

ARKAISMIT PEKKA JALKASEN KANTELEMUSIIKISSA

Dante Thelestam
Kirjallinen työ, sävellys
Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
2018

Arkaismit Pekka Jalkasen kantelemusiikissa

Tiivistelmä:

Tämä tutkimus tarkastelee säveltäjä Pekka Jalkasen (s. 1945) musiikkia kanteleelle. Kanteleella on merkittävä rooli Jalkasen sävellystuotannossa 1980-luvulta lähtien.

Tutkin miten Jalkanen kuvailee omaa musiikkiaan kirjoituksissa ja teoskommenteissa. Kokoan, referoin ja kommentoin Jalkasen ajatuksia, erityisesti *arkeaaisuudesta* ja siihen liittyvistä piirteistä kuten *moodeista*. Tutkimus tarkastelee miten kaksi Jalkasen mainitsemaa muinaista aihetta – antiikin Kreikan musiikki ja suomalaisen kansanmusiikin vanhat kerrostumat – esiintyvät Jalkasen kantelesävellyksissä. Tutkin kantelesävellysten säveltasollista jäsentelyä kahdessa suhteessa: (1) musiikin yhteissointeja; (2) asteikkojen ja sävelikköjen valikointia. Tutkimus pohtii myös samankaltaisuuksia, joita Jalkasen musiikissa on kuultu vertailussa kahden virolaisen säveltäjän (Veljo Tormisin ja Arvo Pärtin) musiikkiin sekä yhdysvaltalaiseen minimalismiin.

Tutkimusaineistona toimii valikoima Jalkasen kirjoituksia ja nuottijulkaisuja.

Hakusanat: kantelemusiikki, arkaismit, arkeaaisuus, muinaismusiikki, moodit, modaalisuus, tetrakordit, säveliköt, minimalismi

Archaisms in the kantele music of Pekka Jalkanen

Abstract in English translation:

This paper examines the kantele music composed by Pekka Jalkanen (b. 1945). The kantele has a prominent position in the works of Jalkanen starting from the 1980's.

The study looks at how Jalkanen describes his own music in his writings and programme notes. The aim is to collect central ideas in Jalkanen's writing and to provide comments especially regarding the subjects of "archaic music" and "modality". The study focuses on how two ancient motifs — ancient Greek music and the old layers of Finnish folk music — figure in the kantele music of Jalkanen. Two aspects of pitch organization are examined: (1) types of vertical sonorities; (2) choice of scales and gamuts. The study also reflects on perceived similarities to the music of two Estonian composers (Veljo Tormis and Arvo Pärt) and to American minimalism.

The research materials in the study consist of select texts and compositions of Jalkanen.

Keywords: kantele music, archaism, archaic music, ancient music, mode, modality, tetrachord, minimalism

SISÄLLYS

1. Johdanto	7
1.1 “Uusi” kantelemusiikki – 1980-luvun uudet instituutiot	7
1.2 “Eräs johtolanka” – Pekka Jalkasen kantelesävellykset	8
1.3 Tutkimus säveltäjän työpöydällä	12
1.4 Säveltäjäbiografiaa ja sävellystyylin kuvailuja	13
1.5 Tutkimusaineisto	15
1.5.1 Kirjoitukset	15
1.5.2 Nuotit	16
2. Ajattelu ja tyyliuuntaukset	18
2.1 Referaatti: <i>Monikulttuurisuudesta</i> (Jalkanen 2005)	18
“Arkaismi” tämän tutkimuksen tarkoituksia varten	22
2.2 Esseen ajatukset vertailussa muualle	23
2.2.1 Paikallisuutta, uudelleenkuvaamista tai revivaalia?	23
2.2.2 Etnofuturismia?	25
2.2.3 Modalisuus ja säveltäjäys	26
2.2.4 Minimalismi, etnomusikologia ja “tutkijan asenne”	29
3. Muinaiset aiheet / mielenkiinnon kohteet	35
3.1 Antiikin Kreikan musiikki	36
3.1.1 Antiikin musiikin teorian käsitteitä	37
3.1.2 Arkaainen viisisävelikkö	39
3.1.3 Antiikin sävelkatkelmat	41
3.1.4 Antiikki laajenee – tetrakordit maailmassa	44
3.2 Suomensukuisen kansanmusiikin vanhat kerrostumat	46
3.2.1 Inkerin alueen itkuperinne	47
3.2.2 Karjalainen kanteleperinne	53
4. Arkaismit – kaksi näkökulmaa	57
4.1 Yhteissoinnit	57
4.1.1 A–f–e -sävelsolu	57
4.1.2 Borduna	59
4.1.3 Liike ja pysähtyneisyys	61

4.1.4 Transpositiot ja/tai segmentit	64
4.2 Asteikot ja säveliköt	69
4.2.1 Sävelvalikointiin liittyviä termejä	69
4.2.2 Teoksen perusta ja muoto	72
4.2.3 Aiheet ja kuviot	75
4.2.4 Lyhyesti sointikentästä	78
Lopuksi	80
Lähdeluettelo	83
Liitteet	89

1. Johdanto

1.1 "Uusi" kantelemusiikki – 1980-luvun uudet instituutiot

Suomen kantelemusiikki jaetaan 1980-luvulta lähtien kahteen kategoriaan¹: *uusi taidemusiikki* ja *uusi kansanmusiikki* (Jalkanen 2010a, 379; 423). Molemmat ovat "uusia" koska 1980-luvun myötä kantelemusiikki muuttuu, kun soitin tulee osaksi musiikkiopistojen ja korkeakoulujen koulutusta. Sekä kansanmusiikkina että taidemusiikkina opinaine "kantele" löytää tiensä suomalaiseen koulutusjärjestelmään suunnilleen samaan aikaan. Tämän kehityksen taustoista on kirjoittanut muun muassa Anna-Liisa Tenhunen kanteleen historiaa kokoavassa, *Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran* julkaisemassa *Kantele*-kirjassa (2010, 299-302).

Kansanmusiikin osalta instituutioiden muutos on erittäin laaja prosessi, jossa koko tyyllilaji saa uuden roolin suomalaisessa musiikkikoulutuksessa ja kulttuurielämässä. Tätä prosessia ovat kuvailleet ainakin Tina Ramnarine (2003) ja Juniper Hill (2005). Varsinkin Hillin analysointi suomalaisten nykykansanmusiikoiden ajattelusta koskettaa myös tämän tutkimuksen aiheita.

Taidemusiikin osalta kanteleensoiton opetus integroituu vähitellen suomalaisten instituutioiden jo olemassa olevaan toimintaan (Oba 2017, 22). Taidemusiikkiin erikoistunut kantelekoulutus perustetaan Sibelius-Akatemiaan vuonna 1987 ja tämän myötä koulutetaan ensimmäiset ammattisoittajat eli uuden taidemusiikin esittäjät (Jalkanen 2010a, 420-1). Säveltäjille muodostuu rooli uuden taidemusiikin kehityksessä heidän säveltäessään *ohjelmistoa*, tarkoittaen kurssisuorituksissa soitettavia teoksia, mitä taidemusiikin koulutus vaatii (Oba 2017, 31-2).

Pekka Jalkasen tutkielma *Kantele*-kirjassa (2010a, 379-422) on tietääkseni ainoa kanteleelle sävelletyn taidemusiikin yleiskatsaus, jossa painottuu sävellysten tyylipiirteet ja sävellystekniikka. Tekstissään Jalkanen arvioi, että vuonna 2008 taidemusiikkiin laskettavia kanteleteoksia on kertynyt noin 200 kappaletta ja että näiden sävellysten tyylihajonta vastaa Suomen nykymusiikin yleistä tilaa (2010a, 381).

Kanteleensoiton näkökulmasta *uudesta taidemusiikista* ovat kirjoittaneet soittajat Ritva Koistinen-Armfelt (2016) ja Eija Kankaanranta (2009)². Monet uuden kantelemusiikin taiteilijat ovat musiikkityylinsä tutkijoita, mikä onkin luonnollinen ominaispiirre pienelle, erikoistuneelle ja korkeakoulutuksen piiriin vakiintuneelle yhteisölle.

¹ Kahtiajako ei toki aina kuvaile kantelemusiikkia asianmukaisesti. Jako sulkee esimerkiksi pois muut tyyllilajit, joita kanteleella soitetaan – erityisesti populaarimusiikin.

² Sekä Koistinen-Armfeltin että Kankaanrannan tutkimukset käsittelevät myös jaksoja Pekka Jalkasen kantelemusiikista.

Kanteleenrakennus on myös läpikäynyt muutoksia 1970-luvulta lähtien (Tenhunen 2010, 302-4). Vaikka tässä tutkimuksessa ei tarkastella itse soittimen kehitystä, aiheella on toki merkitystä myös Jalkasen kantelemusiikin kannalta. Lisäksi esityskäytännöt ovat muuttuneet käsiteltävän ajanjakson aikana. Esimerkiksi kanteleen vahvistaminen konsertissa on yleistynyt ja yhä useampi kanteleensoittaja soittaa koneistokannelta seisaaltaan, aikaisemman istuma-asennon sijaan (Djupsjöbacka 2017, 22).

1.2 “Eräs johtolanka” – Pekka Jalkasen kantelesävellykset

Pekka Jalkasen kantelemusiikki sijoittuu pääasiallisesti – suorastaan ilmiselvästi – kanteleen *uuden taidemusiikin* piiriin. Jalkasen varhaisimmat kantelesävellykset 1980-luvulla liittyvät ajallisesti suoraan kanteleella soitettun taidemusiikin “ammattimaistumisen” aikaan.

Jalkasella on kantelemusiikissa tyypillinen taidemusiikin ammattisäveltäjän rooli. Jalkanen säveltää teoksia, joita soittajat esittävät, mutta Jalkanen ei itse ole kanteleensoittaja. Teokset ovat nuotinnettuja ja sävellyksiä levittävät kustantajat. Jalkasen kantelesävellyksiä on julkaissut erityisesti musiikkikustantamo *Modus Musiikki*. Kantelesävellykset muodostavat kuitenkin vain osan Jalkasen sävellystuotannosta (ks. myös 1.4).

Monet suomalaiset säveltäjät ovat säveltäneet kanteleelle, mutta Jalkasen teosten määrä on poikkeuksellinen. Runsaasta sadasta Jalkasen teoksesta *Music Finlandin* nuotistossa noin joka viides on sävellys kanteleelle tai sisältää osuuden kanteleelle.

Jalkasen kanteleteoksilla on ollut viimeistään 1990-luvulta lähtien merkittävä asema kanteleensoiton ammattitason ohjelmistossa. Eräs tyypillinen esitystilanne Jalkasen kantelemusiikille onkin Sibelius-Akatemian kanteleluokan konsertit ja matineat. Esimerkki 1 näyttää otteen kanteleen ohjelmistoluettelosta vuodelta 2017. Jalkasen teoksia löytyy ohjelmistoluettelon eri lajeista ja eri tutkintotasoilta. Todennäköisesti tällainen hajonta on syntynyt suunnitellusti soittajien harkituilla sävellystilauksilla.

Sibelius-Akatemian kanteleensoiton lehtori Ritva Koistinen-Armfelt arvioi vuonna 2017, että Jalkasen sävellykset muodostavat erään merkittävän “johtolangan” taidekanteleen nykyluokassa (Oba 2017, 32). Koistinen-Armfelt on kantaesittänyt valtaosan Jalkasen kanteleteoksista, on tilannut näitä teoksia ja arvioi siis toki tilannetta kantelemusiikin sisäpuolelta. Joka tapauksessa Jalkasen kanteleteoksia ovat soittaneet tunnetuimmat uuden taidemusiikin esittäjät kuten Koistinen-Armfelt, Eva Alkula ja Eija Kankaanranta. Varmaa on myös, että monet muut kanteleensoittajat ovat esittäneet Jalkasen teoksia, mutta tämä tutkimus ei tarkastele Jalkasen kantelemusiikin esittäjiä.

Sivulla 11 on listattu Jalkasen kantelesävellyksiä sekä muita Jalkasen teoksia, joissa esiintyy kantele. Esittelen seuraavaksi muutamia yleisiä huomioita kanteleteosten muodostamasta kokonaisuudesta.

Kantelesoittoimet Jalkasen sävellyksissä ovat pääasiassa joko moderneja koneistokanteleita tai viisikielisiä kanteleita. Aivan kaikki Jalkasen suurkanteleteokset eivät vaadi kanteleelta sävelvaihtajakoneistoa, minkä takia olen teoslistassa käyttänyt nimitystä “konserttikantele” viittauksena suurkanteleisiin yleisesti. Viisikielinen on pienkanteleista selkeästi yleisin Jalkasen teoksissa. 15-kieliselle kanteleelle Jalkanen on säveltänyt teoksissa *Pro Terva* ja *Kolme jäälitsää*.

Merkille pantava teostyyppi, johon Jalkanen on palannut toistuvasti uransa aikana, on kamarimusiikilliset teokset useammalle kanteleelle kuten: duo *Siemen*; triot *Melunaa* ja *Orjankukka*; kvartetto *Ektenia*; sekä *November*-teoksen kolme osaa, jossa soittajien määrä kasvaa, soolo-duo-trio. Sooloteoksia on muutama: *Toccata*, *Vecernie* sekä melodraama *Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä*.

Tietyt omaperäiset kokoonpanot teoslistassa liittyvät kanteleensoittajien vakiintuneisiin yhtyeisiin. Yhtyeiden tilausteoksia ovat ainakin: kantele-koto-duo *Loviatar* Eva Alkulalle ja Tomoya Nakaille; sekä live-elektroniikkaa hyödyntävä kantele-saksofoni-duo *Alussa – Nyt!* Eija Kankaanrannalle ja Esa Pietilälle.

Listassa on myös teoksia suuremmille kokoonpanoille. Laajin näistä on konsertto kanteleelle ja jousiorkesterille – tai konserton vaihtoehtoinen versio kanteleelle ja jousikvartetille. Kamarimusiikkiyhtyeitä edustavat teokset *Kanteleseptetto* ja *Taivaallisen härän tappo*.

Laulumusiikilla on merkittävä rooli Jalkasen kanteleteoksissa, varsinkin jos katsotaan teosten kestoja. Kantele on esillä Jalkasen oopperassa *Seitsemän huivia*, joka perustuu Kreetta Haapasalon elämää käsittelevälle näytelmälle³. *Yrtti* ja *Tähdet yllä ja tähdet alla* ovat vokaaliteoksia naisäänelle ja kanteleelle. Naisäänen äänityypistä näissä teoksissa kiertää erilaisia nimityksiä. Yrtin nuotissa Jalkanen kirjoittaa: “mezzosopraanolle”. Toisessa lähteessä on kirjoitettu: “etnomezzosopraanolle” (Jalkanen 2009, 797). Joka tapauksessa kansanlaulaja Sanna Kurki-Suonio on alunperin laulanut nämä teokset⁴.

Yhteenvetona Jalkasen kanteleteokset muodostavat laajan aineiston, jota tämä tutkimus ei käsittele kokonaisuudessaan. Tämä tutkimus tarkastelee pääasiassa teoksia, jotka täyttävät kriteerit: (1) teos on sävelletty 1980- tai 1990-luvulla; (2) teos on sävelletty soolokanteleelle tai useamman kanteleen yhtyeelle. Tarkennan tämän tutkimuksen rajauksia vielä lisää myöhemmin tässä luvussa (ks. 1.5 Tutkimusaineisto).

³ *Seitsemän huivia* -oopperasta ks. esim. Jalkanen 2014, 62-3.

⁴ Kurki-Suonion taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ sisältää myös kuvailuja *Yrtti*-teoksen harjoitteluprosessista (Kurki-Suonio 2009, 43-5).

Osasto 3	<i>Konserttoja</i>
Gudmundsson, H. Jalkanen, P. Nordgren, P.H. Nordgren, P.H. Nuorvala, J.	Alkul – A Concerto for Kantele and String Orchestra Konsertto kanteleelle ja jousiorkesterille Kantelekonsertto Concerto nr. 2 for Kantele and Orchestra op.110 Concertino sähkökanteleelle, live-elektronikalle ja nauhalle
Pizzetti, I. Schenk, J.	Concerto in mi bemolle Konzert Es-Dur
Osasto 4	<i>Kamarimusiikkiteoksia</i>
Ahmas, H. Haapanen, P. Hassinen, M.	Karjalainen Apollo (vc, kantele) arabeski for Flute and Kantele Rykälinnun laulu kanteleelle, perkussioille, huilulle ja bassoklarinetille
Hyvärinen, A.	Channels kanteleelle, guzhengille ja perkussioille Spring Contours for 11 players
Ikonen, J. Jalkanen, P.	Verso (fl, kantele) Ektenia 4:lle kanteleelle Kanteleseptetto (fl, kantele, cembalo, vl1, vl2, vla, vc) Orjankukka 3:lle kanteleelle (k5/ k36/ k36) Siemen kahdelle konserttikanteleelle Yrtti mezzosopraanolle ja kanteleelle Tähdet yllä ja tähdet alla; laulusarja mezzosopraanolle ja kanteleelle Eino Leinon runoihin Taivaallisen härän tappo huilulle, jousikvartetille, kanteleelle ja lyömäsoittimille
Lindborg, P. M. Lindholm, H. Linkola, J.	MAO-variations (vl,vc, kantele) Hefaisto's Dream klavikordille ja kanteleelle Jortsut 2:lle kanteleelle Neliapila 4:lle kanteleelle
Lintinen, K. Nevanlinna, T. Paakkunainen, S. Pohjannoro, H.	Vesi 2:lle kanteleelle Foto 2 vibrafonille ja kanteleelle Fraghal jousikvartetille ja kanteleelle maan väreiksi taipuu valo kanteleelle ja lyömäsoittimille katajan laulu lirulle sekä 10- ja 15-kielisille kanteleleille

Esimerkki 1. *Kanteleen ohjelmistoluettelo (2017): "Kanteleensoiton A-tutkintoon soveltuvia teoksia".* Ote. Ladattu Taideyliopiston *Artsi*-intranetistä heinäkuussa 2018.

PEKKA JALKASEN KANTELETEOKSIA

- Melunaa* (1985) 3 viisikielistä kannelta (trio). 7'
- Kanteleseptetto* (1986) Konserttikantele, huilu, cembalo ja jousikvartetti. 10'
- Orjankukka* (1989) 2 konserttikannelta ja 1 viisikielinen kantele (trio). 8'
- Toccata* (1992) Konserttikantele (soolo). 7'
- Siemen* (1993) 2 konserttikannelta (duo). 10'
- Kantelekonseritto* (1997) Konserttikantele ja jousiorkesteri tai -kvartetti. 33'
- Yrtti* (1997) "Mezzosopraano" (kansanlaulaja) ja konserttikantele. 15-30'?
- A'isha* (1997) Käsikelloyhtye ja konserttikantele. 8'
- Tähdetyllä ja tähdet alla* (1998) "Mezzosopraano" (kansanlaulaja) ja konserttikantele. 13'
- Pro terva* (2003) 15-kielinen kantele (soolo). 10'
- Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä* (2005) Konserttikantele ja lukija. 16'
- Ektenia* (2007) 4 konserttikannelta (kvartetto). 10'
- Vecernie* (2008) Konserttikantele (soolo). 13'
- Taivaallisen härän tappo* (2008) Konserttikantele, huilu, 2 lyömäsoittajaa, jousikvartetti 13'
- Kolme jäälitsää* (2012) Musiikkisatu: kertoja, 2 viulua, jouhikko, 15-kielinen kantele. 20'
- Alussa – Nyt!* (2012) Tenorisaksofoni, konserttikantele ja live-elektroniikka. 23'
- Loviatar* (2013) Konserttikantele ja koto. 12'
- November* (2017) 3 konserttikannelta (trio) 15'
- Muita teoksia, joissa esiintyy kantele –
- Seitsemän huivia* (1990) Ooppera, 3 näytöstä.
- Vägehens otetut neidizet* (1982), Nuorisokuoro (sis. 4 sooloa), kertoja, 2 viisikielistä. 13'
- Savonmaan herjaamisesta* (1985) Eri kuoroja ja kantele. 8'
- Piika Pikkarainen* (1985) Nuorisokuoro, lukija, kantele. 13'
- Teoksia, joissa säestävä soitin voi olla kantele, harppu, cembalo tai piano:
- Bucina* (1993) 3 nokkahuilua ja "kantele tai..." 5'
- Tänä keväänä* (2004) Baritoni/mezzosopraano ja "kantele tai..." 7'

1.3 Tutkimus säveltäjän työpöydällä

Pekka Jalkanen on paitsi säveltäjä myös musiikkitieteen tohtori ja musiikintutkija. Seuraavassa esitellään Jalkasen tutkimuksen aiheita vain pääpiirteittäin. Keskeistä on tarkastella sellaista tutkimusta, joka johtaa Jalkasen kantelesävellyksille keskeisiin aiheisiin.

Jalkasen jakautunut rooli säveltäjä-tutkijana on luonnollinen jatke koulutukselle Helsingin yliopistossa. Ammattikuva muistuttaa tältä osin Jalkasen sävellyksen opettajan Erkki Salmenhaaran uraa. Jalkanen on myös opettanut suomalaisissa korkeakouluissa: 1980-luvun lopulla Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla sekä vuodesta 1991 eteenpäin musiikkitieteen dosenttina Tampereen yliopistolla (Jalkanen 2009, 797).

Jalkasen keskeisiä tutkimusaiheita ovat ainakin: Suomen populaarimusiikin historia, Suomen taidemusiikin historia, suomalainen elokuvamusiikki, romanien musiikki sekä jo mainittu kantelemusiikki. Jalkasen väitöskirja, joka valmistui Helsingin yliopistossa vuonna 1989, käsittelee jazzia 1920-luvun Helsingissä akkulturaation näkökulmasta. Jalkasen tutkimuksessa korostuu usein historiallinen näkökulma ja katse musiikin muutoksiin historiassa.

Missä määrin tutkimustyö, tai siihen liittyvä lukeminen, vaikuttaa Jalkasen säveltämiseen ei ole yksiselitteistä. Jalkanen itse on kommentoinut tätä kysymystä tekstissään *Tutkiva säveltäjä* (2011). Jalkanen katsoo silloin – mahdollisesti jälkiviisaasti – että pääpaino hänen urallaan asettuu taiteelliseen työhön (ibid., 307). Jalkanen huomauttaa, että *osittain* tutkimus ja sävellys ovat erillisiä hankkeita. Suomalainen populaarimusiikki on keskeinen tutkimuksen aihe Jalkaselle, mutta alluusiota esimerkiksi iskelmään tai muihin suomalaisen populaarimusiikin lajeihin ei esiinny Jalkasen sävellyksissä.

Silti Jalkasen mukaan “tutkijan asenne” vaikuttaa voimakkaasti myös säveltämisessä. Jossain määrin näin on kaikille säveltäjille, mutta Jalkanen arvioi, että työtapo muodostuu erityisen tärkeäksi kun jonkinlainen taipumus ohjaa säveltäjää tyyppisten sävellysooppien ulkopuolelle:

“Länsimaisen taidemusiikin alueella on normina, että perehdytään renessanssin ja barokin kontrapunktiin ja sisäistetään siitä yhtä ja toista omaan sävelkieleen. Mutta jos kiinnostuksen kohde ulottuu muualle, esimerkiksi kansanmusiikkiin, ulkoeurooppalaisiin musiikkeihin tai populaarimusiikkiin, normatiivinen opetus ei juurikaan anna niihin valmiuksia. Tuolloin säveltäjän on otettava tutkijan asenne.” (Jalkanen 2011, 296)

Jalkanen huomauttaa omista “kiinnostuksen kohteistaan” monissa yhteyksissä. Tyypillinen kiteytys on esimerkiksi: “Säveltäjänä olen arkaaisista ja etnisistä aiheista kiinnostunut minimalisti” (2011, 298). Toisin kuin vaikkapa Suomen populaarimusiikki, nämä ovat aiheita, jotka kiinnostavat Jalkasta esteettisesti siinä mielessä, että hän hakeutuu niihin etsiessään sävellyksen materiaaleja tai yleistä inspiraatiota.

Säveltäjän “tutkijan asenne” ja “kiinnostuksen kohteet” liittyvät keskeisesti tämän tutkimuksen aiheisiin. Luku 2 referoi Jalkasen ajattelua perusteellisemmin ja laajentaa samalla pohdintaa tutkivan säveltäjän asenteista ja motiiveista. Luku 3 syvennyy muutamaankin Jalkasen “kiinnostuksen kohteeseen” ja pohtii minkälaista valikointia tällaisten tiedonlähteiden hyödyntämisessä tapahtuu.

Vaikka tässä tekstissä tarkastellaan tutkimuksen vaikutusta Jalkasen musiikkiin pääasiassa kirjallisten lähteiden valossa, on syytä huomata, että vaikutteet eivät välttämättä ole sen kaltaisia. Mielenkiintoinen kysymys on esimerkiksi miten Jalkasen mainitsema kenttä-äänitteiden keräys Romaniassa vaikuttaa hänen sävellyksissään (2011, 298).

Lisättäköön vielä, että kun edellä todettiin, että Jalkasen kantelemusiikki hahmottuu ensisijaisesti taidemusiikkina, on myös selvää – Jalkasen kirjoituksia tarkastellessa – että Jalkasen sävellykset ovat syntyneet tiiviissä vuorovaikutuksessa suomalaisen kansanmusiikin tutkimuksen kanssa. Yhteys on pitkäjänteinen, sillä Jalkanen on kirjoittanut artikkeleita kansanmusiikkia käsitteleviin julkaisuihin ainakin 1970-luvulta lähtien (esim. Jalkanen 1976). Tähän liittyy yhteydet suomalaisen etnomusikologian kanssa. Jalkanen on kirjoittanut useaan otteeseen varsinkin 1980- ja 1990-lukujen taitteessa Etnomusikologisen Seuran jäsenlehteen *Musiikin suunta*. Kaiken kaikkiaan Jalkasen teksteistä hahmottuu vahvoja yhteyksiä erilaisiin järjestöihin kuten Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen Etnomusikologinen Seura ja Kanteleliitto, sekä henkilöihin näiden järjestöjen toiminnassa kuten esimerkiksi Heikki Laitinen ja Anneli Asplund.

1.4 Säveltäjäbiografiaa ja sävellystyylin kuvailuja

Pekka Jalkasen biografia hahmottuu kirjallisten lähteiden perusteella vain suurpiirteisesti. Tyypillinen julkaistu teksti on ammattimainen säveltäjän CV, jossa listataan keskeisiä teoksia ja työtehtäviä (ks. esim. Jalkanen 2009). Jalkasen kirjoittama omakuva *Tutkiva säveltäjä* tarjoaa kiinnostavasti elämänkerrallisen tiedon palasia (Jalkanen 2011). Silti tiedonlähteet varsinkin lapsuudesta, nuoruudesta ja opiskelusta ovat erittäin niukkoja. Esimerkiksi sävellyksen opiskelu Erkki Salmenhaaran johdolla näyttäytyy vain toteamuksena, ilman kuvailuja opetuksen merkityksestä tai ominaispiirteistä.

Jalkasen sävellystuotannon nykyistä laajuutta voi arvioida *Music Finlandin* nuotiston kautta. Nuotiston verkkopalvelun hakukoneella Jalkasen sävellyksiä oli 107 kappaletta heinäkuussa 2018. Joukossa on oopperaa, orkesterimusiikkia, kamarimusiikkia, vokaalimusiikkia, kuoromusiikkia, sooloteoksia sekä elokuvamusiikkia. Verkkopalvelusta löytyvät myös perustiedot teosten soitinnuksesta, arvioidusta kestosta, sävellysvuodesta ja kantaesittäjistä. Osasta teoksista on saatavilla myös nuottinäytteitä.

Jalkasen musiikkia on tutkittu vain vähän. Jalkasen kirjoittama musiikki lapsille on kiinnostanut lastenmusiikin tutkijoita (Lindstedt 1988; Silvennoinen 2003). Varsinkin Lindstedtin tutkimushaastatteluihin pohjautuvat kuvailut Jalkasen musiikin “soinnuista”

ovat arvokkaita tämän tutkimuksen aiheiden kannalta. Jalkasen lastenmusiikin vaiheita on lisäksi koonnut lyhyesti Hannu Tolvanen. Tolvanen kuvailee kuinka Jalkasen ura säveltäjänä alkoi 1960-luvun lopulla nimenomaan lastenmusiikin parissa (2010, 164-5).

Jalkasen sävellystyylistä yleisemmin lyhyehköjä portretteja ovat kirjoittaneet Mikko Heiniö ja Kimmo Korhonen. Molempien kirjoittajien teksteistä löytyy eri versioita. Heiniön esittelyjä on julkaistu myös Jalkasen nuottijulkaisujen ohessa (esim. nuotit: Jalkanen 1996).

Heiniön tekstit (1994, 131-3; 1995, 221-3) antavat lyhydestään huolimatta kuvan miten Jalkasen musiikkia kuvailtiin 1990-luvulla. Heiniö nostaa esiin Jalkasen kiinnostuksen etnisiin aiheisiin sekä suomensukuisten kansojen kulttuuriin. Musiikin toisteisuus vertautuu minimalismiin. Sävellystekniikkaa Heiniö vertaa Jalkasen sävellysopettajaan Erkki Salmenhaaraan ja toteaa, että yhteisiä piirteitä ovat ”repetitiivisyys, tonaalisuus ja kenttäteknikka”. Lisäksi Heiniö vertaa Jalkasen tyyliä virolaisiin säveltäjiin kuten Lepo Sumeraan ja Veljo Tormisiin. Sävelkielessä korostuu Heiniön mukaan diatoniset asteikot ja keskussävelet. Heiniö kommentoi: ”Tällainen säveltasomateriaalin yksinkertaisuus on luontunut erityisesti niihin teoksiin, joita Jalkanen on kirjoittanut lapsille.” (1995, 221). Heiniö mainitsee myös kanteleen: ”[Jalkanen] on kirjoittanut jopa kanteleelle siten, että tulos on persoonallinen eikä folkloristinen” (1995, 222). Lisäksi Heiniö kuulee erityisesti kantelemusiikissa samankaltaisuutta Arvo Pärtin tintinnabuli-sointeihin (1994, 131).

Korhosen portretit ovat vielä lyhyempiä ja vastaavat pitkälti Heiniön kuvailuja. Myös Korhonen arvioi, että Jalkasen ”minimalistinen ulottuvuus” asettuu lähemmäs virolaisten säveltäjien tyyliä kuin amerikkalaista minimalismia. Korhonen nostaa esiin kanteleteoksia esimerkkinä Jalkasen kontaktista kansanmusiikkiin. (Korhonen 1990, 24-6; 1999, 65.)

Tämän tutkimuksen näkökulmasta on huomionarvoista, että näissä 1990-luvun säveltäjäesittelyissä ei käytetä lainkaan Jalkaselle tyypillisiä ilmaisuja kuten ”muinaismusiikki” tai ”arkeaainen musiikki”. Myöskään antiikin musiikkia ei mainita. Sen sijaan kirjoittajat kylläkin viittaavat ”kansanperinteeseen” tai ”kansanomaisiin alakulttuureihin”.

Edellä mainitut tyylipiirteet – minimalismi, virolaiset säveltäjät ja suomensukuinen kansanmusiikki – nousevat esiin myös kun Jalkanen itse kuvailee omaa musiikkiaan, ja usein tarkemmin kuin muiden kirjoittajien selostamana. Esimerkiksi *Kalevalaseuran* säveltäjäesittelyssä Jalkanen listaa eri vaikutteita ja asettaa ne kronologiseen järjestykseen. Ensimmäisenä tuli kiinnostus kansanmusiikkiin:

”Oma heräämiseni asiaan tapahtui 1980-luvun alussa. Oli kiehtovaa seurata Heikki Laitisen aloittamaa arkistoaineistojen rekonstruointia soivaan asuun, lauluksi ja soitoksi. Samoihin Nelipolviset-yhtyeen aikoihin sain teatteriohjaaja Sakari Puuruselta tehtäväksi huolehtia musiikista Larin Paraske -aiheiseen TV-elokuvaan. Tuolloin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkiston tutkija Anneli Asplund opasti minua Karjalan ja Inkerin runosävelmien pariin Boreniuksen, Launiksen ja Väisäsen muistiinpanojen avulla. Alkoi valjeta aivan uusi tapa hahmottaa ja nauttia

musiikista. Tärkeää ei enää ollutkaan kompleksisuus, draama ja ekspressiivisyys, vaan pienaiheiden toistosta ja vähittäisestä muuntelusta muodostuva ”olotila”, samalla kertaa paikallaan pysyvä ja etenevä, rauhallinen ja usein sakraali kudos. Sattumalta tämä vastasi samoihin aikoihin pinnalle noussutta yhdysvaltalaisista nykymusiikkisuuntausta, minimalismia. Kun lisäksi virolaisen mestarin Veljo Tormisin itämerensuomalaisiin muinaismusiikkeihin perustuneet kuoroteokset alkoivat soida Suomessakin, olin valmis uskaltautumaan hiljaisen haltioitumisen pariin.” (Jalkanen 2009, 798)

Jalkanen puhuu ”heräämisestä” ilmeisesti koska aikaisemmin suhde suomalaiseen kansanmusiikkiin oli ollut välinpitämätön. Heräämistä edeltäneestä asenteesta Jalkanen kirjoittaa: ”Suomalainen kansanmusiikki ei puhutellut minua pitkään aikaan. Kaustislaisuuteen suhtauduin kunnioittavasti, mutta kanteleensoittoa inhosin ja Suomi-folk tuntui ällöttävältä” (2011, 299). Varhaisia musiikkimieltymyksiä oli sen sijaan *flamenco* (ibid.).

Yhteenvedon voidaan todeta, että tämän tutkimuksen taustoja rajoittaa varsinkin monien biografisten lähteiden niukkasuus ja aikaisemman tutkimuksen vähyys. Tämän tutkimuksen pääaihetta – *arkaisuutta* – ei ole kommentoitu merkittävästi aikaisemmissa säveltäjäesittelyissä. Näistä syistä tämä tutkimus pohjaa voimakkaasti Jalkasen omiin kirjoituksiin, joita eritellään seuraavaksi.

