitys Silmu, käsiohjelma*. Tekijän hallussa.

Haastattelut

Järvelä, Arto h2021. Sähköpostihaastattelu. Haastattelija Emilia Lajunen. Kysymyslista lähetetty 19.3.2021, vastaus saatu 23.3.2021. Haastattelu tutkijan hallussa.

Kleemola-Välimäki, Piia h2021. 4.6.2021. Haastattelu. Haastattelija Emilia Lajunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Kuusela, Marjo h2022. Helsinki 23.1.2022. Haastattelija Emilia Lajunen. Haastattelunauha tutkijan hallussa.

Rantalaiho, Henrietta h2017. Sähköpostihaastattelu. Haastattelija Emilia Lajunen. Kysymyslista lähetetty 6.2.2017, vastaus saatu 16.2.2017. Haastattelu tutkijan hallussa.

Teatteri- ja tanssiesitykset

Mystery Sonatas / for Rosa-esitykset Tanssin talo, Erkko-sali 15.–16.6.2022.

Eros-esitys Tanssin talo, Erkko-sali 13.10.2022.

Kulkue–Parad–Parade-musiikki- ja tanssiesitykset, Tanssin talo, Helsinki 19.–22.10.2022 ja Riksscenen Oslo 2.11.2022.

Äänitteet, radio-ohjelmat ja konserttitaltioinnit

Entiset etniset. Kansanmusiikkia Yleisradion pikalevyiltä 1935–1954. Historical Direct Disc Recordings of Finnish Folk Music 1935–1954. KICD 29. Kansanmusiikki-instituutti 1993.

Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala 2018: *Piilokisa. The Hidden Frolic*. NN106. Nordic Notes.

Lajunen, Emilia 2020 *Vainaan perua* -esitystallenne. Taideyliopiston YouTube -kanava. <https://youtu.be/p4zYmWWEZJw>.

Lajunen, Emilia 2023. *Vainaan perua: Satavuotinen sakka*. NN169. Nordic Notes.

Lehtoranta, Hannu 1992. Ylen kansanmusiikkipatinaa -ohjelmasarja. *Levyopin pohjimmaisat, vaan ei huonoimmat* 8.4.1992. Ylen radioaineistokokoelma. Ylen arkisto.

Lehtoranta, Hannu 1992. Ylen kansanmusiikkipatinaa -ohjelmasarja. *Pitkin poikin Suomea viulupelimannien parissa*. 5.2.1992. Ylen radioaineistokokoelma. Ylen arkisto.

Maria Johansdotter. *Anno 1706. En transpersons livsöde. Esityksen kotisivut*. <http://mariajohansdotter.se/Mariajohansdotter/Mariajohansdotter.html>

Mäkelä, Matti (toim.) 2000. *Polskan parhaita. Suomalaisia polskasävelmiä Erkki Ala-Könnin kokoelmista 1941–1977*. KICD73. Kansanmusiikki-instituutti.

Kansallisbiografia

<https://kansallisbiografia.fi> (luettu 1.11.2023).

Asplund, Anneli 2007. Väisänen, Armas Otto (1890–1969): Musiikkitieteen professori, kansanmusiikin tutkija. 30.7.2007. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Autio, Veli-Matti 2003. Krohn, Ilmari (1867–1960): Musiikkitieteen professori, säveltäjä. 14.6.2003. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Dahlström, Fabian 2001. Andersson, Otto (1879–1969): Musiikkitieteen professori, kuoronjohtaja. 30.11.2001. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Järvinen, Minna Riikka 2010. Launis, Armas (1884–1959): Säveltäjä, kansanmusiikin tutkija, toimittaja. 15.1.2010. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Majamaa, Raija 1997. Lönnrot, Elias (1802–1884): Kalevalan luoja, suomen kielen professori, lääkäri. 16.9.1997. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pekkilä, Erkki 2001. Ala-Könni, Erkki (1911–1996): Kansanperinteen professori, kansanmusiikin tutkija. 30.11.2001. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Timonen, Senni 2001. Europaeus, David Emanuel Daniel (1820–1884): Runonkerääjä, kielentutkija, muinaistieteilijä, toimittaja. 28.2.2001. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Rausmaa, Pirkko-Liisa 2001. Lähteenkorva, Axel August (1846–1931): Kansanperinteen tutkija. 4.5.2001. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Syrjö, Veli-Matti 2006. Paulaharju, Samuli (1875–1944): Kansanperinteen kerääjä, kirjailija, veiston ja piirustuksen opettaja, professori. 3.4.2006. Kansallisbiografia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kirjallisuus

Ahlbäck, Sven 1995. Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning. Stockholm: S. Ahlbäck.

Ala-Könni, Erkki 1982. Suomalainen polska. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 7. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Alexandertekniikka. *Tampereen Alexander-teknikka 2023*.
<https://www.alexandertekniikka.fi/f-m-alexander/> (luettu 3.9.2023).

Andersson, Otto 1963a. *Finlands Svenska folkdiktning (FSF)* VI. Folkdans. A.1. Äldre dansmelodier. SLS 400. Åbo [Helsingfors]: Svenska litteratursällskapet i Finland.

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

Asplund, Anneli & Kangas, Juha & Valo, Vesa Tapio 1990. *Kulkurista kuninkaaksi. Matti Haudanmaan musiikki ja elämä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Asplund, Anneli 2006. Runolaulusta rekilauluun. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 108–165.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of culture*. New York: Routledge.

Blacking, John 1985. The context of Venda possession music: Reflections on the effectiveness of symbols. *Yearbook for Traditional Music* 17, 64–87.

Bjørkvold, Jon Roar 1992. *The muse within: Creativity and communication, song and play from childhood through maturity*. New York: Harper Collins Publishers.

Borgo, David 2012. Embodied, situated and distributed musicianship. Teoksessa *Sound musicianship: Understanding the crafts of music*. Toim. Andrew R. Brown. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 202–212.

