Balladilaulaja, leikaritanssija

Monitaiteinen näkökulma balladien esittämiseen

MAIJA KARHINEN-ILO

27
SIBELIUS-AKATEMIAN
KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016

Maija Karhinen-Ilo

Balladilaulaja, leikaritanssija

Monitaiteinen näkökulma balladien esittämiseen

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia

Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ

Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 27

Taitto: Timo Väänänen, Maanite
Kannen taitto: Taideyliopiston Sibelius-Akatemian viestintä, Jan Rosström

Kansi: Heini Granberg

Paino: AM Print Oy, Helsinki

© Maija Karhinen-Ilo & Sibelius-Akatemia

ISBN ISBN 978-952-329-053-2 (painettu versio)
ISBN 978-952-329-054-9 (e-versio)
ISSN: 2242-8054

Sibelius-Akatemia
Kansanmusiikin aineryhmä
PL 30
00097 Taideyliopisto
www.uniarts.fi/siba/kansanmusiikki
etno.net

Tiivistelmä

Balladilaulaja, leikaritanssija
Monitaiteinen näkökulma balladien esittämiseen

Maija Karhinen-Ilo 2016
Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia
MuTri-tohtorikoulu, Kansanmusiikin aineryhmä
Taiteellinen tohtorintutkinto

Tässä taiteellisen tohtoritutkinnon kirjallisessa työssä tarkastellaan balladia historiallisena ja elävänä perinteenä monitaiteisen muusikon näkökulmasta. Balladilla tarkoitetaan keskiajan Euroopassa syntynyttä kertovan kansanlaulun lajia ja monitaiteisella muusikolla soittoa, laulua, tanssia sekä draamaa yhdistävää esiintyjää. Esikuvaksi nostetaan keskiajalla kiertäneet monitaitoiset muusikot, leikarit.

Työ perustuu ajatukseen tutkivasta muusikosta, joka etsii tietoa, materiaaleja ja inspiraatiota historiallisista lähteistä ja käyttää niitä omassa taiteellisessa työssään. Aineisto pohjautuu erityisesti suomalaisiin balladilähteisiin, mutta mukana on myös kansainvälistä materiaalia. Tutkinnon pääpaino on taiteellisissa tutkintokonserteissa, joita tämä kirjallinen työ käsittelee sekä aineistona että tuloksina ja joiden prosesseja se reflektoi.

Historiallista taustaa avataan esittelemällä lyhyesti balladeista ja leikareista saatua tietoa.

Kirjallisessa työssä avataan sekä balladikulttuurin taustoja että leikarimuusikkojen roolia keskiajalla ja peilataan kansanmusiikissa yleistä monitaiteista muusikkoutta näiden ammattikuvaan.

Tutkinnon keskeisimmät kysymykset liittyvät balladien esittämiseen. Viidessä tutkintokonsertissa balladien esittämistä lähestyttiin eri näkökulmista: perinnelähtöisesti ja uudistavasti, sooloesiintyjänä ja ryhmässä tanssien sekä draaman keinoja kokeillen. Konserttiesittelyssä kuvataan työskentelyn prosesseja ja esiin nousseita teemoja, joista omien balladien säveltäminen tutkinnon loppuvaiheessa nousee vahvasti esille.

Loppupäätelmissä avataan balladien esittämiseen syntyneitä näkökulmia ja balladitanssin kokemuksellisuutta sekä arvioidaan balladin ja leikariuden asemaa nykykulttuurissa.

Avainsanat: balladi, kansanlaulu, laulaminen, esittäminen, leikarit, monitaiteisuus

Abstract

Ballad Singer, Minstrel Dancer
A Multi-Talented Perspective on Ballad Performance

Maija Karhinen-Ilo 2016
Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki
MuTri Doctoral School, Folk Music Department
Artistic doctorate

This thesis forming part of an artistically oriented doctorate discusses the ballad as a historical and living tradition from the perspective of a multi-talented musician. A 'ballad' is a type of narrative folk song that emerged in Europe in the Middle Ages, and a 'multi-talented musician' is a performer who employs singing, instrumental music, dance and drama. Medieval wandering musicians or minstrels are a case in point.

The project is based on the notion of an exploring musician who seeks information, materials and inspiration in historical sources and uses this as an element in original creative art. The material used here is based primarily on Finnish ballad sources but also includes international material. The focus of the doctorate is on the doctoral recitals, which are discussed in this thesis in terms of both inputs and results, reflecting on the process.

The historical background is described with a brief introduction to information on ballads and minstrels. The thesis discusses the origins of the ballad culture and the role of minstrels in the Middle Ages with a specific comparison between their skill sets and the multi-talented musicianship common in folk music.

The key issues in this study have to do with performing ballads. The five doctoral recitals involved various approaches to ballad performances: tradition-oriented, reformist, solo and ensemble performances, dance, and drama. The description of the concerts reviews the work processes and the themes that emerged, specifically the writing of original ballads towards the end of the project.

The conclusion summarises the aspects of ballad performance explored and the experience of ballad dancing and ends with an appraisal of the status of ballads and minstrels in contemporary culture.

Keywords: ballad, folk song, singing, performance, minstrels, multi-talented musicians

Sisällys

1. Johdanto 13
Historiallinen balladi 13
Balladien esittäminen 15
Monitaiteisuus lähtökohtana 16
2. Taustoitus 19
Balladi 19
Eurooppalainen tarinalaulu 19
Balladi tanssilauluna 21
Skandinaavinen balladi 24
Suomalainen balladi 25
Balladi 1900-luvulta tähän päivään 27
Leikarit 30
3. Lähtökohdat ja menetelmät 33
Aineisto 33
Taiteellinen tohtorintutkinto 34
Balladien esittämisen kysymyksiä 35
Monitaiteinen ilmaisu 38
4. Tutkintokonsertit 43
Linnanneidon tarina 45
Pramia piika 50
Harpun voima 54
Balladitanssit 64
Viihdetähden kuolema 70
5. Päätelmät 87
Balladin esittämisen näkökulmat 87
Balladitanssi 91
Balladit ja ajankuva – nykyballadin muodot 93
Nykyajan leikarius 94
6. Lopuksi 97
7. Lähteet 99

Oli kaksi kuninkaanlasta
jotka rakastivat toisiansa.
Heidän välillään oli yksi lahti
ja juokseva pien puronen.
”Kuinkas taidan sun luoksesi tulla
kuin lahti on välillämme.”
”Pue itsesi valkoiseen vaippaan,
ui sitten mun luokseni tän.”
”Kuinkas taidan sun luoksesi tulla
kun on syksyinen pimiä yö.”
”Minä sytytän kynttilät rannal
sinun tuloasi valaisemaan.”
Oli kaksi vihollista rannal,
jotka kuulivat keskustelun.
Ja he sammuttivat kynttilät rannalt,
ja hän vajoisi aaltoihin nyt.
”Sano terveiset isälleni,
sano rakkaalle mammalleni,
sano että mä lepäjän aalloil,
sano ettei he surra mua saa.[1]

1 Balladi *Kaksi kuninkaanlasta*. *Laulanut Taavi Uutela, Iitti 1957*.

Kiitokset

Vaikka taiteellisen tohtorintutkinnon tekeminen on ollut sangen itsenäistä ja yksinäistäkin puuhaa, ovat lukuisat henkilöt ja tahot tukeneet minua ja vaikuttaneet työhöni näiden vuosien varrella. Heitä haluan nyt kiittää.

Kiitän Anneli Asplundia hänen elämäntyöstään suomalaisen balladin tutkijana, sillä ilman häntä en olisi saanut näin herkullista jatkotutkintoaihetta. Hänen teoksensa ja artikkelinsa ovat olleet koko balladityöni perustana. Tutkintolautakuntani jäsenenä hän on ollut sekä luotettava asiantuntija että innoittava taiteilijasielu, jolta olen saanut aina halutessani tukea. Heikki Laitista kiitän siitä, että hän sopivasti provosoimalla patisti minut taiteellisen tutkinnon pariin. Keskustelut hänen kanssaan ovat myös tuoneet aina uusia näkökulmia ja ideoita työhöni.

Työni ohjaajaa Hannu Sahaa haluan kiittää luottamuksesta ja kannustuksesta joita hän osoitti prosessini eri vaiheissa, erityisesti loppumetreillä kirjallisen työni parissa. Kiitän myös Kristiina Ilmosta, Vesa Kurkelaa ja Heikki Uimosta terävistä huomioista ja ajatteluni kehittämisestä, sekä tietysti kaikkia kanssaopiskelijoitani vertaistuesta yhteisellä tutkintotaipaleella. Tutkintolautakuntaani kiitän lämminhenkisistä ja keskustelevista konserttipalautteista. Anna-Kaisa Liedekselle erityiskiitos vahvasta laulaja-artistin näkökulmasta.

Konserttejani on ollut toteuttamassa joukko upeita tekijöitä. Iso kiitos kuuluu Freija-yhtyeen Arto Anttilalle, Matti Laitiselle ja Lassi Logrénille, joiden taitoon ja tukeen olen voinut aina luottaa. Heidän kanssaan musisointi tuottaa minulle suurta iloa ja alati uusia oppimisen kokemuksia. Kiitos myös Marianne Maansille ja Kirsi Vinkille hyvästä soittomatkaseurasta keskiajalle. Kiitos Harpun voima -työryhmälle: Taina Mäki-Isolle, joka haastoi minut jälleen kerran ylittämään itseni, sekä Heini Granbergille ja Laura Mäkelälle upeasta skenografiasta ja naamioista. Suuri kiitos Raisa Vennamolle mullistavista feldenkrais-tunneista ja tanssiohjauksesta, sekä Ritva Eerolalle tärkeistä äänenkäytöllisistä oivalluksista. Lämpimät kiitokset Balladitanssijoille yhteisistä svengaavista hetkistä. Kiitos myös Musiikkitalon tekniikkaihmisille sujuvasta ja ammattitaitoisesta työstä.

Tutkintoni eteneminen toteutuneessa tahdissa ei olisi onnistunut ilman Alfred Kordelinin säätiön ja Sibelius-Akatemian MuTri-tohtorikoulun rahoitusta. Suuri kiitos molemmille tahoille, kuten myös Kalevala Korun kulttuurisäätiölle ja Sibelius-Akatemian tukisäätiölle konserttiavustuksista. Kiitän myös Raimo Päiväläistä Käpylän musiikkiopistossa joustavuudesta opintovapaani suhteen.

Lopuksi kiitän ystäviäni kannustuksesta ja äitiäni sponsoriavusta. Erityisen kiitoksen lausun puolisolleni, joka on jaksanut olla tukenani niin kuuntelijana, kriitikkona, kuvaajana, ruokkijana kuin roudaajanakin. Uskaltaisinko luvata, että elämämme on jatkossa hieman leppoisampaa…

1. Johdanto

Tämä kirjallinen työ on osa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmässä tekemääni taiteellista tohtorintutkintoa. Taiteilijakoulutuksessa pääpaino on taiteellisissa opinnäytteissä, ja minulla ne olivat viisi konserttikokonaisuutta. Rakensin tutkintoni balladin, kertovan kansanlaulun lajin ympärille monitaiteisen muusikon näkökulmasta.

Tämän johdanto-osuuden jälkeen esittelen lyhyesti balladin historiaa ja sitä kuinka balladi lauluna määritellään. Jatkan taustoittamalla monitaiteisuuden näkökulmaa historiallisten leikarimuusikkojen kautta. Tämän jälkeen siirryn työni lähtökohtiin, aineistoon ja menetelmiin sekä kysymyksiini. Konserttien esittelyosuudessa kuvaan ja reflektoin taiteellista työskentelyäni sekä tuloksia ja päätän työni pohdintaan keskeisimmistä aiheistani.

Historiallinen balladi

> *Olen tuntenut jo opiskeluajoista lähtien vetoa balladeihin ja esittänyt niitä mielelläni. Balladeissa on jotain vaikeasti selitettävää, tunteisiin vetoavaa tenhoa, draaman tuomaa jännitettä. Niiden esittäminen vaatii omanlaista intensiteettiä. Ne vaativat asettautumaan tarinan äärelle, niin esittäjän kuin kuulijankin. Taitava esittäjä voi saada kuulijansa eläytymään vahvasti tarinan traagisiin käänteisiin. Näin balladit edustavat musiikillista tarinankerrontaa, erilaista pitkän estetiikan musisointia kuin muut riimillisen kansanlaulun lajit.*[2]

Kun olen kertonut tekeväni taiteellista tohtorintutkintoani balladeista, olen saanut useaan kertaan kuulla ihastuksen huokauksen. Keskustelun jatkuessa on voinut paljastua, että keskustelukumppanini ei ole oikeastaan tiennyt, mitä balladit loppujen lopuksi ovat, vaan aihe on vain kuulostanut jotenkin ”ihanalta” ja kiinnostavalta. Syytä on varmaan jo balladi-sanan eksoottisuudessa: pehmeät suomen kielessä harvinaiset konsonantit ja suussa mukavasti soljahtava sana luovat herkästi mielikuvia ja tunnelmia. Balladi-sana on toki monille tuttu populaarimusiikin yhteydestä, jossa sitä käytetään kuvaamaan kauniita, hitaita lauluja – eikä se mielikuva vie täysin harhaan. Tässä yhteydessä tarkoitan balladilla kuitenkin kertovan kansanlaulun lajia, joka syntyi keskiajan Euroopassa ja elää vielä tänä päivänä eri puolilla maailmaa laulajien repertuaareissa.

Balladit ovat tunteisiin vetoavia kertovia lauluja, ja sillä on ollut merkitystä, kun valitsin ne jatkotutkintoni aiheeksi. Hyvin olennainen seikka minulle on myös balladien luonne ja niiden objektiivinen, kertova ote. Balladia laulava ei kerro omista tunteistaan vaan kuvaa tapahtunutta ulkopuolelta. Laulajan oma persoona jää tällöin sivummalle, jolloin itse laulu ja sen kertoma tarina nousevat keskiöön. Pidän tästä sivustakertojan roolista, sillä se sopii tarkkailijan luonteeseeni. Minä-muotoinen laulu on luonteeltaan henkilökohtaisempi, sillä siinä esittäjä asettuu itse tapahtumien keskipisteeseen ja tunteiden kokijaksi. Esittäjää korostamaton ja tarinankerronnallinen tyyli taas voi parhaimmillaan luoda voimakkaan yhteisen jakamisen tunteen.

Yksi motivaatio balladeihin tarttumiseen oli se, että ne ovat jääneet suhteellisen vähälle huomiolle suomalaisessa nykykansanmusiikissa. Oman havaintoni mukaan balladeja ei esitetä kovinkaan paljon, saati että olisi artisteja jotka olisivat erikoistuneet niiden esittämiseen. Ainoa mielestäni balladilaulajaksi profiloitunut muusikko on emeritusprofessori Heikki Laitinen. Hän esitti ja levytti balladeja jo 1970-luvulla *Kankaan pelimannit*[3] -kokoonpanossa. Yhtyeen vuonna 1974 ilmestynyt albumi *Herra Melperi*[4] sekä 1978 julkaistu *Aalonksi ja Emueli*[5], jotka jo nimillään viittaavat balladeihin, ovat paitsi suomalai-

2 Karhinen-Ilo 2010, jatkotutkintosuunnitelmasta.
3 Kankaan pelimannit-yhtye toimi 1960–80-luvuilla ja levytti viisi albumia. Yhtyeessä soittivat ja lauloivat Juha, Olli ja Timo Kangas sekä Mauno Järvelä ja Heikki Laitinen.
4 Kankaan pelimannit 1974.
5 Kankaan pelimannit 1978.

sen pelimannimusiikin myös balladilaulun klassikkoja. Viime vuosina Laitisen näkyvimpiä projekteja on ollut yhdessä harmonikkataiteilija Kimmo Pohjosen kanssa toteutettu *Murhaballadeja*-konsertti ja -levyprojekti (2013)[6].

Väitteeni vähäisestä kiinnostuksesta balladien esittämiseen koskee suomenkielistä kansanmusiikin piiriä, ja perustuu omaan 30 vuoden aikana syntyneeseen näkemykseeni. Olen havainnut, että suomenruotsalaisilla balladien rooli on ollut, ja on edelleen, vahva. Moni ruotsinkielinen kansanmuusikko on hakenut innoitusta nimenomaan keskiaikaisista balladeista, kuten Jenny Wilhelms Gjallarhorn-yhtyeestä, sekä Maria Kalaniemi ja Marianne Maans. Tähän vaikuttanee se, että balladit ovat skandinaavisen alueen vanhinta tunnettua laulukerrosta ja Suomen ruotsinkielisillä alueilla niiden laulaminen säilyi muistinvaraisena traditiona pitkälle 1900-luvulle asti. Tradition keskiaikainen luonne on säilynyt suomenruotsalaisissa balladeissa ja tehnyt niistä nykymuusikkojakin kiinnostavan alueen.

Suomenkieliset balladit elivät kukoistuskauttaan vasta 1800-luvun lopulla, ja se on vähentänyt niiden kiinnostavuutta. Sama koskee muutakin uudempaa säkeistöllistä kansanlaulua. Kansanlaulajia ja tutkijoita on kiehtonut enemmän vanhin laulukerrostumamme, runolaulu.

Vaikka ajattelin painottavani tutkinnossani nimenomaan suomalaisia balladeja, on niiden parissa työskentely vienyt minut myös Suomen rajojen ulkopuolelle. Balladeissa on erityisen kiehtovaa niiden kansainvälisyys sekä tarinoiden muuntuminen eri kielialueilla ja kulttuuriympäristöissä. Kansanmuusikkouttani on ehkä turhaankin leimannut eräänlainen nurkkakuntaisuus, joka on syntynyt tarpeesta korostaa suomalaisen kulttuurin erikoispiirteitä. On ollut vapauttavaa kääntyä tarkastelemaan pikemminkin sitä, mikä meillä on yhteistä muiden kanssa. Laulut eivät ole tunteneet rajoja, vaan hyvät ideat ja suuret tarinat ovat seuranneet ihmisiä kaikkialle. Oma paikalliskulttuuri ja kieli ovat tuoneet aiheisiin omat kiinnostavat tulkintansa ja mausteensa, jotka ovat sitä mehukkaampia, mitä enemmän on selvillä niiden yhteydestä kansainväliseen traditioon.

Sibelius-Akatemian taiteellisissa tohtoriopinnoissa konserttien rakentamisen prosessi on keskeistä. Oma tutkintoni sisältää taiteellisen työn ja sen reflektoinnin lisäksi myös balladin historian ja sen ilmiöiden tutkimista ja pohtimista. Tämä on ollut luonteva lähestymistapa siksi, että sillä on jo vahvat perinteet kansanmusiikin opiskelussa Suomessa. Heikki Laitisen Sibelius-Akatemiassa 1980-luvulla linjaama kansanmuusikkouden ihanne on sisältänyt ajatuksen tutkivasta muusikosta, jossa historiallista musiikkia rekonstruoiva muusikko ryhtyy tietoiseksi tutkijaksi. Taustalla on 1970-luvun alussa Unkarissa syntynyt tanssivan ja musisoivan tutkimuksen koulukunta, jonka ajatusmaailma levisi muualle Eurooppaan[7]. Tämä synnytti tutkijoita, jotka hakivat oppia kylistä ja arkistofilmeiltä itse tanssien ja musisoiden.

Valitsin aiheekseni historiallisen ilmiön balladit ehkä myös siitä syystä, että halusin kehittää itseäni tutkivana, historiatietoisena muusikkona. Tiedollisen ja taidollisen, historian ja taiteen tekemisen yhdistäminen oli minua kiinnostava tapa rakentaa tutkinto. Sain balladin historiasta taustan ja heijastuspinnan työskentelylleni, ja se antoi minulle rajoja taiteelliseen työhöni.

Historiatietoisuus on lähtökohtana myös HIP-liikkeellä (Historically informed performance), joka syntyi 1960-luvulla vanhan musiikin parissa. Sen idea oli pyrkiä kohti historiallisesti tarkkaa äänikuvaa aikalaissoittimia tai rekonstruktuoituja nykysoittimia (periodisoittimet) käyttäen ja mahdollisimman ajanmukaista estetiikkaa noudattaen. Liikettä on kritisoitu liiallisen autenttisuuden tavoittelusta sekä liian tiukkojen rajojen asettamisesta. Liikkeen sisällä syntyi paljon käsityksiä siitä mitä sai ja mitä ei saanut tehdä, mikä ulkopuolella nähtiin musiikillisen luovuuden estämisenä. 2000-lukua lähestyttäessä HIP-liikkeen piirissä tapahtui kuitenkin paljon vapautumista, jolloin mielikuvitus sekä luovuus tulkinnoissa alkoi olla sallittua. Tänä päivänä HIP on laajentunut myös teatteriin. [8]

Kristiina Ilmonen on pohtinut historiatietoisen kansanmuusikon ihanteen ja HIP:n välistä yhteyttä sekä näiden välisiä eroavaisuuksia. Lähtökohdat historiallisen musiikin eläväksi tekemiseksi ovat molemmissa samat, mutta siinä missä historiatietoinen klassinen muusikko useimmiten tutkii, tulkitsee ja esittää nuottimusiikkia ja muiden säveltämiä teoksia, on kansanmuusikon historiallinen materiaali usein kuulonvaraista perinnettä, useista eri lähteistä hahmottuvaa, muuntelevaa ja hyvin soittaja- tai

6 Laitinen & Pohjonen 2013.
7 Laitinen 2003, 335.
8 Lynch 2013.

laulajakohtaista. Kansanmuusikko myös usein säveltää oman musiikkinsa historiallisen materiaalin pohjalta. Ilmonen onkin ehdottanut HIP:in soveltamista muotoon HICM (Historically informed creative musicianship) tai HIM (Historically inspired musicmaking) kuvastamaan nykypäivän kansanmuusikon luovaa, historiatietoista lähestymistapaa musiikkiin. Ilmonen toivoo, että kansanmuusikot osallistuisivat jatkossa aktiivisemmin myös HIP-liikkeen piirissä käytävään keskusteluun historiallisen musiikin esittämisestä.[9]

Olen syventynyt erityisesti suomalaiseen balladiin. Viimeisin ja tärkein alueen tutkija on Anneli Asplund, jonka laaja suomenkielisten balladien teos *Balladeja ja arkkiveisuja – Suomalaisia kertomalauluja*[10] julkaistiin vuonna 1994. Teos on hänen vuosikymmeniä jatkuneen balladitutkimuksensa hedelmä, jossa hän luokittelee suomenkieliset balladit ja esittelee niistä yleisimmät. Kirjassa on nuotinnoksia useista toisinnoista sekä laajat taustatiedot. Tämä teos on ollut ilmestymishetkestään lähtien minulle merkittävä innoituksen ja informaation lähde.

Suomalaisten varhaisien balladitutkijoiden ketju on pitkä, mutta nostaisin esille erityisesti Martti Haavion (1899–1973), jonka teoksista varsinkin *Kansanrunojen maailmanselitys* [11] on avannut minulle balladitarinoiden historiaa äärimmäisen mielenkiintoisella tavalla. Hänen kansainvälisen balladin tuntemuksensa, sekä intohimoinen ja proosallinen tutkijanäänensä ovat tehneet minuun suuren vaikutuksen niin tiedon kuin tunteenkin tasolla.

Maamme johtava ruotsinkielinen balladitutkija on Ann-Mari Häggmann, joka käsitteli Maria Magdaleenan legendaballadia väitöskirjassaan *Magdalena på källebro – En studie i finlandssvensk vistradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena* (1992). Työssään hän etsi muun muassa vastauksia siihen mikä on ollut Magdaleena-balladin pohjimmainen sanoma ja miksi kyseinen laulu on ollut niin suosittu. Pureutumalla yhteen keskiaikaiseen legendaballadiin hän avaa laajasti balladikulttuuria ylipäätänsä.

Tutkintoni teemallinen rajaus balladeihin syntyi halusta oppia tuntemaan erityisesti suomenkielinen balladitraditio perinpohjin. En ole pyrkinyt tuomaan uutta tietoa balladin historiasta vaan pikemminkin järjestämään uudelleen saamaani tietoa. Balladin määrittämisen tarve konkretisoitui tutkinnon viimeisessä vaiheessa, jolloin sanoitin, sävelsin ja esitin konsertillisen omia balladeja. Itse balladilauluja tekemällä jouduin punnitsemaan ja lopulta paljastamaan ymmärrykseni balladeista, niiden rakenteesta, keinoista ja sanomasta. Samassa vaiheessa pohdin myös balladin tämän hetkistä tilaa elävänä kulttuurina ja sitä, miten se näyttäytyy nykyisessä populaarimusiikissa.

Balladien esittäminen

Se, mitä uutta pyrin tuomaan balladitutkimukseen on esittäjän näkökulma: millaista on esittää balladeja, ja mitä niiden esittäminen minulle taiteilijana merkitsee? Konserteissa ja opetustilanteissa syntyneen havainnoinnin ja palautteen kautta olen pohtinut myös balladien merkitystä muille, kuulijoille ja toisille laulajille.

Tässä kirjallisessa työssäni tarkastelen mitkä kokemukset, näkemykset ja teoriat ovat vaikuttaneet balladikäsitykseeni ja tapaani esittää balladeja. Tutkinnon aikana minulle on kehittynyt oma näkökulma balladien esittämiseen, eräänlainen filosofia, joka vaikuttaa muusikkouteeni ja selittää sitä. Balladeja esittäessäni haluan paitsi liikuttaa ja viihdyttää kuulijoita tarinoilla ja musiikilla, myös tuoda esille universaalia ihmisyyttä. Toimimme ja tunnemme hyvin samankaltaisesti maailman eri kolkissa ja eri aikoina. Usein henkilökohtaisiksi tuntemamme emootiot voivatkin olla yhteisiä, ajassa vallitsevia ilmiöitä.

Koska olen pohtinut erityisesti balladien esittämiseen liittyviä kysymyksiä, on syytä tarkastella mitä esittämisellä tarkoitan, sillä esittämisen käsite on melko epätarkka. En mene kuitenkaan esitystutkimuksen[12] puolelle, vaan pohdin aihetta oman taiteellisen työskentelyni kautta.

9 Ilmonen 2016.
10 Asplund 1994.
11 Haavio 1955.
12 Esitystutkimus on kulttuurien- ja taiteidentutkimuksen aloja yhdistävä tieteenala. Sen tutkimuskohteeseen kuuluvat niin taideesitykset kuin kulttuuriset esityksetkin, arjen vuorovaikutus ja arjesta eroavat juhlat, spektaakkelit ja rituaalit, urheilu, pelit, folklore-esitykset, kansantaiteet ja medioitu populaarikulttuuri. Yhteistä on fokus esitykseen, esittävään ruumiiseen ja tässä ja nyt tapahtuvaan ruumiilliseen vuorovaikutukseen. Esitys toimii linssinä, jonka läpi siinä kehkeytyvää historiaa, kulttuuria ja

Suomen kielessä esittäminen-sanaan liittyy rasitteena sen nykyinen, teeskentelyä tarkoittava sivumerkitys. Samoin kuin Sanna Kurki-Suonio omassa taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssään kirjoittaa, vierastan myöskin välillä sanoja tulkinta ja esiintyminen[13] kenties juuri tästä syystä. Ehkä esittämisen negatiivinen sävy liittyy kansanmusiikin alalla vaikuttavaan autenttisuuden ja aitouden kaipuuseen, haluun nähdä esittäjä luonnonlapsena, joka vain ”elää” esittämänsä laulut. Myös vahvasti laulussaan läsnä olevan voidaan kokea olevan esittäjyyden ulkopuolella, kuten Kurki-Suoniokin toteaa: ”Laulajan suora yhteys lauluunsa ja sen aiheeseen poistaa lauluhetkestä teennäisen esityksellisyyden.”[14] Väitän, että jokainen ammattimuusikko on vahvan läsnäolon tilassaankin tietoinen käyttämistään keinoista, tai ainakin ne ovat häneen useiden toistojen kautta tulleita automaatiolla toimivia esitystaitoja. Siksi pyrin pitämään esittämisen neutraalina, tilannesidonnaisena terminä, jossa taiteesta tulee esittäjän ja kuulijan vuorovaikutuksessa esitys.

Suhtaudun tutkinnossani esittämiseen ammattitaitona, jota pyrin itsessäni kehittämään tämän päivän vaatimuksia tunnustellen. Erilaiset tilanteet ja foorumit sisältävät erilaisia esittämisen lainalaisuuksia, joista on hyvä olla tietoinen. Esiintymiseen ja esittämiseen kiinnitetään myös eri tavoin huomiota eri taiteenlajeissa. Kehollisissa taiteenlajeissa, kuten teatterissa ja tanssin kentällä, esittämiseen kiinnitetään erilaista huomiota kuin musiikin alalla, jossa päähuomio voi olla vain soivassa musiikissa. Esittäminen voi siis olla vain sitä että astun yleisön eteen, soitan/laulan kappaleen ja poistun lavalta. Toisessa esittämisen tavassa otan käyttöön tietoisesti erilaisia ilmaisullisia keinoja kuten kehonkieli, katse, vuorovaikutus, puhe ja liike.

Käytän tässä kirjallisessa työssäni esittäminen-termiä yleistäen tarkoittamaan kaikkia tilanteita, joissa balladilaulua tapahtuu sosiaalisessa tilanteessa, oli se sitten konsertti, illanistujainen, kurssi tai balladitanssitapahtuma. Käytän esittäminen-termiä myös siksi, että se sopii monitaiteiseen lähestymistapaan eikä erittele käyttämiäni keinoja. Esitän balladeja joskus vain laulaen, joskus myös soittaen, tanssien ja näytellen.

Monitaiteisuus lähtökohtana

Kansanomaisten balladien esittäminen on tutkintoni päätutkimuskohde. Toinen tulokulmani on monitaiteisuus, johon balladi tuo sisällöllisen rajauksen. Monitaiteisuus ilmenee minulla tarpeena laulaa, soittaa ja tanssia. Olen kokenut vahvasti, että ne ovat kaikki muusikkouteeni liittyviä elementtejä. Tutkinnon myötä olen ottanut mukaan myös draaman keinoja, jotka ovat laventaneet ilmaisukenttääni entisestään. Tutkintoa aloittaessani koin vahvasti näin:

> *Tilanteeni on saanut pohtimaan muusikkouden käsitettä. Edustanko erityyppistä muusikkoutta kuin yhteen instrumenttiin erikoistuvat virtuoosit? Tavoittelenko muusikkoudessani erilaisia asioita kuin yhdelle asialle antautuvat? Tarvitsen vastauksia kysymyksiini, jotta tuntisin itseni eheämmäksi muusikoksi tai taiteilijaksi. Koen edustavani henkilöä joka tavoittelee kokonaisvaltaista näkemystä. Minulle kokonaisuuksien ymmärtäminen ja taitaminen on yksityiskohtia tärkeämpiä. Olen halunnut ymmärtää ja kokea kansanmusiikin usealta kantilta: eri soittimien, eri laulutapojen ja tanssien kautta.*[15]

Käytän tässä kirjallisessa työssäni ilmaisua monitaiteinen muusikkous, jolla tarkoitan muusikon vapautta ja mahdollisuutta käyttää useita erilaisia taiteellisia keinoja toiminnassaan. Omalla kohdallani siihen liittyvät useat soittimet, laulaminen, liike ja tanssi sekä draama. Lisäksi sävellän, sanoitan ja käsikirjoitan. Monitaiteisuus on minulle tapa suhtautua maailmaan. Koen, että se on sisäsyntyinen taipumus, joka on ollut minulle luontaista lapsuudesta lähtien, jolloin lauloin, soitin, tanssin, piirsin ja kirjoitin lauluja sekä runoja, omasta ilmaisun halustani. Myöhemmin erilaiset kohtaamiset, opinnot ja produktiot ovat pitäneet minut monitaiteisuuden tiellä myös muusikon ammatissani.

Kun vielä laadin tutkimussuunnitelmaani, tulin tarttuneeksi Emily Brontën romaaniin *Humiseva Harju*. Teos oli vanha tuttu, mutta lukemisesta oli jo aikaa. En päässyt kirjassa kovinkaan pitkälle, kun romaanin esipuheessa vastaani tuli pysäyttävä lause:

---

yhteisöä katsotaan. Arlander, Erkkilä, Riikonen & Saarikoski 2015.

13 Kurki-Suonio 2009, 9.

14 Kurki-Suonio 2009, 15.

15 Karhinen-Ilo 2010, ote jatkotutkintosuunnitelmasta.

Branwellin koko elämä oli ollut pelkkää haparointia, moneen suuntaan kurkottuvaa taiteellisten taipumusten ilmaisutarvetta ja vähittäistä sammumista alkoholin ja huumeiden orjuuteen. [16]

En tainnut edes nähdä lauseen lopussa olevaa viittausta päihteisiin, vaan ”haparointi” ja ”moneen suuntaan kurkottava taiteellisten tarpeiden ilmaisutarve” tuntuivat huutavan moitetta. Tunnistin siitä yhteen asiaan intohimoisesti paneutuvan ja oman tiensä tuntevan ihannointia.

Nyt en näe tekstiä enää niin värittyneesti. Kirjan Branwell oli elämässään monin tavoin haparoinut, traaginen hahmo. Mutta oma tuolloinen reaktioni kertoi jotain omasta itsestäni. En ollut sinut moneen suuntaan kurkottavan muusikkouteni kanssa ja tunsin jonkinlaista ammatillista epävarmuutta. Olenko valinnut huonon ja väärän tien? Olisiko pitänyt keskittyä vain yhden instrumentin hallintaan?

Tänä päivänä monipuolisuus nähdään myös hyveenä, ainakin sen todetaan olevan vähintäänkin terveellisempää, vähemmän kehoa ja mieltä kuormittavaa kuin yhteen asiaan erikoistuminen. Musiikkipedagogit julistavat monipuolisen harrastamisen ilosanoman puolesta enemmän kuin aikaisemmin. Toisaalta virtuoosinen instrumentin hallinta on edelleen ihailtua, ja siihen ammattikoulutuksessa varsin usein tähdätään. Kun aloitin 1980-luvun lopulla perusopintojani Sibelius-Akatemian kansanmusiikin aineryhmässä, vallalla oli vielä multi-instrumentalismin ja laaja-alaisen tietotaidon ihanne. Ajan ja kehityksen myötä ovat myös erikoistumisen ja virtuositeetin vaatimukset kasvaneet. Silti nykykansanmuusikkouteen liitetään edelleen monitaitoisuus, jota opetussuunnitelmat tukevat: jokainen opiskelija joutuu soittamaan, laulamaan, tanssimaan, tutkimaan, rakentamaan soittimia ja tekemään itse musiikkia.

Halusin nostaa monitaiteisen muusikkouden esille tutkinnossani myös siksi, että se on ilmiö, josta ei mielestäni tarpeeksi puhuta, ilmiö joka on kuitenkin hyvin yleinen varsinkin kansanmusiikin alueella. Joillain musiikin aloilla monitaiteisuutta saatetaan hämmästellä tai sitä ei hyväksytä. Taiteilijaa, jota ei voida sijoittaa yhden taiteenlajin tekijäksi, ei pidetä aina uskottavana. Taiteidenvälisyys on kyllä hyvin yleistä ja tuettua, mutta siinä on kyse omilla erityisaloillaan toimivien yhteistyöstä.

Arnold Chiwalala toi omassa tohtorintutkinnossaan vahvasti monitaiteista näkökulmaa esille. Kirjallisessa työssään *Chizentele* (2009) hän kuvaa omaa taiteellista lähtökohtaansa tansanialaisen kulttuurin ja taidekoulutuksen kasvattina. Chiwalala esittelee käsitteen *ngoma*, jossa yhdistyvät musiikki, tanssi, tarinankerronta, näytteleminen ja jopa akrobaattiset liikkeet [17]. Tämä tansanialainen perinne, jossa eri taiteenlajit yhdistyvät luonnollisesti, on ollut keskeistä koko Chiwalalan oman taiteilijakuvan muodostumisessa. Sain osallistua hänen neljänteen tutkintokonserttiinsa *Sisi* (2004), jossa yhdisteltiin tansanialaisia elementtejä suomalaisiin. Kulttuureja yhdistävä lähtöidea oli kiinnostava ja haastava, mutta nautin erityisesti siitä, että sain olla mukana monitaiteisessa esityksessä, jossa kaikki esiintyjät soittivat, lauloivat ja tanssivat.

Monitaiteisuus on tavallista monissa ulkoeurooppalaisissa kulttuureissa, kuten Tansaniassa, ja se oli sitä Euroopassakin vielä keskiajalla. Siksi olen tutkinut leikareita, keskiajalla vaikuttaneita monitaitoisia muusikoita, ja peilannut omaa muusikkouttani heistä löytämääni tietoon. Leikarit olivat myös keskeisiä balladilaulujen sepittäjiä ja levittäjiä. Näin balladit ja monitaiteinen muusikkous muodostavat yhteisen ja perustellun tutkimusparin.

16 Ruohtula 1976, 11.
17 Chiwalala 2009, 17.

2. Taustoitus

Balladi

Balladi on käsitteenä laaja ja ristiriitainen. Eri aikoina ja eri yhteyksissä sillä on ollut useita toisistaan enemmän tai vähemmän poikkeavia merkityksiä. Nykyihminen tunnistaa balladi-sanan, mutta yhdistää sen useimmiten populaarimusiikin hitaisiin ja romanttisiin lauluihin. Kansanmusiikin yhteydessä balladilla tarkoitetaan kuitenkin keskiajalla syntynyttä kertovan kansanlaulun lajia.

Balladi-termi tulee latinankielisestä sanasta *ballare,* joka tarkoittaa tanssimista. Varhaisella balladilla katsotaankin olevan vahva yhteys tanssiin. Nykyisessä, kertovaa kansanlaulua kuvaavassa merkityksessään, balladi-sana tuli käyttöön Englannissa 1700-luvulla, ja sieltä termin käyttö levisi muualle Eurooppaan[18].

Balladi on hyvin tutkittu aihe, sillä sitä on pidetty kiinnostavimpana eurooppalaisena kansanlaulun alueena[19]. Laajalle levinneenä sillä on paljon alueellisia eroavaisuuksia ja siksi myös risteäviä määritelmiä. Eri balladialueiden tutkijat ovat laatineet omat balladiluokittelunsa ja ryhmitelleet balladit erilaisiin tyyppeihin sisältönsä mukaisesti.

Balladin keskiajalle ulottuva historia jättää paljon arvailujen varaan. Tietoa esimerkiksi balladien esitystavoista ei ole paljon säilynyt, eikä myöskään mainintoja varhaisista balladisävelmistä. Balladitutkimus onkin siksi ollut hyvin tekstilähtöistä, ja sitä on määritelty lähinnä runouden kautta.