1.5 Tutkimusaineisto

1.5.1 Kirjoitukset

Tämän tutkimuksen ensisijaisena tutkimusaineistona toimii valikoima Jalkasen kirjoituksia. Valikoidut tekstit käsittelevät joko: (1) Jalkasen omia sävellyksiä ja oman musiikin ominaispiirteitä; tai (2) arkaaista musiikkia ja modaalisuutta. Usein nämä aiheet limittyvät keskenään.

Aineiston tekstit ovat suhteellisen tuoreita. 2000-luvulla Jalkanen on kuitenkin kirjoittanut musiikistaan ja näkemyksistään moneen otteeseen. Pisimmät tekstit ovat essee *Monikulttuurisuudesta* (2005) sekä omakuva *Tutkiva säveltäjä* (2011). Erityisesti nämä kaksi tekstiä valaisevat hyvin tämän tutkimuksen aiheita. Mainittakoon, että samantapaisia sanankäänteitä kuin yllämainituissa teksteissä esiintyy myös Jalkasen puheessa *Säveltäjänä Suomessa* Yleisradion *Kantapöytä*-ohjelmassa vuonna 2015.

Erilaisen näkökulman arkaaisuuden aiheeseen tuo lyhyt essee *Lastenlaulun alkukuvia* (2010b), jossa Jalkanen pohtii lastenmusiikin paljastamia ”arkkityyppejä”. Kantelemusiikin suhdetta arkaaisuuteen kommentoi Jalkasen kirjoittama keskustelutilaisuuden alustus *Kantele säveltäjän näkökulmasta* (2007, 12-3). Jalkasen tutkielma kanteleelle kirjoitetusta

uudesta taidemusiikista sisältää sivunmittaisen erityisruudun otsikolla *Omakuva* (2010a, 407). Säveltäjän uraa yleisemmin kuvailee Kalevalaseuran julkaisema säveltäjäesittely (2009, 797-8). Jalkasen sävellysmetodeja valaisee lyhyt artikkeli *Dominus Krabbe* -opperasta (2014, 61-70).

Arkaaisuus ja modaalisuus nousevat yllättäen esiin muutamassa Jalkasen kirjoittamassa levyarviossa. Jalkanen pohtii arkaaisuutta kuunnellessaan: romanien lauluja Joensuun seudulta (2010c, 60-1); Inkerin alueen itkuvirsiä (2000, 12-3); sekä japanilaisia melodianpätkiä Eva Alkulan ja Tomoya Nakain duolevyllä (2016, 30).

Jalkasen kantelesävellysten nuottijulkaisut sisältävät muutaman kappaleen mittaisia teoskommenteja – ks. lähdeluettelon nuottijulkaisut. Myös Jalkasen kantelemusiikkia sisältävät CD-levyt tarjoavat lyhyitä tekstejä – ks. levyjen kansilehdet lähdeluettelossa.

1.5.2 Nuotit

Tutkimusaineiston toinen osuus koostuu Jalkasen kanteleteosten nuottijulkaisuista.

Tämä tutkimus ei tee teosanalyysejä eikä tarkastele yksittäisten kanteleteosten kokonaisuotoja. Esittelen paikallisia tilanteita Jalkasen kanteleteoksissa, mutta huomio ei ole siinä miten nämä detaljit suhteutuvat teoksen kokonaisuuteen. Tarkoituksena on sen sijaan vertailla eri teosten detaljeja keskenään ja suhteuttaa sävellysten sisältöjä Jalkasen kirjoitusten aiheisiin. On erittäin todennäköistä, että yksityiskohtainen teosanalyysi voisi syventää ja/tai kyseenalaistaa tämän tutkimuksen tuloksia.

Tämä tutkimus ei tutki kaikkia Jalkasen kanteleteoksia yhdenvertaisesti, vaan tietyt teokset ovat erityisen tarkastelun kohteena. Kaiken kaikkiaan noin kymmenestä teoksesta tehdään yksittäisiä huomioita. Koetan seuraavaksi eritellä, mitkä teokset ovat fokuksessa tässä tutkimuksessa.

Luvussa 3 tarkastelen ensisijaisesti jaksoja teoksista *Melunaa* ja *Orjankukka* sekä teoksen *Vecernie* neljättä osaa. Vertailen erityisesti sävelikköjä, joita näissä teoksissa esiintyy, kahteen muinaiseen aiheeseen: antiikin Kreikan musiikki ja suomalaisen kansanmusiikin vanhat kerrostumat.

Luvussa 4 tutkin säveltasollisen jäsentelyn elementtejä Jalkasen kantelemusiikissa: ensiksi yhteissointeja, ja toiseksi asteikkoja/sävelikköjä. Poimin esimerkkejä erityisesti teoksista *Orjankukka*, *Toccat*a ja *Siemen*. Näiden fokusteosten lisäksi nostan esiin detaljeja teoksista: *Kantelesepetto*, *A'isha*, *Ektenia*, *Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä* sekä *Alussa – Nyt!*

Yhteenvetona tämä tutkimus rajautuu tarkastelemaan pääasiassa Jalkasen kanteleteoksia 1980- ja 1990-luvuilta. Tutkimus ei juurikaan ota kantaa 2000-luvun teoksiin eikä myöskään mahdollisiin kehityksiin tai muutoksiin Jalkasen sävellystyylissä. *Kantelekonsertto* on rajattu tämän tutkimuksen ulkopuolelle teoksen laajuuden vuoksi⁵.

⁵ Konserton aiheista ja rakenteesta ks. Jalkanen 2011, s. 302.

Laulumusiikki, jolla on merkittävä rooli Jalkasen kanteleteoksissa, jää niin ikään käsittelemättä. Kaikista näistä syistä ei voida sanoa, että tämä tutkimus käsittelee Jalkasen kantelemusiikkia kattavasti, vaikka pyrkimyksenä onkin tehdä aiheesta yleistyksiä ja tarjota musiikin tyylipiirteitä koskevia huomioita.

Viitaan käsiteltävien jaksojen sijaintiin tahtinumeroilla aina kun mahdollista. Käytän nuottijulkaisun sivunumeroita silloin kun tarjolla ei ole tahtinumeroita.

2. Ajattelu ja tyyliuuntaukset

Tässä luvussa kootaan ja kommentoidaan tiettyjä toistuvia aiheita Jalkasen kirjoituksissa. Erityisesti kiinnitetään huomiota kahteen aiheeseen: *arkeaaisuus* ja *modaalisuus*.

Luvun ensimmäinen osa (2.1) syventyy näihin aiheisiin Jalkasen vuonna 2005 kirjoittaman esseen *Monikulttuurisuudesta* kautta. Pyrin referaatilla avaamaan erityisesti arkaaisuuden monia merkityksiä Jalkasen kirjoituksissa. Jalkanen viittaa esseessään eri suuntiin, mutta ilmoittaa vain paikoitellen väitteiden tai ajatusten lähteitä. Tarkoituksena on siksi myös kommentoida ajatusten taustoja, sikäli kun ne eivät avaudu Jalkasen tekstistä itsessään.

Luvun toinen osa (2.2) pyrkii suhteuttamaan Jalkasen esseen ajatuksia muutamaan eri kontekstiin. Vertailen Jalkasen esseen ajatuksia suomalaisten nykykansanmuusikoiden ajatteluun. Pohdin samankaltaisuuksia suhteessa niin kutsuttuun *etnofuturismiin*. Pohdin modaalisuuden merkitystä Jalkasen säveltäjyydessä. Esittelen lyhyesti tiettyjen minimalistien suhteita etnomusikologiaan ja kansanmusiikin tutkimukseen.

Kaiken kaikkiaan tämä luku tarkastelee aiheita, jotka nousevat esiin Jalkasen esseessä *Monikulttuurisuudesta*. Huomattakoon, että essee on kirjoitettu huomattavasti myöhemmin kuin valtaosa tämän tutkimuksen aiheena olevasta kantelemusiikista – jopa 20 vuotta myöhemmin kuin varhaisin sävellys *Melunaa*. Sikäli kuin esseen aiheet koskettavat Jalkasen omaa musiikkia muistettakoon siis, että nämä ovat retrospektiivisiä kuvailuja. Toisaalta, myöhemmin tässä luvussa pyrin myös osoittamaan, että tietyt Jalkasen esseen ajatukset muistuttavat kansanmusiikin professori Heikki Laitisen kirjoituksia 1980-luvulta. Oletan, että Jalkasen perusasenne koskien arkaaisuutta on ollut samantapainen jo varhaisia kanteleteoksia säveltäessä. Silti Jalkasen esseessä on varmaankin myös uudempia näkökulmia, kuten ehkä tietyt jälkikolonialisen teorian käsitteet.

2.1 Referaatti: *Monikulttuurisuudesta* (Jalkanen 2005)

“Monikulttuurisuus on takapihallamme, olemmeko valmiit? Emme taida olla[...] Ehkä asiaa auttaa, jos muistaa, ettei monikulttuurisuus ole tämän päivän keksintöä. Se on aina ollut ja elää monin tavoin tajunnassamme.” (s. 259)

Jalkanen aloittaa esseensä viittaamalla monikulttuuriin nykyajassa, mutta ottaa sitten heti etäisyyttä termin nykymerkityksiin (kuten globalisaatio, uudet demografiset muutokset jne.). Nykyajan sijaan Jalkanen tarkastelee esseessään ensisijaisesti kulttuurien vuorovaikutusta musiikin historiassa. Selostus on eklektistä, täynnä eri aikajaksoja ja paikkoja. Suurin osa aiheista on tunnistettavissa Jalkaselle läheisiksi kiinnostuksen kohteiksi: runolaulu, antiikin Kreikan musiikki, romanien musiikki, Sibeliuksen suhde kansanmusiikkiin, Kreeta Haapasalo jne.

Esseen varsinainen teema on monikulttuurisuus, mutta muinaismusiikki kulkee mielenkiintoisella tavalla tekstin sivujuonteena. Jalkasen mukaan monikulttuurisuus

itsessään on muinaista, jatkuvaa ja läpäisee kaikki aikakaudet: “Musiikki on ollut monikulttuurista alusta lähtien. Musiikin historia on jatkuvaa fuusiota.” (s. 259).

Esseen alussa Jalkanen pohtii Suomen musiikin vanhimpia kerrostumia, kalevalaisen laulun ja saamelaisen joiun alkuperää diffuusion näkökulmasta. Samalla Jalkanen miettii muinaisten itämerensuomalaisten vuorovaikutusta muiden kulttuurien kanssa:

“Kulttuurisuhteita kuvaa hyvin indoeurooppalaisista käytetty nimitys “arja”. Se tarkoitti etelän miestä ja orjaa. Silloin paikallinen “täkäläinen” hallitsi vielä tulokkaita, “sikäläisiä”.

Mutta sikäläisyydestä kasvoi nopeasti eurooppalainen valtatekijä, eikä arjoista enää puhuttu itämerensuomalaisten keskuudessa. Kärjistäen voi väittää, että siitä lähtien Suomen musiikin historia on ollut sikäläistymisen täkäläistymistä, henkistä kolonialismia ja imperialismia, usein aineellistakin.

Siitä lähtien Euroopan valtasuhteet ovat määritelleet, kenen musiikki on valta-asemassa. Niin gregorianiikan kuin tonaalisuuden ja funktionaalisuudenkin yleistymisen liittyivät pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan sekä sitä myöhempien hallintojärjestelmien vaikutusvaltaan. Suomea se kosketti voimaperäisemmin vasta 1800-luvulla. Totaalisinta jälkeä teki uuden sointukäsityksen, funktioharmonian hyökyaalto, joka kosketti orastavan taidemusiikin ohella suurinta osaa populaari- ja kansanmusiikista. Vallan legitoimiseksi on synnytetty kaanoneja, tiukkoja “modernin” estetiikkoja. 1800-luvulla niiden tukikohdat olivat Wienissä ja Pariisissa, 1900-luvulla viimeksi modernismin tyysijoissa Darmstadtissa ja Ircamissa.” (s. 260-1)

Jalkanen pohtii siis valtasuhteiden merkitystä musiikkityylien leviämisessä. Tekstissä ylipäätään on postkoloniaalisen kritiikin vire. Jalkanen kuvailee kuinka länsimainen musiikki on kohdellut, ja kohtelee yhä, vieraita musiikkikulttuureja. Kolonialismi ei tässä tapauksessa tarkoita kirjaimellista siirtomaavaltaa, eikä mitään hallinnoitua voimankäyttöä, vaan ajatustapojen salakavalaa leviämistä, ja sitä tapaa, jolla näennäisen edistykselliset tyylikeinot houkuttelevat muusikkoja piiriinsä.

Vaikka Jalkanen ei sitä tässä yhteydessä mainitse, hän varmasti ajattelee esimerkiksi pienkanteleiden historiaa ja sitä 1800-luvun prosessia, jossa monikieliset laatikkokanteleet vähitellen syrjäyttivät vanhat, vähäsäveliset ja koverretut, pienkanteleet. Samalla niin kutsuttu *eroasentoinen* soittotapa korvasi edeltävän *yhdyasentoisen* soittotavan. Muualla Jalkanen on kuvaillut tätä kulkua “sointuajattelun ylivallaksi”. (Jalkanen 2010a, 314)

Sitaatista yllä voi kuitenkin myös lukea kuinka Jalkanen näkee toisenlaisen tilanteen varhaisemmassa menneisyydessä, ennen länsimaalaisen kulttuurin etulyöntiasemaa⁶. Jalkanen ajattelee, että “täkäläisillä” suomensukuisilla kansoilla aikaisemmin oli ikään kuin

⁶ Jalkasen kuvaus orja-sanana etymologiasta on mahdollisesti peräisin kirjailija Veijo Meren *Sanojen synty*-kirjasta.

kunnollista määräämisoikeutta ja vapautta sen suhteen minkäläistä musiikkia he tekevät ja minkälaisia vaikutteita he omaksuvat. Palaan tähän ajatukseen *täkäläisen vallasta*, kun pohdin Jalkasen esseen yhteyksiä Heikki Laitisen kirjoituksiin.

Esseen keskivaiheilla Jalkanen puhuu lyhyesti eksotiikan ja orientalismin vaikutuksista 1800-luvun länsimaisessa taidemusiikissa: itämaiset asteikot, janissaarimusiikki jne. Sitten Jalkanen kääntää aihetta. Jalkasen mukaan oleellista ei ole ainoastaan ulkoeurooppalaisen musiikin asema, vaan myös ”kulttuuripiirin sisäisen” kansanmusiikin status. Jalkanen kuvailee kuinka nationalismin myötä Euroopan kansanmusiikit saivat merkittävän roolin 1800-luvun taidemusiikissa, niin myös Suomessa. Jalkasen mukaan tuon ajan suomalaista folklorismia leimasi kuitenkin tietty valikoivuus: ”Ihanteellistavan romantiikan ja nationalismin valossa materiaaliksi valikoitui mahdollisimman paljon sellaista ainesta, joka muistutti vallassa olevaa kulttuuria.” (s. 265). Jalkanen katsoo, että nimenomaan musiikin *vanhat kerrostumat* olivat liian outoja suomalaisille säveltäjille.

Jalkanen johdattaa siis keskustelun taas arkaaisuuden äärelle. Hän kiinnittää huomiota siihen, kuinka ”toiseus” musiikissa – olkoot orientalismaa tai kansanmukaisuutta – jatkuvasti sekoittuu vanhakantaisuuden vaikutelman kanssa. Jalkasen argumentti on, että ylikansallinen ja hegemoninen ”modernin estetiikka” suhtautuu vieraaseen ja vanhaan samalla tavalla. Ajatusta havainnollistaa Jalkasen sanapari entinen-etninen. Ero on ovelan huomaamaton.

Positiivinen esimerkki Suomen kansallisromantikkojen suhteesta kansanlauluun on Jalkasen mukaan Jean Sibelius. Jalkanen viittaa lyhyesti Sibeliuksen kuuluisaan koeluentoon ”kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen”⁷. Samalla Jalkanen mainitsee säveltäjä Béla Bartókin erottamat kolme tapaa käyttää kansanmusiikkia säveltämisessä.⁸

Esseen historiallinen katsaus päättyy osioon, jossa Jalkanen arvioi 1900-luvun jälkipuoliskon taidemusiikin suuntauksia ja globalisaation vaikutuksia laajemmin. Lähestyessä nykyaikaa Jalkanen katsoo, että monikulttuurisuutta jäytää voimakkaasti globaalin markkinatalouden mekanismit, mutta myös, että ilmassa on muutoksen merkkejä. Keskityn tässä Jalkasen selostuksiin minimalismista.

Taidemusiikin suuntauksista 1900-luvun jälkipuoliskolla Jalkanen erottaa erityisen merkittävänä sarjallisuuden ja minimalismin. Jalkasen mukaan sarjallisuus asetti niin tiukkoja vanhan kieltoja ja uutuuden vaatimuksia, että tyyli syyllistyi samanlaiseen standardisoivaan keskusjohtoisuuteen kuin esimerkiksi länsimainen tonaalinen

⁷ ks. Oramo 1980.

⁸ Jalkasen esseen lukeminen vertailussa Sibeliuksen koeluentoon on monin tavoin mielenkiintoista. Esimerkiksi molemmat alkavat ”muinaisuudesta” ja päättyvät eräänlaiseen ”nykyajan murrukseen”. Bartókin käsitteleminen tässä yhteydessä on vahva perinne Sibelius-tutkimuksessa. Jalkasen kielenkäyttöä voi erityisesti verrata Erik Tavaststjernan kirjoituksiin, joissa ”arakaaisuus” on yleinen termi (ks. Tavaststjerna 1988).

“sointuajattelu” aikaisemmin. Minimalismia Jalkanen sen sijaan ihanoi. Jalkanen, joka monessa yhteydessä on myös julistanut itsensä minimalistiksi, kirjoittaa:

“Minimalismi on monikulttuurisuuden kannalta merkittävin uusi vaikutus. Se katsoi taidemusiikki-instituution ohi sekä populaarin että etniseen löytäen intialaiset sävelasteikot ragat, gamelanin ja afrikkalaisen rytmikan. Monikulttuurinen luonne musiikissa toimi samalla sekä omaksujan että omaksutun suuntaan: modaalisuus, pulssi, toisteisuus, etniset soinnit ja usein myös etniset ja arkaaiset aiheet sekä staattinen meditatiivisuus, lähensivät lännen näkökulmaa vieraita musiikkejä kohti. Tyyliä voikin luonnehtia ulkoeurooppalaisuuden ja arkaaisuuden “ruumiinavaukseksi”, niiden hidastetuksi ja paloitetuksi abstraktiksi. Minimalismi toikin musiikkiin paljon monikulttuurisuutta. Siksi se on tulevaisuuden globaalin airut.” (s. 269-70)

Samassa yhteydessä Jalkanen mainitsee lyhyesti balttisäveltäjät – kuten Arvo Pärt, Veljo Tormis ja Lepo Sumera – joiden musiikkia usein on verrattu yhdysvaltalaiseen minimalismiin. Jalkanen huomauttaa, että Neuvostoliiton alaisuudessa omaperäisen kansanmusiikin käyttö sai erityisen poliittisen merkityksen. Jatkan pohdintaa minimalismista Yhdysvalloissa ja Virossa myöhemmin tässä luvussa (ks. 2.2.4).

Historiallisen osion jälkeen Jalkanen tiivistää – alaotsikon *Arkaismin estetiikka* alla – esseen ajatuksia eräänlaiseen uskontunnustukseen. Jalkanen kuvailee asennetta, joka hänen mielestään soveltuu monikulttuurisen musiikin luomiseen. Taas kerran, kyseessä ei välttämättä ole elävien aikalaisten kohtaaminen, vaan vieras aines voi yhtä hyvin olla muinainen tai vanhentunut musiikkityyli. Jalkanen nostaa esiin moodit tällaisen musiikin ensisijaisena työkaluna:

”Arkaismin keskeistekijä on modaalisuus, yleisin sävelkieli vielä tänäänkin. Monikulttuurisesti orientoitunut kiinnittää huomionsa esimerkiksi vieraan musiikin asteikkorakenteisiin, viritysjärjestelmiin, rytmiin, resonanssiin, sointiin, soittimiin, äänenmuodostustekniikoihin, affektiin, tekstuuriin ja muotoprosessiin ja on kiinnostunut myös musiikin estetiikasta, etiikasta ja muista kulttuurisista merkityksistä. Sävelkielen lähtökohtana ovat moodin rakennetekijät. Tärkein on perussävel, joka bordunan luontoisesti muodostaa teoksen kivijalan, pysyvän “olotilan”. Se ei ala eikä lopu, se vain on. Perussävel tukipisteenään sävelikkö, vähäsävelinen, diatoninen, kromaattinen tai mikrintervallinen, laajenee haluttaessa sointikentäksi. Rauhallinen ja toisteinen variointi hyödyntää kentän tiheyttä, liikettä, sointia, dynamiikkaa, affekteja ja tilaa. Funktionaaliset tehot modaalinen periaate torjuu. Luonteensa mukaisesti tyylin tunnuksena on pysyvä ja oman moodinsa määräämä olotila.” (s. 272-3)

Vaikka Jalkanen kuvailee tässä monikulttuurisen säveltäjän asennetta yleisesti, tekstikatkelma on samalla mitä selkein omakuva. Moodit, säveliköt, toisto, muuntelu ja kentät ovat Jalkasen oman sävellystyylin ilmeisiä piirteitä. Myöhemmin Jalkanen huomauttaa vielä suhteestaan modaalisuuteen seuraavasti: “Omiin käsityksiini on

vaikuttanut erityisen voimakkaasti ranskalaisen tutkijan ja laulajan Iegor Reznikoffin esimerkki varhaisgregorianiikan piiristä.” (s. 273). Jatkan modaalisuuden käsittelyä myöhemmin tässä luvussa (ks. 2.2.3).

Esseen lopussa Jalkanen listaa kymmenkunta suomalaista säveltäjää, jotka ovat hyödyntäneet kansanomaista musiikkia työssään eri tavoin. Jalkanen luokittelee eri tapoja työstää monikulttuurista sävellystä: vieraan soittimen käyttö, valikoitujen ainesten lisääminen oman tyylin sisään, laajemmat tyylielmät, improvisaatio jne. Essee päättyy lyhyellä kuvauksella Jalkasen omista kiinnostuksen kohteista.

“Arkaismi” tämän tutkimuksen tarkoituksia varten

Seuraavaksi pyrin tiivistämään Jalkasen esseen *Monikulttuurisuudesta* (2005) sisältöjä yhteenvetoon, joka palvelee tämän tutkimuksen näkökulmia. Esittelen samalla miten tämä tutkimus käsittelee sanaa “arkaismi”, joka esiintyi esseen loppupuolella.

Yllä todettiin, että Jalkasen esseen pohdinta on luonteeltaan eklektistä, mutta että ajatuskulkua jäsentää muinaisuuden teema. Tyypillinen ele on käsiteltävän aiheen palauttaminen entiseen, ilmiöiden alkulähteille tai muuten taaksepäin historiassa. Näin tehdään myös pääaiheelle esseen alussa.

Valta-asetelmat ovat keskeinen osa Jalkasen argumentointia. Erityisesti länsimaista valtavirtaa edustavien musiikkien dominoiva asema, eri aikoina, on tarkastelun ja kritiikin kohteena. Dominoivaan asemaan liittyy Jalkasen mukaan edistyksellisyyden vaikutelma. Jalkanen huomauttaa, että vähemmistökulttuurien musiikit hylätään koska ne koetaan *vanhentuneiksi* vallitsevan musiikkikulttuurin valossa. Tämän takia entisen-etnisen ymmärtäminen on luonteeltaan kumouksellisesta – vrt. esim. “minimalismi katsoi ohi taidemusiikki-instituution”.

Osuus esseessä, joka käsittelee “arkaismin estetiikkaa” pohtii tällaisen kumouksellisuuden soivaa laatua. Jalkanen esittää väitteen, että erityisesti *modaalisuus* on soivaa arkaismia. Huomaa sanaleikki. Arkaismi voisi olla “-ismi”, mutta se on sanakirjan mukaan myös: “...vanhentunut tai vanhahtava sana tai ilmaus, joka ei ole vakinaisessa käytössä vaan esiintyy tavallisesti tyylyisistä”.

Tämän tutkimuksen tarkoituksia varten määrittelen termin *arkaismi* seuraavanlaisesti: Arkaismit ovat konkreettisten musiikillisten elementtien eklektinen joukko, jota yhdistää elementtien tulkinta – todisteiden valossa tai muuten – muinaiseksi. Tämä tutkimus katsoo, että arkaismit ovat pääasiallisesti sävellyksen säveltasollisen jäsentelyn ilmiöitä: erityislaatuisia sävelikköjä, asteikkoja, sävelaiheita jne. Kyseinen painotus saa tukea muun muassa modaalisuuden aiheen tärkeydestä Jalkasen esseessä ja muissa kirjoituksissa. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole vähätellä arkaismin mahdollisia muita osatekijöitä, joita Jalkanen itse asiassa listaa runsaasti (2005, 272-3). Säveltasoon keskittyminen rajaa joka tapauksessa tämän tutkimuksen aiheita. Luku 4 tutkii tarkemmin miten arkaismit –

merkityksessä erityislaatuinen sävelikkö, asteikko jne. – esiintyvät Pekka Jalkasen kantelemusiikissa.

2.2 Esseen ajatukset vertailussa muualle

Tämän luvun toisessa osiossa vertailen Jalkasen esseen ajatuksia muutamaan eri suuntaan. Ensimmäiseksi pohdin yhtymäkohtia suomalaisen nykykansanmusiikin ajatteluun. Toiseksi pohdin samankaltaisuuksia niin kutsuttuun etnofuturismiin. Kolmanneksi tarkastelen miten Jalkasen kuvailema modaalisuus vertautuu moodi-termin monimuotoisiin merkityksiin ja miten moodit historiallisesti ovat toimineet länsimaisen taidemusiikin säveltäjien resurssina. Neljänneksi pohdin lyhyesti miten tietyt minimalismin suuntaukset vertautuvat Jalkasen kuvailemaan säveltäjän ”tutkijan asenteeseen”.

2.2.1 Paikallisuutta, uudelleen kuvittelu tai revivaalia?

Seuraavassa pohdin Jalkasen esseen suhteita suomalaisen nykykansanmusiikin ajatteluun.

Ensinnäkin palaan Jalkasen ajatukseen ”täkäläisen vallasta”. Jalkasen kuvaus muinaisaikojen autonomisesta musiikista muistuttaa kansanmusiikin professori Heikki Laitisen ajatuksia ”paikallisuuden” omaperäisyydestä. Kirjoituksessaan *Mitä on paikallisuus* (1988) Laitinen pohtii kyläkulttuuria, joka vallitsi entisajan Suomessa. Laitinen kuvailee kuinka jokaisella kylällä oli pakosta omalaatuinen kulttuurinsa koska tiedonvälitys ja vaikutteet kulkivat hitaasti. Kulttuuri ja siihen liittyvä valta oli hajautettua. Kansallisvaltiota edeltäneenä aikana mitään yhtenäistä kansallisuutta ei ollut. Laitinen pohtii miten tällainen ”paikallisuus” suhteutuu nykyajan ajatuksiin suomalaisuudesta tai kansainvälisyydestä:

”Yleensä ajatellaan, että mitä vanhempaa, sen suomalaisempaa. Mitä vanhempaa, sen aidompaa, mikä tarkoittaa sitä, että sitä ei ole kenelläkään muulla ollut eikä ole. Sellainen tuntuu omimmalta. Lainattu on epäsuomalaista. Kun nyt elämme kansainvälistä aikaa, elettiin ennen hyvin suppeasti, ei tiedetty maailmanmenosta mitään. Sen takia kulttuurikin on oikein suomalaista mitä kauemmas taaksepäin mennään.

Tosiasiassa asia on päinvastoin: mitä vanhempaa, sen kansainvälisempää. Myyttisessä kalevalamittaisessa runolaulussa on säilynyt suomalaisen mielen vanhimpia kerroksia. Siinä mielessä ne kyllä ovat hyvin suomalaisia, vaikka ovatkin samalla yleismaailmallisia: kansainvälisintä mitä suomalaisessa kulttuurissa on koskaan ollut. Samat myytit ja ajatusmallit ovat hallinneet ja vallinneet ympäri maailmaa[...] Mitä enemmän olen itse harrastanut vanhempaa suomalaista musiikkikerrostumaa, sitä selvemmältä minusta on alkanut tuntua, että siinä on esimerkiksi estetiikaltaan paljon enemmän yhteistä vaikkapa Afrikan

musiikkiperinteiden kanssa kuin Suomen uudemman kansanmusiikin tai taidemusiikin kanssa.” (Laitinen 1988, 9-10)

Hiukan myöhemmin Laitinen tiivistää, huomauttamalla samalla, että lopputulema vaikuttaa ristiriitaiselta: “Mielestäni on siis oikein sanoa: mitä vanhempaa, sen kansainvälisempää ja paikallisempaa.” (ibid.).

Laitisen kuvausta paikallisuuden omaperäisyydestä ja Jalkasen kuvausta tšekäläisen vallasta yhdistää ainakin kolme tekijää: (1) Kiinnostus suomalaisen kansanmusiikin “vanhoihin kerrostumiin”; (2) Ajatus, että vanhat kerrostumat henkivät paikallista/tšekäläistä autonomiaa tai ylikansallista keskusjohtoisuutta edeltävää aikaa; (3) Ajatus, että “entinen” ja “etninen” muistuttavat toisiaan selittämättömästi, mahdollisesti jotenkin yleismaailmallisesti tai maailmanlaajuisesti.

Muinaisen musiikin maailmanlaajuisuus liittyy tiiviisti Jalkasen esseen monikulttuuri-tematiikkaan. Tässä suhteessa Jalkasen ajattelun yhteyttä suomalaisen nykykansanmusiikin suuntauksiin voitaneen laajentaa. Juniper Hill on tutkinut Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosaston historiaa, muusikoiden työtapoja ja opetuksen taustalla vaikuttavia aatteita. Väitöskirjassaan Hill pohtii samalla nykykansanmuusikoiden ajatuksia monikulttuurista.

Hillin mukaan Sibelius-Akatemian kansanmuusikot katsovat, että liialliset tyyli rajoitteet, keinotekoiset kansalliset rajat tai liioiteltu tukeutuminen historiallisiin näytteisiin vastustaa sitä henkeä, jota alkuperäisessä “elävässä” kansanmusiikissa oli. Aktiiviset lainat ja viittaukset muihin musiikkikulttuureihin tukevat globaalia yhteistyötä ja niiden katsotaan inspiroivan omaperäistä ilmaisua (Hill 2005, 296). Tyylien yhdistelyyn liittyy luovaa kuvittelua: “Nykykansanmuusikot liittävät omaan musiikkiinsa elementtejä muista kulttuureista esineellistään siten toivottuja suhteita näiden kulttuurien kanssa”⁹ (Hill 2005, xxi). Toisin sanoen muusikot konkretisoivat yhteyksiä eri kulttuurien välillä oman mielikuvituksen kautta. Tällainen tapa siirtää musiikillisia elementtejä muistuttaa Jalkasen arkaismeja, joihin myös liittyy eri lähteiden yhdistelyä ja monikulttuurin uudelleen kuvittelua.

Todettakoon vielä, että laajimmillaan yllä kuvatut kansanmusiikin suuntaukset voidaan yhdistää musiikkirevivaalin, *music revival*, käsitteeseen. Revivaali on laaja käsite, joka tyypillisesti kuvailee kansanmusiikin 1900-luvun ilmiöitä, *folk music revival*, mutta on sovellettavissa myös muiden musiikkilajien toimintaan. Yleistäen voidaan sanoa, että revivaali viittaa monenlaisen elvyttämisen, uudelleentulkinnan, uudelleen kuvittelun, uuden tuleamisen, uudelleenjärjestelyn jne. prosesseihin, jossa muusikot ottavat vaikutteita jostakin menneestä ja elävöittävät jotakin osaa nykyhetkestä. (Bithell & Hill 2014, 4-5.) Revivaali, tällä tavalla laajasti hahmoteltuna, kuvailee kohtuullisen hyvin myös Jalkasen

⁹ Oma käänös.

ajattelun asenteita, kuten kiteytyy vaikkapa Jalkasen ilmaisussa “arkaismin estetiikka” tai “moderni arkaismi”.

2.2.2 Etnofuturismia?

Jalkasen ajattelussa voi mahdollisesti nähdä yhteyksiä myös suuntauksiin muiden taiteiden aloilla. Seuraavaksi pohdin lyhyesti samankaltaisuuksia niin kutsutun *etnofuturismin* suuntaan. Etnofuturismi-termiä ei tietääkseni ole käytetty Jalkasen musiikista suoraan, mutta Eero Hämeenniemi mainitsee termin Eva Alkulan kantelelevyn kansilehdessä (kansilehdet: Hämeenniemi 2007).

Kari Sallamaan mukaan etnofuturismi on Viron kirjallisuudessa 1980-luvun lopulla liikkeelle lähtenyt suuntaus (2003, 154). Eräs yhteys etnofuturismiin on siis ajankohta. Jalkasen varhaiset kanteleteokset sijoittuvat ajanjaksolle, joka määrittää etnofuturismia. Aikakauden ymmärtäminen onkin oleellista etnofuturismin määrittelyn kannalta:

“Etnofuturismin käsitteessä futurismi ei merkitse samannimistä 1900-luvun alun modernismin suuntausta vaan etnis-kansallisia tulevaisuuden toiveita. Vielä tärkeämpää on ymmärtää etnoksen merkitys. Kun Viro oli miehitetty ja maahan virtasi muualta Neuvostoliitosta väkeä, koko Viron kansa oli etnos, jota vastassa oli venäläisiä. Silloin etnisten elementtien korostaminen oli tärkeitä itsepuolustustaistelua.” (Sallamaa 2003, 155)

Kuvausta voi verrata virolaisten säveltäjien kuten Veljo Tormisin tilanteeseen, josta Jalkanen puhuu esseessään *Monikulttuurisuudesta*.

