

POLKUJA – Perkussiivinen liike osana kansanmuusikon taiteellista työskentelyä

Oona Yliperttula

Projektityö

Kansanmusiikin koulutusohjelma
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Syksy 2024

POLKUJA – Perkussiivinen liike osana kansanmuusikon taiteellista työskentelyä

	sivu
1. Johdanto	2
2. Taiteellinen ja tutkimuksellinen viitekehys	4
2.1. Perkussiivinen liike	4
2.2. Perkussiivinen tanssi	4
2.3. Polkurytmit	5
2.4. Perkussiivisen liikkeen ja musiikin suhde	6
2.5. Moniaistisuus	7
2.6. Muistinvaraisuus ja muuntelu	8
3. Polkuja-maisterikonsertin taiteellinen prosessi	9
3.1. Laputus & Lippa	12
3.2. Pirun polska	15
3.3. Garden of Daisies	18
4. Pohdinta	20
Lähteet	24

1 Johdanto

Miten kansanmuusikko voi laajentaa ilmaisuaan *perkussiivisen liikkeen* avulla? Minkälainen on taiteellinen prosessi, jossa liike nostetaan soiton rinnalle keskeiseksi ilmaisun keinoksi? Kuinka hallita sooloesiintyjänä taiteellinen kokonaisuus, jossa viululla soitetut ja laulettu perinnesävelmät yhdistyvät perinteestä ammentavaan ja perkussiiviseen liikekieleen?

Näitä kysymyksiä pohdin tässä projektityön kirjallisessa osuudessa, joka on osa maisteriopintojeni Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutusohjelmassa. Se on samalla matka opintoni päättävän Polkuja-maisterikonsertin syntyprosessiin. Konsertissa yhdistelin viulunsoittoa ja laulua *perkussiiviseen tanssiin ja polkurytmeihin*, tutkien sooloesiintyjän mahdollisuuksia sitoa soittoa ja liikettä yhteen taiteelliseksi kokonaisuudeksi. Esitin konsertin soolona Helsingin Musiikkitalon Black Box -salissa 13.11.2024.

Tässä työssä avaan taiteellista prosessiani ja praktiikkaani ensimmäiseen soolokonserttiin valmistautuessani, käyttäen lähestymistapana taiteelliselle tutkimukselle luonteenomaista omakohtaisen kokemuksen kuvausta. Aiheesta on kirjoittanut muun muassa Laura Gröndahl (2023), joka tarkastelee taiteellista tutkimusta suhteessa taiteen tekemiseen. Erotuksena voidaan pitää tutkimukseen liittyvää praktiikan dokumentoimista ja jakamista sekä oman työskentelyn sitomista taiteelliseen ja tutkimukselliseen viitekehykseen. Taiteellinen prosessi on sekä tutkimuksen väline että kohde, ja taidetta tekemällä taiteilija-tutkija voi tuottaa sellaista uutta tietoa, jota ei ole mahdollista saavuttaa taidetta ulkopuolelta tarkastelemalla.

Pyrinkin tässä työssä työskentelypäiväkirjaa apuna käyttäen avaamaan taiteellista praktiikkaani sekä siihen kytkeytyvää niin sanottua hiljaista tietoa. Tällä tarkoitan muusikon työssä läsnä olevaa aiempaan kokemukseen ja käytännön tekemiseen pohjautuvaa osaamista ja tietotaitoa, jota on välillä vaikea tunnistaa ja sanallistaa (ks. esim. Gröndahl 2023). Pohdin, miten oma soitto- ja tanssitaustani sekä aiemmin oppimani tekemisen tavat vaikuttavat työskentelyyni. Pyrin tuomaan esille prosessin aikana syntyneitä uutta ymmärrystä taiteellisesta praktiikastani sekä soiton ja liikkeen välisestä yhteydestä. Tavoitteeni on käytännön työskentelyä dokumentoimalla ja avaamalla tuoda näkyväksi sellaisia taiteellisen prosessin aikana esiin nousseita pohdintoja, haasteita ja oivalluksia, jotka muutoin jäisivät ulkopuolelta katsottuna näkymättömiin.

Polkuja-konsertti koostui seitsemästä erillisestä osiosta. Käytän näistä osioista termiä *teos*, joka mahdollistaa soiton ja liikkeen tarkastelun mahdollisimman tasa-arvoisina verrattuna *kappaleeseen, sävelmään* tai *tanssinumeroon*. Jokaisen teoksen pohjana toimii yksi tai useampi perinnesävelmä, sekä samaan traditioon kytkeytyvä tanssi tai polkurytmi. Tässä työssä keskityn kuvaamaan tarkemmin työskentelyäni kolmen erilaisen teoksen parissa: karjalaisiin tanssisävelmiin pohjautuva *Laputus & Lippa*, useita polskavariaatioita yhdistävä *Pirun polska* sekä irlantilainen set dance *Garden of Daisies*. Avaan myös niitä historiallisia, kulttuurisia ja taiteellisia vaikutteita, jotka ovat ohjanneet prosessiani kunkin teoksen kohdalla. Tarkastelen erilaisia lähestymistapoja ja työtapoja sekä avaan hieman visuaalisia, tilallisia ja äänentoistoteknisiä valintojani ja niiden merkitystä esitettävän kokonaisuuden kannalta. Tämän työn liitteenä on lisäksi käsittelemieni teosten esitystallenteet, jotka osaltaan havainnollistavat taiteellista praktiikkaani.

Pohdin tekstissä myös perkussiivisen liikkeen suhdetta musiikkiin, sekä soiton ja liikkeen välistä vuorovaikutusta kansanmusiikin ja -tanssin kontekstissa, tuoden esille alalla vaikuttavia tekijöitä sekä aiempaa akateemista keskustelua.

Mistä sitten kumpuaa oma tarpeeni yhdistää soittoa ja liikettä?

Kun kuljen musiikillisen matkani alkutaipaleille, tunnistan tanssin vaikuttaneen taustalla jo pitkään. Vaikutuini jo nuorena irlantilaisesta kansanmusiikista ja sen rytmikkyydestä. Vaikka harrastin klassista viulunsoittoa, en kuitenkaan löytänyt sitä kulmaa, jolla pääsisin itse soittajana käsiksi irlantilaisen musiikin poljentoon. Lopulta päädyin irlantilaisen kansantanssin pariin.

Tanssisalissa omaksuin irlantilaisen kansanmusiikin poljennon liikkeen kautta. Tanssilajit ominaispiirteineen, tempoineen ja fraseerauksineen tulivat tutuiksi, ja opin lukuisia musiikkiin solahtavia askelsarjoja. Minua viehätti, ja viehättää edelleen, erityisesti tanssin perkussiivisuus. Vaikka irlantilaisen kansantanssin kirjo on laaja ja sisältää monia erilaisia perinteitä, erityisesti step dance -tyyliin kuuluvat, kovapohjaisilla steppikengillä tanssitut tanssit kiinnostivat minua. Se, että tanssija voi tuottaa jaloillaan musiikkia kommentoivia ja täydentäviä, kuultavissa olevia rytmejä, on mielestäni kiehtovaa.

Lopulta tanssiharrastus toimi tärkeänä inspiraation lähteenä, kun päätin hakeutua kansanmusiikin ammattiohotoihin, ensin Centria-ammattikorkeakoulun musiikkipedagogilinjalle ja myöhemmin Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin koulutusohjelman maisteriohotoihin. Opinnot molemmissa oppilaitoksissa ovat sekä avartaneet valtavasti ymmärrystäni suomalaisesta ja pohjoismaisesta kansanmusiikista ylipäätään, että tuoneet paljon näkökulmia musiikin ja tanssin väliseen yhteyteen. Olen päässyt soittamaan tanssijoille ja itse tanssimaan. Vuonna 2023 opiskelin osana maisteriohotojani yhden lukukauden irlantilaista kansanmusiikkia Irish World Academy of Music and Dance -akatemiassa Limerickin yliopistossa. Vaihdon aikana pääsin syventämään niin käytännön soitto- ja tanssitaitoani, kuin myös ymmärrystäni irlantilaisesta perinteestä ja siihen liittyvästä akateemisesta keskustelusta. Samalla aiemmin soittamisesta irrallaan ollut tanssiharrastukseni hivuttautui jälleen lähemmäs musiikin tekemistä, taiteellisen ilmaisun kanavaksi ja osaksi kansanmusiikin ammatillista identiteettiäni.

Miettiessäni maisterikonserтин aihetta, minulle kävi nopeasti selväksi, että haluan sisällyttää konserttiin tanssillisuutta. Koska olen muusikkona saanut vaikutteita monesta suunnasta, enkä koe edustavani suoranaisesti mitään tiettyä soittooperinnettä, tuntui tanssillisuus myös selkeimmältä omaa muusikkouttani määrittelevältä yksittäiseltä tekijältä.

Oma tapani soittaa on kehittynyt vuosien varrella ja saanut vaikutteita niin suomalaisista, pohjoismaisista, irlantilaisista kuin myös pohjoisamerikkalaisista perinteistä. Soitossani vaikutteet ovat monesti iloisesti sekoittuneet keskenään. Saatan viljellä irlantilaisia korukuvioita huomaamattani soittaessani suomalaista polskaa, tai bluegrass-kappaletta soittaessani painottaa tai sitoa jousituksia kaustislaiseen tyyliin. Myös lapsuuteni klassiset viulutunnit kuuluvat vielä joskus fraseerauksessani, ja Irlannissa opiskellessani sain kuulla soittavani ”liian hienosti”. Tämä ei ollut suinkaan kehu, vaan enemmänkin kehoitus lisätä jousenkäyttöön rouheutta ja terävyyttä.

Vaikka oma soittotyylini onkin sekoitus vaikutteita sieltä ja täältä, ajattelen sen silti olevan yhtä arvokas kuin tietyn perinteen mukainen tapa soittaa. Tietyt itseäni miellyttäneet ja omalta tuntuneet tyylilliset elementit ovat löytäneet tiensä erilaisista perinteistä omaan viulunsoiton työkalupakkiini, kun taas toiset vaativat edelleen keskittymistä ja harjoittelua. Koen tärkeäksi kuitenkin osata erottaa omasta soitostani siinä vaikuttavat tyylilliset valinnat ja tottumukset, ja esimerkiksi opettaessa pyrkiä selkeästi sanallistamaan ja havainnollistamaan eri perinteille ominaisia tyyliomaisuuksia.

Maisterikonserтиssani halusinkin tuoda esiin erilaisia traditioita, joiden kautta pystyisin tutkimaan soiton ja liikkeen yhteyttä mahdollisimman monipuolisesti ja erilaisista kulmista. Halusin myös haastaa itseäni tekemään selkeää eroa erilaisten soitto- ja tanssityylien välille. Koin liikkeen olevan ohjelmistoa yhteen sitova elementti, joka mahdollistaisi erilaisista perinteistä ammentavien teosten

nivomisen koherentiksi kokonaisuudeksi. Lisäksi halusin haastaa itseäni esittämään koko konsertin soolona.

Lopulta konsertin teemaksi nousi perkussiivinen liike ja sen yhdistäminen sooloviulunsoittoon. Aihe ei ollut itselleni aivan uusi, sillä olin tutkinut jo aiempien opintojeni aikana sitä, miten pystyisin suomalaisten kansantanssiaskelikkujen kautta muodostamaan soittoa säestäviä perkussiivisiä askelrytmejä (Yliperttula 2017). Maisterikonsertti tarjosi upean mahdollisuuden palata aiheen pariin, ja halusin luoda taiteellisen kokonaisuuden, jossa soitto ja perkussiivinen liike ovat läsnä yhtä aikaa ja vuoropuhelua käyden. Koska koin olevani vielä sooloesiintyjänä alkuvaiheessa, tuntui tanssin ja liikkeen sitominen soittoon myös jollain tavalla turvalliselta valinnalta. Saisin soittoon ja esiintymiseen tukea liikkeellisestä ilmaisusta, ja samalla mahdollisuuden tutkia ja kehittää omaa sooloesiintyjän identiteettiäni. Minua kiehtoivat myös perkussiivisen liikkeen tuomat mahdollisuudet laajentaa kuulokuvaa ja luoda musiikillisia kerroksia ilman esimerkiksi ennalta äänitettyjä tai esitystilanteessa loopattuja ääniraitoja.

2 Taiteellinen ja tutkimuksellinen viitekehys

Perkussiivinen liike

Jotta pystyn kuvaamaan taiteellista työskentelyäni mahdollisimman selkeästi, on tarpeen määritellä mitä perkussiivinen liike on. Taiteessa termillä *perkussio* viitataan useimmiten lyömäsoittimiin, mutta perkussiolle voidaan tarkoittaa myös iskevää liikettä muussa kuin musiikillisessa kontekstissa (Bresnahan 2019, 187). Tässä työssä tarkoitan perkussiivisellä liikkeellä millä tahansa kehon osalla tehtyjä iskeviä liikkeitä, jotka tuottavat ääniä. Ihmiskehon käyttämisessä perkussiivisena ilmaisun välineenä on jotain hyvin yleisinhimillistä. Läpi historian taputuksia, jalkojen polkemista ja eri kehonosilla tehtyjä iskuja on käytetty ihmisten välisessä kanssakäymisessä – niin rituaalinomaisesti, viihteenä kuin selviytymiskeinonakin. Ihmiskeho on ollut mukana kulkeva instrumentti ja kommunikation väline silloinkin, kun esimerkiksi soittimia ei ole ollut saatavilla. Perkussiivinen liike voi olla yhtäläillä tanssia tai *kehorytmiikkaa*, ja nykypäivänä erilaiset tekniikat ja vaikutteet ovat sekoittuneet keskenään. (Dixon-Gottschild 2022.) Tässä työssä jaan perkussiivisen liikkeen erikseen perkussiiviseen tanssiin ja polkurytmeihin.