Uudempi balladitutkimus nostaa tärkeimmäksi lajia määritteleväksi ominaisuudeksi kerrontatekniikan, joka on sidoksissa suulliseen kulttuuriin. Asplund kirjoittaa näin:

> *Balladi on kertovasisältöinen, suullisesti periytynyt kansanlaulu, jonka juoni, sen erilaisista ristiriitatilanteista alkunsa saavat ja usein dramaattisesti huipentuvat tapahtumat kerrotaan erityisellä, tälle lajille ominaisella tavalla. Balladi on tapa kertoa tarina pukemalla se säe- ja sävelmäasuun.*[20]

Tämän määritelmän alussa korostuu suullisen periytymisen merkitys. Erotuksena kirjallislähtöisiin arkkiballadeihin muistinvaraisia balladeja onkin syytä kutsua tarkentavasti kansanballadeiksi.

Eurooppalainen tarinalaulu

Balladiperinteen oletetaan syntyneen 1200-luvun lopulla Ranskan hovipiireissä. Se sai vaikutteita 1100–1200-luvuilla kukoistaneesta ritarirunoudesta[21] ja oli siten lähtökohdiltaan kirjallisperäistä. Ranskasta balladi levisi muualle Eurooppaan ja saavutti kukoistuskautensa 1400–1600-luvuilla[22]. Alkujaan ylhäisön muodista tuli ennen pitkää talonpoikien ja porvariston suullista perinnettä, joka jatkui sellaisena paikoin jopa 1900-luvun puolelle asti.

Eurooppa jakautuu neljään isoon balladialueiseen, joilla on omat erityispiirteensä. Tärkeimpänä pidetään pohjoista aluetta, joka koostuu Skandinaviasta, Brittein saarista ja saksalaisesta kielialueesta. Muita balladialueita ovat romaanisten kielten kansat, Balkanin alue ja Venäjä.[23] Omassa työssäni olen keskittynyt pohjoiseen, erityisesti skandinaaviseen traditioon, sillä se on ollut suurin vaikuttaja suomalaisen

18 Asplund 1994, 15.
19 Asplund 1994, 13.
20 Asplund 1994, 13.
21 Ritarisäädyn keskuudessa luotu ja sen elämäntapaa ja arvoja kuvaava runous, jonka keskeisenä aiheena on naista palvova rakkaus. Ritarirunoutta kirjoitettiin usein kansankielellä ja sillä on merkittävä rooli aikaisemmin vain puhuttujen kielten kirjallisessa kehittymisessä. Runoja tehtiin erityisesti esitystilaisuusiin, joissa myös musiikin rooli oli tärkeä. http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:ritarirunous.
22 Asplund 1994, 14.
23 Asplund 1994, 17.

balladin kehittymisessä. Balladi tunnetaan myös Euroopan ulkopuolella, erityisesti Pohjois-Amerikassa, jonne se levisi siirtolaisten mukana. Myös muilla kansoilla on balladin kaltaisia lauluja, ja yhteisiä teemoja löytyy ympäri maailmaa.

Balladi on laulu, joka kertoo tarinan, tai näkökulmaa vaihtaen – se on laulussa kerrottu tarina[24]. Se on luonteeltaan traaginen ja käsittelee tyypillisimmin rakkautta ja kuolemaa. Aiheensa balladi on saanut paitsi ajassa vallitsevista ilmiöistä myös historiasta, universaaleista teemoista tai esimerkiksi antiikin tarustoista. Myös sadut ja muu kertova perinne ovat antaneet aiheita balladilauluille.

Balladeilla on oma kerrontatekniikkansa, jossa keskeistä on objektiivinen kertojan asenne ja toteava ilmaisu. Kertoja pysyy taustalla eikä kommentoi tai tuo omia tunteitaan esille. Balladitarinan juoni etenee yleensä hyppäyksittäin ja päättyy dramaattiseen loppuun. Tarinaa kuljetetaan usein dialogin muodossa ja joskus jopa koko balladi voidaan kertoa kahden henkilön keskustelun kautta, kuten *Velisurmaaja*-balladissa:

> *”Mistäs tulet, kustas tulet poikani poloinen?”*
>
> *”Meren rannalt, meren rannalt, äitini kultainen.”*

Balladilaulut noudattavat niille tyypillisiä rakennemalleja käyttäen hyväkseen formuloita eli kielellisiä stereotypioita, jotka viestittävät niitä tunteville kuulijoille enemmän kuin itse sana kertoo. ”Kun balladisankari leikittelee miekallaan tai kätkee kasvonsa viittansa huppuun, on se enne siitä, että jotain pahaa on tulossa”[25]. Tyypillinen tyylikeino on myös kertaaminen, joka auttoi muistinvaraisesti toimivaa laulajaa viemään juonta eteenpäin tiettyjen perusmallien mukaisesti.[26]

Koska balladeissa traagisuus on leimallista, olen halunnut tarkentaa mitä sillä balladien yhteydessä voidaan tarkoittaa. Kirjallisuuden tutkija Unto Kupiainen avaa traagisuuden käsitettä kirjassaan *Lyhyt runousoppi* seuraavasti:

> *Traagisuus tarkoittaa ylevän tai jossakin suhteessa suuren henkilön sortumista elämän ristiriidoissa, mutta ei vähäpätöisestä eikä satunnaisesta syystä. Sitä ei siis esiinny luonnossa, vaan ainoastaan ihmiselämässä ja taiteessa. Traagisessa kohtalossa tuhoutuu aina kalliita arvoja, joiden meidän tunteemme mukaan olisi pitänyt olla erityisesti tuholta suojattuja. Useassa tapauksessa on traagisessa henkilössä jotakin syyllisyyttä, jolloin hänen tuhonsa tulee samalla syyn sovitukseksi. Näin ei kuitenkaan tarvitse aina olla, vaan traaginen kohtalo saattaa olla täysin ansaitsematon. Joskus voidaan puhua suorastaan traagisesta luonteesta, joka ilman omaa syytään – perinnöllisten tekijäin tms. takia – on läpi elämänsä ikään kuin kohtalon ”siipeen ampuma”. Traagiselta vaikutelmalta vaaditaan, että mahdissa tai kohtalossa, joka kukistaa ihmisen, on sellaista suuruutta, joka ei ainoastaan murskaa, vaan myös kohottaa. Missä sellaista vapauttavaa ainesta ei ole, voi vaikutelma kyllä olla järkyttävä, liikuttava, mutta ei traaginen.*[27]

Kupiaisen kuvaama traagisuus on juuri keskiaikaisen balladin maailmaan vahvasti kuuluva elementti. Vanhimmat balladitarinat ovat luonteeltaan kohtalonomaisia ja suurista inhimillisistä ristiriidoista kumpuavia – aidon traagisia. Nuoremmissa balladeissa traagisuuden käsite on usein löystynyt. Aivan kuten nykyisessä puhekielessämmekin, uudemmissa balladeissa kuvataan traagisina myös arkisempia, tavallista ihmistä kohtaavia järkyttäviä ja liikuttavia tapahtumia.

Keskeistä balladin kansainvälisessä määrittelyssä on sen runomitta. Keskiaikainen balladi on kaksi- tai nelisäkeinen säkeistömuotoinen laulu, jossa riimi esiintyy 2. ja 4. säkeen lopussa. Mitta on joustava, ja se onkin vaihdellut eri maissa ja eri kielialueilla. Suurin osa länsi- ja pohjoiseurooppalaisista balladeista on kirjoitettu jambiseen mittaan, jossa neljän ja kolmen runojalan mittaiset säkeet vuorottelevat (jambinen tetrametri ja trimetri).

24 Tichy &Yocom.
25 Asplund 1994, 18.
26 Asplund 1994, 18–19.
27 Kupiainen 1974, 16.

The horse | fair Ann- | et rode | upon |
He amb- | led like | the wind |
With sil- | ver he | was shod | before,
With burn- | ing gold | behind.[28]

Rajanveto balladien ja muiden kertovien laulujen välillä on usein häilyvä. Varsinkin ero epiikan ja balladin välillä voi olla vaikeasti tunnistettava. Balladia edelsi kaikkialla Euroopassa eeppisen laulun traditio, joka jatkui balladin rinnalla aina keruuvaiheeseen asti. Epiikka perusti tarinansa myytteihin ja miehisiin sankaritarinoihin, mutta balladeissa keskeiseksi nousivat ihmissuhteet ja emotionaalinen käyttäytyminen[29]. Uutta oli myös se, että näyttämölle astui aktiivisesti toimiva nainen ja tapahtumia alettiin kuvata hänen näkökulmastaan. Kansanrunouden tutkija Matti Kuusi toteaa balladiartikkelissaan, että naisen nousu kertovan laulun keskeishahmoksi ”on epäilemättä keskiajan kumouksellisimpia uutuuksia”[30]. Balladit ovatkin olleet erityisesti naisten laulamia, sillä he ovat voineet samaistua laulujen henkilöihin [31]. Ruotsalainen kansanmusiikin tutkija Jan Ling mainitsee, että naiset olivat myös useimpien balladien tekijöitä[32].

Epiikkaan verrattuna balladien henkilögalleria on suppeampi. Epiikalle tyypilliset pitkät kuvaukset vaihtuvat balladeissa ytimekkääseen ja yksinkertaiseen kerrontaan. Varsinkin varhaisen balladin tunnistaa helposti draamallisesta dialogin käytöstä. Kuusi valottaa epiikan, lyriikan ja draaman eroja kirjallisuudessa seuraavasti:

> *Eepikolla, lyyrikolla ja dramaatikolla painottuvat eri psyykkiset suhtautumistavat. Eepikko kertoo jotakin kuulijoiden tiedoksi. Lyyrikko ilmaisee, mitä tuntee, ja vetoaa vastaanottajien tunteisiin. Dramaatikko kuvaa tahtojen taistelua.*
>
> *Epiikan luontaisin persoona- ja aikamuoto on 3. persoona ja mennyt aika: hän sanoi heille… Lyriikka on lyyrisimmillään 1. ja 2. persoonan nykyhetkeä: minä rakastan sinua… Draama taas elää dialogissa.*
>
> *Lyriikka on subjektiivista, epiikka objektiivista, mutta ei niin objektiivista kuin draama, jossa kirjailija jää tyyten henkilöidensä varjoon.*[33]

Balladissa onkin olennaista sen objektiivinen ja moralisoimaton esitystapa. Se ei selittele vaan kertoo tarinan tunteilematta sellaisenaan. Niin laulun sepittäjä kuin esittäjäkin jäävät tarinan henkilöiden varjoon.

Balladilla on myös vähemmän traaginen puolensa, sillä se voi lähestyä polttavia aiheita myös huumorin keinoin. Satiiriset tai koomilliset balladit, joissa tyhmyydelle pilasatujen tapaan nauretaan ja maailmankuva käännetään normaalista elämästä poikkeavaksi, ovat olleet yleisiä ja suosittuja lauluja kaikkialla Euroopassa. Suomessa niitä on tutkijoiden parissa ryhdytty kutsumaan nimellä ilkalaulut.[34]

Balladi tanssilauluna

Balladin käytöstä tanssilauluna on kiistelty balladitutkijoiden keskuudessa. Varhainen tanssiyhteyden puolustaja oli 1800–1900-luvun vaihteessa vaikuttanut tanskalainen balladitutkija Johannes Steenstrup, joka määrittää balladin teoksessaan *The Medieval Popular Ballad* (1891) keskiaikaiseksi ja muistinvaraisiksi lauluksi, jota yksi tai useampi esitti muiden läsnä ollessa, tanssin ollessa samalla säestävänä elementtinä. Hän korostaa sitä kuinka runous, laulu ja liike olivat symbioosissa keskiajan ihmisen kokemuksessa:

28 *Lord Thomas and Fair Annet, British Popular Ballads (1952 London).* Wikipedia, The Free Encyclopedia.
29 Asplund 1994, 19.
30 Kuusi 1963, 6.
31 Asplund 2006, 175.
32 Ling 1997, 94.
33 Kuusi 1982, 159.
34 Asplund 1994, 21.

No poem that was not sung, no song that was not danced to, and no dance that was not accompanied by a song.[35]

Samaa taustakuvaa piirtää myös Ilkka Oramo artikkelissaan *Suomen keskiaika*, jossa hän mainitsee muutamia Skandinaviassa säilyneitä esimerkkejä laulutanssitilanteista:

Islantilainen Sörlarímur, jonka teksti on 1300-luvulta, mainitsee kaikkien alkaneen tanssia, kun runonlaulaja alkoi resitoida säkeitään. Olaus Magnuksen teoksessa Historia om de nordiska folken (Pohjoismaisten kansojen historia, 1555) on kuva, jossa kuusi henkilöä, miehiä ja naisia, tanssii piiritanssia fiidelin ja säkkipillin säestyksellä.

Olaus Magnus: Historia om de nordiska folken 1555.

Ryhmätanssia kuvataan myös keskiaikaisissa kirkkotaiteessa. Ørslevin kirkon kalkkimaalaus Tanskassa vuoden 1400 tienoilta kuvaa esilaulajan johtamaa ketjutanssia, ja Härkebergan kirkossa Uplannissa on 1480-luvulla tehty maalaus, jossa talonpojat tanssivat piiritanssia kultaisen vasikan ympärillä.[36]

Ørslevin kirkko, Tanska 1300-luku.

Härkebergan kirkko, Ruotsi 1480.

35 Steenstrup 1891, 13.
36 Oramo 2005b.

Nämä edellä mainitut kuvat ja kuvaukset eivät varsinaisesti kerro, mitä tanssin säestyksellä lauletaan, mutta ne kertovat paljonkin keskiaikaisesta musiikkikulttuurista, jossa tanssin rooli oli keskeinen. Oramokin jatkaa:

> *Vaikkei keskiaikainen kirkkotaide kuvaakaan realistisesti todellisuutta, maalauksessa esitetyn toiminnan on täytynyt olla kirkkokansalle tuttua ja sen symbolisen merkityksen ymmärrettävää.*[37]

Balladien tanssikäytöstä antavat viitteitä joskus balladit itse: tanskalaisesta balladikokoelmasta, *Danmarks gamle folkeviser*, löytyy esimerkkinä satiirinen balladi nimeltä *Nidvisen* (no 366), jonka tanssiminen oli Steenstrupin mukaan tavallista. Laulun alussa kehotetaan neitoja nousemaan tanssiin ja laulamaan balladi:

> *I stander op, alle mynne mørr,*
> *och danser med meg en stund!*
> *Saa queder y mig denn wyse*
> *om her Laauy hansz sønner aff Lund!*
> *Stand up, stand up my maidens all*
> *And dance for me a space;*
> *And sing for me a ballad*
> *About the sons of Lave´s race!*[38]

Harvinaisempia lähteitä ovat balladin esittämisen tilanteita kuvaavat käsikirjoitukset. Saksalainen pappi, opettaja ja historioitsija Johann Adolf Köster (1550–1630), paremmin tunnettu latinalaisella nimellään Neocorus, on kuvannut balladitanssin aloitusta Dithmarschenissa, nykyisen Saksan pohjoisosassa näin:

> *Tanssin aloitti laulun johtaja, joka astui muiden eteen pidellen maljaa kädessään. Laulettuaan säkeen, muut toistivat sen. Sitten hän lauloi toisen, joka myös toistettiin. Siinä vaiheessa toinen henkilö astui eteenpäin, jonka johtaja määräsi vastaamaan tanssista. Ottaen hatun päästään hän tanssi rauhallisesti huoneen ympäri, samalla kehottaen toisia liittymään mukaan ja asettumaan ketjuun. Johtaja määräsi laulullaan sykkeen, johon toiset tanssijat yhtyivät*.[39]

Kuvaus tukee käsitystä siitä, että balladitanssilla oli usein johtaja. Tässä tapauksessa tanssilla ja laululla oli erikseen omat johtajansa, mutta esimerkiksi Skandinaviassa leikareiksi kutsuttujen kiertävien muusikoiden kerrotaan toimineen sekä esilaulajina että -tanssijoina[40].

Balladien tanssitapa on perustunut yksinkertaisiin askeliin, joita tanssijat ovat ottaneet piirissä tai ketjussa käsi kädessä edeten. Jo ennen balladin syntyä tunnettiin lyyrinen tanssilaulu *carole*. Todennäköisesti myös balladeja esitettiin samalla tavalla, samoja lyyrisiä tanssisävelmiä hyödyntäen. Tästä todisteena ovat keskiaikaisiin balladeihin jääneet kertaumat, refrengit, jotka eivät usein sisältönsä puolesta näytä liittyvän itse tarinaan lainkaan. Ne vaikuttaisivat olevan jäänteitä vanhemmista lyyrisistä lauluista[41]. Erityisen hyvin tämä piirre näkyy skandinaavisessa balladiperinteessä, ja uskotaankin, että balladin ja tanssin liitto on ollut siellä vahva. Sen sijaan muualta Euroopasta on vain vähän talteen jääneitä mainintoja balladin tanssikäytöstä. Täytyy tietysti myös muistaa, että tanssi ei ollut missään kertovien balladien ainoa esittämistapa[42].

Keskiaikainen balladitanssin tapa on säilynyt näihin päivään asti Färsaarilla. Kvaddans–nimellä kutsuttu traditio on pitänyt pintansa sekä saaren eristäytyneisyyden että myös tietoisen elvyttämisen myötä. Balladitanssi on ollut färsaarelaisille tärkeä identiteetin rakentaja, jolla on tuettu omaa kielellistä ja kansallista itsetuntoa. Muualla Skandinaviassa balladeja tanssitaan edelleen erilaisissa harrastajapiireissä sekä kansanmusiikki- ja folkloretapahtumissa.

37 Oramo 2005b.
38 Steentrup 1891, 22, käännös tanskasta Edward Godfrey Cox.
39 Steenstrup 1891, 27, käännös Karhinen-Ilo.
40 Haavio 1932, 22.
41 Asplund 2006, 171.
42 Asplund 2006, 168.

Skandinaavinen balladi

Erityiseksi omaksi balladialueekseen keskiajalla muodostui Skandinavia, jonne balladimuoti levisi nykytiedon mukaan Norjan hovin kautta. Vanhimmat pohjoismaiset kirjalliset lähteet ovatkin juuri 1300-luvun alun Norjasta. Skandinaavisen balladin syntysijana on pidetty myös Tanskaa, jossa on päätelty olleen suullista balladiperinnettä samoihin aikoihin.[43]

Keskiaikaisessa skandinaavisessa balladissa näkyy selkeästi ritarimaailmalle tunnusomaisia aiheita, jotka liittyvät ritaritarustoon, luonnonmyytteihin ja legendoihin.[44] Tämä on nähtävissä hyvin skandinaavisten balladien tyyppiluettelossa (*The Types of the Medieval Scandinavian Ballads*, TSB), joka ilmestyi vuonna 1978 skandinaavisena yhteistyönä ruotsalaisen balladitutkijan Bengt R. Jonssonin aloitteesta[45]. Luettelo jakaa Ruotsin, Norjan ja Tanskan balladit yhteisiin sisällöllisiin ryhmiin, vaikka näiden maiden traditiot poikkeavatkin toisistaan [46]. Tyyppiluettelossa kuvaillaan myös lyhyesti balladien sisällöt seuraavissa luokissa:

1. Taruballadit (naturmytiska visor)
2. Legendalaulut (legenvisor)
3. Historialliset balladit (historiska visor)
4. Ritariballadit (riddarvisor)
5. Urholaulut (kämpavisor)
6. Ilkalaulut eli koomiset balladit (skämtvisor)

Tyyppiluettelon otsikko kertoo jo sen, että skandinaavinen balladitutkimus pitää keskiaikaisuutta keskeisenä kriteerinä balladeja luokiteltaessa. Tyylillisesti ja mitaltaan keskiaikaisesta ”klassisesta” balladista poikkeavia lauluja kutsutaankin balladijäljitelmiksi (efterklangvisor).

Skandinaavisista balladeista on koottu kaksi merkittävää kokoelmaa. Vanhin on tanskalainen *Danmarks gamle Folkeviser (DgF)* , jonka kokoaminen alkoi vuonna 1853 jatkuen aina vuoteen 1976 asti. Yhteensä 12 osassa on 539 eri balladityyppiä toisintoineen. Tanskan mallin innoittamina myös Ruotsiin saatiin oma viisiosainen kokoelma *Sveriges medeltida ballader* (SMB), joka julkaistiin vuosina 1983–2001.

Balladeja on laulettu kaikkialla Skandinaviassa, tosin Islannissa niiden merkitys ei ole ollut suuri, ilmeisesti ritarilaitoksen puuttumisen vuoksi[47]. Sitä vastoin erityisen vahva rooli niillä on ollut Färsaarilla, jossa balladilaulu on säilynyt lähes katkeamattomana perinteenä keskiajalta lähtien. Saarilla ei juuri käytetty instrumentteja ennen 1900-lukua, varsinkaan syrjäisemmissä kylissä, joten laulu ja sen säestämiseen käytetty tanssi ovat olleet tärkeässä asemassa[48]. Färsaarilla tavataan kolmea erilaista balladityyppiä, joista *kvæði* on pitkä eeppinen urholaulu (heroic ballad), joka perustuu joko germaaniseen mytologiaan tai islantilaisiin saagoihin. *Vísur*-balladit ovat enimmäkseen tanskalaisia lauluja, jotka ovat lyhyempiä ja nopeatempoisempia kuin kvæðit. Lisäksi tavataan koomillisia balladeja, joita kutsutaan nimellä *tættir*[49].

Skandinaavisessa balladissa leimallista on runsas kertosäkeiden käyttö, joka viittaa niiden tanssikäyttöön. Kertosäkeet ovat toisinaan kommentoivia, kuten ruotsalaisessa esimerkissä ”*Holger Dansk ha vannt seger av Burman*”, tai lyyrisiä, tarinoista irrallisia sisällöltään, kuten ”*det blåser kallt, kallt väder ifrån sjön*”[50]. Kertosäkeisiin saattavat kaikki yhtyä, esilaulajan huolehtiessa tarinan kulusta. Färsaarilla yhteiset refrengit ovat usein hyvin pitkiä, kuten *Ormurin langi* -balladista huomataan:

Glymur dansur í høll,
dans sláið í ring:
Glaðir ríða Noregsmenn
til Hildarting.

43 Asplund 2006, 167.
44 Oramo 2005b.
45 Jonsson, Solheim, Danielson 1978, 9.
46 Asplund 2006, 22.
47 Hopkins 2000, 404.
48 Bakka 1977, 26.
49 Blak 1996, 11.
50 Ramsten 1980, 111.

(Kaikki tanssiin nyt jo käy,
rinkiin näin,
Norjan urhot kohti
taistelua käy.[51])

Suomalainen balladi

Suomalaisen balladin kehitys poikkeaa skandinaavisesta, ja sitä onkin tarkasteltava eri kriteerein. Balladilaulut kyllä kulkeutuivat meille pääasiassa Ruotsin ja Tanskan kautta 1300-luvulta lähtien, mutta keskiajan Suomessa kalevalainen musiikkikulttuuri oli niin voimakas, ettei uusi riimillinen runomitta ja musiikki läpäissyt sitä. Balladien tarinoita ja teemoja siirtyi kuitenkin laulustoomme, sillä niitä käännettiin kalevalakielelle ja sopeutettiin tuttuun sanastoon ja sävelasuun. Ensimmäiset suomenkieliset balladit voi siksi kategorisoida balladeiksi vain sisältönsä puolesta. Kalevalaisten balladitarinoiden maisema myös muuttui: alkuperäinen ritarimaailma kuninkaallisineen vaihtui tutumpaan talonpoikais- tai kartanomiljööseen[52].

Koska balladi rantautui Suomeen ensin vain sisällöllisinä teemoina eikä musiikkina, jäi myös niiden tanssimisen tapa todennäköisesti omaksumatta. Myöskään kertauma eli refrengi ei tekstimuistiinpanojen valossa näyttäisi siirtyneen suomenkieliseen balladilauluun. Harvinaisiksi esimerkeiksi kertosäkeistä jäävät *Velisurmaaja*-balladin *poikani poloinen* ja *äitini kultainen* -kertaumat sekä helkavirsissä tavattu *kauniissa joukos* -refrengi. Inkeriläisissä balladeissa kertaumia on kuitenkin esiintynyt. Asplund toteaa, että myös Suomen puolella kertaumia on saattanut esiintyä yleisemminkin, mutta ne on voitu jättää merkitsemättä muistiin, koska niillä ei sisällön puolesta ole ollut merkitystä[53].

Myös keskiaikainen tanssimisen tapa oli tuttua Inkerissä, jossa vielä 1900-luvun alussa lauluihin yhdistettiin myös liikunnallisia elementtejä. Ketjussa ja piirissä laulaminen oli tavallista, ja nuoret tytöt lauloivat tanssiessaan myös balladeja[54]. Keskiaikaiseen liikettä ja laulua yhdistävään traditioon linkittyy myös Sääksmäen Ritvalan *helkavirret*, joita yhä tänä päivänä kylän nuoret tytöt laulavat helluntaisin kylän raittia kävellessään. Laulettava ohjelmisto muodostuu kalevalamittaisista balladeista.

Balladin alkuperäinen, säkeistöllinen ja riimillinen muoto alkoi levitä Suomessa hitaasti vasta 1600-luvun lopulla, mikä oli yhteydessä laajempaan kulttuurilliseen murrokseen, jossa uudet musiikilliset ideat alkoivat syrjäyttää vanhoja. Tässä balladin uudessa tulemisessa laulut saapuivat edelleen etupäässä Ruotsin kautta, mutta nyt omaksuttiin myös alkuperäiset sävelmät, jotka olivatkin balladien leviämisen kannalta yhä tärkeämmässä roolissa.[55] Myös moni kalevalakielelle jo käännetty tarina sepitettiin uudestaan ja esitettiin uusilla melodioilla.

Uutta riimillistä tyyliä ei omaksuttu kuitenkaan kertaheitolla, vaan kalevalaisen alkusointuisen runouden malli vaikutti pitkään näyttäytyen säkeistöjen rakenteen ja riimin epävakautena. Tämä näkyi selkeimmin ehkä juuri balladiperinteessä[56]. Näitä murrosvaiheen lauluja kutsutaan välimuotoisiksi lauluiksi.

Varsinainen balladien kulta-aika oli Suomessa vasta 1800-luvun lopulla, jolloin arkeille painetut balladit levisivät ympäri Suomen. Arkkiveisuiksi päätyi sekä suullisesti aiemmin levinneitä että kirjallisesti syntyneitä uusia balladeja. Valtaosa oli käännöksiä, mutta myös omintakeisia kotimaisia arkkiballadeja kirjoitettiin. Arkkeina julkaistiin monenlaisia lauluja, joita kaikkia kutsutaan arkkiveisuiksi. Siksi on syytä käyttää tarkentavaa ilmausta arkkiballadit tarkoittamaan juuri balladin omaisia lauluja.

Näissä arkkiballadeissa säilyi suulliselle balladille ominainen kohtauksittain etenevä juoni, konfliktitilanne ja usein traaginen loppuratkaisu. Niiden maisema kuitenkin muuttui vastaamaan 1800-luvun maailmankuvaa. Asplundin mukaan tyypillisesti sentimentaaliset arkkiballadit ovat ”juoni- ja motiiviaineksiltaan kaavamaisempia ja niistä puuttuivat myyttiainekset sekä sellainen kohtalonomaisuus ja

51 Suomennos Karhinen-Ilo.
52 Asplund 2006, 175.
53 Asplund 2006, 175.
54 Asplund 1981, 3.
55 Asplund 1994b, 547.
56 Asplund 2006, 188.

vääjäämättömyys, mikä sisältyy suullisen perinteen balladeihin”[57]. Mutta juuri arkkiballadien tunteisiin vetoava sentimentaalisuus ja dramatiikka olivat syitä, miksi ne nousivat suosituiksi lauluiksi ympäri Suomen 1800–1900-luvun vaihteessa. Tämä näkyy siinä, että arkkiballadeja saatiin tallennettua runsaasti vielä 1970-luvullakin. Erityisesti rakkausaiheet olivat suosittuja niin balladeissa kuin muissakin kansanlauluissa.[58]

Suomalaisen balladin myöhäinen kultakausi ja arkkiballadien vaikutus näkyy Asplundin vuonna 1994 julkaisemassa luokittelussa. Rakkaus oli 1800-luvun lopulla niin laaja ja keskeinen teema, että se oli jaettavissa neljään eri luokkaan. Suomalaiset balladit jakautuvatkin yhteentoista ryhmään skandinaavisen kuuden kategorian sijasta:

1. Legendalaulut
2. Yliluonnolliset tapahtumat
3. Viettelevä rakkaus
4. Uskollinen rakkaus
5. Epäsäätyinen rakkaus
6. Petollinen rakkaus
7. Perhesuhteet
8. Sosiaaliset suhteet
9. Sankarit ja rosvot
10. Ilkalaulut
11. Historialliset laulut

Lisäksi Asplund nostaa erilliseksi ryhmäkseen kalevalamittaiset balladit, jotka ovat suomalainen, omaperäinen alue mutta jotka eivät täytä kansainvälisiä balladin kriteerejä mittansa ja muotonsa puolesta. Ne sisältävät kuitenkin samoja motiiveja ja episodeja kuin muukin eurooppalainen traditio mutta erilaisina kombinaatioina, joista ulkomainen esikuva on joskus vain vaivoin tunnistettavissa[59]. Siksi suomalaiset tutkijatkaan eivät ole nimittäneet niitä varsinaisiksi balladeiksi. Asplund jätti kalevalamittaiset balladit myös luokittelunsa ulkopuolelle, mutta ottamalla mukaan muutaman esimerkin balladikokoelmansa liitteeksi, hän osoitti niiden olevan merkityksellinen osa suomalaista balladitraditiota.

Asplundin valinta ottaa arkkiballadit mukaan oli eurooppalaisittain rohkeaa, sillä suullisen periytymisen ja keskiaikaisuuden vaatimukset ovat varsinkin muissa pohjoismaissa yleisiä. Hän perusteli minulle haastattelussamme, että suomalaisen balladin suullisen leviämisen vaihe oli niin lyhyt ja kulta-aika niin myöhään, että kirjallisesti levinneitä arkkiballadeja ei voinut jättää huomioimatta[60].

Kirjallisesti levinneen kansanlaulun hyljeksiminen ja vähättely on ollut kansanmusiikin tutkimuksessa tavallista. Kansanmusiikin ja siten myös balladin määrittäminen pelkästään kuulonvaraiseksi perinteeksi perustuu Heikki Laitisen mukaan voimakkaisiin tutkimuksellisiin ennakkoasenteisiin ja voidaan nähdä jonkinlaiseksi perinnön suojeluksi.

> *Kun esimerkiksi viime vuosisadan kansanmusiikki määritellään kuulonvaraiseksi, sivuutetaan virsikirjojen ja arkkiveisujen painettujen laulutekstien sekä jonkin verran käytössä olleiden käsinkirjoitettujen nuottikirjojen merkitys.* [61]

Minulle esittäjänä tarina ja balladinomainen kerronta on oleellisinta, ei ikä, mitta tai leviämistapa. Siksi omaan balladin määrittelyyni hyväksyn paitsi arkkiballadit, myös kalevalamittaiset balladit. Mielestäni suomalaiset perinneballadit voidaan mittansa puolesta jakaa kalevalamittaisiin, välimuotoisiin ja riimillisiin lauluihin. Leviämistavan mukaan ne voidaan jakaa kahteen ryhmään: suullisesti levinneisiin kansanballadeihin sekä kirjallisesti välittyneisiin arkkiballadeihin. Nämä kaksi ryhmää erottuvat usein myös tyyliltään: kansanballadit ovat vanhempaa perua ja lähempänä ”klassisen” keskiaikaisen balladin

57 Asplund 2006, 195.
58 Asplund 1994, 10.
59 Asplund 1974.
60 Asplund 2015.
61 Laitinen 2003, 319.

ideaa. Arkkiballadit taas ovat enimmäkseen uudempaa, sentimentaalista tyyliä. Tässä jaottelussa pitää muistaa kuitenkin se, että alkuaan suullisesti levinneitä kansanballadeja on myöhemmin kirjoitettu arkeille ja arkkiballadeista on tullut myös suullista perinnettä.

Suomalaisen balladiperinteen elämästä tiedetään vain 1800-luvun loppupuolelta alkaen ja siitäkin niukasti. Pääasiassa ne ovat olleet kotioloissa tai töissä laulettua arkiviihdettä ja nuorison illanvietoissaan käyttämää laulustoa. Joillakin lauluilla on ollut aiemmin käyttöä myös rituaalisissa yhteyksissä, kuten *Piispa Henrikin surmavirrellä* muistojuhlatilaisuuksissa tai *Ritvalan helkavirsillä*, joita käytettiin viljan kasvun edistämiseksi. Niillä on myös voinut olla ohjelmallista tehtävää, kuten epäillään *Elinan surma*-laulun kohdalla.[62]

Balladiperinne säilyi paikoin tiettyjen sukujen piirissä, esimerkiksi Ritvalassa, jossa tämän vahvasti paikallisen tradition parhaat taitajat olivat sukulaisia keskenään. Kun suomenkielisiä balladeja vielä aktiivisesti laulettiin ja kerättiin, olivat ne levinneet tasaisesti ympäri Suomen eikä erityisiä balladialueita ollut nähtävissä. Tämä selittyy kirjallisten arkkiballadien tehokkaalla leviämistavalla. Melodiat kuitenkin opittiin edelleen kuulonvaraisesti. Siksi paikallisia variaatioita syntyi, kuten muussakin kansanmusiikissa. [63]

Balladi 1900-luvulta tähän päivään

Kansanballadit ja arkkiballadit alkoivat menettää suosiotaan äänilevyteollisuuden läpimurron myötä 1920-luvulla. Uusi teknologia ja uudet kansainväliset populaarimusiikin vaikutteet muuttivat nopeasti koko kansanomaisen musiikin Suomessa[64]. Ensimmäisen vuosikymmenen aikana pääosa levytetystä materiaalista oli vielä kansanlaulua[65], mutta balladeja näissä ei ollut mukana.

Myöhemmästä äänitehistoriastamme löytyy muutamia balladeja, joista toiset ovat perinnelaulujen toisintoja ja toiset uusia balladiteemaisia iskelmiä. Edelleenkin hyvin tunnettu on Rafael Ramstedtin vuonna 1931 säveltämä, sanoittama ja esittämä kupletti *Balladi Rosvo Roopesta*, jonka teki myöhemmin paremmin tunnetuksi Tauno Palo musiikki- ja seikkailuelokuvassa *Rosvo-Roope* (1949). Laulu voidaan sijoittaa perinteiseen sankarit ja rosvot -kategoriaan, jossa seurataan päähenkilön tuhoutumista, tosin hieman humoristisessa sävyssä. Seuraavalla vuosikymmenellä *Metro-Tytöt* levyttivät Toivo Kärjen ja Reino Helismaan sovittaman version arkkiballadista *Leskiäidin tyttäret*, joka on J. H. Erkon vuonna 1888 kirjoittama kevytmielisyydestä varoittava laulu[66].

Vuonna 1897 arkkina julkaistu *Tehtaantytön kosto*, eli tunnetummalta nimeltään *Vilho ja Bertta,* on levytysten valossa suosituin 1900-luvun perinnemuotoinen balladi. Sen ovat levyttäneet Heikki Tuominen ja Melody Boys 1930, Metrotytöt 1955, Rautalanka Oy 1963, Finntrio 1967 sekä Lippo Koivujuuri 1973. Marjatta ja Martti Pokelan esitys alun perin skotlantilaisesta balladista *Haamu ja Marjaana (*1950)[67] oli aikanaan suuri hitti, joka vieläkin muistetaan – kuten myös kaksossisarusten Leena Viirin ja Tuula Liuskin tulkinta arkkiballadista *Astridin valssi* (1968)[68]. Erittäin suosittuja populaariajan balladeja ovat olleet iskelmämuotoon kirjoitetut balladitarinat, kuten Annikki Tähden levyttämä *Balladi Olavinlinnasta* (1956)[69] sekä Pekka Himangan tulkitsema *Kankaan kaunis Katriina*[70](1975), jotka käsittelivät kumpikin omalla tavallaan petoksen kautta kuolemaan johtavaa tuhoisaa rakkautta.

1960-luvun folk-aalto herätti angloamerikkalaisen tradition kautta uudenlaisen kiinnostuksen myös kotimaisiin kansanlauluihin, joita esimerkiksi Finntrio, Hootenanny Trio ja Pihasoittajat ottivat ohjelmistoihinsa. Myös perinteisempi kansanmusiikin käsittely alkoi saada 60-luvulla uudelleen sijaa. Pelimannimusiikin merkittävimpiä yhtyeitä oli Kankaan pelimannit, joka pyrki sekä autenttiseen kansanmusiikkityyliin että sen uudistamiseen. Kaustisella syntynyt kokoonpano aloitti nelihenkisenä jo

62 Asplund 2006, 199.
63 Asplund 2006, 199, Enäjärvi-Haavio 1953, Valkeapää 2005.
64 Jalkanen 1989, 37.
65 Kukkonen 1998, 23.
66 Asplund 1994, 604.
67 Pokela 1950.
68 Tuula ja Leena 1968.
69 Tähti 1956. Säv. Erkki Melakoski, san. Saukki.
70 Himanka 1975. Säv. trad. san. Saukki.

1960-luvun alussa, mutta nousi suurempaan suosioon Heikki Laitisen liityttyä joukkoon vuonna 1972.[71] Tähän vaikutti oletettavasti paitsi se, että Laitinen on karismaattinen esiintyjä, myös se, että ohjelmistoon nousi nyt lauluja – myös erityisen paljon balladilauluja.

Suomenkielinen balladi ei arkkiveisukauden jälkeen ole kokenut kovin näkyvää uudistumista. Uusia balladeja on kirjoitettu harvakseltaan. Balladi-nimeä on käytetty useinkin laulujen nimissä, mutta useimmiten sillä on haluttu luoda mielikuva – harvemmin kyseessä on kerronnallisesti oikea balladi.

Parhaiten balladi on mukautunut aikaan englanninkielisessä maailmassa. Paitsi että balladeja esitetään vielä perinteisesti ja nykykansanmusiikin keinoin, ovat ne sulautuneet myös osaksi populaarimusiikkia joidenkin tunnettujenkin artistien ohjelmistoissa. Yhdysvaltalainen country-maailman tähti Johnny Cash (1932–2003) esitti uransa varrella useita perinneballadeja, erityisesti murhaballadeiksi kutsuttuja murha-aiheisia lauluja, mutta hänen esityksensä myös muokkasivat traditiota. Hänen viimeisimpiä äänityksiään vuonna 2002 oli cover-versio Stingin vuonna 1996 kirjoittamasta ja levyttämästä *I Hung My Head*[72] -kappaleesta, joka on moderni, mutta perinnetietoinen murhaballadi. Australialainen rock-muusikko Nick Cave on myös hyödyntänyt balladeja uudistamalla ja soveltamalla traditionaalisia lauluja omaan repertuaariinsa. Cave on ominut koko ilmaisuunsa ja omiin lauluihinsa balladimaailman aiheita ja keinoja, ja hänen teema-albuminsa *Murder Ballads* [73] on vahva osoitus hänen sisäistyneestä suhteestaan balladimaailmaan. Kuoleman teema ja tummanpuhuva tunnelma ovat hänen tavaramerkkejään.