Etnofuturismi ei kuitenkaan rajoitu tähän historialliseen vaiheeseen, vaan termillä viitataan nykyään eri taiteenmuotoihin, jotka hyödyntävät “uralilaisten” vähemmistökansojen kansanperinnettä nykyajan kontekstissa (Notis 2012). Erityisesti etnofuturismin myöhempiin, ja löyhemmin määriteltäviin, vaiheisiin sisältyy asenteita, jotka muistuttavat Jalkasen tapoja kritisoida musiikin valtakeskuksia. Alarik Notis pohtii etnofuturismin poliittisia ulottuvuuksia ja toteaa, että selkeimmin etnofuturismin poliittinen linja hahmottuu ylikansallisen hallinnon vastustamisena – alunperin suhteessa Neuvostoliittoon, mutta myöhemmin vaikkapa EU:n federalismin kritiikkinä (ibid.). Tässä suhteessa mielenkiintoinen detalji Jalkasen kantelemusiikissa on teos *Pro Terva*, josta Jalkanen kirjoittaa näin:

“[Teoksen] kimmokkeena on kesällä 2003 tullut tieto, että EU suunnittelee tervanpolton kieltämistä. Savolaisen tervavenekulttuurin ihailijalle tämä aiheutti suuttumusta laajemminkin: merkitseekö EU:n keskittyminen ja erilaisten ytimien muodostuminen sitä, että ikaikainen eurooppalainen kulttuuridiversiteetti supistuu ja joutuu uhanalaiseksi?” (Jalkanen 2003).

Etnofuturismissa kiinnostus kansanperinteeseen ymmärretään muuttuneen erilaiseksi kuin kansallisromantiikan aikana. Notisin mukaan: “Etnofuturismi käsittää kansallisen nimenomaan eräänlaisena suomalaisugrilaisena alkuperäisyytenä eikä niinkään modernin aikakauden nationalismina.” (Notis 2012). Alkuperäisyyden korostamiseen saattaa liittyä myös erityisen vanhan ilmaisen etsintää:

“Etsiessään kansallista omaleimaisuutta taiteilijoiden on ollut mentävä ajassa kauas taaksepäin, jotta heidän tuotantonsa peruslähtökohta täyttäisi aitouden ja alkuperäisyyden kriteerit. Muinaiseen mytologiaan perustuvan taiteen esikuvat – kalliomaalaukset, kirjonta, koristelu, legendat – ovat tuota aitoa pyhää taidetta. Taiteilijat korostavat kuitenkin perustellusti omakohtaisen intuition osuutta symbolien uudelleenjärjestelyssä – heidän tehtävänsä on uusiintaa ja uudelleentulkita perinne tämän päivän maailmassa.” (Möttönen 2000, 41)

Suurpiirteisesti Jalkasen ajattelu tuntuisi siis istuvan kohtuullisen hyvin etnofuturismin päämääriin. Toisaalta samankaltaisuudet liikkuvat pitkälti yleistysten tasolla. Erityisen ongelmallista on, että etnofuturismilla nähtävästi harvemmin on kuvattu musiikin suuntauksia. Suhteessa musiikkiin etnofuturismilla viitataan mahdollisesti nykykansanmusiikkiin, mutta ei niinkään taidemusiikkiin (ks. esim. Ropponen 2003, 51).

Etnofuturismin termillä saattaisi silti olla tiettyä kuvausvoimaa suhteessa Jalkasen ajatteluun ja kantelemusiikkiin. Termi tarjoaa maantieteellisen ja ajallisen kontekstin – taidemuotoja Suomenlahden alueella 1980-luvulta nykypäivään. Termi tuntuisi myös kuvailevan osuvasti Jalkasen tapaa kritisoida ylikansallisten musiikkityylien ylivoimaa. Lisäksi etnofuturismin määritelmät vastaavat ainakin karkeasti Jalkasen musiikin pyrkimyksiä vanhan ja paikallisen musiikkiperinteen uudistamiseen. Myös kanteleen asema soittimena liittyy tähän aihepiiriin. Tietyissä kirjoituksissa Jalkanen painottaakin kanteleen roolia omaperäisen itämerensuomalaisen musiikin tiennäyttäjänä (Jalkanen 2007, 12).

2.2.3 Modaalisuus ja säveltäjäyys

Seuraavaksi mietin *modaalisuus* käsitteen merkitystä tämän tutkimuksen aiheille. Ensiksi tarkoituksena on pohtia kuinka tietyt karkeat, mutta myös yleiset, tavat puhua moodeista peilaavat Jalkasen ajatuksia modaalisuudesta “yleisenä sävelkielenä” tai “arkaismin keskeistekijänä”. Toiseksi tarkoituksena on miettiä Jalkasen suhdetta James Porterin kuvailemaan historialliseen säveltäjien jatkumoon, jossa modaaliset asteikot toimivat eri aikakausien säveltäjien “uutena resurssina”.

Yleistämisen ongelmista ja hyödyistä

Moodi, tai modaalisuus, on musiikissa erittäin laajalle levinnyt käsite. Termiä käytetään nykyään eri musiikkityylien yhteydessä sekä käytännön että teorian tarkoituksiin. Sanalla on musiikin terminä länsimaissa pitkä ja monimutkainen historia.

Yleisellä tasolla moodi-termin käytöstä ei voida sanoa vallitsevan yhteisymmärrystä, vaikka erityistapauksissa termillä saattaa olla hyvin spesifi merkitys. Eräs arkipäiväinen merkitys on diatonisesta kattoasteikosta muodostetut seitsemän kirkkosävellajia eri pohjasävelillä. Moodi ei kuitenkaan välttämättä ole asteikko. Powers katsoo, että termin käyttö eri yhteyksissä muodostaa janan *asteikon* ja *melodiatyyppin* käsitteiden väliin. Moodi on jotain väliltä erityislaatuinen asteikko ja yleisluonteinen sävelmä. Moodiin liittyvät sävelaiheet saattavat esimerkiksi ohjata improvisointia tiettyjen sääntöjen mukaan. (Powers 2001a.)

Tietosanakirja-artikkeli moodeista listaa yleensä mihin moodi viittaa eri musiikkikulttuureissa, ja mitä moodi on tarkoittanut eri aikakausina. Esimerkiksi *Grove Music Online* jakaa pitkän *Mode*-artikkelinsa karkeasti kolmeen: (1) Euroopan keskiajan modaalista teoriaa käsitteleviin kirjoituksiin; (2) eurooppalaista ja anglo-amerikkalaista perinnesävelmuotoa esitteleviin teksteihin; sekä (3) Lähi-Idän ja Aasian musiikkikulttuureja käsitteleviin artikkeleihin. (Powers ym. 2001b.)

Tämän tutkimuksen kannalta oleellinen huomio on, että modaalisuus yleisterminä niputtaa yhteen laajan kirjon erilaisia ilmiöitä. Silti ristiriitainen ja kokoelmamainen modaalisuus hahmottuu tyypillisesti tavalla tai toisella vastakkainasettelussa euroklassiseen duuri-mollitonaalisuuteen. Yllä mainitut *Grove Music Onlinen* moodiartikkelin kolme ylätasoa kategorioita vastannee jossain määrin Jalkasen esseen kolmea "toiseutta": (1) *entinen*, (2) kulttuuripiirin sisäinen *etninen*, ja (3) kulttuuripiirin ulkopuolinen *etninen*.

Samalla voisi kuitenkin myös sanoa, että nämä kolme muodostavat säveltäjä-Jalkasen "kiinnostuksen kohteiden" eri lajeja. Ensyklopedinen *modaalisuus* on Jalkaselle hyödyllinen käsite ensinnäkin, koska se kykenee karkeasti käsittelemään kaikkia näitä kohteita, ja toiseksi, koska se ymmärretään länsimaiselle duuri-mollitonaalisuudelle vastakkaiseksi ilmiöksi.

Moodit säveltäjän resurssina

Moodeilla on pitkä perinne taidemusiikin säveltäjien musiikillisena materiaalina. James Porter kirjoittaa noin 1700-luvun lopulla alkavasta länsimaisen taidemusiikin jatkumosta, jossa modaaliset asteikot – *modal scales* – tarjoavat eri aikakausina eri säveltäjille välineitä sävelkielensä muuttamiseen, uudistamiseen tai profiloimiseen. Moodilla tarkoitetaan tässä useimmiten vieraasta melodiasta tavalla tai toisella johdettua asteikkoa. Porter mainitsee esimerkkeinä muun muassa Modest Musorgskin tavan "luohia" venäläistä kansanlaulua, Claude Debussin eksotiikkaa henkivät pentatoniikan "kylästä" aiheet, Belá Bartókin kiinnostuksen unkarilaiseen talonpoikaismusiikkiin, Olivier Messiaenin kirkkolaulusta tai *raga*-järjestelmistä inspiroituneet synteettiset asteikot sekä Colin McPheen *gamelan*-opinnot Balilla. Porter katsoo myös, että 1900-luvun loppupuolen yhdysvaltalaiset minimalistit jatkavat tätä perinnettä hyödyntämällä "rakenteellisia elementtejä" – *structural elements* – afrikkalaisista tai aasialaisista musiikkikulttuureista. Liturgiset aiheet Arvo Pärtin musiikissa ovat myös eräänlaista modaalisen resurssin käyttöä. (Porter 2001.)

Porterin historiallinen katsaus vastaa kohtuullisen hyvin Jalkasen mainitsemia säveltäjiä esseessä *Monikulttuurisuudesta*. Yhteisiä nimiä ovat ainakin Bartók, yhdysvaltalaiset minimalistit ja Arvo Pärt. Toisaalta voidaan huomata, että Jalkanen ei esseessään mainitse vaikkapa Musorgskia, Debussyta tai Messiaenia. Näin ollen, voisi ehkä kysyä missä määrin nimien eroavaisuudet ovat sattumaa, ja missä määrin valinnoilla rakennetaan painotuksia kertomukseen modaalisuuden luonteesta. Jalkasen listasta voisi esimerkiksi hahmottaa jonkinlaisen suomalais-ugrilaisen painotuksen: Sibelius, Bartók, Tormis jne.

Porter pohtii lyhyesti minkälaisia tiedonlähteitä säveltäjien modaaliisiin resursseihin liittyy. Lähteitä on erilaisia ja ne vaihtelevat aikakauden myötä. Esimerkiksi kansanlaulun keräys oli ensin kirjallista, mutta muutti luonnettaan 1800-luvun lopulla fonografin keksimisen myötä. Porter nostaa esiin säveltäjien ja musiikin tutkijoiden kansainväliset yhteydet 1900-luvulla sekä yhteiset kokoukset kuten Kairon kongressi vuonna 1932. (ibid.) Tämän tutkimuksen näkökulmasta voidaan todeta, että Jalkasen ura säveltäjä/tutkijana asettuu luontevasti tällaiseen historialliseen jatkumoon (vrt. 1.3).

Porterin kuvauksissa korostuu moodien hahmottaminen säveltäjän sävelkielen uudistajana, mikä näennäisesti on ristiriidassa Jalkasen peräänkuuluttaman vanhakantaisuuden kanssa. Jalkasen arkaismit ovat silti aina myös eräänlaista uudistamista – esimerkiksi *revivaalia* kuten yllä pohdittiin (ks. 2.2.1). Suurempi ristiriita on, että Porter ei vaikuta hahmottavan *arkaaisuutta* moodien keskeiseksi ominaisuudeksi. Porter mainitsee lyhyesti Debussyn musiikin herättämät antiikin mielle yhtymät, mutta Porterin artikkeli ei varsinaisesti painota moodiresurssien muinaisuutta. Silti myös Porterin katsauksessa korostuu moodien yhteydet perinteeseen, kansanomaisuuteen ja eksotiikkaan.

Rajauksia – muita merkityksiä

Yllä on tarkasteltu joitakin tapoja hahmottaa Jalkasen ajatuksia modaalisuudesta. Tämä tutkimus katsoo, että modaalisuus on ennen kaikkea säveltäjän “tutkijan asennetta” ja siihen liittyvää kulttuurienvälistä kuvittelua sekä muinaisen musiikin ominaisuuksia jäsentävä käsite. Jalkasen kirjoituksissa kokonaisuudessaan modaalisuus ei kuitenkaan ole näin selvärajainen aihepiiri. Seuraavaksi nostan esiin Jalkasen modaalisuuden piirteitä, joita tämä tutkimus *ei* käsittele.

Esseessään *Monikulttuurisuudesta* Jalkanen viittaa Iegor Reznikoffin vaikutukseen. Reznikoff on Suomessakin vaikuttanut laulaja, opettaja ja tutkija. Hänen opetuksensa äänenkäytöstä ja laulusta kulkevat nimellä *harmoninen laulu*. Reznikoff käsittelee Jalkasen tavoin aiheita kuten antiikin musiikki, varhainen kirkkolaulu ja kalevalainen musiikki. Harmonisella laululla on siis monin tavoin selkeitä yhteyksiä Jalkasen arkaismeihin. Jalkanen mainitsee kirjoituksissaan myös muita harmonisen laulun harjoittajia, varsinkin kun hän kuvailee musiikkinsa meditaativista luonnetta. Esimerkiksi Jalkanen kertoo lainaavansa harmonisen laulun kouluttajan Antti Hännisen ilmaisua kun hän puhuu olotilasta, joka “etsii hiljaisuuden syrjää” (Jalkanen 2011, 301).

Laajemmin katsottuna modaalisuus liittyy Jalkasen puheessa välillä erityiseen mielentilaan, kehollisiin kokemuksiin tai jopa psykoanalyttisiin termeihin (ks. esim. Jalkanen 2011, 300; Silvennoinen 2003, 30-1). Vaikka nämä ovat monimutkaisia aiheita, Jalkanen kommentoi niitä tyypillisesti vain vähäsanaisesti. Jalkasen mukaan esimerkiksi puhdasvireisten intervallien toistonomainen kuuntelu saattaa synnyttää kuuntelijalle kokemuksia syvälle tajuntaan siirtyvästä resonanssista. Jalkanen pohtii tuntemusten psykologista olemusta: "Itse arvelen, että monistinen sulautumiskokemus – se, että ohikiitävän hetken yksi on kaikki ja kaikki on yhtä – saattaa kummuta varhaislapsuudesta, ajasta ennen separaatioangstia." (Jalkanen 2011, 300.) Hiukan samaan tapaan Jalkasen essee *Lastenlaulun alkukuvia* pohtii modaalisuuden yhteyttä "arkkityyppeihin", jotka kumpuavat lapsenomaisesta kokemusmaailmasta (Jalkanen 2010b).

Yhteenvetona tämä tutkimus keskittyy tarkastelemaan sellaisia modaalisuuden merkityksiä, jotka liittyvät sävelikköjen tai asteikkojen ensyklopediseen jäsentelyyn maailmassa, sekä tällaisen maailmanlaajuisuuden muinaisuutta. Varsinkin luvussa 3 fokuksessa on Jalkasen "tutkijan asenne", sekä miten säveliköt viittaavat tiettyyn musiikkikulttuuriin – tietyssä ajassa ja paikassa – tai toisaalta miten tällaisten sävelikköjen voidaan katsoa vaeltelevan maailmassa ajan myötä. Tämä tutkimus ei sen sijaan käsittele Jalkasen modaalisuuden muita puolia, joihin yllä on lyhyesti viitattu.

2.2.4 Minimalismi, etnomusikologia ja "tutkijan asenne"

Tutkimuksen ensimmäisessä luvussa todettiin, että Jalkasen sävellystyylillä on monesti verrattu minimalismiin. Tyypillinen huomio on, että Jalkasen minimalismi asettuu lähemmäs virolaisten säveltäjien minimalistisia suuntauksia, kuin varsinaista yhdysvaltalaista minimalismia. Tätä aihepiiriä monimutkaistaa vielä se, että virolaisten säveltäjien kuten Arvo Pärtin tai Veljo Tormisin suhde yhdysvaltalaiseen minimalismiin – tyylipiirteet ja niiden kulkeutuminen kylmän sodan olosuhteissa – on vaikea aihe itsessään (ks. esim. Dies 2013, 316-9; Ross 2017, 109-10). Yllä on myös huomattu, että tietyt Jalkasen kuvailut omasta suhteestaan minimalismiin antavat kuvan myöhään syntyneestä vaikutteesta tai jopa sattumanvaraisesta samankaltaisuudesta (ks. 1.4). Jalkasen minimalismisuhdetta lähestytään seuraavassa pääasiassa Jalkasen kirjoitusten kautta. Näistä lähteistä hahmotuu kuitenkin vain harvoin tarkkoja tietoja siitä milloin ja miten Jalkanen on tutustunut minimalistiseen musiikkiin.

Seuraavassa pohdin pääasiassa minimalismin suhdetta "etnisiin aiheisiin", mistä myös Jalkanen puhuu esseessään *Monikulttuurisuudesta*. Usein katsotaan, että esimerkiksi Intian, Kaakkois-Aasian ja Afrikan musiikkikulttuurien vaikutus on eräs merkittävä taustatekijä yhdysvaltalaiselle minimalismille. Silti on syytä painottaa, että kyseessä on lopulta aika ahdas näkökulma minimalismin taustoihin. Monipuolisempi vertailu minimalismiin ottaisi kantaa myös piirteisiin kuten: vaikutteet muiden taiteenlajien ilmaisusta; sävellystekniikan rationaaliset prosessit; pysyvä pulssi ja/tai tonaalisuus hahmotuksen pohjana; tyylin reaktionomainen suhde sarjallisuuteen; suhteet populaarimusiikin ja/tai jazzin

tyylipiirteisiin jne. (vrt. Nuorvala 1991). Merkittävä kysymys on myös kuinka minimalismin myöhemmät vaiheet eroavat tyylipiirteiltään varhaisesta 1960/70 -luvun minimalismista. Esimerkiksi Gann erottaa 1980-luvulta eteenpäin yhdysvaltalaisessa taidemusiikissa erillisen suuntauksen nimellä *postminimalismi*¹⁰ (Gann 2013). Kaiken kaikkiaan ei voida sanoa, että ”etniset aiheet” määrittelee minimalismia, ja vaikka seuraavassa keskitytään esimerkiksi eksotiikkaan minimalismin näkökulmasta, näitä aiheita voisi käsitellä muidenkin tyylinäkökulmien kautta.

Tarkastelen ensin yhdysvaltalaisen minimalistin Steve Reichin suhdetta ulkoeurooppalaiseen musiikkiin¹¹, ja sen jälkeen virolaisen Veljo Tormisin suhdetta itämerensuomalaiseen kansanlauluun. Tarkoituksena on valaista Jalkasen kuvauksia ”monikulttuurisesta” minimalismista ja syventää käsitystä etnomusikologian tai kansanmusiikin tutkimuksen merkityksestä minimalismin piirissä.

Steve Reich ja ”etninen”

Steve Reichin sävellysten tarkat suhteet ulkoeurooppalaiseen musiikkiin ovat laaja ja monimutkainen aihe (ks. esim. Reich 2016). Reich on kuitenkin kommentoinut aihetta toistuvasti myös yleistyksen tasolla. Tässä tutkimuksessa on jo sivuttu erästä Reichin kuuluisaa kommenttia, jossa hän puhuu ulkoeurooppalaisen musiikin ”rakenteellisista” elementeistä (vrt. Porter 2001; Jalkanen 2005, 269-70). Rakenteet liittyvät tässä Reichin huoleen pinnallisista suhteista vieraisiin musiikkikulttuureihin:

”Soinnin matkiminen johtaa eksoottiseen musiikkiin, siihen mitä ennen vanhaan kutsuttiin nimellä *chinoiserie*. Toinen vaihtoehto on musiikki, jossa on meidän musiikkimme sointi, mutta joka on luotu ei-länsimaisen musiikin *rakenteiden* tuntemuksen valossa.” (Reich, ks. Nuorvala 1991, 140.) [Nuorvalan suomennos]

Tähän tiivistettyyn lausuntoon liittyy monia vaikeita kysymyksiä. Yksi kysymys on Reichin termien tulkinta: mikä on sointia ja mikä rakennetta? Näennäisesti tarjolla on vastauksia, sillä Reich saattaa rakenteilla viitata esimerkiksi musiikkinsa syklisiin rytmikuvioihin, jotka pohjautuvat ewe-musiikin kellosoitinten rytmeihin (Hartenberger 2013, 372). Scherzinger on kuitenkin huomauttanut, että ”soinnin” ja ”rakenteen” ominaisuudet limittyvät Reichin teksteissä monin tavoin, mikä tuottaa ristiriitoja myös suhteessa yllä esitetyn lausunnon vastakkainasetteluun (Scherzinger 2005, 236). Toinen kysymys on minkälaista arvottamista Reichin lausuntoon liittyy: missä määrin rakenteellisuus on asiantuntemusta ja sointi pinnallisuutta? Arvottamista kärjistää vielä vihjaus, että eksotiikan ongelmallisuudesta voi päästä eroon rakenteellisen asiantuntemuksen keinoin (vrt. Scherzinger 2005, 235-6).

¹⁰ Vrt. ”Nykyisen ajatteluni mukaan taidan olla kuitenkin jo irtautumassa klassisesta minimalismista jälkiminimalismin suuntaan.” (Jalkanen 2014, 65)

¹¹ Muiden minimalistien suhteesta ulkoeurooppalaiseen musiikkiin ks. esim. Nuorvala 1991, 139-42.

Sävellysten tuottama *eksotiikka* on kaiken kaikkiaan laaja ja monimutkainen aihe. Tämän tutkimuksen kannalta tärkeintä on huomata, että hiukan samaan tapaan kuin Reich, myös Jalkanen pohtii pinnallisen eksotiikan vaaroja. Jalkanen lähestyy ongelmaa kuitenkin eri tavalla ja katsoo, että nimenomaan arkaaisen musiikin ymmärtäminen on mahdollinen ratkaisu tämän tapaisiin ongelmiin. Jalkasen perusajatukseen on jo törmätty tässä tutkimuksessa, kun pohdittiin muinaisen musiikin paikallisuutta ja siihen liittyvää selittämätöntä yleismaailmallisuutta (ks. 2.2.1). Maailmanlaajuisuuden takia arkaismit eivät myöskään eksotisoi pinnallisesti – “Kyseessä ei kuitenkaan ole seikkailu eri etnisyyksissä, vaan osoitus alkumoodin monikasvoisuudesta.” (Jalkanen 2011, 302).

Steve Reich ei puhu muinaisuudesta tällä tavoin. Silti osittain samaan suuntaan viittaavat lausunnot perinteen merkityksestä. Haastatteluissa Reichin tyypillinen lausunto on, että tutustuminen ghanalaiseen musiikkiin paikan päällä vuonna 1970 tuki taipumuksia, joita hänellä oli jo ennen matkailua:

“Matka Ghanaan vahvisti muutamia asioita minulle[...] Saamani viesti oli, että on olemassa toisteisten rytmiaiheiden lyömäsoitinperinne, et ole yksin – mene, sekä musiikin kontrapunktisen rakenteen että soitinnuksen suhteen. Tämä on luotettava tallattu polku. Sillä on menneisyys, mikä tarkoittaa että sillä on myös tulevaisuus.” (Reich 2016, 175.) [oma käänös]

Kuitenkin jo ennen Ghanan matkaa Reich oli tutustunut Afrikan musiikkiperinteiden tutkimukseen äänitteiden, transkriptioiden ja kirjallisten lähteiden valossa. Scherzingerin mukaan esimerkiksi etnomusikologi Arthur M. Jonesin kommentit Afrikan mantereeseen poikki ulottuvasta musiikillisesta käytännöstä, jossa toisteinen rytmikuvio porrastetaan itseään vastaan, inspiroivat Reichin kokeiluja ääninauhojen vaiheistamiseen 1960-luvun alussa (Scherzinger 2005, 233-5). Tämän tutkimuksen näkökulmasta voisi sanoa, että Reichin tapa yhtäältä kiinnostua etnomusikologin selostamista musiikillisista elementeistä ja toisaalta lähteä tutustumismatkoille vastaa Jalkasen kuvailemaa säveltäjän “tutkijan asennetta”.

Toinen vertailukohta on soitinnuksen rooli. Hartenberger on esimerkiksi huomauttanut Reichin marimbastemmojen ja gandalaisen *amadinda*-ksylofonimusiikin samankaltaisuuksista (2016, 215-7). Yleistäen voisi sanoa, että Jalkasen kantelemusiikki vertautuu Reichin lyömäsoitinmusiikkiin ainakin asenteen tasolla: Reich katsoo, että lyömäsoitinten hallitseva rooli Afrikan musiikkiperinteissä on kannustava esimerkki; ja vastaavasti Jalkanen näkee kanteleen itämerensuomalaisessa omaperäisyydessä innoitusta vaihtoehtoiseen musiikkikäsitteeseen (Reich 2016, 175; Jalkanen 2007, 12).

Viimeisenä mainittakoon, että Steve Reichin lausunnoissa *modaalisuus* yhdistyy useimmiten niin kutsutun modaalisen jazzin ja John Coltranen vaikutukseen. Reich puhuu siis moodeista pääasiassa eri tavalla kuin Jalkanen. Reichin mukaan modaalisen jazzin esittämä harmonisen rytmien radikaali hitaus tai pysähtyneisyys vaikutti minimalismiin, mutta Reich ei painota esimerkiksi afrikkalaisia lähteitä puhuessaan moodeista. Silti

Reichillakin on teoksia, joissa asteikot vaikuttavat viittaavan ei-länsimaiseen musiikkiin, kuten japanilaistyylliset säveliköt teoksessa *Nagoya Marimbas* vuodelta 1994.

Veljo Tormis ja “entinen”

Yhdysvaltalaisen minimalismin tavoin myös virolaisen taidemusiikin suuntauksissa näkyy 1970-luvulla uusien vaikutteiden merkkejä. Urve Lippus pohtii ajan henkeä:

“Muutamia vuoden 1970 jälkeiset vuodet olivat erittäin tärkeitä virolaiselle musiikkielämälle: Tormis sävelsi kaikkein minimalistisimmat laulusarjansa, ja lähes sattumalta, Arvo Pärt alkoi tutkia vanhan musiikin sointeja, jotka myöhemmin johtivat hänen tunnettuun tintinnabuli-tyyliinsä. Nämä asiat saattavat vaikuttaa puhtaasti sävellyksellisiltä uudistuksilta, mutta itse haluaisin suhteuttaa ne muutamaa muuhun tapahtumaan, jotka vihjailivat, että jotakin uutta leijui ilmassa. Tuohon aikaan 70-luvulla perustettiin Tallinnaan ja Tarton Helleroon kaksi autenttisen kansanlaulun yhtyettä (siihen aikaan niitä kutsuttiin nimellä etnografinen yhtye), jotka alkoivat esittää kansanlauluja juuri niin, kuin laulut oli tallennettu arkistoihin, ilman säestystä. Ja Viron ensimmäinen vanhan musiikin yhtye aloitti myös työnsä 1970-luvun alussa – Hortus Musicus perustettiin vuonna 1972.” (Lippus 2008, 99.) [oma käänös]

Vaikka Lippuksen selostus ei suoraan vertaudu yhdysvaltalaisen minimalismin ulkoeurooppalaisiin taustatekijöihin, voidaan silti ajatella, että Jalkasen kuvailema “tutkijan asenne” sopii molempien tilanteiden kuvailuun. Toisin sanoen kun Yhdysvalloissa vaikkapa Steve Reich kiinnostui Afrikan musiikkiperinteistä, Virossa taas Veljo Tormis kiinnostui paikallisesta kansanlaulusta ja Arvo Pärt vanhan musiikin liikkeestä. Lippus huomauttaa, että tällaiset kiinnostukset heijastavat laajempia yhteisöllisiä prosesseja. Säveltäjän kiinnostuksen kohteet ovat toki “normatiivisen sävellysopetuksen ulkopuolella”, kuten Jalkanen kirjoittaa, mutta nämä kohteet muodostuvat silti osana laajempaa liikehdintää. Yllä on pohdittu, että Jalkasen tapauksessa tällainen konteksti on esimerkiksi suomalaisen nykykansanmusiikin prosessit 1980-luvulla (ks. 2.2.1).

Veljo Tormis on erityisen kiinnostava säveltäjä vertailussa Jalkaseen koska näiden kahden säveltäjän “kiinnostuksen kohteet” ovat hyvin konkreettisesti samoja – toisin kuin vaikkapa Reichin tapauksessa, jossa säveltäjien kiinnostukset kohtaavat ainoastaan yleistyksen tasolla. Jalkanen mainitsee monesti kirjoituksissaan, että Tormisin musiikki on ollut hänelle tärkeä vaikutte (ks. esim. 2009; 798). Mielenkiintoinen lähde on myös Jalkasen koonti Veljo Tormisin luennosta Helsingissä vuonna 1989 (Jalkanen 1989). Lisäksi Mark Lawrence on haastatellut lyhyehkösti Jalkasta tutkiessaan Veljo Tormisin vaikutusta muihin säveltäjiin. Lawrencen haastattelussa Jalkanen mainitsee tavanneensa Tormisin 1970-luvun lopulla Helsingissä, ja että säveltäjät keskustelivat pitkästi virolaisesta ja suomalaisesta kulttuurista sekä Kalevalasta (Lawrence 2017, 96).

Veljo Tormisin musiikkia ja elämää on esitellyt englanniksi Mimi Daitz (2004). Tormis on pitkälti kuorosäveltäjä, jonka sävellyksissä esiintyy Viron lähialueiden kansanlaulua

“sellaisenaan”. Tormisin laajimpia teoksia ovat kuorosävellysten muodostamat syklit, jotka esittelevät eri alueiden kansanlaulua arkistolähteisiin pohjautuen. Esimerkiksi teokset kokoelmassa *Unustatud rahvad*, “unohdetut kansat”, käy läpi Suomenlahden eri vähemmistökansojen perinnelaulua: “vatjalaisia häälauluja” – *Vadja pulmalaulud* 1983; “inkeroiseepos” – *Isuri eepos* 1975; “Inkerin illat” – *Ingerimaa õhtud* 1991 jne. Tormisin tekniikkaan kuuluu, että hän ei muokkaa tai kehittele kansanlaulun melodioita, vaan ainoastaan siirtää ne nykykuorolle. Eräs tärkeä tiedonlähde Tormisille on Herbert Tamperen kansanlaulukokoelmat *Eesti rahvalaule viisidega*. Tormisin suosimasta lauluperinteestä käytetään yleisnimitystä *regilaul*. Daitzin mukaan perinnettä yhdistäviä melodisia piirteitä ovat muun muassa: suppea melodinen ääniala; yksittäisten sävelten tai pienten melodisten yksikköjen toisto; sekä melodisten hyppyjen harvinaisuus (Daitz 2004, 46-7). Kansanlaulun minimaaliset ominaisuudet vaikuttavat osaltaan siihen, että Tormisin tyyliä on kuvailtu minimalistiseksi (Lawrence 2017, 93).

Tormis puhuu omaperäisen kansanmusiikin arvosta ja uhanalaisuudesta tavalla, joka todennäköisesti on vaikuttanut Jalkasen ajatteluun. Esimerkiksi osa Tormisin Helsingin luennon aiheista – Jalkasen referaatissa vuodelta 1989 – muistuttaa vahvasti Jalkasen myöhemmän esseen *Monikulttuurisuudesta* ajatuksia. Tormis kommentoi virolaisen kansanmusiikin statusta:

“Meillä Virossa on monesti auottu ovia Eurooppaan, aluksi kristinuskon kaudella ja sitten uuden ajan alussa. Joka kerta tähän on liittynyt oman alkuperäisen kulttuurin halveksinta. Siitä on seurannut, että mm. vanha kansallinen runolaulumme on jäänyt käytöstä, unohtunut, ja sen tilalle kirkon välityksellä tullut saksalaisperäinen musiikki. Samoin on ollut vielä tämän vuosisadan alussakin, kun modernistiset virtaukset tulivat Viroom – mm. Mart Saarelle aukeni kansanmusiikin maailma vasta modernistisen vaiheen jälkeen.” (Tormisin luento, ks. Jalkanen 1989, 62.)

Suhteessa virolaisen taidemusiikin virtauksiin Jalkasen kirjoituksista hahmottuu – paitsi voimakas läheisyys Tormisin tyyliin – myös kiistanaihe oman ajan suomalaisen taidemusiikin piirissä. Jalkanen kritisoi suomalaisten modernistien tapaa väheksyä näkyvästi suomalaisessa musiikkielämässä virolaisten säveltäjien tyyliä:

“Nyky musiikin hienoin paikallisuudesta lähtenyt suuntaus on 1970-luvulla syntynyt balttialainen koulu, virolaisten Veljo Tormisin, Arvo Pärtin ja Lepo Sumeran kehittämä uusmodaalinen ja minimalistissävyinen suuntaus. Siitä on tullut valtaapitävän, Darmstadt-Ircam-koulun merkittävä haastaja ja umpisolmujen avaaja. Tämä johti tietenkin ärhentelyyn, koska kyse on siitä, kenellä on musiikkielämän valta. Kuvaava oli jälkisarjallisuuden paavin, Pierre Boulezin, mielipide Helsingin Sanomissa muistaakseni 1990-luvun alussa, missä hän kovin sanoin kritikoit uutta balttialaista koulua “säälittävänä ilmiönä”. Suomen moderni musiikki nuoriso tuli perässä ja pilkkasi Arvo Pärtiä ja kumppaneita “Baltian pelleiksi.”” (Jalkanen 2011, 297.)

Tässä mielessä voidaan sanoa, että "arkaismi" saa myös aidon ismin ominaisuuksia Jalkasen kirjoituksissa (vrt. Jalkanen 2005, 272). Välillä skisma hahmottuu vastakkainasettelussa Sibelius-Akatemian sävellyksen professorin Paavo Heinisen edustamaa tyyliuuntausta kohtaan (ks. Silvennoinen 2003, 31). Sinänsä virolaisen taidemusiikin erilaisuus painottuu myös muiden suomalaisten säveltäjien teksteissä. Esimerkiksi Kalevi Ahon artikkeli Rondo-lehdessä vuonna 1997 tiivistää: "Virolainen ja suomalainen nykymusiikki ovat kaukana toisistaan. Virossa harrastetaan mm. minimalismia, monityylisyyttä ja kansanmusiikin elementtejä, jotka ovat olleet Suomessa lähes pannassa." (Aho 1997, 17).