Perkussiivinen tanssi

Perkussiivinen tanssi on nimensä mukaisesti tanssia, joka tuottaa perkussiivisiä ääniä. Englanninkielinen nimitys *step dance* kattaa monenlaisia kansantanssin perinteitä, joihin liittyy muun muassa akrobatiaa, hyppyjä, taputuksia ja täsmällistä jalkatyöskentelyä. Erilaisia tanssin muotoja on kehittynyt eri puolilla maailmaa, Brittein saarilla todistetusti jo ennen ajanlaskun alkua. (Snodgrass 2017, 294–296.) Step dance -perinteisiin voidaan laskea kuuluvaksi muun muassa irlantilainen ja Cape Bretonin *step dance*, andalusialainen *flamenco*, argentiinalainen *malambo*, pohjoisamerikkalainen (*jazz*) *tap dance* eli steppitanssi sekä vanhempi tanssiperinne *clogging* (Conyers 2011), saksalainen *schuhplattler* sekä meksikolainen *zapateado* (Snodgrass 2017, 295).

Step dance -perinteiden mukaisissa tansseissa käytetään usein erityisiä kovapohjaisia kenkiä tai alustoja, joiden avulla jalkojen tuottamat rytmit tulevat selvemmin kuuluviin (ks. esim. Dublin Dance

Festival 2017; Klug 2019). Kengänpohjiin on perinteisesti myös naulattu kiinni muun muassa metallinpaloja (ks. esim. Snodgrass 2017, 52).

Itävaltalainen kehorytmiikkaan perehtynyt artisti Anita Gritsch (2016) nostaa esiin haasteet perkussiivisen tanssin määrittelyssä. Nimitystä on käytetty kirjavasti kuvaamaan sekä step dance -kategoriaan kuuluvia, perkussiiviseen jalkatyöskentelyyn pohjautuvia tansseja että tansseja, joihin liittyy muilla kehonosilla tai asusteilla tuotettua rytmiikkaa. Rajanveto perkussiivisen tanssin ja kehorytmiikan välillä on myös häilyvä. Kehorytmiikalla tarkoitetaan eri kehonosilla tuotettua rytmiikkaa, jota käytetään etupäässä musiikillisen ilmaisun keinona (ks. esim. Drum! 2024).

Suomen alueen kansantanssiperinteet eivät mielestäni asetu varsinaisesti perkussiivisten tanssien määritelmän alle, mutta niissäkin on käytetty muun muassa polkuja, huudahduksia ja taputuksia rytmittämään tansseja. Perkussiivisuutta esiintyy erityisesti karjalaisessa perinteessä, mutta myös muiden alueiden tansseissa ja nykykansantanssissa. (Yliperttula 2017, 11.)

Polkurytmit

Polkurytmeillä tarkoitan puolestaan jaloilla tuotettuja perkussiivisiä ääniä, joilla on tanssista irrallinen, soittoa rytmittävä ja musiikillinen funktio. Käytän tässä itse kehittämäni termiä polkurytmi, joka mielestäni kuvaa tekemistä paremmin kuin jalan polkeminen, sillä se ohjaa ajattelemaan jalkojen liikettä monipuolisena rytmittävänä elementtinä. Polkurytmin voisi ajatella olevan kehorytmiikan yksi laji, jossa rytmiikkaa tuotetaan nimenomaan jaloilla polkien, joko istuen tai seisten. Kenties selkein esimerkki polkurytmistä on quebeciläiseen, kanadanranskalaiseen soittoperinteeseen liittyvä *podorythmie*, jossa istualtaan soittava muusikko polkee jaloillaan laukkaavaa rytmiä (ks. esim. Conseil québécois du patrimoine vivant 2019a ja 2019b; La Grande Cadence 2022).

Myös esimerkiksi pohjoismaiset kansanmuusikot käyttävät monesti jalan polkemista korostamaan musiikin poljentoa. Catherine Springer (de Gala et al. 2024, 9–10) on haastatellut norjalaisen hardangerviulun soittajia tanssisoitosta ja soittoa rytmittävästä jalan polkemisestä. Jalan polkeminen on soittajille keino pitää yllä tasaista rytmiä ja oleellinen osa viulistin työkalupakkia. Se voi auttaa myös vähemmän kokeneita tanssijoita saamaan kiinni muuten metriikaltaan haastavien kappaleiden rytmistä. Vaikka polkeminen on etupäässä soittoa rytmittävä elementti, voi sitä varioimalla vaikuttaa myös kappaleen dynamiikkaan ja sitä kautta pitää omaa mielenkiintoa yllä.

The fiddler taps her feet. It is an integral part of the music, not simply an emotional response to the beat of the music. She is a one-person band, providing the melody, harmony, drones and percussion.

Karin Code (de Gala et al. 2014, 10.)

Jokaisella soittajalla on omanlaisensa tyyli polkea rytmiä. Polkemisen tulisi kuitenkin olla rytmisesti hengittävä, mieluummin hieman iskujen perässä tulevaa kuin edistävää. Kokeneemman tanssisoittajan polkemisen voi usein tunnistaa hienovaraisista vivahteista, jotka voivat liittyä dynamiikkaan tai rytmin käsittelyyn. Tanssisoittoon ja jalan polkemiseen liittyykin paljon hiljaista tietoa. Toisin kuin kappaleiden soittamista, polkemista ei yleensä erikseen opeteta, vaan se omaksutaan muita seuraamalla ja kokeilemalla. Lopulta polkeminen tapahtuu aiemmin opitun perusteella ja pitkälti lihasmuistin kautta. (de Gala et al. 2014, 11–15.)

The way we tramp reflects our inner rhythmic understanding of the tune and happens mostly as a result of pure habit and muscle memory.

Sarah Nagell (de Gala et al. 2014, 13.)

Itse ajattelen selkeän pulssin polkemisen olevan yksi mahdollinen polkurytmi. Polkurytmi voi kuitenkin olla myös olemassa olevien perinteiden pohjalta tai niiden ulkopuolella syntynyttä monipuolista jaloilla tuotettua rytmikkaa. Polkurytmit voivat olla ennalta suunniteltuja tai improvisoituja, ja niitä voi tuottaa niin koko jalalla, kantapäällä kuin päkiälläkin. Polkurytmit voivat haastaa sävelmän rytmejä ja olla aika-arvoltaan nopeampia tai hitaampia kuin soitetut sävelkulut. Niitä voisi kenties verrata rummuilla soitettuihin komppeihin, mutta rumpujen sijaan soittaja polkee rytmejä lattiaan tai erilliseen alustaan, kuten esimerkiksi steppilautaan tai vanerilevyyn. Polkurytmien äänenväriä voi muokata erilaisten kenkien ja materiaalien avulla.

Perkussiivisen liikkeen ja musiikin suhde

Perkussiivisen liikkeen tuominen soiton rinnalle osaksi taiteellista kokonaisuutta nostaa esiin kysymyksen sen suhteesta musiikkiin. Voiko perkussiivista liikettä itsessään pitää musiikkina? Aili Bresnahan (2019) on pohtinut aihetta pohjoisamerikkalaisen jazz-perinteeseen kytkeytyvän steppitanssin kontekstissa. Steppitanssi on kenties perkussiivisen tanssin laajimmalle levinnyt ja tunnetuin muoto. Onko steppitanssia (*jazz tap dance*) mahdollista määritellä musiikilliseksi perkussioksi?

Termiä *jazz* on käytetty kuvaamaan yhtälailla musiikkia ja tanssia. Vaikka steppitanssi on perkussiivista taidetta, ei sitä kuitenkaan Bresnahanin (2019, 190–192) mukaan ole tarpeen luokitella musiikiksi, kuten ei soittajan liikettä tanssiksi. Koska steppitanssin kentällä taiteenlaji määritellään tanssiksi, ei määrittelyn kyseenalaistaminen ulkopuolelta ole välttämättä tarkoituksenmukaista. Mikäli taiteenlajia haluaa tarkastella erityisesti sen tuottamien äänien kautta, on siitä mahdollista käyttää nimitystä *tanssi-perkussio* (dance percussion). Tällöinkin, keskiössä on kuitenkin tanssi eikä musiikki. Bresnahan vertaa jazz-perinnettä myös kansanomaisiin tanssin ja musiikin perinteisiin. Muun muassa *polkka* ja *valssi* kuvaavat yhtä lailla tanssia kuin musiikkiakin, eikä kulttuurisesti vakiintuneita määrittelyjä ole tarpeen monimutkaistaa.

Vaikka tanssi ja soitto ovat kulkeneet jazz-perinteessä käsi kädessä, alkoi niiden välille kehittyä kuilua toisen maailmansodan jälkeen, kun musiikista tuli entistä monipuolisempaa ja virtuoottisempaa, ja sosiaalinen tanssisalikulttuuri hiipui (Bresnahan 2019, 184–186). Samankaltaisen ilmiön voi havaita tapahtuneen myös muiden perinteiden kohdalla.

Eero Tarasti (1987, 67–68) on kirjoittanut aiheesta suomalaisen kansanmusiikin ja -tanssin näkökulmasta. Alun perin tanssi ja musiikki ovat kuuluneet erottamattomana osana juhliin ja rituaaleihin. Nykypäivänä meidän on vaikea enää tavoittaa tuota alkuperäiseen funktioon sidottua yhteyttä, tanssin ja musiikin eriydyttyä omiksi taiteenlajeikseen. Vaikka tänäkin päivänä kansantanssi- ja tanssisoittoperinne elävät vireinä, on konteksti muuttunut. Kansanmusiikin ja -tanssin perinteet eivät ole enää koko kansalle tuttuja ja rituaaleihin sidottuja, vaan pikemminkin niihin perehtyneiden ammattilaisten ja harrastajien ylläpitämiä.

Joe O'Donovan (1999, 156–159) puolestaan tuo esille tanssin ja musiikin muuttuneen suhteen kilpailulajiksi kehittyneen irlantilaisen step dancen kontekstissa, jossa musiikki on ajautunut tanssille alisteiseen asemaan. Kun aiemmin muusikot usein kulkivat kiertävien tanssimestareiden mukana, ja soitto ja tanssiaskleet asettuivat yhteiseen poljentoon, tulee nykyisessä kilpailukulttuurissa musiikin

olla metronomintarkkaa ja tarjota tanssijalle pohja, jonka päälle voi tanssia monimutkaisia askelsarjoja:

The dance is no longer synchronised with the music, much of the dance is now syncopated and off the beat so that a traditional musician finds great difficulty in playing for a modern dancer.

(O'Donovan 1999, 159.)

Toisaalta niin kutsutun vanhan tyylin mukaisessa, irlantilaisessa *sean-nós*-tanssiperinteessä soiton ja tanssin yhteys on edelleen vahva ja tanssi on improvisatorista (ks. esim. TradTG4 2021, From the Floor 2019, Valley 2011, 189–191).

Tanssin ja musiikin suhdetta voisi tarkastella myös koreomusikologian keinoin. Koreomusikologiassa tanssin ja musiikin yhteys tunnustetaan ja niitä pyritään tarkastelemaan erillisten taidemuotojen sijaan osana samaa ilmiötä (ks. esim. Seye 2020; Quigley 2016). Koreomusikologia voisi tarjota kiinnostavia näkökulmia myös perkussiivisen liikkeen ja musiikin yhteyden tarkasteluun, mutta tämän työn puitteissa minun ei ollut mahdollista syventyä aiheeseen tarkemmin.

On kuitenkin selvää, että tanssin ja musiikin välinen suhde elää ajan ja kulttuuristen muutosten myötä. Taiteenlajit saavat vaikutteita toisistaan myös uusissa yhteyksissä ja uudenlaisia merkityksiä luoden.

Moniaistisuus

Tanssijat Janet Schroeder ja Nic Gareiss (2022, 67) ovat pohtineet perkussiivisen tanssin olemusta. He painottavat perkussiivisen tanssin moniaistisuutta. Kyse ei ole ainoastaan visuaalisesta taiteenmuodosta, vaan tanssiin liittyy myös äänellinen ja *taktiilinen* eli tuntoaistiin perustuva ulottuvuus. Tanssin voi kuulla, nähdä ja jopa yleisön joukossa istuessa tuntea. Myös esiintyjälle kokemus on moniaistinen ja tanssiminen vaatii tarkkaa kuuntelua:

When I'm performing with live musicians, I listen very hard. Close listening is often a matter of understanding the terrain of music that is unfamiliar to me.

Janet Schroeder (Schroeder & Gareiss 2022, 68.)

Viulisti ja musiikin tohtori Emilia Lajunen, jonka oppilaana itsekin olin maisteriopintojeni ajan, on tutkinut viulunsoiton ja tanssin yhdistämistä oman taiteellisen praktiikkansa kautta (2023). Vaikka Lajunen ei tutki erityisemmin juuri perkussiivista tanssia, hän on tehnyt Schroederin ja Gareissin kanssa saman suuntaisia havaintoja. Lajunen puhuu *monikanavaisesta kuuntelusta*, jossa esiintyjä ottaa huomioon yhtäältä soiton ja liikkeen, ja osaa toisaalta havainnoida omaa suhdettaan tilaan. Hän kuvailee monikanavaisen kuuntelun tilaa liikkeelliseen transsiin syventymisen kokemukseksi, jossa on mahdollista huomioida yhtäaikaista toimintoja.

Olen termillä pyrkinyt ilmaisemaan sitä tietoisuutta, joka syntyy, kun muusikko on omaksunut liikkeellisen ilmaisun ja tilassa olemisen sekä tilan havainnoimisen osaksi esityksellistä työkalupakkiaan. Näyttämölle ja tilaan sijoittuminen yhtä aikaa liikkeellisyydellä ja soittamisella on antanut mahdollisuuden uudenlaiseen ilmaisuun ja laajentanut muusikon työkalupakkiani.

(Lajunen 2023, 86.)