Pohjoismainen balladi on havaintojeni mukaan säilyttänyt enemmän traditionaalisen ilmeensä. Toki skandinaaviset kansanlaulajat ja nykykansanmusiikkiyhtyeet esittävät balladeja, mutta toteutus on laulultaan ja tarinaltaan hyvinkin uskollinen arkistolähteille ja kansanmusiikin estetiikalle. En ole juuri törmännyt samanlaiseen balladiaiheiden kierrättämiseen ja popularisointiin kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa. Tämä johtunee siitä, että amerikkalainen balladi on jo varhain ollut vapaampi ja murtanut perinteisiä kaavoja. Pari poikkeusta kuitenkin on: laulaja-lauluntekijä Topi Saha on tietoisesti käyttänyt balladitraditiota oman musiikkinsa lähteenä. Hänen uudelleen säveltämänsä ja muokkaamansa versiot perinteisestä *Kaksi kuninkaanlasta*[74] -balladista sekä *Kuru*-laivan haaksirikosta kertovasta arkkiveisusta[75] ovat tuoreita, balladia popularisoivia levytyksiä. Myös laulava jouhikonsoittaja Pekko Käppi on muokannut perinneballadeista omintakeisia versioita.

Olen etsinyt balladiaiheita uudemmasta ja nykyisestä kotimaisesta populaarimusiikista – ja löytänytkin niitä. Anssi Kela nosti kertovan laulun tyylilajina muotiin oman *Nummela*-albuminsa myötä vuonna 2001, ja osa hänen kirjoittamistaan lauluista ovatkin hyvin balladin omaisia, kuten *Esko Riihelän painajainen* ja *Puistossa*[76]. Näissä laulut sitoo perinteeseen erityisesti objektiivinen kerrontatyyli, traagisuus ja kuoleman teema. Hän on kirjoittanut myös traditiotietoisen *Murhaballadin*, jota ei ole kuitenkaan levytetty. Kappaleesta on akustinen studiolive-videotaltiointi vuodelta 2005, jossa hän esittää laulunsa yhdessä viulisti Pekka Kuusiston kanssa[77]. Hyytävästi etenevän tarinan hän kertoo Cashin tapaan murhaajan näkökulmasta.

Muista suomalaisen populaarimusiikin edustajista haluan nostaa esiin J. Karjalaisen. Hänen tuotannossaan on muutamia lauluja, jotka miellän balladeiksi. Tällaisia ovat esimerkiksi tositapahtumaan perustuva *Verinen mies* (2001)[78] sekä *Laura Häkkisen silmät* (1998)[79], joka edustaa kummitusjuttuja, yliluonnollisuuden teemaa. Kertoja on tässä laulussa modernisti mukana tapahtumissa, mutta kerronnassa ja ilmapiirissä on balladille tuttuja elementtejä. Karjalainen on myös esittänyt perinteisiä, amerikansuomalaisilta siirtolaisilta omaksuttuja balladeja *Lännen Jukka*-hahmossaan, kuten *Haamu ja Marjaana*[80] ja *Yksi Kauppias Intiasta*[81]. Asiaa tarkemmin tietämättä olettaisin Karjalaisen balladituntuman syntyneen amerikkalaisen blues-balladin vaikutuksesta, osana muuta anglo-amerikkalaisen populaarimusiikin omaksumista.

71 Yle 2010.
72 Sting 1996.
73 Cave & Bad Seeds 1996.
74 Saha, T. 2015.
75 Saha, T. 2013.
76 Kela 2001.
77 Kela 2005.
78 Karjalainen 2001.
79 Karjalainen 1998.
80 Karjalainen 2008.
81 Karjalainen 2010.

Blues-balladi on traditionaalisesta (folk-)balladista muuntunut muoto Yhdysvalloissa ja sitä on esiintynyt niin anglo- kuin afro-amerikkalaisen musiikin piireissä. Blues-balladissa kerronnallisuus on muuttunut eurooppalaista kansanballadia ohuemmaksi ja se tarjoaa niukemmin yksityiskohtia. Tyypillistä on subjektiivinen kertojan ote sekä tunteellisten kohokohtien korostaminen. [82] Monet amerikkalaiset *murhaballadeiksi* (*Murder Ballads*) kutsutut laulut ovat myös blues-balladeja. Ne perustuvat usein todellisiin tapahtumiin, murhiin jotka ovat kohahduttaneet yhteisöä ja synnyttäneet laulun. Ne ovat tyypillisiä uutisoivia, 1800–1900-luvun vaihteeseen sijoittuvia balladeja.

Populaarimusiikin puolella balladilla tarkoitetaan usein aivan muuta kuin kansanomaisella balladilla, mutta yhteisiäkin piirteitä löytyy. Erityisesti *voimaballadin* käsite (*power ballad),* siten kuin kirjailija ja toimittaja Tuukka Hämäläinen sitä Rumba-lehden artikkelissaan määrittelee, lähenee perinteisen balladin ideaa. Hänen mukaansa voimaballadeissa on aina tarina, ja niiden vetovoima perustuu tarinaan samaistumiseen. Jos tarina jääkin joskus köykäiseksi, löytyy lauluista aina julistuksellisuutta, joka näyttäytyy nostattavissa ja energisoivissa kertosäkeistöissä. Voimaballadeissa on melodramaattista kaihoa, ja ne kertovat lähes aina rakkaudesta ja ovat siten ”mitä tyypillisintä pop-musiikkia: kaavamaisia, rakenteeltaan ja sävellykseltään täysin ennaltamäärättyjä rakkauslauluja.”[83]

82 Garst 2006, 129.
83 Hämäläinen 2013.

Leikarit

Leikari seinämaalauksessa, Häckebergan kirkko, Ruotsi.

Keskiajalla Euroopassa kulki monenlaisia ammatinharjoittajia ja esiintyjiä paikkakunnilta toisille. Tästä vaeltavasta joukosta on erotettavissa taiteilijoiden ryhmä, joita kutsuttiin saksankielisellä alueella nimellä spielmann ja pohjoismaissa nimellä leikari (lekare). Leikarit olivat ensisijaisesti musikantteja, mutta he tekivät paljon muutakin esiintyessään, kuten lauloivat, tanssivat ja esittivät erilaisia taika- ja taitotemppuja. Leikarit olivat siis myös näyttelijöitä, ilveilijöitä ja akrobaatteja. Ilkka Oramo mainitsee artikkelissaan *Leikareista ja piipareista* näin:

> *Taiteella, taialla ja taidollahan ei keskiajalla ollut senkaltaista eroa kuin nykypäivänä, pääasia oli esiintyminen, toisten huvittaminen ja viihdyttäminen joko soittamalla tai muilla keinoin.*[84]

Leikari-sana esiintyy erilaisissa kieliasuissa 1200-luvulta lähtien pohjoismaisissa riimikronikoissa, lakiteksteissä, saduissa ja legendoissa sekä muissa kertovissa kirjoituksissa, joiden välityksellä on saatu tietoa leikarien elämästä ja asemasta yhteiskunnassa[85]. Tuo asema oli huono. Vaikka leikarien palvelut olivat käytettyjä ja jopa välttämättömiä, saivat he osakseen yleistä halveksuntaa. Martti Haavion mukaan se johtui siitä, että he harjoittivat palkasta ammattia, joka germaanisten kunniakäsitysten mukaan kuului ihmisen luonnollisiin harrastuksiin. He ikään kuin myivät rahasta kunniansa[86]. Lakikirjojen mukaan leikarit olivat kunniattomia ja oikeudettomia. He kuuluivat samaan sosiaaliryhmään kuin esimerkiksi haudankaivajat ja pyövelit, joiden alapuolelle jäivät vain murhaajat ja muut rikolliset. Myös kirkko suhtautui leikareihin ankarasti ja määritteli heidän ammattinsa kuolemansynniksi. Musikanttien ja ilveilijöiden uskottiin olevan liitossa paholaisen kanssa, ja nämä käsitykset elivät vielä 1500-luvullakin lakiteksteissä[87].

Leikareiden asemassa tapahtui ainakin Pohjolassa muutos parempaan 1300-luvulla. Varsinkin Ruotsista muodostui Haavion mukaan leikarien luvattu maa, jonne saapui musikantteja muualta Euroopasta. Ruotsalaiset riimikronikat mainitsevat muukalaisten esiintymisistä hovijuhlissa. Leikareiden pitämisestä tuli eräänlainen ylhäisön erityisetu, mutta he esiintyivät myös porvarien juhlissa ja erityisesti häissä. [88]

Leikareiden toimenkuvasta ja taidoista on säilynyt jonkin verran tietoa. Pohjoismaisissa saagoissa on kuvauksia siitä, kuinka ”leikari osasi laulaa, lyödä harppua, vetää viulua ja soittaa kaikenlaisia kielisoittimia; hänen karhunsa tanssi harpunsoiton tahdissa”. Myös koirien käytöstä esityksissä on mainintoja.[89]

84 Oramo 2005a.
85 Oramo 2005a.
86 Haavio 1932, 10.
87 Oramo 2005a.
88 Haavio 1932, 13–16.
89 Haavio 1932, 19.

Leikareiden taidoille on jopa asetettu tarkkoja vaatimuksia. Veijo Murtomäki, joka kutsuu pelimanneja, leikareita ja ilveilijöitä tässä yhteisnimellä jonglööri, esittelee pari kuvausta artikkelissaan *Yleiskatsaus keskiajan maalliseen musiikkiin*:

> *Trubaduuri Guiraut Riquierin Alfonso X:lle, Kastilian kuninkaalle, sepittämän kirjoitelman mukaan (1275) jonglöörin tuli osata tanssia, kävellä kahden tornin väliin pingotetulla nuoralla, pitää jaloillaan tasapainossa keppejä, heitellä palloja kahdella veitsellä, matkia linnunlaulua, käsitellä marionettejä ja esittää niillä vaikkapa linnan valtausta. Lisäksi hänen tuli hallita kaikki eeppiset aiheet ja soittaa ainakin yhdeksää eri soitinta kuten rumpua, sitraa, luuttua, mandoraa, monokordia, harppua, gigaa, psalttaria, lyyraa, säkkipilliä, patarumpua ja vielä seitsentoistakielistä kelttiläistä soitinta, jota väliin sanotaan iiriläiseksi harpuksi.*

Keskiajan Saksasta on taas säilynyt seuraava vaatimus:

> *Hänen täytyy tietää miten keksiä ja tehdä riimejä, tulla toimeen hyvin miekkamiehenä; täytyy tietää miten soittaa rumpuja, symbaaleja ja Baurnleieria (kampiliiraa) hyvin; tietää kuinka heittää pikku omenoita ilmaan ja ottaa ne kiinni veitsen kärjellä; matkia lintujen laulua, esittää temppuja korteilla ja hypätä vanteiden läpi; soittaa sitraa ja mandoliinia, käsitellä klavikordia ja kitaraa, kielittää seitsenkielinen rebec, säestää hyvin fiidelillä sekä puhua ja laulaa miellyttävästi.*[90]

Leikari 1300-luvun seinämaalauksessa Ørslevin kirkossa Tanskassa.

Leikareiden roolista tanssijoina antaa kuvan tanskalaisen Ørslevin kirkon seinämaalaus, jossa ketjutanssia johtaa narrin pukuun pukeutunut leikari. Asu vastaa useita kuvauksia keskiajan leikareiden esiintymisasusta, ja maalauksen uskotaan kuvaavan balladitanssitilannetta, jossa leikari toimii esilaulajana ja -tanssijana. Tämä lienee ollut yleinen tapa, ja Haavio pitääkin leikareiden roolia balladien levittäjinä Pohjolassa merkittävänä.[91] Myös Oramo yhtyy käsitykseen leikareiden esiintymisestä tanssin johtajina:

> *Leikari, paitsi ilveilijänä ja soittoniekkana, esiintyi myöskin (balladien esi-) laulajana ja siis myös esitanssijana, kun ruotsalaiset neidot ja nuorukaiset leikkikedolla esittivät tanssejaan. Varsinkin ruotsalaisella pohjalla tanssi ja laulu kuuluivat erottamattomasti yhteen, joten tanssija-laulaja-soittoniekka on luonnollinen yhtymä.*[92]

Haavion mukaan on tarpeeksi todistusaineistoa siitä, että ammattimaiset leikarit olisivat kiertäneet myös Suomenniemellä[93]. 1400-luvun asiakirjoissa mainitaan nimeltä useampikin *Lekare-* tai *Pipare*-niminen henkilö, mikä viittaisi kyseisten henkilöiden ammatteihin. Leikarit ja pillipiiparit erosivat toisistaan soittimistoltaan. Kun leikareiden yleisimpiä soittimia olivat harppu ja jousisoittimet, niin piiparit soittivat huiluja ja erilaisia lehdykkäsoittimia, kuten oboeta ja säkkipilliä[94]. Suomessa käsitteet saattoivat kuitenkin sekoittua. Esimerkiksi suoniemeläisessä sanonnassa ”hyppää ja tanssaa kuin piiparin pissi” viitataan leikarin mukana esiintyneeseen koiraan. Kalajoelta muistiin pantu sanonta sisältää mahdollisesti kuvauksen leikarin punaisesta asusta: ”tuli punaiseksi kuin piipari”.[95]

90 Murtomäki 2005b.
91 Haavio 1932, 22.
92 Oramo 2005a.
93 Haavio 1932, 23.
94 Oramo 2005a.
95 Haavio 1932, 32–33.

Eräänlaisena todistuksena leikarikulttuurista voidaan nähdä ruotsalainen leikarin runo ja leikki, joka levisi Varsinais-Suomen kautta myös muualle Suomeen. Leikki on voinut toimia Ruotsissa johdantona muille tansseille.

Här kommer en Lekare till fruns gård:
Behagade frua te´ leka i år?
För burila, för turila,
För leker under mejuna.[96]

Tämä Ruotsissa vuonna 1840 muistiinpantu runo ja leikki omaksuttiin meilläkin, ja se julkaistiin suomeksi arkkina jo vuonna 1784 nimellä *Leikarin-Wijsu*. Arkki sisälsi kalevalamittaan käännetyn leikkirunon sekä viitteitä sen leikkitavasta. Haavio on tutkinut leikarin leikkiä vuonna 1932 ilmestyneessä *Leikarit – vertaileva kansanrunoudentutkimus* -kirjassaan, ja luonut eri toisinnoista kokonaisuuden, joka alkaa näin:

Rouva istuu tuvan perällä ympärillään poikia ja neitosia; junkkarit ovat oikealla puolella ja neitoset vasemmalla puolella. Kaksi leikaria saapuu oven suusta tanssiaskelin kulkien ja toisiaan kädestä pitäen. Tullessaan leikarit laulavat:

Täältä leikarit tulevat,
keikarit kerielevät.
hyvän rouvan kartanohon,
riskin riivarin kotihin.

Rouva:
Mitä leikarit tahtovat?

Leikarit:
Leikarit tahtovat leikkiä lyödä,
hyvän rouvan kartanossa,
riskin riivarin kodissa.[97]

Leikari- ja piipari-sanat ovat levinneet ympäri Suomen ja jääneet elämään joidenkin suomalaisten talojen ja sukujen niminä. *Leikari*-sanalle on myös tullut vaihtelevia uusia merkityksiä. Se on voinut tarkoittaa muun muassa leikin johtajaa, ryhdikästä keikaria tai iloista ihmistä. Ahkerasti tansseissa käyvää henkilöä tai turhamaista tanssityttöä on voitu kutsua *tanssileikariksi*, ja *leikarin lyöminen* taas on tarkoittanut yleisesti leikkimistä tai töiden välttelemistä, joutenoloa.[98]

96 Haavio 1932, 37.
97 Haavio 1932, 114–115.
98 Haavio 1932, 28–30.

3. Lähtökohdat ja menetelmät

Aineisto

Tutkintoni keskeistä aineistoa ovat viiteen tutkintokonserttiini tuottamani materiaalit ja niistä tekemäni dokumentoinnit, joita on äänitteinä, videoina, kuvina ja teksteinä. Näitä materiaaleja olen ladannut tutkinnon eri vaiheissa internet-sivustoille myös julkisesti katsottavaksi ja kuunneltavaksi. Perustin blogisivuston *Balladilaulaja, leikaritanssija*[99], joka on ollut minulle erityisesti aineistoa kokoava alusta mutta myös työskentelymetodi. Olen ladannut sinne kaikista konserteistani kuvia ja videolinkkejä sekä kirjoittanut esittämieni balladien ja niiden työstämisen taustoista. Kaikki konserttini löytyvät myös *YouTube* -sivustolta[100]. Muu kirjallinen aineisto koostuu seminaari- ja lautakuntateksteistä sekä päiväkirjamerkinnöistä.

Tärkein taustatyöhöni ja balladitietouteen liittyvä kirjallinen lähteeni on ollut Anneli Asplundin teos *Balladeja ja arkkiveisuja - suomalaisia kertomalauluja*. Ilman tätä teosta olisin tuskin valinnut aiheekseni balladia, sillä sen ilmestymisestä lähtien 1994 olen innoittunut kirjasta ja käyttänyt sen materiaalia omassa taiteellisessa työssäni sekä opetuksessani. Nojaan muutenkin vahvasti Asplundin asiantuntijuuteen paitsi hänen lukuisten artikkeleidensa, myös yhteisten keskustelujemme ja haastattelujen kautta.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) tutkijana toiminut Asplund kokosi äänitearkiston balladilaulut omaa tutkimustaan varten yhtenäiseksi kokoelmaksi. Erillisille kelanauhoille koottuina, tarkkoine sisällysluetteloineen, esitykset olivat arkiston kirjastossa helposti saavutettavissani ja kuunneltavissa. Materiaalia on yhteensä noin 40 tuntia, joista varhaisimmat äänitteet osoittautuivat mielenkiintoisemmiksi ja monipuolisemmiksi kuin myöhäisemmät. Mitä lähemmäksi tätä päivää tullaan, sitä harvempia balladeja laulajat enää osasivat ja sitä yhtenäisempiä esitetyt versiot olivat.

Tutkijoiden kenttämatkoillaan keräämät balladitallenteet ovat pääasiassa 1950–60-luvuilta, mutta mukana on myös kolme esitystä vuosilta 1938, 1947 ja 1948. Kokoelmasta löytyy runsaasti toisintoja samoista suosituista balladeista sekä muutamia harvinaisempiakin esityksiä, niin sisällöllisesti kuin tyylillisestikin.

Arkistoäänitteet ovat esittäjän näkökulmasta arvokasta materiaalia, sillä ne antavat balladilaulusta konkreettisempaa kuvaa kuin varhaisimmat käsikirjoitukset. Niiden perusteella ei kuitenkaan voi tehdä suoria johtopäätöksiä siitä, mitä balladeja suomalaiset ovat laulaneet. Asplund toteaa haastattelussani, että se, mitä arkistoihin on päätynyt, on hyvin sattumanvaraista. Kenttämatkat ovat suuntautuneet valikoiduille paikkakunnille, ja haastattelijat ovat toimineet omien intressiensä, taitojensa ja/tai määräysten mukaisesti. Esimerkiksi vielä 1960-luvulla nauhaa piti säästää, eikä kaikkea informaatiota otettu siksi talteen. Muun muassa monet taustahaastattelut tuhottiin siinä vaiheessa, kun lauluja siirrettiin arkistonauhoille.[101]

Tallenteet eivät myöskään anna luotettavaa kuvaa esitystavoista, sillä äänitystilanne on ollut laulajille poikkeuksellinen ja irti luonnollisesta lauluyhteydestä. Näistä seikoista huolimatta äänitteiden arvo on suuri. Henkilökohtaisesti arkistojen laulajat ovat minulle tärkeä linkki elävään balladilauluun. Vaikka arkistoäänitteiden perusteella ei voi saada käsitystä balladin varhemmista laulutavoista, antavat ne kuitenkin arvokasta tietoa myöhemmän balladiperinteen elävyydestä, yleisimmistä lauluista ja niiden toisinnoista. Äänitteitä kuunnellessani pystyin keräämään huomioita eri laulajien tavoista käsitellä esittämäänsä laulua, kuten siitä, miten he fraseerasivat, käsittelivät rytmiä, muuntelivat ja tulkitsivat laulujansa. Kiinnostuin laulajista myös ihmisinä ja olisin halunnut tietää heistä enemmän. Tutkintoni puitteissa en ole kuitenkaan voinut lähteä etsimään heistä lisätietoa vaan olen tyytynyt mielikuviin, joita laulajat minussa herättivät.

99 balladilaulaja.blogspot.fi
100 https://www.youtube.com/user/molli21/videos
101 Asplund 2015.

Arkistojen laulajat eivät panneet suurta painoa sille, oliko laulu balladi vai ei. Heille laulut määrittyivät käyttötarkoituksen mukaan, tai he suhtautuivat balladiin lauluna laulujen joukossa[102]. Laulujen määrittäminen on kuulunut tutkijoiden intresseihin, ei laulajien. Suurimmalle osalle balladit olivat osa sitä laulustoa, jota he omassa arjessaan käyttivät viihdytyksekseen ja tunteidensa ilmaisemiseen. Jokin näissä lauluissa oli saanut ne valikoitumaan ohjelmistoon ja pysymään siellä. Arkistoesityksiä kuuntelemalla olen kuitenkin havainnut sen, että laulajissa oli niitäkin, jotka selvästi nauttivat esittämisestä ja ottivat ehkä tietoisesti tarinankertojan otteen. Heidän laulussaan oli havaittavissa pontevampaa otetta, ja suhde tekstiin oli dramaattisempi.

Arkistoäänitteet laajensivat minulle Asplundin balladiteoksen antia. Kuulin esityksiä jotka löytyvät kirjasta nuotinnettuina, ja löysin toisintoja joita kirjaan ei valikoitunut. Sain käyttööni itselleni uusia melodiavariantteja ja kohtasin persoonallisia tulkintoja tutuistakin balladeista. Seassa oli myös sellaisia lauluja, joiden alkuperä oli minulle arvoitus ja joita olen sittemmin yrittänyt selvittää.

Nykyballadi-aineistoa olen koonnut lähinnä äänitteiltä. Olen löytänyt jonkin verran kirjallistakin modernin balladin käsittelyä, lähinnä erilaisten ulkomaisten harrastajien, balladiyhteisöiden ja musiikkilehtien nettisivuilta, mutta pääasiallinen aineistoni koostuu kotimaisista ja ulkomaisista äänitteistä sekä *YouTubesta* lataamistani live-esityksistä. Aineisto on hyvin sattumanvarainen, sillä nykyballadit eivät muodosta yhtenäistä genreä eikä niitä ole yksinkertaista löytää. Balladi-sanan monimerkityksellisyys tekee etsimisen hankalaksi, ja olenkin metsästänyt lauluja muun muassa internetistä erilaisia hakusanoja käyttäen. Helpointa on ollut löytää perinneballadien modernisointeja, joita löytyy erityisesti englannin kielellä perinteisillä nimillään. Uudet, sävelletyt balladinomaiset laulut jäävät helposti löytymättä.

Balladin määrittely nykyisessä populaarimusiikissa on myös sangen vaikeaa. Usein alkuperäisestä balladin ideasta on jäljellä vain pieniä viitteitä. Olen kuitenkin yrittänyt etsiä näitä lauluihin kätkeytyneitä balladitradition rippeitä, joita kappaleen tekijätkään eivät ehkä ole tiedostaneet niissä olevan.

Taiteellinen tohtorintutkinto

Oma tutkintoni nojaa traditioon, joka on syntynyt Sibelius-Akatemiassa vuonna 1990 alkaneessa tohtorikoulutuksessa. Kansanmusiikin aineryhmässä tohtorikoulutettavien taiteelliset tutkinnot ovat koostuneet lähes poikkeuksetta viidestä konsertista sekä kirjallisesta työstä, joka on usein pohjautunut reflektiiviseen prosessianalyysiin. Omaa taiteellista työtään tekemällä ja siitä kirjoittamalla tohtoriopiskelijat ovat pohtineet mitä ovat tunteneet ja kokeneet sekä arvioineet jälkikäteen, mitä ovat oppineet. Tavoitteena on ollut omien oivallusten käsitteellistäminen sekä ideoiden ja taitojen parantaminen, joita seuraavassa taiteellisessa osiossa on testattu. Usein prosessireflektoinnin välineinä ovat päiväkirjat, portfoliot, sekä audio- ja videotallenteet. Työskentely on voinut olla hyvin systemaattista ja uusiin tuloksiin tähtäävää, mutta aina selkeää tutkimuskysymystä ei ole ollut, kuten ei myöskään yksiselitteistä tulosta. Näin prosessitutkimuksen luonteesta kirjoittaa Pirkko Anttila:

> *Prosessiin kohdistuva tutkimus ei ole lähtökohdiltaan samanlainen kuin traditionaalinen tutkimus, jossa aluksi asetetaan kysymys, josta johdetaan jokin tutkimusongelma joka ratkaistaan tai hypoteesi, jonka paikkansapitävyyttä koetellaan.*[103]

Taiteellinen tohtorintutkinto on opinnäyte, jonka tutkimuksellisuudesta käydään vilkasta keskustelua. Toiset pitävät tohtoriopiskelijoiden työskentelyä taiteellisena tutkimuksena, mutta erityisesti joidenkin akateemisten tutkijoiden mielestä sellaista ei metodologisten puutteiden vuoksi voi katsoa olevan olemassakaan.

Taiteellisesta tutkimuksesta on kirjoitettu ja keskusteltu jo pitkään. Nostan seuraavaksi muutamia näkökulmia esille. Tuomas Nevanlinnan mielestä taiteellisesta tutkimuksesta ei saa eksaktia tiedettä, mutta se voi hänen mukaansa olla kokeellista. Taiteilijan teossarja voi muodostaa eräänlaisen kokeen, joka tuottaa ei-matemaattista mutta kokeilevaa tietoa. Hänen mukaansa taiteellisen tutkimuksen erityislaatu on siinä, että taiteilija ”ei tutki teoksiaan, vaan omilla teoksillaan”.[104]

102 Asplund 2015.
103 Anttila 2010.
104 Nevanlinna 2007.

Samaa ajatusta tuo esille teoreettisesta näkökulmasta estetiikan tutkija Arto Haapala, joka toteaa, että vaikka taiteilijoilla olisi vain harvoin selkeä, loppuun ajateltu taideteoriansa, voidaan silti puhua taideteorioista tai -käsityksistä. Näin katsoen ”teoria on teoriassa”[105]. Tätä näkökulmaa Hannu Saha pitää hyvänä jarruna sille, kuinka suuria tieteellisyyden menettelyvaatimuksia taiteelliselle työlle voidaan asettaa. Juhlaesitelmässään Sibelius-Akatemian jatkokoulutuspäivillä 2010 hän tuo esille näkemyksiään siitä, miten taiteellinen tutkimus eroaa pelkästä taiteen tekemisestä. Saha mainitsee useita kansanmusiikin tohtoritutkintoja, joissa on näkynyt omintakeinen ja kokeellinen tutkimusote ja jotka ovat avanneet aivan uusia näkymiä:

> *Taiteellinen jatkotutkinto on mahdollistanut sellaisia taiteen luomisväyliä, jotka eivät olisi olleet mitenkään muutoin mahdollisia. Näin taiteen kenttä on uudistunut merkittävästi. Jatkotutkintojen taiteellinen tutkimus teki tämän kaiken mahdolliseksi, tieteellinen lähestymistapa ei olisi synnyttänyt näitä kysymyksiä eikä antanut näitä vastauksia.*[106]

Saha toteaa vielä, että taiteellinen tutkimus luo myös tuloksia, joita voi käyttää hyväkseen niin tutkimus, taide kuin pedagogiikkakin.

Myös Susanne Rosenberg pohtii omassa taiteellisen tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssään oman aikaisemman taiteellisen työn ja tutkimuksellisen taidetyöskentelyn eroja:

> *Skillnaden i det jag gör här, mot det jag tidigare gjort inom det konstnärliga fältet, för att ansluta mig igen till definitionerna ovan, intentionen att forska. Det kan alltså vara samma erfarenheter: min kunskap och kompetens inom folkmusikalisk sängstil och folksång som är utgångspunkten både i min konstnärliga verksamhet och i min konstnärliga forskning. Men intentionen för med sig att jag också ställer frågor, beskriver processen, skapa verket, reflekterar och kommunicerar det. Intentionen att forska, som jag ser det, särskiljer konstnärlig forskning från annan konstnärlig verksamhet och för med sig de övriga nämnda kriterierna. En undersökning i konst bör vara avsedd som forskning för att kallas det.*[107]

Taiteelliseen työhön on yhdistetty niin sanottua ”hiljaista tietoa”, jota taiteellinen tutkimus pyrkii tuomaan esiin ja pukemaan sanoiksi. Taiteen tekeminen on myös tapa ajatella, kuten Pilvi Porkola omassa taiteellisen tohtorintutkinnon työssään tuo esille:

> *Minulle esitysten tekeminen on tapa ajatella, tapa ajatella esityksen kielellä. Esitykset ovat osa ajatteluprosessia ja niiden julkistaminen on pyrkimys jakaa tätä prosessia, saattaa ne keskusteluun muiden esitysten, ajatusten ja ilmiöiden kanssa.*[108]

Keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta jatkuu ja tulee toivottavasti selkeyttämään taiteellisten tohtoriopintojen metodologisia suuntia vastaisuudessa. Koen, että oma työni ajoittuu murrosvaiheeseen, jossa ollaan siirtymässä prosessianalyysipainotteisesta otteesta kohti tutkimuksellisempaa lähtökohtaa. Tämä on vaikeuttanut oman kirjallisen työni tekoprosessia, sillä lisääntyvä tietoisuus erilaisista tutkimuksellisista mahdollisuuksista on saanut minut innostumaan aina vain uusista näkökulmista. Kutsutaan työtäni taiteelliseksi tutkimukseksi tai ei, olen joka tapauksessa työskennellyt tutkivan muusikon tavoin ja nojannut kansanmusiikin aineryhmässä tehtyjen tohtoritutkintojen traditioon.

Balladien esittämisen kysymyksiä

Lähestyn tutkinnossani balladeja vahvasti esittäjän näkökulmasta. Perinteinen balladitutkimus on tarjonnut kiinnostavan taustan työlleni mutta jättänyt avoimeksi monta esittämiseen liittyvää kysymystä. Olen siksi etsinyt vastauksia myös alan tutkimuksen ulkopuolelta selventääkseni itselleni balladilaulun mahdollisuuksia yhä elävänä perinteenä.

105 Saha H. 2010, 11.
106 Saha 2010, 9.
107 Rosenberg 2014, 21.
108 Porkola 2014, 22.

Olen pyrkinyt kehittymään balladien esittäjänä sekä syventämällä perinteen tuntemustani että tekemällä omia kokeiluja. Etsimällä tietoa balladin historiasta ja balladiperinteen kantajista olen yrittänyt löytää tietoa balladin esityskäytännöistä. Olen pyrkinyt selvittämään miten ja missä yhteyksissä balladeja on laulettu, ja pohtinut sitten, miten itse laulaisin niitä. Olen tuonut kysymykset käytännön tasolle konserteissani, joissa olen esittänyt balladeja sekä perinteisiä malleja noudattaen, että uutta luoden. Balladien eläväksi saaminen on ollut keskeinen tavoitteeni.

Balladit ovat ensisijaisesti lauluja, joten päähuomioni on ollut siinä, miten niitä on laulettu ja tulkittu ja miten löydän oman balladiääneni. Olen halunnut selvittää, onko olemassa eriteltävissä olevia tekniikoita tai tapoja esittää balladeja. Voiko balladilaulajalta odottaa jotain erityisiä ominaisuuksia ja taitoja, ja miten niitä tavoitellaan? Miten balladien laulaminen eroaa muiden kansanlaulujen laulamisesta? Balladi kertoo aina tarinan, joten balladin esittäjä on myös tarinankertoja. Miten tämä seikka vaikuttaa laulajan esitystapaan ja tulkintaan? Miten laulettu tarina eroaa kerrotusta, esimerkiksi sadusta? Molemmissa käytetään samoja aiheita ja keinojakin, mutta mitkä ovat balladin lajityypille ominaisia piirteitä? Mikä on musiikin ja tarinan yhteisvaikutus kuulijan kokemukseen? Myös esitystekniikkaan liittyvät kysymykset ovat keskeisiä: millä tavoin toisin tarinaa esille, miten kehitän itseäni tarinankertojana? Olisiko teatterin ja draaman puolelta ammennettavaa balladien esittämiseen?

Viimeisen konsertin alla jouduin miettimään miten sepittäisin omia balladeja. Jouduin pohtimaan tarkasti, minkälainen perinteinen balladi on. Onko joku balladi balladimpi kuin toinen? Millainen on klassinen balladi? Jouduin miettimään käsitteitä tarkasti. Mitä on traagisuus? Balladitutkijat määrittelevät balladit traagisiksi, mutta mitä sillä sanalla oikein tarkoitetaan? Ymmärränkö käsitteen oikein, onko käsite muuttunut sitten antiikin tragedian? Mikä on balladissa olennaisinta, jos haluan kirjoittaa niitä tässä ajassa, tästä ajasta? Mitä muutoksia voin tehdä, millä tavalla murtaa perinnettä?

Balladit kertovat tarinan objektiivisesti ja ulkopuolelta. Minä-muotoa ei klassisessa balladissa käytetä. Mutta jos asetunkin itse tarinan sisälle, voinko kutsua laulua enää balladiksi? Näin on tehnyt esimerkiksi Johnny Cash tunnetulle amerikkalaiselle murhaballadille *Delia´s gone*. Hän muutti koko laulun luonteen asettumalla murhaajan pään sisälle, kertoen tarinan ikään kuin omasta näkökulmastaan. Menetetäänkö tällöin jotain oleellista balladikerronnasta? Esitys on tarinana ilman muuta vaikuttava, mutta onko se enää oikea balladi?

Tutkinnon edetessä eteeni tuli myös hyvin käytännöllisiä kysymyksiä: kuinka balladeja harjoitellaan, tai kuinka oppia muistamaan pitkiä kertovia lauluja? Balladien tuominen nykypäivään, uudistaminen ja sovittaminen näyttämölle herättävät myös kysymyksiä. Miten rakentaa useista balladeista isoja konserttikokonaisuuksia? Pitkien ja dramaattisten laulujen esittäminen toinen toisensa jälkeen ei ole välttämättä luonnollisin ja helpoin tapa luoda esityksiä. Miten taas tehdä pitkistä balladeista yhtyesovituksia? Yksin solistisesti tai balladitanssiyhteydessä esitettynä balladit ovat luonnollisessa, alkuperäisessä muodossaan, mutta säestys tuo ylimääräisen elementin, joka voi olla jopa häiritsevä.

Minua kiinnostaa balladien affektiivinen puoli. Jo balladi-sanalla on klangi, joka herättää tunteita. Balladeissa tuntuu olevan jotain vaikeasti määriteltävää tenhoa, josta olen pyrkinyt saamaan otetta. Mikä on se elementti, joka on pitänyt balladitradition hengissä ja saanut minutkin pauloihinsa? Tärkeää on ollut myös kysyä, miksi haluan laulaa näitä traagisia, usein väkivaltaisia lauluja. Löydänkö syitä ja perusteluja balladien esittämiselle? Löytyykö balladilauluille vielä tänä päivänä funktio?

Yhden näkökulman balladeihin sain tarkastelemalla niitä affekti-käsitteen kautta. Affektilla on monenlaisia määritelmiä käyttöyhteyden mukaan. Itse sana oli käytössä jo antiikin aikaan, ja sillä tarkoitettiin äkillistä kehoon ja mieleen kohdistunutta vaikutusta, jonka puhe, kirjoitus, musiikki, eleet tai jokin muu merkkien yhdistelmä sai ihmisessä aikaan.[109] Affekteissa yhdistyvät sielu ja ruumis. Ihminen ei aina tiedä tuntuuko esimerkiksi suru mielessä vai ruumiissa.

Marko Aho jaottelee affektin, tunteen ja emootion käsitteet siten, että affekti on biologinen ja sisäsyntyinen sekä lyhyt ja häilyvä reaktio ärsykkeeseen. ”Affektista tulee tunne tiedostamisen kautta ja emootio kun siihen lisätään aikaisempien vastaavien kokemusten muistot.”[110] Näin hahmottaen affektissa korostuu hetkellisyys ja äkillisyys, kun taas tunne ja emootio vaativat muodostuakseen aikaa.

109 Sarjala 2007, 55.
110 Aho 2009, 10.

Varsinainen affektiteorian isä on Benedict de Spinoza (1632–77), jonka ajattelua kirjailija Jenni Linturi avaa artikkelissaan *Affekti* näin:

> *Affekti Spinozan ajattelussa on kohtaamista, ihmisen suhde maailmaan. Affektit eivät siis ole yksilön tunteita vaan sijaitsevat maailman ja ihmisen kohtaamisessa. Affektien kautta ihminen tulee liikutetuksi ja tämän liikutuksen kautta affektit jäsentävät ihmisen kokemusta maailmasta.* [111]

Linturin mukaan feministisissä teorioissa affektin käsite liitetään muun muassa ruumiillisuuteen, jolloin se lähenee tunteen käsitettä. Näitä kahta onkin usein vaikea erottaa toisistaan. Hyvänä esimerkkinä Linturi mainitsee prinsessa Dianan kuoleman aiheuttaman massasurun. Onko tuo suru tunne vai affektiivinen joukkokokemus? Hän jatkaa:

> *Tunteesta affektin erottaa ehkä se, että affekti ei ole ruumiissa vaan siinä hetkessä, jona ”ruumis puhuu”.*[112]

Affekti voi edustaa myös dynaamista, arvaamatonta ja yllätyksellistä tutkimusotetta. Se on uutta luovaa voimaa. Linturi korostaa artikkelinsa lopuksi vielä sitä, että yhtä ainoaa oikeaa määritelmää affektille ei ole, vaan jokaisen siihen tarttuvan tulee määritellä käsite uudestaan.[113] Tämä rohkaisee myös minua pohtimaan balladien kokemista affektiivisuuden näkökulmasta ja etsimään niiden esittämisestä sitä kautta uutta tietoa.