Vaikuttaa siltä, että Veljo Tormis ei ole kirjoittanut merkittävästi musiikkia virolaiselle kanteleelle. Tormisin teosluettelossa on kuitenkin kuoroteoksia, joissa on mukana pienkanteleita – esimerkiksi *Kalevalan seitsemästoista runo* (1985) – mikä muistuttaa tiettyjä Jalkasen kuoroteoksia (ks. teoslista s. 11). Mielenkiintoinen kysymys, jota tämä tutkimus ei käsittele, on miten Jalkasen säveltämä kuoromusiikki suhteutuu Tormisin kuoroteoksiin. Luku 3 jatkaa pohdintaa Jalkasen kantelemusiikin suhteesta itämerensuomalaiseen kansanlauluun.

3. Muinaiset aiheet / mielenkiinnon kohteet

Tässä luvussa tarkastelen Jalkasen kantelesävellysten viittauksia kahteen “muinaismusiikkiin”: antiikin Kreikan musiikkiin ja suomalaisen kansanmusiikin vanhoihin kerrostumiin.

Rajaamalla tutkimus näihin kahteen aiheeseen tutkimuksen ulkopuolelle jää kuitenkin muita “kohteita”, joiden Jalkanen kertoo vaikuttaneen hänen sävellyksissään¹². Käsittelemättä jää nähdäkseni pääasiallisesti kolme aiheetta: (1) “mustalaismusiikki” eli romanien musiikki, (2) bysanttilainen kirkkolaulu¹³ ja (3) Andien musiikki. Näistä kolmesta romanien musiikki on selkeästi esillä varsinkin Jalkasen kantelekonsertossa, jota tämä tutkimus ei käsittele. Bysantin liturgisen musiikin sävelaiheita Jalkanen käyttää ainakin kahdessa kanteleteoksessa: *Ektenia* ja *Vecernie*. Andien musiikki on arvoituksellisempi viittaus. Jalkasen kantelesävellysten teoskommenteissa tämä aihe ei nouse esiin. Saattaakin olla, että Andien musiikki on Jalkasen kantelemusiikin kannalta epäolennaisempi aihe.

Muinaisilla aiheilla tarkoitetaan tässä luvussa ensisijaisesti sellaisia säveltäjän “mielenkiinnon kohteita”, joista löytyy musiikillisia aineksia kuten: asteikkoja, sävelikköjä, sävelaiheita tai melodioita. Muinaisuutta voisi toki tarkastella myös täysin erilaisesta näkökulmasta. Tämä tutkimus ei esimerkiksi ollenkaan käsittele Jalkasen käyttämiä arkaaisia tekstejä, kuten myyttejä tai muita kertomuksia.

Vaikka tässä luvussa käsitellään kahta aihealuetta erillään, on syytä muistaa, että Jalkanen tyyppillisesti hämärtää rajoja eri kohteiden välillä. Esimerkiksi tietty sävelikkö näyttäytyy, ikään kuin samaan aikaan, sekä antiikin tetrakordina että inkeröisen itkusävelmänä. Vastaavasti kirjoituksissaan Jalkanen saattaa pohtia sävelikköjen diffuusiota antiikin Kreikasta 1900-luvun Inkeriin (2011, 301). Tällaisten yhteyksien pohtiminen on tietenkin nimenomaan *arkaismin estetiikkaa*, Jalkasen esittelemällä tavalla, eli muinaisen musiikin maailmanlaajuisuuden viehätystä. Jalkanen käsittää tämän taipumuksen ensisijaisesti taiteellisena projektina, ja vaikka tieteellinen tutkimus saattaa toimia taustavoimana, vanhakantaisen musiikin olemuksen pohtiminen on Jalkaselle perimmiltään luovaa toimintaa, jossa tarkka tieto ei ole etusijalla:

“Taiteilijalla on oma lupa tulkita aineistojaan ja tuntemuksiaan. Erilaisten yhteyksien näkemistä voi harjoittaa taiteilijan vapaudella – mitä siitä, jos esimerkiksi esiin pulpahtava babylonialainen tai sumerilainen alkukuva menisikin metsään. Tärkeintä on, että syntyy hyvää taidetta. Että löytyy hiljaisuuden syrjä.” (Jalkanen 2011, 307.)

¹² Ks. esim. Jalkanen 2005, 275; 2014, 64-5.

¹³ Itäeurooppalainen kirkkolaulu tarjoaisi myös erilaisen näkökulman minimalismin aiheeseen – vrt. *“Spiritual Minimalism”* (Dies 2013, 335).

Tämän luvun osioissa pyrin ensisijaisesti tarkastelemaan Jalkasen kiinnostuksen kohteita erillään toisistaan ja yksittäiselle kohteelle ominaisen tiedon valossa. Tarkoituksena on yhtäältä valottaa minkälaisia aineksia Jalkanen valikoi rajatusta – mutta mahdollisesti hyvinkin runsaasta – lähdemateriaalista, ja toisaalta syventää ymmärrystä Jalkasen käyttämistä tiedonlähteistä. Myöhemmin pohdin miten Jalkasen materiaalit laajenevat rajatusta kontekstista muihin suuntiin ja minkälaisia perusteluja laajentamiseen liittyy.

3.1 Antiikin Kreikan musiikki

Kantelesävellysten teoskommenteissa Jalkanen viittaa toistuvasti antiikin Kreikan musiikkiin. Tyypillisesti yksittäinen teos ”perustuu” jollekin antiikin moodille tai asteikolle, jonka Jalkanen ilmoittaa teoskommentissa. Aiheena ja innoittajana *antiikin Kreikka* muodostaa Jalkasen sävellystuotannossa tyyllilajin, jossa kanteleella on tärkeä rooli. Eräs säveltäjää esittelevä teksti kuvailee tätä alalajia:

”Suurin osa Jalkasen näppäilysoittimille tekemästä kamarimusiikista perustuu antiikin teorioita ja estetiikkoja tutkiskelemaan maailmaan: muinaisiin sävelkatkelmiin, diatonisiin neli- ja viisisävelikköihin, niitä värittävään kromatiikkaan ja mikrintervallikulkuihin sekä erilaisiin tasavireisyydestä poikkeaviin luonnonsäveliin. Näitä teoksia ovat muun muassa Kanteleseptetto (1987), Orjankukka (1989), Toccata (1992), Siemen (1993), Kantelekonseritto (1996), muita muun muassa laulusarjat Kreikkalaisia lauluja (1982) ja Anakreon, Heliodora (1994), Yrtti etnomezzosopraanolle ja kanteleelle (1997), Elélu alttohuilulle ja kitaralle (1998), Nunta Soarelui huilulle ja pianolle (2003) sekä Preludi, fantasia ja nokturni decacordelle (2006).” (Jalkanen 2009, 797.)

Antiikki-innostuksen motivaatioita Jalkanen kuvailee muualla. Muutamassa lähteessä Jalkanen kertoo, että hän alunperin kiinnostui antiikin Kreikan musiikista opetustyön kautta (Jalkanen 2011, 300; nuotit 1997). Joissakin lähteissä Jalkanen mainitsee uskovansa, että antiikin Kreikan musiikilla ja itämerensuomalaisella muinaismusiikilla on etäinen yhteys (Jalkanen 2010a, 407; 2011, 302).

Antiikin mielikuvituksekas henkiin herättely musiikissa ei ole erityislaatuista sinänsä. Johdannossaan antiikin musiikin historiaan Veijo Murtomäki huomauttaa heti aluksi, että antiikki ja sen jäänteet on länsimaiselle kulttuurille tyypillinen, eri aikakausina toistuva, kiinnostuksen kohde – usein niin, että tarkasteluun liittyy kuvittelua ja ihannoitua. Antiikki toimittaa ”eräänlaisen Atlantiksen funktiota” (Murtomäki 2005a).

Tämä tutkimus ei voi tehdä kattavaa esittelyä antiikin Kreikan musiikin tutkimuksesta, sen ominaispiirteistä ja haasteista. Esittelen ainoastaan huomaamiani yhtäläisyyksiä vertailussa Jalkasen kantelemusiikkiin, varsinkin siten kun Jalkanen itse puhuu musiikistaan. Pääasiassa tarkastelen yhteyksiä niin sanottuun ”antiikin musiikinteoriaan” sekä vaikutteita antiikin notaation säilyneistä fragmenteista.

Antiikin musiikinteoria kootaan nykyään eri lähteistä, joiden ajoittaminen on osittain epävarmaa. Joka tapauksessa lähteet hajautuvat satojen vuosien päähän toisistaan niin, että aihe kokonaisuudessaan käsittää ainakin vuodet 400 eaa.-400 jaa. (Mathiesen 1999, 292). Tietoa antiikin Kreikan musiikinteoriasta on viime vuosikymmeninä koonneet englannin kielellä muun muassa West (1992) ja Mathiesen (1999). Barkerin toimittamat alkuperäisten tekstien käännökset sisältävät myös runsaasti kommentteja (Barker 1984; 1989). Suomeksi aihetta on esitelty lyhyesti Veijo Murtomäki (2005b).

3.1.1 Antiikin musiikin teorian käsitteitä

Antiikin tapa puhua musiikista on nykylukijalle varsin vieras. Antiikin Kreikan tekstit itsessään eivät myöskään muodosta yhtenäistä teoriaa, vaan eri kirjoittajilla on eri näkemyksiä ja tekstien välillä hahmottuu merkittäviä eroja tai jopa erimielisyyksiä. Karkeimmillaan tutkijat tapaavat jakaa teoreettiset kirjoitukset kahteen kategoriaan: osa kirjoituksista seuraa Aristoksen oppeja, kun taas osa teksteistä seuraa niin kutsutun ”pythagoralaisen” koulukunnan ajatuksia. (Barker 1989, 3-4.) Esittelen seuraavaksi antiikin termejä runsain käännöksin ja monin tavoin yksinkertaistettuna. Lähteet joihin viitataan käsittelevät aiheita tarkemmin ja hienovaraisemmin.

Tetrakordit, sävelasteikot ja sävelnimet

Antiikin tetrakordit ovat nelisävelikköjä, joilla on aina puhtaan kvartin raami. Raamin väliin asettuu kaksi liikkuvaa säveltä. Välisävelten asema määrää tetrakordeille karkeasti kolme eri ”genosta”: *diatoninen* a-g-f-e; *kromaattinen* a-ges-f-e; ja *enharmoninen* a-f-eus-e¹⁴. Tetrakordin sävelet tavataan luetella korkeasta matalaan. (Barker 1989, 12.)

Jalkasen kantelemusiikista voi helposti löytää monia *diatonisen* tetrakordin esiintymiä. Diatoninen tetrakordi esiintyy sellaisenaan esimerkiksi Jalkasen trioteoksessa *Orjankukka*, viisikielisen kanteleen virityksessä: a¹-g¹-f¹-e¹-e¹ (ks. myös 4.2). Missä määrin Jalkanen käyttää *kromaattista* tai *enharmonista* tetrakordia kantelemusiikissaan tuntuisi olevan vaikeaselkoisempaa.

Antiikin teoriassa myös laajemmat asteikot ymmärretään tetrakordien kautta. Esimerkiksi antiikin teoretikot saattavat asettaa kaksi tetrakordia kvintin etäisyydelle toisistaan. Sanotaan, että tetrakordit ovat *disjunktiiivisesti* yhdistettyjä (Barker 1989, 11). Kun käytössä on tetrakordin diatoninen *genos*, muodostuu laskeva asteikko: e-d-c-h / a-g-f-e.

Antiikin erilaiset säveljärjestelmät ovat monimutkainen aihe, eivätkä ne ole suoraan verrattavissa nykyajan käsityksiin esimerkiksi asteikoista tai moodeista. Tarkkaan ottaen säveljärjestelmiin liittyviä termejä ovat ainakin *harmoniai* (ks. esim. Barker 1984, 163-8), *tonoi* (Barker 1989, 17-27) ja *systēmata* (Michaelides 1978, 316). Jalkanen ei kirjoituksissaan puhu antiikin säveljärjestelmistä näin tarkasti, vaan käyttää termejä

¹⁴ Käytän neljäsosasävelaskelista seuraavia merkintöjä: ”-us” on neljäsosasävelaskelen ylennys (kuten sanassa *up*), ”-os” on alennus (*down*). Suomessa näitä sävelnimiä on käyttänyt mm. säveltäjä Sampo Haapamäki.

“asteikko” tai “moodi”. Puhetapa vastaa modernien kirjojen tapaa esitellä antiikin musiikkia nykylukijoille (vrt. West 1992, 160-1). Karkeasti kääntäen voidaan esimerkiksi sanoa, että yllä esitetty disjunkttiivinen asteikko e:stä e:hen, on “antiikin doorinen asteikko” – mutta nimitys on silloin yksinkertaistus. Tällaiset nimitykset ovat silti tärkeitä tämän tutkimuksen kannalta. Esimerkiksi sävellyksen *Toccata* teoskommentissa Jalkanen puhuu antiikin Kreikan doorisen asteikon kromaattisesta muunnoksesta, mikä viittaa e-pohjaiseen asteikkoon Jalkasen teoksessa (ks. 4.2). Mainittakoon, että juuri doorinen *harmonia* on erityisasemassa antiikin Kreikan musiikinteoriassa – se on erityisen tärkeä, miehekäs ja perustuksen omainen (Barker 1984, 167-8). Jalkasen kantelemusiikkia ajatellen on huomionarvoista, että antiikin termit säveljärjestelmille – kuten *harmonia* – liittyvät välillä antiikin kielisoitinten viritykseen (Barker 1989, 14).

Antiikin musiikin käsitteitä esitetään tässä tutkimuksessa moderneilla sävelnimillä, mikä ei vastaa antiikin käytäntöä. Sävelten nimiä, siten kun niistä puhutaan antiikin lähteissä ja tutkimuksessa, ovat muun muassa: *mesē*, *lichanos mesōn*, *parhypatē mesōn*, *hypatē mesōn* jne. Mainitut neljä säveltä muodostavat tetrakordin nimeltä *mesōn*, ja jos käytössä on diatoninen *genos* sävelten tyypillinen moderni käänös on: a–g–f–e. Sävelillä eri tetrakordeissa on verrannollisia nimiä. Sen sijaan sävelnimet eivät seuraa oktaaviekvivalenssia niin kuin modernit sävelaakkoset (a^1 , a^2 jne.). Sävelnimillä on yhteyksiä antiikin kielisoittimiin – esimerkiksi *lichanos*-sävelistä kerrotaan, että ne ovat saaneet nimensä siitä, että ne ovat keskisormella näpättäviä kieliä (Barker 1989, 407-8). Sävelten nimityksillä on lisäksi yhteyksiä muihin antiikin aiheisiin kuten sfäärien harmoniaan ja planeettojen kiertoratoihin (Mathiesen 1999, 243). Jalkanen ei tietääkseni käytä antiikin sävelnimiä kirjoituksissaan paitsi, että välillä Jalkasen tapa puhua keskisävelestä tuntuu vihjailevan vertauksesta antiikin nimitykseen *mesē* (“keski-”).

Esseessä *Monikulttuurisuudesta* Jalkanen mainitsee antiikin musiikkitermin *pyknon* (2005, 263). Antiikissa kolmen sävelen jaksoa tetrakordin sisällä kutsutaan nimellä *pyknon*, jos sävelten yhteinen intervallileveys on pienempi kuin jäljelle jäävä osuus tetrakordista (Michaelides 1978, 279). Esimerkiksi kromaattisen tetrakordin puolissävelsuhteiset alasävelet, g–f–e, muodostavat *pyknonin* koska ne ovat yhteenlaskettuna kapeammalla alueella kuin tetrakordin yläosuus, a–g–f. Jalkasen käyttämä vapaa käänös on myös kuvaava: “sävelkimppu”.

Vireestä

Antiikin vire ei ole modernia tasavirettä. Taas tämän tutkimuksen modernit sävelnimet johtavat siis harhaan. Tietyissä antiikin lähteissä virityksen eroja luokitellaan lukusuhteilla. Esimerkiksi diatoninen tetrakordi voidaan virittää monin tavoin. Yksi oleellinen ero on käytetäänkö ainoastaan vahvoja kokosävelaskelia [9:8] vai myös heikkoja kokosävelaskelia [10:9]. Näistä intervaleista laajempi, vahva kokosävelaskel, edustaa 3-rajoitteista eli pythagoralaista virettä. Heikko kokosävelaskel sen sijaan on 5-rajoitteinen intervalli, joka mahdollistaa puhdasvireiset terssit. Monet muutkin vireet ovat mahdollisia ja antiikin lähteissä mainittuja (ks. esim. Chalmers 1993, 7-15).

Kirjoituksissaan Jalkanen toteaa usein – mutta ei aina – suosivansa pythagoralaista viritystä. Joka tapauksessa virituksen laatu on Jalkasen kantelemusiikissa tärkeä kysymys, ja Jalkanen viittaa jossain määrin myös antiikin ajatuksiin vireestä. Esimerkiksi kantelekonsertosta Jalkanen kirjoittaa:

“Tärkein kreikkalaislaina on asteikon viritys. Kantele on viritetty pythagoralaisen kvinttisarjan mukaan a–e–h–fis ylös ja d–g–c alas. Järjestelmä tukee yläsävelsointia uskomattomalla tavalla. Kun Ritva Koistinen, konserton kantaesittäjä ja kärsivällinen kättilö, viritti ensimmäisen kerran pythagoralaisittain, kantele alkoi soida kuin itsestään. Ilon kyyneleet eivät olleet kaukana. Viritysten välinen ero on kuin virkistävän lähdeveden ja kraanaveden ero.” (nuotit: Jalkanen 1997b)

Valtaosassa Jalkasen kanteleteosten nuoteista ei kuitenkaan anneta tarkkoja ohjeita kanteleiden viritukseen. Tyypillisesti kehotukset ovat monitulkintaisia. Esimerkiksi Orjankukan nuotissa todetaan vain “puhdas viritys” ilman tarkempia neuvoja. Sooloteoksen *Vecernie* esitysohjeissa Jalkanen kirjoittaa: “Kantele on viritettävä joko pythagoralaiseen tai luonnonvireeseen [just tuning].” (nuotit: Jalkanen, 2010). Pääasiassa Jalkasen viritusohjeista syntyykin monitulkintaisuutta nimenomaan sen suhteen suositaanko 5-rajoitteisuutta vai pythagoralaisuutta. Vaihtoehdot ovat usein käytännössä ristiriidassa keskenään. Esimerkiksi pythagoralaisesti viritetyssä diatonisessa tetrakordissa, a–g–f–e, kokosävelaskeleet a–g ja g–f ovat vahvoja, jolloin jäljelle jäävä puolisävelaskel on suppea, niin kutsuttu *limma* [256:243]. 3-rajoitteisuuden seurauksena tetrakordin f–a -intervalli ei ole puhdas suuri terssi. Tarkempi nimitys tällaiselle laajalle “terssille” on *ditonus*, koska se on kahden kokosävelaskeleen summa. Virituksen ominaisuudet vaikuttavat tietenkin suoraan Jalkasen kantelemusiikin yhteissointeihin, joita pohdin luvussa 4.1.

3.1.2 Arkaainen viisisävelikkö

Tietyt antiikin Kreikan tekstit käsittelevät vanhaa musiikkia – “vanhaa” antiikin kirjoittajan näkökulmasta siis – ja erilaisia vähäsävelisiä asteikkoja. Tällaisten vihjeiden pohjalta tutkijat ovat myös spekuloineet antiikin musiikin asteikkojärjestelmien alkuperästä ja edeltäjistä. Tutkijat käyttävät usein tällaisesta varhaisesta musiikista nimitystä “arkaainen”, mikä tarjoaa lisäsävyn Jalkasen puheisiin arkaaisesta musiikista.

Eräs kuuluisa arkaaista musiikkia käsittelevä jakso löytyy Pseudo-Plutarkhoksen tekstistä *Musiikista*. Kyseessä on monitulkintainen dialogina kirjoitettu teksti, joka on kiinnostanut monia tutkijoita. Tekstin puhuja kertoo lainaavansa Aristoksenosta, mutta vastaavaa kuvausta itse Aristoksenokselta ei ole säilynyt. Katkelmaan liittyy kertomus kuinka ennen vanhaan muusikko Olympus teki melodiaansa säveliköllä h–a–f, johon lisättiin vielä sävel e. Tämä muodosti perustan *spondeoin*-sävelikölle, mutta joskus musiikkiin lisättiin vielä viides sävel – “kireämpi *spondeiasmos*”. Vireohjeiden pohjalta on tulkittu, että viides sävel olisi neljäosasävelaskel *cus*. Joka tapauksessa musiikki oli vähäsävelistä. Melodiaa tehtiin vain näillä sävelillä: e–f–a–h–cus. (Barker 1984, 255-7.) Tutkijat käyttävät tästä säveliköstä vaihtelevia nimityksiä kuten *spondeion*-asteikko, vanha enharmoninen tai Olympuksen

asteikko. Chalmers on koonnut erilaisia tulkintoja viisisävelikön mahdollisesta vireestä (Chalmers 1993, 98).

Pseudo-Plutarkhoksen katkelman – sekä tulkinnanvaraisesti muiden yhteensopivien kuvauksien – perusteella tietyt tutkijat ovat spekuloineet “pentatonisesta edeltäjästä” antiikin tunnetuille säveljärjestelmille. Hypoteesina on silloin, että vanha edeltäjäasteikko olisi koostunut kolmen sävelen a–f–e -muotoisista trikordeista, eli vajaista tetrakordeista. Trikordien disjunkttiivinen yhdistäminen muodostaisi pentatonisen asteikon muodossa: e–c–h / a–f–e.

Jalkasen kantelemusiikissa mainittu viisisävelikkö esiintyy usein. Paljaimmillaan sävelikkö löytyy Jalkasen triosta *Melunaa* (1985), jossa kolme viisikielistä on viritetty sävelin: d^1 – es^1 – g^1 – a^1 – b^1 . Viisisävelikön esiintymisiä muualla Jalkasen kantelemusiikissa pohdin tarkemmin luvussa 4.2.

Jalkanen itse kirjoittaa arkaaisesta viisisäveliköstä perusteellisimmin *Tutkiva säveltäjä* -tekstissä vuonna 2011. Jalkanen kertoo, että lähtökohtana viisisävelikön käyttöön on alunperin ollut a–f–e -sävelsolu, mikä vastaa – nähtävästi sattumalta – antiikin tutkijoiden hypoteesia vanhasta enharmonisesta trikordesta. Jalkanen kertoo keksineensä tämän sävelsolun säveltäessään musiikkia elokuvaan *Halla* vuonna 1977:

“Keksin lumoavalta tuntuvan, laskevan sävelyhdistelmän suuri terssi – pieni sekunti. Kun se yhdistetään omaan kvinttitranspositioonsa, seuraa viisisävelikkö tyyppiä e–c–h–a–f–(e). Säveltäessäni Septettoa kanteleelle huilulle, cembalolle ja jousikvartetille (1987), perehdyin Ilpo Saunion artikkeliin etiopialaisesta musiikista, ja totesin saman asian krarin, Orfeuksen lyyran etiopialaisen muunnoksen virityksestä. Perehdyttyäni opetustoimessani Tampereen yliopistossa ja Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla antiikin musiikkiin kävi ilmi, että moodi on sekä muinaisegyptiläisen musiikin kulmakivi että tunnetaan muinaiskreikkalaisessa musiikissa nimeltä Damonin pentatoninen asteikko. Lopulta huomasin Oxfordin emeritusprofessorin M.L. Westin toteamuksen, että kyseessä on arkaainen yleismaailmallinen melodinen tukipiste, jota kuullaan Euroopan lisäksi myös Kiinassa, Japanissa, Intiassa ja Afrikassa. Moodi on epäilemättä kulttuurin luoma ja siirtämä, sillä yläsävelsarjan helpoimmin kuultavaan osioon sitä ei voi ankkuroida. Jippii! Ensi oivalluksesta lähtien moodi on kulkenut töissäni melodis-harmonisena tukipisteenä.” (Jalkanen 2011, 300)

Jalkasen viisisäveliköstä käyttämä nimitys “Damonin pentatoninen” ei vastaa minkään muun lukemani lähteen terminologiaa. Antiikin tutkijoista West kylläkin käyttää ilmaisua “Damonin asteikot”, *Damonian scales*, mutta silloin on kyseessä Aristides Quintilanuksen kuvailemat kuusi vanhaa sävelikköä¹⁵ (West 1992, 174). Vaikka Aristideksen sävelikötkin

¹⁵ Damonin nimi johtuu tässä ilmeisesti Aristideksen viittauksesta Platonin ja sitä kautta Damonin oppeihin (vrt. Barker 1984, 168-9).

ovat “vanhoja”, ne ovat silti tarkasti ottaen eri sävelikköjä – eri lähteestä – kuin *spondeion* tai siitä johdettu pentatoninen edeltäjä.

Tässä vaiheessa on syytä huomata, että pentatoniset asteikot – kyseinen viisisävelikkö ja tunnetumpi *anheimitoninen pentatoninen* – ovat jo pitkään olleet monenmuotoisen teoretisoinnin ja spekuloinnin kohteena musiikkikirjallisuudessa. Käsityksillä ja olettamuksilla pentatonisuudesta on oma historiansa, jonka seuraaminen tarjoaa oman näkökulman “muinaisen modaalisuuden” aiheeseen. Musiikintutkija Matthew Gelbart katsoo, että ajatus pentatonisuuden muinaisuudesta on laajalle levinnyt trooppi, joka palautuu aina 1700-luvulle saakka, kun musiikinhistorioitsija Charles Burney vertasi Pseudo-Plutarkhoksen *spondeion*-sävelikköä “skotlantilaisen” ja “kiinalaisen” musiikin asteikkotyyppeihin (Gelbart 2007, 120-8).

Gelbart kuvailee kuinka olettamus “muinaisesta”, “orientaalaisesta” ja/tai “kansanomaisesta” asteikosta sai suuren suosion 1800-luvun kirjallisuudessa vaihtelevin todistein ja painotuksin. Gelbart katsoo myös, että kyseinen diskurssi liittyy keskeisesti kansanmusiikin modaalisuuden, *folk-modality*, käsitteen muodostukseen. Idean myöhäisemmistä vaiheista Gelbart ja Rehding nostavat esiin Hugo Riemannin vaikutusvaltaisen tutkielman *Folkloristische Tonalitätsstudien* vuodelta 1916. Riemann jatkaa tutkielmassaan Burneyn kulttuurienvälisen vertailun linjaa ja hahmottelee maailmanlaajuista “tetrakordeille” perustuvaa säveljärjestelmää. (Gelbart & Rehding 2011, 153-8.) Monet tämän tutkimuksen lähteet – kuten yllä mainittu West ja seuraavan luvun A. Salmenhaara – viittaavat puolestaan Curt Sachs'n kirjoituksiin “vanhakantaisesta”, “itäisestä” ja “maailmanlaajuisesta” kvarttipohjaisesta säveljärjestelmästä (ks. esim. Sachs 1943, 29; 71; 125 & 207-9).

Yllä olevan perusteella voitaneen esittää joitakin kriittisiä huomioita Jalkasen puheisiin muinaisesta “Damonin pentatonisesta”. Ensinnäkin puhtaasti antiikin tutkimuksen näkökulmasta ajatus pentatonisesta edeltäjäasteikosta näyttäytyy spekulatiivisena ja osittain kiistanalaisena – esimerkiksi Hagel epäilee spekulatiivisuutta Pseudo-Plutarkhoksen pohjalta (Hagel 2010, 397-407). Toiseksi, mikäli hyväksytään Gelbartin analyysi muinaisen pentatoniikan teoretisoinnin historiasta, herää kysymys missä määrin myös Jalkanen jäljentää aikaisempien kirjoittajien “orientalistin” asennetta (Gelbart 2007, 114). Toisin sanoen, hyväksyessään tietyt pohjimmiltaan länsimaiset käsitykset *modaalisuuden* yleismaailmallisesta luonteesta Jalkanen omaksuu juuri sellaisen keskusjohtoisen ajattelutavan, jota Jalkanen muissa yhteyksissä vieroksuu.

3.1.3 Antiikin sävelkatkelmat

Antiikin musiikinteorian lisäksi Jalkanen kirjoittaa välillä teoskommenteissaan ja kirjoituksissaan antiikin musiikkinotaation fragmenteista. Esimerkiksi teoksesta *Speira* bandoneonille ja decacordelle Jalkanen kirjoittaa: “Teoksen materiaalina on katkelma Limenioksen hymnistä Delfoin Apollolle, 128 eKr., viehättävä yhdistelmä antiikin diatonista ja kromaattista pentatoniikkaa.” (kansilehdet: Jalkanen 2010, 8). Seuraavassa

tarkoituksena on esitellä minkätyyppisistä lähteistä on kysymys kun Jalkanen puhuu antiikin sävelmistä kirjoituksissaan (ks. myös 2005, 263).

Antiikin notaatio käyttää aakkosia ja aakkosista johdettuja symboleita järjestelmässä, jolla ei ole yhteyttä modernin länsimaisen notaation kanssa. Pöhlmann ja West toteavat, että säilyneitä fragmentteja tunnetaan nykyään yhteensä 61 kappaletta (2001, 6). Katkelmien muuntaminen modernille nuottiviivastolle ei ole yksioikoinen prosessi. Monet lähteet ovat huonokuntoisia. Notaation käyttötapoihin tai esityskäytäntöihin liittyviä kysymyksiä on vaikea ratkoa. Antiikin notaatio sisältää pääasiassa tietoa säveltasosta, ei esimerkiksi rytmistä. Säveltason tulkinta on silti tutkijoiden mukaan kohtuullisen luotettavaa – notaatiota tulkitaan niin kutsuttujen Alypiuksen taulukoiden mukaan (Mathiesen 1999, 606).

Jalkasen mainitsema Limenioksen hymni on peräisin Delfoin kaivauksissa vuonna 1893 löydettyiltä marmorilaatoilta. Kaksi laattaa on säilynyt palasina, jotka on koottu kaivausten yhteydessä. Laatat olivat aikanaan esillä niin kutsutussa ateenalaisten aarrekammiossa. Kaiverruksista erottuu kaksi erillistä hymniä, joista jo mainittu Limenioksen hymni tunnetaan myös järjestysnumerolla *toinen* Delfoin hymni. (Hackworth 2015, 3-6.) Delfoin laatoista arvellaan nykyään, että ne ovat peräisin vuodelta 128 eaa, sillä hymnien kaiverruksen katsotaan liittyvän erään tietyn festivaalin ajankohtaan (ibid., 10-2).

Keskityn seuraavaksi kaiverrukseen, joka tunnetaan nimillä *Delfoin ensimmäinen hymni Apollolle* tai *Delfoin ensimmäinen paiaani* tai *Athenaioksen hymni*. Hymnin tekstiä ja siihen liittyvää taustatietoa on esitelty muun muassa epigraafikko Hackworth (2015). Kaiverruksen tekijästä ei ole selkeää merkintää, mutta nykyään katsotaan usein, että kaiverruksen vaurioituneesta otsikosta erottuva merkintä "Athenaios" kelpaa tekijän nimeksi (ibid., 7-8). Tekstistä on saatavilla myös suomennos (Murtomäki 2005a).

Kyseisessä kaiverruksessa musiikillinen notaatio on merkitty hymnin rivien väliin (Hackworth 2015, 5). Antiikin Kreikasta tunnetaan eri nuotinnusjärjestelmiä, joista Athenaioksen hymni on nuotinnettu niin kutsutulla "laulunotaatiolla". Delfoin hymnien musiikkia on tulkittu löydöstä lähtien. Monet modernit esittelykirjat kommentoivat ensimmäisen hymnin piirteitä ja esittelevät otteita muunnettuna nuottiviivastolle (esim. West 1992, 288; Mathiesen 1999, 40-1; Pöhlmann & West 2001, 62-73). Esimerkki 2 näyttää pienen osan hymnin alusta siten kuin sen on tulkinnut ja esittänyt West. Westin kirja on lähde, jonka Jalkanen mainitsee tuntevansa (Jalkanen 2011, 300).

Athenaioksen hymnistä mainittakoon vielä, että antiikin musiikin tutkijat tapaavat kommentoida hymnin alun arkaaista sävyä (esim. Pöhlmann & West 2001, 73). Perusteluna on, että hymnin alun sävelet muistuttavat Pseudo-Plutarkhoksen kuvailemaa vanhakantaista *spondeion*-sävelikköä. Athenaioksen hymnin alkua vertaillaan siis arkaaisen viisisävelikön aiheeseen, jota käsiteltiin yllä (ks. 3.1.2). Esimerkki 3 näyttää vielä otteen Jalkasen viisikielistriosta *Melunaa*. Viisikielisten soittamaa es-g-a-b -sävelikköä voi verrata Athenaioksen hymnin alun säveliin siten kuin asian on esittänyt West.

[Pro-mó-leth' He - li] - kô - na ba - thý - den - dron haí lá - [che - te, Di - ó]s
 e - [ri] - bró - mou_ thý - ga - tres eu - ò - l[e noi:] mó - le - te, sy - nó -
 mai - mon hí - na Phoî - bon òi - dâi - si - mél - psē - te chry -

Esimerkki 2. Delfoin ensimmäinen hymni Apollolle. Ensimmäinen säkeistö, noin säkeet 1-3. Nuotinnusohjelmalla kopioitu ote Westin tulkinnasta ja esittelystä (West 1992, 288).

27 5 + 6 + 5 / ♩

28 6 + 4 + 6 / ♩

p. mf

Esimerkki 3. *Melunaa*, es-g-a-b -sävelikkö (nuotit: Jalkanen 1985, t. 27-8).