Kuuntelun merkitys korostuu siis monen tyyppisessä työskentelyssä, jossa haetaan tiivistä yhteyttä musiikin ja tanssin välillä, riippumatta siitä, tuleeko tanssista itsestä ääniä. Samalla kuuntelun voi

ajatella liittyvän myös esitystilanteessa tehtyjä aistihavaintoja laajempiin ilmiöihin. Tanssija virittäytyy tanssiessaan myös huomioimaan kulttuurisen ja historiallisen kontekstin.

Another layer of listening for me includes not just what's happening in the space but a listening attuned to history, culture, and cultural memory.

Janet Schroeder (Schroeder & Gareiss 2022, 69.)

Myös Gritsch (2016) painottaa moniaistisuutta. Hänen mukaansa perkussiivisen tanssin voima piilee siinä, että liike ja musiikki ilmentävät yhteistä rytmiä ja yhdistyvät erottamattomasti toisiinsa.

Watching percussive dance performances it becomes obvious that the movements are to a great part not only functional but also comply with certain musical-aesthetic criteria. Rhythm becomes visible and communicates both musical and non-musical content through structured movement. To put it differently, percussive dances speak both audible and visible, musical and physical languages.

(Gritsch, 2016, 5.)

Monet kansantanssin ja -musiikin parissa työskentelevät taiteilijat ovat tutkineet liikkeen ja musiikin suhdetta ja käyttäneet liikkeen tuottamia ääniä osana musiikin tekemistä. Aiemmin mainitsemani Lajunen (2023) on yhdistänyt työssään samanaikaista viulunsoittoa ja tanssia, tarkastellen muun muassa esiintyjän kehollista tietoisuutta oman taiteellisen työskentelynsä kautta.

Nostan myös esiin irlantilaisen tanssin konkarin Colin Dunnen, joka on tutkinut esimerkiksi Concert-sooloteoksensa kautta suhdettaan perinnemusiikkiin. Teos pohjautui viulisti Tommy Pottsin 1970-luvulla äänitetylle sooloalbumille, jonka mukana Dunne tanssi. Tanssiminen musiikkiin, joka on rytmisesti polveilevaa ja vaikeasti tanssittavaa, avasi uudenlaista kuuntelua ja yhteyttä musiikin ja tanssin välille. (Dublin Dance Festival 2017.)

Yhdysvaltalainen viulisti-tanssija Hillary Klug puolestaan tunnetaan old time -musiikin ja buck dance -tanssin yhdistämisestä. Klug on kertonut ajautuneensa katusoiton kautta kokeilemaan liikkeen ja soiton yhdistämistä. Pitkän tanssi- ja soittotaustansa avulla hän on onnistunut yhdistämään kahta yhtäaikaista toimintoa rytmillisesti hiotuksi kokonaisuudeksi, välillä lisäten mukaan myös laulua. (Klug 2019.)

Omaa työskentelyäni inspiroi myös virolaisen viulistin Maarja Nuutin soolomusiikki. Nuut on käyttänyt live-esiintymisissään loopperia ja luonut monikerroksellista musiikkia hyödyntäen sekä askelten rytmejä, laulua että erilaisia viulunsoittotekniikoita (Düsseldorf Festival! 2017).

Ideani tutkia soiton ja liikkeen yhdistämistä ei siis ollut uusi, vaan olin työskentelyä edeltävien vuosien aikana saanut inspiraatiota monesta suunnasta. Kansanmusikoista erityisesti viulunsoittajat ovat hyödyntäneet liikettä osana taiteellista työskentelyään. Viulu onkin kevyt ja mukana kulkeva soitin, jonka ominaisuudet ja soittoasento mahdollistavat soittajan liikkumisen.

Muistinvaraisuus ja muuntelu

Kansanmusiikki on usein korvakuulolta opittua perinnettä, jonka luonteeseen kuuluu olennaisesti muuntelu. Kansansävelmät eivät ole nuottikuvaan sidottuja, vaan elävät soittajalta toiselle. Koen tärkeäksi nostaa tämän kansanmusiikin ominaispiirteen esiin myös tässä tarkastelussa, sillä se on vaikuttanut merkittävästi omaan työskentelyyni. Hannu Saha (1996, 335–340) on kirjoittanut suomalaisen kansanmusiikin muuntelusta ja muistinvaraisuudesta, tarkastellen perhönjokilaista kanteleensoittoperinnettä. Muuntelua tapahtuu niin yksittäisten soittajien, kuin yhteisöjen tasolla:

Yksilön ilmaisun lähtökohdat ovat riippuvaisia kollektiivitradiotiosta. Jokaisen yksilön musisoimisen tapaan vaikuttavat hänen oppimisen historiansa ja muistamisen välineistönsä. Sosiaaliset käytänteet, virikkeet ja ympäristö muokkaavat muusikon persoonallisuutta, joka lopulta määrittää ne intentiot, joiden perusteella yksilöllinen ilmaisu syntyy.

(Saha 1996, 335.)

Sahan mukaan muistinvarainen kulttuuri antaa yksilölle paljon liikkumavaraa soittotekniikan ja esityksellisyyden osalta. Tuo yksilöllinen muuntelu tapahtuu kuitenkin soittajan edustaman perinteen syvärakenteiden ja kollektiivisen tradition raameissa. (Saha 1996, 339.)

Muuntelu kuuluu olennaisena osana myös irlantilaiseen kansanmusiikkiin. Kuten Niall Keegan (2010, 78–81) mainitsee, vaikuttaa muuntelu kaikkiin soiton osa-alueisiin, ja sen voi jakaa karkeasti rytmiseen, melodiseen, harmoniseen sekä fraseerauksen variointiin. Muuntelu on jotain improvisaation ja säveltämisen välille asettuvaa ja vaikeasti määriteltävää. Irlantilaisen kansanmusiikin parissa muuntelu on monesti improvisaatiota käytetympi termi, jolla kuvataan soittajan hetkessä luomia variaatioita.

Heikki Laitinen (1993, 267) on pohtinut myös muuntelun ja improvisaation suhdetta. Hän mainitsee, että improvisaatio on käsitteenä muusikkokeskeinen, toisin kuin muuntelu. Muuntelu ei ole automaattisesti improvisaatiota, vaan se voi olla myös ennalta suunniteltua ja on sidoksissa siihen materiaaliin, jota muunnellaan. Otto Andersson (1976) puolestaan painottaa soittajan henkilökohtaisten mieltymysten vaikutusta soittoon. Muuntelua tapahtuu, kun soittaja soittaa muistinvaraisesti, käyttäen itseään miellyttäviä tekniikoita ja sävelkuljetuksia:

Ei voida kieltää, että tekninen taito, muistivirheet yms. vaikuttavat sävelmän muodostukseen. Mutta yleensä muuntelu on epäilemättä aito heijastuma pelimannin musikaalisesta mausta. Hän pitää joistakin käännteistä, koristeluista ja fraseerauksista, kun taas toiset puhuttelevat häntä vähemmän. Eikä hän usein itsekään tiedä, missä hänen ominaislaatussa piilee [...]

(Andersson 1976, 81.)

Muuntelu ei ole siis käsitteenä yksiselitteinen. Tässä työssä tarkoitan muuntelulla hetkessä tapahtuvaa sävelmän tai liikkeen variaatiota.

3 Polkuja-maisterikonsertin taiteellinen prosessi

Vuoden 2024 alussa aloitin Polkuja-maisterikonserttini valmistelut. Jonkin verran pohjatyötä olin tehnyt jo edellisen vuoden aikana. Konsertti järjestettiin 13.11.2024 Helsingin Musiikkitalon Black Box -salissa, ja ohjelmisto koostui suomalaisista, irlantilaisista ja kanadanranskalaisista perinne-kappaleista, joita yhdistelin perkussiiviseen liikkeeseen. Käytin osassa konserttia ystäväni rakentamaa puista steppilautaa vahvistamaan liikkeestä syntyviä ääniä, ja toimimaan samalla visuaalisena elementtinä lavalla.

Soolokonsertin valmistelu oli hyvin kokonaisvaltainen kokemus. Aloitin ääriivojen hahmottelulla. Tiesin jo ennen konsertin varsinaista suunnittelua, että haluaisin tutkia soiton ja liikkeen yhteyttä soolosoiton kautta. Raamit oli siltä osin helppo asettaa. Kappaleiden valintaan ja lopullisen muodon hahmotteluun meni kuitenkin kuukausia.

Kesällä 2024 pääsin syventymään projektin pariin ja sain tehtyä lopulliset kappalevalinnat. Valitsin mukaan kaksitoista kappaletta, joista osan sovitin sikermiksi. Aineistoa löytyi niin viulunsoitonopettajieni Emilia Lajusen ja Siobhán Peoplesin soittamilta äänitteiltä, nuottijulkaisuista kuin myös internetistä. Joistakin kappaleista kuuntelin myös muiden soittajien esittämiä versioita ruokkiakseni omaa sovitustyötäni, ja pitääkseni kiinni tyyllillisistä erityispiirteistä. Lisäksi kuuntelimme Lajusen kanssa joistakin kappaleista arkistoäänitteitä.

Työstin konsertin ohjelmistoa Emilia Lajusen kanssa läpi vuoden, ja syksystä 2024 myös tanssinopettaja Reetta-Kaisa Ilesin kanssa. Prosessin alkusysäyksessä auttoi myös Jouko Kyhälä, jonka kansanmusiikkianalyysi- ja tanssisoittokursseilla palasin pitkästä aikaa polkurytmien äärelle, ja sain kannustusta työstää aihetta eteenpäin. Projektityöni ohjaaja Pauliina Syrjälä auttoi puolestaan taiteellisen prosessin sanallistamisessa ja sitomisessa taiteellisen tutkimuksen kontekstiin, joka taas auttoi kohdentamaan käytännön tekemistä ja harjoittelua.

Soittotunneilla sain sekä Lajuselta että Ilesiltä arvokasta palautetta ja vinkkejä taiteelliseen työskentelyyn. Koska molemmat opettajani olivat kokeneita taiteilijoita ja tottuneita yhdistämään musiikkia ja liikettä, koin saaneeni parhaan mahdollisen avun ja tuen taiteelliseen prosessiin. Lajusen kanssa tutkimme erityisesti viulunsoittoteknisiä asioita, miettien muun muassa soittoasentoa ja sitä, miten liikkeen voi antaa vaikuttaa soittamiseen (ja päinvastoin). Osa konsertin ohjelmistonsa oli myös Lajuselta opittua tai viulutunneilta inspiraationsa saanutta.

Tutkimme viime soittotunnilla myös soittoasentoani, ja Emilia teki hyvän huomion siitä, että soitto- ja tanssiasentoni ovat hyvin erilaiset. Soittaessa ryhti lysähtää.

Päiväkirjamerkintä torstailta 21.3.2024

Ilesin tunneilla kävimme läpi muun muassa karjalaisia tanssiaskeleita, joiden kautta pääsin käsiksi konsertin avausteokseen Laputus & Lippa. Tunneilla pohdittiin myös konsertin näyttämöllistä puolta, kuten tilankäyttöä, tarinankerrontaa ja kontaktin ottamista yleisöön. Ilesillä oli lisäksi kokemusta steppilaudan käytöstä, ja tutkimme laudan mahdollisuuksia yhdessä.

Soitin molempien opettajien tunneilla myös koko ohjelmistoa läpi ja tarkastelimme yhdessä konsertin kokonaisuutta. Kävimme tärkeitä keskusteluja myös äänentoisto- ja lavateknisiin asioihin liittyen. Opettajani olivat aivan ehdottoman tärkeä tuki myös itseluottamukseni vahvistamisessa minulle uudenlaisen työskentelyprosessin keskellä.

Sooloteosten sovittaminen oli hyvin erilaista, kuin isommalle yhtyeelle sovittaminen. En nuotintanut sovituksia lainkaan. Tein lähinnä sanallisia muistiinpanoja ja äänitin puhelimella ideoita muistiin. Teokset muovautuivat ja kehittyivät jokaisen harjoituskerran aikana, ja työskentely oli pitkälti muistinvaraista.

Harjoittelun lomassa mietin myös äänentoistoa. Käytin konsertissa ystäväni rakentamaa onttoa steppilautaa, joka vahvistaa jaloilla tuotettuja ääniä. Koska esiintymispaikka ei ollut akustinen sali, tuli steppilauta vahvistaa erikseen. Myös viulu ja laulu vaativat vahvistusta. Harjoittelin sekä äänentoiston kanssa koulun tiloissa että kotona ilman äänentoistoa ja sordiinoa käyttäen. Molemmille oli lopulta paikkansa. Äänenlaatuun ja fraseeraukseen liittyviä asioita oli pakko miettiä ja kokeilla tilassa, jossa minun oli mahdollista kuulla äänet mahdollisimman selkeästi ja totuudenmukaisesti. Toisaalta luova työskentely ei aina katso kelloa, ja kotona työskentely mahdollisti impulsiivisemmat harjoitushetket. Äänentoiston kanssa harjoitellessani oli myös se haaste, että minulla ei ollut käytössä langatonta mikrofonia ja johdot rajoittivat liikkumista. Tämän vuoksi vahvistin usein vain steppilaudan, ja soitin viulua akustisesti.

Myös ulkomusiikilliset asiat olivat osa taiteellista työskentelyäni. Käytin kesällä aikaa muun muassa steppilaudan maalaamiseen ja esiintymisasun ompelamiseen. Pyrin siihen, että asu toisi liikettä esiin, ja laudan kuviointi puolestaan lisäisi esityksen visuaalista kiinnostavuutta. Tärkeää oli myös, että ulkomusiikilliset ratkaisut tukevat soittamista. Esimerkiksi asun piti olla sellainen, että siihen saisi helposti kiinnitettyä langattoman mikrofonin vastaanottimen ja siinä olisi helppo liikkua ja soittaa.