Balladien historiallisista esittäjistä on sangen vähän informaatiota. Tämä johtuu osin siitä, että varhaisimmat perinteen tallentajat ovat olleet ensisijaisesti kiinnostuneita lauletusta materiaalista eivätkä ihmisistä niiden esittäjinä. Eurooppalaisista balladilaulajista on tehty kuitenkin jotain tutkimuksia 1600-luvun lopulta alkaen, mutta varsinainen tutkimuksellinen huomio balladilaulun kontekstiin ja esittämiseen tuli normiksi vasta 1900-luvun lopulla[114].

Balladiperinnettä ovat kannatelleet ja välittäneet eteenpäin erityisesti vahvat laulajapersoonat. Usein nämä henkilöt ovat saaneet laulut ja laulunlahjat perintönä omalta perheeltään ja suvultaan. Eräs kansainvälisesti kuuluisa historiallinen balladilaulaja on skotlantilainen Anna Brown (1747–1810), joka oppi laulut lapsuudessaan sukulaisiltaan ja kirjoitti niitä aikuistuttuaan ylös, saaden apua jopa melodioiden tallentamiseen. Hän sepitti myös omia balladeja. Rouva Brownista kerrotaan että hän kykeni luomaan balladinsa aina uudelleen esityshetkellä tilanteen mukaan ja piti siten balladikerronnan eläväisenä. [115] Balladitutkijoiden ihailema on ollut myös Brownia myöhäisempi laulaja Svea Jansson (1904–1980)[116], Turun saaristossa Nötössä syntynyt taloudenhoitaja, jonka repertuaarissa oli säilynyt hyvin vanhakantaisia ja muualta ruotsinkieliseltä balladialueelta jo kadonneita balladeja. Ruotsin radio äänitti 1950–60-luvuilla suuren määrän Janssonin lauluja, joita on julkaistu kolmella eri äänitteellä. YouTubesta löytyy myös yksi video, jossa Jansson esittää balladit *Näcke och jungfrun*, sekä *Sjöman promenerade*[117]. Valitettavasti videon lataaja ei anna informaatiota laulujen kuvaushetkestä tai kuvaajasta.

Balladien esittäjiä on luokiteltu sen mukaan miten he suhtautuvat traditioon ja vievät sitä eteenpäin. Yhdysvaltalainen tutkija Eleanor R. Long analysoi artikkelissaan *Ballad Singers, Ballad Makers, and Ballad Etiology* balladien esittäjiä jakamalla heidät neljään eri ryhmään: toistajat, sepittelevät, järkeilevät ja luovat [118]. Hänen ehdotuksensa balladien kertojatyypeistä pohjautuu Itä-Euroopassa syntyneeseen kertojatyyppi-tutkimuksen alueeseen (Study of narrator-types) sekä muiden yhdysvaltalaistutkijoiden aiempiin luokitteluihin:

111 Linturi 2014, 1.
112 Linturi 2014, 3.
113 Linturi 2014, 2–7.
114 Porter 2000, 135.
115 Ling 1997, 95.
116 Häggman.
117 https://www.youtube.com/watch?v=rAj75cuT55M
118 Long 1973, 232.

1. Toistajat (Perseverating)

Tämä laulajatyyppi on konservatiivinen, innoton tai arka. Hän kopioi uskollisesti oppimaansa tekstiä. Tämä näyttäytyy muun muassa siten, että hän käyttää alkuperäisen tekstin käsittämättömiä lauseita ja epätäydellisiä riimejä mieluummin kuin korjaa niitä ymmärrettävimmiksi. Tämä piirre on kuitenkin arvokas siksi, että esittäjän tekstien epäjohdonmukaisuudet voivat antaa viitteitä varhaisista laulukerrostumista.

2. Sepittelevät (Confabulating)

Sepittelevä balladilaulaja on luova eikä kunnioita liikaa traditiota vaan lisää siihen kertovia teemoja ja muokkaa tekstiä itselleen mielenkiintoisemmaksi. Hän saattaa improvisoida silkan improvisoinnin ilosta, mutta improvisointi kohdistuu pikemmin tyyliin kuin sisältöön ja draamaan pikemmin kuin tarinan yhtenäisyyteen.

3. Järkeilevät (Rationalizing)

Järkeilevä balladilaulaja muokkaa tekstin omia arvojaan vastaavaksi. Arvot voivat olla eettisiä, poliittisia tai esteettisiä, jotka värittävät laulajan esittämää materiaalia. Hän toimii ikään kuin ”editoijana”, joka manipuloi vapaasti tekstiä.

4. Luovat (Integrative)

Asioita yhdistävässä ja luovassa laulajassa yhdistyvät kaikki kolme edellistä, mutta hän menee syvemmälle luoden ainutlaatuisia tekstejä. Hän hallitsee perinteiset balladiformulat ja kertovan laulun teemat mutta ei noudata niitä orjallisesti.

Longin luokittelu muistutti minua siitä, kuinka perinnetallenteita tulisi tarkastella. Suullinen traditio on elänyt ja elää jatkuvassa muutoksen prosessissa, kun eri tavoin ajattelevat ja toimivat perinteenkannattajat suodattavat sitä oman persoonansa ja maailmankuvansa kautta. Tämä näkyy saman balladiteeman tai -tarinan erilaisina toisintoina, joista ainuttakaan ei voida pitää oikeana, vaan ne ovat persoonallisten balladilaulajien erilaisia, omintakeisia näkemyksiä.

Balladien esitystyylistä olen löytänyt vain niukasti kuvailuja. Seuraavassa James Porter tuo esille yhden itsekin yleiseksi havaitsemani esittämispiirteen:

> *Merkittävin piirre balladin esittämisessä on laulajan objektiivinen asenne, jossa hän välttelee ottamasta henkilökohtaisesti kantaa balladin tapahtumiin, vaikka onkin niissä emotionaalisesti mukana. Tämä asenne on keskeistä balladiestetiikassa. On harvinaista että laulaja ilmaisee avoimesti tunteita balladia laulaessaan, vaan hän antaa tavallisimmin laulun tapahtumien puhua puolestaan.*[119]

Monitaiteinen ilmaisu

Valintani lähestyä balladeja monitaiteisen muusikkouden kautta herättää omanlaisiaan kysymyksiä. Balladien esittäminen ei tätä lähestymistapaa erityisesti edellytä, vaan olen ottanut aiheen rinnalle omaa muusikkouttani tutkiakseni. Täysin toisistaan irrallinen tämä yhdistelmä ei kuitenkaan ole, koska balladin esittämiseen on liittynyt keskiajalla myös tanssi ja monitaitoiset leikarit ovat olleet myös balladien esittäjiä ja levittäjiä.

Se, keitä leikarit olivat ja millainen on ollut heidän toimenkuvansa, on tutkintoni kannalta kiinnostavaa. Miten voisin hyödyntää heistä saamaani tietoa ja miten tämä tieto voisi tukea minua omassa muusikkoudessani? Voinko kutsua itseäni leikariksi?

Olen viehättynyt ilmaisuun leikarius ja viljellyt sitä kirjoituksessani. Onko se jotain enemmän kuin historiatiedot keskiaikaisesta muusikkoudesta kertovat? Mitä asioita ja ilmiöitä ajattelen olevan sen takana?

Muusikkouteni perustuu ajatukseen, että kaikki taiteellinen ilmaisuni tulee samasta lähteestä. Laululla, soitolla ja tanssilla on yhteinen keskus, jota etsimällä, tutkimalla ja vahvistamalla voin kehittää itseäni muusikkona ja taiteilijana. Koen, että kokonaisvaltainen ilmaisu vapauttaa minua etsimään uusia mahdollisuuksia ja tekniikoita. Se kehittää ajatteluani ja estää käsityksiäni lukkiutumasta yhteen muottiin. Musiikin kokeminen ja havainnointi kehollisesti on muodostunut minulle keskeiseksi tavoitteeksi.

119 Porter 2000, 137.

Tässä kohtaa haluan nostaa fenomenologisen näkökulman esiin työssäni, koska fenomenologian perinne tarjoaa minusta kiinnostavia näkökulmia yksilöllistä ja kehollista kokemusta ymmärtävään maailman hahmottamiseen[120]. Fenomenologiaa on vaikeaa määritellä yksiselitteisesti, mutta sillä tarkoitetaan ”tieteenfilosofista suuntausta, joka korostaa ihmisen havaintoihin ja kokemuksiin perustuvaa tiedon tuottamista”[121]. Juha Torvinen avaa väitöskirjassaan *Musiikki ahdistuksen taitona* fenomenologisen tutkimuksen laajaa aluetta ja tiivistää oman näkemyksensä näin:

> *Oma näkemykseni fenomenologiasta on näin ollen, että se on tutkimusta ja tulkintaa henkilökohtaisesti ainutkertaisesta lähtökohdasta käsin tavalla, joka saattaa tämän ainutkertaisuuden yhteisesti ymmärrettävään muotoon ja siten osaksi yhteistä elämismaailmaa*[122].

Hän korostaa fenomenologisen ajattelun hyötyjä nimenomaan musiikin tutkimuksessa seuraavasti:

> *Kehollisuuden ja kehollisen kokemuskanavan merkitys on suuri musiikin ja musiikintutkimuksen kannalta. Keho muodostaa kanavan, jonka kautta olemme maailmassa konkreettisesti tilassa ja tilana. Tämän tason kokemusten kuvaaminen niiden ainutlaatuisuus säilyttäen on paitsi tarpeellinen myös haasteellinen tehtävä, jossa fenomenologinen vakiintuneita ajattelumalleja karttava kuvailu on erityisen hedelmällinen.*[123]

Kirjassaan *Taidon filosofia – filosofin taito*, Timo Klemola kuvaa omaa tietään liikkeen ja filosofian harjoittamisen taidossa henkilökohtaisen kokemuksen kautta, myös fenomenologisesta näkökulmasta. Samalla tavalla, kuin Klemola pyrkii saavuttamaan luovan hetken, jossa ”liike ja filosofia, elämä ja hengitys yhdistyvät yhdeksi tanssivaksi kudokseksi”, pyrin itsekin kohti kokonaisuuden kokemusta. Idän perinteisiin erikoistuneena Klemola tuo esille länsimaisessa kulttuurissa vallitsevan dualismin, jossa sielu erotetaan ruumiista, rationaalinen emotionaalisesta ja ihminen luonnosta. Fenomenologian käsite antaa minulle yhden välineen monitaiteisuuden pohdiskeluun. [124]

Saan tukea monitaiteisuuden tarkasteluun myös ekspressiivisen taideterapiatyöskentelyn ideasta. *Expressive Arts Therapy* on Yhdysvalloissa 1970-luvun alussa syntynyt taideterapia, joka integroi eri taidemuodot – kuvataiteet, tanssin ja kehotyöskentelyn, musiikin, draaman, runouden ja tarinankerronnan. Monitaiteisuus on siis kyseisen terapiamuodon kehittymisen lähtökohtana. Suuntauksen kehittäjät, Lesley Collegessa opettajina toimineet kuvataiteilija Shaun McNiff , muusikko Paolo Knill ja tanssitaiteilija-terapeutti Norma Kanner kiinnittivät huomiota eri taidemuotojen historialliseen kehitykseen erillisiksi saarekkeiksi ja kysyivät, voisiko taidealojen välinen erottelu kenties vastata psyyken vastaavanlaista jakautumista. [125]

Ekspressiivisessä taidetyöskentelyssä huomio on taiteellisessa prosessissa eikä esteettisessä lopputuloksessa. Taiteilijana en ensisijaisesti terapoi itseäni, vaan pyrin myös kehittymään ja löytämään uusia taiteellisia ratkaisuja. Mutta samalla tavalla kuin alan terapeutit, uskon taiteen lajista toiseen siirtymällä löytäväni uusia näkökulmia asiaan, jota olen työstämässä.

120 Torvinen 2007, 10.
121 Jyväskylän yliopisto/koppa.
122 Torvinen 2007, 11.
123 Torvinen 2007, 27.
124 Klemola 2005, 9–10.
125 Hentinen 2007, 30.

Balladitanssit 2014. Kuva Jorma Airola.

Laulaminen ja soittaminen ovat olleet näkyvin osa muusikkouttani. Tanssi on ollut kauan elämässäni läsnä, mutta ei kovin paljon näyttämön puolella. Siksi ensimmäistä konserttia valmistellessani eteeni nousi kysymys, millä kriteereillä kutsun omaa liikettäni tanssiksi ja voinko kutsua itseäni tanssijaksi. Onko tanssini laadullisesti tai taiteellisesti riittävän arvokasta? Tanssi-käsitteen määrittäminen oli minulle siksi hyvin olennaista. Folkloristiikan tutkija Leea Virtanen tarjoaa määrittelyn kansanperinteen näkökulmasta:

> *Tanssi koostuu rytmisistä ruumiinliikkeistä ja eleistä, jotka poikkeavat arkisesta liikehtimisestä. Tanssiin liittyy monia juhlalle tunnusomaisia piirteitä: ihminen pukeutuu, koristautuu, joskus naamioituu tanssia varten. Tanssiin liittyy usein musiikkia, soittoa, rummutusta, laulua, ja sillä on usein esteettistä merkitystä. Tanssi voi luoda tilanteita, joissa sallitaan uudenlaiset läheisyyden muodot.* [126]

Virtasen määritelmä antoi minulle vapauden kutsua tanssiani tanssiksi, mutta koin silti tärkeäksi etsiä uusia näkökulmia ja kehittää itseäni liikkujana sekä tanssin tuntijana. Näyttämölle tuotuna liike saa erilaisen merkityksen kuin vaikkapa rituaalin yhteydessä. Hakeuduin tutkintoni aikana Helsingin kesäyliopiston puolitoista vuotta kestäneisiin tanssipedagogiikan erikoistumisopintoihin jotka auttoivat syventämään henkilökohtaista suhdettani tanssiin. Opinnot tarjosivat tutkimusmatkan kehollisuuteen, jossa lähtökohtana oli jokaisen oma keho ja sen luontevat liikkeet. Kurssin sisältö koostui erilaisista tanssitekniikoista, improvisaatiosta, tanssiterapiasta, tanssin historiasta ja estetiikasta sekä tietysti kaikkea yhteen nivovasta pedagogiikasta.

> *Miten keho on taitava, mitä ja miten keho tietää, miten se ajattelee ja muistaa? Tähän tanssipedagogiikan opinnot etsivät vastausta*[127].

Kurssin myötä sain syvennettyä kokemustani sekä omasta liikkeestäni ja kehostani että tanssikentästä ylipäätään. Palasin pitkästä aikaa katsomaan tanssiesityksiä, jotka herättivät pohtimaan tanssin näyttämöllistämistä sekä liikkeen kokemista katseen kautta. Kurssi oli paikoin myös taidollisesti haastava, sillä jouduin tutustumaan itselleni uusiin tekniikoihin.

126 Virtanen 1988, 137.
127 Helsingin kesäyliopisto: Tanssipedagogiikan erikoistumisopinnot 2012. Ote kurssikuvauksesta.

Kiinnostukseni tanssiin ja keholliseen hyvinvointiin on vienyt vuosien ajan myös erilaisten kehotekniikoiden pariin, tutkimaan syvemmin ruumiin ja mielen yhteyttä. Chikung, taiji ja jooga – muutamia mainitakseni – ovat tuoneet kehollisia oivalluksia ja tukea niin arkeen kuin taiteelliseen ilmaisuunikin. Kaikki nämä ovat vieneet minua eteenpäin kehollisen ”itsetunnon” etsimisessä.

Tärkeimmäksi on muodostunut feldenkrais-metodi, jonka löysin jatko-opintojani aloittaessani. Tanssitaiteilija Raisa Vennamon vetämillä ryhmätunneilla olen löytänyt itselleni aivan uuden tavan liikkua, toimia ja ajatella. Metodi on muokannut käsitystäni kehostani, oppimisestani ja mahdollisuuksistani löytää uusia tapoja tehdä asioita.

Feldenkrais-metodin kehitti viime vuosisadan puolivälissä insinööri ja judomestari Moshe Feldenkrais (1904–1984). Metodi on eräs psykofyysisen uudelleenoppimisen tapa. Sen avulla tutustutaan omiin liiketottumuksiin, tutkitaan kehon toiminnallisia yhteyksiä ja pyritään löytämään uusia valintoja sekä laajentamaan tietoisuutta liikkeen kautta[128] Metodissa on kaksi työskentelytapaa, ryhmä- ja yksilöohjaus. Jälkimmäinen perustuu hoitavan henkilön ohjaavaan kosketukseen. Itse olen osallistunut enimmäkseen ryhmäohjaukseen, jossa toimitaan lähes yksinomaan sanallisten ohjeiden kautta. Liikkeitä ei näytetä, vaan osallistujat etsivät ja tutkivat liikeratoja enimmäkseen silmät kiinni lattialla maaten, istuen tai seisten, oman sisäisen kokemuksen ja oivaltamisen kautta.

> *Kuinka tapamme käyttää kehoamme peilautuu myös omakuvaamme ja ajatteluumme? Harjoitteet eivät ole voimistelua ja pelkkää fyysistä koordinaatioharjoittelua, vaan liikkeen havainnoinnilla luodaan tietoisuutta; totunnainen omakuva saa haasteen. Löytyykö uusia tapoja toimia, ajatella, tuntea ja aistia?*[129]

Harpun voima – Naamioballadi 2013. Kuva Tapani Ilo.

Olen hakenut balladien esittämiseen näkökulmia myös draaman puolelta ja pyrkinyt sitä kautta löytämään itsestäni uusia alueita niin kehollisesti kuin mielellisestikin. Esimerkiksi kolmannessa konsertissa ilmaisullinen lähtökohtani oli naamioteatterissa, jossa fyysisyys on korostetussa roolissa.

Naamioteatteri on näyttämötaiteen muoto, jossa esiintyjien kasvot on verhottu naamioilla tai puolinaamioilla. Se kuuluu fyysisen teatterin alaan ja on sukua muun muassa nukketeatterille ja klovnerialle. Fyysisessä teatterissa panostetaan usein visuaalisuuteen, ja näyttelijän kehollinen ilmaisu on siinä keskeistä[130.] Naamioita on käytetty jo muinaisesti rituaaleissa ja seremonioissa ympäri maailman, kuten myös suojana metsästyksessä, urheilussa tai sodissa. Antiikin Kreikassa naamioita käytettiin draaman välineinä, ja silloin luotiin tie naamioiden käytölle teatterimaailmassa. Myös japanilainen Nō-teatteri, 1300-luvulla muotoutunut musiikkiteatterityyli, käyttää naamioita. [131]

128 Vennamo 2009.
129 Vennamo 2009.
130 Pätsi 2010, 191.
131 Wikipedia, vapaa tietosanakirja.

1100–1200-lukujen Euroopassa naamiot olivat käytössä mysteerinäytelmissä, jotka opettivat kansaa hyville tavoille. Nämä naamiot olivat groteskeja, usein saatanaa esittäviä. Tunnetuin naamioteatterin muoto commedia dell'arte syntyi 1400-luvulla Italian Venetsiassa ja eli kukoistusaikaansa erityisesti Napolissa 1500–1700-luvuilla. Kyseessä oli ammattilaisten esittämä naamioteatterimuoto, joka vaati virtuoosista miimisyyttä, pelleilyä ja kielenkäyttöä. Tyyliltään se oli aggressiivista ja anarkistista.[132] Commedia dell´artessa kaikilla roolihahmoilla oli oma, vakiintunut puolinaamionsa, puvustuksensa sekä liikerepertuaarinsa. Aiemmin näytteleminen oli sallittu vain miehille, mutta tässä tyylissä myös naiset astuivat ensimmäisiä kertoja näyttämölle, vaikka sitä kirkko syvästi paheksuikin.[133]

Naamionäyttelemisessä kehosta tulee näyttelijän "kasvot". Puolinaamioissakin suuri osa kasvojen ilmaisusta piiloutuu, jolloin yleisö etsii ilmeitä ja merkityksiä näyttelijän ruumiinkielestä. Siksi näyttelijän täytyy saada hahmonsa ajatukset näkymään toiminnassaan ja liikkeessään tempon vaihteluiden ja rytmin kautta. [134] Naamionäyttelemisen eräs selvin ero tavanomaiseen teatteriin verrattuna onkin juuri näytelmän rytmi.

Naamioteatterin taika syntyy yleisön uskoessa lapsen lailla lavalla näkemäänsä. Sen täytyy haluta lähteä mukaan leikkiin ja eläytyä maailmaan joka naamioiden kautta luodaan.[135] Näyttelijän täytyy olla hahmossaan aito, oikeasti elävä ja hengittävä. Samalla kun naamio peittää, se myös paljastaa joskus enemmän kuin esittäjä tai katsoja haluaisikaan.

> *Naamio on avain teatterin illuusioon. Se houkuttelee luoviin ja hulluihin juttuihin ja rohkaisee kehon ja tilan käyttöön. Naamioteatterissa näyttelijä on taka-alalla, jolloin yleisö saa rauhan keskittyä esityksen aktiiviseen puoleen. Kyllä naamio parhaimmillaan opettaa tutustumaan sellaisiin puoliin ihmisessä, jotka mieluusti pidämme muuten piilossa. – Soile Mäkelä, Teatteri Metamorfoosi*[136]

132 Wikipedia, vapaa tietosanakirja.
133 Helenius 2014, 7.
134 Wilsher 2007, 35.
135 Wilsher 2007, 30.
136 Ylitalo 2011.

4. Tutkintokonsertit

Tohtorintutkintooni kuuluu viisi konserttia, jotka toteutin Musiikkitalossa Helsingissä vuosina 2011–2015. Konsertit muodostavat kaaren, jossa siirryin 1800–1900-lukujen arkkiballadeista kohti keskiaikaa ja lopulta takaisin tähän päivään. Kaari muodostui myös siten, että aloitin ja lopetin konserttisarjan Freija-yhtyeen kanssa, joiden väliin sijoittui kaksi soolokonserttia sekä yksi isommalle ryhmälle luotu kokonaisuus.

1. Linnanneidon tarina (2011)
2. Pramia piika (2012)
3. Harpun voima (2013)
4. Balladitanssit (2014)
5. Viihdetähden kuolema (2015)

Avaan seuraavaksi kutakin konserttia hieman eri tavoin. Ensimmäisessä keskityn enemmän ohjelmistoon, balladeihin joita esitin, sillä niiden kautta lähdin kohti balladimaailman ymmärtämistä. Avaan sitä miksi nämä kyseiset balladit päätyivät ohjelmistoon, miten ne toteutin ja millaista palautetta ne saivat. Toisessa kerron enemmän prosessista, kuinka kehitin rooliani sooloesiintyjänä ja perinteestä ammentavana balladilaulajana. Kolmannessa konsertissa keskeistä oli laaja taustatyö, teoksen käsikirjoittaminen ja uusien ilmaisukeinojen haltuunotto. Neljännessä keskityin tanssiin ja keskiaikaisiin balladeihin ja loin kokonaisuuden isolle ryhmälle ihmisiä sekä osallistin yleisöä. Prosessiin liittyvät ajatukset ja ongelmat nousevat sillä kohtaa esille. Viimeisen konsertin osuus on laajin. Annan siinä tilaa pohdiskeluille, joissa kuvaan omien balladien syntyyn liittyneitä ajatuksia ja ilmiöitä. Oman tekemisen kautta analysoin balladia ylipäätänsä, siksi osuus on laaja.

Linnanneidon tarina

Aalonksi ja Emueli: Logrén, Karhinen-Ilo, Anttila, Laitinen. Kuva Jorma Airola.

LINNANNEIDON TARINA – Balladeja
19.10.2011 klo 19 – Musiikkitalo, Black Box

Freija-yhtye:
Maija Karhinen-Ilo (laulu, haitari, syliharppu, mandoliini, tanssi)
Arto Anttila (kontrabasso, sopraanosaksofoni, laulu)
Matti Laitinen (kitarat, oktaavimandoliini, laulu)
Lassi Logrén (viulu, avainviulu, jouhikko, mandoliini, laulu)

Äänitekniikka: Vesa Norilo
Valotekniikka: Johanna Naalisvaara,
Tuottaja: Päivi Koivula

1. Herra Petteri **Soolo / Freija**
Laulanut: Pentti Junni, Rautu 1927 / Port Arthur, Kanada 1967
Lähde: Suomalaista kansanmusiikkia 1, Balladeja, SKS / Finnlevy 1981

2. Seida ja Rikhard **Freija**
Teksti: kirjasta Karjalaisia kansanlauluja Käkisalmen seudulta. Erkki Melartinin kokoelmista painetun kansanlaulusarjan 1908 pohjalta toimittanut Simo Härkönen 1983. Laulun esittäjä tuntematon.
Melodia: Antti Takoja 1955 , lähde: Kymenlaakson laulukirja.

3. Morsiamen kuolo **Duo / Arto**
Melodia 1: Laulanut: Heikki Toivonen (”Prenttel Hessu”) Laitila 1909
Melodia 2: esittäjä ja keruupaikka tuntematon. Kerääjä A. I. Arwidsson , keruuaika ennen vuotta 1838.
Lähde: Balladeja ja arkkiveisuja – Suomalaisia kertomalauluja, toim. Anneli Asplund SKS 1994.

4. Petetty nuorukainen Freija

Laulanut: Maria Josefiina Valo, Kaustinen 1969
Lähde: Kaustisen laulukirja / Balladeja ja arkkiveisuja - Suomalaisia kertomalauluja, toim. Anneli Asplund SKS 1994.

5. Lunastettava neito Duo / Lassi

Laulanut: Elmi Tsokkinen, Suojärvi 1963

Lähde: Balladeja ja arkkiveisuja - Suomalaisia kertomalauluja, toim. Anneli Asplund SKS 1994.

6. Balladi Olavinlinnasta Duo / Matti

Säv. Erkki Melakoski

San. Sauvo Puhtila (Saukki)

Es. Annikki Tähti 1956

7. Aalonksi ja Emueli Freija

Teksti: Ruotsinkielisestä arkkiballadista suomentanut E. K. Saarinen 1885. 1. melodia: kirjasta Karjalaisia kansanlauluja Käkisalmen seudulta. Erkki Melartinin kokoelmista painetun kansanlaulusarjan 1908 pohjalta toimittanut Simo Härkönen 1983. Laulun esittäjä tuntematon.

2. melodia: levyltä Kankaan pelimannit: ”Aalonksi ja Emueli” 1978. Sävelmän oli opettanut kittiläläinen Kaisa Seipiharju n. 15 vuotta aikaisemmin.

8. Metsästäjä ja neito Freija

Laulanut: Toivo Suomikoski, Karvia 1954

Lähde: Balladeja ja arkkiveisuja – Suomalaisia kertomalauluja, toim. Anneli Asplund SKS 1994.

> *Maija Karhinen-Ilon ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissa kuullaan traagisia kertomalauluja rakkaudesta, perhesuhteista ja rikoksen sovittamisesta. Lähes kaikki konsertin balladit ovat 1800-luvun arkkiveisuja, joita on laulettu kirjallisesta lähteestään huolimatta muistinvaraisesti vielä myöhään 1900-luvun puolella. Karhinen-Ilo perehtyy taiteellisessa tohtorintutkinnossaan balladien esittämiseen laulavana, soittavana ja tanssivana muusikkona. Monipuolista taustaansa hyödyntämällä hän etsii erilaisia näkökulmia muusikkouteen ja balladikerrontaan*[137]

137 Karhinen-Ilo: lehdistötiedote 4.10.2011.

Ensimmäisen konserttikokonaisuuden rakensin yhdessä *Freija*-yhtyeen muusikoiden kanssa, sillä yhtye oli ollut minulle keskeisin musiikin tekemisen foorumi konserttia edeltävinä vuosina. Roolini yhtyeessä on selkeästi laulusolistin, vaikka soitankin välillä erilaisia instrumentteja, kuten haitareita, huiluja, kannelta ja harppua. *Freijan* muusikoiden valitseminen avustajiksi vaikutti ohjelmistoon ja toteutustapaan sekä tietysti musiikilliseen lopputulokseen. Halusin hyödyntää yhtyeemme mahdollisuuksia tekemällä myös tavanomaisesta toiminnastamme poikkeavia ratkaisuja. Rakensin jokaisen kollegan kanssa duo-esityksen, jolla sain paitsi musiikillista ja esityksellistä vaihtelua myös jokaisen musiikillisen persoonallisuuden esille.

Oma roolini konsertissa oli luonnollisesti korostunut, joten jouduin ottamaan yhtyeen sisällä isomman tilan kuin normaalisti. Vaikka olen ollut yhtyeen laulusolisti, olen mieluummin sulautunut osaksi yhtyettä kuin pyrkinyt etualalle. Nyt jouduin asennoitumaan rooliini toisin ja sain totutella olemaan konkreettisestikin etualalla. Irrottautumiseni tanssijaksi oli myös uutta sekä yhtyeelle että itselleni.

Konsertin balladit olivat pääsääntöisesti 1800-luvulla ilmestyneitä suomenkielisiä arkkiveisuja, jotka käsittelevät enimmäkseen traagista, romanttista rakkautta. Konsertin nimessä tosin viittasin 1950-luvulla sävellettyyn iskelmäballadiin.

Balladi Olavinlinnasta. Kuva Jorma Airola.

Ohjelmiston runko rakentui kolmen itselleni tärkeän balladilaulun pohjalle. Annikki Tähden vuonna 1956 levyttämä *Balladi Olavinlinnasta* on omasta lapsuudestani tuttu iskelmä ja tunteita herättävä laulu, joka sitoo minut hennoin säikein osaksi elävää balladitraditiota. Se on ainoa balladimainen laulu, jonka olen oppinut kuulonvaraisesti ja jota olen jo lapsena laulanut. Surullinen melodia ja traaginen tarina vetosivat ja jättivät voimakkaan tunnejäljen. Laulun tunnelma on luonut varmasti pohjan omalle tunnekäsitykselleni balladeista. Konsertissa esitin sen yhdessä kitaristi Matti Laitisen kanssa. Yksinkertaisella soitinnuksella ja tulkinnalla halusin korostaa laulun henkilökohtaista merkitystä. Kaksi muuta keskeistä balladia olivat *Freija*-yhtyeen levyttämät *Seida ja Rikhard* [138] sekä *Petetty nuorukainen*[139]. Molemmat laulut omaksuin jo nuorena kansanmusiikin perusopiskelijana, ja ne sisältävät tunnepohjaisia kokemuksia.

Konsertin viimeistä *Metsästäjä ja neito* -balladia lukuun ottamatta muut laulut olivat minulle ennestään tuttuja, vaikka en ollut niitä itse esittänytkään. *Herra Petterin* jylhä tarina ja Pentti Junnun vuonna 1967 siihen laulama vaikuttava melodia saivat ansaitun paikan konsertin alussa. Irrotin tekstin ja melodian toisistaan lausumalla ensin tarinan Junnon sanoin ja jatkamalla siitä instrumentaaliversiona. Ratkaisulla hain balladille johdantomaista tai alkusoiton omaista tehtävää, jolla pyrin luomaan pohjavireen konsertille ja tuleville balladitulkinnoille. Tohtorikonserttisarjan aloittaminen harmonikkaa soittaen oli eräänlainen symbolinen ele, sillä maisteriopinnoissani haitari oli pääsoittimeni. 15 vuotta valmistumisen jälkeen olin profiloitunut enemmän laulajana ja multi-instrumentalistina, mutta halusin luoda tällä valinnalla sillan omaan tutkintohistoriaani.

138 Freija 2006.
139 Freija 2011.

*Morsiamen kuolo*a laulettiin paljon perusopintojeni aikana. Valitsin kuitenkin vähemmän tunnetun ja käytetyn toisinnon laitilalaisen Heikki Toivosen ohjelmistosta, joka on tekstiltään typistynyt mutta melodialtaan minua viehättävä. Esitin laulun basisti-laulaja Arto Anttilan kanssa kahden, vähäeleisesti sovitettuna. Tarinan päätteeksi vaihdoimme vielä toiseen *Morsiamen kuolo* -melodiaan, jonka laulajaa tai tallennuspaikkaa ei ole pantu muistiin. Esitimme melodian sanattomasti, eräänlaisena itkuna, reaktiona tarinan surulliseen loppuun.

Lunastettava neito on yksi laajimmalle levinneistä balladeista Euroopassa, ja minulle se on noussut tärkeimpien balladitarinoiden joukkoon. Perhesuhteita käsittelevä aihe on saanut Suomessakin useita muotoja, joista valitsin konserttiin suojärveläisen Elmi Tsokkisen vuonna 1963 laulaman version. Olin tutustunut toisintoon jo vuosia aiemmin ja viehättynyt sen melodiallisesti minimalistisesta, sekä mielestäni tanssillisesta, luonteesta. Nyt pääsin vihdoin käyttämään laulua ja tuomaan sen tanssiyhteyteen. Duo-esityksessä Lassi Logrénin kanssa käytin karjalaistyyppistä, improvisaatioon perustuvaa, mutta vähäeleistä soolotanssia osana laulun säestystä. Tutkin, mitä tanssi ja liike tuo balladikerrontaan ja lauluilmaisuun. Nautin osuudesta paljon, ja Logrénin maaginen jouhikon soitto suorastaan pakotti minut liikkeelle.

Aalonksi ja Emueli on riemastuttava kauhuromanttinen balladi, jonka *Kankaan pelimannit* -yhtye teki tunnetuksi 1970-luvulla. Heikki Laitisen tulkinta laulusta on niin vahva, että emmin pitkään laulun ottamista mukaan konserttiin. En voinut kuitenkaan vastustaa kiusausta. Traagisten tarinoiden joukkoon tarvittiin myös huumoria, ja sitä tämä laulu tämän päivän kuulijalle tarjoaa. Balladiperinteellä on myös leikillinen ja humoristinen puolensa, jota halusin näin tuoda esille. Valitsin versioomme kaksi melodiatoisintoa, jotka vuorottelivat sovituksen sisällä. Toinen oli sama Kittilästä tallennettu toisinto kuin Kankaan pelimanneilla, ja toinen löytyi kirjasta *Karjalaisia lauluja Käkisalmen seudulta*. Jaoin lauluosuuksia myös yhtyeen jäsenille ja joitain säkeistöjä myös lausuttiin. Tarkoitusperät olivat eittämättä humoristiset, mutta näin sain pitkään lauluun myös vaihtelua. Yhtyeemme jäsenten mieltymys mandoliinin soittoon tuli tämän laulun yhteydessä myös hyödynnettyä. Mandoliiniorkesteri toi valoa ja kepeyttä tummatunnelmaisen konsertin loppupuolelle.

Konsertti oli juonnoton. Se vähäinen puhe, jota käytin, oli balladiteksteistä poimittua. Sidoin erilliset balladit toisiinsa nauhalta tulevilla luonnonäänillä, kuten linnunlaululla, mikä toimi tässä yhteydessä mielestäni hyvin. Tarinoiden tunnelmat vaihtuivat pehmeästi äänimaiseman avulla, ja samalla saimme luotua kiireettömät tilanteen vaihdokset yhtyeen sisällä.

Konserttia valmistellessani olin vielä kokopäivätoimessani, enkä pystynyt vielä saman laajuiseen taustatyöhön kuin myöhemmissä konserteissani. Asplundin balladiteos oli keskeisin lähdemateriaalini, mutta myös Matti Vilppulan taustatutkimus *Aalonksi ja Emueli* -balladista[140] johdatti minua syvemmälle balladien tutkimukselliseen maailmaan. Taiteellisesti nojasin osin tuttuun ja turvalliseen, mutta haastoin myös itseäni uusiin kokeiluihin tanssillisesti ja äänellisesti.

Konserttieni tutkintolautakuntaan kuuluivat Anneli Asplund, Vesa Kurkela (pj.), Heikki Laitinen, Anna-Kaisa Liedes ja Hannu Saha. Heiltä heti konsertin perään saamani suullinen palaute oli lähtökohtaisesti myönteistä. Yhtyeen symbioottiseksi kuvattu musisointi ja kansanlaulujen banaalisuutta rikkoneet sovitukset nousivat tutkintolautakunnan puheenvuoroissa esille. Koko yhtyeen sointia ja työskentelyä arvostettiin, mutta duo-esitykset nousivat esiin ilmaisullisesti herkempinä.

Lauluilmaisussani kiinnitettiin huomiota hyvään artikulaatioon: tarinoita oli palautteen mukaan vaivatonta seurata. Sanarytmit herättivät keskustelua. Asplund toivoi jo esitarkastuksessa, että fraseeraisin *Seida ja Rikhard* -balladissa tekstit metrisemmin, kansanomaisemmin. Otin palautteen huomioon ja suoristin fraseeraustani konserttiin. En kuitenkaan täysin, mikä sai Laitisen kritisoimaan iskelmämäistä sanarytmitystä, jossa lyhyet tavut lauletaan myös lyhyinä. Itselleni tämä ei ole mitään ”iskelmäpakkoa”, kuten Laitinen ilmaisi, vaan valinta tarinankerronnan eduksi. Liedes taas kiitteli siitä, etten vienyt fraseerausta poplaulun suuntaan, mutta toivoi arkkiveisupoljennon rikkomista, vapaampaa suhdetta tekstiin ja omin sanoin kertomista.

Äänenkäyttöön liittyvä palaute kiinnosti minua kovin, sillä kirjoitin lautakunnalle ennen konserttia laulamisestani seuraavasti:

140 Vilppula 1969.

Oma äänenkäyttöni perustuu ajatukseen omalla äänellä -laulamisesta. Se johtuu Freijan syntyaikana potemastani kriisistä kansanlaulun kentällä. Koin monet nk. kansanomaiset äänenmuodostukset ulkokohtaisiksi ja tunsin tarvetta saada laulaa "autenttisesti". En ajattele itseäni kansanlaulajana, vaan kansanmuusikkona joka laulaa. Olen laulajana tyylittelevä, en osaa olla luontevasti rahvaanomainen. Olenhan syntyjäni kuitenkin stadilainen, joka on kasvanut iskelmän ja vanhan tanssimusiikin parissa.[141]

Autenttisella äänellä tarkoitin omaa laulutapaa, mahdollisimman luonnollista omaa ääntä, joka ei pyri mihinkään opeteltuun äänenmuodostukseen. Oma monimutkainen laulajaidentiteettini tulee tekstissä myös ilmi. Oman vahvan instrumentalistitaustani takia olen samaistunut enemmän soittajiin kuin laulajiin, enkä ole mielelläni kutsunut itseäni laulajaksi vaan laulavaksi muusikoksi.