3.1.4 Antiikki laajenee – tetrakordit maailmassa

Kuten on jo todettu Jalkasen arkaismit eivät rajaudu tiukasti antiikin lähteisiin, vaan päinvastoin arkaismit hakevat tyypillisesti rajapintoja kulttuurien välillä ja etsivät maailmanlaajuisia sovelluksia. Yllä huomattiin jo kuinka “arkaainen pentatoninen asteikko” liittyy antiikkiin lähinnä vain spekulatiivisesti. Seuraavassa referoin lyhyesti mihin suuntiin antiikin Kreikan aiheet yleensä laajenevat Jalkasen kirjoituksissa. Erityisesti keskitytään sellaiseen laajenemiseen, joka liittyy antiikin tetrakordien muunnelmiin.

Osittain tetrakordit liikkuvat ajassa *eteenpäin* Jalkasen kirjoituksissa. Esimerkiksi eräs Jalkasta kiinnostava myöhempi aikakausi on bysanttilainen kirkkolaulu. Tässä tapauksessa yhteys antiikkiin on hyvin todisterikas, sillä antiikin Kreikan kirjoitukset tetrakordeista ovat vaikuttaneet suoraan keskiajan Bysantin musiikillisiin kirjoituksiin (Mathiesen 1999, 291). Jalkasen kanteletoeoksista ainakin sooloteos *Vecernie* käsittelee bysanttilaissävelmiä (nuotit: Jalkanen 2010). Tämä tutkimus ei tarkastele tätä aihepiiriä Jalkasen musiikissa.

Jalkasen ajattelussa säveljärjestelmien diffuusioon liittyy sävelikköjen muuntuminen ajan myötä. Toisin sanoen Jalkasen sävellyksissä esiintyy muunlaisia tetrakordeja kuin ne, jotka tunnetaan antiikin lähteistä ja Jalkanen puhuu näistä säveliköistä välillä “muunnoksina”. Jalkanen toteaa esimerkiksi asteikosta teoksessa *Toccata, e-f-gis-a-h-c-dis-e*, että se on antiikin doorisen moodin kromaattinen muunnos (2011, 303). Toisessa lähteessä Jalkanen kirjoittaa samasta asteikosta, että se on Välimeren piirissä yleinen asteikko (levyt: 1993), mikä saattaisi viitata arabiankielisten musiikkikulttuurien *hijaz*-nimiseen *maqam*-asteikkoon tai vastaaviin käsitteisiin kreikankielisissä musiikkiperinteissä (ks. Tagg 2014, 118-24). Taggia lainaten voidaan myös todeta, että yksi näkökulma tetrakordien yleismaailmallisuuteen on otelaudalliset soittimet, millä saattaisi olla merkitystä esimerkiksi Jalkasen decacordemusiikin tarkastelussa. Tagg kirjoittaa:

“Ihmiskädessä on peukalon lisäksi neljä sormeä. Jos peukalosi on soittimen kaulan alla kun soitat luuttua, kitaraa, bouzoukia, viulua tai muuta vastaavaa kielisoitinta, voit soittaa korkeintaan neljä eri säveltä yhdellä kädellä vaihtamatta otetta, kuviota, asemaa tai kieltä. Toisin sanoen tetrakordi kiteyttää yhden erityisen käsi- ja sormiasennon. Musisoinnissa se kuvaa yksittäistä, käsin kosketeltavaa hetkeä tai elettä, joka pystyy toimimaan musiikin rakenteen mielekkäänä yksikkönä, jolla on erityinen karaktääri, luonne tai *jins*.” (Tagg 2014, 123) [oma käännös]

Tietyissä kirjoituksissa Jalkanen maalailee yhteyttä antiikin Kreikan ja muinaisen itämerensuomalaisen musiikin välillä. Kanteleella on tässä pohdinnassa rooli: “Käsitykseni mukaan kantele on antiikin sakraalisoitinten, harpun ja lyyran, kaukainen sukulainen” (Jalkanen 2010a, 407; vrt. 2011, 301-2). Jalkasen lisäksi kanteleen mahdollisesta suhteesta antiikin Kreikkaan on kirjoittanut ainakin musiikintutkija Timo Leisiö (ks. Leisiö 1997). Sekä Jalkasen että Leisiön kirjoituksissa antiikki hahmottuu laajimmillaan vain välietappina suuremmissa kysymyksenasettelussa. Leisiö kirjoittaa aiheen laajemmasta merkityksestä:

“Antiikin Kreikka oli kulttuurinen välittäjä, joka siirsi sitä edeltäneiden sivilisaatioiden perintöä sen jälkeen tulleille sivilisaatioille. [...] Mutta jo kolmisen tuhatta vuotta sitten tunnettiin sananparsi “ei mitään uutta auringon alla”. Jos tämän tajuaa, voi myös ymmärtää, että meidänkin teknologiseen arkeen pukeutuva aikakautemme uusintaa sukupolvesta toiseen samaa, mitä antiikin ajan sivistyneistö piti tärkeänä opittuaan asioita naapureinaan olleilta sivilisaatioilta. Ne taas edustivat Kreikkaa paljon vanhempia kulttuureita, joiden sisältöjä voimme vain arvailla.” (Leisiö 1997, takakansi)

Samaan tapaan Jalkasen kirjoituksissa antiikki ei hahmotu ainoastaan perintönä myöhemmille aikakausille, vaan antiikki viittaa myös *taaksepäin* historiassa, eräänlaisena spekulatiivisen lähtöpisteenä. Tyypillistä on, että Jalkanen viittaa vähäsanaisesti esimerkiksi Egyptin tai Mesopotamian muinaiskulttuureihin, ikään kuin katoamispisteenä historian hämäriin (2011, 300; 307). Tähän pohdintaan yhdistyy myös Jalkaselle tyypillinen ilmaisu: “alkukuva” (ibid., 307).

Viimeisenä mainittakoon, että nykyaikana tetrakordit ja antiikin musiikin vire ovat kiehtoneet monia mikrotonaalisen musiikin säveltäjiä, erityisesti Yhdysvalloissa (ks. Chalmers 1993, 1-6). Tähän perinteeseen liittyen John Chalmersin kokoelma *Divisions of the Tetrachord* on kattava tiedonlähde, joka sisältää satoja viremalleja erilaisille tetrakordeille (Chalmers 1993, 161-203)¹⁶. Jalkanen ei tietääkseni puhu Yhdysvaltojen mikrotonaalisen musiikin säveltäjänimistä. Chalmersin kokoelma voisi silti tarjota käytännön ohjeita virekokeiluihin silloin kuin Jalkasen antamat viritysohjeet ovat vähäisiä tai monitulkintaisia. Jalkasen musiikin viritystä voi toki pohtia myös muiden “kiinnostuksen kohteiden” kautta – vrt. esim. karjalainen kanteleperinne 3.2.2.

¹⁶ Kiitos säveltäjä Juhani Nuorvalalle tästä kirjavinkistä. Sivumennen sanottuna: Nuorvala on käyttänyt antiikin *enharmonista* tetrakordia kantelemusiikissa – teoksessa *Omnipotens*.

3.2 Suomensukuisen kansanmusiikin vanhat kerrostumat

Tämä luku käsittelee Jalkasen tapaa viitata kantelemusiikissaan suomensukuisen kansanmusiikin "vanhoihin kerrostumiin".

Tarkastelen seuraavassa kahta rajattua kansanmusiikin aihealuetta: (1) Inkerin alueen itkuperinnettä; ja (2) karjalaista kanteleperinnettä. Molemmat ovat aiheita, joista Jalkanen kirjoittaa kirjoituksissaan, ja joilla on selkeästi havaittavia yhteyksiä Jalkasen kanteleteoksiin. Jalkasen kirjoituksissa löytyy kuitenkin myös muunlaisia viittauksia suomensukuisen kansanmusiikin "vanhoihin kerrostumiin", joita tämä tutkimus ei käsittele. Ehkä tavallisin on viittaus kalevalaiseen lauluun. Tyypillinen kommentti on esimerkiksi: "Etnisistä aineksista tärkein vaikuttaja on minulle ollut kalevalainen laulu." (Jalkanen 2011, 305). Kanteleteoksista ainakin *Taivaallisen härän tappo* viittaa selkeästi kalevalaiseen lauluun (ibid., 306).

Kansanmusiikin tutkimuksessa "vanhat kerrostumat" tuntuisi olevan ilmaus, joka kuvailee pohdintaa historiallisista vaiheista yleisluontoisesti, eikä niinkään termi, joka määrittelee musiikin ikää tarkasti. Erityisesti "kerrostumat" tuntuu viittaavan päätelmiin tietyn kansanmusiikin lajin ominaisuuksista eri ajanjaksoina. Johtopäätöksiä materiaalin iästä voidaan tehdä vertailemalla osuuksia 1800-luvulla tai 1900-luvulla kerätystä aineistosta. Esimerkiksi kalevalaisen laulun keräysaineistosta voidaan erotella eri tyylikausia ja iänmääritykseen saattaa vaikuttaa monenlaiset huomiot: runouden vanhan oloiset käyttötarkoitukset kuten loitsiminen; kalevalamitan tai alkusoinnun ominaisuudet; runouden teemojen suhteuttaminen historiallisiin olosuhteisiin kuten katolisen kirkon vaikutukseen jne. (Asplund 1981, 19-20). Musiikillisesta näkökulmasta todetaan usein, että vanhakantaisuus liittyy vähäsävelisyyteen ja sävelikköjen suppea-alaisuuteen, sekä musiikilliseen käytökseen, joka suosii pitkäjaksoista jatkuvaa – "loputonta" – kertaamista ja muuntelua (ibid. 27-8).

Kerrostumien tarkastelu käsittelee myös ilmiöitä kuten länsimaistuminen tai teollistuminen, minkä takia kerrostumien aihe liittyy luontevasti myös teemoihin, joita käsiteltiin luvussa 2 paikallisuudesta, omaperäisyydestä ja diversiteetistä. Tämän tutkimuksen näkökulmasta voidaan huomata, että "vanhaan kerrostumaan" linkittyy tyypillisesti kaksi merkitystä, jotka vastaavat Jalkasen sanaparia *etninen-entinen*: (1) se on kerätty reuna-alueella/ periferiassa / vähemmistön keskuudessa; ja toisaalta (2) sen päätellään olevan iäkäs / vanhakantainen / muinainen. Esimerkiksi karjalaisen pienkannelmusiikin historiasta todetaan usein, että pienkanteleperinne "säilyi" raja-Karjalassa 1900-luvun alkuun saakka (esim. Kastinen & muut 2003, 3).

Lähdekritiikillä on suuri merkitys näiden aihealueiden käsittelyssä. Selostukset kerrostumista – päätelmät ominaispiirteistä, esiintymisalueesta ja iästä – liittyvät käytännössä aina voimakkaasti kerääjien ja tutkijoiden resursseihin, ennakkokäsityksiin, aineiston valikointiin ja materiaalin arvottamiseen. Näkökulmasta riippuen myöhemmät tutkijat saattavat nähdä kerrostumien kuvauksissa vääristymiä eri suuntiin. Esseessään

Monikulttuurisuudesta Jalkanen kritisoi 1800-luvun Suomen kansallisromantiikkaa, joka suosi tonaalisia romansseja ihanteellistavassa ilmapiirissä ja hylkäsi kansanlaulun vieraalta tuntuvat ”vanhat kerrostumat” (Jalkanen 2005, 268). Toisenlaisesta näkökulmasta Jalkasen peräänkuuluttamaa ”arkaaisen” musiikin suosimista voisi taas kritisoida avoimesta aversiosta 1800-luvun lopun folkloren materiaaleja kohtaan (vrt. Oras 2017, 31-2).

Jalkasen sävellystyylin kuvailuissa nimenomaan yhteydet suomensukaiseen kansanmusiikkiin on huomioitu erityisen painokkaasti – ks. 1.4. Monet Jalkasen 1980-luvun teoksista on sävelletty suomalaisten kansanmusiikkijärjestöjen järjestämiin sävellyskilpailuihin – esim. teokset *Viron orja*, *Melunaa* ja *Orjankukka*. Sikäli Jalkasen kansanmusiikkikiinnostusta voisi mahdollisesti tarkastella myös säveltäjän karriääriin liittyvien motiivien valossa.

3.2.1 Inkerin alueen itkuperinne

Seuraavassa käsittelen Jalkasen kantelemusiikin yhteyksiä itkusävelmiin. Tarkastelen tässä pääasiassa Inkerin alueen itkuperinnettä, ja ainoastaan itkun musiikillisia piirteitä kommentoivien yleisesitysten kautta¹⁷. Tärkein lähteistä on Jarkko Niemen artikkeli vuodelta 2002. Anja Salmenhaaran¹⁸ artikkeli itkuvirsityyleistä vuodelta 1976 on puolestaan aavistuksen vanhentunut, mutta se on mielenkiintoinen lähde sikäli, että se on julkaistu kokoelmassa, joka sisältää myös Jalkasen kirjoittaman artikkelin. Voidaan siis olettaa, että Jalkanen on tuntenut Salmenhaaran artikkelin. Lisäksi nuotinnokset Anja Salmenhaaran itkututkielmassa ovat Jalkasen sävellysopettajan Erkki Salmenhaaran käsialaa (Salmenhaara 1976, 132). Esimerkki 4 näyttää otteen Salmenhaarojen itkunuotinnostyylistä. Vertailen seuraavassa Niemen ja Salmenhaaran huomioita itkuperinteestä Jalkasen kirjoituksiin itkusta – erityisesti Friiti-lehdessä ilmestyneen levyarvion selostuksiin (Jalkanen 2000).

Yleiset tavat puhua itkuperinteen iästä ovat huomionarvoisia tämän tutkimuksen näkökulmasta. Monet itkun tutkijat ovat arvioineet itkuperinteen olevan poikkeuksellisen vanhakantaista (Tenhunen 2006, 56-7; Niemi 2002, 694). Perinteen ikä on silti pääosin olettamusten varassa. Joka tapauksessa kuvailut, joita itkun tutkijat saattavat käyttää tradition iästä – kuten ”muinaissuomalainen musiikki” tai ”vanha kansanmusiikin kerrostuma” – vastaavat täysin Jalkaselle tyypillistä sanastoa. Tenhusen mukaan itkuperinteen yleiskatsaukset näkevät itkun maailmanlaajuisena, arkaaisena runoutena ja musiikkina. Euroopassa perinne hahmottuu itä-eurooppalaisen ja ortodoksisen väestön traditiona (Tenhunen 2006, 43). Suomensukuisessa perinteessä itkut ovat naisten traditio, joka liittyy tyypillisesti elämän murrosvaiheisiin. Sinänsä itkun ”suomalaisuus” on epävarmaa. Tradition alkuperäistä laajaa esiintymistä nykyisellä Suomen alueella tai itkuperinteen kuuluvuutta yhtenäiseen itämerensuomalaiseen perinnehistoriaan ei voida

¹⁷ Laajemmin itkun historiallisista vaiheista ja konteksteista on kirjoittanut muun muassa Anna-Liisa Tenhunen (2006). Myös ”itkun kieli” on oma tutkimuksen aiheensa.

¹⁸ Myöhemmin Anja Kosonen-Fantapié (ent. Salmenhaara)

varmuudella todistaa. Kiistämätöntä on sen sijaan “suomalaisuus” osana 1890-luvun kansallisromantiikkaa, mitä kuvaa esimerkiksi Larin Parasken ikonistatus Suomessa (Tenhunen 2006, 47-8).

1. SKS L. 443a
♩ = ca 80

Esimerkki 4. Ote Domna Huovisen esittämästä häätökusta *Äiti herättää antilasta*. Erkki Salmenhaaran nuotinos Anja Salmenhaaran artikkelissa, osiossa “Vienalainen laulualue” (Salmenhaara 1976, 133). Kopioitu nuotinnusohjelmalla.

Jalkasen kanteleteosten itkuviittaukset

Eryteisesti kaksi Jalkasen kanteleteosta viittaa selkeästi itkusävelmiin: trioteos *Orjankukka* sekä neljäs osa sooloteoksessa *Vecernie*.

Orjankukan teoskommentissa Jalkanen toteaa, että teos on hänen sävellyksistään lähimpänä muinaismusiikkia. Teoksen nimi tulee runolaulaja Larin Paraskelle omistetusta hautajaisrunosta. (Nuotit: Jalkanen 1996.) Teoksen johdannossa viisikielinen kannel soittaa yksin melodiaa nelisäveliköllä a–g–f–e, josta edellisessä luvussa todettiin, että se vastaa antiikin diatonista tetrakordia. Nuottijulkaisun teoskommentissa Jalkanen ei kuitenkaan puhu antiikin tetrakordista, vaan “itkumaisesta nelisäveliköstä”. CD-levyn kansilehdessä Jalkanen toteaa, että johdanto on “itkuvirren omainen”, mutta myös ettei hän ole käyttänyt varsinaisia kansanmusiikkiaihteita tässä sävellyksessä (levyt: Jalkanen 1993, 10).

Neljäs osa sooloteoksesta *Vecernie* on toinen esimerkki Jalkasen kantelesävellyksestä, jossa esiintyy itkumelodiaa. Tässä tapauksessa kyseessä on suora sävellaina. Jalkanen kertoo nuotin etuliitteessä, että neljännen osan musiikki pohjautuu Armas Launiksen tallentamalle itkulle: *Kuin miun olis arvannut synnyttäessään* (nuotit: Jalkanen 2010). Kyseisen itkun on esittänyt vuonna 1906 noin 37-vuotias inkerikko Matreuna Mirontytär Soikkolan niemen “Mäkkylässä”¹⁹. Launiksen äänite on nykyaikana julkaistu Anneli Asplundin toimittamalla CD-levyllä vuonna 2000. Huomionarvoista on myös, että Jalkanen on kirjoittanut

¹⁹ Soikkolan niemi on nykyistä Venäjää – Suomenlahden rannikolla vajaan sadan kilometrin päässä Viron rajasta.

levyartikkelin juuri tästä kokoelmalevystä Friiti-lehteen ennen *Vecernien* sävellystä (Jalkanen 2000).

Inkerin vähäsäveliset säveliköt

Vertaan seuraavaksi Inkerin alueen itkujen erityislaatuisia sävelikköjä Jalkasen kantelemusiikin sävelikköihin.

Sekä Niemi että Salmenhaara katsovat että Inkerin alueen itkut erottuvat muiden alueiden itkusta. Salmenhaara vertailee – melodian perusteella – eri alueiden itkuvirsiä ja toteaa, että useimmilla alueilla itkuvirret liikkuvat mollipentakordin sävelillä: ”Poikkeuksen tästä hallitsevasta mollipentakordisuudesta muodostavat inkeriläiset virret, joiden ambitus ja sävellaji ovat ratkaisevasti erilaisia. Inkeriläissävelmien sävelikkö on trikordi tai tetrakordi.” (1976, 150). Niemen mukaan Inkerin itkujen erityislaatuiset säveliköt eivät esiinny ainoastaan itkun tutkimuksessa, vaan heijastavat saman alueen muissa laulutyyleissä yleisiä tetrakordisävelikköjä. Tetrakordin ominaisuuksista yleisesti Niemi kirjoittaa: ”...sävelikköä voidaan pitää diatonisena tetrakordina, mutta enempää ei voidakaan sanoa, koska sävelikön 2. ja 3. aste muuntelevat puolissävelaskelen marginaalilla lähes jokaisella esiintymiskerralla” (Niemi 2002, 699).

Tämän luvun antiikkia käsittelevässä osiossa todettiin, että Jalkanen suosii a–g–f–e -muotoista tetrakordia musiikissaan. Poikkeuksen muodostaa kuitenkin jakso *Vecernien* neljännessä osiossa, joka lainaa Matreuna Mirontyttären itkua – ks. esimerkki 5. Tässä suorassa lainassa Jalkanen käyttää fis-säveltä, kuten tekee myös Launiksen nuotinnos – ks. esimerkki 6. Lainaa ympäröivässä Jalkasen omavaraisessa musiikissa tetrakordissa on puolestaan f-sävel. Toinen huomio on, että vaikka kanteleen sävelet eivät voi liukua ihmisäänen tapaan, Jalkanen on säveltänyt *Vecernien* musiikkiin erilaisia sävelvaihtaja- ja painoglissandoja ikään kuin itkun liukuvien sävelien hengessä. Jalkanen kommentoi itkun säveliukuja: ”Varsinkin säkeen lopussa kun lähestytään perussäveltä, intervallit pienenevät mikrintervalleiksi. Tuntuu kuin kiemurteleva ja liukuva melodia välttäisi viimeiseen saakka vaipumista perussävelen ”lopullisuuteen.” (2000, 13).

Tämän tutkimuksen näkökulmasta mielenkiintoinen detajli Niemen itkuartikkelissa on kommentti Evdokija Sorokinan itkusta *Itku omasta elämästä* – ks. esimerkki 7. Niemi huomauttaa melodian a–g–e -muotoisesta motiivista, että se assosioituu anhemitonisuuden takia erilaiseen modaaliseen tyylikerrokseen kuin selkeän diatoniset sävelmät. (Niemi 2002, 701.) Myös Jalkanen puhuu välillä itkusävelmien anhemitonisesta ”substraatista” ja hänen arvionsa on, että kyseessä on erityisen vanhakantainen piirre (Jalkanen 2000, 13).

Niemen mainitsemaa a–g–e -motiivia voi verrata Jalkasen sävelikön käyttöön *Orjankukan* johdannossa. Esimerkki 8 näyttää viisikielisen ensimmäisen aiheen. Kappaleen alussa tämä aihe toistuu muunneltuna niin, että muunnelmia yhdistää kaarros, joka alkaa a:lta ja laskeutuu e:lle. Niemi huomauttaa, että Sorokinan itkussa konventionaalinen piirre on ”finalisrepetitio” sävelaiheiden kadensseissa (2002, 701). Samaan tapaan Jalkasen viisikielisen aiheet päättyvät kahdelle e-kielelle. Jalkasen sävelmässä a-, g- ja e-sävelillä

esiintyy pitkiä säveliä, kun taas f-sävel esiintyy alun melodisissa aiheissa vain hetkellisesti. Tässä mielessä voisi sanoa, että Jalkasen sävelikön käytös imitoi itkuperinteen “anhemitonista substraattia”.

Eräs toinen Inkerin alueen itkussa esiintyvä sävelikkö, a–h–c -muotoinen trikordi, on myös huomionarvoinen Jalkasen kantelemusiikkia ajatellen. Sekä Salmenhaara että Niemi huomioivat nämä erityisen suppea-alaiset itkusäveliköt (Salmenhaara 1976, 140; Niemi 2002, 703). Jalkasen kantelemusiikissa tämä sävelikkö ei esiinny suorana viittauksena itkuun, mutta eräässä lähteessä Jalkanen mainitsee samanmuotoisen d–e–f -sävelikön “surumielisyyden” (2014, 65). Säveliköllä on myös merkitystä Jalkasen kantelemusiikin yhteisointien tarkastelussa (ks. 4.1). Esimerkki 9 näyttää otteen Niemen artikkelin nuotinnoksesta, jossa esiintyy a–h–c -muotoinen sävelikkö.

Muuntelu ja rytmikka

Säveliköt eivät missään nimessä ole tyhjentävä näkökulma itkuperinteen musiikillisiin rakenteisiin. Niemi korostaa, että itkun hienovarainen analyysi tutkii musiikin rakenteita yhteydessä tekstiin. Teksti on keskeinen osa itkijän melodianmuodostusta. Itkun “tonaalinen luonne” muistuttaa joko puhetta, resitaatiota tai laulua. Analyttisestä näkökulmasta riippuen musiikilliset rakenteet näyttävät vähäsävelisen yksinkertaisina tai varsin komplekseina – liukuvine sävelineen ja muuntautuvine säkeineen (2002, 697-8). Niemi pohtii inkeriläisten itkujen vähäsävelisyyden yhteyttä tekstin ilmaisuun. Vähäsävelinen melodia esimerkiksi kolmella sävelellä toteuttaa sanapainoja taloudellisesti. Niemen mukaan kolmella sävelellä on näin selkeät funktiot korkeasta matalaan: huippu-, välittäjä- ja päätösasteet. Näistä välittäjäaste realisoituu säveltasokaistana selvän sävelen sijaan. (Niemi 2002, 703.) Niemi erittelee itkun *muuntelun* erääksi tutkimuksen alueeksi. Niemen mukaan tekstin ja melodiatyyppin vuorovaikutus, synnyttää “luonnollista” muuntelua, jota on vaikea formalisoida: “...säännöt tuntuvat pakenevan itkijää ja itkijä sääntöjä.” (2002, 707).

Jalkasen soitinmusiikissa itkun sanat eivät tietenkään vaikuta näkyvästi. Silti on huomionarvoista, että Jalkanen lisää *Vecernien* neljänteen osaan esitysmerkinnän “recitativo – itku”. Myös Jalkanen kommentoi itkun muita osatekijöitä kuin sävelikköjä. Erityisesti Jalkanen ylistää itkun rytmisiä ominaisuuksia:

“Rytmiikka on puheen omaista, mutta silti musiikkia lähtökohdiltaan. Tverin karjalaisten itkussa rytmiikan ydin on kolmijakoinen iskuala, joka koko ajan elää supistuen ja laajentuen. Myös tasajakoisuutta kartetaan rytmisen varioinnin avulla. Tulos on huikea.” (Jalkanen 2000, 12)

Tähän liittyen voisi ehkä karkeasti todeta, että myös Jalkasen kantelemusiikissa on runsaasti jaksoja, joissa rytmisen variointi ja tasajakoisuuden karttaminen on keskeistä. Tämä tutkimus keskittyy kuitenkin tarkastelemaan Jalkasen musiikin säveltasollista jäsentelyä. Resitatiivin omaiseen rytmiikkaan liittyen mainittakoon vielä, että Salmenhaara pohtii artikkelissaan lyhyesti itkun yhteyksiä Bysanttiin (Salmenhaara 1976, 127-8), mikä

1 *senza tempo,* ♩ ~ 76

mp ~ mf

Esimerkki 8. *Orjankukka*, ote viisikielisen johdannosta (nuotit: Jalkanen 1996c, t. 1).

♩ = 80

kuunt - te - le kuv-vaa - mai - su - ve - ni,

ku miä lu - 'ut - te - len siu - le, lu - ku - sa - nai - sent jaa,

ku miä kai - ho - e - len kai - ho - pii - kai - se - ni,

Esimerkki 7. *Itku omasta elämästä*, Evdokija Sorokina. Ote Jarkko Niemen nuotinnoksesta (Niemi 2002, 701). Kopioitu nuotinnusohjelmalla.

♩ = 120-138

hy - väk - kää hoo - mes - ta, miun van - hem - paan hoo - li - tel - tuin,

i hy - väk - kää päi - vä, miun van - hem - paan ve - sin - vaa - li - ma,

Esimerkki 9. *Itku miesvainajan muistoksi*, Marija Nikitina. Ote Jarkko Niemen nuotinnoksesta (Niemi 2002, 703). Kopioitu nuotinnusohjelmalla.

3.2.2 Karjalainen kanteleperinne

Seuraavassa pohdin Jalkasen kantelemusiikin yhteyksiä Raja-Karjalassa 1900-luvun alkuun saakka "säilyneeseen" vanhakantaiseen pienkannelperinteeseen.

Aihe eroaa yllä käsitellystä itkuperinteestä sikäli, että Jalkanen ei tutkimieni kanteleteosten teoskommenteissa puhu suorista sävellainoista suhteessa Karjalan kannelmusiikkiin. Silti Jalkanen kirjoittaa monessa yhteydessä, myös teoskommenteissa, tästä perinteestä esteettisenä vaikutteena (ks. esim. nuotit: 1996). Jalkasen kantelemusiikkitutkielma sisältää osuuden karjalaisesta pienkannelmusiikista (2010a, 317-9). Toki voidaan myös todeta, että Jalkasen sävellyksissä pienkantelet itsessään – soitinvalintana – ovat viittaus tähän perinteeseen.

Pienkanteleilla on tärkeä rooli suomalaisen nykykansanmusiikin prosesseissa, joita käsiteltiin tämän tutkimuksen toisessa luvussa (ks. 2.2.1). Heikki Laitinen on kirjoittanut Karjalan vanhakantaisesta pienkannelperinteestä, mikä todennäköisesti on vaikuttanut Jalkasen ajatteluun (ks. esim. Laitinen 1980). 1980-luvun nykykansanmusiikissa viisikieliset kantelet nousivat esiin – eräänlaisena arkaismina? – muun muassa Laitisen ja Hannu Sahan järjestämässä muinaismusiikkiopetuksessa (Hill 2005, 127).

Raja-Karjalan kanteletyylin piirteitä

Karjalaisten kantelesävelmien pääasiallinen kerääjä ja tutkija 1900-luvun alussa oli Armas Otto Väisänen (ks. Väisänen 1928). Nykyään tähän pienkanteleperinteeseen voi tutustua myös tohtori Arja Kastisen kirjoitusten ja levytysten kautta. Kastinen on muun muassa koonnut – yhdessä Niemisen ja Tenhusen kanssa – Väisänen keräämiä kantelesävelmiä sekä niihin liittyvää tietoa kokoelmaan, joka esittelee aineistoa monipuolisemmin kuin Väisänen vanhat kokoelmat (ks. Kastinen 2013). Kastisen mukaan valtaosa karjalaisesta kanteleaineistosta on tanssimusiikkia, jonka voidaan mahdollisesti päätellä olevan vaikutteiltaan tuore kerrostuma. Silti Kastinen arvioi, että pienkannelmusiikista voidaan perustellusti olettaa, että se on hyvin vanhakantainen perinne ja, että perinteellä on selkeä yhteys runolaulukulttuuriin. (Kastinen 2013, 114-5.) Kastisen mukaan karjalaiselle pienkannelperinteelle ominaisia musiikillisia piirteitä ovat muun muassa yhdysasentoinen soittotapa, jossa soittajan kädet näppäilevät kanteleen kieliä limittäin, sekä soiton pitkäkestoisuus ja siihen liittyvä improvisaation omainen toisto ja muuntelu (ibid.).

Koistinen-Armfelt huomauttaa, että Jalkasen kantelemusiikille ominainen *soivuus* – eli sammutusten välttely ja siitä seuraava jälkisointi – vertautuu pienkannelperinteiden soittotekniikkaan (2016, 138). Toisaalta Jalkanen lainaa välillä soittotapoja myös muista kanteleperinteistä – esimerkiksi kantelekonsertossa esiintyy sulkusoittotekniikkaa, joka ei ole karjalaiselle pienkannelmusiikille ominainen soittotapa (Kankaanranta 2009, 76).

Väisänen keräysmateriaaleihin sisältyy kuvauksia pienkanteleiden virittämisestä. Kastinen arvioi, että kantelet viritettiin usein oktaavien, kvinttien ja kvarttien kautta. Kanteleen sointia saatettiin kuitenkin säätää muokkaamalla myös terssejä. Kastinen ehdottaa

luonnonpuhtaiden terssien käyttöä harkiten. Yleisohjeena Kastinen arvioi, että nykykansanmuusikon kannattaa arvioida virettä soittimen soinnin ominaisuuksien kautta. (Kastinen 2013, 118-9.)

Kiteyttäjäsävelikkö

Yllä todettiin jo, että kansanmusiikin kerrostumien pohdinnassa ajatellaan karkeasti, että *vähäsävelisyys* viittaa musiikin vanhaan ikään. Pienkanteleiden tapauksessa vähäsävelisyys liittyy tietenkin myös konkreettisesti soittimen rakenteeseen. Jalkasen kirjoituksissa tämä näkyy esimerkiksi toteamuksena, että viisikielinen kantele on “muinaissuomalaisen musiikkikäsitteen kiteyttäjä”²⁰ (nuotit: Jalkanen 1996). Viisikielisen normatiivinen d–e–f–g–a –muotoinen pentakordi ei silti tunnu olevan sellaisenaan erityisen yleinen Jalkasen kantelemusiikissa, vaikka sävelikköä vähäisesti muokkaamalla pääseekin Jalkasen musiikille tyypillisiin yhteissointeihin tai sävelikköihin (ks. 4.1.4).

Yleisesti ottaen sävelikköjen tasolla Jalkasen kantelemusiikissa on vaikea nähdä selkeitä yhteyksiä karjalaiseen pienkannelmusiikkiin. Eroa korostaa erityisesti se, että Väisäsen keräämissä kantelesävelmissä erittäin yleiset kolmisointurakenteet eivät heijastu Jalkasen musiikin säveliköissä. Sinänsä kolmisointujen välttäminen tuntuisi vastaavan Jalkasen tapaa kirjoittaa “sointuajattelun ylivallasta” kolonialisoivana voimana kansanmusiikissa (2010a, 311). Harvinainen esimerkki Väisäsen keräämästä kantelesävelmästä, jossa säveliköt vastaavat edes karkeasti Jalkasen sävellysten sävelkieltä on Tšertin Miikkulan esittämä *Pläššimizeh soitanda* – ks. esimerkki 10. Huomaa erityisesti kolmisävelikkö h–g–fis, Miikkulan sävelmän toistosäkeen alussa (vrt. 4.1.1).

“Hiljainen haltioituminen” ja minimalismi

Eräs toistuva ajatusrata Jalkasen kirjoituksissa on pienkannelmusiikin vertaaminen taidemusiikin minimalismin tyylipiirteisiin (esim. Jalkanen 2010a, 403; levyt: 1993, 9). Tyypillinen toteamus on, että näiden musiikkien välillä näyttäytyy selittämätön samankaltaisuus – ikään kuin uskomattomana sattumana:

“Karjalaisen viisikielismusiikin ja nykyisen minimalismin välillä onkin nähtävissä huikea sukulaisuus sekä rakenteellisessa että ilmaisuksellisissa suhteissa: Shemeikat, Perttuset, Pitkä-livana Bogdanoff ja sokea Teppana Jänis olivat tietämättään kuin suoraan John Cagen, Steve Reichin ja Arvo Pärtin estetiikasta.” (nuotit: Jalkanen 1996)

Vertailussaan Jalkanen mainitsee soittaja- ja säveltäjänimiä, mutta ei kuitenkaan selitä kovinkaan tarkasti mitä hän tarkoittaa “huikealla samankaltaisuudella”. Koetan seuraavassa myötäillä ja havainnollistaa Jalkasen vertailua esittelemällä valikoituja piirteitä Steve Reichin tunnetusta teoksesta *Piano Phase* piano- tai marimbaduolle. Esimerkki 11 näyttää toistokuvion, joka Reichin sävellyksen ensimmäisessä osiossa käy läpi *phasing*-tekniikan mukaisen vaiheittaisen prosessin (Reichin tekniikasta ks. esim.