Mietin, miksi visuaalisuus oli minulle niin tärkeää? Koska tällä kertaa sekä soitin että liikuin yksin lavalla, koin visuaalisuuden olevan alusta asti eri tavalla läsnä, kuin sellaiseen konserttiin valmistautuessani, jossa soitan osana yhtyettä. Tanssitaustalla oli varmasti myös vaikutusta asiaan. Tanssiesityksissä valoilla ja asuilla on merkitystä niin esiintyjälle kuin yleisöllekin. Valot auttavat tunnelman luomisessa ja huomion kohdentamisessa lavalla. Asut puolestaan vaikuttavat esiintyjän itsevarmuuteen ja ilmaisuun. Hyvin istuva ja esityksen luonteeseen sopiva asu helpottaa omaa työtä esiintyessä. Steppilauta taas oli itsessään visuaalinen elementti, joten halusin sen olevan myös kiinnostavan näköinen. Kenties syy ulkomusiikillisten asioiden pohtimiseen ja työstämiseen liittyy myös puhtaasti omaan mielenkiintooni visuaalisuutta kohtaan. Koska annan väistämättä painoarvoa visuaalisuudelle, koin tärkeäksi myös hioa esityksen ulkoisesti sellaiseen kuntoon, että minulla olisi lavalla hyvä ja ammattimainen olo.

Pohdin myös kenkien käyttöä ja testailin monia erilaisia kenkiä steppilaudan kanssa. Päädyin käyttämään tanssilenkkareitani, joiden pohja ei ollut liian kova eikä liian pehmeä. Kengät soveltuivat hyvin liikkumiseen ja mahdollistivat myös erottelun päkiän ja kantapään välillä. Kenkiä kokeillessani huomasin pohjamateriaalin vaikuttavan todella paljon äänenlaatuun. Jouduin hylkäämään joitakin kenkiä kumisten pohjien aiheuttaman natinan tai liian terävien äänien takia.

Taiteellinen työskentelyni oli täynnä uuden oppimista ja monesti yllättäviäkin tilanteita, ja prosessi eteni ajoittain pikemminkin kaoottisesti useaan suuntaan kuin suoraviivaisesti selkeää päämäärää kohti. Vaikka pyrkimykseni on tässä työssä avata taiteellista työskentelyäni, joskus prosessi yllätti minut itsenikin, enkä aina saanut kiinni siitä, miten esimerkiksi sovitukselliset ratkaisut syntyivät. Välillä pelkkä hyvin nukuttu yö tai inspiroiva tapahtuma saattoi viedä tekemistäni eteenpäin.

Tein ratkaisuja! Alan muistamaan, miten vaikeaa taiteellista prosessia todella on muistiinmerkitä ja jäljittää. Vaikka en haluaisi mystifioida asiaa, silti tuntuu, että itsekin välillä yllätyn siitä kun asiat "loksahtelevat itsestään" paikoilleen. Eilen olin kuuntelemassa hyvää keikkaa ja olin tänään sen jäljiltä hyvällä ja varmaankin myös inspiroituneella tuulella!

Päiväkirjamerkintä keskiviikolta 3.7.2024

Työskentely ei aina ollut järjestelmällistä. Vaikka koetin aikatauluttaa harjoitteluani ja pitää huolta prosessin tasaisesta edistämisestä, aikataulutus tuntui välillä enemmänkin jarruttavan kuin edesauttavan työskentelyäni.

Mietin nyt kyllä, olisiko järkevää kuitenkin olla joustavampi reeni-aikataulun suhteen ja soittaa aina sitä biisiä joka sillä hetkellä inspiroi. No, katsotaan. Toistaiseksi, heti kun aikaa on vapautunut työn tekemiselle, työstäminen on ollut aika intuitiivista ja vapaata ja se tuntuu toimineen. Ideat ruokkivat toisiaan, yhden biisin suhteen tehdyt ratkaisut auttavat rajaamaan toisia biisejä ja hahmottamaan pikkuhiljaa kokonaisuutta. Prosessin pakottaminen tiettyyn aikatauluun ei välttämättä palvele tarkoitusta, mutta toisaalta tietoisuus tulevasta treenikuukaudesta on ehkä taustalla motivoinut tekemään ratkaisuja jo nyt. Ota näistä selvää!

Päiväkirjamerkintä lauantailta 29.6.2024

Avaan seuraavaksi tarkemmin taiteellista prosessiani kolmen teoksen osalta. Nämä ovat Laputus & Lippa, Pirun polska ja Garden of Daisies. Valitsin tarkasteltavakseni mahdollisimman erilaiset teokset,

jotta pystyisin havainnollistamaan käyttämiäni työtapoja monipuolisesti. Halusin tuoda esille löytämiäni tekniikoita ja oivalluksia, jotka syntyivät kappaleita työstäessä.

Olen pohtinut muun muassa sitä, onko tekemiseni polkemista vai tanssimista, ja olen ymmärtänyt, että teen vähän molempia, biisistä riippuen.

Päiväkirjamerkintä torstailta 21.3.2024

Laputus & Lippa

Konsertin ensimmäinen teos oli sikermä, joka sisälsi kaksi vanhaa kanteleella soitettua sävelmää Karjalasta. Armas Otto Väisänen on tallentanut kappaleet *Laputus* ja *Lippa* suojärveläisen Vanja Tallaksen soittamana vuonna 1925. Arja Kastinen on julkaissut Väisäsen muistiinpanojen pohjalta nuotit molemmista sävelmistä, sekä kirjoittanut auki Tallaksen Yleisradiolle vuonna 1949 soittamasta Lipasta kaikki melodiavariaatiot. (Kastinen 2013, 128–134.)

Vuonna 2023 osallistuin Kastisen ja Outi Pulkkisen ohjaamalle Vanhemman perinteen improvisaatiokurssille, jossa kävimme läpi vanhoja kantelesävelmiä ja runolauluja ja pohdimme vanhemman soittoperinteen olemusta ja estetiikkaa. Kastinen esitteli muun muassa Vanja Tallaksen soittoa ja harjoittelimme improvisoimaan ja soittamaan ”omaa mahtia”. Tällä tarkoitetaan vanhaan Aunuksen ja Laatokan Karjalan kanteleensoittoperinteeseen liittyvää improvisointia, jossa soittaja uppoutuu musiikkiin. Oma mahtia soittava muusikko saattoi soittaa muuttuneessa tietoisuuden tilassa lyhyen aikaa tai tuntikausia. (Kastinen 2022.)

Improvisaatiokurssilta jäi vahvasti mieleen se, kuinka tärkeää vanhaa perinnettä soittavalle muusikolle on ottaa kappale omakseen ja soittaa sitä omista lähtökohdista käsin. Viulunsoittajana kanteleen tai Tallaksen soittotyylin imitoimisen sijaan on kiinnostavampaa ja tarkoituksenmukaisempaa pyrkiä sisäistämään vanhemman perinteen estetiikan ydin ja soittaa omana itsenään, tämän päivän kansanmuusikkona. Koska vanhasta karjalaisesta soittoperinteestä on jäljellä vain vähän tallenteita, ei imitoiminen ole monesti edes mahdollista, vaan nykymuusikon täytyy etsiä muita tapoja tulkita vanhoja sävelmiä. Halusin jatkaa kantelesävelmien tutkimista, ja valitsin konserttini ohjelmistoon kaksi Kastisen julkaisemassa teoksessa olevaa sävelmää.

Mikä siis on soittamieni kappaleiden ydin? Minulle itselleni niistä välittyi ensisijaisesti se, että kyse on tanssisävelmistä ja niissä tulisi olla selkeä poljento. Molemmissa sävelmissä on a- ja b-osat, joiden pituus kertauksineen on yhteensä 16 tahtia. Lyhyet melodialinjat toistuvat muunnellen. Kappaleet ovat myös vähäsävelisiä, melodian ambitus on Laputuksessa oktaavin ja Lipassa sekstin laajuinen. Kastinen (2013) on nuotintanut sävelmät C-duuriin, joka on lähinnä Tallaksen kanteleen viritystasoa (Yleisradion äänitteellä kuultava viritystaso on matala cis). Kanteleella soittaessaan Tallas on myös käyttänyt sointuja säestämään ja korostamaan joitakin iskuja. (Kastinen 2013, 129–134.)

Aloittaessani työskentelyn kävin ensin läpi kaikki Kastisen auki kirjoittamat melodiavariaatiot ja soitin niitä läpi. Melodioiden tarkkaan kopioimiseen en pyrkinyt. Koska molempien sävelmien perusmelodia oli kuitenkin nopeasti omaksuttavissa, jätin melko pian nuotit pois ja jatkoin sävelmien soittamista muistinvaraisesti. Huomasin melodioiden olevan sellaisia, että niiden muuntelu oli haasteellisempaa kuin joidenkin aiemmin soittamieni vanhojen tanssimelodioiden. Perusmelodiaan jäi helposti hieman jumiin. Vähäisempi kokemukseni vanhasta soittoperinteestä ja sen estetiikasta saattoi vaikuttaa siihen, että en myöskään osannut tunnistaa omasta soitostani siinä tapahtuvaa pienieleistä muuntelua. Olen jo aiemmin soittoani nuotintaessa huomannut, että muuntelua tapahtuu välillä jopa tiedostamatta.

Työstin kappaleita sekä itsenäisesti että opettajani Emilia Lajusen kanssa. Kuuntelimme tunnilla myös Tallaksen Yleisradiolle (1949) soittaman Lipan, josta sain kuulokuvaa sävelmän temposta ja fraseerauksesta. Viulutunneilla olimme aikaisemminkin tutustuneet kantelesävelmiin ja pohtineet niiden ”siirtämistä” viululle. Viulunsoittajana täytyy tehdä valintoja siinä, mitä ääniä poimii soitettavaksi, sillä jousella soittaessa käytettävissä on enintään kaksi ääntä yhtäaikaaisesti, eikä sointuotteita pysty kanteleen lailla hyödyntämään. Myös jousella soittaminen itsessään muuttaa kappaleen luonnetta hyvin paljon. Rajoitteet kuitenkin pakottivat keksimään jotain uutta ja ohjasivat minua tekemään kappaleista omanlaiseni.

Kun olin saanut sävelmät jotakuinkin haltuun, aloin selvittämään niihin mahdollisesti liittyviä tai sopivia askeleita. Löysin netistä joitakin tanssiohjeita (Karjalainen nuorisoliitto 2013; Suomen nuorisoseurat 2020), joiden pohjalta aloin rakentamaan teosta kesäloman aikana. Päätin, että aloitan laputusaskeleella, ja lähdin soittamaan sen päälle Laputus-sävelmää. Laputus on paikallaan jalat hieman koukussa ja aukikierrossa tehtävä askel, jossa päkiät napauttavat vuoron perään lattiaan. Ylävartalo on hieman etukenossa ja kädet lanteilla. Tarkoitukseni oli kuitenkin soittaa yhtä aikaa, joten keskityin tässä kohtaa erityisesti jalkojen liikkeisiin.

Koska kyseessä oli koko konsertin avausteos ja sävelmän perusmelodia oli yksinkertainen, halusin rakentaa teosta rauhassa, muunnellen sekä askelta että melodiaa. Lähdin soittamaan sävelmää läpi ulkomuistista, pitäen jaloissa tasaisena pulssina laputusaskeleen. Pysin antamaan itselleni tilaa pysähtyä sävelmän äärelle, antaen jalkojen liikkua mukana.

Lippa-kappaleeseen siirtyessäni halusin lähteä liikkumaan enemmän, ottaen mallia auki kirjoitetun Lippa-tanssin ohjeista (Karjalainen nuorisoliitto 2013). Lippa on ollut ryhmässä tanssittava tanssi, ja ohjeet keskittyivät liikkeeseen muodostelmassa ja suhteessa tanssipariin, eivätkä itse askelten laatuun. Aloin harjoittelemaan soiton yhdistämistä eteen- ja taaksepäin suuntautuvaan kävelyaskeleeseen sekä ympäri pyörivään kisapyörintäaskeleeseen, ja innostuin ajatuksesta pyöriä soittoni aikana. Muistin myös vaikuttuneeni virolaisen viulistin Maarja Nuutin esityksestä, jossa soittoa oli yhdistetty pyörivään askeleeseen. Jäin kuitenkin tässä kohtaa jumiin, sillä karjalaisten tanssien tuntemukseni oli melko heikkoa, enkä ollut varma, minkälaisia itse askelten tulisi olla. Jatkoinkin teosten työstämistä eteenpäin syksyllä päästessäni tanssinopettaja Reetta-Kaisa Ilesin tunneille.

Pyöriminen tulee myös olemaan haaste. Vaikka se on toivottavasti visuaalisesti hauska, voi siinä mennä pää pyörälle. Ainakin treenatessa on mennyt. Siksi en voi pyöriä ihan kauhean kauan.

Päiväkirjamerkintä lauantailta 29.6.2024

Ilesin tunninit olivat äärimmäisen hyödyllisiä ja auttoivat laajentamaan karjalaisten tanssiaskelten ja polkujen repertuaariani. Vaikka en edelleenkään kokenut olevani varsinaisesti karjalaisten tanssien taitaja, oli pitkästä tanssitaustastani kuitenkin hyötyä ja sain melko nopeasti kiinni askelten rytmeistä. Eniten harjoiteltavaa oli tyylin omaksumisessa, karjalaisten tanssien liikekielen ollessa irlantilaiseen tanssiin verrattuna raskasta ja maadoittunutta. Tanssiessa asento on matala ja jalat joustavat. Useissa askelissa koko jalkapohja osuu lattiaan ja painokkaat, perkussiiviset polut värittävät tansseja. Itselleni tanssin liike tuntuu suuntaavan enemmänkin lattiaan kuin ylöspäin.

Opettajani kannusti minua myös käyttämään tilaa hyödyksi, ja päätin siirtyä Lippa-kappaleessa kokonaan pois steppilaudan päältä. Soitin kappaletta muutaman kerran läpi tunnilla, ja rakenne alkoi muotoutua. Kuten viulutunneillakin, huomasin, että keskeneräisten kappaleiden ja teosten esittäminen on myös erinomainen keino niiden sovittamiseen. Esitystilanne tuo aina soittoon hieman enemmän yrittystä ja kärsivällisyyttä, ja sovitukselliset ideat voivat loksahda paikoilleen. Myös välitön palaute opettajalta on erittäin hyödyllistä ja vie prosessia eteenpäin.