Chiwalala, Arnold 2009. *Chizentele. My Path to Original Artistry and Creative Fusion of Ngoma with Finnish Folk Music and Dance*. Helsinki: Sibelius Academy Folk Music Department.

Czikszentmihályi, Mihály 2005 [1990]. *Flow – elämän virta: tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki: Rasalas.

Dickson, Joshua 2013. Piping Sung: Women, *Canntaireachd* and the role of the Tradition-Bearer. *Scottish Studies* 36, 45–65.

Dell, Cecily 1977. *A Primer for Movement Description: Using Effor-Shape and Supplementary Concepts*. Tarkistettu painos. New York: Dance Notation Bureau Press.

Enkeliska. *Kansanperinteen äärellä*.

<https://www.kansantanssinyst.fi/kansantanssi/tanssit/enkeliska/> (luettu 28.10.2023).

Flow. *Tieteen termipankki 2023*. <https://tieteentermipankki.fi/> (luettu 3.9.2023).

Foster Vander Elst Olivia, Vuust Peter & Kringelbach Morten 2021. Sweet Anticipation and Positive Emotions in Music, Groove, and Dance. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 39: 79–84.

Gallagher, Shaun 2003. Bodily self-awareness and object perception. *Theoria et historia scientiarum* 7(1), 53–68.

Gustafsson, Magnus 2016. *Polskan historia: en studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petteri Dufvas notbok*. Lund: Institutionen för kulturvetenskaper i Lunds universitet.

Groove. Kotimaisten kielten keskus 2023.
<https://www.kielitoimistonsanikirja.fi/#/groove>. (luettu 28.10.2023).

Haapola, Heidi 2017. *Ennen saatuja sanoja: Menneisyys, nykyisyys ja kalevalamittainen runolaulu nykyaikamusiikin kentällä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Heikinheimo, Ismo-Pekka 2017. Taidesidonnaista koreografiaa museokontekstissa. *Kinesis 7*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.
<https://kinesis.teak.fi/heikinheimo/> (luettu 3.9.2023)

Hoffmann, Freia 1991. *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Insel Taschenbuch 1274. Frankfurt/ Leipzig: Insel Verlag.

Hoffmann, Freia & Timmermann Volker (toim.) 2013. Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 77, Hildesheim: Georg Olms.

Hoppu, Petri 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hoppu, Petri 2006. Tanssi. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 340–371.

Hoppu, Petri 2014a. Encounters in dance and music: *Fieldwork and embodiment*. Teoksessa *(Re)Searching the Field – Festschrift in Honour of Egil Bakka*. Toim. Anne Margrete Fiskvik & Marit Stranden. Bergen: Fagbokforlaget, 151–159.

Hoppu, Petri 2014b. Etnografia, historia ja tanssi. Teoksessa *Tanssiva tutkimus: tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*. Toim. Hanna Järvinen & Leena Rouhiainen. Nivel No. 3. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 73–82. <http://nivel.teak.fi/tanssiva-tutkimus/> (luettu 22.6.2023).

Hoppu, Petri 2017. Tanssi: flow'n ja elämän ytimessä. *Pedanssi: asiaa tanssista ja tanssikasvatuksesta* 1 (1), 10–13.

Hoppu, Petri 2019. Tanssi ja musiikki: yhdessä vai erikseen? *Pedanssi: asiaa tanssista ja tanssikasvatuksesta* 3 (1), 40–41.

- Hoppu, Petri 2022. Kansantanssi ja kansanmusiikki – yhdessä paremmin. Oamk Journal 26. <https://oamk.fi/oamkjournal/2022/kansantanssi-ja-kansanmusiikki-yhdessa-paremmiin/> (luettu 3.9.2023).
- Hupaniitty, Outi & Peltonen, Ulla-Maija 2021. *Arkistot ja kulttuuriperintö*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hyytiäinen, Eeva 2012. *Musiikon kehollisuus klassisen musiikin instrumenttiopetuksessa*. Musiikintutkimuksen Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ilmonen, Kristiina 2014. *Musiikkia vanhoilta ja uusilta laitumilta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 23. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Jaques-Dalcroze, Emile & Rothwell, Fred 1924. The Technique of Moving Plastic. *The Musical Quarterly* 10 (1), 21–38.
- Johansson, Mats 2013. The Gendered Fiddle: On the Relationship between Expressive Coding and Artistic Identity in Norwegian Folk Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44 (2), 361–384.
- Johansson, Mats 2009. Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music. *PhD thesis, Department of Musicology*. Oslo: The University of Oslo.
- Jordan, Stephanie 2000. *Moving Music: Dialogues with Music in 20th Century Ballet*. London: Dance Books.
- Joutsenlahti, Leena 2018. *Omasta päästä. Improvisaatioon synty kansanmusiikkipedagogiikan keinoin*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 31. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Juntunen, Marja-Liisa 2009a. Musiikki, liike ja kehollinen kokemus. Teoksessa *Musiikkikasvatus: näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Toim. Jukka Louhivuori, Pirkko Paananen & Lauri Väkevä. Jyväskylä: Atena, 245–257.
- Järvelä, Jouni 1985. Kansansoittajan tyyli, esimerkkinä Johannes Järvelä. Pro-gradu tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi 2000. Local Constructions of Gender in a Finnish Pelimanni Musicians Group. Teoksessa *Music and Gender*. Toim. Pirkko

Moisala & Beverley Diamond. Champaign: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 51–79.

Kallio, Kati 2013. Laulamisen tapoja: Esitysareena, rekisteri ja paikallinen laji länsi-inkeriläisessä kalevalamittaisessa runossa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kallio, Kati 2015. Kalevalamitta oppineiden käytössä uuden ajan alun Suomessa. *Elore* 22 (1), 1–30.