²⁰ Pentakordi mainitaan samankaltaiseen tapaan myös Sibeliuksen koeluennossa (Oramo 1980, 99).

Nuorvala 1991, 119-20). Ensinnäkin voidaan huomata, että käsien asettelu limittäin Reichin kuviossa muistuttaa pienkannelperinteen yhdysasentoista soittotapaa. Toiseksi Reichin kuvion viisisävelikkö vastaa *sävelluokkiensa* puolesta viisikielisen kanteleen tavanomaista pentakordivirettä – h–cis–d–e–fis – vaikka sävelten asettelu onkin merkittävän erilainen. Kaiken kaikkiaan *Piano Phase* on harvinaisuus pianoduo-ohjelmistossa koska Reichin kappaleen *voisi* soittaa pienkanteleilla. Ainakin siinä mielessä Jalkasen tapa puhua rakenteellisesta sukulaisuudesta, ei ainoastaan esteettisestä, lienee ymmärrettävä.

Kirjoittaessaan näiden musiikkien esteettisestä yhtäläisyydestä Jalkanen viittaa tyypillisesti erityiseen “olotilaan” (esim. 2011, 299). Usein Jalkanen lainaa A. O. Väisäsen pienkannelmusiikista käyttämää ilmaisua “hiljainen haltioituminen”. Fraasina “hiljainen haltioituminen” ei esiinny ainoastaan Jalkasen käytössä, vaan tuntuu vakiintuneen tutkimuksessa karjalaisen pienkannelmusiikin ilmapiiriä, vetovoimaa tai esitystilannetta kuvailevana sanontana²¹. Väisäsen alkuperäisessä tekstissä ilmaus liittyy erityisen voimakkaaseen elämykseen kanteleensoiton kuuntelusta pirtissä:

“Tämä oli voimakkaan lauluun eläytymisen, haltioitumisen tapaus. 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[...] Vähitellen, saman sävelmän jaktuessa alinomaisin muunteluihin, hänen vartalonsa alkoi vaipua alas pöytää vasten, silmäluomet painuivat umpeen, ukko soitti kuin unessa. Vaikka kuuntelinkin paatuneen muistiinpanijan uteliain korvin, tunsin lumoutuvani.” (Väisänen 1943, 43)

Suhteessa termiin *minimalismi* voidaan vielä todeta, että muutkin kuin Jalkanen tuntuvat käyttävän tätä termiä kansanmusiikin vanhakantaisista, toisteisista ja vähäsävelisistä kerrostumista. Hill katsookin, että eräs tyylilaji suomalaisessa nykykansanmusiikissa on: “Minimalistinen motiivi- ja variaatiopohjainen vapaa improvisaatio, nyky-muinaismusiikki”²² (Hill 2005, 245). Merkittävä ero Jalkasen kantelemusiikkiin on toki improvisaation rooli. Jalkasen kantelemusiikki on lähes kauttaaltaan tarkkaan notatoitua. Pohdin lyhyesti muuntelua Jalkasen musiikissa vielä luvussa 4.2.

²¹ Esim. Kastinen 2013, 118. Lisäksi *Hiljainen haltioituminen* on poimittu otsikoksi vuonna 1990 julkaistuun kokoelmaan Väisäsen kirjoituksia (ks. Väisänen 1943).

²² Minimalistic Motivic- and Variation-Based Free Improvisation, Contemporary “Ancient” Music.

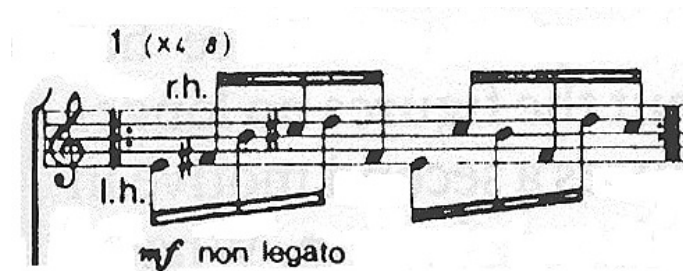
149 a.
»Pläššimizeh soitanda».

Aunuksen Karjala, Suurimäki.
Tšertin Miikkula.

Väisänen, Ka 63 (v. 1919).



Esimerkki 10. Tšertin Miikkulan *Pläššimizeh soitanda*. Väisänen nuotinnoksen ensimmäinen rivi (Väisänen 1928, s. 74). Nuotinnusohjelmalla kopioitu ote. (vrt. Kastinen 2013, 240-1.)



Esimerkki 11. Steve Reich: *Piano Phase*, säv. 1967. Ensimmäisen taitteen kuvio (Reich 1980)

4. Arkaismit – kaksi näkökulmaa

Tässä luvussa tarkastellaan Jalkasen kantelemusiikissa esiintyviä elementtejä, jotka soveltuvat arkaismin määritelmän alle (ks. 2.1). Tämä luku lähestyy arkaismeja kahdesta eri näkökulmasta. Luvun ensimmäinen osio (4.1) tarkastelee yhteissointeja Jalkasen kantelemusiikissa. Luvun toinen osio (4.2) tarkastelee asteikkoja ja sävelikköjä Jalkasen kantelesävellyksissä. Käsiteltäviä kanteleteoksia olen eritellyt tarkemmin luvussa 1.5.2.

4.1 Yhteissoinnit

Seuraavassa tarkastellaan Jalkasen kantelemusiikin tyypillisiä yhteissointeja, eli harmonian paikallisia vertikaalisia tilanteita.

Yhteissoinnit eivät aina ole tyydyttävä näkökulma Jalkasen sävelkieleen. Ensinnäkin *vertikaalisuus* ei usein ole Jalkasen kantelemusiikissa yksiselitteistä, sillä sävelet jätetään tyypillisesti soimaan, *laissez vibrez*, ja eri aikaan näpätyt sävelet sekoittuvat ajan myötä keskenään. Lisäksi Jalkaselle tyypillinen kenttäteknikka vaikeuttaa puhumista harmoniasta, soinnuista tai säestyksestä perinteiseen tapaan. Tämä tutkimus ei tarkastele Jalkasen kenttien ominaisuuksia, mutta osiossa 4.2.4 esitetään joitakin havaintoja *kentästä* suhteessa tämän tutkimuksen aiheisiin.

Jalkasen musiikin yhteissointeja tarkastellessa on syytä myös muistaa Jalkasen ajatukset länsimaisen “sointuajattelun ylivallasta” (ks. 2.1). Toisin sanoen Jalkasen ajattelu painottaa myös osaltaan, että *sointujen* tutkiminen ei itsessään ole riittävää, ja että tiettyihin normatiivisiin harmonian käsitteisiin on syytä suhtautua varauksella. Kaikista näistä syistä tässä luvussa tarkastellaan ainoastaan sellaisia Jalkasen kantelemusiikissa esiintyviä jaksoja, joissa monen sävelen yhtäaikaan näpätyt “soinnut” hahmottuvat erityisen selkeästi musiikin tekstuurissa.

4.1.1 A–f–e -sävelsolu

E erityisen luonteenomainen yhteissointi Jalkasen kantelemusiikissa on: A, e, f, a. Neljä säveltä näpäyttynä yhtä aikaa. Esimerkki 12 näyttää tämän soinnun *Orjankukka*-teoksen alussa, viisikielisen kanteleen johdannon jälkeen, kun kaksi konserttikannelta liittyvät säestämään viisikielisen melodiaa. Soinnussa on kolme sävelluokkaa [e, f, a].

Jalkasen kuvailuja a–f–e -sävelsolusta on esitetty jo aikaisemmissa luvuissa, silloin suhteessa muinaisiin sävelikköihin ja asteikkoihin (ks. 3.1.2). Sama sävelsolu mainitaan kuitenkin myös vuonna 1988 Mervi-Johanna Lindstedtin tutkimuksessa, joka käsittelee Jalkasen lapsioopperan Tirlittanin vastaanottoa koululaisten keskuudessa. Lindstedt kirjoittaa silloin tutkimushaastatteluiden pohjalta “soinnusta”, mikä korostaa solun vertikaalista tulkintaa:

“Tirlittanin musiikki lähtee liikkeelle alkuidusta, perussoinnusta a, f, e, josta kaikki kehittyy ja kasvaa. Jalkanen sanoo keksineensä sen vuonna 1977 säveltäessään

Halla-teostaan Kari Liilan Simberg-aiheiseen filmiin. Sointu jäi askarruttamaan häntä toisaalta siksi, että sillä on voimakas ominaisväri ja toisaalta siksi, että se on tonaalisesti monimerkityksinen ja sitä voi käsitellä vapaasti. Vaikka sointu liittyy säveltäjällä vakaviin tunnelmiin, se ei hänen mielestään ole raskas, vaan hyvin ilmava. Teoksen melodisena ja harmonisena kulmakivenä se on myös perusta kaikille muille sävelaiheille, esimerkiksi orpolapsiteemalle.” (Lindstedt 1988, 29)

Sitaatissa yllä Jalkanen katsoo, että tämä ”perussointu” on hänen keksimänsä. Toisin sanoen, vaikka Jalkanen pohtii usein kirjoituksissaan a-f-e -solun arkaaisuuutta tai sen esiintymistä eri musiikkikulttuureissa, sävelsolu on myös tärkeällä tavalla Jalkasen oma keksintö. Voisi ehkä sanoa, että pohdinnat solun muinaisesta alkuperästä ilmaantuvat ikään kuin myöhemmin Jalkasen tietoisuuteen. Myös tämä tutkimus pyrkii voimakkaasti argumentoimaan, että a-f-e -muotoisen sävelsolun käyttäminen toistuvasti ja säännönmukaisesti sävelkielen perustana eri sävellyksissä on Jalkasen *oma* tyylipiirre huolimatta siitä, että solun ymmärtäminen eri tavoin *arkaaisena* on aivan yhtä keskeistä. Tässä luvussa pohditaan tämän sävelsolun ominaisuuksia silloin kuin solu esiintyy yhteissointina. Käytän tällaisesta yhteissoinnista nimitystä ”a-f-e -sointu”.

Esimerkki 12. *Orjankukka*, a-f-e -sointuja (nuotit: Jalkanen 1996c, t. 8-11).

A-f-e -muotoisen solun hahmottamisesta ”sointuna” huomattakoon ensin, että kyseessä ei ole perinteinen kolmisointu. Itse asiassa puhtaat kolmisoinnut – varsinkin duurikolmisoinnut – ovat harvinnaisia yhteissointeja Jalkasen kantelemusiikissa. Silloin kuin kolmisointuja esiintyy niillä saattaa olla jokin erityinen merkitys. Lindstedtin tutkimuksessa todetaan, että duurikolmisoinnut lapsioopperassa Tirlittan ilmentävät ”ironiaa” tai ”pahan enteilyä”. Jalkanen kuvailee duurikolmisoinnun tehoa oopperan musiikissa: ”karamellina, joka kuitenkin pian alkaa ällöttää”. (Lindstedt 1988, 32.) Toinen duurisointujen esiintymisympäristö on jaksot, jotka viittaavat yläsävelsarjamaiseen

harmoniaan, kuten esimerkiksi e-pohjainen taite teoksessa *A'isha* käsikelloyhtyeelle ja kanteleelle (nuotit: Jalkanen 1997c, t. 50-6).

Verrattuna duurisointuihin, mollikolmisoinnut tuntuvat olevan vapaammassa käytössä Jalkasen kantelemusiikissa. Esimerkiksi teoksen *Orjankukka* lopussa, kun alun itkumelodia palaa, konserttikanteleiden säestyssoinnuissa on myös a-mollikolmisointuja (t. 106-8). Puhtaat mollisoinnut on kuitenkin varattu yksinomaan teoksen loppuun.

A-f-e -sointu ei ole aivan tavanomainen yhteissointi. Seuraavaksi yritän esitellä miten Jalkasen a-f-e -sointuun vertautautuvia ilmiöitä esiintyy muualla kuin Jalkasen musiikissa. Pohdin samalla miten tällainen yhteissointi voidaan ymmärtää *arkaismina* – eli miten se kuulostaa arkaaiselta tai vanhakantaiselta. Alla olevien esimerkkien tarkoitus ei ole väittää, että nämä musiikkikatkelmat olisivat vaikuttaneet Jalkasen säveltämiseen. Tarkoitus on havainnollistaa, että vastaavanlaiset harmoniset ilmiöt liittyvät mielikuviin muinaisuudesta monenlaisissa konteksteissa. Huomaa, että näkökulma on hiukan eri kuin mitä tässä tutkimuksessa toistaiseksi on esitetty. Toistaiseksi ollaan puhuttu ensisijaisesti siitä, miten tiedon palaset säveltäjän ”kiinnostuksen kohteista” rakentavat tulkintaa arkaismin ympärille. Nyt on tarkoitus pohtia voiko arkaismin tulkintaa rakentaa myös konventionaaliset miellelyhtymät, joita syntyy ilman erikoistunutta tietoa esimerkiksi antiikin musiikin teoriasta tai muinaisesta itämerensuomalaisesta kansanmusiikista.

4.1.2 Borduna

Yksi näkökulma a-f-e -soinnun arkaaisuuteen on sen hahmottaminen kvinttibordunan lailla. Tällaisessa hahmotuksessa painotetaan a-pohjaisen kvintin vakautta, kun taas f-sävel ymmärretään jollakin tapaa epävakaaaksi tai lisätyksi säveleksi. Usein a-f-e -soinnun asettelu Jalkasen musiikissa tukeekin tällaista hahmotusta, niin kuin esimerkissä 12, jossa a-sävelet ääriäänissä korostavat soinnun a-pohjaisuutta. Lisäksi Jalkasen suosima pythagoralainen vire korostaa puhtaaksi viritetyn kvintin vakautta ja f-sävelen epävakautta.

Bordunat sinänsä ovat luonnollinen *arkaismi*. Tietosanakirjoissa bordunasäestyksiä kuvaillaan usein maailmanlaajuiseksi (ja ainakin spekuloiden myös vanhaksi) ilmiöksi²³. Karkeasti ottaen bordunat ovat pysyviä, yhden sävelen tai puhtaan kvintin säestysääniä. Muun muassa esseessään *Monikulttuurisuudesta* Jalkanen mainitsee bordunaäänet ”arkaismin estetiikan” mukaiseksi periaatteeksi. Lisäksi Jalkanen toteaa, että modaalisen musiikin olemus toteuttaa eräänlaista ”laajennettua bordunaa” (ks. myös Silvennoinen 2003, 30-1; Jalkanen 2011, 299-300). Tietyissä kanteletyytypeissä esiintyy myös bordunakieliä.

²³ Toisaalta *drone*-musiikki on myös painokkaasti *moderni* ilmiö 1900-luvun elektronisen musiikin saralla...

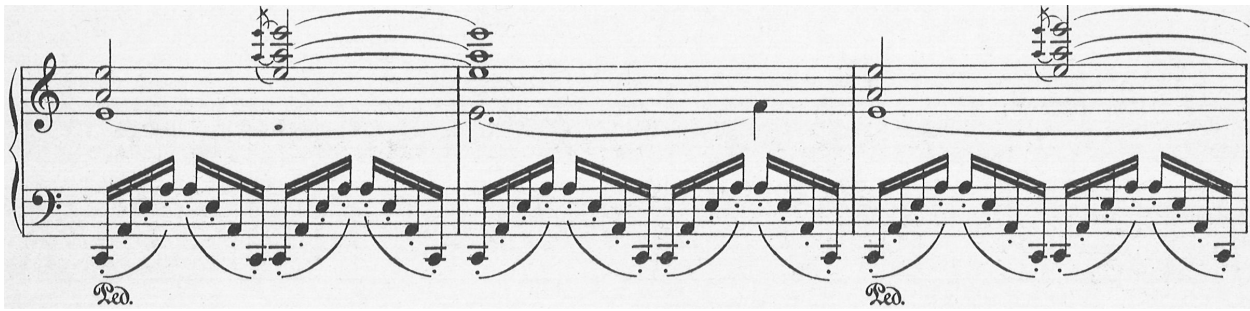
Vaikka Jalkasen musiikissa esiintyy silloin tällöin avokvinttejä²⁴ tyypillisempi yhteissointi on kuitenkin a-f-e -muotoinen. F-sävel erottaa siis soinnun tyypillisestä avokvinttibordunasta. F-sävelen lisääminen a-pohjaiseen kvinttiin saattaa kuitenkin myös tukea soinnun kuulemista arkaaisena. Pohdin seuraavaksi a-f-e -soinnun arkaaisuutta lainaamalla musiikintutkija Philip Taggin huomioita bordunasäestyksistä.

Terssiton bordunasäestys on Taggin mukaan euroklassisessa musiikissa alunperin tyylikeino, joka markkeeraa kansanomaisuutta. Terssittömän harmonian miellelyhtymät liittyvät myös arkaaisuuteen tai primitiivisyyteen. Avokvintin maalaismainen yksinkertaisuus kuvailee laajennetusti menneitä aikoja tai vanhaa historiaa. Tagg mainitsee esimerkkinä tällaisesta mielikuvasta kvinttisäestyksen Modest Musorgskin *Näyttelykuvia* -pianosarjan osassa *Vanha linna*. (Tagg 2014, 319-20.) Musorgskin kvinttiharmoniaan liittyy myös mollimuotoinen 5-6-5 -liike, joka vastaa e- ja f-sävelten suhdetta Jalkasen a-f-e -soinnussa. Taggin esimerkkiin voisi lisätä, että vastaavanlainen vanhan tunnelman kuvaus löytyy Sibeliuksen orkesteriteoksen *Satu* alusta, jossa a-pohjainen kvintti ja 5-6-5 -liike esiintyy basson C-sävelen päällä. Esimerkki 13 näyttää otteen tästä jaksosta pianosovituksena. On helppo ajatella, että *Sadun* alku kuvailee mennyttä aikaa: *”Olipa kerran, kauan, kauan sitten...”*.

Tagg kirjoittaa bordunasta myös kun hän kuvailee pohjoismaisten *folkrock*-muusikoiden tavoista säestää musiikkiaan. Tagg selostaa kuinka ruotsalaiset Ulf Gruvberg ja Carin Kjellman kertovat suosineensa 1970-luvulla bordunaääniä ja avokvinttejä musiikkinsa säestyksessä niiden tarjoaman ”kirkkaan soundin” vuoksi. Tagg nostaa esiin *Folk och rackare* -yhtyeen kappaleen *Vänner och Fränder*. Kappaleen melodiassa toistuu a-mollissa 5-6-5 -liike. Yhtye säestää melodiaa a-sävelen bordunaäänellä. Myös tässä tapauksessa esiin nousee musiikin arkaaisuus. Kappale perustuu keskiaikaiselle tekstile ja melodialle. (Tagg 2014, 344-5.)

Lisään itse vielä kolmannen esimerkin bordunamaisen mollimuotoisen 5-6-5 -liikkeen arkaaisuudesta, tällä kertaa yhdysvaltalaisen minimalismin parista. Esimerkki 14 näyttää otteen Philip Glassin *Akhnaten*-oopperan ensimmäisen näytöksen alkusoitosta pianopartituurina. Glassin ooppera käsittelee faarao Akhenatenin elämää 1300-luvulla eaa, eli aihe on mitä arkaaisin. Glassin alkusoiton harmonia ei muodostu avokvinteistä, vaan murretuista kolmi- ja nelisoinnuista, mutta samankaltaisuus aikaisempiin esimerkkeihin lienee kuitenkin selvä vasemman käden liikkeissä.

²⁴ Avokvinttiborduna: ks. jouhikko teoksen *Kolme jäälitsää* alussa. Toisenlainen, ikään kuin kadensoiva, avokvintti ks. *Ektenia* 2007, t. 95.



Esimerkki 13. Jean Sibelius: *En Saga – Satu*, t. 3-5, pianosovitus (nuotit: Sibelius 1908).

Esimerkki 14. Philip Glass: *Akhnaten* 1. näytös, alkusoitto. *Piano-vocal score*. Nuotinnusohjelmalla kopioitu ote. (Glass 1983, s. 5.)

4.1.3 Liike ja pysähtyneisyys

Kaikissa edellä mainituissa esimerkeissä a–f–e -muotoisen harmonian epävakaa puolisävelaskel ymmärrettiin jonkinlaisena 5–6–5 -sivusävelliikkeenä. Täsmälleen tällaisia sivusävelliikkeitä ei ole helppo löytää Jalkasen kantelemusiikista²⁵. Tyypillisempää on, että a–f–e -soinnun kaikki kolme sävelluokkaa näpätään samaan aikaan. Sivusävel, sikäli kuin sellainen silloin halutaan soinnussa kuulla, on jäänyt tai pysähtynyt (*frozen neighbor*). Tällainen tulkinta saattaisi sopia hyvin Jalkasen kuvailuihin musiikin staattisesta luonteesta. Voidaan ajatella, että jäätyneet sivusävelet, sekuntisuhteessa kvinttibordunaan, tehostavat mielikuvia musiikin liikkumattomasta tai pysähtyneestä luonteesta.

Vaikka selkeät 5–6–5 -sivusävelet eivät ole yleisiä Jalkasen kantelemusiikissa, f-sävelen muunlainen liikehdintä a–f–e -soinnun ympärillä on tavallista. Erityisen yleisiä ovat liikkeet f- ja g-sävelten välillä pysyvän a-pohjaisen kvintin sisällä. Toisin sanoen f- tai g-sävelen läsnäolo vaihtelee, kun taas a- ja e-sävelet ovat koko ajan läsnä. Voisi ehkä sanoa, että

²⁵ Sävelastemerkinnot – oletuksilla seitsemänsävelisestä asteikosta ja yksiselitteisestä perussävellestä – eivät myöskään välttämättä sovellu Jalkasen sävelikköjen luokitteluun.

kyseessä on harmoninen sovellus antiikin diatonisen tetrakordin sävelhierarkiasta, jossa ääriäänit – a ja e – ovat pysyviä, mutta välisävelet – g ja f – ovat liikkuvia (ks. 3.1.1).

Esimerkki 15 näyttää otteen teoksesta *Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä*, jossa e–d–h -muotoinen trikordi vaihtuu hetkellisesti e–c–h -sointuun. Tilannetta voi verrata kolmannen osan alkuun, t. 16-19, jossa samantapainen liike esiintyy a-tasolla. Teoksessa *Orjankukka* a–g–f–e -tetrakordin välisävel liikkuu puolestaan suuremmalla aikatasolla: kun konserttikanteleet ensin ovat soittaneet, tahdista 9 lähtien, vain säveliä a–f–e, tahdista 21 eteenpäin kuullaan kahdeksan tahdin jakso sävelillä a–g–e (nuotit: Jalkanen 1996b).

Esimerkki 16 näyttää toisenlaisen tilanteen, teoksesta *Ektenia*. Tässä antiikin diatonisen tetrakordin, h–a–g–fis, kaksi välisäveltä liikkuvat eräänlaisessa ääntenvaihdossa niin, että kaikki neljä sävelluokkaa soivat koko ajan. Väliäänten vaihto toteutetaan samaan aikaan eri oktaavialoissa neljällä kanteleella.

Joka tapauksessa Jalkaselle tyypillinen harmoninen tilanne on siis a–g–f–e -muotoisen nelisävelikön jako *pysyviin* äärisäveliin ja *liikkuviin* välisäveliin. Sävellystekniikkana mahdollinen vertauskohta on Arvo Pärtin niin kutsutut *tintinnabuli*-soinnit. Brauneissin mukaan *tintinnabuli* – latinaksi ”pienet kellot” – on Pärtin hitaiden tempojen musiikkiin asettava formaali sävellysjärjestelmä. Pärtin järjestelmän verkkainen musiikki esittelee yhteissointeja eritellen ja tasaiseen tahtiin. *Tintinnabuli*-soinnin sisällön Pärt jakaa kahteen äänityyppiin: T-äänit ja M-äänit. Jako pohjautuu kolmisoinnun ja asteikon käsitteisiin. (Brauneiss 2012, 109.) Yksinkertainen tapaus on esimerkiksi luonnollisen a-molliasteikon säveliä hyödyntävä sävellys. Niin kutsuttu tintinnabuliääni, eli T-ääni, käyttää silloin vain a-mollikolmisoinnun ääniä, minkä seurauksena mollisoinnun sävelet soivat sävellyksessä ikään kuin jatkuvasti. Samaan aikaan melodiaääni, eli M-ääni, liikkuu luonnollisen molliasteikon sävelillä, usein asteikkojärjestyksessä. Pärtin musiikin tutkijat näkevät M- ja T-äänten suhteessa usein erityistä symboliikkaa. Esimerkiksi Brauneiss toteaa, että äänten suhde hahmottuu helposti erilaisten vastakohtien valossa, kuten: dynaaminen [M] ja staattinen [T]; tai subjektiivinen [M] ja objektiivinen [T] (Brauneiss 2012, 129). Jalkasen arkaismien tapaan myös Pärtin *tintinnabuli*-tyyli viittaa vanhaan aikaan, mutta vahvemmin uskonnollisilla oheismerkityksillä (Brauneiss 2012, 139-43).

Viimeiseksi mainittakoon, että eräs näkökulma Jalkasen yhteissointeihin, joka myös korostaa liikkeen jäätymistä, on erilaisten melodisten aiheiden vertikalisoituminen harmoniaksi. Voidaan ajatella, että a-, f- ja e-sävelet ovat alunperin jonkin vähäsävelisen melodian säveliä. Melodiasta johdetaan myöhemmin musiikin harmonia. Esimerkiksi aikaisemmissa luvuissa käsitellyt antiikin Kreikan sävelkatkelmat tai Inkerin alueen itkuvirret ovat molemmat mahdollisia vertauskohtia, niissä esiintyvien tetrakordien takia.

Ajatus, että harmonia johdetaan melodiasta sopii hyvin yhteen Jalkasen moniin lausuntoihin musiikkinsa melodis-harmonisesta luonteesta. Esimerkiksi *Dominus Krabbe* -teoksesta Jalkanen kertoo: ”Moodiajattelussa melodia ja säestys – lauluääni ja decacorde – rajautuvat ankarasti samaan materiaaliin. Säestyksessä käytetään vain lähtökohtana olevia säveliä.” (Jalkanen 2014, 65.) Välillä Jalkanen liittää tämän periaatteen – melodian ja

harmonian yhteydestä – Jean Sibeliuksen ajatuksiin kansanlaulun soinnuttamisesta (Jalkanen 2016, 30). Jalkasen viittaukset Sibeliuksen koeluento on kuitenkin epätarkkoja sikäli, että Sibelius ei puhu sävelvalikoiman rajaamisesta. Tarkasti ottaen Sibelius toteaa koeluennessaan vain, että säveltäjän pitää selvittää kansanlaulun tunnelma ja antaa harmonioiden syntyä sopusoinnussa muinaisen “miljööön” kanssa (Oramo 1980, 97). Muinaisen tunnelman tavoittelu on toki myös Jalkaselle tyypillinen ilmaus.

Sävelaiheiden vertikalisoituminen liittyy selkeästi myös Jalkasen kenttäteknikkaan, jota tämä tutkimus ei käsittele.

Esimerkki 15. *Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä* (nuotit: Jalkanen 2006, t. 57-9).

Esimerkki 16. *Ektenia* (nuotit: Jalkanen 2007, t. 44-5). Nuotinnusohjelmalla tiivistetty ote.

4.1.4 Transpositiot ja/tai segmentit

Toistaiseksi tässä luvussa on käsitelty Jalkasen kantelemusiikin yhteissointeja hyvin kapeasti ja keskitytty a–f–e -soinnun tarkasteluun. Jalkasen kantelemusiikin yhteissoinnit kokonaisuudessaan muodostavat kuitenkin runsaan aineiston, jossa myös monilla muunlaisilla sointutyypeillä on merkitystä. Eri teokset tuntuvat jossain määrin käsittelevän yhteissointeja eri tavoin, ja yhteissointien käyttö yksittäisessä sävellyksessä tuntuu liittyvän voimakkaasti asteikkojen ja/tai sävelikköjen valintaan (ks. 4.2).

Tässä vaiheessa lukua siirryn tarkastelemaan Jalkasen yhteissointeja hiukan laajemmin. Erityisesti tarkoituksena on pohtia kahta ilmiötä: (1) miten a–f–e -solun transponointi monistaa yhteissointeja teoksessa *Toccata*; ja (2) miten laskevan c–as–g–f–des–c–b -muotoisen asteikon segmentointi tuottaa erilaatuisia yhteissointeja teoksessa *Siemen*. Käsittelem näitä aiheita pääasiassa kahden hyvin rajatun jakson kautta.

A–f–e -solun transponointi

Seuraavassa tarkoituksena on pohtia kolmisävelisen a–f–e -solun transponointia mahdollisena yhteissointien jäsentelijänä Jalkasen kantelemusiikissa. Luvussa 3.1.2 siteerattiin jo Jalkasen selostusta siitä kuinka a–f–e -solun jatkaminen kvinttitranspositiolla johtaa “Damonin pentatoniseen” asteikkoon. Solun siirtäminen kvintillä vertautuu siis tetrakordien disjunkttiiviseen yhdistämiseen antiikin musiikin teoriassa (ks. myös 3.1.1). Kvinttitranspositiot mainitaan myös muissa Jalkasen kirjoituksissa (esim. Jalkanen 2014, 65). Lisäksi kvintillä transponoiminen saattaisi liittyä Sibeliuksen koeluennon ajatukseen pentakordista, joka “lepää alemman samanlaisen varassa” (Oramo 1980, 99).

A–f–e -solun kvinttisuhteiset transpositiot vaikuttavat Jalkasen kantelemusiikin harmoniassa eri aikaväleillä. Ensinnäkin a–f–e -soinnun ja sen kvinttitransposition esiintymistä lähekkäin, ikään kuin kahtena eri sointuna, tapahtuu välillä Jalkasen kantelemusiikissa. Silti nämä kaksi sointua eivät tyypillisesti vuorottele mitenkään yksinkertaisesti, vaan lähettyvillä esiintyy myös muita sointutyyppejä. Alla olevat esimerkit tarkastelevat tällaisia jaksoja tarkemmin. Toiseksi, välillä kvintillä transponointi tuntuisi jäsentävän laajempia kokonaisuuksia, eli teoksen eri taitteiden välisiä suhteita. Esimerkiksi teoksen *Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä* kolmannessa osassa, alunperin a-tasolla esiintynyt jakso kuullaan myöhemmin lähes sellaisenaan e-tasolla – ks. esimerkki 15 (nuotit: Jalkanen 2006, t. 16-21; 57-62). Tämä tutkimus ei käsittele tällaisia laajemman aikavälin transpositioita.

Seuraavaksi tarkastelen teoksessa *Toccata* esiintyvää neljän tahdin jaksoa, jossa musiikin tekstuuri jakautuu poikkeuksellisen selkeästi melodiaan ja säestykseen. Keskityn tässä vasemman käden “sointujen” tarkasteluun. Esimerkki 17 näyttää käsiteltävät neljä tahtia kokonaisuudessaan. Liite 1 näyttää ympäröivää musiikkia laajemmin – kannattaa huomata, että katkelmaa seuraava musiikki jatkaa samankaltaisella tekstuuurilla.

Esimerkkiin 17 olen merkinnyt neljä eri sointutilannetta: (1) ensimmäinen tahti, toinen isku (2) toinen tahti, toinen isku (3) kolmas tahti, toinen isku; ja (4) kolmas tahti, neljäs isku. Katkelman sointujen rekisteriasettelu tuntuisi olevan tarkoituksellisen pirstoutunutta, eikä asettelu kannusta kuulemaan varsinaista äänenkuljetusta sointujen välillä.

Yllä mainituista tilanteista haluaisin hahmottaa kolme sointua a-f-e -solun transpositioina, eli: (1) e-c-h; (2) a-f-e; ja (4) gis-e-dis. Näin on tosin jo pelkistetty yhteissointeja jonkin verran – oikean käden melodian vaikutus on jätetty huomioimatta, samoin kun h-basson lisäys tilanteeseen 4²⁶. Kolmas tilanne (3) eroaa muista. Sen voisi puolestaan hahmottaa “Damonin pentatonisen asteikon” vertikaaliseksi asetteluksi: f-h-e¹-c²-a².

“Damonin” viisisävelikön näkökulmasta voisi ajatella, että sointutilanteet tässä jaksossa jakaantuvat kahteen ryhmään: I) viisisävelikön osana hahmottuvat soinnut kuten e-c-h / a-f-e / sekä f-h-e-c-a, ja toisaalta II) kontrastin muodostava gis-e-dis -sointu, johon liittyy h-sävel bassossa. Katkelman harmoninen rytmi korostaa myös nimenomaan neljännen (4) sointutilanteen eroavaisuutta.

Harmonisten tilanteiden kaksijakoisuus saattaisi saada tukea Jalkasen teoskommentista, jossa todetaan: “Teoksen tonaalinen keskus vaihtelee a:n ja gis:n välillä; teknisesti vaativa teos perustuu paljolti myös teksturaalisten ja soinnillisten vastakohtien varaan.” (nuotit: 1996). Kommentti viitanee kuitenkin erityisesti teoksen myöhempään taitteeseen, jossa tuttu melodinen aihe on muokattu gis-tasolle käyttäen gis-e-dis-h sävelikköä – s. 4, toinen viivasto (nuotit: Jalkanen 1996a).

The image shows a musical score for a piece titled "Comodo". It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4. The right hand starts with a piano (p) dynamic and plays a melodic line. The left hand starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and plays a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures, each labeled with a number in parentheses below the staff: (1), (2), (3), and (4). The fourth measure includes an "8va-" marking above the staff, indicating an octave shift. The music is in a key with one sharp (F#).