Harjoitteluprosessin ollessa jo melko pitkällä päätin muuttaa lähestymistapaani Laputukseen. Olin soittanut kappaletta jousella, poimien Tallaksen soittamasta sävelmästä lähinnä melodian ääniä ja korostaen niitä välillä säestävillä pariäänillä. Koin kuitenkin, etten saanut kappaleeseen sellaista tunnelmaa, johon olisin ollut tyytyväinen. En ollut inspiroitunut, ja sävelmä alkoi jo tuntua puuduttavalta.

Kokeilin vaihtaa soittotekniikkaani näppäilyksi, ottaen viulun kokonaan pois olalta ja pitäen sitä kitaran tapaan edessäni. Tämä ratkaisu tuntui heti paremmalta, ja toi kappaleeseen kaipaamaani ilmavampaa sointia. Vaikka en pyrkinyt kanteleen imitoimiseen, sain mielestäni näppäilemällä sävelmästä enemmän irti. Soittoasennon vaihtaminen mahdollisti myös toisenlaisen soittotekniikan, ja työstäessäni teosta eteenpäin aloin kehittämään soittoa näppäilystä enemmän sointusoiton suuntaan, antaen useamman kielen soida samanaikaisesti melodian mukana. Pohdimme opettajani Lajusen kanssa sitä, saisinko poimittua melodiaääniä paremmin kuuluviin, mutta ajoittain ne hukkuivat muiden äänien joukkoon. Pidin kuitenkin kiinni sovitusideastani ja halusin aloittaa konsertin tällä soittotekniikalla. Lippaan siirryttäessä jatkaisin soittoa jousella.

Teoksen rakenne vakiintui aivan viimeisinä päivinä ennen konserttia. Aloitin steppilaudan päältä, näppäillen ääniä harvakseltaan ja polkien laputusaskelta. Koska koko konsertti alkoi tästä teoksesta, päätin lähteä liikkeelle pimeydestä, yleisön tultua sisään saliin. Valot alkoivat hiipiä mukaan ensimmäisten askelten jälkeen. Rakensin teosta verkkaisesti, lisäten melodiaääniä ja sävelmän painollisille iskualoille osuvia polkuja. Laputus oli alusta loppuun sävelmän pohjalta improvisoitua, ja pyrin muuntelemaan myös polkuja. Välillä otin yksittäisiä, nopeampia laputusaskeleita ja ajoittain jätin askeleet hetkeksi pois. Soitossa pysyi puolestaan takapotkulle painottuva rytmitys, jota varioin välillä nopeammilla tai harvemmillä iskuilla. Soitin vaihdellen a- ja b-osia, antaen kertausten ja rakenteen elää. Pyrin olemaan läsnä ja uppoutumaan musiikkiin, ottamatta vielä kontaktia yleisöön. Annoin kehoni myös liikkua soiton ja askelten mukana, miettimättä tai kontrolloimatta liikettäni liikaa. Lopulta lopetin soiton ja askeleet ja liike hiipuivat pois.

Vaihdos Laputuksesta Lippaan tuntui aluksi haastavalta. Miten siirtyisin luontevasti pois steppilaudalta monta minuuttia kestäneen, melko staattisen Laputuksen jälkeen? Opettajani Ilesin kanssa keskusteltuani mietin, että kappaleiden väliin voisi sopia myös puhuttu tekstinpätkä. Myöhemmin konsertissa esittämäni Pirun polska alkoi tekstillä, joka tuntui hieman töksähtävän. Mitä jos esittelisin osan kyseisestä tekstistä jo nyt? Tällöin puhe olisi elementtinä jo yleisölle tuttu, eikä yllättäisi kesken konsertin. Samalla saisin ratkaistuksi siirtymän steppilaudalta lattialle.

Päädyinkin sitomaan Lipan alun lyhyeen katkelmaan Pirun polskaa pohjustavasta tarinasta:

[...] millä lailla viululla opeteltiin soittamahan, kun fiuli ensinnä keksittiin ja sen muoto. Siin' oli vain neliä kieltä, niin sillä ei osannu kukaan soittaa, kun ei siitä tullu kun neliä ääntä vain, niistä kielistä.[...]

Sylvesteri Anttila (Ala-Könni 1982, 80.)

Koska konsertissa ei ollut välispiikkejä, tuntui teksti toimivan myös ikään kuin pienenä tervehdyksenä yleisölle. Saisin puheen kautta helpommin luotua katsekontaktin yleisöön jo konsertin alussa.

Päästyäni tarinaa kertoen pois laudan päältä aloin polkemaan lattiaa rytmikkäästi. Aluksi kokeilin aloittaa Lipan soitolla tai tilassa liikkuvalla askeleella, mutta monen vaiheen jälkeen päädyin tähän yksinkertaiseen aloitukseen. Molemmat opettajani myös kannustivat käyttämään eri elementtejä säästellen. Konsertin alku olisi hyvä pitää selkeänä eikä ahtaa täyteen kaikkia keksimiäni äänellisiä tai liikkeellisiä kerroksia.

Karjalaiset polut toimivatkin tässä aluksi polkurytmänä ja niiden funktio oli etupäässä musiikillinen. Poljin yhä lähinnä tahdin painollisia iskuja, mutta välillä otin mukaan yksittäisiä polkuja takapotkulle. Hetken päästä lisäsin polkujen päälle takapotkulle aksentoivaa soittoa, aloittaen G-avosoinnulta vapaita kieliä hyödyntäen. Ajattelin tämän toimivan jonkinlaisena siltana juuri kertomaani tarinanpätkään. Siinähan viulua ei osattu ensin soittaa, kun kielistä tuli vain neljä ääntä.

Hetken vapaita kieliä soitettuani aloin tuomaan Lipan a-osan melodiaa mukaan muunnellen. Harjoitellessani kokeilin monenlaisia aloituksia, mutta lopulta sävelmän rakentaminen verkkaisesti tuntui toimivalta. Samalla ehtisin myös muunnella polkuja.

Koska halusin selkeyttää teoksen rakennetta ja tehdä eroa osien välille, päätin tehdä b-osaan siirtyessäni pyörivää liikettä. Aiemmin tarkastelemassani aukikirjoitetussa Lippa-tanssin ohjeessa oli myös pyörivää askelta, joten halusin sisällyttää myös teokseen pyörintää. Huomasin harjoittelun edetessä, että pyörimisestä tuli luontevampaa. Kun vielä kesällä pyöriminen viulunsoiton kanssa yhtäaikaaisesti tuntui kunnianhimoiselta ajatukselta, oli se lopulta mahdollista, vaikka voimakas liike haastoiakin soittotekniikkaa. Jouduin pitämään jousen tavallista stabiilimpana ja dynaaminen vaihtelu kaventui. Myös sävelpuhtaus kärsi hieman.

Lopulta Lipan rakenteeksi vakiintui ab ab, jossa ensimmäistä a-osaa edelsi vapailla kielillä soitettu intro. Osien melodia ja pituudet elivät. Toisella soittokierroksella aloitin hiljempaa, pyrkien kasvattamaan sekä polkujen että soiton dynamiikkaa viimeiseen b-osaan. Tarkoitukseni oli ensin soittaa toinen kierros oktaavia korkeampaa 3. asemasta a-kieleltä, mutta en saanut tätä harjoitusajan puitteissa soimaan hyvin liikkeen kanssa. Luovuin ideasta aivan viimeisinä harjoittelupäivinä ja yksinkertaistin soittoani.

Liikkeellisesti pysyin a-osassa paikallaan, mutta muuntelin polkurytmejä. Muutamassa kohdassa lopetin soittamisen ja annoin jaloille kahden tahdin mittaisen ”soolovuoron”. B-osa puolestaan oli liikkuvampi ja tanssillisempi, ja lisäsin siihen pyöriviä askelia. Viimeisessä b-osassa jatkoin pyörimistä pidempään, aivan teoksen loppuun saakka. Lisäsin mukaan vielä lyhyen bordunaäänänen laululla, mutta esityshetkellä laulun yhdistäminen ei onnistunut aivan suunnitelmien mukaisesti, vaan jäi mielestäni kuulostamaan hieman pakotetulta ja irralliselta.

Pirun polska

Konsertin keskivaiheilla esitin Pirun polskan. Saman nimisiä kappaleita on tallennettu eri puolilta Suomea, sekä duuri- että mollisävellajeissa. Polskiin liittyy usein tarinoita siitä, miten pelimanni on oppinut pirulta tai muulta yliluonnolliselta olennoilta polskan soittotaidon (Ala-Könni 1982, 79–82; Andersson 1976).

Esittämäni teos on todellisuudessa yhdistelmä kolmea eri mollipolskaa, jotka ovat kaikki omanlaisiaan variaatioita barokkikauden kuuluisasta *Folia*-teemasta. Sävelmän tarkkaa alkuperää ei tunneta, mutta Suomessa se tunnetaan myös Lampaan polskana (Tarasti 1983, 69–70).

Erilaiset variaatiot samasta teemasta kiehtoivat ja inspiroivat minua kehittämään oman versioni Pirun polskasta. Lähdin työstämään polskaa siten, että opettelin kevättalvella 2024 ulkoa kaikki kolme valitsemaani polskavariaatiota. Versiot olivat ilmajokelaisen Juho Antilan soittama Pirunpolska vuodelta 1959 (Mäkelä 2000, 47), alavieskalaissyntyisen amerikansuomalaisen Frank Hietalan soittama Pirun polska vuodelta 1960 (Järvelä 1998, 31) sekä karvialaisen Salomon Emil Riskun soittama Pirun polska, jonka Riskun sisarenpoika Eino Saari on muistiinmerkinnyt ja julkaissut alun

perin vuoden 1970 nuottikokoelmassa (Viitala 2005, 67). Samaan teemaan pohjautuvia polskavariaatioita on soitettu eri paikkakunnilla, erityisesti Pohjanmaalla.

Valitsemisani polskissa oli paljon yhteistä. Kaikkien variaatioiden sävellaji oli d-molli ja tahtiosoitus 3/4. Jokaisessa oli useampi osa, ja Hietalan sekä Riskun polskavariaatioissa palattiin myös ensimmäiseen osaan varioiden melodiaa. Suomalaiset polskasävelmät ovat yleensä rytmiltään ns. *kolmitasaisia*, eli tahdin jokaista iskua painottavia (Leisiö & Westerholm 2006). Myös valitsemani polskat asettuivat kolmitasaiseen poljentoon.

Kesän alussa sain valmiiksi konsertin rungon. Kappalejärjestyksen vuoksi päätin, että Pirun polska on soitettava istualtaan.

Tanssin omaksi ilokseni ja inspiroituakseni. Muistin, että täytyy pitää huoli, että jaksan koko keikan eikä tule huimausta. Hyvä, että keskellä on istualtaan soitettavia biisejä.

Päiväkirjamerkintä keskiviikolta 3.7.2024

Istualtaan soittaminen tuki lopulta myös tarinankerronnallista puolta – soitettiinhan pirunpolskia tarinan mukaan muun muassa kosken kivellä istuen. Inspiroiduin Erkki Ala-Könnin Suomalainen polska -kirjasta (1982, 80–81) lukemastani kauhajokelaisen Sylvesteri Anttilan kertomasta tarinasta niin, että päätin lopulta lisätä sen osaksi konserttia. Tarina toisi kappaleeseen kontekstia ja toimisi rauhoittavana siirtymänä polskiin niitä edeltävän vauhdikkaan kappaleen jälkeen. Vaikka tarina ja sävelmät on kerätty eri paikkakunnilta, koin niiden liittyvän kuitenkin riittävän tiiviisti toisiinsa, jotta uskalsin yhdistää ne samaan teokseen.

Niin, isoisävainaa kertoo ennen millä lailla viululla opeteltihin soittamahan, kun fiuli ensinnä keksittihin ja sen muoto. Siin' oli vain neliä kieltä, niin sillä ei osannu kukaan soittaa, kun ei siitä tullu kun neliä ääntä vain, niistä kielistä. Kun haettiin mestaria siihen, muttei muuta löyretty, kun piru tuli sitten mestariksi, jotta kyllä hän opettaa sillä soittamahan. Mutta niin, ehtona oli, jotta piti mennä kosken kivelle soittamahan juhannusaattoiltana. Mutta sitte oli semmooenen ehto siinä, että – ja tiesi kun kosken kivelle meni sen kanss' vain kaharen keskiä yöllä – niin se oli sellaanen uhkarohkia teko, tuota. Ja sitten kun kosken kivellä oltihin, se opetti soittamahan. Niin sitten piti soittaa polskan viimeeseksi, kun se lähti, jota sanottihin pirun poloskaksi. Kun se oli jo oppinut soittamahan sitten sen, jota se oli opettanu, niin sen pirun poloskan piti soittaa vimmeeksi. Siit' ei olisi saanu eruansa muuten millään. [...]

Sylvesteri Anttila (Ala-Könni 1982, 80.)

Mietin, että lähdän liikkeelle kertomalla tarinan Anttilan sanoin. Tarinassa pelimanni oppi pirulta polskan soiton. Päätin siis kehittää kappaletta hitaasti. Eihän pelimanni alkuun tiennyt, miten polskaa soitetaan. Halusin alussa hyödyntää vapaita kieliä ja harvakseltaan soitettuja fraaseja. Luonteva aloituspolska oli korkealta e-kieltä alkava Hietalan soittama polska.