Kallio, Kati & Lehtonen, Tuomas M. S. & Timonen, Senni & Järvinen, Irma-Riitta & Leskelä, Ilkka 2017. Laulut ja kirjoitukset. Suullinen ja kirjallinen kulttuuri uuden alun Suomessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kannonkosken sivistystoimenlautakunta 2007. Paimenpoluilta Antin soittoon – Pelimanniperinnettä Kannonkoskelta. Kannonkoski. Kannonkosken sivistystoimenlautakunta & Timelli Oy julkaisu. 2007.

Karhinen-Ilo, Maija 2016. Balladilaulaja, leikaritanssija. *Monitaiteinen näkökulma balladien esittämiseen*. Taiteellisen tohtoritutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Kari, Jaana 2015. *Arkiveisuajan naisten soolotanssikarnevaali. Vanhapiikatanssi kolmatta sukupuolta luomassa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kastinen, Arja 2000. *Erään 15-kielisen kanteleen akustisesta tutkimuksesta*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kastinen, Arja & Nieminen, Rauno & Tenhunen, Anna-Liisa 2013. *Kizavirsi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps Oy.

Kastinen, Arja 2020. Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki. *Satasarvi. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja* 1 (1), 82–102.

Kastinen, Arja Anneli 2021. Six hours of Exploratory Improvisation. *Research Catalogue*.
<https://www.researchcatalogue.net/view/1089971/1089972> (luettu 6.11.2023).

Kastinen, Arja 2022. Peurankaataja Pedri ja oman mahdin soitto. Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen perintö tutkija-muusikon näkökulmasta. *Musiikki* 1 (52), 66–96.

Kealiinohomoku, Joann Wheeler 1965. Dance and Self-Accompaniment. *Ethnomusicology* 9 (3), 292–295.

Keil Charles & Feld Steven 1994. Music grooves: essays and dialogues. Chicago (IL.): University of Chicago Press.

Kivimäki, Anne-Mari 2018. Perinnelaboratorio – #haitariporukoissa. EST 42. *Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 30*. Tampere: Kihtinäjärvi Records.

Kleemola-Välimäki, Pii 2010. *Mutkankiverä –sukelluksia suomalaiseen pelimanniviulismiin*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
<https://etno.net/en/julkaisu/opinnaytteet/tohtoriopinnot/mutkankivera-sukellus-suomalaiseen-pelimanniviulismiin> (luettu 3.9.2023).

Klemetti, Heikki 1952a. Matti Haudanmaa 1858–1936. Teoksessa *Suomen talonpoikia Lallista Kyösti Kallioon*. Toim. Esko Aaltonen, Eino Jutikkala, Martti Haavio, Aulis Oja. Porvoo, Helsinki: WSOY, 575–579.

Klemetti, Heikki 1952b. Juha Sejjari 1834–1904. Teoksessa *Suomen talonpoikia Lallista Kyösti Kallioon*. Toim. Esko Aaltonen, Eino Jutikkala, Martti Haavio, Aulis Oja. Porvoo, Helsinki: WSOY, 448–453.

Klemetti, Heikki 1952c. Elias Tallari 1850–1911. Teoksessa *Suomen talonpoikia Lallista Kyösti Kallioon*. Toim. Esko Aaltonen, Eino Jutikkala, Martti Haavio, Aulis Oja. Porvoo, Helsinki: WSOY, 448–453.

Klemola, Timo 1990. Liikunta tienä kohti varsinaista itseä. Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu. *Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta XIII*. Lisensiaatintyö. Tampereen yliopisto.

Klemola, Timo 1998. Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? *Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. FITTY 66. Tampere: TALFIT.

Klemola, Timo 2004. Taidon filosofia – filosofin taito. Tampere: Tampere University Press.

Kolehmainen, Taru 2001. Ruumis, kalmo ja keho. *Helsingin Sanomat* 3.7.2001.
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003979968.html> (luettu 26.10.2023).

Koivisto, Nuppu 2019. Sähkövalo, shampanjaa ja *Wiener Damenkapelle*. Naisten salonkiorkesterit ja varietealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916. *Acta Musicologica Fennica* 34. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- Koppinen, Mari 2006. Silmu. *Helsingin Sanomat* 28.4.2006.
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004392700.html> (luettu 5.3.2023).
- Kotimaisten kielten keskus. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/groove>
(luettu 28.10.2023.)
- Kuusi, Matti 1963. *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton kirjallisuus*.
Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava.
- Laari, Susanna 2022. *Tällä kertaa kuolee mies*. *Helsingin Sanomat* 6.2.2022.
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008553674.html> (luettu 6.2.2022).
- Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus*. Metodologian opas. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus, 71–81.
- Laitinen, Heikki 2003a. *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laitinen, Heikki 2003b. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampereen yliopisto, Musiikintutkimuksen laitos. Acta universitatis Tampensis 943. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Heikki 2006. Runolaulu. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 14–77.
- Lajunen, Emilia 2007. 1800-luvun viisunikkari, pelimanni ja rosvo Pilli-Hermann – *Isoisäni isoisan Herman Saxbergin arkkiveisut konsertiksi*. Projektin kirjallinen osuus. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lehikoinen, Kai 2014. *Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita*. Kinesis 4. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Leisiö, Timo & Westerholm, Simo 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 446–504.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti*. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995. Suomen Etnomusikologisen Seuran Julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