Esimerkki 17. *Toccata*, neljä sointua (nuotit: 1996a, s. 3).

²⁶ H-basson vaikutusta tekisi mieli verrata luvussa 4.1.2 esitettyyn Sibelius-esimerkkiin.

Asteikon segmentointi

Seuraavassa tarkastelen erästä katkelmaa kanteleduo-teoksesta *Siemen* – alkaen jättimäisestä tahdistä 121 aina tahdin 123 alkutilanteeseen saakka. Käsiteltävä jakso sijaitsee teoksen loppupuolella ja on luonteeltaan huipentava. Lähestyn jaksoa eräänlaisen reduktion kautta – ks. esimerkki 18²⁷. Tarkoituksena on tarkastella katkelman *sointuja*, eli useamman äänen näpättyjä otteita. Soinnut on erotettu alkuperäisessä nuottikuvassa muutamien eri tavoin: välillä aksenteilla, usein avonaisilla nuotinpäillä ja poikkeavilla varsilla. Sointujen lisäksi kanteleet soittavat tässä katkelmassa nousevia asteikkokulkuja²⁸. Näiden asteikkokulkujen vaikutusta katkelman kokonaisvaltaiseen harmoniaan en käsittele lainkaan.

Esimerkki 18 näyttää reduktion, johon on poimittu kaikki katkelman soinnut. Kanteleet on eritelty toisistaan I ja II. Reduktio ei ota kantaa sointujen kestoon – merkityksessä ajallinen etäisyys toisistaan – vaan näyttää soinnut puolinuotteina. Niissä tilanteissa, joissa kaksi sointua sijaitsevat erittäin lähellä toisiaan olen merkinnyt aikaisemman soinnun etuheleenä – tarkoituksena on ollut imitoida alkuperäisen nuottikuvan avonaisia ja umpinaisia nuotinpäitä. Katkelmaan sisältyy yhteensä 27 sointua – 21 mikäli ”etuhelesointuja” ei lasketa mukaan. Etuhelesointuja en ole numeroinut erillisiksi, vaan käyttänyt kirjain liitteitä a/b erottamaan etuheleen ja avonuppisen soinnun toisistaan.

Esimerkki 19 pyrkii järjestelemään tämän katkelman sointuja eri sointutyyppeihin. Periaatteena on katkelman sointujen vertaaminen, sisältämiensä sävelluokkien pohjalta, seuraavaan laskevaan asteikkoon: $c^2-as^1-g^1-f^1-des^1-c^1-b$. Asteikon voisi sanoa olevan ”Damonin pentatoninen”, johon on lisätty alle b-sävel. Keskeistä tässä tiivistelmässä on, että asteikko jakautuu kahteen samanmuotoiseen, kvintillä transponoituun, osioon: $c-as-g-f / f-des-c-b$. Poimimalla 3-4 peräkkäisen sävelen *segmenttejä* symmetrisesti molemmista osioista saadaan sointutyyppejä kuten (a), (b) ja (c) esimerkissä 19.

Sointutyyppi (a) on selkeästi yleisin tämän katkelman soinnuissa. Sointutyyppiä (b) edustaa katkelmassa kuusi kappaletta sointua: 2a, 3a, 4, 14, 17 ja 18a. Sointutyyppi (c) on tässä katkelmassa harvinaisin – ainoastaan sointu 7 edustaa tätä tyyppiä. Tämä sointutyyppi esiintyy silti painokkaasti muualla teoksessa – ks. esim. t. 106-112.

Katkelmassa esiintyy myös muunlaisia sointuja, joita olen asettanut vapaamuotoisempaan luokkaan (d). Karkeasti voisi sanoa, että näitä sointuja yhdistää tritonus-intervalli: $g-des$. Silti soinnut ovat kuulokovaltaan varsin erilaisia – riippuen sekä sävelluokkien määrästä, että soinnun varsinaisesta asettelusta – vrt. esim. soinnut 1, 15 ja 20. Tällaisia sointutyyppejä esiintyy myös tämän tutkimuksen muissa esimerkeissä – ks. esimerkki 5 ja esimerkki 17.

²⁷ Liite 2 näyttää katkelman koko nuotin.

²⁸ Kankaanranta tarkastelee tutkimuksessaan näihin asteikkokulkuihin liittyvää glissandoliukutekniikkaa (2009, 79).

Kaikkia sointuja tässä katkelmassa yhdistää se, että niihin sisältyy pienen sekunnin intervalli tiiviissä asettelussa. Tämä karhea intervalli kuullaan usein, tavalla tai toisella, puhdasta kvinttiä vasten.

Huomaa, että tietyt muunlaiset sointutyypit, joita yllä esitetystä asteikosta *voisi* muodostaa, eivät ole toivottavia. Erityisesti puhtaat kvarttisoinnut kuten g-c-f ja puhtaat kolmisoinnut kuten f-as-c puuttuvat katkelman soinnuista täysin. Näiden sointutyyppeiden välttely tuntuisi pätevän yleisemminkin Jalkasen kantelemusiikin harmoniassa.

121

I

II

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)

122

123

I

II

(11) (12a) (12b) (13) (14) (15) (16) (17) (18a) (18b) (19a) (19b) (20) (21)

Esimerkki 18. *Siemen*, reduktio soinnuista tahdeissa 121-3. Ks. myös liite 2.

a) b) c) d)

Esimerkki 19. Sointutyyppejä *Siemen*-katkelmassa.

Viimeisenä esitän lyhyen yhteenvedon tämän luvun keskeisistä huomioista ja ajatuksista:

1. Jalkasen kanteleteosten yhteisoinnit eivät ole selvärajainen aihe musiikin soivuuden ja kenttätekniiikan vuoksi.
2. Jalkasen musiikissa hahmottuu omaperäinen harmoninen tyyli, jossa a-f-e -soinnulla on tärkeä rooli.
3. Jalkasen yhteisoinneista varsinkin a-f-e -sointu on omiaan herättämään arkaaisia mielikuvia.
4. Yhteisoinneista voidaan erotella vakaita säveliä ja liikkuvia säveliä, jotka usein kuitenkin soivat yhtä aikaa "jäätäneessä" tilassa. Käytännöllä on yhtymäkohtia Arvo Pärtin *tintinnabuli*-tekniikkaan.
5. Jalkasen kirjoituksissa korostuu ajatus, että sävellyksen harmonia johdetaan melodiasta – esimerkiksi vanhakantaisesta sävelaiheesta.
6. A-f-e -soinnun transponointi – erityisesti kvinttisuhteisesti – monistaa yhteisointeja Jalkasen kantelemusiikissa. Teoksessa *Toccata* erottuu kolme transpositiotasoa: a-f-e / e-c-h / gis-e-dis.
7. Jalkasen kantelemusiikissa esiintyy myös muunlaisia, rajatusta asteikosta johdettuja, sointutyyppejä. Kuitenkin puhtaat kolmisoinnut ja puhtaat kvarttisoinnut vaikuttavat olevan ei-toivottuja sointutyyppejä.

4.2 Asteikot ja säveliköt

Seuraavassa pohditaan asteikkojen ja sävelikköjen tapoja esiintyä Jalkasen kantelemusiikissa. Aikaisemmissa luvuissa olen jo kommentoinut Jalkasen kantelemusiikin asteikkoja ja sävelikköjä – silloin suhteessa Jalkasen ”kiinnostuksen kohteisiin”. Tässä osiossa lähestyn aihetta voimakkaammin Jalkasen kanteleteosten kautta.

Ensiksi tarkoituksena on pohtia aiheeseen liittyviä termejä tarkemmin, ja pohtia miten sävelmäärältään erilaiset sävelvalikoimat vaikuttavat Jalkasen kantelemusiikissa. Toiseksi pohdin Jalkaselle tyypillistä kommenttia, että yksittäinen teos ”perustuu” jollekin asteikolle tai sävelikölle. Kolmanneksi tarkastelen sävelikköjen ja asteikkojen kuviointia Jalkasen kantelemusiikissa. Neljänneksi esittelen lyhyesti *sävelkenttään* liittyviä näkökulmia, jotka eivät ole olleet tämän tutkimuksen fokuksessa, ja jotka ansaitsisivat tarkempaa käsittelyä mahdollisessa myöhemmässä tutkimuksessa.

4.2.1 Sävelvalikointiin liittyviä termejä

Seuraavassa pohdin erisuuruisia sävelvalikoimia ja aiheeseen liittyviä termejä Jalkasen kirjoituksissa. Yleisesti ottaen Jalkasen kirjoitusten termit tuntuisivat käsittelevän ”säveliä” sävelluokkina, eli oktaavikerrannaiset edustavat samaa säveltä. Nostan tässä esiin kolme termiä, jotka asettuvat karkealle linjalle suhteessa sävelten lukumäärään:

alkuitu / sävelsolu	-	sävelikkö	-	asteikko
2-3 säveltä		3-6 säveltä		7 säveltä (joskus 5)

Alkuitu viittaa Jalkasen kirjoituksissa usein sävellykselliseen alkuideaan (Lindstedt 1988, 29; Silvennoinen 2003, 40). Itu on 2-3 sävelen valikoima, usein myös yksinkertainen melodinen aihe. Termi *alkuitu* esiintyy myös Jalkasen kirjoituksessa lastenlaulujen arkkityyppisestä luonteesta: ”Alussa oli huuto: so-la-so-mi!” (Jalkanen 2010b, 54). Tässä tutkimuksessa käytän pitkälti termiä *sävesolu* viittaamaan tämäntapaisiin pieniin sävelvalikoimiin – edellisessä luvussa käsiteltiin esimerkiksi a-f-e -solun esiintymistä soittona Jalkasen kantelemusiikissa.

Sävelikkö on termi, joka soveltuu lukumäärältään vaihtelevien valikoimien nimeämiseen – usein niin, että sävelten lukumäärä ilmoitetaan etuliitteenä kuten ”kolmi-” tai ”neli-”. Sävelikkö saattaa olla osa asteikkoa, mutta sävelikkö voi myös esiintyä itsenäisesti. Nelisäveliköt, eli tetrakordit, viittaavat antiikin Kreikan musiikin lisäksi moniin muihin konteksteihin. Kantelemusiikissa viisisävelikkö viittaa luontevasti viisikielisen kanteleen viritykseen. Jalkasen musiikissa säveliköt ovat usein jonkin muinaisen melodisen aiheen säveliä. Säveliköt vaihtuvat tyypillisesti kappaleen aikana – tosin mahdollisesti hyvinkin harvaan – ja jaksottavat tällä tavalla musiikkia.

Asteikko koostuu tyypillisesti seitsemästä sävelestä. Kantelemusiikissa asteikot ovat oletusarvoisesti seitsemänsävelisiä jo soittimen rakenteen vuoksi, mutta seitsemänsävelisyys on muutenkin vahva konventio asteikko-termin käytössä. Asteikkoa

määrittää koneistokanteleen sävelvaihtajien asema. Jalkasen kanteleteoksissa on usein jokin perusasema, josta poiketaan vain harvoin. Pentatoniset asteikot ovat poikkeus asteikkojen seitsemänsävelisyydestä – vahva konventio sekini.

Moodi sävelsanastona

Moodi-termiä voisi periaatteessa jossain määrin käyttää termien *asteikko* ja *sävelikkö* sijaan Jalkasen sävelvalikoimien tarkastelussa. Jalkasen kirjoituksissa varsinkin sanat “moodi” ja “asteikko” vaihtelevat välillä synonyymien tavoin – ks. esimerkki 20. Lisäksi jos moodi ymmärretään sillä tavalla kuin Porter puhuu säveltäjien moodiresursseista – esimerkiksi eksoottisesta tai kansanomaisesta melodiasta johdettuna sävelikkönä – moodin käyttö on nimenomaan rajatun sävelvalikoiman karkeaa käytöstä (ks. 2.2.3). Monessa arkipäiväisessä tilanteessa asteikkomainen tapa hahmottaa moodeja on yleinen ja helppotajuinen käytäntö – mahdollisesti myös tehokas analyysin työväline. Esimerkiksi Taggin *Everyday Tonality* -kirja käsittää moodit voimakkaan asteikkomaisesti. Taggin määritelmä on tarkoitettu hänen tarkastelemaansa “arkipäiväis-tonaalisuutta” varten:

“[Moodissa] tiivistetään tietyn musiikin käyttämä sävelsanasto, eli musiikissa esiintyvät sävelet, jopa yksittäisten sävelten tarkkuudella. Samalla tarkistetaan mitkä näistä sävelistä useimmiten toimivat levon hetkinä, tukisävelinä tai lopukkeina. Tällainen tiivistetty sävelsanasto voidaan lopulta esittää moodina, joka tiiviimillään on järjestetty asteikoksi oktaavin sisään.” (Tagg 2014, 90) [oma käänös]

Tässä tutkimuksessa olen päättänyt kuitenkin suhtautua moodi-termiin varauksella. Suurin syy varauksiin on se, että Jalkasen kirjoituksissa *modaalisuus* liittyy ensyklopediseen kirjoon, sekä maantieteellisesti että ajallisesti (ks. 2.2.3). Laaja-alaisuus asettaa moodin määrittelylle suuria haasteita. Esimerkiksi, mitä enemmän moodiin ymmärretään sisältyvän *melodiatyyppin* piirteitä, sitä enemmän voidaan nähdä eroja sinänsä samanmuotoisen asteikon käyttäytymisessä eri yhteyksissä. Koska Jalkasen kirjoituksissa moodit liittyvät kulttuuriseen vertailuun ja yläkäsitteeseen *modaalisuus*, moodi-termin määrittely vaikuttaa helposti myös vertailun muodostukseen ja uskottavuuteen. Voidaan esimerkiksi kysyä onko modaalinen vertailu pätevää jos kahden etäisen musiikkiperinteen asteikot/säveliköt ovat vertailukelpoisia, mutta niiden säerakenteet tai muut melodiset käytöstavat eroavat merkittävästi toisistaan (vrt. Gelbart 2007, 111-2).

Tässä tutkimuksessa suosin siis termejä *sävelsolu*, *sävelikkö* ja *asteikko* kuvaamaan säveltasollisen jäsentelyn ilmiöitä Jalkasen kantelemusiikissa. Tässä tutkimuksessa *modaalisuus* liittyy puolestaan abstraktimpaan keskusteluun Jalkasen ajattelusta.

Sävelhierarkia

Seuraavassa käsittelen karkeasti Jalkasen sävelvalikoimien sävelhierarkiaan liittyviä kysymyksiä. Koska tämä tutkimus keskittyy musiikillisiin elementteihin – arkaismeihin – pitkälti detaljitasolla, nämä kysymykset eivät täysin avaudu tämän tutkimuksen

näkökulmista. Tarkempi teosanalyysi voisi tarkentaa näitä kysymyksiä ja tarjota hienovaraisempia vastauksia.

Joka tapauksessa on selvää, että Jalkanen hahmottaa käyttämässään asteikoissa voimakasta sävelhierarkiaa. Jalkanen kirjoittaa varsinkin perussävelen tärkeydestä modaalisen musiikin piirissä. Esimerkiksi: "Tärkein [rakennetekijä] on perussävel, joka bordunan luontoisesti muodostaa teoksen kivijalan, pysyvän "olotilan"." (Jalkanen 2005, 273). Tällaisista kommentteista voisi olettaa, että Jalkasen kantelemusiikissa hahmottuu aina selkeä perussävel, tai että sellaisen hahmottuminen olisi erityisen oleellista. Nähdäkseni yhden yksiselitteisen perussävelen hahmottuminen ei kuitenkaan aina ole itsestään selvää Jalkasen kantelemusiikkia tarkastellessa.

Erityisen tyypillisiä ovat tilanteet, jossa a–g–f–e -muotoisen tetrakordin raamisävelet kilpailevat siitä kumpi hahmottuu voimakkaammin perussävelenä. Itkuperinteessä tetrakordin e-sävel on lopukesävel (ks. 3.2.1). Lisäksi Jalkanen esittää usein asteikkonsa e-sävel pohjalla, eli samassa muodossa kuin antiikin doorinen *harmonia* (ks. 3.1.1). Toisaalta Jalkasen teoksessa *Orjankukka* itkunomaista melodiaa säestävät soinnut viittaavat a-pohjaisuuteen (ks. 4.1.2). Pysyvät basson sävelet tarjoavatkin usein erään selkeän näkökulman perussäveltulkintaan Jalkasen kantelemusiikissa. Eri teosten välillä nähdään kuitenkin eri bassosäveliä samalle sävelikölle. Esimerkiksi *Vecernie*-teoksen neljännessä osassa esiintyy itkumelodiaa säveliköllä a–g–f–e, mutta siinä bordunamaiseksi bassoksi onkin valittu kontra-E (nuotit: Jalkanen 2010).

Toisenlainen näkökulma perussäveltulkintaan on teosten lopetussävelten tarkastelu. Jalkasen teosten lopetukset ovat usein luonteltaan hiipuvia. Tässä mielessä lopetukset eivät markkeeraa perussäveltä ainakaan mitenkään painokkaasti. Silti *Orjankukka* päättyy hiljaiselle a-sävelle ja *Vecernien* neljäs osa päättyy e-sävelle. Toisin sanoen bordunabasson valinta ja lopetussävelen valinta vastaavat toisiaan yksittäisen teoksen sisällä.

Luvun edellisessä osiossa pohdittiin a–f–e -soinnun sävelhierarkiaa. Ehdotin, että raamisävelet – a ja e – käsitetään vakaina sävelinä, kun taas f-sävel on epävakaa. Koska a–f–e -solu esiintyy monenlaisessa käytössä Jalkasen musiikissa, tätä hierarkiaa tuskin kuitenkaan voi soveltaa kaavamaisesti kaikkiin solun esiintymiin. Mielenkiintoinen kysymys on esimerkiksi ovatko a–f–e -solun kvinttitranspositiot hierarkialtaan symmetrisiä vai asymmetrisiä. Toisin sanoen, jos a–f–e -tasolla solun f-sävel on epävakaa, onko silloin e–c–h -tasolla solun c-sävel symmetrisesti epävakaa? Vaihtoehtoinen näkökulma voisi olla vaikka a-mollikolmisoinnun vakauden korostaminen, jolloin h-sävel näyttäytyisi epävakana. Huomaa, että tällaiset kysymykset liittyvät keskeisesti Jalkasen kantelemusiikin viritykseen (ks. myös 3.1.1).

Erityisesti f-sävel, osana a–g–f–e -tetrakordia, tuntuisi olevan vahva tendenssisävel Jalkasen musiikissa. F:llä on taipumusta laskeutua e:lle. Jalkanen kirjoittaa tämäntapaisista tendenssisävelistä muutamissa yhteyksissä. Ensinnäkin itkuperinteen yhteydessä Jalkanen kirjoittaa kuinka melodian intervallit pienenevät kun lähestytään pohjasäveltä, ikään kuin

melodia yrittäisi välttää lopuketta viimeiseen saakka (2000, 13), ks. myös 3.2.1. Toisessa yhteydessä Jalkanen kirjoittaa “mustalaislaulun” vanhan modaalisen kerrostuman molliasteikosta, joka “muuntautuu lopukkeissa säännönmukaisesti fryygiseksi.” (Jalkanen 1981, 204).

“Fryyginen” tendenssisävel – puolissävelaskel pohjasävelen yläpuolella – saattaisi ohjata myös laajempia harmonisia lopukkeita Jalkasen kantelemusiikissa. Huomaa esimerkiksi kuinka aikaisemmin käsitelty sointujakso teoksessa *Siemen* alkaa painokkaalla Des-bassolla, joka tuntuisi purkautuvan huipentavan tahdin 123 alussa C-bassoon (ks. 4.1.4; liite 2).

4.2.2 Teoksen perusta ja muoto

Esimerkissä 20 olen poiminut kolmen Jalkasen kantelesävellyksen teoskommenteista otteita, jotka käsittelevät sävellysten asteikkorakenteita. Kommenttien pohjalta olen notatoinut asteikkomalleja esimerkin vasempaan laitaan. Seuraavassa esittelen näiden esimerkkien pohjalta yleisiä huomioita Jalkasen asteikoista ja säveliköistä teoksen perustana.

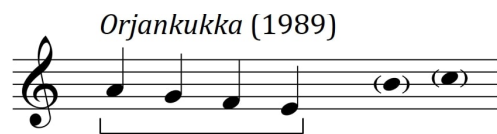
Ensinnäkin tässä voidaan kerrata, että asteikot ja säveliköt liittyvät Jalkasen teoskommenteissa vahvasti arkaaisuuteen. Jalkasen asteikot ja/tai säveliköt on valikoitu “mielenkiinnon kohteista”, mutta tyypillistä on lisäksi, että sävelvalikoima viittaa vähintään kahteen eri kohteeseen samaan aikaan. Tällaiset viittaukset ovat keskeisiä *arkaismin* muodostuksessa. Asteikot/säveliköt eivät siis niinkään ole sävellettyjä, keksittyjä tai konstruoituja – eivätkä viittaa uuteen tai moderniin asteikkotyyppiin – vaan Jalkanen “löytää” asteikon/sävelikön vanhakantaisesta lähteestä. Asteikoihin/sävelikköihin liittyy silti paljonkin luovaa työskentelyä – sitä mitä aikaisemmissa luvuissa on kutsuttu muun muassa uudelleenkuvitteeksi (ks. 2.2.1).

Eriyisen oleellista on maailmanlaajuisten, iki-vanhojen, yhteyksien luominen. Esimerkissä 20 Jalkanen puhuu *Toccata*-teoksen asteikosta “muunnoksena”. On tavallaan epäselvää tarkoittaako Jalkanen, että asteikko on muuntunut ajan myötä musiikkikulttuurien jatkumossa – esimerkiksi, että antiikin Kreikassa esiintynyt asteikko on muuttunut nykyiseksi *hijaz*-asteikoksi – vai, että Jalkanen säveltäjänä on muuntanut asteikkoa musiikkinsa tarpeisiin. Mahdollisesti voidaan ajatella, että sävellysprosessi on näiden ajatusten risteymä: Jalkanen on säveltämällä konkretisoinut kuvitellun yhteyden kulttuurien välillä.

Jalkasen teoskommenteissa tyypillinen ilmaus on, että sävellys “perustuu” jollekin tietylle asteikolle, moodille tai sävelikölle. Perustuminen tuntuisi kuitenkin tarkoittavan eri asioita eri teosten kohdalla. Tämän voi huomata vertaamalla esimerkin 20 teoksia. *Toccata* käyttää samaa seitsemänsävelistä asteikkoa läpi teoksen ilman ainuttakaan sävelvaihtajien aseman vaihdosta. Myös teoksen *Orjankukka* tapauksessa nelisävelikkö a–g–f–e rajaa musiikin sävelvalikoimaa pitkään kirjaimellisesti – teoksen ensimmäiset viisi minuuttia käyttää vain

näitä neljää sävelluokkaa, tosin eri oktaaveissa. Silti tahdissa 76 sävelvalikoimaa laajennetaan niin, että mukaan liittyvät myös c- ja h-sävelet. Sen sijaan Kantelekonserrossa sävelvaihtajien asema ja musiikin säveliköt muuttuvat monta kertaa teoksen aikana. Tässä tapauksessa Jalkasen teoskommentti tuntuukin puhuvan ”perustumisesta” temaattisessa merkityksessä.

Kantelekonsertron esimerkissä Jalkanen mainitsee kuinka asteikko jakaantuu ylempään ja alempaan osioon. Nähdäkseni onkin tärkeää huomata, että Jalkasen musiikissa myös asteikon jakaantuminen on *perustuksenomaista*. Tämän tutkimuksen aikaisemmissa osioissa on esimerkiksi monesti mainittu kuinka asteikko pilkkoutuu symmetrisesti, monistaen tiettyä sävelikköä tai solua. Erityisen tyypillisiä ovat kvarttiraamilliset säveliköt – ks. esimerkki 21. Huomaa, että saman asteikon voi mahdollisesti pilkkoa eri tavoin. *Toccata*-teoksen asteikon voi jakaa tetrakordeihin, mutta aikaisemmin käsiteltiin myös kuinka a–f–e -muotoinen solu monistuu teoksen yhteisöinneissa – vrt. esimerkki 21 c & d (ks. myös 4.1.4).



Orjankukka perustuu laskevaan dooriseen tetrakordiin, antiikin Kreikan musiikin perussoluun (2011, 303).

Teos perustuu itkumaiseen nelisävelikköön (nuotti 1996).



Toccata nojaa antiikin doorisen moodin kromaattiseen muunnokseen (2011, 303).

Teoksen perustana on Välimeren piirissä yleinen asteikko (levylehti 1993).



Kantelekonsertron perustana on antiikin fryyginen moodi, jonka neljäs sävel on ylennetty (2011, 302).

Konsertron kaksi teemaa ovat asteikon alempi viisisävelikkö ja ylempi nelisävelikkö (ibid.).

Esimerkki 20. Kommentteja säveliköistä ja asteikoista Jalkasen kirjoituksissa.



Esimerkki 21. Kvarttiraamin jako kolmi- tai nelisävelikköihin.

Jalkasen teosten muodot eivät ole tämän tutkimuksen aiheena, mutta kantelemusiikkia tarkastellessa on silti selvää, että tietyissä teoksissa nimenomaan säveliköt ohjaavat musiikin muodontaa. Varsinkin sävelikköjen muutokset, jossa *lisätään* tai *poistetaan* säveliä, jaksottavat musiikkia. Jalkanen kirjoittaa tällaisesta muotoilutavasta *Dominus Krabbe* -oopperaa käsittelevässä kirjoituksessa:

“*Dominus Krabben* kukin kuusi osaa rakentuu tiettyjen sävelikköjen varaan. Jokaisella on oma luonteensa, tunnelmansa ja ilmaisuarvonsa. Lähtökohtana on surumielinen kolmisävelikkö *def*. Kun se yhdistyy kvinttitranspositioonsa, syntyy kuusisävelikkö *defahc*[...] Kuusisävelikkö voi laajeta – esimerkiksi kolmannen osan, renki Epramin kertomuksessa – dooriseksi, tai supistua niin sanotuksi Damonin pentatoniseksi, kuten piika Amandan kertomuksessa (*efahc*). Toinen supistelma on fryyginen tetrakordi *efga*[...]” (Jalkanen 2014, 65.)

“Sävelistä syntyvät motiivit ja niitä laajimmatkin kokonaisuudet asettuvat kertautuessaan peräkkäin, lomittain ja päällekkäin, laajimmillaan bordunamaisiksi sointikentiksi[...] Tapahtuma saattaa olla myös päinvastainen: kiinteä kokonaisuus, asteikko tai sävellaina, saattaa pilkkoutua “dekonstruktiiivisesti” palasiksi ja rakentua uudelleen, mutta täysin erilaisena.” (ibid.)

Välillä Jalkanen kirjoittaa sävelikköjen laajentumisesta ja kutistumisesta kielikuvilla, jotka viittaavat orgaanisuuteen. Esimerkiksi kanteleduon *Siemen* muodontaa Jalkanen kuvailee teoskommentissaan näin:

“[Teoksen] alkuituna, “sinapinsiemenenä”, on tremoloitu, koko ajan nahkaansa luova suuri sekunti. Suppeimillaan se on vipuglissandojen avulla toteutetuissa mikrintervallikudoksissa, laajimmillaan monikerroksisissa sointu-, rytmi- ja asteikkokentissä. Niiden kolmi- ja viisisävelrungoista puhkeaa lopulta yksinkertainen melodinen aihe, kunnes senkin on määrä aikanaan lakastua.” (nuotit: Jalkanen 1996)

Tällaiset kielikuvat ovat toki monin tavoin tulkinnanvaraisia. Silti tuntuisi, että “nahan luominen” soveltuu kuvaamaan sävelikköjen pitkän ajanjakson muutoksia nimenomaan säveliä *lisäämällä* tai *poistamalla*. Samalla Jalkasen kielikuvien orgaanisuus – esim. “puhkeaminen”, “lakastuminen” – vertautuu myös puheeseen Sibeliuksen “orgaanisesta muodosta” (ks. Jalkanen 2005, 261).

Lisäys/-poisto -sävelikkömuodonta eroaa erästä toisesta kanteleen taidemusiikissa yleisestä muodontastrategiasta. Monet kantelesäveltäjät ovat lähestyneet säveltasollista muodontaa kartoittamalla koneistokanteleen sävelvaihtajien asemia ja niistä saatavia asteikkorakenteiden muutoksia. Tällaisia “moduloivia” teoksia ovat Jalkasen mukaan muun muassa P. H. Nordgrenin ja Pekka Kostiaisen kanteleteokset (Jalkanen 2010a, 394). Jalkasen kantelemusiikin muodonta eroaa tästä strategiasta sikäli, että sävelvaihtajilla on huomattavasti vähäisempi rooli sävelikköjen vähittäisissä muutoksissa. Voisi myös sanoa, että Jalkasen sävelkieli on pysyvämpää ja vähäsävelisempää – usein myös diatonisempää.

Viimeisenä mainittakoon, että sävelikköjen asteittainen muutos on tärkeä muodonnan laji minimalismin piirissä. Terry Rileyn *In C* -teos on malliesimerkki (ks. esim. Taruskin 2005, 363-4). Jalkasen kanteleteoksista ainakin *Siemen* vaikuttaisi olevan teos, joka jakautuu erilaisiin taitteisiin erimuotoisten ja erisuuruisten sävelikköjen perusteella.

4.2.3 Aiheet ja kuviot

Seuraavassa tarkastelen lyhyesti sävelikköjen kuviointia Jalkasen kantelemusiikissa. Erityisesti keskitytään tetrakordien kuviointiin.

Luvussa 3.2 käsiteltiin jo sävelaiheita, joita Jalkanen valikoi vanhakantaisesta suomensukuisesta kansanmusiikista omiin sävellyksiinsä. Samalla todettiin, että vähäsävelisen aiheen *muuntelu* on keskeinen tutkimuksen aihe ja nykykansanmusiikin tekniikka. Nykykansanmusiikissa muuntelu on *muistinvaraista* ja *kuulonvaraista*. Voidaan myös sanoa, että musiikin aiheet ovat epävakaita siinä mielessä, että ei ole olemassa mitään perustavaa, täysin pysyvää, motiivia. Jalkasen kantelemusiikissa muuntelu on sen sijaan, lähes aina, notatoitua. Esimerkki 22 näyttää harvinaisen tapauksen, jossa Jalkanen pyytää muusikoita hetkellisesti muuntelemaan improvisoiden. Silti, myös silloin kun muuntelu on täysin notatoitua Jalkasen musiikissa, notaatioon saattaa sisältyä hienovaraista vapautta. Tyypillisiä nuotinnoskäytäntöjä ovat esimerkiksi: tahtilajin puuttuminen, poikkiviivallisten korusävelten ryppäät ja esitysmerkinnät kuten "*senza tempo*".

Tietyt kuviointitavat Jalkasen kantelemusiikissa ovat kanteleelle idiomaattisia soittotekniikoita, mutta eivät välttämättä liity mihinkään tiettyyn kanteleperinteeseen. Eräs tunnusomainen tetrakordikuvio on kvartin laajuinen laskeva glissando-liike, joka soitetaan kahdella kädellä tiiviisti vuorotellen. Koistinen-Armfelt käsittelee tätä liikettä kanteleensoiton tekniikkaa esittelevällä verkkosivustollaan (2016b). Koistinen-Armfeltin tarkastelemassa katkelmassa tetrakordi on e-d-c-h -muotoinen. Esimerkki 23 näyttää toisenlaisen otteen, teoksen *Kantelesepetto* johdannosta, jossa tämä tekniikka liittyy f-des-c -sävelsolun kuviointiin. Huomaa, että tarkka notaatio tämän kuvion toteutukselle olisi f-eis-des-c.

Tietyt kuvioinnit Jalkasen musiikissa tarjoavat vertailukohtia taidemusiikin minimalismiin. Esimerkki 24 näyttää erään aaltomaisen tetrakordi-kuvion, joka toistuu tietyissä Jalkasen kanteleteoksissa – ks. myös *Toccata*, s.7 (nuotit: Jalkanen 1996a). Tätä kuviointityyliä tekisi mieli verrata Philip Glassille ominaisiin arpeggio-sointuihin – vrt. esimerkki 14 – paitsi että Jalkasen tapauksessa kuvioinnin perustana eivät ole nelisoinnut, vaan tetrakordit.

Esimerkki 25 taas näyttää kuvion, joka on poimittu duoteoksesta *Siemen*. Kyseessä on jakso, jossa kaksi kannelta soittavat tätä kuviota – hiukan muunneltuna ja oktaavia vaihdellen – imitaatiotekstuurissa, jossa kantele II seuraa kannelta I neljän kuudestoistaosan etäisyydellä. Sekä kuviota itsessään, että Jalkasen tapaa asettaa kuvio imitaatiotekstuuriin, voi verrata Steve Reichin sävellystekniikkaan. Verrannollisia piirteitä suhteessa *Piano Phase* -kuvioon (ks. 3.2.2) ovat ainakin: kahdentoista kuudestoistaosan

kesto, polyrytmista hahmotusta tukeva kokonaisuus ja nouseva viiden kuudestaista osan ele kuvion alussa. Jalkasen kuviosta voi lisäksi huomata, että se käyttää nelisävelikköä as-g-f-es. Esimerkissä 25 olen oikeassa laidassa pyrkinyt havainnollistamaan kuinka kuvion ääriäänissä voi nähdä tetrakordin välisävelten liikettä, samalla kun raamisävelet – as ja es – pysyvät paikallaan kuvion keskellä.

Viimeisenä mainittakoon, että myös *asteikkoihin* liittyy toistuvanlaista kuviointia Jalkasen kantelemusiikissa. Yleinen asteikkokuviointi on ainakin nousevat sävellukumäärältään vaihtelevat asteikkokulut – ks. esim. *Siemen*-katkelma, liite 2; tai *Toccata*, s. 1 (nuotit: Jalkanen 1996a).

Esimerkki 22. *Alussa – Nyt!* toinen osa, t. 39-48 (nuotit: Jalkanen 2015). Tenorisaksofoni in Bb ja sähkökantele. Improvisoitua muuntelua.