Hietalan polskan perään soitin Riskun polskan ja lopuksi Anttilan polskan. Päätin soittaa jokaisen version ensin läpi, nostaen tempoa kappaleesta toiseen siirryttäessä. Halusin antaa myös jaloille tilaa kokeilla erilaisia polkuja ja painotuksia polskien päälle. Huomasin kuitenkin sovitusvaiheen edetessä, ettei liian nopea tempo ollut tarkoituksenmukainen tai tukenut ajatusta jalkojen vapaasta liikkeestä. Mitä nopeampi tempo oli, sitä hanakammin jalat alkoivat polkea tasaista rytmiä. Päätin siis rauhoittaa soittoa ja nopeuttaa polskia maltillisesti.

Osallistuin edeltävällä viikolla improvisaatiokurssille [...] Tästä muistui mieleeni, että olin hieman unohtanut ajatuksen siitä, että haluaisin ottaa konserttiin yhden kappaleen, jossa polkurytmit ja soitto ovat enemmänkin keskustelevia, kuin tanssittavia. Polkujen ei tarvitse tuottaa mitään tarkkaa rytmiä, vaan enemmänkin kommentoida ja aksentoida kappaletta.

Päiväkirjamerkintä sunnuntailta 12.5.2024

Pohdimme myös opettajani Ilesin kanssa sitä, voisiko polskan sovituksessa käyttää polkurytmejä vähemmän komppaavasti. Koska konsertissa polskaa edeltävässä teoksessa on ollut tasainen polkurytmi, voisivat polskan polkurytmit olla enemmän kommentoivia kuin tasaisesti komppaavia. Tämä olisi mielenkiintoista, ja toisi kontrastia esitykseen. Ei-komppaavien polkujen työstäminen oli itselleni kuitenkin selkeästi haastavampaa kuin selkeään kompin rakentaminen. Oli vaikeaa jäsenellä omassa mielessäni kappaletta, joka tuntui loputtomasti hakevan muotoaan.

Koska halusin myös jättää soittoon muuntelun varaa, oli jalkojen pitäminen vapaasti polkien mukana haasteellista. Harjoittelin soittaen kappaleita esitystempoa hitaammin ja pyrkien tietoisesti välttämään tasaista poljentoa. Lopulta jalat asettuivat synkopoivaan polkurytmiin, joka oli minulle jo aiemmin työstämäni polskan soitosta tuttu. Poljin kerraten yhden tahdin mittaista, pisteellisellä neljäsosanuotilla alkavaa rytmifraasia, jossa jokaisen tahdin keskimäinen ja viimeinen polku osuivat takapotkulle. Luultavasti polkurytmi tuli jollain tavalla liikemuistista.

Huomaan, että perustanssiaskelissa pysyminen tuntuu jollain tavalla ”tylsältä”, vaikka lopputulos olisi luultavasti luontevan ja tyylikkään kuuloinen.

Päiväkirjamerkintä keskiviikolta 17.4.2024

Toistuvassa polkurytmissä pysyminen tuntui luontevalta ja turvallisemmalta kuin täysin vapaat rytmit. Polkurytmit olivat ikään kuin ankkuri, joka piti teoksen rytmisesti kasassa. Päätin, että rakennan teoksen polkurytmejä siirtyen alun vapaista ja kommentoivista rytmeistä tiheämpään poljentoon – aluksi synkopoivaan ja lopuksi tasaisia neljäsosia polkevaan polkurytmiin. Ajatukseni oli, että kappale loppuu hieman ”villiin” sooloon, jossa päästän irti melodioiden muodosta ja improvisoin eri polskista lainattujen fraasien avulla. Tämä vaati jaloilta tasaista poljentoa. Harjoitellessani huomasin kuitenkin välillä aksentoivani joitakin iskuja huomaamattani.

Teokseen jäi lopulta jopa enemmän improvisaatiota, kuin olin alun perin suunnitellut. Rakenne pysyi melko muuttumattomana viimeisten viikkojen ajan, mutta siinä oli väljyyttä. Käynnistin teoksen improvisoiden, pitäen kiintopisteenä ensimmäisen polskan aloituksen. Polska lähti kuitenkin käyntiin myös vapaasti muunnellen, hakien verkkaisesti muotoaan ja tempoaan. Muuntelin myös kahta seuraavaa polskaa. Polkurytmit kulkivat mukana melko luonnollisesti, muuttuen teoksen edetessä ja tempon noustessa tasaisemmiksi. Keskimäiseen polskaan keksin harjoittelun loppuvaiheessa lisätä laulustemman, mutta sen toteutus jäi mielestäni konserttitilanteessa hieman vajavaiseksi.

Soitettuani läpi kaikki kolme polskaa annoin soiton ja polkurytmien kehittyä omalla painollaan, improvisoiden näiden esittelemieni polskien pohjalta. Vaikka polkurytmit vakiintuivat tasaiseen poljentoon, oli niissä loppuun asti muuntelua. Poljin etupäässä oikean jalan kantapäällä, mutta välillä myös päkiällä, molemmilla jaloilla tai nostaen koko jalan voimakkaaseen polkuun. Ajoittain jätin myös tahdin keskimäisen polun välistä. Polkuihin syntyi siis soiton mukana variaatiota, vaikka en pystynyt siihen tietoisesti kovinkaan paljoa vaikuttamaan.

Garden of Daisies

Konsertin viimeinen teos oli irlantilainen *set dance* nimeltään *Garden of Daisies*. Perinteiset set dancet ovat irlantilaiseen tanssiperinteeseen kuuluvia, nykyisin yleisesti kovilla steppikengillä tanssittavia soolotansseja, joiden askeleet on sidottu tiettyyn sävelmään.

Garden of Daisiesiä tanssitaan saman nimiseen tasajakoiseen ja kolmimuunteisesti fraseerattuun hornpipe-sävelmään. Englannista lähtöisin olevat hornpipe-tanssit ovat kehittyneet Irlannissa liikkuvien tanssimestarien (dance master) mukana (Vallely 2011, 183). 1700-luvulta lähtien tanssimestarit kiersivät talosta taloon opettamassa soolotanssien askelia nuorille tanssijoille, ja joskus heillä oli mukanaan myös säestävä muusikko. Usein askeleet olivat tanssijoiden itse keksimiä, ja osa on jäänyt elämään tähän päivään saakka. (O'Donovan 1999, 156–159.) Garden of Daisies -tanssin perinteisenä pidetyt askeleet ovat Lounais-Irlannin Corkista kotoisin olevan tanssimestarin Freddie Murrayn kehittämät. Niitä tanssitaan edelleen irlantilaisen tanssin kilpailuissa ympäri maailman. (O'Bhriain & McCabe 2018, v, 5.)

Set dancet poikkeavat rakenteeltaan tyypillisestä irlantilaisen perinnesävelmän kahdeksan tahdin mittaisiin osiin perustuvasta kaavasta. Tämän vuoksi set danceissa sävelmä ja tanssi ovat erottamattomat. Rakenne on yleensä aab, ja tahtimäärät vaihtelevat tansseittain. Garden of Daisiesissä a-osan mitta on kahdeksan tahtia, b-osan 16 tahtia. Tanssiessa a-osa (josta käytetään nimitystä *step*) tanssitaan aloittaen ensin oikealla jalalla, jonka jälkeen se kerrataan peilikuvana aloittaen vasemmalla jalalla. B-osa (nimeltään *set*) tanssitaan vain kerran, aloittaen oikealla jalalla. (ks.esim. O'Briain & McCabe 2018, v, 5.)

Set dance -tansseja voi tanssia sekä kilpamuotoisella step dance -tyylillä, että niin sanotulla vanhalla tyyllillä eli sean-nós-tyylillä. Nykyisin irlantilaisen step dance -tanssin kilpailuissa (*Feis*) musiikki on usein alisteinen tanssille, ja muusikoiden tulee soittaa metronomintarkasti, jotta tanssija ehtii tehdä monimutkaiset askeleensa musiikkiin. Voikin ajatella, että kilpamuotoisessa irlantilaisessa tanssissa musiikki ja tanssi eivät enää ole orgaanisessa yhteydessä toisiinsa, vaan musiikilla on selkeä funktio tanssin säestyksenä. (O'Donovan 1999, 156–159.) Kilpamuotoinen irlantilainen tanssi onkin teknisesti äärimmilleen vietyä kilpaurheilua, jossa hypyt ovat korkeita ja jalkatyöskentely nopeaa. Tanssiasento on hallittu ja ylävartalo ja kädet pysyvät soolotansseja tanssiessa liikkumattomina.

Eryteisesti Länsi-Irlannin Connemarassa säilyneessä sean-nós-tanssiperinteessä puolestaan muusikon ja tanssijan yhteys on tärkeä. Tanssi on vapaamuotoista ja usein myös opittu muodollisen tanssinopetuksen ulkopuolella. Jokaisella sean-nós-tanssijalla on oma yksilöllinen tanssityylinsä, ja askelia varioidaan lennosta. Toisin kuin atleettisessa ja tarkoin säännellyssä kilpamuotoisessa step dancessa, sean-nós-tanssissa askeleet ovat matalat ja tilaa käytetään hyvin vähän. Myös tanssiasento on rennompia, ja kädet voivat liikkua vapaasti mukana. (Vallely 2011, 189–191.)

Vaikka oma taustani on nimenomaan kilpamuotoisessa step dancessa, halusin tutkia, miten kauas totutusta kaavasta ja tyylistä pystyisin irrottautumaan. Tavoitteenani oli lähestyä tanssia ja soittoa tasa-arvoisina elementteinä, tarkastellen miten yhteinen rytmi sitoo ne toisiinsa. Halusin tuoda set danceen sean nós-perinteestä inspiroitunutta leikkisyyttä ja vapautta, ja luoda mekaanisen suorittamisen sijaan luonnollisemman ja musikaalisemman yhteyden soiton ja tanssin välille. Samalla tiedostin kuitenkin, etten voi esiintyjänä millään tavalla edustaa sean-nós-perinnettä, sillä oma kokemukseni kyseisestä tyylistä rajautuu vain muutamaanki tiiviskurssiin. Tekniikkani, jossa hypyt suuntautuvat korkealle ja tanssiessa jalat pysyvät peräkkäin ja aukikierrossa, on vahvasti kilpailullisen step dance-tyylin kyllästävä. Anoin itselleni kuitenkin luvan vaikuttua sean-nós-tanssin vapaammasta ilmaisusta. Päätin, että tanssiasentoni saa olla rennompia ja voin varioida askelia. Askelten madaltaminen helpotti myös jaksamista ja samanaikaista soittamista.

Kokeilin kevyempää askellusta niin, että jätin hyppyt hyppäämättä, ja kopautan vain kantapäällä markkeeraten. Tämä helpottaa soittamista huomattavasti. Halusin käyttää kappaleessa sekä hyppyjä, että kevyempiä askeleita, vaihdellen intensiteettiä.

Päiväkirjamerkintä torstailta 9.5.2024

Koska sävelmä ja tanssi kulkevat set danceissa käsi kädessä, halusin lähestyä tätä teosta siten, että tanssi ja musiikki ovat saman arvoisia. Valitsin työstettäväksi Garden of Daisiesin, sillä se oli perinteisistä set danceista sellainen, jota en ollut aikaisemmin tanssinut tai soittanut. Pystyin siis aloittamaan ikään kuin puhtaalta pöydältä, ja tutustumaan yhtä aikaa sekä sävelmään että tanssiin.

Aloitin harjoittelun opettelemalla tanssin askeleita irlantilaisen tanssin komission julkaiseman YouTube-videon avulla (CLRG Irish Dance 2017). Askelten omaksuminen videolta oli hidasta ja vaati useita toistoja, mutta lopulta askeleet jäivät hyvin liikemuistiin. Tämän jälkeen opettelun sävelmän nuotista (Cotter 2000, 48). Alkuperäinen melodia asettui D-duurin ja -miksolydyisen välimaastoon, mutta laskin sävellajia kvintillä G:hen pystyäkseen hyödyntämään viulun matalampia kieliä ja tummempaa sointia. Sävelmän omaksuminen oli tanssin opettelua suoraviivaisempaa, sillä pysyitin tukeutumaan nuottiin ja sävelmä oli tullut jo tanssia opetellessa tutuksi korvakuulolta.

Olen huomannut usein set danceja tanssiessani, että askeleita muistelllessani alan automaattisesti hyräilemään kappaleen melodiaa joko ääneen tai hiljaa mielessäni. Melodia tukee askelten ja tanssin rakenteen muistamista, sillä tahtimäärät eivät aina tunnu intuitiivisilta. Toisaalta, kun kappale on mielessä, sitä on hyvin vaikea enää erottaa askelista. Näin kävi myös Garden of Daisiesin kohdalla.

Tänään kävin lenkillä ja pystyin juostessani muistelemaan Gardenin askeleita. Olen huomannut myös esim. työmatkalla tai muuten tylsistyessäni muistelevani askeleita tai mieltäväni melodiaa päässäni. Käytän yleensä oikean käden sormia ”jalkoina” ja ”tanssin” niillä askeleet läpi.

Päiväkirjamerkintä perjantailta 20.6.2024

Käsien ja sormien hyödyntäminen askelten muistelun välineenä on irlantilaisen tanssin parissa yleistä. Monet tanssijat muistelevat tai havainnollistavat esimerkiksi oppilaille askeleita käyttäen joko molempia käsiä tai dominoivan käden sormia ”jalkoina”. (Jones 2022, 146–149.)

Rakensin teosta pala kerrallaan. Kun soitto ja tanssi olivat hyvin muistissa, harjoittelin ensin niiden yhdistämistä. Lukuisten toistojen jälkeen aloin löytämään niitä kohtia, joissa samanaikainen soittaminen ja tanssiminen tuntui mahdolliselta. Huomasin myös ne kohdat, joissa se ei ollut tarkoituksenmukaista tai toimivaa. Mitä isompi liike oli, sitä haastavampaa oli yhtäaikainen soittaminen. Pysin pitämään jousen mahdollisimman stabiilina ja kiinni kielillä, sillä jos irrotin sen kieliltä, oli vaikeaa palauttaa se hallitusti. Tämä kavensi mahdollisuuksia dynaamiseen vaihteluun, mutta teki soitosta helpompaa ja huolitellumpaa. Erityisesti hyppyjä sisältävät askelsarjat vaativat monesti joko liikkeen tyypistämistä tai soiton irrottamista liikkeestä. Työskentely olikin monilta osin parhaan mahdollisen kompromissin hakemista.