Lautakunta ei kiinnittänyt äänenkäyttötapaani erityistä huomiota. Saha kuitenkin kommentoi palautteessaan, että laulutyylillinen valintani oli hyvä ja perusteltu. Laulullista ilmaisua kiiteltiin ja sen todettiin kehittyneen esitarkastuksesta, mutta lautakunta kaipasi myös lisää intohimoa ja temperamenttia. Olin samaa mieltä, sillä ilmaisuni oli pidättyväistä lähes kautta linjan. Paitsi, että tämä oli osin tietoinen valinta, johtui se myös omaan äänenkäyttöön liittyneistä aikaisemmista ongelmista ja niiden tuomasta varovaisuudesta sekä tutkintotilanteesta. Loppua kohti esiinnyin vapautuneemmin, mutta siihen oli konsertin rakenteella myös vaikutusta. Olin rakentanut konsertin loppupuolelle irrottelevampaa otetta *Aalonksi ja Emueli* –balladiin, ja Laitisen mukaan esiintymisessäni tapahtuikin merkittävä muutos juuri tämän laulun kohdalla:

Yhtäkkiä sä hymyilit ja koko kroppa muuttui. Aivan käsittämätöntä, mitä tapahtui. Olit yhtäkkiä onnellinen vaikka tarina oli hirveä. Tässä oli oikea balladilaulajan meininki! Yleisö joutui hämilleen. Hirveä tarina ja hymyilee![142]

Laitinen analysoi, että ilmaisuni oli alkupuolella tukahtunutta, johon oli saattanut vaikuttaa liian taiteellinen ajattelutapa. Hänen mukaansa hymy rentoutti kroppani ja ääni muuttui. Heti kun hymyilin, yleisö naurahti ja tuli eri tavalla mukaan.

Palautteen mukaan myös tanssiminen muutti ilmaisuani. Jo konsertin esitarkastuksessa opiskelijakollegani kommentoivat muutosta, joka minussa tapahtui, kun lähdin liikkumaan. Olemuksen muutos, ja äänessä tapahtunut liikkeen aiheuttama vapautuminen olivat siihen syynä. Jotkut kaipasivat tanssiin enemmän revittelyä, mutta sain tutkintolautakunnalta myös ymmärrystä valintaani liikkua pienieleisesti. Nimesin käyttämäni tyylin "jouhikkotanssiksi", joka muodostui omasta kokemuksestani jouhikon soittajana ja jota pyrin tuomaan kehollisesti näkyväksi. Sisäinen pienen liikkeen kokemus on siinä olennaista. Liikekieleni ideat perustuivat myös mielikuviini karjalaisesta vapaamuotoisesta tanssitavasta, jossa käytetään kepeää ja liukuvaa askelta, polkuja, sekä erilaisia tilassa tapahtuvia pyörähdyksiä.

Lunastettava neito Kuhmotalossa 28.6.2012. Kuva Juha Olkkonen.

Ensimmäinen tutkintokonserttini oli ensi-ilta, joka sai uusinnan vain seuraavana kesänä *Sommelo*-festivaalilla Kuhmossa. Jos konsertteja olisi ollut useampi, varsinkin ennen tutkintoa, olisi esittämiseen löytynyt todennäköisesti lisää rentoutta. Tästä huolimatta konsertti oli palautteen mukaan kokonaisuutena toimiva, varmasti esitetty ja nautittava. Olin itse varsin tyytyväinen siihen, miten konsertissa onnistuin, ja koin saaneeni hyvän pohjan jatkokonsertteja ajatellen.

141 Karhinen-Ilo: lautakunnalle lokakuussa 2011.
142 Laitinen: lautakuntapalaute 19.10.2011.

Pramia piika

Annikaisen virsi. Kuva Jorma Airola.

PRAMIA PIIKA – Traagisia balladeja

27.9.2012 klo 19, Musiikkitalo, Black Box

Esitys: Maija Karhinen-Ilo (laulu, soitto ja tanssi)

Valotekniikka: Jukka Kolimaa, tuottaja: Päivi Koivula

1. Metsästäjä ja neito

Teksti: BA, koostettu eri toisinnoista. Sävel: SKSÄ, Jenny Ahlstedt (s. 1890 Hausjärvi), Hyvinkää 1954.

2. Jaakko ja maria

Teksti: Arkkiveisun näköispainos kirjasta Lystillisiä rakkauden lauluja kolmelta vuosisadalta (SKS). Sävel: SKSÄ Maija Isotalo (s. 1879) Vimpeli 1955.

3. Herra petterin merimatka

Teksti: BA. Sävel: SKSÄ Nikolai Huovinen (s. 1908), Suomussalmi 1966.

4. Hallin janne

Teksti: Pääosin arkista vuodelta 1868: Nykyisempiä Nuoren kansan Sulolauluja, jonka ensimmäisen Postin-murhaaja Hallin Janne itse on kirjoittanut ja töistänsä ja elämästänsä kuwaillut" Painattanut Oskar Henrik Speits. Sävel: Suuri Kansanlaulukirja (Warner/Chappel Music Finland Oy).

5. Titanicin laulu

Teksti ja sävel: BA Alina Vaittinen (s. 1900), Viipurin mlk 1967. Vaittisen käyttämä teksti pohjautuu Tampereella 1912 ilmestyneeseen arkkiin, jossa tekijää ei mainita.

6. Annikaisen virsi

Teksti: Suomen Kansan Vanhat Runot / oma kooste useista runoista. Sävel: oma "pulska nuotti".

7. Pramia piika

Teksti: BA/ arkki: Yhden Ylpiän Pijan, ja Köyhiä Wanhembians wastan Ynsiän Tyttären, Pommerissa ja Sibbaun wähässä Caupungisa, Surkiasta Rangaistuxesta, Saatuen sanomain jälken cocoonpandu merkillinen Wirsi: Sävel: BA Miina Mikkola, Isokyrö 1955 (Vanhan virsikirjan virsi Ach Herra älä vihasas).

8. Matti ja pappi

Teksti: BA Kustaa Kääpä, Mäntyharju 1908. Sävel: SKSÄ Otto Lehtinen (s. 1885) Loppi 1959.

9. Saija ja maija

Teksti: BA, Martta Salminen kirjoittanut muistovihkoonsa 1924. Vesilahti 1971.

10. Velisurmaaja

Teksti: Useita lähteitä, mm. Kanteletar. Melodia: Suomen Kansan Sävelmät, Laulusävelmät III, Hyrynsalmi.

> *Maija Karhinen-Ilon soolokonsertissa kuullaan kohtalonomaisia, traagisia ja varoittavia tarinoita lemmestä, turhamaisuudesta, rikoksista ja historiallisista tapahtumista. 1900-luvun alussa lauletut balladit ja arkkiveisut peilaavat ihmisten maailmankuvaa keskiajalle asti. Vaikka maailma muuttuu, niin laulujen esittämät ristiriidat ja inhimilliset tragediat pysyvät tunnistettavina ja koskettavina.*[143]

143 Karhinen-Ilo: lehdistötiedotteesta 10.9.2012.

Toinen konserttini oli sooloesitys, joka haastoi minut ottamaan paikkani kertovana laulajana yksin, ilman kanssamuusikoita. Esitys oli akustinen, ja se painottui säestyksettömään yksinlauluun. Mukana oli kuitenkin muutamia soittimia sekä hieman puhetta ja tanssia. Musiikkitalon Black Box -saliin rakennettiin lattiatasoon noin sadan hengen yleisöpaikat puolikaareen ympärilleni, jotta sain tilasta ja tilanteesta niin intiimin kuin mahdollista.

Konsertin päätavoite oli vahvistua laulajana ja rakentaa balladilaulajan identiteettiä, jossa tarinankerronta on mielestäni olennaista. Soitto ja tanssi olivat tälle tavoitteelle alisteisia. Konserttia valmistaessani koin, että säestyksetön yksinlaulu on kuningaslaji, joka silloin oli itselleni haastavinta. Idoleinani olivat arkistonauhojen kymmenet edesmenneet laulajat, joiden intensiivistä esitystapaa olin kuunnellut. Pohdin kuitenkin paljon sitä, mikä näiden arkistoesitysten suhde on omaan esitystapaani. En kokenut mielekkääksi yrittää matkia esikuviani vaan pidin tärkeänä löytää oman ääneni ja tapani esittää balladeja. Vältin siksi yksittäisten laulajien liian runsasta kuuntelua ja tyylien kopiointia. Nappasin idean sieltä ja toisen täältä, ja sulautin kuulemani osaksi omia tyylikeinojani. Tärkeintä olikin päästä säestyksettömän yksinlaulun maailmaan ja poimia lauluesityksistä siihen liittyviä havaintoja.

Konserttia suunnitellessani mielessäni oli kuva hyvin perinteisestä laulutilanteesta, jossa esittäisin balladeja yksinkertaisesti ja eleettömästi, mutta matkan varrella tämä kuva muuttui. Oma persoona ja musiikillinen historiani vaikuttivat tapaani käsitellä lauluja sekä tietysti tutkintooni liittyvä monitaiteisuuden teema. Otin varhain lähtökohdaksi sen, että esitän balladit seisten ollakseni vapaa liikkumaan. Myös tieto siitä, että tulen esittämään konserttini samassa tasossa yleisön kanssa puolsi tätä ratkaisua, sillä istuessani takarivin kuulijat eivät enää olisi nähneet minua kunnolla. Tämä ratkaisu pakotti minut opettelemaan myös 1-rivisen haitarin soittoa seisaaltaan, mikä tuntui aluksi hyvin hankalalta. Työskentelyssäni korostui kehollisuus: oman olemuksen ja tuntemuksien sekä läsnäolon tutkiminen.

Balladien valikoituminen konserttiin tapahtui spontaanisti erilaisten sattumien ja impulssien kautta. Jostakin balladista oli hyvää taustatietoa tarjolla, toisesta ihastuttava arkistoesitys. Välillä etsimällä etsin sopivaa tarinaa itselleni. Muokkasin tekstejä omaan suuhun sopivaksi yhdistelemällä eri laulajien versioita ja lisäämällä joskus omianikin. Poimin myös käyttämäni melodiat mieltymyksieni mukaan eri laulajilta, yli balladirajojen.

Instrumentteja konserttiin tuli enemmän kuin lähtökohtaisesti ajattelin, mutta niiden avulla sain luotua vaihtelua kokonaisuuteen, ja ne auttoivat luomaan erilaisia tunnelmia. Konsertin aloitukseen valitsin kanteleen, jolla sain herätettyä kuuntelijan huomion ennen laulun aloittamista. Suljin konserttikokonaisuuden myös kielisoittimen lempeällä soinnilla ja säestin viimeisen lauluni harpulla. Väliin sijoittuvat osuudet 1-rivisellä haitarilla ja huilulla. Tanssin osuus jäi vähäisimmäksi, ja sitä oli lopulta vain kahden balladin säestyksenä. Ajatuksena oli viedä tanssiosuuksia pidemmälle, mutta aika loppui sen suhteen kesken.

Titanicin laulu. Kuva Jorma Airola.

Valmistautumiseni konserttiin käynnisti aiempaa perusteellisemman taustatyön balladien parissa. Tärkeimmät lähteeni olivat edelleen Asplundin teos *Balladeja ja Arkkiveisuja* sekä hänen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkistoon (SKSÄ) kokoamansa arkistonauhat. Työskentelyapurahan mahdollistanut kokopäiväinen opiskelu tammikuusta 2012 alkaen antoi uudella tavalla tilaa myös henkilökohtaiselle harjoittelulle soitossa, laulussa ja tanssissa. Tutkintoni tärkeä tavoite oli myös omien taitojen vahvistaminen ja päivittäminen, joten oli autuasta palata myös perusasioiden äärelle.

Konsertin nimiballadiksi valikoitui *Pramia piika* (*Pramea piika*, *Pommerin piika*). Paitsi, että laulun nimi oli mielestäni toimiva ja mielikuvia herättävä, oli myös sen kertoma tarina niin vahva, että se ansaitsi tulla nostetuksi esille konserttikokonaisuudessa. Laulu kertoo turhamaisesta neidosta, joka kenkiään varjellakseen asettaa leivän maahan ja astuu sen päälle. Tästä rangaistuksena hän juuttuu jaloistaan kiinni maahan, joka lopulta nielaisee hänet koko kirkkokansan nähden. Olen pitänyt balladien naiskohtaloita kiinnostavina, sillä ne ovat luonnollisesti tuoneet samastumisen tuntoja, mutta olen myös tietoisesti halunnut nostaa naisnäkökulmaa esille konserteissani.

Hahmotin konsertin kaaren vahvasti henkilöiden, balladihahmojen kautta. Valitsin tarinat siten, että mukaan mahtuisi monipuolisesti erilaisia ihmiskohtaloita ja -suhteita. Balladitradition sisäistämisen kannalta oli keskeistä saada erityyppisiä balladeja ohjelmistoon, mutta vaihtelulla oli tietysti myös taiteellista merkitystä. Poimin tarinoita mahdollisimman laajasti eri balladikategorioista ja pyrin hahmottamaan laulujen sisältöjä muun muassa näin:

1. Johdanto, viettelevä rakkaus, epädramaattisuus, duuri, kantele (Metsästäjä ja neito)

2. Pariskunnat, traaginen/uskollinen rakkaus, pelkistynyt esitystapa (Jaakko ja Maria)

3. Miehet, yliluonnolliset tapahtumat, kohtalonomaisuus (Herra Petteri)

4. Miehet, roistot, reteys, rekilaulu (Hallin Janne)

5. Historialliset tapahtumat, 1-rivinen haitari, duuri, kepeys (Titanicin laulu)

6. Naiset, katkeruus, yliluonnollisuus, varoitus, kalevalamitta, balladitanssi (Annikaisen virsi)

7. Naiset, turhamaisuus, sosiaaliset suhteet, kirkko/uskonto, opetus, draamallisuus, huilu (Pramia piika)

8. Sosiaaliset suhteet, yhteiskunnalliset epäkohdat/kirkko, huumori, masurkkatanssi (Matti ja pappi)

9. Ilkalaulut, nokkeluus, äiti-tytär, puheilmaisu (Saija ja Maija)

10. Finaali, perhesuhteet, äiti-poika, harppu, sisäänpäin kääntynyt ilmaisu (Velisurmaaja).[144]

Johdanto ja finaali ovat selkeitä rakenteeseen viittaavia mainintoja. Balladikategoriat näkyvät termeissä viettelevä/uskollinen rakkaus, roistot, sosiaaliset suhteet, ilkalaulut ja perhesuhteet. Esitystavat tulevat taas ilmi määritteissä epädramaattisuus, pelkistynyt esitystapa, reteys, kepeys, draamallisuus, huumori ja sisäänpäin kääntynyt ilmaisu. Esityskeinoiksi mainitsen soittimet, tanssin ja puheilmaisun. Mainin-ta duurisävellajista viittaa siihen faktaan, että useimmiten valitsemani balladimelodiat ovat mollissa. Olen siksi halunnut varmistaa että myös duurimelodioita on mukana ja että ne sijoittuvat hyviin kohtiin kokonaisuudessa.

Työskentelyäni ryhditti ahkera harjoitusten videointi. Tallenteiden katseleminen paljasti minulle paljon seikkoja esimerkiksi kehonkielestäni, ilmeistäni ja laulutekniikastani, joita pyrin sekä hyväksymään että korjaamaan. Itseäni ulkopuolelta tarkkailemalla näin kehollisia jännityksiä, epäluontevuuksia, ilmaisua tukahduttavia tai maneerin omaisia eleitä, joista saatoin tiedostamalla päästä eroon. Itsensä videoinnissa on vaarana se, että tuijottaa epäolennaisuuksia. Omaan kuvaan, kuten ääneenkin, täytyy tottua ja oppia näkemään tai kuulemaan oikeasti muutosta kaipaavia asiat. Videoinnin kautta näkee myös, mitkä asiat jo toimivat. Se voi paljastaa hyviä, kenties muuten vaikeasti tiedostettavia puolia omassa ilmaisussa.

Ennen varsinaista tutkintokonserttia minulla oli yhdeksän eripituista soolokonserttia erilaisissa tiloissa, eri puolilla Suomea. Yhteistä estradeille oli sekä pienehkö tila että yleisö. Näillä keikoilla oli valtava merkitys koska olin esiintynyt yksin niin vähän aiemmin. Sain konserttien kautta perusvarmuutta ja rutiinia balladien esittämiseen, ja ne kehittivät muun muassa laulujen muistamisen tekniikkaa. Taltioin myös jokaisen konsertin ja videoita analysoimalla pyrin viemään esityksiäni eteenpäin.

144 Karhinen-Ilo 2012, tutkintomuistiinpano.

Seurasaari Soi! 18.7.2012. Kuva Tapani Ilo.

Rakensin ja harjoittelin konserttini itsenäisesti, ilman ulkopuolista ohjaajaa ja tukijaa. Työskentelyn alkuvaiheessa se olikin paras ratkaisu, sillä halusin uppoutua aiheeseeni omakohtaisen kokemuksen kautta ja kokeillen. Ensimmäiseen konserttiin verrattuna työskentely oli yksinäistä mutta hyvin motivoivaa. Konsertin lähestyessä kuitenkin harmittelin ohjaavan opettajan puutetta – varsinkin kun olin ottanut esitykseeni mukaan myös draamallisia elementtejä ja puhetta, joissa olin ilman muuta itselleni vieraammalla alueella.

Olen tyytyväinen, että otin konsertissa myös riskejä. En ollut kaikista ratkaisuistani etukäteen suinkaan varma, mutta luotin kansanmusiikin aineryhmässä vallitsevaan kokeilun ilmapiiriin ja asennoiduin konserttiini tutkimuksena, jossa saa myös epäonnistua. Pyrin luottamaan omaan persoonalliseen tapaan rakentaa ja esittää konsertti. Vaikka yksittäisissä elementeissä olisin toivonutkin itseltäni tarkempaa otetta tai taitoa, onnistuin kuitenkin luomaan toimivan, balladia uudella tavalla esiin tuovan kokonaisuuden. Nautin roolistani tarinankertojana. Koin myös, että äänenkäyttöni, rohkeuteni ja varmuuteni olivat kasvaneet vuoden takaisesta konsertista, vaikka hyppy sähköisesti vahvistetun yhtyeen solistista akustiseksi sooloesiintyjäksi oli iso.

Tutkintolautakunnan palautteessa sain kiitosta rohkeudesta ja hyvästä esittämisestä. Valintani käyttää draamallista puhetta johdantona tarinaan *Hallin Jannesta* onnistui ilmeisen hyvin. 1-rivisellä haitarilla säestämäni *Titanicin laulu* nousi suosikiksi, samoin harpulla lopuksi säestämäni *Velisurmaaja*. Sen sijaan lauluun kaivattiin paikoin dramaattisempaa, jopa hurjempaa otetta, kuten balladiin *Pramiasta piiasta*. Tarinahan on ollut, varsinkin balladin syntyaikoihin, hyvin pelottava varoituslaulu, johon olisi voinut eläytyä rajummin.

Konserttiin saapui kuvaajan kera myös MTV3:n toimittaja Kare Eskola. Arviossaan *45 minuuttia* -ohjelmassa pari päivää myöhemmin hän totesi lopuksi, että ”vanhalle rakentui oikeasti uutta: balladit uudelleensyntyivät konserttilavalle”[145]. Olin erityisen otettu tästä lauseesta, sillä se kiteytti koko tutkintoni perustavoitteen.

145 Eskola 2012.

Harpun voima

HARPUN VOIMA – Naamioballadi
5.–7.9.2013 klo 19, Musiikkitalo, Sonore

Esitys: Maija Karhinen-Ilo
Ohjaus: Taina Mäki-Iso, puvustus ja lavastus: Heini Granberg
Naamiot: Laura Mäkelä, Teatteri Metamorfoosi

Valotekniikka: Sirje Ruohtula
Äänitekniikka: Mikko Ingman
Tuottaja: Päivi Koivula

1. Prologi (nauha)
Säv. & esitys. Karhinen-Ilo

2. De två systrarna
Trad. Ruotsi
Esittää: Leikari

3. Hura hura häitä
San. Trad. Suomi, Säv. Unkarin mustalaislaulutyyliin Karhinen-Ilo
Esittää: Eevi

4. Hura hura häitä/villeman og magnhild
San. Trad. Suomi, Säv. Trad. Norja
Esittää: Leikari

5. Saltarello III (nauha)
Keskiaikainen tanssisävelmä Italiasta
Esittää: Karhinen-Ilo (nokkahuilu, alttojouhikko, midi) & Matti Laitinen (perkussiot)

6. Jouhikkoimpro
Esittää: Leikari

7. Minnorie
Trad. Skotlanti, esittänyt Ewan Mc Coll
Esittää: Leikari

8. Hørpu ríma
Säv. Trad. Färsaaret
Esittää: Eevi

9. Sisareni, sisareni
San. Trad. Suomi/Karhinen-Ilo, Säv. Karhinen-Ilo
Esittää: Leikari

10. Harpans kraft

San. Trad. Balladeista Harpans kraft ja De två systrarna, Säv. Trad. Ahvenmaa

Esittää: Valpuri

11. The twa sisters

Trad. Virginia, USA. Esittänyt Paul Clayton

Esittää: Leikari

12. De to søstre

San. Balladitarinaa mukaillen Karhinen-Ilo, Säv. Trad. Tanska

Esittää: Leikari

13. Kaksi sisarta

San. Ruotsista vapaasti kääntäen Karhinen-Ilo, Säv. Trad. Suomi. Esittänyt Hilma Ingberg

Esittää: Leikari

Keskiaikainen murhaballadi saa kiinnostavan ja värikkään tulkinnan Maija Karhinen-Ilon yhden naisen musiikkiteatteriesityksessä Harpun voima. Tarina kahdesta sisaruksesta kerrotaan musiikin ja naamioteatterin keinoin. Monipuolinen muusikko Karhinen-Ilo heittäytyy tarinan vietäväksi ja näyttelee balladin sisaruksia sekä kiertävää muusikko-ilveilijää Leikaria. Esityksen musiikki pohjautuu kansanomaisiin balladitoisintoihin eri maista.

Vielä tänäkin päivänä elinvoimainen balladi sisältää kaikki hyvän tarinan ainekset. Leikaria lainaten: ”Tarinassa on väkivaltaa, petollisia perhesuhteita ja rakkauden ihmeellistä voimaa. Siinä on musiikin magiaa ja yliluonnollisia ilmiöitä.”[146]

De to søstre. Kuva Jorma Airola .

146 Karhinen-Ilo: Lehdistötiedote 28.8.2013.

Kolmas tutkintokonserttini oli naamioteatterin keinoin rakennettu musiikkiteatteriesitys keskiaikaisesta murhaballadista. Se oli sooloesitys, jonka ohjasi Taina Mäki-Iso ja visualisoi Heini Granberg. Teos esitteli *Kaksi sisarta* -nimisen balladitarinan kolmen eri hahmon kautta, joista leikari, kiertävä muusikko, toimi tarinan kertojana. Omat näkökulmansa draamaan toivat naamiohahmot, kaksi sisarta.

Esityksen tarinan runko pohjautui useisiin eri balladitoisintoihin Pohjois-Euroopasta sekä Yhdysvalloista. Kansainvälisyyden ja commedia dell'arte -perinteen innoittamana esitys oli monikielinen: hahmot käyttivät eri kieliä, ja lauloin balladeja alkuperäisteksteillä, lähinnä suomeksi, ruotsiksi ja englanniksi. Käänsin ja runoilin myös tekstejä suomeksi. Esityksen musiikki muodostui pääasiassa eri maista tallennetuista melodioista eri aikakausilta, mutta mukana oli myös vähän omia sävellyksiä sekä ääniefektejä. Soittimista käytin harppua, jouhikkoa, kitaraa ja kehärumpua.

Asplundin balladikokoelmassa tarina on nimellä *Sisarukset*, mutta itse käytän mieluummin samaa muotoa kuin muissa kielissä: *De två systrarna – The Two Sisters – Kaksi sisarta*. Nimi viittaa silloin suoraan kahteen siskokseen eikä vaikkapa siskoon ja veljeen. Tarinasta on monenlaisia versioita, joista olen muodostanut seuraavanlaisen juonirungon:

> *"Eli kauan sitten meren rannalla talonpoika jolla oli kaksi tytärtä. Vanhempi oli tumma kuin multa ja nuorempi vaalea kuin lumi. Eräänä päivänä paikalle osuu nuori mies, joka rakastuu nuorempaan sisarukseen. Tästä vanhempi sisko katkeroituu ja päättää hankkiutua siskostaan eroon. Hän houkuttelee siskonsa meren rannalle, jossa työntää hänet aalloille. Nuorempi sisko anelee vedestä pelastusta, tarjoten kalleimpia aarteitaan, mutta vanhempi sisko kieltäytyy auttamasta; hän saisi nuo aarteet joka tapauksessa kun sisko on kuollut. Lopuksi nuori sisko lupaa antaa sulhasensa, mutta sisko ei helly. Neito hukkuu, ja hänen ruumiinsa ajautuu myöhemmin rannalle. Sieltä hänet löytää leikari, kiertävä muusikko, joka valmistaa neidon luista harpun.*
>
> *Vanhempi sisko viettää häitänsä nuoremman siskon sulhasen kanssa. Paikalle saapuu myös leikari harppuineen. Hän ottaa harpun polvilleen, mutta soitin ryhtyykin laulamaan itsekseen ja paljastaa petollisen siskon teon. Tumma sisko tuomitaan roviolla poltettavaksi."*

Kaksi sisarta -balladin juuret ovat Ruotsissa. Se tunnetaan hyvin koko Skandinaviassa ja Brittein saarilla, kuin myös Yhdysvalloissa, mutta myös monilla muilla kansoilla on siitä omat versionsa. Vaikka tarina on ollut kansainvälisesti suosittu ja suomenruotsalaisten keskuudessakin laulettu, on siitä silti taltioitu vain yksi suomenkielinen versio, ja sekin suorasanaista tekstiä ja runomuotoa sekoittava muodoltaan. Käytetystä melodiasta ei ole tietoa, mutta runomuotoiset osuudet viittaavat siihen, että tarinaa on saatettu myös laulaa.[147] Paremmin se on kuitenkin tunnettu tarinamuodossa.

Tarina sisaruksista herätti jo varhain kiinnostukseni, sillä sisarmurha on kiihdyttävä teema ja tarinan maagiset piirteet antoivat balladille viihdyttävää hohtoa. Harppua soittavana minua kiehtoi myös harpun läsnäolo. Balladi nousikin ensimmäisenä mieleeni pohtiessani sitä, mistä yksittäisestä laulusta voisin rakentaa kokonaisen esityksen. Esityksen nimi *Harpun voima* on laina toisesta skandinaavisesta balladista *Harpans kraft*[148], jossa musiikin maaginen voima on myös keskeinen teema. Pidimme yhdessä ohjaajani kanssa sitä kiinnostavampana esityksen nimenä. Samalla tarina sai ympärilleen laajemman sisältökehyksen kuin vain sisarsurman.

Varsinainen konserttiprojekti lähti liikkeelle itse balladitarinan tutkimisesta. Pohjamateriaalina käytin ruotsalaisten balladien kokoelmaa *Sveriges medeltida ballader*[149]. Keräsin laulutoisinnot *De två systrarna* -balladista alla olevan esimerkin kaltaisesti taulukkoon, kehitin kohtauksille nimet ja analysoin näin eri variaatioiden juonikulut ja yksityiskohdat. Tämän jälkeen vertasin niitä englantilaisista, skotlantilaisista ja amerikkalaisista balladeista koostuvan *Child ballads* -kokoelman vastaaviin lauluihin (*The Twa Sisters, Cruel Sister)*[150]. Näin hahmotin tarinan rungon ja siitä rönsyävät variaatiot.

147 Asplund 1994, 78.
148 Jonsson 1983, 268–301.
149 Jonsson 1983, 96–34.
150 Child 1882, 128–141.

A taustaa			
1. Det bodde en **bonde** *vid sjöastrand* / invid en sjö / på endera ön. / långt söder under ö. och två döttrar hade han. / han hade tvänne döttrar och bägge var de mö.	1. Det bodde en **skeppare** *jemte den å* han hade ej mer än döttrarna två	1. Det var en **kung** *i Englan* två döttrar hade han.	1. Där bodde två systrar *på Tvetteberg* De skulle gå till Åland och tvätta sej.
1. Det bodde en **torpare** *vid en å* han hade de rara döttrarne två	1. Det bodde **en fiskare** (allt u*p)på en ö* / han bodde pä en strand han hade/ägde två döttrar och vackra voro de.	1. Det bodde en **konung** så *långt uppå ö* han hade två döttrar och begge voro mö´r	1. Det bodde två jungfrur vid ett tvätteberg. De skulle gå till havet och tvätta sig
		1. Det bodde en **grefve** *vid en å* och två döttrar hade han.	
2. Den äldsta var svart som **svartan jord** den yngsta så hvit som **klaran sol**.	2. Den yngsta var hviter liksom en **snö,** den äldsta vara svart som Guds **heliga jord.**	2. Den yngsta hon var vacker som den **vackraste ros**, den äldsta hon var svart som den **svartaste jord.**	2. Den yngste hon var både **fager och hvit,** att sjelfva konungen friade dit.
		3. Dät kom då **Friare** till Grefvens gård han friade till den Yngsta	
		4. Dät är så Bruklit uppå vårt land den äldsta hon gifves altid först Man	
		5. Och får jag ej den jag vill ha så reser jag harmsen hän i dag.	
		6. Och ni skall få den ni vill ha Men intet resa i harmen i dag.	

Tarinan alkupuoli oli helpommin koottavissa yhtenäiseksi kuin loppupuoli, jossa juonet alkoivat eriytyä voimakkaammin. Ruotsalaiset balladit luovat selkeämmän alkumaiseman meren tai järven rannalla, ja sisarukset, tumma ja vaalea, esitellään heti alkuun. Kosijan ilmestyminen tarinaan sekä mustasukkaisuusteema ovat tavallisempia brittiläisissä toisinnoissa. Ruotsalaisissa lauluissa murhateon motiivia ei useimmiten avata. Nuoremman sisaren hukutusjakso on sen sijaan kuvattu kaikilla kielialueilla, ja se on myös ainoan suomenkielisen balladitoisinnon runo-osuuden keskeinen sisältö. Draama huipentuu juuri tässä kohtauksessa, jossa juoni etenee sisarusten dialogin kautta. Längelmäeltä vuonna 1850 tallennetussa toisinnossa se alkaa näin:

”Minun sisareni, minun sisareni
auta minua rannalle.
Minä annan kultakenkäni sinulle,
Kun ylkä on antanut minulle.”
Toinen laulo taas sille:
”En huoli mä, en huoli mä sinusta,
kyllä mä saan antamatas,
kyllä sä joulat veteen kuolta.”[151]

Kaikissa toisinnoissa nuorempi sisar tarjoaa vanhemmalle aina vain hienompia lahjoja, jotka toinen torjuu, mutta pisimmälle tämä kohtaus on venytetty juuri suomalaisessa versiossa, jossa nuorempi sisko anoo armoa kahdeksan kertaa. Viimeinen tarjous on yhteinen lähes kaikissa versioissa: sisar lupaa oman sulhasensa, jos sisko vielä pelastaisi hänet.

Tästä eteenpäin hajonta juonessa lisääntyy. Tavallisesti neito hukkuu, ja kiertävä muusikko tekee hänen luistaan harpun tai jonkin muun soittimen. Amerikkalaisissa versioissa sisar ajautuukin myllärin rantaan, joka sitten murhaa hänet. Ruotsalaisissa toisinnoissa päädytään vanhemman sisaren häihin, joihin myös soittaja saapuu harppunsa kanssa. Toisinaan harpun ääni tappaa morsiamen, tai sitten soitin ryhtyy laulaen kertomaan tapahtuneesta ja morsian tuomitaan kuolemaan. Tuomio saattoi olla tulessa polttaminen, piikkitynnyrissä pyörittäminen tai vaikka sulaan lyijyyn upottaminen. Myös onnellisia loppuja on haluttu: kuollut sisar herää henkiin harpun hajottamisen seurauksena, tai hän lentää kyyhkysenä taivaaseen. Näitä eri variaatioita käytimme käsikirjoituksessa hyväksemme.

151 Asplund 1994, 79.

Esityksen valmistaminen poikkesi edellisistä konserteista siten, että sain rakentaa sitä nyt ohjauksen alaisena. Työskentelin tiiviisti ohjaajani Taina Mäki-Ison kanssa, ja ideoimme esitystä yhdessä keskustellen useaan kertaan ennen varsinaisten harjoitusten alkua. Toisin kuin edeltä käsin ajattelin, emme luoneet käsikirjoitusta ensin, vaan se syntyi harjoituksissa improvisointiin pohjautuvan työskentelyn kautta.

Aloitimme naamionäyttelemisen perustekniikkaharjoitukset joulukuussa 2012, jolloin kertasimme jo aiemmin oppimaani sekä kehitimme valmiuksiani eteenpäin. Olin tutustunut naamioteatteriin aiemmin yhdessä Mäki-Ison ja Jussi Hynnisen kanssa muodostamamme *Hullu pöllö* -ryhmän musiikkidraamassa vuonna 2000. *Pöllön polska* -esityksen tyylilajina oli naamioteatteri ja aiheena *Kalevala*. Esitimme teosta toistasataa kertaa erityisesti kouluja kiertäen. Tuosta kokemuksesta jäi kipinä palata vielä naamioiden pariin, ja tutkintoni antoi siihen oivan mahdollisuuden.

Aluksi harjoitukset olivat kehollista ilmaisua avaavia, ilman naamiota tapahtuvia harjoitteita, joista siirryimme käyttämään neutraalinaamioita, jotka nimensä mukaisesti ovat neutraali-ilmeisiä kokonaamioita, sekä karakterinaamioita, eriluonteisia puolinaamioita. Naamionäytteleminen perustuu korostettuun kehollisen ilmaisuun, joka erityisesti kokonaamioilla näytellessä on ainoa ilmaisukeino. Siksi on hyvä työskennellä myös niiden parissa. Puolinaamiot jättävät suun alueen vapaaksi ja mahdollistavat myös äänenkäytön ja lisäävät siten ilmaisumahdollisuuksia.

Neutraalinaamioharjoitus Mäki-Ison ohjauksessa 21.11.2012. Videokuvakaappaus.

Tammikuussa 2013 valmistuivat Laura Mäkelältä tilatut naamiot, ja pääsimme harjoittelemaan niillä. Naamiot edustivat commedia dell'arte -tyyliä, mutta ne olivat kuitenkin uniikit, varta vasten esitystä varten luodut omaperäiset hahmot, jotka kehittyivät yhteisten keskustelujen ja Mäkelän luonnosten kautta näköisikseen. Naamiot karrikoivat sisarusten vastakkaisia luonteita ja piirteitä. Paha ja hyvä, älykkyys ja naiivius, kulmikkuus ja pyöreys olivat eräitä naamioissa ilmenneitä vastakohtaisuuksia.

Harpun voima -naamiot. Kuva Laura Mäkelä.

Omien naamioiden myötä lähdimme improvisoiden hakemaan niille karaktereja: omaa liikekieltä ja olemusta. Poimin naamion piirteistä muotoja, joita siirsin keholliseksi muodoksi ja liikkeeksi. Esimerkiksi nuoren siskon nenän pyöreä kaari siirtyi käsien tai rintakehän asentoon ja liikkumistapaan. Ohjaaja myös jututti, provosoi ja hämmensi hahmojani, jolloin hahmo alkoi reagoida sanallisesti. Hänen henkilöhistoriansa, mieltymyksensä ja asenteensa elämään paljastuivat kysymysten sekä erilaisten tehtävien kautta. Tämä on keskeistä naamioteatterissa. Naamiohahmoilla on omat halunsa, ja ne syntyvät vuorovaikutuksen kautta. Etukäteen hahmoja ei voi määritellä.

Valpuri harjoituksissa 26.3.2013. Videokaappaus.

Eevi harjoituksissa 26.3.2013. Videokaappaus.

Yhteisten harjoitusten lomassa ja rinnalla tein omaa musiikillista työtäni, johon liittyi balladitoisintojen valinta, sovitus, harjoittelu ja äänittäminen sekä tekstien muokkaus, kääntäminen ja sepitys. Valitsin balladitekstejä ja -melodioita eri kielialueilta, ja valitsin sopivat soittimet niiden säestämiseen. Suurin osa musiikista oli suoraan *Kaksi sisarta* -balladitoisinnoista, mutta mukana oli myös *Harpun voima* -sävelmiä, keskiaikaista tanssimusiikkia sekä omia sävellyksiä.

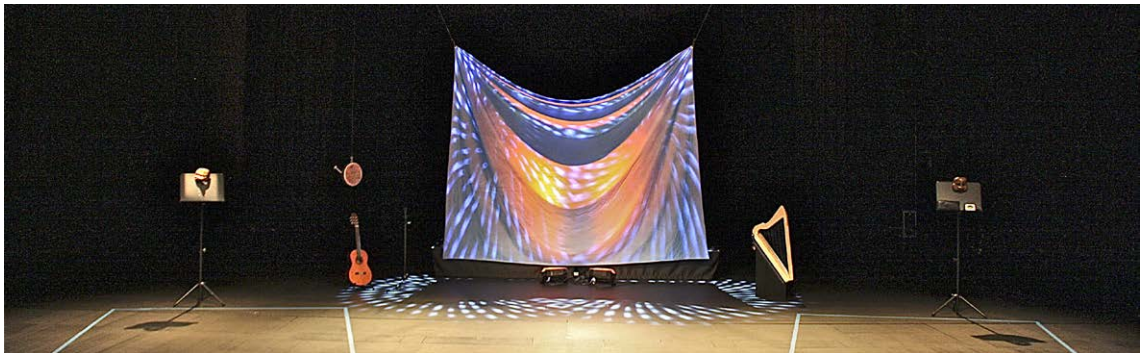
Esitys leikitteli keskiaikaisuudella. Tarina, musiikilliset ideat, naamioteatteri tyylilajina, leikarihahmo – kaikki olivat keskiaikaisia ilmiöitä, joista poimimme ideoita käsikirjoitukseen ja visualisointiin. Tarkkaan ajankuvaan emme kuitenkaan pyrkineet, sillä jo balladisävelmät ovat myöhemmin tallennettua uudempaa kerrostumaa. Käytimme historiallista tietoa hyväksemme, mutta sotkimme sekaan moderneja ja hulluttelevia elementtejä, sillä kuten naamioteatteriin kuuluu – mihinkään ei voinut suhtautua täysin vakavasti.

Keskeinen henkilökohtainen tavoitteeni oli pyrkiä rikkomaan omia rajoja, erityisesti ilmaisullisesti. Halusin kokeilla, mitä pitkälle korostettu lavailmaisu ja draaman keinot toisivat balladikerrontaan. Haastoin itseni ja laajensin tekemistäni monelle epämukavuusalueelle. Asetin kyseenalaiseksi käsitykseni itsestäni niin esiintyvänä taiteilijana kuin muutenkin ihmisenä ja löysin uusia puolia itsestäni tekemällä päinvastaisia valintoja ja ratkaisuja, kuin tavallisesti olisin tehnyt. Naamioteatteri on fyysistä teatteria joka asettaa vaatimuksia kehon hallinnalle. Esityksen valmistaminen oli siksi myös kehollinen tutkimusmatka, joka avasi uusia näkökulmia ja tuntemuksia itseen.