- Liliequist, Jonas 2000. Cross-Dressing and the Perception of Female Same-Sex Desire in Early Modern Sweden. Teoksessa *In Sex, State and Society: Comparative Perspectives on the History of Sexuality*. Toim. Lars-Göran Tedebrand. Umeå: Nyheternas tryckeri KB, 337–352.
- Mæland, Siri 2020. Musical Dancers and Dancing Musicians. Who’s in Charge? Choreomusical Analysis of pols Performance in Haltdalen, Norway. *The World of Music (new series)* 9 (1), *Choreomusicology I Corporeality | Social Relations*, 95–116.
- Mashino, Ako & Seye, Elina 2020. The Corporeality of Sound and Movement in Performance. *The World of Music (new series)* 9 (1), *Choreomusicology I, Corporeality | Social Relations*, 25–46.
- Mason, Paul H. 2012. Music, Dance and The Total Art Work: Choreomusicology in Theory and Practice. *Research in Dance Education* 13 (1), 5–24.
- Misgeld, Olof & Holzapfel, Andre 2018. Toward the Study of Embodied Meter in Swedish Folk Dance. Folk Music Analysis Workshop, Thessaloniki. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-227721> (luettu 4.11.2023).
- Moisala, Pirkko 1991. *Cultural Cognition in Music: continuity and change in the Gurung music of Nepal*. Helsinki: Gummerus.
- Moisala, Pirkko 1994. Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. *Musiikki* 24 (3), 241–277.
- Monni, Kirsi 2012. *Alexander-tekniikka ja autenttinen liike*. Kinesis. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Mustakallio, Marja 2003. ”Teen nyt paljon musiikkia”: Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Väitöskirja. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Mäkelä, Matti (toim.) 2000. Polskan parhaita. *Suomalaisia polskasävelmiä Erkki Ala-Könnin kokoelmista 1941–1977*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Mäkelä, Matti 2006. Viulun kansanomaisesta soitosta. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 476–478.

Nagaraja, Krishna 2022. *Polska Travels: Composing (at) the Crossroads. In search of an itinerant musical home. EST 60.* Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Nallinmaa, Eero 1982. *Barokkimenuetista masurkkaan. Sävelmätutkimuksia.* Tampere: Eero Nallinmaa.

Noë, Alva 2019. *Omituisia työkaluja – Taide ja ihmisluonto.* Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Näreharju, Juhani 1980. *Mestaripelimannien jousenkäyttö polkansoitossa.* Kansanmusiikki 2. Helsinki: Suomen Kansanmusiikkiliitto.

Paalanen, Antti. Kraftsman. <https://www.anttipaalanen.com/videos> (katsottu 3.9.2023).

Paulaharju, Marjut 2015. *Länsi-Suomen kansanrunous. Uskomusten, runojen ja tarinoiden jäljillä.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Parviainen, Jaana 1994. Tanssi ihmisen eksistenssissä. *Filosofinen tutkielma tanssista.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 51. Tampere: TALFIT.

Parviainen, Jaana 1995. *Taideteoksen kehollisuus. Kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta.* Niin & näin 2 (4), 33–37.

Parviainen, Jaana 2004. *Ervi Sirénin matkassa kinesteettisen logoksen äärelle.* Niin & näin 2 (41), 117–123.

Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa.* Helsinki: Gaudeamus.

Peltonen, Matti 2006. *Lukkari Saxbergin rikos ja herännäispappilan etiikka.* Helsinki: Gaudeamus.

Peltonen, Ulla-Maija & Kanerva, Anna & Mitchell, Ritva 2015. *Arkistojen hiljaisuudet. Elävä aineeton kulttuuriperintö. Hankkeen loppuraportti.* Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätö, 183–188.

Perinne. *Tieteen termipankki* 2023. <https://tieteentermipankki.fi/> (luettu 8.8.2023).

Poikonen, Hanna 2018. *Dance on cortex. Erps and phase synchrony in dancers and musicians during a contemporary dance piece.* Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Rantala-Loikkanen, Anneli 1996. *Oi muistatkos, Elma? Naismuusikko Suomessa 1930-luvulla*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Rauhala, Lauri 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhala, Lauri 2007. Ihmistajunta tutkijana ja tutkittavana. *Tieteessä tapahtuu* 25(8), 21–26.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa 1981. *Suomalaisia kansantansseja*. Teoksessa *Suomen musiikin historia*. Kansanmusiikki. Toim. Asplund Anneli & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 163–171.
- Rüütel, Ingrid 1964. *Laul olgu lühike või pikk*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Rüütel, Ingrid 1992. *Virolaisen kansanmusiikin historialliset kerrostumat ja tyylit*. Etnomusikologian Vuosikirja 4, 183–199.
- Saha, Hannu 1993. Tyyli tutkimusta tarvitaan. *Musiikin suunta* 3/1993, 3–6.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Seye, Elina 2020. Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen. *Musiikki* 50 (1–2), 213–226.
<https://musiikki.journal.fi/article/view/95495> (luettu 3.9.2023).
- Sheets-Johnstone, Maxine 2014. Dalcroze and animate life. *Mind, Music, and Language* 1 (A1), 1–12.
- Silvonen, Viliina 2020. Apeus välittyvänä, kuunneltuna ja koettuna: Affektiiviset kehät ja itkuvirsien tunteiden ilmeneminen arkistoäänitteillä. *Elore* 27(2), 62–90. <https://doi.org/10.30666/elore.97359>
- Silvonen, Viliina 2022. *Apeus arkistoäänitteellä: Äänellä itkeminen performanssina ja affektiivisena käytäntönä Aunuksen Karjalassa*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Suomen Kansanmusiikkiliitto 2023. *Historia. 2. Uudistusten aika*.
<https://kansanmusiikkiliitto.fi/uudistusten-aika/> (luettu 3.9.2023).
- Syrjälä, Pauliina 2020. *Hytkypolkka ja hyppivä puuhevonen. Kansanmusiikko säveltävänä perinnesoittajana*. EST 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Talve, Ilmar 1979 [2012]. *Suomen kansankulttuuri. Historiallisia päälinjoja.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 355. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Hääpolskasta haitarijatsiin 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana.* Tampere: Tampere University Press.
- Tarvainen, Anne 2016. Vokaalinen soomaestetiikka. *Etnomusikologian vuosikirja* 28, 1–39.
- Thomas, Helen 1995. *Dance, Modernity, and Culture: Explorations in the Sociology of Dance.* Lontoo ja New York: Routledge.
- Tossavainen, Jussi 2002. *Noitanaiset hurmaavat. Huumori keventää Tytti Kronqvistin maanista koreografiaa. Helsingin Sanomat 13.4.2002.* <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004045098.html> (luettu 13.1.2022).
- Tschirpke, Sanne 2011. *Läsnäolo ja improvisaatio.* Hyvinvoinnin ja kulttuurin yksikkö. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö. Keski-Pohjanmaan konservatorio.
- Valo, Outi 2022. *Kansanmusiikin keruu ja kansallinen katse.* Erkki Ala-Könnin tallennustyö toisen tasavallan Suomessa vuosina 1941–1974. Tampere: Tampereen yliopiston väitöskirjat 564. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Varto, Juha 2020 [2017]. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Espoo: Aalto ARTS Books.
- Volmonen, Anja & Parkkonen, Mika & Tiilikainen, Annikki 2019. *Lajusten suku – arkea ja juhlaa vuodesta 1548.* Keuruu: Lajusten sukuseura ry.
- Väisänen, Armas Otto 1928 [2002]. *Kantele- ja jouhikkosävelmiä.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Väisänen, Armas Otto 1990 [1943]. Laulu ja soitto kansanelämässä. Teoksessa *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Toim. Erkki Pekkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 42–46.
- Välimäki, Susanna & Koivisto-Kaasik, Nuppu 2023. *Sävelten tyttäret: säveltävät naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Väljaots, Eva 2021. *Imagination in the creative process of kantele improvisation: Exploring the concepts of runosong culture in contemporary folk music*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Watson, Lori 2013. *The New Traditional School in Scotland: Innovation, beyond-tune composition and a Traditional musician's creative practice*. St. Andrews: Royal Conservatoire of Scotland, University of St. Andrews.