Huomattuani, että samanaikainen soittaminen ja tanssiminen vaatii valtavasti työtä ollakseen siistiä ja hallittua, kokeilin niiden vuorottelua. Sain myös opettajaltani Lajuselta kannustusta soiton ja tanssin vuorotteluun, joten lähdin lopulta rakentamaan teosta fraaseja yhdistellen.

Lopullinen rakenne alkoi muotoutua loppukesästä. Pohdin pitkään sitä, onko teos soitettavissa ja tanssittavissa kokonaan steppilaudan päällä, vai käytänpö mieluummin tilaa ja siirryn laudalta pois. Laudan päällä ollessa etuna oli äänentoiston tuoma lisä ja selkeämmin erottuvat jalkojen tuottamat rytmit. Tulevaisuuden kannalta olisi ollut myös hyödyllistä pitää konsertin ohjelmisto sellaisena, että

se on esitettävissä myös pienemmässä tilassa kokonaan steppilaudan päällä, sillä Black Boxin kaltaisissa saleissa pääsee harvoin esiintymään.

Tanssin siirtäminen kokonaan laudan päälle vaati kuitenkin niin paljon ilmaisullisia kompromisseja, että päätin tällä kertaa hyödyntää tilaa. Lopulta tuotantopalaverissa selvisi, että myös lattian saa vahvistettua, jolloin laudan käyttö tämän teoksen osalta kävi tarpeettomaksi. Päädyinkin esittämään koko teoksen lattialla.

Loppusyksystä aloin tekemään lopullisia sovituksellisia ratkaisuja. Teos lähti käyntiin yksittäisillä a-osan melodiafraaseilla, jotka jatkuvat suoraan konsertissa edellä soittamastani masurkkakappaleesta. Koska tarkoitukseni oli luoda konsertista kokonaisuus, pyrin sitomaan teoksia toisiinsa. Fraasit toimivat alussa ”huhuiluna”, ikään kuin ne etsisivät ja kutsuisivat mukaan puuttuvia askeleita.

Lopulta askeleet tulivat mukaan, ja vuorottelin soitto- ja tanssifraaseja. Vuorottelu oli aluksi haastavaa, vaikka molemmat osat olivat hyvin muistissa ja kappale ja tanssi toistivat lähestulkoon samaa rytmiä. Löysin kuitenkin melko pian luontevat kohdat vaihdoksille, ja sain rakennettua teosta eteenpäin. Soitin sävelmän ja tanssin askeleet läpi kahdesti, vuorotellen eri kohdissa. Tämä tuntui tarkoituksenmukaiselta, sillä tavoitteeni oli nimenomaan tutkia, pystynkö rikkomaan omassa ajattelussanikin vakiintunutta tanssin kaavaa.

Lopussa jäin vielä toistamaan a-osaa, käyttäen fraaseja yhä joustavammin. Saatoin soittaa vain tahdin tai pari, vaihtaen lennosta tanssiin. Halusin vapauttaa tässä kohtaa myös jalat improvisoimaan askelia. Teoksen ”liima” oli poljento, joka pysyi yllä läpi vapaamittaisten fraasien. Tavoitteenani oli muutaman toiston jälkeen siirtyä a-osan puolivälistä konsertin alussa soittamaani Lippaan, jonka melodialinjassa oli a-osan kanssa samanlainen kolmen sävelen mittainen nousu d-kielellä. Halusin luoda kaaren koko konsertin alun ja lopun välille, palaten takaisin alun karjalaisiin askeliin.

Lopullinen konsertissa tapahtuva rakenne ei kuitenkaan aivan vastannut suunnitelmiani. En osannut rauhoittua teoksen lopussa improvisoimaan, vaan siirtymä Garden of Daisiesin lopusta Lippaan tapahtuikin hyvin nopeasti vapaamuotoisen osion jälkeen. Valitsin lennosta Lippaan myös liian nopean tempon, jonka kanssa minun oli vietävä esitys loppuun. Näin ollen teos loppui hieman yhtäkkisesti. Sain kuitenkin tuotua haluamani ideat esille, vaikkakin suppeammassa muodossa kuin olin alun perin suunnitellut.

4 Pohdinta

Työskentely Polkuja-konsertin parissa toi minulle uudenlaista ymmärrystä niin soiton ja liikkeen yhdistämisestä sooloesiintyjänä kuin myös taiteellisesta prosessista laajemminkin. Opin syvällisemmin reflektoidaan omaa tekemistäni ja tunnistamaan taiteelliseen praktiikkaani vaikuttavia tekijöitä.

Palaan vielä hetkeksi alussa esittämiini kysymyksiin. Mietin, millaisena koko prosessi näyttäytyy minulle näin jälkikäteen, kun kirjoitushetkellä konsertista on kulunut viikon verran? Minkälaisia oppimiskokemuksia ja oivalluksia työskentely tarjosi?

Päällimmäisenä työskentelystä jäi mieleen sen intensiivisyys ja kokonaisvaltaisuus. Helpoin ja suoraviivaisin osuus oli aivan prosessin alussa materiaalin haltuunotto. Kappaleita, tanssiaskeleita tai

polkurytmejä ulkoa opetellessani pystyin keskittymään vielä ainoastaan yhteen toimintoon kerrallaan. Kun ryhdyin sovittamaan teoksia, oli koko keho hyvin aktiivisesti läsnä. Työskentely oli ajoittain fyysisesti ja henkisesti hyvin kuormittavaa. Sovitustyö ja harjoittelu olivat ikään kuin yksi ja sama työvaihe, jossa samalla harjoittelin ohjelmistoa ja sovitin sitä eteenpäin muun muassa improvisoimalla. Koska ymmärrykseni siitä, minkälaisia liikkeitä pystyn yhdistämään soittoon oli työskentelyn alussa vielä rajallista, oli luonnollista, että teokset muokkautuivat koko prosessin ajan. Hain jatkuvasti tasapainoa soiton, tanssin ja polkurytmien välillä, tutkien liikkeellisiä ja soitannallisia rajojani. Parhaat ratkaisut löytyivät vain yrityksen ja erehdyksen kautta. Aikaisemmat kokemukseni polkurytmien kanssa soittamisesta auttoivat kuitenkin pääsemään alkuun ja rajaamaan pois tiettyjä toimintatapoja. Päätin esimerkiksi hyvin varhaisessa vaiheessa, etten aio käyttää aikaa teosten nuotintamiseen.

Muistinvaraisuudesta tulikin yksi tärkeimmistä työskentelyäni ohjanneista periaatteista. Koska en juurikaan kirjannut ylös sovituksellisia ratkaisuja, oli niillä myös vapaus elää koko työskentelyn ajan. Tämä mahdollisti parhaiden ratkaisujen etsimisen esityshetkeen saakka. Pitämällä mielen avoinna uusille ideoille, pystyin hyödyntämään joka harjoituskerran ja soittotunnin myötä kehittyvää ymmärrystäni soiton ja liikkeen yhteydestä. Yleensä hyvin toimivat ratkaisut seurasivat harjoituskerralta toiselle, kun taas huonommin toimivat karsiutuivat pois.

Koska en ollut suunnitellut soittavani koko konserttia improvisoiden, oli pyrkimykseni kuitenkin pystyä toisintamaan ja vakiinnuttamaan sovituksellisia ratkaisuja. Tämä toteutui vaihtelevasti. Vaikka sävelmien ja askelten muuntelu oli oletusarvoisesti läsnä jokaisessa teoksessa, jäi niihin myös suunnittelemaani enemmän tilaa sellaiselle ilmaisulle, jonka ajattelen vapaudessaan olleen pikemminkin improvisaatiota kuin muuntelua. Mikään tässä työssä käsittelemistäni teoksista ei ollut esimerkiksi mitaltaan vakio, vaan rakenne oli jokaisella soittokerralla hieman erilainen. Pirun polskassa improvisaatiota oli erityisen paljon. Vaikka pohjana oli kolme teoksen alussa esittelemääni polskavariaatiota, annoin itselleni vapauden soittaa niistä inspiroituneena lähes mitä tahansa. Myös Laputus & Lippa perustui muuntelulle ja improvisoinnille, vaikka olin alun perin ajatellut sovittavani teoksen etukäteen tarkemmin. Improvisatorisuus hiipi mukaan harjoitusprosessin aikana, ja opettajani myös kannustivat siihen.

Se, miten käytin tilaa liikkuessani lavalla, tarkentui vasta konserttipäivänä saliin päästyäni. Koska salissa oleminen oli esityshetkelläkin vielä uutta, päädyin välillä improvisoimaan myös liikkumistani tilassa. Ennen Pirun polskaan johtavaa tarinaa lähdin vahingossa kävelemään väärään suuntaan ja tulin tehneeksi ylimääräisen kävelykierroksen lavan halki. Tähän vaikutti toisaalta myös yleisön reagointi. Koska en ollut etukäteen varma, tapahtuuko teosten välissä aplodeja vai ei, enkä kokenut tarvetta ohjata yleisöä niiden suhteen, olin varautunut molempiin mahdollisuuksiin. Kun aplodit esityshetkellä tulivat, tarvitsin myös niiden ajaksi ”tekemistä”, jotta konsertin kulku ei katkeaisi. Näin ollen kävelykierros toimi luontevana siirtymänä teosten välillä.

Improvisaatio olikin lopulta sekä sovittamisen työkalu, että osa taiteellista ilmaisua esityshetkellä. Jälkeenpäin on kiinnostavaa huomata, kuinka paljon improvisaatio vapautti ilmaisua. Olin oppinut luottamaan työskentelyyni sillä tasolla, että uskoin selviäväni konsertista myös osittain improvisoiden. Improvisatorisuus saattoi jopa rentouttaa soittoa. Vaikka minua painoi ja jännitti esityshetkellä viime hetken hiominen, tuntui improvisaation mahdollisuus silti huojentavalta. Toisin kuin usein ennen esiintymisiä, jännitykseni ei liittynyt yhtä vahvasti virheiden pelkoon, sillä luotin selviäväni improvisoimalla yllättävistäkin käänteistä. Jännitys kohdistui enemmänkin uuden äärellä olemiseen ja siihen, pystyisinkö pitämään keskittymistä ja energiaa yllä kokonaisen soolokonsertin ajan.

Luottamusta improvisaatioon ei voi kuitenkaan pitää itsestään selvänä. Taustalla vaikuttivat viime vuosien monet positiiviset kokemukset improvisaation parissa. Olin päässyt jo ennen konsertin valmistelua sekä sen aikana osallistumaan improvisaatiokursseille ja lähestymään aihetta monesta näkökulmasta. Kansanmusiikin opintoja läpileikkaava kannustaminen improvisaatioon ja muunteluun on myös vuosien aikana muokannut ajatteluani musiikista. Tilanne, jossa olin yksin lavalla, ajoittain hatarasti sovitetun kokonaisuuden kanssa, oli uhkien sijaan täynnä mahdollisuuksia heittäytyä.

Työskentely toi minulle itsellenikin näkyviin ja kuuluviin sitä hiljaista tietoa ja osaamista, jota olen vuosien myötä saanut kartutettua. Konsertti olisi ollut varsin erilainen ilman vuosien ja vuosikymmenten kokemusta viulunsoitosta ja tanssista. Vaikka minulla on vielä paljon kehittämisen mahdollisuuksia jokaisen tutkimani perinteen kohdalla, tunnistin kuitenkin niiden ääriviivat ja hahmotin, milloin pysyin noiden ääriviivojen sisällä ja milloin astuin ulkopuolelle. Esitystallennetta katsoessani huomasin vielä selkeämmin esimerkiksi äänenväriin, fraseeraukseen ja rytmin käsittelyyn liittyviä kehittämisen kohteita. Konsertti ja sitä edeltävä prosessi olivat minulle ensisijaisesti oppimisen kokemus ja erinomainen tilaisuus tutkia oman osaamiseni rajoja uudenlaisen työskentelyn parissa. Sain mielestäni tuotua jokaisen teoksen kautta esille kytköksen perinteisiin, mutta luotua niiden pohjalta myös jotain uutta ja taiteellisesti minun näköistäni.

Aiemmin omaksutun tiedon ja taidon haastaminen ei myöskään ollut aina helppoa. Esimerkiksi Garden of Daisiesin kohdalla halusin haastaa totuttua tanssin kaavaa, mutta huomasin lopulta pitäytyneeni alkuperäisessä aab-rakenteessa. Myös Laputus & Lippa-teoksessa taustalla vaikutti tottumukseni parilliseen neljän tai kahdeksan tahdin osioista muodostuvaan rakenteeseen, jota oli vaikea rikkoa. Totuttujen rakenteiden sisällä onnistuin kuitenkin luomaan vuoropuhelua soiton ja liikkeen välille sekä lisäämään teoksiin improvisoituja osioita.