Naamioteatteri tyylilajina antoi minulle valtavasti haastetta ja tekemisen riemua. Ilmaisun fyysinen vaativuus toi itsensä voittamisen tuntoja ja oli siksi hyvin palkitsevaa. Palkitsevaa oli myös yleisön nauru, kun sen sai aikaiseksi. Leikinomainen tekeminen ja hulluttelu tekivät kaltaiselleni varovaisuuteen taipuvaiselle varmistelijalle hyvää. Samoin teki hyvää esiintyä ronskimpana kuin tavallisesti esiinnyn. Paineet siitä, miltä minun lavalla pitäisi kenties näyttää, piti unohtaa ja uskaltaa olla myös ruma ja groteski. Heittäytyminen draamaleikkiin pakotti luopumaan omakuvaan liittyvistä estoista, mikä olikin hyvin vapauttavaa.

Naamioteatteri on ristiriitojen välillä leikittelyä, joka mielestäni sopi loistavasti balladidraaman välineeksi. Kun balladien tragiikkaa korostamaton, toteavan objektiivinen ilmaisutyyli kohtaa naamioilmaisun arvaamattomuuden traagisuuden ja komiikan äärellä, syntyy kiinnostavia ristiriitoja. Balladitarinan pilkkominen kohtauksiksi, joissa sisaret vievät tarinaa eteenpäin omien näkökulmiensa kautta, toi teemoihin sellaista syvyyttä, jota pelkkä laulu ei tavoita. *Harpun voima* -esityksessä pyrimme hakemaan hyvää pahasta ja valkeaa mustasta – tai päinvastoin. Halusimme tuoda sisarukset esille stereotyyppisyydestään huolimatta moniulotteisina, jolloin heitä kohtaan pystyi tuntemaan myötätuntoa. Ja tuo myötätunto syntyi komiikan ja tragiikan törmäyksessä. Ohjaajani Mäki-Iso totesikin erään harjoituksemme yhteydessä seuraavasti:

> *Jaksan aina uudelleen innostua koomisen, suorastaan groteskin koomisen ja traagisen välisestä vaihtelusta, tai niiden välisestä leikistä. Se on minusta tärkeintä, että molempia kun tekee tosissaan, niin se toimii. Usein tulee yllätyksenä se, että juuri kun on liikuttunut, niin tulee todella hauskaa, tai toisinpäin.*[152]



Sonore-sali, Musiikkitalo. Kuva Heini Granberg.

152 Karhinen-Ilo 2013, muistiinpano harjoituksista.

Esitin *Harpun voimaa* kolmena iltana peräkkäin Musiikkitalon Sonore-salissa. Viimeinen läpimeno ennen ensi-iltaa tehtiin vielä esityspäivänä äänitekniikan takia. Tarkoitus oli käydä kohtaukset markkeeraten läpi, mutta olin niin tottunut vetämään harjoitukset täysillä, että haaskasin voimiani ja tämä kostautui esityksessä. Edeltävät työviikot olivat myös hyvin rankkoja, joten olin jo lähtökohtaisesti väsynyt. Väsymyksestä oli kuitenkin se hyöty, että se leikkasi osan jännityksestä pois.

> *En potenut mitään järisyttävää jännitystä. Lämmittelin itseni ja annoin mennä. Vaikka keskiviikon kenraalissa tein kaiken täysillä, sai ensi-ilta minut kuitenkin eri tavalla läkähtymään ja hengästymään. Minulla olikin ajoittain, jos ei nyt ihan vaikeuksia, niin epämukavuuksia äänenkäytön kanssa. Kun ensi kertaa on todellisen yleisön edessä, tapahtuu monenlaista yllättävää. Se, että ensi-iltayleisö lähti lämpenemään vasta pikkuhiljaa esityksen edetessä johtui varmasti siitä, että en kyennyt antamaan aikaa alun ensikohtaamiselle. Esitys meni kuitenkin hyvin. Työryhmäni oli tyytyväinen, enkä itsekään kokenut epäonnistuneeni. Se oli kelpo suoritus, hyvä avaus.*[153]

Ensi-illan vaikeudet liittyivät paitsi väsymykseen myös keskeisesti yleisön kohtaamisen haasteeseen. Vaikka harjoituksissani oli käynyt ihmisiä seuraamassa, oli todellisen yleisön ja esitystilanteen vaikutus silti yllättävä. Nyt tunsin hengästyväni enemmän, mikä vaikutti äänenkäyttööni heikentävästi. Kontaktin saaminen yleisöön ei onnistunut toivotulla tavalla, vaan siihen kului liikaa aikaa. Leikarin olisi pitänyt saada yleisö puolelleen ehdottomasti nopeammin, kuin ensi-illassa tapahtui.

Leikari esittäytyy. Kuva Jorma Airola

Toisen esityksen alla heräsin pohtimaan monitaiteiseen esitykseen valmistautumisen problematiikkaa, sillä olin uudessa tilanteessa:

153 Karhinen-Ilo 2013, päiväkirjamerkintä.

Toisen esityksen aamuna olin jännittynyt. Podin hermostuneisuutta jonka olisi luullut kuuluvan ensi-iltapäivään. Se helpotti kun lähdin ulkoilemaan ja lopulta Musiikkitalolle. Olin mielenkiintoisen uuden ongelman edessä: miten tällaiseen esitykseen valmistaudutaan? Täytyy latautua, virittää soittimia, meikata, pukeutua, lämmitellä ääntä ja kehoa. Mutta missä järjestyksessä, millä tavoin, millä aikataululla? Minulla ei ole tämän kaltaiseen esittämiseen liittyviä rutiineja, tapoja rakentaa hyvä esitysmoodi.[154]

Sain parannettua otettani ensi-iltaan verrattuna, ja pystyin kontrolloimaan paremmin voimiani sekä hidastamaan tempoani, varsinkin alussa.

Esitys oli vähän sujuvampi kyllä, ja äänellisestikin oli jo helpompaa. Paitsi että havaitsin kesken esityksen käyttäväni pienempää ääntä, josta sain sitten ohjaajaltakin pyyhkeitä.[155]

Äänenkäyttö, erityisesti puheäänen, oli suurimpia haasteita esittämisessäni. Iso *Sonore*-sali teki tästä haasteesta vielä isomman, sillä sen täyttäminen äänellisesti on vaativaa. Koko harjoitusprosessin ajan harjoittelimme kantavan, ison puheäänen käyttöä, joka on hyvin vierasta ja epämukavaa itselleni. Tuloksena oli usein epäluonteva nuotti puheessa, mikä vaivasi minua. Naamion kanssa oli helpompaa, sillä silloin olin vahvemmin roolissa ja suojassa. Mutta leikarin naamiottomuus oli lähempänä omaa henkilökohtaista ilmaisua, joten siinä roolissa minulla oli enemmän tekemistä.

Kolmas esitys tuntui itsestäni onnistuneimmalta. Löysin siihen uutta kehollista ajattelua, joka rutiinin lisääntymisen lisäksi vapautti esiintymistäni:

Kolmannessa esityksessä auttoi päivän aikana löytynyt havainto kehon selkäpuolesta. Ymmärrän sen nyt, että kyse oli kolmiulotteisuuden tunteesta. Ensimmäiset kaksi esitystä olin enemmän kaksiulotteinen, ikään kuin litistynyt yleisön ja itseni väliin. Pystyin hengittämään, olemaan läsnä paremmin saatuani kolmiulotteisen kinosfäärin itselleni. Ääni sai voimaa ja rentoutta, mahduin hengittämään itsessäni. Tasapainoni oli parempi - ja mikä parasta - olin paremmassa kontaktissa yleisön kanssa. Kolmannen konsertin yleisö oli aivan mahtava. Se lähti heti leikarin esittelyssä naurulla mukaan. Olin myös parempi alun läsnäolossa ja kommunikaatiossa kuin aiemmissa esityksissä, mutta ”helppo” yleisö teki kolmannesta esityksestä juhlaa.[156]

Valmistauduin viimeiseen esitykseen erityisen huolella valmistelemalla lavaa ja soittimia kaikessa rauhassa sekä lämmittelemällä kehoa ja ääntä lempeästi, riittävän pitkään. Annoin henkiselle puolelle myös enemmän huomiota:

Yritin olla myös pinnistämättä päivän mittaan. Nyt oli kaksi ihan hyvää esitystä takana, homma kyllä hoituu. Psyykkasin itseäni nautinnon ja ilon tilaan, joka huipentui hetkeen ennen esityksen alkua. Maatessani varjoteatterikankaan takana harppu vatsan päällä, ja kuunnellessani yleisön saapumista, katselin korkealle lavan rakenteisiin ja virnuilin leveästi. Muistutin itselleni tilanteen ainutlaatuisuudesta. Ja miten hauskaa tämä kaikki oikeasti on.[157]

Olin tajunnut jo varhain projektin alussa, että nyt olen tekemässä jotain sellaista, jota en ehkä koskaan enää tule vastaavalla tavalla toteuttamaan. Minulla oli rahoitusta ja aikaa sekä terveyttä ja motivaatiota ylittää rajojani kannustavan työryhmän tukemana. Otin asenteen, jossa pyrin olemaan mahdollisimman vastaanottavainen. Hiljensin itsekritiikin ääntä ja annoin ohjaajan ottaa tekemisestäni vastuuta. Tein, mitä hän pyysi, vaikka se ei olisi tuntunut mukavalta tai luontaisalta. Pyrin keskittymään tekemiseen itseensä, en itseni arvottamiseen. Tähtäsin viime kädessä nautintoon, jota itsensä haastaminen ja yleisön kanssa toimiminen voi antaa.

154 Karhinen-Ilo 2013, päiväkirjamerkintä.
155 Karhinen-Ilo 2013, päiväkirjamerkintä.
156 Karhinen-Ilo 2013, päiväkirjamerkintä.
157 Karhinen-Ilo 2013, päiväkirjamerkintä.

Eevi ja Valpuri. Kuvat Jorma Airola.

Tutkintolautakunnan palautteessa korostettiin rohkeuttani ja kiiteltiin sitä, että olin pyrkinyt pois mukavuusalueeltani kohti uusia ilmaisumuotoja. Eri illoille hajautuneet lautakunnan jäsenet näkivät hieman erilaiset esitykset, mutta huomiot olivat silti melko samankaltaisia. Kritiikki oli vähäistä, ja se koski juuri puheilmaisua ja alkukontaktin saamista ensimmäisessä konsertissa.

Yleisöltä saamani palaute oli innostunutta, ja moni kertoi nähneensä lavalla aivan toisenlaisen artistin kuin tunsivat etukäteen. Esitys viihdytti ja kosketti sekä herätti ajatuksia omista sisarussuhteista. Moni esikoinen kertoi samaistuneensa vanhempaan sisarukseen, vaikka tämä olikin se paha sisko. Itse olin koko projektiin valtavan tyytyväinen. Sain monitaiteisuuden näkökulman vahvasti esille ja löysin itsestäni uusia puolia. Minulla oli nyt esitys, jota halusin kehittää vielä pitkään erilaisilla areenoilla.

Esityksestä tuli toimiva kokonaisuus koko työryhmäni ansiosta. Ohjaajani Mäki-ison panos oli suuri, ja hän oli pyyteettömän innostunut hankkeesta. Puvustaja/lavastaja Granberg oli paitsi osaava visualisoija myös tarkkanäköinen havainnoija harjoituksissa, joissa hän oli paljon läsnä. Kun Musiikkitalon tekniikkatiimi oli vielä loppuvaiheessa mukana ja neljä ihmistä työskenteli ympärilläni minun ja esitykseni parhaaksi, oli oloni suorastaan häkeltynyt.

Työryhmä ensi-illassa 5.9.2013. Vasemmalla Granberg, oikealla Mäki-Iso. Kuva Jorma Airola.

Esitysten päätyttyä olin hyvillä mielin mutta hyvin väsynyt. Olisin kaivannut lepoa ja kunnon palautumisjakson, mutta iso työprojekti alkoi heti perään. Tällä oli vaikutusta seuraavaan konserttiin, sillä nyt olin tilanteessa, jossa tutkinnon suuntaa olisi voinut miettiä ja kerätä voimia uusiin ideoihin. Tuleva konsertti oli kuitenkin jo sovittu kahdeksan kuukauden päähän.

Balladitanssit

Pillipiipari ja Balladitanssijat. Kuva Jorma Airola.

BALLADITANSSIT – Skandinaavisen balladilaulun juurilla
27.5.2014 klo 19, Musiikkitalo, Black Box

Maija Karhinen-Ilo (laulu, tanssi, harppu, pillit, kerronta)
Lassi Logrén (jouhikko, oktaavimandoliini, laulu)
Marianne Maans (viulu, laulu)
Kirsi Vinkki (kampiliira, alttoviulu, laulu)
Balladitanssijat (laulu, tanssi)

Valotekniikka: Jukka Kolimaa
Äänitekniikka: Jon-Patrik Kuhlefelt
Tuottaja: Päivi Koivula

1. Valravnen
Tanskalainen balladi.

2. Pyhä yrjänä ja lohikäärme
Vanhin suomeksi painettu arkkiveisu vuodelta 1683.

3. Lindormen
Suomenruotsalaisista toisinnoista koonnut Marianne Maans. Sov. Maija Karhinen-Ilo ja Marianne Maans.

4. Nornagests ríma
Färsaarelainen balladimelodia.

5. Ranskalainen tanssi
Keskiaikainen tanssisävelmä.

6. Vesmanviiki –sikermä:

Sven Nordmand (den gamle) Tanskalainen, 1500-luvulla muistiinmerkitty sävelmä.

Vesmanviiki Suomalainen toisinto. Tekstin laulanut Martta Pulli 1973, melodia eri toisintojen risteymä.

Sven Nordmand Tanskalainen melodia 1800-luvun lopulta.

7. Inkerin virsi

Kalevalamittainen balladi, helkavirsi, sepitetty suomeksi 1300-1400-lukujen vaihteessa. Loppuosan runoillut tanskalaisen esikuvan pohjalta Maija Karhinen-Ilo.

8. Pillipiipari

Huiluimprovisaatio färsaarelaisen laulusävelmän pohjalta.

9. Annikaisen virsi

Kalevalamittainen balladi, helkavirsi. Teksti: Suomen Kansan Vanhat Runot / oma kooste useista runoista

10. Ormurin langi

Färsaarelainen balladilaulu, englanninkielestä kääntänyt Maija Karhinen-Ilo

11. Vilhelmi ja hilma

Arkkiballadi, kirjoittanut Frans Juho Järvinen 1890. Melodian laulanut Viljo Marttila ja Yrjö Perälä 1959.

12. Velisurmaaja

Teksti Kanteletarta mukaillen, melodian laulanut Martta Kähmi, Suistamo.

13. Morsiamen kuolo

Tekstitoisinto Jooseppi Lampinen 1957. Melodia tallennettu Kesälahdella.

Maija Karhinen-Ilo ystävineen vie keskiaikaisten tarinoiden ja ketjutanssin pyörteisiin. Konsertissa kuullaan sadunomaisia ja traagisia tarinoita ritareista, myyttisistä eläimistä ja rakkaudesta. Mukana on varhaisimpien suomalaisten balladien lisäksi lauluja ja melodioita myös Tanskasta ja Färsaarilta.[158]

Valravnen. Kuva Jorma Airola.

158 Karhinen-Ilo 2014, lehdistötiedotteesta.

Neljännen konserttini kantavina teemoina olivat keskiaikaiset balladitarinat, tanssillisuus ja leikarit. Lähes kaikkien konsertin balladien synnyn voi sijoittaa keskiajalle. Tarinat ja runot olivat lähtökohtaisesti tuolta ajalta, mutta suomenkielinen runoasu on voinut syntyä vasta paljon myöhemmin. Sama pätee melodioihin. Pyrin viittaamaan erilaisin keinoin keskiaikaan, mutta se ei ollut orjuuttava tekijä kappalevalinnoissa.

Balladitanssit-konserttiin valitsemani laulut loivat erilaisen maailman edellisiin konsertteihin verrattuna. Balladin traagisuus ja kohtalonomaisuus oli edelleen lauluissa läsnä, mutta varsinkin konsertin alkupuolen sadunhohtoisessa ritarimiljöössä liikkuvat tarinat saivat poikkeuksetta onnellisen lopun:

> *Yrjänä pelastaa neidon lohikäärmeen kynsistä, myyttinen käärme ei syötäkään Signe-neitoa lapsilleen, vaan muuttuu ritariksi; nuori mies selviää nokkeluuden avulla kuolemalta, kauan odotettu sulho ehtii kuin ehtiikin viime minuutilla estämään Inkerin joutumisen toiselle miehelle. Illan balladit ovat siten sadun omaisempia, ja saduilta me odotamme onnellisia loppuja.*[159]

Konsertin loppupuolen lauluissa lähestyttiin suomalaista talonpoikaismaisemaa. Näin balladin matka keskiajan hoveista suomalaisiin torppiin tuli näkyväksi. Oleellista konsertin alaotsikon lauseessa on se, että skandinaavisen balladilaulun erityispiirre on ollut niiden esittäminen myös ketjussa tanssien. Tämä oli konserttini johtoajatus, ja tanssi ja liike olivatkin balladitarinoiden säestäjänä läsnä melkein koko ajan.

Balladitanssit-konsertti rakentui neljästä eri elementistä: soolo-osuuksista, duotyöskentelystä, bändisoitosta ja balladitanssista sekä kokoamani ryhmän *Balladitanssijoiden* että yleisön kanssa. Soolo-osuuksissa pyrin syventämään taitoani tarinankertojana ja laajentamaan ilmaisuani rohkeampaan tanssillisuuteen. Duot olivat kohtaamisia, joiden kautta pyrin löytämään jotain uutta omaan muusikkouteeni. Konsertissa oli 10 minuutin instrumentaalijakso, jossa sain asettua muusikoksi muusikkojen joukkoon, olematta lainkaan solistisessa roolissa. Varsinaiseen balladitanssiin päästiin vasta konsertin loppupuolella. Johdattelin valmentamani balladitanssiryhmän tanssiin pillisoolollani, jonka jälkeen esitimme kolmen balladin sikermän: yhden kalevalamittaisen, yhden färsaarelaisen ja yhden uusimittaisen balladin. Tämän jälkeen kutsuin yleisön kanssamme tanssiin.

Yleisötanssi oli tärkeä osuus konsertissani. Halusin itse saada kokemuksen isolla joukolla tapahtuvasta balladitanssista, mutta uskoin sen antavan elämyksen myös joillekin siihen osallistuville. Balladitanssi ei ole parhaimmillaan esitettynä, vaan sen idea aukeaa parhaiten itse osallistumalla. Pyrin myös rikkomaan ratkaisulla perinteistä konserttimuotoa sekä esittäjän ja katsojan välistä rajaa.

Konsertin henkilökohtaiset haasteet liittyivät tarinankerronnallisen otteen hallintaan. Tarinoita oli jälleen useita, ja niissä oli paljon tekstiä ja tapahtumia. Vaikka mukana oli muutama ennestään tuttukin teksti, niin tilanteiden jatkuva vaihtuminen koetteli keskittymistä. Ketjutanssin vetäminen esilaulajana oli myös paljon haastavampaa, kuin olin alun perin kuvitellut.

Muut haasteeni liittyivät keholliseen olemiseen ja liikkeeseen. Konsertin aloittavassa lyhyessä tanssisoolossa tavoittelin erityisesti läsnäoloa liikkeessä. Pyrin luomaan hahmoja ja tilallisia muutoksia muutamalla *Valravnen*-balladin sisällöllisellä ajatuksella. Tärkeätä oli myös pyrkimys pakottomaan liikkeeseen. Tanssisoolo sisälsi muutaman tarkemman koreografisen liikkeen, muu oli ideaan sidottua improvisaatiota. Olimme rakentaneet soolon yhdessä feldenkrais-opettajani, tanssitaiteilija Raisa Vennamon kanssa.

Kehittyminen laulajana ja äänenkäyttäjänä oli tietysti myös keskeistä. Pyrin kohti parempaa äänen kvaliteettia ja ilmaisuvoimaa. Työskentelyni äänenkäytön opettajani Ritva Eerolan kanssa oli mielestäni kantanut hedelmää. Olin saanut kantavuutta, voimaa ja lisäsointia ääneeni ja toivoin, että nämä kuuluisivat konsertissa.

Koko tutkintoni keskeisiä työskentelymetodeja ovat olleet päiväkirjan pito ja videointi. Olen työstänyt konsertteja pääasiassa itsenäisesti, ilman ohjaavaa opettajaa, jolloin olen itseäni videoimalla voinut asettua ohjaajan asemaan. Päiväkirjan pito ei ole ollut aivan säännöllistä, mutta pyrin kirjaamaan ylös ainakin sellaisia tilanteita, joissa tapahtui jotain erityistä oivaltamista. Tällaisesta on esimerkkinä seuraava merkintä *Balladitanssit*-konsertin harjoitusperiodilta. Kävin konserttikevään aikana Nykytans-

159 Karhinen-Ilo 2014, käsiohjelmasta.

sin keskus Zodiakin tanssikursseilla säännöllisesti ja tutustuin useampaan opettajaan ja liikkeelliseen lähestymistapaan. Tekstissä mainitaan kaksi kurssien viidestä opettajasta sekä Raisa Vennamo, jonka opastuksella rakensin tanssisooloani konserttiin.

> *Treenaamassa Karjalatalon Kamusalissa klo 11–14.30. Ensimmäisen tunnin liikuin. Tein itselleni tuttua kahdeksikkoa kävellen salissa rivakasti mutta jalkapohjat aistien. Välillä tein kielitäryharjoituksia samalla. Tavoitteena oli päästä liikkeen tuntuun ja jonkinlaiseen henkiseenkin tilaan. Jatkoin Linda Prihan harjoitteiden innoittamana tärisytystä paikallaan seisten. Otin myös ääntä mukaan. Vanha tuttu harjoitus on saanut uutta merkitystä ja tuntumaa nykytanssituntien ja jalkapohjatunnun kautta. Yritän saada koko luuston resonoimaan ja löytää istuinluut, ja sitä kautta voiman tunnun. Tein myös riittävän pitkään, aivan kuten Lindan tunneilla on tehty. Silloin jää voimakas täry ja energian tuntu kehoon pitkäksi aikaa. Siirryin Carl Knifin tanssisarjan ideoihin. Treenasin käsien rotaatiota ja linjoja.*
>
> *Klo 12 söin eväitä ja katsoin videolta otteen Raisan kanssa pidetystä ensimmäisestä harjoitussessiosta. Puolen tunnin pätkässä oli kokeiluja ja paljon puhetta. Kirjasin Raisan ajatuksia myös samalla ylös. Hän antoi paljon ajateltavaa. Näytin tosi kököltä videolla. Olin toki vähän sairas ja jännittynytkin, liike ei todellakaan virrannut. En näyttänyt osaavan edes kävellä. Video paljastaa selkeästi yläkropan jäykkyyden. Treenasin vielä videolla ollutta Raisan liikesarjaa ja yritin myös itseäni videoimalla ja videoita katselemalla analysoida mistä jäykkyys tulee. Sain hiljalleen kokeilemalla lisää sulavuutta ja ”oikeita” suuntia. Työskentely vaikutti suuresti olooni kun ryhdyin soittamaan pilliä. Soitin ensin vapaata improa ilman pulssia ja yritin saada tuntumaa rintakehään samalla. Löytyikin aivan uusi koti. Sain käteni ja hengityksen tukeutumaan rintakehään ja kaikki helpponi. Sormet liikkuvat kuin itsestään kun en puristanut niitä, enkä joutunut kannattelemaan käsiäni ”tyhjän” päällä. Videoin myös tätä. Vaihdoin tanssiteemaan ja työskentelin samalla tavalla hakien rintakehän luontevaa ja hengittävää liikettä, kuin myös vaivatonta lantiomaljan alla kulkevaa jalkatyötä. Olo oli varsin luonteva ja helppo ja se näkyi myös videolla. Soitin myös vähän sopraanohuilua ja hain sormityölle tukea myös rintakehästä. Löytyi ja auttoi. Kokeilin samaa myös harpulla ja uskomatonta miten paljon sain ajatuksesta apua siihenkin. Soittelin vähän niitä näitä, keksin riffejä sun muuta, nautiskellakseni uudesta löydöstä.*[160]

Päiväkirjamerkinnän mukaan liikkuminen ja kehollinen ajattelu saivat aikaan minussa muutoksia ja uusia oivalluksia, joilla oli merkittävää vaikutusta myös soittamiseen. Suhde vanhaan taitoon muuttui uudeksi toisen näkökulman ja kehollisen kokemuksen kautta. Feldenkrais-tekniikan tuoma ajatus etsiä liikkeelle helpompia väyliä on herättänyt minut tutkimaan vanhoja kehollisia käytäntöjäni uudelleen. Tekstini kertoo myös videoinnin merkityksestä työskentelymetodina. Olen voinut arvioida ja kehittää liikettäni myös katseen havainnoinnin kautta videoimalla harjoituksiani ja esityksiäni.

Neljänteen konserttiini kuului olennaisesti myös se, että pyrin ulospäin omasta balladikokemuksestani kohti kollektiivista jakamista. Balladitanssiryhmä syntyi tästä ajatuksesta. Ryhmän kautta olen saanut kokemuksia laulutanssista ja sen vetämisestä, ja tehnyt myös havaintoja sen yhteisöllisestä ja voimaannuttavasta vaikutuksesta. Ryhmän perustaminen oli myös pedagoginen hanke ja valmensi minua tietoutta jakavaan balladiasiantuntijuuteen.

Tuotin konserttiin myös omaa tekstiä. Suomalainen kalevalamittaan sepitetty *Inkerin virsi* on käännös ruotsalaisesta lähteestä, jossa alkuperäinen tanskalainen tarina jää kesken.[161] Halusin esittää tarinan kokonaisena ja käänsin puuttuvan loppuosan suomeksi. Lähteenä minulla oli Elsa Haavion tutkimus *Inkerin virsi, vertaileva runotutkimus*, jossa hän käy seikkaperäisesti läpi tanskalaisen alkuperäistekstin. Tarinaa seuraten sepitin lähes saman verran säkeitä lisää, kuin suomalaisessa balladissa aikaisemmin oli.

Toinen käännökseni oli färsaarelainen *Ormurin Langi - Suuri Käärme*. Käänsin alun perin 86 säkeistöä sisältävästä balladista 30 säkeistöä parin netistä löytämäni heikohkon englanninnoksen avulla, joista esitimme vain ensimmäiset kahdeksan. Aika ei olisi riittänyt kovin paljon useampaan, eivätkä viimeiset säkeistöni vielä läpäisseet esittämiseen vaadittavaa sensuuriani.

160 Karhinen-Ilo 2014, päiväkirjasta.
161 Enäjärvi-Haavio 1943, 183.

Avustajien suuri määrä teki konsertista erilaisen muihin konsertteihini verrattuna. Elementtejä oli paljon, eikä niitä voitu yhdistää lopulliseen muotoonsa kuin vasta edeltävän päivän harjoituksissa. Konseptin toimivuus oli nähtävissä vasta silloin, eikä paljonkaan olisi ollut tehtävissä, jos ongelmia olisi ilmennyt.

Tavoittelin perinteisen konserttimuodon rikkomista, sillä halusin luoda tilanteesta pikemminkin tapahtuman, jossa olisi riittimäisiä ja yhteisöllisiä piirteitä. Tilaratkaisu oli hyvä yritys tähän suuntaan, mutta toteutus jäi puolitiehen osin tilan rajoitusten tähden. Samaan tasoon ei ollut saatavissa riittävästi yleisöpaikkoja, joten jouduin jättämään nousevan katsomon yläosan käyttöön. Täten syntyi kaksi erilaista yleisöä, joista toinen oli areenan ympärillä ja enemmän tapahtuman keskiössä, ja toinen ylhäältä tilaisuutta enemmän perinteisellä tavalla tarkkaileva. Palautteen perusteella kumpikin yleisö pystyi nauttimaan konsertista, mutta kokemus oli varmasti eri puolilla aivan erilainen.

Inkerin virsi. Kuva Jorma Airola.

Jotkut yleisössä kokivat areenamaisen ratkaisun epämukavana, koska silloin tulee myös itse katselluksi. Asetelma vaati myös meiltä esiintyjiltä tavallista suurempaa ja kolmiulotteista lavapreesensiä, sillä areena oli konsertin loppupuolella mukaan tulleen tanssiryhmän takia laaja. Harjoitusaikamme paikan päällä jäi liian lyhyeksi, jotta tilaan olisi ehtinyt riittävästi sopeutua. Itselleni jäi tunne, että tilan hallinta jäi siten puolitiehen.

Neljännestä konsertistani muodostui omassa kokemuksessani sarjan keskeneräisin. Kuten jo mainitsin, olin edellisen konsertin jälkeen tauon tarpeessa, mutta sen sijaan konserttien välillä oli vähemmän valmistautumisaikaa kuin aiemmin, vain kahdeksan kuukautta. Olin paineinen ja koin, että olin ottanut liikaa aiheita konserttiin ja että aikaa oli käytettävissä liian vähän. Esityksestä oli tulossa tilkkutäkki, jonka toimivuudesta en ollut aivan varma. Jokainen osa-alue oli mieluinen, mutta kutakin niistä olisi voinut viedä paljon pidemmälle – varsinkin soolo-osuuksia. Yhtyeosuuksista nautin kovasti, mutta ne olisivat kaivanneet vielä esityksellisessä mielessä lisäharjoitusta ja ehkä tilan vuoksi myös ulkopuolisen ohjaajan. Balladitanssijoiden kanssa saavutimme konsertissa huippukokemuksen, sen verran intensiivinen tunnelma osuuteemme syntyi. Myös yleisötanssi vastasi mielikuvaani ja tarjosi minulle kokemuksen isolla joukolla tapahtuvasta balladitanssista.

Vaikka jotain jäi niin sanotusti hampaan koloon, niin konsertti vei minua ilman muuta eteenpäin ja toi uusia näkökulmia balladien esittämiseen. Ilmaisukeinoni varsinkin kehollisesti ja tanssijana laajenivat, ja uskalsin taas jotain enemmän. Oloni konsertin ajan oli varma, sikäli esiintyjänä olin saanut lisää

vahvuutta. Lautakuntapalautteessa huomio kiinnittyi erityisesti tanssillisiin osuuksiin, joista pidettiin kovin. Olin avannut jotain uutta omaan liikkumiseeni. Balladitanssiryhmän osuuteen oltiin erityisen ihastuneita.

Myös yleisöpalaute oli kannustavaa ja ilahtunutta. Moni kertoi eläytyneensä tarinoihin, joiden kerrontaa liikkeelliset elementtini olivat heidän mielestään tukeneet. Ainakin eräs arviolta 5-vuotias poika oli päässyt tarinoihin sisään, koska hihkaisi konsertin päätteeksi:

”Mahtava esitys – linnoja ja ritareita!”

Morsiamen kuolo, yleisötanssi. Kuva Jorma Airola.

Viihdetähden kuolema

Kuva Jorma Airola.

VIIHDETÄHDEN KUOLEMA – Balladi 2015

9.5.2015 klo 19, Musiikkitalo, Sonore

Freija-yhtye
Maija Karhinen-Ilo (laulu, kitara, piano)
Arto Anttila (sähköbasso, laulu)
Matti Laitinen (sähkökitara, laulu)
Lassi Logrén (viulu, avainviulu, mandoliini, laulu)
Oskari Lehtonen (lyömäsoittimet)
Äänitekniikka: Marko Myöhänen, valotekniikka: Jukka Kolimaa, tuottaja: Päivi Koivula

1. Kuule tarinaa
2. Malesian mysteerikone
3. Marjukka
4. Kaivo
5. Viihdetähden kuolema
6. Tuulia
7. Toinen nainen
8. Vilhelmin haamu
9. Laulu balladista

Kaikki sanoitukset ja sävellykset Maija Karhinen-Ilo, paitsi
8: säv. trad. Englanti, san. Karhinen-Ilo/trad.
6: Teksti käännös amerikkalaisesta murhaballadista *Delia*
Sovitukset yhtye.

> *Traagisia tarinoita, tummia tunnelmia. Rakkautta, kuolemaa ja mystiikkaa. Nämä teemat ovat kiehtoneet ihmisiä aina, ja niistä on balladilaulut jo keskiajalta lähtien rakennettu. Millaisia voisivat olla tästä ajasta kertovat balladit? Tämä on ollut keskeinen kysymykseni tohtorintutkintoni viimeisen konsertin kohdalla.*[162]

162 Karhinen-Ilo: konsertin käsiohjelmasta 9.5.2015.

Viidennen konserttini ideana oli pohtia balladin olemusta tässä ajassa. Millä tavalla ja missä muodoissa balladitraditio vielä elää, ja millaisia balladeja tehdään ja esitetään? Miten itse lähtisin luomaan uusia balladeja? Miten balladitradition tuntijana päivittäisin vanhoja balladiaiheita, ja mitä niistä nostaisin uusissa balladeissa esille? Aluksi pidin mahdollisena, että esittäisin myös muiden tekemiä uusioballadeja, mutta matkan varrella varmistui tunne siitä, että minun pitää tehdä laulut nimenomaan itse. Näin joudun pohtimaan perinpohjaisesti, mitä balladi on. Laulunkirjoittamisen haaste oli myös kiehtova.

Alkuperäinen suunnitelmani oli esittää viimeisen konsertin laulut solistisesti, itseäni säestäen, mutta jo varhain muutin suunnitelmaa ja valitsin säestäväksi yhtyeeksi oman vakituisen kokoonpanoni *Freijan*. Yksi perustelu valinnalle oli se, että käyttämällä samaa kokoonpanoa ensimmäisessä ja viimeisessä konsertissa, saan kenties konkreettista kuvaa omasta kehityskaarestani tutkinnon aikana. Toinen syy oli käytännöllinen. Yhtye vietti 10-vuotisjuhlaansa viimeisen konsertin aikaan, ja tuntui järkevältä ottaa konserttiprojekti osaksi juhlavuotta ja tiivistää näin yhtyeen toimintaa. Konsertti tarjosi meille myös mahdollisuuden kokeilla uutta lähestymistapaa ja soundimaailmaa.

Balladit ovat olleet aikansa populaarimusiikkia. Halusin nostaa tämän näkökulman esille ottamalla vaikutteita nykyisestä populaarimusiikista ja pyrkimällä tuomaan laulut tähän päivään. Kansanlaulu on lauluissani silti vahvasti läsnä, enkä sitä juuri taustani vuoksi kokenut tarpeelliseksi häivyttääkään. Käytin traditionaalisen balladin keinoja lauluja rakentaessani ja pyrin olemaan tietoinen siitä, miten niitä myötäilin tai vastustin. *Freija*-yhtyeen sointiin haimme kuitenkin populaarimusiikillisia vaikutteita korvaamalla akustisia soittimia sähköisillä sekä ottamalla mukaan avustavaksi muusikoksi lyömäsoittaja Oskari Lehtosen.

Konsertti valmistettiin Musiikkitalon Sonore-saliin, joten tavoittelin esitykseen ison lavan täyttävää ja näyttävää konserttia, jossa lavatyyliä ja estetiikkaa haettiin myös populaarimusiikin puolelta. Yhtyeen lavarooli oli etäinen eikä pyrkinyt kommunikoimaan avoimesti keskenään tai yleisön kanssa, mitä myös valojen avulla korostettiin. Itse otin pelkistetyn solistin roolin enkä hakenut aiemmista konserteista poiketen monitaiteista näkökulmaa laulujen esittämiseen. Säestin kyllä mukana osassa lauluja ja tanssin yhdessä, mutta lähinnä keskityin balladien laululliseen tulkintaan.

Tutkintolautakunnan palautteesta päätellen tavoitteeni ymmärrettiin hyvin. Populaarimusiikillista lähtökohtaa kiiteltiin, ja sitä pidettiin jopa merkittävänä avauksena suomalaisen kansanlaulun alueella, josta on puuttunut tällainen ”brittiläistyyppinen folk”. Esitystä pidettiin tyylikkäänä ja balladille uskollisena ja tulkintojani vaikuttavina. Laulut tulivat palautteen mukaan keskeisesti etualalle. Ratkaisu, jossa olin keskiössä laulujen tulkitsijana yhtyeen jäädessä lähes konkreettisesti varjoihin, pidettiin balladien kannalta onnistuneena valintana, vaikka yhtyeen aktiivisempaa rooliakin kaivattiin. Esitys koettiin myös turhan varovaisena, mutta tähän uskottiin salin ja tutkintokonserttien luonteen osaltaan vaikuttaneen. Toisaalta liian revittelyn epäiltiin voivan vaikuttaa tulkintaan myös hajottavasti. Balladit voisivat mennä liiallisen dramatisoinnin vaikutuksesta ”pilalle”, kun hienovaraisuus menetetään.

Tekemäni laulut saivat hyvän vastaanoton. Niitä pidettiin huolella tehtyinä ja pohdiskelevina, oikeina balladeina. Oman luovan puolen tuominen balladiin näin omien laulujen kautta nähtiin hienona päätöksenä konserttisarjalleni. Tutkintoni merkittäväksi vaiheeksi muodostuikin laulujen kirjoittamisen prosessi. En ollut sitten teinivuosieni kirjoittanut lauluja, joissa sekä teksti että melodia olisivat omia. Se oli siksi haasteellinen mutta myös äärimmäisen kiinnostava tehtävä. Laulunteko sai minut miettimään konkreettisella tasolla, mistä balladit mielestäni muodostuvat ja miten itse balladin määrittelisin. Oman muusikkouden kannalta oli myös tärkeää päästä tekemään omaa musiikkia, mitä en tutkintoni yhteydessä aiemmin paljon tehnyt. Omista balladeista tulikin sen vuoksi hyvin tärkeitä lauluja, ja niiden esittämiseen syntyi perinnelaulujen esittämiseen verrattuna syvempää merkityksellisyyttä. Esitin uusia, ennen kuulemattomia tarinoita itse valitsemistani aiheista, omalla tyylilläni.

Käsittelen seuraavaksi lauluntekoprosessiani jokaisen kirjoittamani balladin kautta, siinä järjestyksessä, kuin ne konsertissani esiintyivät.

Kuule tarinaa

Pelkistä balladeista koostuva konsertti tarvitsee mielestäni jonkinlaisen johdanto-osuuden, jossa sekä yleisö että esiintyjät voivat virittäytyä varsinaisten balladien äärelle. Tämä on myös hyvin perinteinen tapa toimia. Ennen pitkiä kertovia lauluja on usein laulettu jotain lyyrisempää ja kepeämpää. Tätä taustaa vasten mietin aloituslauluni aihetta.