Esimerkki 25. *Siemen*-teoksesta poimittu kuvio, ks. t. 37-41 (nuotit: Jalkanen 1996c).

5 $\text{♩} \sim 120$ l'istesso tempo

laissez vibrer

poco a poco

pizz. mp

pizz. mp

pizz. mp

pizz. mp

Esimerkki 23. *Kanteleseptetto*, ote kanteleen johdannosta (nuotit: Jalkanen 1997a, t. 5-8).

15

Esimerkki 24. *Orjankukka*, t. 53 (nuotit: Jalkanen 1996b). Aaltomainen tetrakordikuviointi.

4.2.4 Lyhyesti sointikentästä

Jalkasen musiikille ominainen kenttäteknikka on monisyinen aihe, joka ansaitsisi perusteellisempaa tutkimusta. Seuraavassa kommentoin ainoastaan lyhyesti miten kentät liittyvät tämän tutkimuksen aiheisiin.

Ainakin paikoitellen Jalkanen kirjoittaa "sointikentästä" tavalla, joka antaa ymmärtää, että kyseessä on aikamme taidemusiikin tekniikka ja hänelle itselleen läheinen tyylikeino. Kenttäteknikka ei siis itsessään ole *arkaismi*, mutta silloin kun tekniikan materiaalina toimii muinaiseen viittaavia elementtejä, kenttä on silti arkaaisen aiheen *tyylitelmä*:

"Omat teokseni ovat olleet yrityksiä siirtää viisikielisen modaalin ja vähäsävelinen maailma kulloinkin käytettävissä olevan kokoonpanoon, usein sointikentäksi tyyliteltyinä." (Jalkanen 2007, 12.)

Kentän käsite ei hahmotu kovinkaan selväsanaisesti Jalkasen kirjoituksista, mutta oleellista on ainakin jonkinlainen massamainen hahmotus ja sointiin liittyvä avaruus. Sointikenttä yhdistyy Jalkasen kirjoituksissa voimakkaasti modaalisuuden kokonaisvaltaiseen sointiin ja pysyvään olotilaan (Jalkanen 2005, 273; 2014, 65; Silvennoinen 2003, 29).

Vähäsävelisen sävelikön leviäminen oktaavissiirroilla laajalle rekisterialueelle lienee yksi tärkeä piirre, joka luo "korkean" ja massamaisen, mutta kuitenkin läpikuultavan, tekstuurin "tilan tuntua". Kenttä ei kuitenkaan ole ainoastaan säveltasollisen jäsentelyn ilmiö, vaan se käsittelee myös muita osatekijöitä kuten sointiväriä (Lindstedt 1988, 31).

Kentät ovat keskeinen osa Jalkasen musiikin orgaanista muodontaa: "Sävelkieleni ääripäät ovat muutamasta sävelestä rakentuvat modaaliset pienaiheet ja niistä vähä vähältä kasvavat laajat sointikentät." (2010a, 407). Kantelemusiikissa tämä on erityisen selkeästi havaittavissa teoksen *Orjankukka* alkupuoliskolla, jossa itkusävelikön a-g-f-e kuviointi tihenee, voimistuu ja aktivoituu asteittaisesti noin viiden minuutin aikana. Orjankukan alkupuoliskon kohottavaan luonteeseen vaikuttavat myös jaksot, joissa kenttä on liikkeeltään suunnattu siten, että eri stemmoissa limittyy samansuuntaisia sävelaskeleittain ylös eteneviä sävelkulkua.

Toinen näkökulma Jalkasen kenttiin on se, että suomalaisen taidemusiikin historiassa kenttäteknikka viittaa vahvasti Jalkasen sävellysohjeeseen Erkki Salmenhaaraan. Salmenhaara kirjoitti 1960-luvulla musiikkitieteen gradutyönsä ja väitöskirjansa säveltäjä György Ligetin musiikin kentistä. Sivuoja-Gunaratnam on referoinut tätä tutkimusta ja pohtinut sen vaikutusta Salmenhaaran säveltämiseen (2003). Jalkanen ei tietääkseni puhu Salmenhaaran kenttämusiikin vaikutuksesta, mutta viittaa kyllä välillä Ligetin vaikutukseen (Lawrence 2017, 96). Ligetiläinen kenttä on silti hyvin erilainen ilmiö kuin ne kentät, joita Jalkasen kantelemusiikissa esiintyy. Ligetin musiikin kenttien ominaispiirre on konventionaalisten hahmotuspohjien kuten harmonian, melodian ja temaattisuuden kumoutuminen (Sivuoja-Gunaratnam 2003, 57). Partituurista lukemalla erottuu kyllä imitaatiosuhteita, mutta niitä on tarkoituksella mahdoton erottaa musiikin kuulokuvassa. Kentän kromaattisuus imitoi elektronisen musiikin valkoista kohinaa (ibid., 58).

Minimalismin tutkimuksessa esiintyy ”kenttään” rinnastuvia käsitteitä, joista eräs on stratifikaatio – englanniksi *stratification*, suunnilleen ”kerrostaminen”. Esimerkiksi Tarantino käyttää tätä termiä John Luther Adamsin staattisesta ja hitaasti kehittyvästä musiikkityylistä, jossa eri stemmat etenevät lukusuhteiltaan epätavallisissa temposuhteissa – esim. 3:5:7 – eli eri kerroksissa (Tarantino 2012, 157-60). Termi viittaa myös gamelan-musiikin tapaan kerrosta soittajien eri nopeuksisia kuvioita. Myös Jalkasen musiikissa esiintyy välillä eri nopeuksien päällekkäisyyttä – esim. *Orjankukka* t. 40-3. Todennäköisesti tällaisen kerrostamisen hallinta ennalta määrätyn tekniikan, lukusuhteiden tai matematiikan muodossa ei kuitenkaan ole erityisen tärkeää Jalkasen sävellysprosesseissa. Jalkanen kommentoi esimerkiksi suomalaisen minimalismin suhdetta rationalisointiin:

”Täysin »objektiivista« millimetrin tarkkaa ja epäkerronnallista minimalismia Terry Rileyn, Steve Reichin ja Philip Glassin tapaan suomalaiset säveltäjät eivät ole kuitenkaan suosineet[...]” (Jalkanen 2010a, 403)

Monet Jalkasen kentät rakentuvat moniääniselle imitaatiolle, mikä karkeasti muistuttaa esimerkiksi Reichin kaanontekniikkaa (ks. esimerkki 3; esimerkki 25). Taas kerran keskeinen ero on se, että Reichin kaanonteoksissa – kuten *Piano Phase* – rationaalinen prosessi, *phasing*, on keskeinen osa sävellystä. Toisaalta jos kenttää lähestyisi voimakkaammin soinnin näkökulmasta samankaltaisuuksia voisi ehkä silti nähdä.

Yhteenvetona Jalkasen sointikentät olisivat mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe. Koska kentät liittyvät Jalkasen musiikin kasvavaan/supistuvaan muodontaan kenttien tutkiminen teosanalyysin muodossa olisi erityisen tarpeellista. Jalkasen kenttäteknikan suhteet Erkki Salmenhaaran vaikutukseen ja opetukseen eivät avaudu tämän tutkimuksen lähteistä. Kentän käsitteen tarkempi avaaminen ja taidemusiikin erilaisten tyyli-suuntausten suhteuttaminen Jalkasen kenttiin kaipaisi tarkempaa tutkimusta.

Lopuksi

Arkaismi-termin valinta on muodostunut tämän tutkimuksen tarpeisiin tarkastellessa Jalkasen kirjoituksia ja kanteleteoksia. Esittelen seuraavassa johtopäätöksiä termin käytöstä tässä tutkimuksessa ja kokoan tämän tutkimuksen koskettamia aiheita.

Tämä tutkimus on poiminut termin *arkaismi* käsittelemään säveltasollisen jäsentelyn elementtejä – sävelsolu, sävelikkö, sävelasteikko jne. – Jalkasen kantelemusiikissa. Säveltasoon keskittyminen ei nähdäkseni ole välttämätön raja-arkaismi-termin käytössä. Arkaismi voisi kuvailla myös muunlaisia musiikillisia elementtejä. Esimerkiksi Kankaanranta kommentoi Jalkasen kantelemusiikissa usein esiintyvän painoglissando-soittotekniikan synnyttämiä assosiaatiota japanilaiseen koto-musiikkiin (2009, 90), mikä avaa mahdollisuuden pohtia soittotapaa arkaismina. Jalkasen kirjoituksissa sivutaan myös arkaaisen musiikin rytmikkäitä – ks. esimerkiksi kommentit itkuperinteestä (3.2.1) – mutta ei kuitenkaan sellaisella tavalla, että olisi itsestään selvää mitä arkaaisen rytmiiän *elementit* ovat. Jalkasen teoksissa esiintyy myös runsaasti tekstejä – kuten kansanlaulun sanoja, kertomuksia ja myyttejä – jotka viittaavat muinaiseen kulttuuriin, ja joita mahdollisesti voisi tarkastella arkaismeina.

Tässä tutkimuksessa on keskitytty kantelemusiikkiin. Kantelemusiikin idiomattisuuden tarkempi suhteuttaminen arkaismeihin saattaisi olla mielenkiintoista. Kantelesoitinten rakenteet ja soittotekniikat vaikuttavat arkaismien taustalla. Esimerkiksi viisikielisen vähäsävelisyys tai koneistokanteleen sävelvaihtajat rajaavat sävelkieltä. Silti tämä tutkimus ei ole keskittynyt selittämään arkaismeja soitinlähtöisestä näkökulmasta. On myös vaikea sanoa missä määrin tämän tutkimuksen tulokset pätevät Jalkasen sävellystuotannossa laajemmin. Jätän toisin sanoen avoimeksi kysymyksen eroaako Jalkasen muu musiikki hänen kantelemusiikistaan.

Arkaismien rinnalla tämä tutkimus on pyrkinyt kommentoimaan Jalkasen musiikin suhteita taidemusiikin minimalismiin ja suomalaiseen nykykansanmusiikkiin. Tyyllilajit eivät silti ole olleet tämän tutkimuksen ensisijainen fokus. Tyyli-vaikutteita ja vaikutteiden kontekstia voisi laajentaa ja/tai tarkentaa monenlaisista näkökulmista: Miten taidemusiikin minimalismi on vaikuttanut Suomessa? Minkälaisia yhteyksiä nykykansanmusiikilla on ollut taidemusiikin suuntauksiin? Miten toiston tai muuntelun laatua näissä tyyli-vaikutteissa voidaan kuvailla? Ja niin edelleen.

Oma kokemukseni on ollut, että Jalkasen musiikin säveltasollisia elementtejä on vaikea hahmottaa täsmällisesti ainoastaan minimalismin, ainoastaan suomensukuisen kansanmusiikin tai vaikkapa ainoastaan antiikin musiikin teorian näkökulmasta. Varovat ilmaisut muissa Jalkasen sävelkieltä kommentoivissa teksteissä – ”minimalistinen ulottuvuus” – kielivät myös tyyli-suhteiden eklektisyydestä ja liukkaudesta. Arkaismi-termi on valittu tähän tutkimukseen tarkentamaan Jalkasen kantelemusiikin *idiosynkraattisia*

piirteitä, jotka kuitenkin voidaan myös ymmärtää eräänlaisena eklektisyytenä. Arkaismit ovat leimallisesti Jalkasen oma tyylipiirre, mutta arkaismit viittaavat myös konkreettisesti erilaisiin ”mielenkiinnon kohteisiin”.

Idiosynkraattisuuden käänttöpuoli on, että *arkaismi* tuskin sellaisenaan soveltuu muihin käyttöyhteyksiin. En ole varma löytyykö toista säveltäjää, jolle eklektisten säveltasollisten elementtien tulkinta muinaiseksi on ollut yhtä keskeistä ja kokonaisvaltaista kuin Jalkaselle. Minimalismin historiasta tulee mieleen yksittäisiä hetkiä, jotka käyttäytyvät arkaismin tapaan – kuten oboekuoro Louis Andriessenin *De Staat* -teoksen alussa – mutta ainoastaan Jalkaselle lienee ominaista arkaismit kokonaisvaltaisena jäsentelyn muotona. Termi voisi ehkä jossain määrin valaista nykykansanmusiikin ”muinaismusiikkia” käsitteleviä tyylilajeja. En tiedä. Joka tapauksessa tämän tutkimuksen aiheet tarjoavat erään tulokulman nykykansanmusiikin, nykyaikamusiikin ja minimalismin kosketuskohtiin Suomessa 1980- ja 1990-luvuilla.

Toinen luku tässä tutkimuksessa pyrki referoimaan Jalkasen ajattelua – erityisesti arkaaisuudesta, mutta myös siihen liittyvästä monikulttuurista. Aihepiirit esseessä *Monikulttuurisuudesta* ovat kuitenkin luonteeltaan niin eklektisiä ja laajalle ulottuvia – kuten myös mielipiteitä jakavia – että esseeseen sisältöjä voisi pohtia hyvin monenlaisista näkökulmista. Esseeseen ympäriltä voisi laajentaa ja/tai tarkentaa esimerkiksi kysymyksiä kuten: Miten Jalkasen huomiot arkaismin kumouksellisuudesta, eli hegemonisen edistyksen vaikutelman vastustamisesta, asettuvat jälkikolonialisen teorian piiriin laajemmin? Miten Jalkanen vertautuu muihin aikansa suomalaisen taidemusiikin säveltäjiin, jotka ovat ”kiinnostuneet” vieraista musiikkikulttuureista – esimerkiksi Eero Hämeenniemi, Jukka Tiensuu tai Hermann Rechberger? Miten Jalkasen itämerensuomalaisuutta korostava/vaaliva asenne asettuu yhtäältä etnofuturismin piiriin – kuten tässä tutkimuksessa on ehdotettu – ja toisaalta läheltä liippavien käsitteiden kuten folkloren tai nationalismien suuntaan? Ja niin edelleen.

”Mielenkiinnon kohteisiin” liittyvä ”tutkijan asenne” on aihepiiri, joka avaa kysymyksiä musiikintutkimuksen ja säveltämisen vuorovaikutuksesta. Jalkasen akateemista kontekstia voisi avata tarkemmin ja pohtia ketkä suomalaiset tutkijat ovat vaikuttaneet Jalkasen näkemyksiin vaikkapa suomensukuisesta kansanmusiikista, Sibeliuksen arkaaisuudesta tai antiikin musiikin teoriasta. On syytä painottaa, että tämä tutkimus ei ole käsitellyt kaikkia Jalkasen ”mielenkiinnon kohteita”. Esimerkiksi romanien musiikki, jota tässä ei ole käsitelty, voisi valaista sekä pohdintaa Jalkasen musiikillisista elementeistä – minkälaisia sävelikköjä tästä kohteesta löytyy? – että pohdintaa abstraktimmasta ajattelusta – mikä on romanimusiikin suhde arkaaisuuteen?

Säveltasollisen jäsentelyn terminologia tässä tutkimuksessa on muodostunut Jalkasen kirjoituksia lukiessa. Tässäkin suhteessa korostuu siis tietty idiosynkraattisuus. Samalla tämä tutkimus on pyrkinyt nostamaan esiin varauksia ja rajoitteita moodi-termin käytöstä.

Jalkasen kirjoituksissa *modaalisuus* toimii kattoterminä, joka vertailee ensyklopedisesti erilaisia musiikkikulttuureja ja tuntuu luovan jonkinlaista solidaarisuuden kertomusta näiden välille. Moodi-termin paneminen sulkeisiin ei silti tarkoita etteikö asteikkojen/sävelikköjen ja niiden käytöksen vertaileminen, esimerkiksi taidemusiikin minimalismin sisällä, ole nähdäkseen kiinnostava projekti. Tässä tutkimuksessa on muun muassa pohdittu Jalkasen kantelemusiikin yhteissointeja suhteessa Arvo Pärtin tintinnabuli-tekniikkaan. Tarkempi tutustuminen minimalismin tutkimuksen tapoihin käsitellä säveltasollista jäsentelyä saattaisikin tuottaa uusia metodeja myös Jalkasen musiikin tarkasteluun.

Viimeisenä kerrattakoon, että tämän tutkimuksen historiallinen taustoitus ja siihen liittyvät biografiset lähteet ovat niukkoja. Tässä mielessä olisi toivottavaa, että mahdolliset tulevat tutkimushaastattelut tarkentaisivat konteksteihin liittyvää selostusta.

Lähdeluettelo

Kirjallisuus

Aho, Kalevi (1997) "Viron musiikin uusia tuulia." Rondo 11/1997

Asplund, Anneli (1981) "Kalevalaiset laulut." Teoksessa Anneli Asplund & Matti Hako (toim.) "Kansanmusiikki." Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 18-43

Barker, Andrew toim. (1984) "Greek Musical Writings: Volume I, The Musician and his Art." Cambridge, New York ja Melbourne: Cambridge University Press.

– (1989) "Greek Musical Writings: Volume II, Harmonic and Acoustic Theory." Cambridge, New York ja Melbourne: Cambridge University Press.

Bithell, Caroline & Juniper Hill (2014) "An introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process and Medium of Change." Teoksessa Caroline Bithell & Juniper Hill (toim.) "The Oxford Handbook of Music Revival." New York: Oxford University Press.

Brauneiss, Leopold (2012) "Tintinnabuli: An Introduction." Teoksessa Robert Crow (käänt.) "Arvo Pärt in Conversation." Dalkey Archive Press. 109-62

Chalmers, John (1993) "Divisions of the Tetrachord." Toimittanut Larry Polansky ja Carl Scholz. Hanover, New Hampshire: Frog Peak. Saatavilla verkossa:
http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/published_articles/divisions_of_the_tetrachord/index.html

Daitz, Mimi S. (2004) "Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis." New York: Pendragon Press.

Dies, David (2013) "Defining 'Spiritual Minimalism'." Teoksessa Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll ap Siôn (toim.) "The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music." Burlington US & Surrey GB: Ashgate. 315-35

Djupsjöbacka, Tove (2017) "The Ever-Expanding Kantele." Finnish Music Quarterly 2017. 20-3

Gann, Kyle (2013) "A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning." Teoksessa Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll ap Siôn (toim.) "The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music." Burlington US & Surrey GB: Ashgate. 39-60

Gelbart, Matthew (2007) "The Invention of Folk Modality – 1775-1840." Teoksessa Matthew Gelbart "The Invention of Folk Music and Art Music." Cambridge: Cambridge University Press. 111-52

Gelbart, Matthew & Alexander Rehding (2011) "Riemann and Melodic Analysis: Studies in Folk-Musical Tonality." Teoksessa Edward Gollin & Alexander Rehding (toim.) "The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories." New York: Oxford University Press. 140-64

Hackworth, Corey (2015) "Reading Athenaios' Epigraphical Hymn to Apollo: Critical Edition and Commentaries." Väitöskirja. Ohio State University.

Hagel, Stefan (2010) "Ancient Greek Music: A New Technical Approach." Cambridge University Press.

Hartenberger, Russell (2013) "Clapping Music: a performer's perspective." Teoksessa Keith Potter, Kyle Gann & Pwyll ap Siôn (toim.) "The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music." Burlington US & Surrey GB: Ashgate. 371-9

– (2016) "Music for 18 musicians." Teoksessa Russell Hartenberger, "Performance Practice in the Music of Steve Reich." Cambridge: Cambridge University Press. 185-234

Heiniö, Mikko (1994) "Pekka Jalkanen." Teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) "Suomalaisia säveltäjiä." Helsinki: Otava. 131-3

Hill, Juniper (2005) "From Ancient to Avant-garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music." Väitöskirja. University of California.

Jalkanen, Pekka (1976) "Suomen mustalaisten musiikista." Teoksessa Heikki Laitinen ja Simo Westerholm (toim.) "Paimensoittimista kisällilauluun: Tutkielmia kansanmusiikista." Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. 202-16

– (1981) "Mustalaismusiikki." Teoksessa Annika Asplund ja Matti Hako (toim.) "Kansanmusiikki." Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

– (1989) "Avoin muoto: Veljo Tormisin puheenvuoroja." Musiikin suunta 3/1989.

– (2000) "Itkuja Karjalasta, Inkeristä, Suomesta." Friiti 3/2000. 12-3

– (2003) "Pro Terva: 15-kieliselle kanteleelle." Teoskommentti Music Finlandin verkkopalvelussa. [Viitattu 23.7.2018]

<https://core.musicfinland.fi/works/pro-terva-15-kieliselle-kanteleelle-92bbd5f5-ccb4-4dbf-9426-a4e592dd64bc>

– (2005) "Monikulttuurisuudesta." Teoksessa Pekka Hako (toim.) "Säveltäjän maailmat; Näkökulmia aikamme suomalaiseen musiikkiin." Helsinki: Gaudeamus. 259-75

– (2007) "Kantele säveltäjän näkökulmasta." Kompositio 3-4/2007. 12-3

– (2009) "Omin sanoin: Pekka Jalkanen." Teoksessa Ulla Piela (toim.) "Taiteilijoiden Kalevala." Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kalevalaseura. 797-8

- (2010a) ”Kantelemusiikki.” Teoksessa Risto Blomster (toim.) ”Kantele.” Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 311-432
 - (2010b) ”Lastenlaulun alkukuvia.” Teoksessa Anu Ahola & Juha Nikulainen (toim.) ”Aika laulaa lapsen kanssa: Polkuja lastenmusiikin historiassa.” Helsinki: WSOY. 54-9
 - (2010c) ”Kaaleen laulua Joensuun seudulta.” Musiikin suunta 2/2010. 60-1
 - (2011) ”Tutkiva säveltäjä: Tutkimus sävellystyöni innoittajana.” Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuutila & Risto Blomster (toim.) ”Taide, tiede ja tulkinta: Kirjoituksia A. O. Väisästä.” Kalevalaseuran vuosikirja 90. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 296-307
 - (2014) ”Pekka Jalkanen: Dominus Krabbe.” Teoksessa Elke Albrecht & Eeva-Taina Forsius-Schibli (toim.) ”Olemme oopperamaa: suomalaisen nykyoopperan synty ja kohtalo.” Helsinki: Vehrä. 61-70
 - (2016) ”Levyarvio – Eva Alkula ja Tomoya Nakai: Laulu.” Kantele 3-4/2016. 30
- Kankaanranta, Eija (2009) ”Taiteilua 39:llä kielellä: Tutkimusmatka soittotapoihin nykymusiikissa.” DocMus. Sibelius-Akatemia.
- Kastinen, Arja (2013) ”Musiikki.” Teoksessa Arja Kastinen, Rauno Nieminen & Anna-Liisa Tenhunen. ”Kizavirzi: karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa.” Pöytyä: Temps Oy. 114-242
- Kastinen, Arja & muut (2013) ”Alkulause.” Teoksessa Arja Kastinen, Rauno Nieminen & Anna-Liisa Tenhunen. ”Kizavirzi: karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa.” Pöytyä: Temps Oy. 3
- Koistinen-Armfelt, Ritva. (2016a) ”Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa.” Tohtoritutkinnon opinnäyte. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- (2016b) ”Suppea glissando.” Tohtorintutkintoon liittyvällä verkkosivustolla. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. [Viitattu 5.10.2018]
<http://sites.siba.fi/web/kantele/suppea-glissando>
- Korhonen, Kimmo (1990) ”Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965-1990.” Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämissektori & Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- (1999) ”Bravo: 5. Suomalainen kamarimusiikki.” Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Kurki-Suonio, Sanna (2009) ”Laulajan hiljainen haltioituminen.” Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto.
- Laitinen, Heikki (1980) ”Karjalainen kanteleensoittotyö.” Kansanmusiikki 1980, 2. 43-54
- (1988) ”Mitä on paikallisuus.” Musiikin suunta 1/1988. 4-21

- Landels, John G. (1999) "Music in Ancient Greece and Rome." Abingdon & New York: Routledge.
- Lawrence, Mark (2017) "Veljo Tormis and Urve Lippus: A Legacy." *Res Musica*, 9/2017.
- Leisiö, Timo (1997) "Lyyra ja Pythagoras: Antiikin ajan kielisoittimia." Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos & Kanteleliitto.
- Lindstedt, Mervi-Johanna (1988) "Lapsiooppera Tirlittan: Tutustu taiteeseen -projekti ja teoksen ja sen musiikin vastaanottaminen ala-asteen viides- ja kuudesluokkalaisten keskuudessa." Tutkielma Mus. kand. Sibelius-Akatemia.
- Lippus, Urve (2008) "Introduction." Teoksessa Veljo Tormis (tekijä), Urve Lippus (toim.) & Harry W. Mürk (käänt.) "Lauldud sõna – The Word Was Sung." Tallinna: Folger Art. 96-100
- Mathiesen, Thomas J. (1999) "Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in the Antiquity and the Middle Ages." Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- Michaelides, Solon (1978) "The Music of Ancient Greece: An Encyclopedia." Lontoo: Faber.
- Murtomäki, Veijo (2005a) "Eurooppalaisen kulttuurin juuret." Artikkelin Muhi-tietokannassa, osiossa antiikin musiikki. [Viitattu 23.7.2018]
http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ant_antiikki1
- (2005b) "Antiikin ajan musiikinteoriaa ja teoreetikkoja." Artikkelin Muhi-tietokannassa, osiossa antiikin musiikki. [Viitattu 23.7.2018]
http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=ant_antiikki4&q=tetrakordi&type=basic&tab=0
- Möttönen, Tuija (2000) "Suomalais-ugrilainen nykytaide: tulevaisuuden edessä – menneisyyden lähteillä." Teoksessa Kerttu Karvonen-Kangas & Tuija Möttönen (toim.) *Ugriculture: suomalais-ugrilaisten kansojen nykytaiteet.* Espoo: Gallen-Kallelan Museo. 31-55
- Niemi, Jarkko (2002) "Inkeriläisten itkuvirsien musiikilliset rakenteet." Teoksessa Aili Nenola (toim.) "Inkerin itkuvirret." Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 694-707
- Notis, Alarik (2012) "Etnofuturismi ylikansallisen kulttuurin vastavoimana." *Verkkolehti Sarastus.* [Viitattu 23.7.2018]
<https://sarastuslehti.com/2012/10/26/etnofuturismi-ylikansallisen-kulttuurin-vastavoimana/>
- Nuorvala, Juhani (1991) "Minimalismi." Teoksessa Lauri Otonkoski (toim.) "Klang: Uusin musiikki." Jyväskylä: Gaudeamus. 115-62
- Oras, Janika (2017) "Favorite Children and Stepchildren: Elite and Vernacular Views of Estonian Folk Song Styles." *Res Musica* 2017. 27-43

Porter, James (2001) "Modal scales as a new musical resource." Artikkelin verkkopalvelussa Grove Music Online, osiossa "Mode". [Viitattu 23.7.2018]
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043718>

Powers, Harold (2001a) "The term." Artikkelin verkkopalvelussa Grove Music Online, osiossa "Mode". [Viitattu 23.7.2018]
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043718>

Powers, Harold ym. (2001b) "Mode." Artikkelin sisällysluettelo. [Viitattu 23.7.2018]
 Sama internetosoite kuin Powers 2001a.

Pöhlmann, Egert & Martin L. West. (2001) "Documents of Ancient Greek Music." Oxford: Clarendon Press.

Ramnarine, Tina K. (2003) "Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music." Chicago: University of Chicago Press.

Reich, Steve (2016) "Thoughts on percussion and rhythm." Teoksessa Russell Hartenberger (toim.) "The Cambridge Companion to Percussion." Cambridge: Cambridge University Press. 173-83

Ropponen, Ville (2003) "Tulevaisuus on merkitty marginaaliin." Kulttuurivihkot 2-3/2003. 48-51

Ross, Jaan (2017) "Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960's." Res Musica 9/2017. 109-17

Sachs, Curt (1943) "The Rise of Music in the Ancient World: East and West." New York: W.W. Norton & Company.

Sallamaa, Kari (2003) "Etnofuturismi toiselle vuosikymmenelle." Teoksessa Liisa Saariluoma, Tarja Pakarinen ja Piret Kruuspere (toim.) "Viron kirjallisuus vuosituhannen vaihteessa: Postmodernia ja modernia." Helsinki: SKS. 154-71

Salmenhaara, Anja (1976) "Itkuvirsien musiikillisesta hahmotuksesta." Teoksessa Heikki Laitinen ja Simo Westerholm (toim.) "Paimensoittimista kisällilauluun: Tutkielmia kansanmusiikista." Kaustinen; Kansanmusiikki-instituutti. 124-56

Silvennoinen, Mirja (2003) "Miten ja mistä syntyy hyvä lastenlaulu? : neljän musiikin ammattilaisen profiilit lastenlaulusäveltäjinä." Lopputyö. Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen osasto.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne (2001) "Erkki Salmenhaaran kenttätekninen kaksoisrooli." Teoksessa Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä & Irma Vierimaa (toim.) "Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista." Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle. Jyväskylä: Atena. 55-70

Tagg, Philip (2014) "Everyday Tonality II: Towards a tonal theory of what most people hear." Väliaikainen versio, helmikuu 2014. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholar's Press.

Tarantino, Todd (2012) "The Color Field Music of John Luther Adams." Teoksessa Bernd Herzogenrath (toim.) "The Farthest Place: The Music of John Luther Adams." Boston: Northeastern University Press. 157-79

Taruskin, Richard. (2005) "Chapter 67: A Harmonious Avant-Garde?" Teoksessa "The Oxford History of Western Music: Volume 5, The Late Twentieth Century." Oxford University Press. 351-

Tavaststjerna, Erik (1988) "Liite 2: Nuori Sibelius. Duuri-molli tonaalisuudesta modaalisten ja duuri-molli tonaalisten ainesten synteisiin." Teoksessa Erik Tavaststjerna (tekijä) "Jean Sibelius I." Toinen uudistettu painos, vuodelta 1989. Helsinki: Otava.

Tenhunen, Anna-Liisa (2006) "Itkuvirren kolme elämää." Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tolvanen, Hannu (2010) "Pikkulintu valjasti hevosen." Teoksessa Anu Ahola & Juha Nikulainen (toim.) "Aika laulaa lapsen kanssa: Polkuja lastenmusiikin historiassa." Helsinki: WSOY. 164-5

Väisänen, Armas Otto, toim. (1928) "Suomen kansan sävelmiä V: Kantele ja jouhikkosävelmiä." 2. uudistettu painos (2002) Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

– (1943) "Laulu ja soitto kansanelämässä." Kokoelmassa Erkki Perkkilä (toim.) "Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista." Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 42-6

West, Martin L. (1992) "Ancient Greek Music." Oxford: Clarendon Press.

Nuottijulkaisut

Glass, Philip (1983) "Akhnaten: An Opera in Three Acts." Piano-vocal score. Duvagen.

Jalkanen, Pekka (1985, säv.) "Melunaa." Partituuri, skannattu käsinkirjoitetusta nuotista. Helsinki: Fimic. Saatavilla Music Finlandin verkkopalvelussa. [Viitattu 23.7.2018]
<https://core.musicfinland.fi/works/melunaa>

– (1996a) "Toccatà." Sävellysvuosi 1992. Teoskokoelmassa "Kantelesävellyksiä." Savonlinna: Modus Musiikki. 1-9

– (1996b) "Orjankukka." Sävellysvuosi 1989. Teoskokoelmassa "Kantelesävellyksiä." Savonlinna: Modus Musiikki. 10-24

- (1996c) “Siemen.” Sävellysvuosi 1993. Teoskokoelmassa ”Kantelesävellyksiä.” Savonlinna: Modus Musiikki. 25-42
 - (1997a) “Kanteleseptetto: konserttikanteleelle, cembalolle, huilulle ja jousikvartetille.” Savonlinna: Modus Musiikki.
 - (1997b) “Konsertto kanteleelle ja jousiorkesterille.” Savonlinna: Modus Musiikki.
 - (1997c, säv.) “A’isha: käsikelloyhtyeelle ja kanteleelle.” Helsinki: Fimic. Saatavilla Music Finlandin verkkopalvelussa. [Viitattu 23.7.2018]
<https://core.musicfinland.fi/works/a-isha-kasikelloyhtyeelle-ja-kanteleelle-c005f0e5-5566-42a4-b258-8088af5710d9>
 - (2006) “Itsestään syntynyt Jumala ja synnin häpeä: Legenda kanteleelle.” Sävellysvuosi 2005. Kokkola: Modus Musiikki.
 - (2007) “Ektenia: Neljälle kanteleelle.” Kokkola: Modus Musiikki.
 - (2010) “Vecernie: Kanteleelle.” Sävellysvuosi 2008. Ikaalinen: Modus Musiikki.
 - (2015) “Alussa – Nyt!” Partituuri, skannattu käsinkirjoitetusta nuotista. Helsinki: Fimic. Saatavilla Music Finlandin verkkopalvelussa. [Viitattu 23.7.2018]
<https://core.musicfinland.fi/works/alussa-nyt>
- Reich, Steve (1980) “Piano Phase.” Sävellysvuosi 1967. Lontoo: Universal Edition.
- Sibelius, Jean (1908) “En Saga – Eine Sage: Tondichtung für großes Orchester Op. 9, Bearbeitung für Pianoforte zu 2 Händen.” Sovittanut pianolle F. H. Schneider. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Levyjen kansilehdet

- Hämeenniemi, Eero (2007) CD-levy: Eva Alkula (artisti) “Helios.”
- Jalkanen, Pekka (1993) CD-levy: Ritva Koistinen (artisti) “New Finnish Kantele.” Fazer Music. s. 8-10
- Jalkanen, Pekka (2010) Teoskommentti CD-levyllä: Duo Dryades (artisti) “Speira.” Alba. s. 8

Liitteet

Seuraavilla sivuilla liitteitä seuraavasti:

1. *Toccata*, s. 3 (nuotit: Jalkanen 1996a).
2. *Siemen*, s. 22 (nuotit: Jalkanen 1996c).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over a chord in the right hand. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the staff.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *ff* and *diminuendo*. A fermata is present over a chord in the right hand. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the staff.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *p* and *mp*. A fermata is present over a chord in the right hand. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *p* and *mp*. A fermata is present over a chord in the right hand. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes, indicated by a '3' below the staff.