Koin, että sain maisterikonserttiin johtaneen taiteellisen työskentelyn kautta ilmaisuuni paljon uutta. On selvää, että polkurytmit ja tanssi muodostivat uudenlaisen kehollisen ilmaisun kerroksen. Pystyin tuottamaan soiton ohella perkussiivisia rytmejä ja tuomaan esiintymiseen myös uudenlaista visuaalista ulottuvuutta. Vaikka kyse oli opinnäytekonsertista, jossa viulu on pääsoittimeni, tuli liikkeestä merkittävä osa esiintyjyyttäni. Myös soittoon tuli esityshetkellä ennenkuulumatonta rentoutta. Mietin etukäteen, kuinka selviytyisin ensimmäisestä kokonaan soolona soittamastani konsertista. Voi olla, että rentouteen vaikutti yhtäältä pitkä valmistautumisprosessini, mutta toisaalta koin myös, että liike itsessäänkin toi soittoon rentoutta. Kenties kyse on myös Lajusenkin (2023) mainitsemasta kokonaisvaltaisuudesta, jonka vuoksi tilaa ei jäänyt ylimääräisten asioiden miettimiselle. En ehtinyt ajatella esimerkiksi sitä, miltä soittaessani näytän tai mitähän yleisössä mahdollaan ajatella. En myöskään ehtinyt jäädä kiinni soitannallisiin epätarkkuuksiin tai virheisiin. Kehollinen uppoutuminen soittamiseen ja liikkumiseen sitoi kaikki resurssit itse tekemiseen.

Koin, että liikkeeseen uppoutuminen soiton ohella oli läsnä myös niissä kappaleissa, jotka perustuivat tanssin sijaan polkurytmeille. Tallennetta katsoessani huomasin liikuttavani myös ylävartaloani huomattavasti enemmän kuin yleensä viulua soittaessani. Annoin itselleni luvan antaa musiikin viedä myös liikkeellisesti. Tätä voisi varmasti tutkia lisääkin. Miten voisin antaa liikkeen ja soiton vielä vapaammin vaikuttua toisistaan myös silloin, kun kyseessä ei ole selkeä tanssiaskel?

Työskentelyn myötä opin hallitsemaan sekä soittoani että kehoni liikkeitä entistä paremmin. Koin, että sain soittooni ajoittain uudenlaista uskallusta ja voimaa, kun ylimääräinen hienosäätö oli jätettävä taka-alalle. Alussa vaikealta tuntunut neljän raajan koordinaatio helpottui päivä päivältä, ja myös jotkut lähes mahdottomilta tuntuneet yhdistelmät alkoivat harjoittelun myötä helpottua. Tavoitin aidosti aikaisempaa paremman yhteyden soiton ja liikkeen välillä, ja pystyin sitomaan erillisiä toimintoja yhteen ilman, että ne häiriintyivät liiaksi toisistaan. Huomasin lopputuloksen olevan myös

paljon orgaanisempi kuin olin osannut odottaa. Parhaimmillaan liike ja soitto tukivat toisiaan ja haastavimmillaankin niiden yhdistäminen auttoi kehittämään motoriikkaani. Joskus esimerkiksi viulun jousitukset eivät tuntuneet luonnollisilta tanssiaskelten tai polkujen kanssa, vaan liike-energia ohjasi näitä toimintoja eri suuntiin. Nämäkin kokemukset olivat kuitenkin kiinnostavia ja haastoivat mieltämään ratkaisuja ristiriitojen selättämiseksi.

Myös liikkeeseen tuli tarkkuutta ja musikaalisuutta. Vaikka tallenteelta huomasin, että esimerkiksi Garden of Daisies-teoksen askeleet eivät aina olleet rytmillisesti tarkkoja, oli niiden työstäminen tasa-arvoisesti musiikin kanssa hyödyllistä. Oli kiinnostavaa antaa liikkeelle uudenlaista vastuuta pulssin ylläpitämisestä. Enää musiikki ei ollut minulle se ankkuri, joka pitäisi tanssin paikallaan, vaan myös tanssiessa tuli kiinnittää entistä enemmän huomiota rytmiseen tarkkuuteen. Liikkeen ja soiton vuoropuhelu oli erinomainen työkalu rytmiiän kehittämiseen molempien osalta.

Mielestäni työskentelyni osoitti, että raja musiikin ja perkussiivisen liikkeen välillä voi olla häilyvä. Koska tarkoitukseni oli saada polkurytmit ja tanssiaskleet kuuluviin, tuli niistä omista korvissani osa musiikkia. Ilman liikettä kuulokuva olisi ollut monin tavoin erilainen. Liikkeen tuoman perkussiivisuuden lisäksi myös soiton ja laulun luonne olisi muuttunut. Esimerkiksi tempossa pysyminen oli huomattavasti helpompaa, kun jouduin ajattelemaan kahta toimintoa yhtä aikaa. Liikkeen kehollisuus muistutti itseäni monessa kohtaa pitämään tempon tasaisena ja maltillisena.

Vaikka konsertin jälkeen hahmotan sen, että prosessini soiton ja perkussiivisen liikkeen yhdistämisen kanssa on vielä alkuvaiheessa, koen että pääsin moniin itselleni asettamiini tavoitteisiin. Sain kehitettyä ilmaisuani ja otettua käyttöön minulle uudenlaisia työskentelytapoja. Käytännön kokemuksen kautta sain valtavasti uutta ymmärrystä sooloproduktion tuottamisesta ja siihen vaadittavista työvaiheista. Opin tilankäyttöön ja äänentoistoon liittyviä asioita, jotka auttavat minua tulevaisuudessa, mikäli esiinny soittaa ja liikettä yhdistellen.

Prosessi opetti minulle paljon myös siitä, millainen olen sooloesiintyjänä. Oma muusikko- ja taiteilijaidentiteettini vahvistuivat, kun sain uppoutua kokonaisvaltaiseen prosessiin ja lähestyä itseäni kiinnostavaa aihetta taiteellisen työskentelyn kautta. Koen, että liike ja tansillisuus tulivat jälleen tärkeämmäksi osaksi omaa taiteellista praktiikkaani, ja odotan mielenkiinnolla, millä tavoin pääsen vielä hyödyntämään löytämiäni työtapoja tulevaisuudessa.

Opin myös lisää eri perinteistä ja hahmotan nyt entistä paremmin, minkälainen työskentely niiden parissa voisi viedä minua taiteilijana eteenpäin. Vaikka osasin tunnistaa eri perinteiden ominaispiirteitä, huomasin, että moniin hienopiirteisimpiin eroavaisuuksiin en vielä päässyt käsiksi. Keskittymiseni kanavoitui vielä etupäässä liikkeen ja soiton yhdistämiseen. Nyt kun olen tehnyt pohjatyötä, olisi varmasti hyödyllistä kehittää jo olemassa olevaa kokonaisuutta tyyllisestikin vielä hiotummaksi ja rikkaammaksi. Olisi kiinnostavaa työstää myös uusia teoksia tämän prosessin kautta opittujen tekniikoiden ja työtapojen pohjalta. Kaiken kaikkiaan, soiton ja perkussiivisen liikkeen vuorovaikutuksen tutkiminen osana taiteellista prosessia on avannut paljon uudenlaisia ajatuksia, ja on kiinnostavaa nähdä, mihin tutkimusmatka vielä vie. Tavoitteenani on oman työskentelyni kautta osallistua keskusteluun soiton ja liikkeen yhteydestä myös tulevaisuudessa. Kenties niistä työtavoista, joita olen tätä työtä tehdessäni löytänyt ja sanallistanut, on hyötyä myös muille aiheesta kiinnostuneille taiteilijoille tai tutkijoille.

Lähteet:

Tutkimuskirjallisuus:

Ala-Könni, Erkki 1982. *Suomalainen polska*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Andersson, Otto 1976. Pirunpolska. Teoksessa *Paimensoittimista kisällilauluun. Tutkielmia kansanmusiikista 1*. Toim. Laitinen, Heikki & Westerholm, Simo. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Bresnahan, Aili 2019. Is Tap Dance a Form of Dance Percussion? *Midwest Studies in Philosophy: Philosophy of Dance*. Toim. Peter A. French & Howard K. Wettstein. Volume No XLIV. Malden, USA: Wiley Periodicals, Inc.

Conyers, Claude 2011. *Step Dances*. Grove Music Online.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2092723>

De Gala, Kenneth et al. 2014. Tramping The Beat. *Sound Post*. Summer 2014, 8–20.

Dixon-Gottschild, Brenda 2022. The Musical Body. *Dance Magazine* 10/2022, 52–56.

Gröndahl, Laura 2023. Taiteilija, tutkija vai taiteilija-tutkija? Julkaisussa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Gröndahl, Laura. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Jones, Samantha Christine 2022. *Embodying Musicality Through Irish Dance*. Cambridge: Harvard University.

Kastinen, Arja et al. 2013. *Kizavirzi – Karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*. Pöytyä: Temps Oy.

Kastinen, Arja 2022. Connected Alone – An Ancient Musical Culture As a Tool For Self-Expression Today. *RUUKKU Studies in Artistic Research*. Vol 18. <https://doi.org/10.22501/ruu.1088859>

Keegan, Niall 2010. Parameters of Style in Irish traditional Music. *Inbhear, Journal of Irish Music and Dance*. Volume 1, Issue 1, 63–96.

Laitinen, Heikki 1993. Impron teoriaa. Teoksessa *Iski sieluihin salama* (2003). Toim. Tolvanen, Hannu & Joutsenlahti, Riitta-Liisa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 265–275.

Lajunen, Emilia 2023. *Kylällinen riivattuja pelimanneja: Arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Leisiö, Timo & Westerholm, Simo 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa *Suomen musiikin historia: kansanmusiikki*. Toim. Asplund et al. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 446–505.

Ní Bhriain, Orfhlaith & McCabe, Mick 2018. *Jigs to Jacobites – 4000 years of Irish history told through 40 traditional set dances*. Dublin: Independent Publishing Network.

O'Donovan, Joe 1999. Evolution and innovation in four hundred years of Irish traditional dancing. Julkaisussa *Crosbhealach an cheoil/The Crossroads Conference 1996: Tradition and Change in Irish Traditional Music*. Toim. Fintan Vallely et al. Dublin: Whinstone Music, 156–159.

Quigley, Colin 2016. Locating the Choreomusical: The Case of European and American Dance Fiddling. *Český lid*. Vol. 103, No. 4, 515–536.

Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Schroeder, Janet & Gareiss, Nic 2022. Sounding Anti-normativity, Dancing Cultural Memory – A Conversation with Percussive Dancers Janet Schroeder and Nic Gareiss. *Americas – A Hemispheric Musical Journal*, Vol 31/2022, 67–72.

Seye, Elina 2020. Katsaus koreomusikologiseen tutkimukseen. *Musiikki*, 50(1-2), 213–226.

<https://musiikki.journal.fi/article/view/95495>

Snodgrass, Mary-Ellen 2016. *The Encyclopedia of World Folk Dance*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Tarasti, Eero 1983. Pelimannimusiikin taiteellisuudesta. Teoksessa *Suomalainen kansantanssi*. Toim. Päivyt Niemeläinen. Helsinki: Otava, 67–82.

Vallely, Fintan 2011. *Companion to Irish Music*. Cork: Cork University Press.

Yliperttula, Oona 2017. *TRAPETSI: Perkussiivisen ilmaisun tarkastelua tanssin ja musiikin rajapinnalla*.

Opinnäytetyö. Centria-ammattikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2017061213322>

Nuottijulkaisut:

Cotter, Geraldine (toim.) 2000. *Irish Session Tunes. The Green Book*. London: Ossian publications.

Mäkelä, Matti (toim.) 2000. *Polskan parhaita*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Viitala, Jaakko (toim.) 2005. *Pelimannien parhaat*. 2. painos. Karvia: Karvian kotiseutuyhdistys.

Järvelä, Arto (toim.) 1998. *Frank Hietalan nuottikirja*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Verkkosivut:

CLRG Irish Dance (2017) ”CLRG – Garden of Daisies official version”

<https://www.youtube.com/watch?v=Jt1sxEmH4LI> (katsottu 23.2.2024).

Conseil québécois du patrimoine vivant (2019a) ”Podorythmie – Entre Lamontagne et le Bordeleau”

<https://www.youtube.com/watch?v=CDXSgRR8aCw> (katsottu 23.6.2024).

Conseil québécois du patrimoine vivant (2019b) ”Podorythmie II - Lamontagne et Bordeleau”

<https://www.youtube.com/watch?v=aD-JY8wL4Ys> (katsottu 23.6.2024).

Dublin Dance Festival (2017) ”CONCERT - Colin Dunne”

<https://www.youtube.com/watch?v=Zhcgf9eZyGM> (katsottu 22.6.2024).

Düsseldorf Festival! (2017) ”Maarja Nuut”

<https://www.youtube.com/watch?v=O77h4uqZa7c> (katsottu 17.11.2024).

Drum! (2024) ”What is body percussion?”

<https://drummagazine.com/what-is-body-percussion/> (luettu 18.11.2024).

Gritsch, Anita (2016) ”Percussive Dances”

https://www.djembe.at/wp/wp-content/uploads/gritsch_percussive-dances-article-I.pdf (luettu 23.6.2024)

Karjalainen nuorisoliitto (2013) ”Lippa”

https://www.karjalainennuorisoliitto.fi/@Bin/176423/Lippa_Ohje.pdf (luettu 25.2.2024).

Klug, Hillary (2019) “Hillary Klug live at The 615 Hideaway”

<https://www.youtube.com/watch?v=KvRmIQn75I> (katsottu 12.8.2024).

La Grande Cadence (2022) “Podorythmie – Michel Bordeleau”

https://www.youtube.com/watch?v=UCq_yxwyAtc (katsottu 23.6.2024).

Suomen Nuorisoseurat (2020) ”Laputus”

https://www.youtube.com/watch?v=iX_416uxlKw (katsottu 25.2.2024).

TradTG4 (2021) ”Fleadhfest '21 - Sean - Nós Dancer Edwina Guckian & Singer Siobhán O'Donnell | TG4”

https://www.youtube.com/watch?v=Ad_RYFcRL9k (katsottu 20.8.2024).

From the Floor (2019) “From the Floor - A visual album of Irish dance and music”

<https://www.fromthefloordance.com/fromtheflooralbum> (katsottu 18.11.2024).

Julkaisemattomat lähteet:

Yleisradio 1949. Yleisradion äänilevystön pikalevyjä / 108 ja 109 (kuunneltu 17.4.2024).

Yliperttula, Oona 2024. Työskentelypäiväkirja.