Whittall, Geoffrey 2013. Groove. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=groove&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (luettu 3.9.2023).

Zagorski-Thomas, Simon 2007. The Study of Groove. *Ethnomusicology Forum* 16 (2), 327–335.

Zbikovski, Lawrence M. 2004. Modelling the groove: Conceptual Structure and Popular Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 272–297. <https://doi.org/10.1093/jrma/129.2.272>

Liitteet

Artjamei – riitit ja liike

22.3.2017 klo 19

Musiikkitalo, Black Box

Emilia Lajunen

viisikielinen viulu, avainviulu, laulu, tanssi

Outi Markkula

tanssi

Tuuli Kyttälä

äänisuunnittelu

Sirje Ruohtula

valosuunnittelu

Mikko Ingman

ääniteknikko

Tämä konsertti on liikkeellä ja musiikilla maalattuja tauluja. Nuori nainen seisoo tuolilla ja riisuu kengät. Kaksi hahmoa kävelee muttei kohtaa. Varjo seuraa naista. Joku tai jotkut leikkivät, nauravat, menevät naimisiin.

Voi sanoa niinkin, että tässä on kaksi naista, jotka ovat eri ajassa.

Aluksi oli pelkkää musiikkia, raakileita. Liike on vaikuttanut siihen paljon. Musiikki, tanssi ja äänimaailma tuntuvat nyt enemmän yhdeltä.

Raatikaista

soittanut Akseli Raatikainen

Menuetto

soittanut Matti Haudanmaa

Morsian

itkupolska Parkanosta, sanat Arvi A. Koivisto

Everik

soittanut Everik Rähkönen, lisäksi säveltänyt Emilia Lajunen

Pihlaja

säveltänyt Emilia Lajunen, sanat trad.

Maanitusta

Sutila, soittanut tuntematon Pielisjärveltä

Ripatska, soittanut Pekka Happo

Halla

säveltänyt Emilia Lajunen, sanat trad.

Sovitukset Emilia Lajunen ja Tuuli Kyttälä. Koreografia Outi Markkula ja Reetta-Kaisa Iles.

Emilia Lajunen tunnetaan syvästä perinteentuntemuksesta, omaäänisestä sovitustyylistä ja intensiivisestä läsnäolosta lavalla. Hän valmistui musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta vuonna 2007 ja toimii siellä viulunsoiton vastuupettajana. Lajusen ohjelmistossa yhdistyvät suomalainen ja pohjoismainen pelimanniperinne, arkaaiset kantele- ja jouhikkosävelmät, arkkiveisut ja balladit. Soolona ja yhtyeidensä kanssa Lajunen on mm. kahdesti voittanut Konsta Jylhä -kilpailun, saanut Etno-Emman, ollut Teosto-palkintoehdokkaana ja menestynyt NORD08-kilpailussa. Lajunen soittaa mm. yhtyeissä Suo, Juuri & Juuri, sekä Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala. Artjamei on ensimmäinen konsertti Lajusen taiteellisessa jatkotutkinnossa "Kylällinen riivattu ja pelimanneja - Tanssi ja teatteri musiikillisen ilmaisun laajentajina".

Outi Markkula on Teatterikorkeakoulusta vuonna 2015 valmistunut tanssitaiteen kandidaatti, jonka tausta on kansantanssissa ja nykytanssissa. Tänä keväänä hän viimeistelee maisterintutkintoaan ja odottaa koulun jälkeisen elämän alkua malttamattomalla kauhulla. Markkula on toiminut uuden kansantanssin parissa sekä harrastaja- että ammattikentällä, esimerkiksi Tahdittomat Kansantanssiryhtyeen ja taideyhteisö VäkeväKollektiivin kautta. Markkula on kiinnostunut livemusiikin ja -tanssin, liikkeen ja äänen sekä perinteisen ja nykyisen rinnakkaiselosta.

Tuuli Kyttälä on äänisuunnittelija, jota kiinnostaa rytmi, vuorovaikutus, sattuma, toisto, intuitio, sommittelu, maisemat ja rakenteet, tila ja suunnat, keskittyminen, rehellisyys vailla ironian suojauspukea, äänien samanaikainen tunnistettavuus ja nimeämättömyys, leikki, aistiminen, uskaltaminen. Hän valmistui Teatterikorkeakoulusta 2011 ja on siitä lähtien tehnyt töitä äänisuunnittelijana nykytanssin ja teatterin parissa, koska haluaa ja voi.