Syntyi ajatus laulusta, jossa kehotan kuulijaa kuuntelemaan tarinaa. Tämä kehotus sisältyy laulun kertosäkeeseen: *Nyt kuule tarinaa. On musta valkeaa. Ja valkeankin takaa tummaa kangastaa.* Mustan ja valkean, hyvän ja pahan rinnastaminen on kliseistä mutta toisaalta hyvin keskeistä balladimaailmassa. Tyypillisesti stereotyyppiset balladitarinat eivät silti ole aina suinkaan yksiselitteisiä. Hahmot voivat olla ristiriitaisiakin, ja traagisia tapahtumia ja tekoja voi nähdä monessa valossa.

Aloituslaulun säkeistöissä pohdin tekijän kannalta balladin rakentamisen problematiikkaa. Vaikka balladit ovat kautta aikain rakentuneet erilaisten kaavojen pohjalle, on silti paljon vaihtoehtoja ja malleja oman tarinan rakentamiseen. Kun tradition päälle asettaa myös päivittämisen ja uudistamisen vaatimuksia, on tehtävä entistä vaikeampi.

On monta tapaa aloittaa balladi
ja tarunhohdon henki puhaltaa.
On monta tapaa luoda estradi
jolla ihmiskohtaloita ratkeaa.

Aloittaessani konsertin valmistelua halusin tietää, mitä laulujen tekemisestä on kirjoitettu. Olin tarttumassa työhön, jota en ollut määrätietoisesti koskaan tehnyt. Heikki Salon *Kahlekuningaslaji – laululyriikan käsikirja*[163] on harvinainen, puhtaasti laululyriikkaan erikoistunut suomenkielinen opaskirja. Palasin kirjaan aina silloin tällöin laulunkirjoitusvaiheen aikana ja sain tarpeellista tukea sekä ideoita Salon ohjeistamana. Tärkein tieto, jota hän kirjassaan tarjoaa, on se, mitä laulun tekeminen on prosessina ja millaisia keinoja laulujen synnyttämiseen on tarjolla. Hankin Salon ohjeen mukaisesti riimivihkosen, johon kirjoitin muistiin mieleen juolahtavia aiheita, riimejä ja värssyjä. Toisinaan tartuin vihkoon synnyttääkseni ideoita ”kynä edellä”, toisinaan kirjasin jo mieleen tulleita teemoja.

Palasin teksti-ideoihin silloin tällöin ja kehittelin joitain ajatuksia pidemmälle. Tällä tavalla syntyi konsertin aloituslaulu. Olin joskus kirjoittanut lauseen *On monta tapaa aloittaa balladi* ja pysähdyin myöhemmin sen äärelle. Syntyi lisää lauseita aloituksella *On monta tapaa,* joissa nostin balladin keskeisiä teemoja esille, kuten rakkaus ja kuolema. Tällöin syntyi myös ensimmäinen versio kertosäkeestä. Palasin tekstiaihioon vielä kolmannen kerran, nyt tositarkoituksella. Näin, että aiheessa oli ideaa, ja halusin siitä jo laulun. Toistuvat päälauseet saivat jälkeensä sivulauseita, ja säkeistöjä alkoi syntyä.

On monta tapaa särkeä romanssi,
on ikuisesti rakkaus vaikeaa.
On monta tapaa tappaa sankari,
ja murhamiehen synnit lunastaa.

Kun teksti oli löytänyt muodon ja saanut sopivan pituuden, oli musiikin vuoro. Jotkin lauluistani ovat syntyneet musiikki edellä, toiset yhtäaikaisesti tai lomittain ja toiset, kuten aloituslaulu, runo edellä. Koko konsertin melodiat sävelsin laulaen ja soittaen joko sähköpianoa tai kitaraa. Kumpikaan soittimista ei ole minulle vahva ilmaisuväline, mutta riittävän luonteva työkalu. Soittimet olivat tietoinen valinta myös siksi, että ne ovat tavallisimpia lauluntekovälineitä tämän päivän laulaja-lauluntekijöille. Soittimet ohjasivat myös sävelkieltäni tyylillisesti populaarimusiikin suuntaan, toisin kuin haitari tai harppu olisivat kenties tehneet.

Ensimmäinen melodia lauluun syntyi kitaran kanssa laulaen. Lähdin rennosti kokeilemaan erilaisia sointukiertoja, ja valmista tuli hyvin pian. Laulu sai ensimmäisen muotonsa pakottomasti, aivan liian pakottomasti, ja se herätti heti epäilyksiä. Onko tämä jo olemassa oleva melodia, vai onko se vain muuten liian ilmiselvä ja yksinkertainen? Tiettyyn yksinkertaisuuteen tavallaan pyrinkin, mutta missä

163 Salo 2006/2004.

menee raja? Äänitin laulun ja päätin myös esittää sen saman tien puolisolleni. Hän piti tekstiä hyvänä, muttei ollut melodiasta niin varma. Tämä vahvisti tunnettani siitä, että sävellys ei ollut vielä suinkaan valmis.

Keskeiseksi ajatukseksi nousi nyt kappaleen sijainti konsertin alussa. Millä tavalla haluan konsertin aloittaa? Mikä on tyylilaji ja tempo? Millaiset valot, millainen tunnelma, tapahtuuko näyttämökuvallisesti jotain? Lähdin miettimään sävelen roolia tunnelman kautta ja koko konsertin kaaren kautta. Minulle alkoi vahvistua tunne siitä, ettei ensimmäisessä numerossa tarvitse olla paljon säveliä. Säkeistöt voisivat olla puheenomaisia, jotka melodisempi kertosäe rikkoo. Harmonisesti voisi liikkua vain yhden tai kahden soinnun alueella, riffimäisesti, kuivakkaasti, rytmisillä ideoilla flirttaillen. Mielessäni soi australialainen indie-yhtye *Nick Cave & Bad Seeds*[164]-tyyppinen riisuttu mutta maaginen poljento.

Syntyi yksinkertaisempi, staattisempi melodia, jonka esittelin yhtyeelle harjoituksissa ja joka sai näin ensimmäisen muotonsa yhtyeversiona. En ollut kuitenkaan vieläkään tyytyväinen; kappale tuntui olevan edelleen keskeneräinen. Loppujen lopuksi tein lauluun ison muutoksen vielä konserttipäivää edeltävissä harjoituksissa, jossa koko rytminen ideakin pistettiin uusiksi. Tämä muutos helpotti oloani, ja jälkikäteen konserttivideota seuratessani olin tyytyväinen, että olin rohjennut tehdä noinkin viime tingan muutoksen.

Malesian mysteerikone

Kun keväällä 2014 tapahtunut jumbojetin katoaminen täytti otsikot, olin varma, että tästä teen vielä balladin. Tapaus oli erikoinen, ja se oli synnyttänyt niin paljon spekulaatiota ja salaliittoteorioita, että se oli verratonta balladiainesta. Meidän suomalaisten näkökulmasta aihe oli myös riittävän etäällä, sillä koneessa ei ollut yhtään suomalaista ja kaikki tapahtui maantieteellisesti kaukana. Näin tapahtuneeseen voi kaikesta traagisuudesta huolimatta suhtautua tarinana. Aiheesta oli valtavasti aineistoa netissä, joten riiminikkarilla ei ollut hätäpäivää.

Balladimaailmassa malesialaiskoneen katoaminen on verrattavissa valtamerialus Titanicin uppoamiseen. Suuri osa maailmaa uutisoi molemmista tapahtumista. Titanic oli maailman suurin alus, ja Boeing 777 maailman suurin matkustajakonetyyppi. Arkinen mutta silti hohdokas matkaaminen merellä ja meren yllä saivat kumpikin traagisen käänteen.

Tartuin sepitystyöhön keräämällä aineistoa netistä. Ensin seurasin vain asiallista Yle-uutisointia, mutta vasta MTV3:n ja iltapäivälehtien sivuilta alkoi löytyä todellista lauluntekomateriaalia. Näiltä sivuilta löysin tarinoita lennolla matkanneista henkilöistä ja heidän taustoistaan sekä monenlaista spekulaatiota tapahtumien kuluista.

Valitsin työskentelyn pohjaksi ja runomitaksi tutun *Titanicin laulun*, jota olin esittänyt paljon. Lukuisat arkkiveisut Titanicin tuhosta olivat aikanaan hyvin tunnettuja ja suosittuja. Aloin riimittelemään tekstiä esittämäni laulun valssimelodian pohjalle. Näin pääsin helposti alkuun. Suunnitelmana oli säveltää teksti uudestaan sitten, kun se olisi valmis.

Titanicin laulu

1. Nyt murheen viesti kertoo Atlantin aalloilta,
et laiva siellä upposi, vei hengen monelta.
Oli laiva suurin maailman, jättiläiseks sanottiin.
Mainetta ja kunniaa sillä niittää aiottiin.

Malesian mysteerikone

1. Nyt aion teille kertoa ja laulun aloittaa
tapauksesta kauheasta jonka saatat tunnistaa.
Sitä mysteeriksi myös sanotaan, ja paljon puhutaan
siitä miten näin onnettomasti on päässyt sattumaan.

164 Cave 1996.

Vanha melodia- ja riimipohja teki balladitekstistäni tyylillisesti uusvanhan. Säilytin sata vuotta vanhan uutisoivan ilmaisutavan keinoja, jotka varsinkin luettaessa voivat vaikuttaa korneilta tai humoristisilta. Aiheen käsittely vanhahtavasti tuo toisaalta tarinaan etäännytyksen, ja tapahtuman voi käsittää myös historian toistamana tragediana.

Malesian mysteerikone oli ensimmäinen laulu, jota ryhdyin määrätietoisesti riimittelemään. Prosessi oli alkuun helppoa ja hauskaa mutta vaikeutui loppua kohti. Laulusta oli tulossa pitkä, joten draaman kaaren saaminen jänteväksi oli haastavaa. Laulu kävi myös läpi monta melodiaversiota ennen kuin toimiva löytyi. Ensimmäisten yhtyeharjoitusten jälkeen vaihdoin sekä rytmiikan että melodian, ja jouduimme aloittamaan kappaleen kanssa uudelleen alusta.

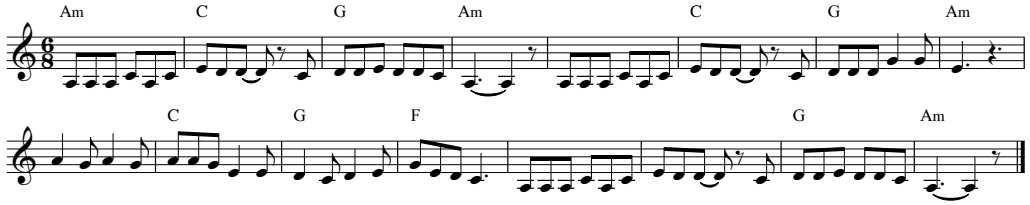
Laulu oli konsertin vaativin toteutettava. Aikaisempikin kokemus kertoi, että mitä pitempi balladi, sitä hankalampi sitä on sovittaa yhtyeelle. Se piti paikkansa nytkin. Rakennetta viilattiin viime metreille asti, mutta sovitus loksahti paikoilleen kenraaliharjoituksissa. Palautteen mukaan onnistuimme saavuttamaan intensiivisen ja jopa hyytävän tunnelman. Laulun pituus tai uusvanha teksti eivät tuntuneet haittaavan, vaan kuulijat kertoivat vaikuttuneensa ja menettäneensä ajan tajunsa. Muutamalta meni lentohalut – ainakin vähäksi aikaa.

Suuri, suuri on maailma, ja valtameri Intian,
jumbojettikin valtava voi sinne kadota.
Vei meren pohjaan unelmat ja monen elämän
reittikone Boeing seitsemän, seitsemän, seitsemän.

Kuva Jorma Airola.

Marjukka

Balladi Marjukasta on esimerkki tarinasta, jonka aihetta en suunnitellut etukäteen. Joskus vain soittelin etsien erilaisia musiikillisia ideoita, teemoja ja tunnelmia, joita äänitin talteen. Palatessani erään kerran äänitteisiin kiinnostuin melodiasta, jonka olin kitaralla säestäen hyräillyt. Se tuntui valmiilta ja luontevalta sävelmältä, ja päätin kokeilla sen sanoittamista.



Kun ryhdyin pohtimaan itse tarinaa, ajattelin käyttää jotain perinteistä balladia esikuvana. Kokeilin aloittaa laulun samalla tyylillä kuin balladissa *Herra Petteri*:

Herra Petteri kamarissa peilaili ja hiuksiansa kampaili.

Asetin nyt tytön Petterin lailla peilin eteen kampaamaan hiuksiaan. Melodian rytmi ja mielikuva nuoresta tytöstä peilin edessä antoivat laulun päähenkilölle pian nimeksi Marjukka:

Marjukka peiliään katseli ja kuvaansa tarkasteli.
Hiuksensa sivulle kampasi ja silmänsä rajasi.

Tämän jälkeen Marjukka alkoikin itse kertoa tarinaansa, ja laulun juoni lähti etenemään vauhdikkaasti. *Herra Petteri* -balladissa esiintyvä äiti-hahmo on läsnä myös Marjukan laulussa. Hän lausuu tyttärelleen tylyn kommentin, josta muotoutuu itseään toteuttava ennustus:

”Rakkautta aitoa milloinkaan et osaksesi sinä saa.”

Äidin lausuma toistuu jokaisen säkeistön lopussa kohtalonomaisena elementtinä ja on tyypillinen tehokeino, *punch line*. Tähän kuitenkin päättyvät yhteiset tekijät Petterin ja Marjukan välillä, vaikka toki molempien kohtalona on ennenaikainen kuolema.

Marjukka on hyvin perinnetietoinen balladi, voisin jopa sanoa tyylipuhdas. Tarinan voi vaivatta sijoittaa balladikategoriaan petollinen rakkaus, mutta mielestäni siinä on myös perhesuhteisiin liittyvää tematiikkaa. Teknisesti käytän balladikerronnalle tuttuja elementtejä, vaikka sanastossa liikutaan tässä päivässä. Tämän laulun kohdalla pohdinkin kovasti sitä, mitä nykypäivää kuvaavia sanoja voi ja kannattaa käyttää. Ne eivät saaneet viedä huomiota tarinalta eivätkä tuntua päälle liimatuilta. Halusin tekstin myös kestävän aikaa. Siksi pyrin pitämään tekstit yleiskielisinä. *Marjukassa* uutta sanastoa ovat kännykkä, luuri, *Instagram* ja metro. Toiminnassa viitteitä nykyaikaan antaa mm. Marjukan ehostautuminen laulun alussa. Ensin laitoin hänet punaamaan huulensa, kunnes tajusin etteivät nykynuoret tee niin. Tilalle tuli silmien rajaaminen. Hiusten kampaaminenkaan ei ole ihan tätä päivää, mutta tässä annoin periksi, jotta yhteys *Herra Petteriin* säilyisi.

Melodisesti laulu nojaa myös vahvasti perinteeseen. Se on yksinkertainen, helposti mieleen painuva ja tunnelmaltaan tarinaa tukeva. Minulle oli tärkeätä koko projektissa, että lauluissani on kansanlaululle ominaista melodisuutta, joka ei tarvitse taustalle säestystä, vaikka sellaista itse konsertissa käytänkin. Harmonioissa pyrin myös tavallisuuteen, ja *Marjukka* onkin yksinkertaisine perussointuineen toimivaa ”leirinuotiomusiikkia”.

Am	C	G	Am
Am	C	G	Am
Am	C	G	F
F	F	G	Am

Marjukasta muodostui minulle henkilökohtaisesti tärkeä laulu. Jollain mielenkiintoisella tavalla tulkitsen laulua ikään kuin se ei olisikaan omani. Johtuuko se siitä, että tarina ikään kuin kertoi itse itsensä, vai onko se vain lähtenyt elämään omaa, minusta riippumatonta elämäänsä? En tiedä. Mutta tunnen suurta lämpöä laulun Marjukkaa kohtaan ja pystyn hyvin eläytymään hänen pettymyksen ja häpeän tuntoihinsa.

Kaivo

Minulta on kysytty moneen kertaan, voiko perhesurmista tehdä balladia. Kysymys on herännyt, kun keskustelu on kääntynyt balladiaiheiden modernisointiin ja tuomiseen tähän päivään. Valmistelin toista konserttiani, kun kysymys esitettiin minulle ensimmäisen kerran, ja silloin olin vielä epäileväisellä kannalla[165]. Lapsensurmista on tehty balladeja kyllä ennenkin, mutta menneeseen maailmaan sijoittuneina ne eivät järkytä tämän päivän kuulijaa samalla tavalla kuin nykyiset, uutisoidut tapahtumat. Viimeistä konserttia pohtiessani oli kuitenkin jo selvää, että tartun aiheeseen jotenkin. Mietin perusteluita aiheen käsittelylle, ja löysin niitä muun muassa seuraamalla erilaisia keskusteluja aiheesta.

Ratkaiseva oli löytämäni artikkeli, jossa haastateltiin kirjailija Tiina Raevaaraa. Häneltä ilmestyi tammikuussa 2014 pienoisromaani nimeltä *Laukaus*[166], jossa hän kuvaa todellisia perhesurmia yhdistellen erään kuvitteellisen perheen tragedian. Löysin myös Yle Areenasta haastattelun, jossa Raevaara mainitsi 1980-luvulla tapahtuneen lastensurman, joka oli hänelle jäänyt jo omassa lapsuudessa mieleen[167]. Itsekin muistan uutisoinnin tapahtumasta, jossa äiti hukutti kolme lastaan kaivoon. Samaan tragediaan pohjautui myös Pekka Lehdon vuonna 1992 ohjaama *Kaivo*-elokuva.

Haastattelussa Raevaara pohtii omaa kirjoittajan moraaliaan tässä järkyttämisen ja kauhistelun maailmassa:

> *Millä oikeudella teen tästä äärimmäisestä aiheesta kertomuksen? Toisin sanoen viihdettä*[168].

Raevaara toteaa kuitenkin, että silmiään ei voi sulkea, vaan kaikesta pitää voida kirjoittaa. Hän pohtii teemaa myös romaanissaan näin:

> *Joku saattaisi ihmetellä, miksi tällaiset asiat kiinnostavat minua. Mutta kaikkiahan ne kiinnostavat. Ne kauhistuttavat, pelottavat, inhottavat, mutta samaan aikaan ovat äärettömän kiehtovia. Miten on mahdollista, että suojeleva rakkaus muuttuu tuhoavaksi voimaksi ja hellyys väkivallaksi? Ja kuinka mitättömistä hetkistä on lopulta kyse: Kuinka vähän aikaa, sekunnin murto-osia, tarvitaan siihen, että teosta on tullut peruuttamaton. Kuinka vähän aikaa yksi laukaus viekään.*[169]

Raevaaran tekstit auttoivat minua tarttumaan aiheeseen ja löytämään sen käsittelyyn perusteluita. Valitsin lopulta Raevaaran mainitseman kaivosurman oman lauluni lähtökohdaksi, sillä se oli jättänyt myös minuun tunne- ja muistijäljen. Tapahtumana se oli riittävän vanha, jotta pystyin sitä käsittelemään. Kaivo on myös voimakas elementti, johon yhdistyy jo perinteisesti pelkoja ja jännitteitä.

Tositapahtumaan perustuva balladi voisi olla uutismainen ja kertoa tarkkaankin tapahtumien kulusta. Tällainen käsittelytapa ei kuitenkaan tullut minulla kysymykseenkään, sillä se ei enää nykymaailmassa mielestäni toimisi, varsinkaan lastensurman ollessa kyseessä. Valitsin siksi hyvin hienovaraisen tyylin enkä pyrkinyt kuvaamaan oikeita tapahtumia lainkaan. Lauluni tarina on täysin fiktiivinen, ja vain lasten surma tapahtuu samalla tavalla kuin esikuvassa.

Kaivoon hukutetut lapset yhdistyivät mielessäni erääseen kalevalaiseen runoon, jonka olin jo lukioikäisenä kopioinut muistikirjaan ja sittemmin myös lauluksi säveltänyt. Runon kertoja etsii tuskiltansa pakopaikkaa ja pyytää sitä ensin metsältä, sitten linnalta ja lopulta kaivolta. Mikään näistä ei tarjoa suojaa, ja laulaja vaipuu maahan itkemään.

165 Hautamäki 2012.
166 Raevaara 2014.
167 Raevaara 2014b.
168 Majander 2014.
169 Raevaara 2014a, 43.

Tuskat päälleni tulevat,
laiut suuret lankeavat,
kunne juoksisin pakohon?
Juoksen kaivohon pakohon.
Oi kaivo, ota minua!
Kaivo vaiten vastaeli:
tänne uhlu luikitahan,
korennolla kannetahan.[170]

(Ote runosta ”Kunne juoksisin pakohon” kokoelmasta Laulupuu,
Suomen kansan tunnelmarunoutta, WSOY 1980.)

Runosta nousi mieleeni nimenomaan tarinan kertojan pyyntö: *Oi kaivo, ota minua*, jonka lainasin balladiini lyhyeksi kertosäkeeksi. Lause on korvissani yhtä aikaa kaunis ja lohduton. Omaan tekstiini liitettynä lause toimii lapsensa hukuttavan äidin toiveena – parkaisuna. Mielikuvassani äiti itse kaipaa kaivon turvaan mutta vie sinne kuitenkin lapsensa. Näen tapahtuneen mieleltään järkkyneen äidin epätoivoisena tekona. Lyyrisestä laulusta lainattu refrengi on myös teknisesti ottaen tyypillistä keskiaikaisille balladilauluille, ja siten lainaani voidaan pitää myös tyylillisesti perusteltuna.

Mietin Raekallion tavoin sitä, mitä tarinasta kerron ja mitä jätän kertomatta. Aihe on niin herkkä, että tunsin tarvetta käsitellä sitä hellävaroen ja perinteistä, suoraan asioista kertovaa balladikaavaa rikkoen. Jätänkin laulussani itse hukutusjakson kertomatta, ja teko paljastuu vasta kaksiosaisen kerronnan jälkipuolella, kun puoliso kysyy vaimoltaan, missä lapset ovat. En myöskään jatka kerrontaa surmatyön paljastumisen jälkeen. Alkuun ajatuksenani oli lisätä tekstiin puolison huolehtimista tulevaisuudesta samalla balladikerronnallisella tavalla kuin *Velisurmaajassa*, jossa äidin pojalleen esittämät kysymykset tulevasta ovat keskeisiä. Ensimmäisissä yhtyeharjoituksissa tuli kuitenkin selväksi, että tarina täytyy jättää auki. Sitä vaati myös musiikki ja kappaleen kokonaismuoto. Lauluni rikkoo siten tiukinta balladikaavaa ja voidaankin asettaa siksi enemmän blues-balladien ketjuun.

Itse laulun sepittäminen lähti liikkeelle rytmisestä ideasta. 6/8 poljentoa käytetään paljon populaarimusiikissa balladin omaisissa sävellyksissä, ja lähdinkin hakemaan tarinan alkua tähän rytmitaustaan. Runon ensimmäinen muistiinmerkintä näytti tältä:

Peltojen keskellä talo x ja talon edessä koivu x
Koivussa keinu ja pellossa heinä x x x x

Vahvistettu kirjain tai ruksi merkkasivat tahdin ensimmäisen ja kolmannen iskun paikkaa tekstissä.

Rakensin tarinan näyttämön mielessäni hieman syrjäinen puutalo peltojen keskellä, jossa asui stereotyyppisesti tavallinen lapsiperhe lemmikkeineen.

Mies ja vaimo, lapset ja koira.
Koiralla koppi ja miehellä verstas.

Pyrin niukkaan tekstiin ja karsin kaikki ylimääräiset sanat ja tavut pois. Runon alkupuolen säkeistöt saivat myös rakenteellisen idean, joka on tuttu keino mm. perinteisissä lastenlauluissa: pelto-talo, talo-koivu, koivu-keinu. Suljin jokaisen säkeistön palaamalla ensimmäiseen sanaan tai ajatukseen:

Öinen taivas, nukkuvat lapset,
uneton vaimo ja öiset haamut.
Levoton mieli, harppova katse,
katseessa tuska ja mielessä aie.
Ja huulilla huuto: Oi kaivo ota minua!

170 Haavio 1980, 115.

Näissä säkeissä siirrytään tapahtumayöhön ja äidin mielentilan kuvaukseen. Luovun siten tiukasta balladimuodosta, jossa tapahtumat vain todetaan. Siirryn nykyaikaiseen, mielen liikkeitä tarkastelevaan tyyliin. Tätä tekstiosuutta seuraa pitkä välisoitto, jossa basso jatkaa tarinaa soolollaan. Tämä korvaa sanallisen kuvailun varsinaisesta lasten surmasta. Tarina jatkuu dialogilla, jossa mies esittää kysymyksiä vaimolleen ja vaimo vastaa:

”Mikä sun on? Missä on lapset?
Missä on Helmi ja missä on Toivo?
Miks´ on harmaan kalpeat kasvos?
Miks´ on vaattees kylmät ja kosteat?”
”Kaivolla kävin, kai vaatteeni kastoin,
ilma on niin kylmää ja koleaa.
Turvaan laitoin meidän lapset,
ei mikään paha voi heitä nyt satuttaa.”

Lopuksi tunsin tarvetta palauttaa kuulijan takaisin maisemaan, aikaan jälkeen tragedian, ja katsomaan ympärillä levittäytyviä peltoja ja taloa koirankoppeineen. Kaikki näyttää edelleen normaalilta, mutta tieto tapahtumista luo synkän varjon koko maisemaan, jota tyhjä pihapiiri vain korostaa.

Peltojen keskellä talo, talon edessä koivu,
koivussa keinu ja pellossa heinä.

Viihdetähden kuolema

Konsertin nimi *Viihdetähden kuolema* syntyi paineen alaisena. Tuottajalle piti toimittaa varhain syksyllä tiettyyn päivään mennessä seuraavan kevään konsertin esittelyteksti, ja konsertille piti keksiä myös nimi. Mietin asiaa viikkotolkulla, eikä hyvää löytynyt. Eräänä päivänä tein google-haun sanalla traaginen. Olin ryhtynyt pohtimaan, mitä traagisuudella oikeastaan tarkoitetaankaan, ja etsin kirjoituksia, joissa sanaa käytetään. Vastaani tuli lause ”viihdetähden traaginen kuolema”, joka vei minut toimitta-ja-indierunoilija Esa Pesosen blogisivulle. Hän oli kirjoittanut runon tuttavastaan, viihdetaiteilijana ja stripparina tunnetusta *Geronimasta*, joka oli hiljattain kuollut.

Kuolema tuli yllätyksenä.
Niin viihdetähdille tulee.
Viihdetähti ei kuole pitkään sairasteltuaan.
Hänellä on traaginen elämä.
Hän tanssi alastomana, hän kertoi itsestään kaiken.
Hän kertoi sellaisia asioita,
joita muut haluaisivat kertoa,
mutta eivät uskalla.

Hän löysi uskon, hän löysi Jumalan,
kaiken piti olla selvää ja selkeää.
Elämän tuli olla seestynyt.
Voiko elämä koskaan olla seestynyt?
Ei se voi olla ohi. Seestynyt elämä.

Ohi ovat viinanhuurut. Menneisyys ei laske irti.
Humala on raju ja nopea.
Menneisyys ei laske irti.
Ei silloin, kun sen tulisi laskea irti.

Viihdetähden värikäs ja raju elämä.
Väkivaltaa, sairauksia, onnettomuuksia.
Ei rakkautta lapsena, vain hylkäämistä,
missä hylkääjät ovat nyt,
pois siitä elämästä kauaksi
karmeasta pienestä paikkakunnasta.

Se muistuttaa. Se unohdettu ja poistettu elämä.
Se vetää mukanaan, sitten ei jaksa.
Ei riitä, vaikka olisi aito ja ihana.
Valoisa ja aito.

Ystäviltä kysytään miksi?
Miksi näin kävi?

Kiitollisuus syntyy suurista vastoinkäymisistä.

Pelastajat eivät auta. Auttaa ei voinut.
Kaikki yritettiin.

Se on loppu. Traaginen elämä, traagiset otsikot.
Se on loppu.

Viihdetähti lähetti suudelmia.
Hautajaiset vietetään hiljaisuudessa.
Näette viihdetähden.

– Esa Pesonen –[171]

Runo sai minut pohtimaan julkkiskuolemia, ja sitä, mitä ne meille edustavat. Runo kertoi minulle tyylitellysti tunnistettavan traagisen elämäntarinan, joka on luettavissa viihdepalstoilta aina vain uudestaan. Huonoista lähtökohdista ponnistava henkilö löytää tiensä viihdemaailmaan ja saavuttaa alallaan mainetta. Maine tuo kuitenkin paineet, viinan ja ongelmat. Tähti on liian herkkä kestääkseen – hän kuolee yllättäen ja liian nuorena. Muistokirjoitukset kertovat, kuinka hieno ihminen ja taiteilija hän oli ja kuinka traagista kaikki on. Viihdetähden kuolemasta tulee viihdettä.

Kirsikka ”Geronima” Kelloniemi oli minulle tuntematon julkkis. Hänen tarinansa oli kuitenkin hyvin tuttu ja tunnistettava. Samoihin aikoihin uutisoitiin näyttelijä Robin Williamsin kuolemaa hyvin samalla tavalla. Ihmiset halusivat lukea ja järkyttyä hänen itsemurhastaan aina vain uudestaan ja surra tähden kohtaloa yhdessä muiden kanssa. Vasta kuolema näyttää elämän kaaren, ja julkisen henkilön elämänkaari on julkista omaisuutta. On syntynyt tarina, jolla on alku ja loppu.

Luettuani *Geronimasta* kirjoitettuja juttuja tunsin myötätuntoa häntä kohtaan. Näin hänen kohtalonsa osana kulttuuriamme ja tarinoitamme. Päädyin pohtimaan viihteen merkitystä ja tunnustamaan sen laaja-alaisuuden. Tähteys on suhteellista – ja myös ihailun määrä. Palautin mieleen muita samanlaisia tapauksia, kuten esimerkiksi *Kikka*-nimellä esiintyneen iskelmälaulajan, joka kärsi urallaan ulkonäköpaineista ja alkoholismista ja kuoli lopulta sydäninfarktiin vuonna 2005 vain 41-vuotiaana. Katsoin netistä videoita hänen esiintymisistään ja näin hänet eri silmin kuin vielä hänen eläessään. Hänen tarinansa sai minut suhtautumaan arvostavammin hänen uraansa. Sympatiani kasvoi varmasti myös siksi, että keski-ikäisenä naisartistina ymmärrän hänen paineitaan nyt paremmin.

Suomalainen iskelmähistoria tuntee runsaasti traagisia taiteilijakohtaloita: Olavi Virta, Badding, Irwin Goodman ja Laila Kinnunen – joitakin mainitakseni. Marko Aho on kirjoittanut näistä sortuvista iskelmätähdistä tutkimuksessaan *Iskelmäkuninkaan tuho – Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*, jossa hän toteaa, kuinka silmiinpistävä yhtenäisyys oli näiden rakastettujen artistien elämän loppuajoilla, joita varjosti ”synkkä ja romanttinen tuhon uhka, rappiolla flirttailu ja yleinen itsetuhoinen käytös”. Hänen tutkimusongelmanaan oli selvittää artistikohtaloita yhdistävien piirteiden panos legendojen synnyssä. Näistä piirteistä syntyy kollektiivinen kertomus ideaalisankarista, jota hän kutsuu Sortuvaksi iskelmäkuninkaaksi.[172] Jotain tällaista ideaalisankaria ryhdyin minäkin balladiani varten rakentamaan.

171 Pesonen 2014.
172 Aho 2003, 13.

Viihdetähdet ovat aikamme sankareita. Ennen balladeissa laulettiin suurista sotapäälliköistä, sankareista, joiden kaatumista sodassa surtiin ja kunnioitettiin suurilla näyttävillä hautajaisilla. Tänä päivänä sankarit ovat etupäässä muusikoita, näyttelijöitä ja urheilijoita. Melkein jokainen meistä ihailee jossain elämänsä vaiheessa jotain artistia, joka on joskus musiikillaan tai roolisuorituksillaan koskettanut meitä. Nautimme heidän taiteestaan, mutta myös seuraamme heidän elämäänsä ja voimme kokea heidät hyvinkin läheisiksi. Siksi heidän kuolemansa ovat aidosti koskettavia tapahtumia. Suurien tähtien kuolemaan liittyy myös ilmiö, jota voi kutsua massasuruksi, affektiiviseksi joukkokokemukseksi.

Minulle oli muodostunut paljon pohjamateriaalia ja ajatuksia balladini rakentamiseksi. Ongelmaksi tulikin aiheen käsittelytapa. Kokeilin monenlaisia lähestymisiä mutta en millään löytänyt mieleistäni, ja tehtävä alkoi olla aina vain vaikeampi. Tein laulusta useita eri teksti- ja melodiaversioita, kunnes konsertin uhkaava lähestyminen ja henkinen niskalenkki saivat minut synnyttämään lopullisen, tyylillisesti aiemmista täysin poikkeavan kappaleen – vain kolme viikkoa ennen konserttia.

Viihdetähden kuolema -balladi syntyi lopulta yhdessä illassa, jonkinlaisessa flow-tilassa, joka lähti liikkeelle kitaralla soittamastani, F-duurissa kulkevasta säestyskuvioista. Päätin kokeilla kevyttä ja valoisaa lähestymistapaa, sillä aiemmat kokeilut tuntuivat liian pateettisilta.

Laulun sävel ja sanat syntyivät yhtäaikaisesti laulamalla ja soittamalla. Balladista muodostui kertauslaulu, jossa sama säkeistö toistuu moneen kertaan lähes samanlaisena, ja muuttuu ensimmäisten säkeistöjen aikana vain muutamalla draamaa eteenpäin vievällä ilmaisulla. Neljännessä säkeistössä tapahtuu muutos: hartaasti odotettu artisti ei nousekaan lavalle, ja yleisö pettyy raskaasti. Viimeisessä säkeistössä todetaan, mitä on tapahtunut ja miten uutiseen reagoidaan. Kertosäe pysyy aina muuttumattomana, ja viimeisessä säkeistössä sen voi tulkita siten, että artisti saavuttaa kuolemattomuuden. Voimme palata aina uudestaan hänen esityksiinsä äänitteiden ja videoiden kautta.

1. On ilta ensimmäinen, suuri tähti on kiertueelle lähtenyt.
On sali loppuunmyyty, ja tunnelma odottava kiihtynyt.

Lavalle hän nousee, bändin eteen astelee.
Varmana hän nousee, yleisönsä ottaa niin kuin aina ennenkin.

Kun hän laulaa,
hän laulaa sieluun jokaisen.
Kun hän tanssii,
hän tanssii lumoten.

2.–3. On toinen/kolmas ilta, paikkakunta toiseksi on vaihtunut.
Epäröiden/horjahtaen nousee, vaan/mutta yleisönsä ottaa…

4. On neljäs ilta…
Vaan ei saavukaan hän heille laulamaan.
Miksi ei hän saavukaan? Pettymystään yleisö ei pysty kantamaan.

5. Viihdetähti on kuollut, hänet hotellihuoneesta löydettiin.
On lehdet loppuunmyyty, ja tunnelma järkyttynyt, kiihtynyt.

Otsikoihin nousee: ei tähti kestänyt.
Uutisvirtaan nousee: on rakastettu artisti nyt meidät jättänyt.

Kun hän laulaa,
hän laulaa sieluun jokaisen.
Kun hän tanssii,
hän tanssii lumoten.
- kerran viimeisen.

Tuulia

Varhaisimpia tuntemiani balladilauluja on ollut amerikkalainen *Delia (Delia´s Gone).* Teini-ikäisenä tapanani oli laulella kitaralla itseäni säestäen erilaisista kirjoista löytämiäni lauluja. En enää muista, miten löysin *Delian*, mutta siitä muodostui minulle merkittävä laulu useiksi vuosiksi. Varmaan siksi se ponnahti mieleeni jo varhain viimeistä konserttia pohtiessani.

Delia on yksi tunnetuimmista amerikkalaisista murhaballadeista, ja se kertoo teinisurmasta, joka tapahtui Georgian Savannahissa jouluaattona 1900. Se on siis tositapahtumiin perustuva, uutisoiva balladi. Kahden 14-vuotiaan nuoren seurustelu päättyi seurueen illanvietossa riitaan ja ampumiseen. Tapahtuma uutisoitiin osapuolien nuoren iän vuoksi paikallisissa lehdissä näyttävästi ja näihin tietoihin balladin eri versioissa nojataan. [173]

Minulle tutuksi tulleessa versiossa tarina kerrotaan lyhyesti ja viitteellisesti. On toisintoja, joissa käsitellään myös ampujan, Cooney Houstonin oikeudenkäyntiä, mutta laulamani versio tiivistää Delia Greenin kuolemaan liittyvät tapahtumat viiteen säkeistöön.

Suhtauduin lauluun ensin riimittelyn harjoitustyönä ja lähdin kääntämään tekstiä suomeksi. Löysin balladista monia teksti- ja melodiaversioita, mutta päätin pitää ensimmäiseksi oppimani toisinnon lähtökohtana.

Tony shot his Delia
´twas on a Friday night.
First time he shot her
she hung her head and died.

Tarinan henkilöiden nimet olivat ensimmäinen koetinkivi. Kun kerronta on noin niukkaa ja Delian nimi toistuu vielä moneen kertaan kertosäkeistössä, oli nimien oltava todella toimivia, ja mielellään mahdollisimman lähellä esikuviaan. Useiden kokeilujen jälkeen nimet vakiintuivat:

Jouni ampui Tuulian,
se oli yks perjantai.
Vain yksi laukaus,
ja Tuulia surman sai.

Rakensin laulua hyvin pitkällä aikavälillä, sillä vaikka laulun viisi säkeistöä löysi muotonsa melko nopeasti, niin kertosäkeen kanssa oli vaikeuksia. Siinä toistetaan kolme kertaa peräkkäin toteamus:

Delia´s gone one more round.
Delia´s gone one more round.
Delia´s gone one more round.

Annoin asian hautua pitkään, sillä en ollut varma kappaleen tulosta osaksi konserttia ennen kuin päätin luopua omasta, samaan aihepiiriin kuuluvan laulun tekemisestä. Refrengi oli vieläkin löytymättä, kun lähdin ajamaan kohti *Freija*-yhtyeen ensimmäisiä harjoituksia, mutta autoillessani erilaiset hajanaiset ideat tuottivat yllättäen tuloksen:

Kuolevan nään uudestaan
Tuulian, uudestaan.
Kuolevan nään uudestaan Tuulian.