Kiitokset: Kare ja Vilko, Reetta-Kaisa Iles, Elina Lajunen, Jouko Kyhälä, Pekka Kuusisto, Johanna Juhola, Tauko Design.

Tukijat: Suomen Kulttuurirahasto, Taiteen edistämiskeskus.

VäkeväKollektiivi: Katrillia kahdessa ajassa (Tradition-in-progress)

12.4.2018 klo 19

Musiikkitalo, Black Box

Konsepti, työryhmän kokoaminen: Outi Markkula

Koreografia: trad. ja työryhmä

Tanssi: Hilppa Herd, Emilia Lajunen, Outi Markkula, Saara Mikkola-Ylitolva, Kalle Pulkkinen, Katriina Tavi, Jukka Tarvainen

Musiikki, sovitukset: Emilia Lajunen

Äänisuunnittelu: Mitja Nylund

Elokuvaosuuksien kuvaus, leikkaus ja ohjaus: Juhani Haukka

Puvut: Hilppa Herd, Saara Mikkola-Ylitolva

Tuotanto: VäkeväKollektiivi ja Routa Company

Valot: Ainu Palmu

Äänitekniikka: Mikko Ingman

Valokonsultaatio: Alina Pajula

Katrillia kahdessa ajassa

Katrillia kahdessa ajassa on näyttämöteos, joka yhdistää (kansan)tanssia, livemusiikkia sekä dokumentaarista video- ja äänimateriaalia. Lisäksi teos törmäyttää mennyttä ja nykyistä aikaa. Joukko tanssitaiteilijoita, taiteellista tohtorintutkintoaan tekevä kansanmusikko, äänisuunnittelija sekä dokumenttiohjaaja asettuvat keskustelemaan perinteen kanssa nykyhetkestä ja omista lähtökohdistaan käsin.

Teoksessa historian ja nykyhetken kohtaamispaikaksi on rajattu ilmiö nimeltä katrilli. Katrillit ovat alun perin Ranskan hovista muualle Eurooppaan levinneitä, sittemmin kansanomaistuneita kuviotansseja. Suomen alueelle katrillit ovat saapuneet sekä Ruotsin kautta lännestä että Venäjän kautta idästä. Työryhmä on vuoden 2017 aikana perehtynyt Suomen

katrilliperinteeseen kolmesta ilmansuunnasta tanssimalla erilaisia katrilleja sekä tutustumalla SKS:n, KAVI:n, Ylen ja Kansanperinteen arkiston materiaaleihin suomalaisen tanssi- ja musiikkiperinteen ympäriltä.

Suhteessa näihin fragmentteihin valmistettiin näyttämöteos vuonna 2018.

Katrillia kahdessa ajassa kairaa esityksenmuotoisen kurkistusaukon suomalaiseen tanssi- ja musiikkiperinteeseen, mutta myös näyttämöteoksen valmistamisen, ”materiaalin kuratoinnin” prosessiin. Mitä tapahtuu, kun eri aikaan, yhteiskuntaan syntyneet dokumentit tuodaan taiteellisen prosessin keskiöön? Miltä kansantanssi ja kansanmusiikki tuntuu? Kuka päättää, mitä näytetään ja mikä rajataan ulkopuolelle?

Kohtaukset

Intro

1. Perinnemateriaalien esitteleminen

Katrilli Repolasta

opittu toukokuussa 2017

Heikkilän katrilli

opittu helmikuussa 2018

Koltasaamelaisten tanssima katrilli Sevettijärveltä

opittu Tanja Sanilalta elokuussa 2017

2. Auditiivinen osuus

Ääninauha

Virsu-Jussin valssi

soittanut Lauri Jussila

Yhdeksän hengen enkeliska

soittanut Pekka Kinnunen

3. Dokumentaarinen elokuvaosuus - Otosmaisuus

4. Avoin katrilli

Sisältää prosessin aikana syntynyttä tietoa

Musiikki: Paimenpojan polska, soittanut Ville Paananen

5. Maanitus

Yhteiskatrilli

VäkeväKollektiivi

VäkeväKollektiivi on vuonna 2012 perustettu helsinkiläinen taiteilijayhteisö. Kollektiivi koostuu esittävän taiteen ammattilaisista: tanssijoista, muusikoista sekä näyttämösuunnittelijoista, joita yhdistää kiinnostus jaetun ja henkilökohtaisen perinteen mahdollisuuksiin nykynäyttämöllä. Taiteellisessa työssään kollektiivi pyrkii nostamaan esiin kysymyksen siitä, mitä kansantanssi on tai voisi olla tässä päivässä. Perinne ja traditio halutaan nähdä ”omin silmin” – kysyen, mikä siinä puhuttelee tässä ja nyt.

Emilia Lajunen

Emilia Lajunen tunnetaan syvästä perinteentuntemuksesta, omaäänisestä sovitustyylistä ja intensiivisestä läsnäolosta lavalla. Hän valmistui musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta vuonna 2007 ja toimii siellä viulunsoiton vastuupettajana. Lajusen ohjelmistossa yhdistyvät suomalainen ja pohjoismainen pelimanniperinne, arkaaiset kantele- ja jouhikkosävelmät, arkkiveisut ja balladit. Soolona ja yhtyeidensä kanssa Lajunen on mm. kahdesti voittanut Konsta Jylhä -kilpailun, saanut Etno-Emman, ollut Teosto-palkintoehdokkaana ja menestynyt NORD08-kilpailussa. Lajunen soittaa mm. yhtyeissä Suo, Juuri & Juuri, sekä Duo Emilia Lajunen & Suvi Oskala. Katrillia kahdessa ajassa on toinen konsertti Lajusen taiteellisessa jatkotutkinnossa "Kylällinen riivattuja pelimanneja - Tanssi ja teatteri musiikillisen ilmaisun laajentajina".

Kiitokset

Routa Company, Tommi Partanen / Kavi, Ulla Piela / Kalevalaseura-säätiö, Mia Halme, Aalto-yliopisto, Aalto Studios, Museovirasto / Seurasaaren ulkomuseo, Anna Öberg, Tanja Sanila, Marjo Kuusela, Laura Lehtinen, Tuomas Mikkola, Kare ja Vilko Eskola, Anna-Kristiina Oja, Riina Hosio, Riku Inkinen, Jorma Kaulanen, Niko Väistö, Hape Peltomaa, Timjami Varamäki, Aulis Haukka.

Tukijat: Suomen Kulttuurirahasto, Taiteen Edistämiskeskus, Taideyliopisto / Sibelius-Akatemia / Kansanmusiikin aineryhmä.

Kirjalliset lähteet

Tanhuvakka, Suuri suomalainen kansantanssikirja
Toimittaneet Pirkko-Liisa ja Esko Rausmaa.
WSOY, Porvoo, 1977.

Kisapirtti sävelmistö, 125 suomalaista kansantanssia
Toimittanut Yrjö Väisänen.
WSOY.

Arkistomateriaalit filmiosuoksissa

Lapset tanssivat kandallia Puolustusvoimien Tiedotuskomppania, 1940-luku.
Oikeudet: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti.

Häiden vietto Karjalan runomailla
Ohjaus: A. O. Väisänen, 1921. Tuotanto ja oikeudet: Kalevalaseura-säätiö.

Julisteessa käytetyt valokuvat

Katrilli juhannusjuhliissa. Kuvaus: Väinö Kaukonen, 1943.
Oikeudet: Museovirasto.

Nuoriso tanssii katrillia Hämejärven rantapenkereellä
Kuvaus: A. O. Väisänen, 1915. Oikeudet: Museovirasto.

VäkeväKollektiivi, Katrillia kahdessa ajassa
Kuvaus: Outi Markkula, 2018. Oikeudet: VäkeväKollektiivi / Routa.

Valokuvat filmiosuoksissa

Viihdytyskiertue Syvärillä. Kuvaus: Otso Pietinen, 1943.
Oikeudet: SA-kuva, Puolustusvoimat.

Mytty-iltamat – koko perheen nukketeatteri- ja kansanmusiikkikonsertti

Mytty-iltamissa puhalletaan yhteen hiileen! Viikset karkaavat, ujokin uskaltaa ja unelmaroolina on olla puu. Koko maailman polska soi ja mytty muuttuu iloksi. Esitys sopii hyvin kaikelle kansalle, niin pienille kuin isoille.

Emilia Lajunen, musiikki, viisikielinen viulu, avainviulu ja laulu

Roosa Halme, nuket ja harmonikka

Elina Lajunen, ohjaus, käsikirjoitus ja visualisointi

Heini Maaranen, visualisointi

Nukkehallitus, tuotanto

Liput: 9/6/3 € (Seurasaaren ulkomuseon sisäänpääsymaksu. Alle 7-vuotiaat ilmaiseksi aikuisen seurassa.) Esitys on osa Emilia Lajusen taiteellista jatkotutkintoa.

Muut esitykset

Pe 22.6. Kaksi esitystä osana Seurasaaren juhannusta

Ke 27.6. klo 14.00

To 28.6. klo 14.00

La 7.7. klo 14.00 ja 15.30

Su 8.7. klo 14.00 ja 15.30

To 19.7. klo 14.00

La 21.7. klo 14.00 ja 15.30

Su 22.7. klo 14.00 ja 15.30

Ohjelmisto

1. Koko maailman polska soitt. Ville Paananen Sumiainen, sov. Lajunen & Halme

Koko maailman polska eli jossain päin tunnettu myös Pirun polskana. Polska tuo leikin ja hipan soittoon. Miten löytää aikuisena lapsen leikkisyys ja huumori?

2. Maailman synty säv. Emilia Lajunen sanat SKVR, Hankasalmi, sov. Lajunen & Halme

Maailma, jossa ollaan ja eletään pitää ensi luoda ennen kuin voi aloittaa vaikkapa iltamat.

3. Vanhan kiusaajan eli Pirun polkka soitt. Matti Koskinen Jämsä / Partalankoski sov. Lajunen & Halme

Vanha kiusaaja on ollut niin voimakas ja pelottava hahmo, ettei edes kansansoittoilpailun juontaja ole uskaltanut lausua Pirun polkan nimeä. Arkistoäänitteelle tallennettu puhe syventää kappaleeseen haettua tunnelmaa. Koskisen Matin viulunsoitossa on myös sellaista pauketta ja kolinaa, että on ollut pakko etsiä sitä omaankin soittoon. Esiintyjinä pelimanniduo Kuutti Kakkonen ja Roskis-Katti.

4. "En rauhaa löydä mä päältä maan" laulanut Matti Peltonen Jämsä / Partalankoski, sov. Lajunen

Kaihoisa laulu erottui mielenkiintoisen melodian ja tunnelatauksen ansiosta. Matti Peltoselta on yhteensä kolme laulua iltamien ohjelmanumeroiden lähteinä.

5. Kaksi matkalaista laulanut Matti Peltonen, Jämsä / Partalankoski sov. Lajunen & Halme
Sirkan polkka soitt. Vilho Vesterinen, Jyväskylän mlk, Leppälahti

Laulaa saa mutta soittimet toimivat vain efektien lähteinä oli ohjaajan neuvo. Kiinnostava rajaus vie omien rajojen äärelle. Kuinka lujaa tai tunteella uskallan ilmaista ja miten sen teen? Myrskyn ja tunteiden kokeminen juuri

esityksessä käsillä olevassa hetkessä on kappaleen vahvuus ja haaste esittäjälle.

6. ”Alasti synnyin mä maailman helmaan” laulanut Matti Peltonen, Jämsä / Partalankoski sov. Lajunen

Miten Lydia-nuken maailmana oleminen vaikuttaa soittoon? Miten luon hänen maailmansa ja kohtaan Lydian? Minulla ja Lydialla on myös kontakti, entä kuinka hänen painonsa ja liikkumisensa vaikuttaa esimerkiksi soittokäteeni?

7. Kiurun polska soitt. Pekka Kinnunen, Kannonkoski, sov. Lajunen

Mytty-iltamien kuvaelman teemana ovat metsän ja luonnon kiertokulku ja päähenkilöinä eläimet. Kiurun polskan maailma tuntui luontevalta lähtökohdalta. Sitä en aina tiedä mihin Roosa ja eläimet polskan kerrallaan vievät.

8. Soinilaista soitt. Pekka Kinnunen, Kannonkoski sov. Lajunen

Kannonkoskelaisen viulupelimannin Pekka Kinnusen ohjelmistosta tallennettu Soinilainen kuvittaa karhun postin jakoa.

9. Meni mummo metsätietä san. Elina Lajunen, säv. Emilia Lajunen
esityksessä nuken tai esineen ilmestyminen rakennetaan tai se luodaan ja tehdään näkyväksi. Tämä laulu ja hetki on yksi mielenkiintoisimmista ohjelmanumeroiden välisistä taitteista.

10. Ripaska laulanut Arvo Ahlgren, Tampere/Orivesi

Ripaskaa rallatti Ahlgrenin Arvo niin vakuuttavasti, että mummon suuhun se oli laitettava. Nuken käsittelijän ja muusikon duotyöskentelyä mummohahmona.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Ala-Könni Erkki, Suomalainen polska, Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1, Kaustinen 1982.

Paimensoittimista kisällilauluun, Tutkielmia kansanmusiikista 1, Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1976.

Äänilähteet

Tampereen Kansanperinteen laitos arkistonauhat

AK AK0375 18 Koko maailman polska

AK 0216 19 Pirun polkka

AK 0156 23 Sirkan polkka

AK/0489 03 Kaksi meitä on matkalaista

AK/0489 06 En rauhaa löydä mä

AK/0489 07 Alasti synnyin minä

AK/1682 09 Ripaska

AK/1380 13 Iita Nätti

AK/1379 22 Kirpun polska

AK 1379 20 Soinilaista

AK 3793 Karhun valitus

AK 2978 Paananen Ville

SKVR IX2 12.[[#1]] *Hankas. Siren S. 188. 92.* Havusalmi, Tervala

SKVR V3 liite

1. *Europaesus, D.E.D. Pieni Runon-seppä eli Kokous Paraimmista Inkerinmaan puolelta kerätyistä runo-lauluista. 1847*

Julkaisemattomat jatko-opintoihin liittyvät tekstit

Lajunen, Emilia 2016. Jatko-opintopäiväkirja. Tekijän hallussa.

Vainaan perua – Legacy of the deceased

7.12.2020 klo 19, Musiikkitalo, Black Box

Kaikki kansanmusiikki liittää esittäjänsä ikaikaaiseen ketjuun. Emilia Lajusen taiteellisen tohtorintutkinnon neljäs konsertti tutkii tätä yhteyttä kehon ja liikkeen tuella. Keskiössä on tietysti musiikki, tässä konsertissa erityisesti se pelimannimusiikki, jossa kuuluu yhteys kansanmusiikkimme vanhempaan kerrostumaan. Sellainen on Vainaan perua, mäntyharjulaisen Jalmari Siiriäisen kappale.

Vainaan perua on myös kaikki, mitä Lajuselle merkitsee hänen isoisänsä isoisä Pilli-Hermann, Herman Saxberg (1830–1909), viisunikkari, kansanmuusikko ja rikollinen.

Konsertin koreografisen toiminnan on suunnitellut pitkän linjan tanssiakateemikko Marjo Kuusela. Lähtökohtana on periminen ja perintö – se miten asenteet, asennot, taipumukset ja nenän mallit ovat siirtyneet aiemmilta sukupolvilta Lajuselle ja tämän pitkäaikaiselle duokumppanille Eero Grundströmille.

Emilia Lajunen, viisikielinen viulu, kontrabasharpa, laulu, liike

Eero Grundström, huuliharppu, elektroniikka, laulu, liike

Marjo Kuusela, koreografia

Emilia Lajunen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansanmusiikin aineryhmä

MuTri -tohtorikoulu

Viitasaarelta

(trad. soitt. Akseli Raatikainen, sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Satavuotinen sakka & Vainaan perua

(trad. soitt. soitt. Jalmari Siiriäinen sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Vanha valssi

(trad. soitt. Akseli Raatikainen, sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Paimenpojan "bourree"

(trad. soitt. Ville Paananen sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Vilkon laulu (säv. Emilia Lajunen) & Pilli-Maija

(säv. Emilia Lajunen, sanat Kare Eskola, sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Hoskari

(säv. Emilia Lajunen, sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström, sanat editoinut Kare Eskola)

Eljas Leppänen

(trad. soitt. Pekka Kinnunen, sov. Emilia Lajunen & Eero Grundström)

Concert and Video production:

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy

Video, Multicamera live broadcast: Keijo Lahtinen

Sound: Jon-Patrik Kuhlefeldt

Lights: Sirje Ruohtula

Producer: Tiina Halonen

Video titles / Graphic: Keijo Lahtinen

Artist photo by Sami Perttilä



EST 78

PRINT

ISBN 978-952-329-334-2

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-335-9

ISSN 2489-7981

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 38

PRINT

ISSN 2242-8054

PDF

ISSN 2489-8163

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
MuTri-tohtorikoulu