Jakamalla ajatuksen kahden säkeen sisälle yhden sijasta sain tilaa suomen kielen pitkille sanoille. Jouduin muuttamaan jonkin verran kertosäkeen ajatusta, ja toin samalla itseni kertojana tapahtuman silminnäkijäksi. Tekstin toimivuus on myös sen laulettavuudessa: se soljuu mukavasti ja istuu äänteellisesti melodiaan.

173 Blackman 2014.

Lauloin Tuuliaa aluksi pitkään alkuperäisellä oppimallani melodialla, mutta jossain vaiheessa se alkoi kyllästyttää. Sattumalta autoympäristö ja puolihuolimaton rallattelu synnyttivät myös uuden, luontevan ja perinnetietoisen melodian, joka virkisti suhdettani lauluun.

Ennen omaa riimittelyä yritin tarkistaa, löytyykö kappaleesta jo olemassa oleva suomennos. En löytänyt sitä silloin, mutta myöhemmin oman tekstin jo ollessa lähes valmis törmäsin Pate Mustajärven *Lilja*-nimiseen kappaleeseen, joka on käännös ja toteutus Johnny Cashin *Delia´s gone* -versiosta. Cash levytti kappaleen neljästi: ensimmäisen kerran vuonna 1962 ja viimeiseksi 1994, ja jälkimmäinen julkaistiin myös puhuttelevana musiikkivideona. Tulkinta ja näkökulma Cashilla on kuitenkin hyvin miehinen, ja kerrontatapa minä-muotoinen, joten en katsonut voivani käyttää versiota oman esitykseni pohjana. Oma käännös oli siis tarpeen.

Musiikillinen toteutus kävi helposti. Sävelmä oli selkeästi country-henkinen, ja amerikkalainen alkuperä antoi oikeutuksen käsitellä laulua saman tradition hengessä. Demotarkoitukseen kehittämäni kitarasäestys jätettiin epäilyistäni huolimatta konserttiversioon mukaan. Kieltämättä oli esityksellisesti luontevaa olla kitaran varressa tämän laulun aikana.

Olemme esittäneet laulua *Freija*-yhtyeellä varsinaisen tutkintokonsertin jälkeen muilla keikoillamme. Laulu on ollut helpoimmin irrotettavissa osaksi muuta ohjelmistoa sen lyhytkestoisuuden ja svengaavan ilmiasun vuoksi. Olemme esittäneet sitä myös yläkouluissa Konserttikeskuksen järjestämillä kiertueilla. Olen halunnut kokeilla, miten teinimurha aiheena vastaanotetaan laulun päähenkilöiden ikäisten keskuudessa. Ennen laulun esittämistä olen avannut laulun taustaa, ja kokemukseni mukaan esitystä on sen jälkeen seurattu intensiivisesti kuunnellen.

*Tuuliass*a toteutuu se ristiriita, joka muodostuu toisinaan traagisen tarinan ja musiikin välisestä epäsuhdasta. Rankka asia kerrotaan svengaavasti, ja tarttuvalla kertosäkeellä houkutellaan lauluun mukaan. Näen tämän yhtenä arvokkaana keinona käsitellä kuoleman tematiikkaa suojatusti. Musiikin keveys auttaa käsittelemään aihepiiriä juuri sillä tasolla, kuin sitä pystyy vastaanottamaan ja käsittelemään. Toinen kuulee laulusta kenties vain viihdyttävän melodian ja rytmiikan, ja toinen löytää tarinasta enemmän kosketuspintaa elämäänsä.

Miksi Jouni ampui?
Miksi hän teki niin?
Vain yksi solvaus
siihen tarvittiin.

Toinen nainen

Tämä laulu syntyi improvisaation kautta. Olin kehitellyt joskus pianolla riffin, jonka äänitin. Palasin ideaan myöhemmin ja päätin kokeilla tarinan synnyttämistä puhuen ja samalla soittaen. Laitoin äänityksen päälle ja annoin mennä. Syntyi taustatarina, jossa päädyn kahvilaan juomaan matcha-lattea ja tarkkailemaan ihmisiä. Tästä alkaa varsinainen laulu, joka lähti syntymään alun luoman mielikuvan päälle. Kahvilaan saapuu nainen, joka suuntaa toisen naisen pöytään. Syntyy keskustelu, jossa paljastuu, että he rakastavat samaa miestä. Vaimo on hyökkäävä ja uhkailee, kun rakastajatar puolustaa rakkauttaan. Tarina päättyy väkivaltaisesti, ennen kuin kukaan ehtii puuttua tilanteeseen.

Raju tarina syntyi latinalaistyyppiseen, harmonisesti kolmella perusteholla etenevään lyhyeen melodiaan. Käytin jälleen tarinan ja musiikin ristiriitaa tarkoituksellisesti hyväkseni, tehdäkseni laulusta hauskan ja viihdyttävän. Pyrin kiihkeään, lähes hengästyttävästi etenevään tekstiin ja nopeahkoon tempoon. Tekstin rakensin keskiaikaisissa balladeissa käytettyyn kaksi säettä ja lyhyt refrengi -tyyppiseen kaavaan:

1. Astui baariin tumma nainen,
Huoliteltu, kauniinlainen.
Kuppiin kaatakaa matcha-lattea!

2. Suuntas pöytään toisen naisen,
vaalean ja nuorenlaisen.
Kuppiin kaatakaa matcha-lattea!

Käytin stereotyyppisiä formuloita hyväkseni kuvatessani baariin astuvaa naista tummaksi ja pöydässä jo istuvaa vaaleaksi. Tästä kuulija voi jo päätellä, että ensin mainittu on paha ja jälkimmäinen hyvä. Toisaalta nuorempi vaalea nainen ”toisena naisena” ei ole suinkaan viaton, eikä kuva siksi ole ihan yksiselitteinen. Kummankin naisen tunteisiin ja toimiin on mahdollista samaistua, tai ainakin niitä voi ymmärtää.

Kuva Jorma Airola.

Toinen nainen täytti paikkansa konsertin loppupuolen keventäjänä. Aloin sen myötä jo päästämään irti kuulijoita heitä kenties ahdistavista teemoista ja karnevalisoin hieman murha-aihetta. Kertosäkeen huudahdus on kuin sukua juomalaulujen kehotuksille nauttia elämästä. Tämä oli ainoa balladi, johon lisäsin myös liikettä ja pientä esityksellistä draamaa. Sain käyttää taustaani samban harrastajana hyväkseni ja kehittelin pienen koreografian laulun loppusoittoon. Käytin myös dialogin tukemiseen liikettä hyväkseni ja vaihdoin asemia sen mukaan kumpi naisista oli äänessä.

8. ”Jos sä luovut miehestäni,
pelastat sä elämäsi.”
Kuppiin kaatakaa matcha-lattea!

9. ”Miestäsi en aio jättää,
rakastan niin kovin häntä.”
Kuppiin kaatakaa matcha-lattea!

Laulusta tuli hauska; ainakin sitä oli viihdyttävää yhtyeen kanssa harjoitella ja esittää. Tiivis kerronta ja liikkuminen tuottivat minulle konsertissa kuitenkin vielä vaikeuksia, ja jouduin pitämään ylimääräisiä taukoja sekaannuttuani. Tekstissä olin pyrkinyt paikoin tarkoituksselliseen kömpelyyteen, mutta yksi selkeä ajatusvirhe minulle tuli, josta tarkkakorvainen lautakunnan jäsen minua huomautti. Lauloin, kuinka tumma nainen lyö toista puukolla rintalastaan, mihin se oikeasti ei helposti uppoa. Olenkin sittemmin laulanut näin:

Välähtäen iski veitsi,
sydänalaan iski veitsi.
Kuppiin kaatakaa matcha-lattea!

Vilhelmin haamu

Monelle suomalaiselle tuttu balladi *Haamu ja Marjaana* on alkuperältään brittiläinen. Laulu tunnetaan edelleen hyvin englanninkielisissä maissa nimellä *Sweet William´s Ghost*. Tarina käännettiin suomeksi ilmeisesti Yhdysvalloissa, ja sieltä se kulkeutui meille 1800–900-lukujen vaihteessa. Erityisen tunnetuksi laulu nousi Marjatta ja Martti Pokelan levytyksen myötä vuonna 1950.[174]

1. Yksi haamu oli Marjaanan ovella
ja se hiljalleen kolkutti.
Heti kohta kun avainta liikautti
heti Marjaana huomasi sen.

2. Sinä oletko mun isäin joka kolkuttaa,
vaiko veljeni Juhani?
Vai oletko ystäväni Vilhelmi,
joka vierailla mailla ollut on?[175]

Päädyin ottamaan tämän tarinan mukaan konserttiin, koska otin mielelläni uusiokäsittelyyn myös yhden tutun perinneballadin. Maailmalla artistit tekevät paljonkin omia versioitaan tunnetuista balladeista, ja liityin tämän laulun myötä joukkoon. Idea kyseiseen balladiin tuli, kun kuuntelin YouTubeen keräämiäni balladiesityksiä läpi. Olin tilanteessa, jossa tarvitsin inspiraatiota muiden esityksistä. Ihastuin brittiläisen folklaulajan Kate Rusbyn tulkintaan tästä haamutarinasta sekä hänen käyttämäänsä perinnesävelmään ja päätin ottaa laulun mukaan.

1. There came a ghost to Margaret's door
With many a greivous groan
And aye he's tirled long at the pin
But answer she gave none
Is it my father Phillip?
Or yet my brother John?
Or yet my own dear William
From Scotland now come home? [176]

Omassa tekstissäni otin lainoja sekä brittiläisestä että suomalaisesta versiosta ja yhdistelemällä niitä tein omanlaiseni. Otin suomalaisesta *Haamusta ja Marjaanasta* alkupuolelle joitain suoria lainoja, jotta kuulija pystyy mahdollisesti tunnistamaan yhteyden. Muuten annoin melodian viedä ja rakensin kokonaisuuden vapaamuotoisesti.

174 Asplund 1994, 96.
175 Heikkilä 1996, 142.
176 Rusby 2003.

1. On jo ilta myöhäinen
Marjaanan kotona,
kun ääni kuuluu hiljainen,
haamu ovelle koputtaa.
”Ootko isäin joka kolkuttaa,
vai veljeni Juhani?
Vai oletko rakas Vilhelmi,
jota odottanut oon?”

Tarinassa Vilhelmi tulee tapaamaan Marjaanaa kuolemansa jälkeen tämän suuren ikävöinnin vuoksi. Laulussa onkin mielestäni keskeistä juuri tuo pakahduttava kaipuu, jota Marjaana tuntee rakastettuaan kohtaan. Tieto siitä, että Vilhelmi ei voi tulla hänen vierelleen ja että hänen täytyy aamun koittoon mennessä palata, on Marjaanalle musertavaa. Brittiläisessä versiossa Marjaana kysyykin Vilhelmiltä, mahtuuko hän mukaan tämän arkkuun. Tämä on mielestäni hyvin koskettava kohtaus, ja siksi nostin sen mukaan omaankin versiooni.

Laulussa ei perinteisissä muodoissakaan ole paljon vanhemman aikakauden tunnusmerkkejä, mutta yksi on: kukko. Tänä päivänä ei juuri kukaan kuule kukon kiekuvan aamuvarhaisella, joten vaihdoin sen lyyrisempään laulajaan mustarastaaseen – ja haamu katoaa. Suomalaisen teemallisen erikoisuuden, Marjaanan surmaavan putoavan tähden, jätin pois. Kummitusteema riitti mielestäni yliluonnolliseksi sisällöksi, ja halusin jättää tarinalle uskottavan loppukuvan päättämällä sen kyynelehtivään Marjaanaan.

Kummitusteema on ajaton ja samoin laulun kertoma rakkaustarina. Siksi laulu sopi mielestäni hyvin mukaan. Se on myös vilpittömän romanttinen, ja annoin itseni tulkita sen siten. Viehkeä duurimelodia korosti tarinan surullisuutta, jota bändisovitus tuki. Alun akustisesta folk-tunnelmasta päädytään sähköisempään ja pateettisempaan loppunostatukseen.

Laulu balladista

Konsertin viimeisestä laulusta halusin tehdä kepeän ja harmittoman. Kokemukseni balladikonserttien rakentamisesta on luonut minulle kaavan, jossa viimeistään lopuksi haluan vapauttaa kuulijan mahdollisesti kokemistaan raskaista tunteista ja muistuttaa siitä että nämä ovat vain lauluja.

Loppulaulusta tulikin tyylillisesti kevyt ralli, joka on velkaa 1960-luvun folklauluille, kuten Hectorin *Mandoliinimiehelle*. Idea lauluun tuli keskusteltuani muusikko ja lauluntekijä Mikko Perkoilan kanssa lauluntekoprojektistani. Pohdimme sitä, miten aikakautemme vaikuttaa aikakäsitykseen ja kuinka pitkiä balladit voisivat tänä päivänä olla. Kehittelin ajatuksen minuuttiballadista, jossa kertoisin tarinan tuossa ajassa. Erilaisista riimittelyleikeistä syntyi kuitenkin laulu, joka on pikemminkin laulu balladista. Se kertoo tarinasta vain oleellisimman kahdessa lauseessa, koska kuulijalla ei kuitenkaan ole aikaa eikä halua koko tarinan kuuntelemiseen. Minuutista puolet menee kertosäkeistöön, koska se on kuitenkin se oleellisin ja kantavin osuus nykylauluissa.

Et sä jaksa kuunnella
sitä koko stooria,
siks´ mä kerron lyhyesti vaan.
Ei ne saanut toisiaan,
olihan se traagista,
kun sen toisen piti mennä kuolemaan.
Joo, joo, joo,
joo, joo, joo,
sen toisen piti mennä kuolemaan.
Joo, joo, joo,
joo, joo, joo,
sen toisen piti mennä kuolemaan.

Laulu balladista toi loppukevennyksen, ja kenties vapautuksen, konsertin raskaista teemoista. Bändisovituksessa, jossa kappaleen pituus venytetään neljään minuuttiin, palattiin edeltävien kappaleiden sähköisestä soinnista täysin akustiseen ja svengaavaan folk-soittoon, joka toi meidät esittäjinä takaisin taustaamme vasten. Yhtye asettui kanssani riviin lavan etureunaan, jolla halusin tuoda muusikot esille ja meidät kaikki lähemmäksi yleisöä ja siten vahvistaa yhteisöllistä tunnelmaa konsertin loppuun.

Laulu balladista. *Kuva Jorma Airola*.

5. Päätelmät

Balladin esittämisen näkökulmat

Tohtorintutkintoni keskeinen kysymys on ollut, miten esittäisin balladeja, sillä esityshetkellä, yleisön ja esittäjän vuorovaikutuksessa, balladin merkitys vasta avautuu. Balladin käyttöyhteys vaikuttaa tulkintaan ja esityskeinoihin, sillä välillä se on esittävämpää, ja välillä osallistavampaa, kuten balladitanssissa.

Tutkintoa aloittaessani panin merkille, että balladien esittämiseen liittyi stereotyyppisiä mielikuvia, ja niitä oli itselläkin. Oma mielikuvani perinteisen balladin esittämisestä oli eleetön ja koruton, hieman etäinen, mutta kuitenkin tunteisiin vetoava. Tältä ne muutamat siihen asti kuulemani arkistoäänitteet olivat mielestäni kuulostaneet. Koin tällaisen tulkintatavan tuovan myös mielenkiintoista kontrastia tarinoiden dramaattisuuteen ja siksi toteutin myös itse hyvin paljon samaa lähtökohtaa. Pidän edelleen eleetöntä balladitulkintaa toimivana esittämistapana.

Saamani palautteen mukaan eleetön ja hillitty balladien esittäminen viehättää kuulijoita, mutta olen kohdannut myös ekspressiivisemmän tulkinnan kaipuuta. Osa kuulijoista nauttii suuresti tarinoiden dramatisoinnista ja suurista tunteista. Koska itselleni hillitty ote on luonnollisempi, olen hakenut voimallisempaa tulkintaotetta roolien kautta. Draaman ja leikin kautta olen saanut omaa luontaista ilmaisuani laajenemaan myös dramaattisempaan suuntaan.

Balladien esittämisessä ei lopulta ole olennaista se, onko tulkinta lakonista vai ekspressiivistä. Mielestäni oleellista on tarinan ja musiikin tasapuolinen kannattelu sekä mielenkiinnon säilyttäminen. Sisältö ja itse tarinan kulku on keskeisintä balladeissa, jolle jopa esitystapa on alisteinen. On esittäjän tavoitteista kiinni, miten hän haluaa balladin tulkita: haluaako hän herättää surua tai kenties shokeerata yleisöään. Myös esitystilanne sekä tietysti esittäjän persoonallisuus vaikuttavat esitystapaan ja tulkintaan.

Itse pyrin perinteisiä balladeja esittäessäni asettumaan taka-alalle suhteessa tarinaan. Objektiivisesti tapahtumia kuvaavat laulut toimivat minusta parhaiten silloin, kun esittäjä pysyttelee kulisseissa. Balladitarinassa ei tavallisimmin ole kyse laulajan omista tunteista tai osallisuudesta tapahtumiin. Näin periaatteessa. Esittäjänä pystyn kuitenkin valitsemaan asenteeni tapahtumia tai henkilöitä kohtaan. Myötätunto tai sen puute ilmenee ääneni sävyissä, painotuksissa, kehon kielessä ja ilmeissä.

Balladilaulajana voin vaikuttaa esitykseen tietysti musiikillisin keinoin, lähtien melodian valinnasta. Samoista balladeista on useita melodiavariantteja, joista voi poimia mieleisensä. Itse olen ottanut melodioita myös muista kansanlauluista. Tarinan tunnelma on toinen, jos valitsen duurimelodian tilalle mollimelodian. Rytmilajin vaihto on harvoin mahdollinen, sillä laulun sepittäjä on aikanaan melodiaa valitessaan sijoittanut tekstin tiettyyn rytmiikkaan. Joskus tämäkin onnistuu, ja laulun ilme on jälleen erilainen. Voin korostaa melodian poljentoa tai häivyttää sen. Kumpikin ratkaisu vaikuttaa jälleen kokonaisesitykseen. Keinot ovat siis moninaiset.

Balladilaulajana voin suhtautua kansanomaisen balladin alkuperään myös vaihtelevasti. Noudattamalla alkuperäistä runoelmaa saavutan eri lopputuloksen kuin suurpiirteisellä, luovasti asennoituvalla lähestymistavalla. Lisäämällä, jättämällä ja kehittelemällä tarinan käänteitä esityksestä tulee persoonallisempi ja mahdollisesti kiinnostavampi kuin vanhaa uskollisesti toistava versio.

Eleanor R. Longin balladilaulajien luokittelu innoitti minut pohtimaan, minkälainen balladilaulaja itse olen. Löysin tuttuja elementtejä lähes joka luokasta; vain improvisoiva ja hetkessä sepittelevä balladilaulaja on vielä nupullaan. Tutkinnon alkuvaiheessa olin, jos en aivan konservatiivinen ja arka, niin kuitenkin perinnettä hyvinkin uskollisesti toistava enkä tehnyt paljon muutoksia alkuperäisteksteihin. Toteutin niitä lähes sanatarkasti niin kuin arkistolähteissä oli ollut. Vielä toisessakin konsertissa säilytin huonoja riimejä mutta saatoin jo muokata tekstejä ymmärrettävimmäksi. Tuolloin heräsin myös mahdollisuuteen värittää lauluja asenteellani ja tein järkeileviä ratkaisuja ohjelmistoa valitessani. Minulla

oli eettisiä ja esteettisiä pyrkimyksiä. Viimeistään viimeisen konsertin yhteydessä olin astunut selkeästi eheyttävän balladilaulajan rooliin. Balladitraditiota ja sen keinoja hallitsevana olin luonut uusia omintakeisia balladeja.

Longin luokittelun voi siis tulkita laulajan kehityskaareksi, jossa vapaus ja uskallus muokata traditiota kasvaa tiedon ja kokemuksen karttuessa. Perinteenkantajilla kyse voi olla pikemminkin laulajien persoonallisuuksista ja taustoista, jotka vaikuttavat heidän tapaansa suhtautua balladitraditioon. Osa traditionkantajista on aina ollut säilyttäjiä ja osa kehittäjiä.

Seurasaari Soi! 20.8. 2012. Kuva Jorma Airola.

> *Balladien esittämisessä on jotain aivan erityistä. Latautuminen on suurta, ja tarinan kertominen vaatii keskittymistä ja antautumista. Tämän olen huomannut erityisesti levytysprojekteissa. Melkein minkä tahansa muun laulun voi laulaa äänitystilanteessa useamman kerran peräkkäin, mutta balladia ei. Toki syynä on esityksen pitkä kesto, mutta kerronnallinen herkkyys kärsii useasta toistosta.*[177]

Balladilaulujen esittäminen poikkeaa kohdallani muiden kansanlaulujen esittämisestä. Äänitystilanteeseen liittynyt kokemukseni kertoo erilaisesta latautumisen asteesta. Ainakin itselläni tapahtuu intensiteetin muutos siirryttäessä vaikka rekilaulusta balladiin. Koen, että balladin parissa minulla on suurempi tarve saada ilmaistuksi jotain tärkeää. Minut valtaa eräänlainen balladitunnelma, joka koostuu tunteista ja draaman tajusta – halusta kertoa tarinaa.

En ole esittänyt solistisesti juurikaan epiikkaa, esimerkiksi pitkiä eeppisiä runolauluja, mutta niiden laulaminen lienee läheistä balladien esittämiselle. Molemmat kertovat tarinaa, mutta tyylillisesti eri keinoin. Laulujen luomat maisemat ovat erilaisia. Siinä, missä epiikka polveilee ja mutkittelee tarinankerronnassaan, balladi pysyttelee ytimekkäässä ilmaisussa. Runonlauluun liittyy vahvasti mielikuva muinaisuudesta, ja kieli vaatii nykykuulijalta tarkkaavaisuutta. Balladi taas on tutumpaa muodoltaan ja kieleltään ja siksi helpommin seurattavissa.

Eeppisen laulun esittämistä pohtinut Outi Pulkkinen kertoo, että kalevalaista eeppistä laulua kuunnellessa ei juonen seuraaminen ole välttämättä se oleellisin asia vaan myös muut esittäjän viestittämät asiat ovat tärkeitä. Kuvauksessaan erään esityksen valmistelusta hän oli päätynyt siihen tulokseen, että koko tarinan ymmärrettäväksi tekeminen ei ollut tärkeintä. Pulkkinen toteaa: ”esitystapa ei siis ollut kertova, vaan tarinan uudelleen elävä”. Hän halusi esityksellään välittää ensisijaisesti tunteita ja tunnelmia, toisenlaista energiaa.[178]

177 Karhinen-Ilo 2014.
178 Pulkkinen 2014, 59.

Itse olen päätynyt balladien esittäjänä kautta linjan vahvaan tarinankertojan rooliin. Balladi on suoraviivaisempi ilmaisussaan ja kielellisesti yleensä ymmärrettävämpää kuin kalevalainen epiikka. Tarina tulee korostetusti esiin, eikä sitä ole mielekästä häivyttää taustalle. Pyrin siis ensisijaisesti kertomaan tarinaa, mutta muusikon keinoin. Musiikin tuomat vaikuttamismahdollisuudet erottavat balladilaulun suusanallisesta tarinoinnista. Laulun ja musiikin voima tuo tarinaan oman ulottuvuutensa.

Balladien esittäminen vaatii latautunutta tilaa ja tarinankerronnallista otetta, tilanteen luomisen taitoa. Balladin aloittaminen on minulle joka kerta haaste. Minun täytyy saada itseni sellaiseen tilaan, jossa pystyn elämään balladitapahtumat hetkessä kokien, silti tulevaa ennakoiden. Haluan saada kuulijat heti alkumetreillä kiinnostumaan ja juoneen mukaan. Tämä onnistuu vain, jos olen esittäjänä valpas ja keskittynyt.

Olen saanut tukea esitystekniikkaani muun muassa kirjasta *Runon lumo,* josta löysin Lars Svedbergin neuvoja runonlausujille. Poimin niistä tähän muutamia:

- *Puhu niin että näen.*
- *Älä koskaan painota itsestäänselvyyksiä.*
- *Nauti hyvin muotoilluista lauseista äläkä kiirehdi niiden ohi.*
- *Pidä mielessäsi rytmin vaihtelut.*
- *Muista japanilainen sananlasku: Totuuksia ei ole, vain kertomuksia.*
- *Älä tukahduta innostumistasi tekstin sisällöstä.*
- *Älä antaudu liian suuressa määrin oman äänesi ihailuun tekstin sisällön kustannuksella.*
- *Älä painota adjektiiveja.*
- *Huomioi ja korosta tekstissä ilmenevät juonen- tai muut käänteet.*
- *Muista, että ajatus on kokonainen. Älä tarpeettomasti katko ajatusta, äläkä harhaudu näyteltyyn luontevuuteen.*
- *Ole hyvällä tuulella. Älä ennakoi kuulijan reaktioita surulliseen tapahtumaan näyttelemällä kärsivää.*[179]

Ohjeet ovat suunnattu lausujille, mutta mielestäni ne ovat käypiä ajatuksia myös tarinalaulun esittäjälle. Olen käyttänyt esityskokonaisuuksissani hyväksi myös draaman keinoja ja suorasanaista puhetta. Välillä olen tutkinut puheen ja laulun rajapintaa, sitä mihin puhe loppuu ja mistä laulu alkaa. Kun olen leikitellyt siirtymisillä puheesta lauluun ja takaisin, olen voinut harjoittaa tekstin vahvuutta. Äänenkäytön opettajani ja ääntöbalanssi-metodin kehittäjä Ritva Eerolan näkemys tekstin merkityksestä laulamisessa on ollut myös vahvana teknisenä tukena balladien esittämisessä. Hänen mukaansa sanat on hyvä ajatella tulevaksi ennen ääntä ja laulun tulisi olla kuin pitkitettyä puhetta[180].

Balladit ovat tyypillisesti pitkiä lauluja, ja eeppisten runolaulujen lailla ne ovat laulajilleen vaativia muistettavia. Tutkintoni alkuvaiheessa olin huolissani siitä, kuinka muistan tekstit, mutta kokemuksen karttuessa varmuuteni on kasvanut. Mitä enemmän olen ollut sisällä balladikielessä ja sen tyylissä, sitä paremmin olen omaksunut tekstit ja kehittynyt niiden muistamisessa. Svedbergin ensimmäinen lausuntaohje – ”puhu niin että näen”– on hyvä neuvo mieleen painamisen ja muistamisen tekniikan kehittämiseksi. Kun näkee balladitarinan mielessään ja elää sitä hetkessä, muistaa myös tapahtumien kulun luonnostaan.

179 Svedberg 2013, 58–59.
180 Eerola 2013.

Olen myös hyväksynyt sen tosiasian, että unohduksia tapahtuu, ja olen oppinut selviytymään niistä. Tärkeintä on yrittää pysyä tarinassa kiinni, jolloin kömmähdyksen sattuessa pystyy sepittämään uutta aiheen ympäriltä. Toisaalta kokemukseni improvisaatioteatterista ja klovneriasta antaa minulle vapautuksen virheen pelosta. Parhaita hetkiä lavalla voivat olla juuri ne hetket, kun esiintyjä menee sekaisin ja niin sanotusti tipahtaa täysin. Unohtaminen on inhimillistä, ja juuri inhimillisyys on balladeissa keskeistä – ja siksi tietenkin balladilaulajalle sallittua.

Vaikka olen tutkinut tiiviisti balladia ja esittänyt niitä viime vuosina paljon, ei alkuperäinen viehtymykseni balladiin ole kadonnut mihinkään. Tiedon lisääntyminen, kokeilut ja oivallukset ovat värittäneet ja monipuolistaneet kuvaani balladeista, mutta siitä huolimatta ne ovat säilyttäneet vaikeasti määriteltävän, hohdokkaan luonteensa. Toivon, että näin tulee aina olemaankin – että balladi säilyttäisi romanttisen, hieman salaperäisen luonteensa omassa kokemuksessani. Minussa taistelee kaksi puolta, joista toinen yrittää analysoida ja määrittää balladia ja toinen haluaa villinä kirmailla balladilaakson kukkakedoilla.

Balladeissa kiehtoo niiden ristiriitaisuus. Itse tarinat rakentuvat erilaisille ristiriidoille ihmissuhteissa ja elämässä. Suurista ihmiskohtaloista voidaan kertoa hyvinkin lakonisesti ja tunteilematta, samalla hilpeää duurisävelmää tanssien. Tarinat sisältävät kuolemaa, mutta ne ovat silti hyvin elämänmakuisia. Balladit ovat vakavia teemoja sisältävää viihdettä.

Miksi sitten laulaa traagisia, väkivaltaisia lauluja? Yksi teoria on, että laulut saavat aikaan laulajassa tai kuulijassa katarsiksen eli puhdistautumisen. Antiikin Kreikan runousoppien mukaan tragediassa esitetyn kärsimyksen herättämä pelko ja sääli puhdistavat lopulta näytelmän katsojan mielen. *Katarsis*-termiä käytetään myös uskonnollisesta puhdistautumisesta sekä jännityksen tai ahdistuksen laukeamisesta.

Balladeja laulamalla ja niitä sepittämällä voin osallistua keskusteluun ihmisyydestä ja päivän polttavista aiheista. Pelkästään kuoleman karttaminen yhteiskunnassamme riittää syyksi siitä laulamiseen. Laulu ja tanssi, yhdessä tai erikseen, toimivat pehmeän puskurin tavoin, jolloin raskaatkin aihepiirit tulevat vaivihkaa käsitellyiksi, puheen tuolla puolen.

Laulamalla kuolemasta tunnemme itsemme eläviksi. Kuolemasta laulaminen samalla eläväisesti tanssien korostaa hetken merkityksellisyyttä ja kehottaa nauttimaan elämästä niin kauan, kuin sitä on.

Vaikka balladilaulut kertovat tarinaa jopa lakonisesti, niin balladien henkilöt käyttäytyvät usein hyvin affektiivisesti. He tekevät dramaattisia ja peruuttamattomia tekoja ja päätöksiä affektiivisen tunnemyrskyn silmässä. Tapahtumat heijastuvat myös kuulijaan, joka voi kokea kuohahduksenomaisia tuntemuksia eläytyessään balladiesitykseen. Samoin voi käydä myös esittäjälle, vaikka tämä ei ole yleisesti ottaen ole tavoiteltavaa.

Affektit tarttuvat. Konkreettinen osoitus tästä itselleni oli eräs esiintyminen Seurasaari Soi! -tapahtumassa kesällä 2012. Esittäessäni yksin säestyksetöntä *Jaakko ja Maria* -laulua pieneen kartanohuoneeseen kokoontuneelle yleisölle, tulin jossain vaiheessa siirtäneeksi katseeni kohti suoraan edessäni istuvaa naista päin. Näin hänen seuraavan esitystäni kyyneleet valuen, ja se sai minussa aikaan valtavan tunnekuohahduksen. Kokemus oli fyysinen, nopea ja yllättävä, ja sain taistella itsekin kyyneleitä vastaan.

Viihdetähden kuolema -konsertin jälkeen sain palautetta useammalta kuulijalta, jotka kertoivat voimakkaista psykofyysisistä kokemuksista. Kaksi henkilöä kuvaili minulle hyvin samankaltaisesti, kuinka laulut menivät heidän kokemuksessaan vatsan alueelle ja tuntuivat vielä pitkään konsertin jälkeenkin. Konsertin tuottama kokemus oli heille vahvasti sekä fyysinen että henkinen.

Olenko käyttänyt affektiivisia keinoja konsertteja rakentaessani? Tutustuminen affektiteorioihin tapahtui vasta tutkintoni viime vaiheessa, mutta olen silti enemmän tai vähemmän tietoisesti pyrkinyt vaikuttamaan kuulijoihin tunnetasolla erilaisin keinoin. Olen voinut valita balladitarinoiden musiikiksi monista erilaisista toisinnoista juuri sellaisia melodioita, jotka luotsasivat haluamaani tunnetilaan paremmin kuin toiset. Duuri-molli-sävellajien vaihtelut olivat kokonaisesityksen kannalta tärkeitä. Laskevat melodiakulut tulkitaan murheellisiksi, ja olen ollut tietoinen tästä seikasta. Siitä, ovatko käyttämäni keinot lopulta vaikuttaneet toivotulla tavalla, en ole koskaan voinut olla varma, sillä sen ratkaisee puhtaasti vastaanottajan oma kokemus.

Affektien kautta on helppo ymmärtää sitä miksi balladilaulut ovat olleet suosittuja ja mikä on se mekanismi, jolle balladin keinot perustuvat. Affektiteoriat ovat antaneet minulle yhden työkalun balladilaulun merkityksen ja vaikutuksen pohtimiseen ja laventaneet ymmärrystäni ihmisen suhteesta maailmaan.

Balladitanssi

Tartun oikealla puolellani olevaa henkilöä kädestä kiinni, ja asetumme kyynärkoukkua ja kättelyä yhdistävään balladiotteeseen. Iso joukko muita ihmisiä, lähinnä eri-ikäisiä naisia, muodostavat avonaiseen ympyrään tiiviin letkan. Vasen käteni on vapaana ja valmiina elämään musiikissa ja balladitarinan käänteissä. Kertaan mielessäni laulun aloitussanoja, ja haen kehooni sopivaa tempoa hieman askeleita tunnustellen. Aloitan esilaulun, ja ryhmä yhtyy pian kertosäkeeseen, pontevasti ja innokkaasti. Siirrän painon vasemmalle jalalle, ja notkistan polveani hieman. Sitten teen saman oikealle, ja jatkan kahdella askeleella vasemmalle, vain vähän matkaa sivusuuntaan edeten. Ryhmä pääsee vaivatta mukaan, ja yhteinen rytmi alkaa löytyä.

Keskityn tarinan etenemiseen yrittäen eläytyä tapahtumiin. Muistutan itseäni ohimennen hyvästä asennosta, avonaisesta rintakehästä - en vain itseni vuoksi, vaan myös ryhmälle malliksi. Asetun vankemmin leikarin rooliin ja pyrin unohtamaan arkisen minäni. Lähden kääntämään ketjua oikealle sisäpiiriin ja luotsaan sitä varovasti sopivalle mutkalle. Otan katsekontaktia tanssijoihin jotka tulevat vastaan kohdalleni. Huomaan kontaktin horjuttavan keskittymistäni tekstiin ja suljen silmäni hetkeksi. Joku sekaantuu hieman askelissaan. Ketjun liike ei tästä häiriinny, vaan jatkaa vääjäämätöntä kulkuaan tilassa.

Läheisyyden ja liikkeen tuottama lämpö nostaa hien pintaan. Ilma tuntuu sakeammalta ja harmittelen päätöstäni jättää neuletakki päälle. Päätän aloittaa tietoisemman liikkeen käsissä, joka leviää pian koko ketjuun. Tanssiin tulee vielä lisää pontta ja käsivatkauksen tuomaa hyväntuulisuutta. Ajatukseni herpaantuu hetkeksi, juuri sen verran, että sekoan sanoissa. Oloni sähköistyy ja etsin salamannopeaa uutta reittiä takaisin tekstiin. Onnistun pudottelemaan selkeää suomenkieltä, ja ryhmä toistaa uudet lyriikat huvittuneesti.

Viimeinen säkeistö – ja tunnelma sekä laulun volyymi nousee. Polvet notkuvat ja kädet vatkaavat, kunnes laulun loputtua päättävät liikkeen yksimielisesti. Kaikki ryhtyvät spontaanisti taputtamaan.

Tämän kirjoitukseni kautta halusin kuvailla kokemustani balladitanssista, jota neljännen tutkintokonserttini alla ryhdyin harjoittamaan kokoamani harrastajaryhmän kanssa. Halusin tämän kirjoituskokeilun kautta sanallistaa sitä, miltä tanssitilanne tuntuu ja mitä asioita siitä mahdollisesti havainnoin ja ajattelen. Balladitanssi osoittautui rikkaammaksi ilmiöksi kuin alun perin ajattelin. Sen näennäinen yksinkertaisuus hämäsi, enkä osannut odottaa sen sisältä aukeavaa kokemusmaailmaa.

Balladitanssiin tutustuminen toi balladien laulamiseen hyvin erilaisen näkökulman sooloesittämiseen verrattuna. Aiemmin pohdin balladilaulujen vaikutusta kuulijoihinsa esittäjänä, yleisön ollessa vastaanottajana. Joskus laulatin yleisöä, mutta muuten toiminta oli yksisuuntaista: minä esitin, muut kuuntelivat. Balladitanssissa olen edelleen tilanteen johtaja ja määrittelen, mitä tarinoita lauletaan ja miten, mutta tilanne on vahvasti vuorovaikutteinen ja yhteisöllinen. Kanssatanssijani ovat paitsi kuulijoita myös toimijoita, ja heidän reaktionsa vaikuttavat omaan kerrontaani.

Balladitanssissa vapaa tila, ryhmän aktiivinen osallistuminen, kollektiivinen laulu ja liike luovat balladitarinoille erilaisen heijastuspinnan kuin yksin paikallaan esittäen. Tanssiva ketju tai piiri muodostavat rituaalinomaisen kehän, balladitapahtumien areenan. Yksinkertaisen, toistuvan askelkuvion jatkuva kertaantuminen luo rytmisen pohjan, joka on kokemuksena jopa suggestiivinen. Tehoa vahvistaa se, että tanssiaskelikon ja laulettavien melodioiden välillä on tangon tanssimisesta tuttu epäsuhta: tasajakoiseen melodiaan yhdistetään kolmitasainen askelkuvio.

Yhteislaulu on jo sellaisenaan voimauttavaa, mutta liike vahvistaa kokemusta. Käsi kädessä tai tiiviissä ”balladiotteessa” tapahtuva laulutanssi lähentää ihmisiä ja luo konkreettista lämpöä ja energiaa. Balladitanssi on hyvin tasa-arvoista. Sukupuolella tai iällä ei ole väliä eikä myöskään erityistaidoilla. Periaatteessa kyky kävellä riittää osallistumiseen, sillä ketjun kollektiivinen liike tukee heikompia ja imaisee mukaansa.

”The one who cannot dance, must walk in time”. [181] *Balladitanssit 27.5.2014. Kuva Jorma Airola.*

Balladitanssi on parhaimmillaan kohottavaa, ja siinä noustaan arjen yläpuolelle. Vanhat balladit puhuttelevat vielä tämänkin päivän laulajaa, sillä tunnetasolla niistä löytyy kosketuspintaa, vaikka maailmankuva onkin muuttunut. Ihmiset myös kaipaavat tarinoita ja asettuvat niiden äärelle mielellään. Perinneballadit voi nähdä aikuisten satuina, jotka kestävät toistoa ja joihin halutaan palata yhä uudelleen.

Tanssiessa laulamiseen syntyy usein sellaista rentoutta, jota paikallaan ollessa ei saavuta. Varsinkin monia lauluäänestään epävarmoja henkilöitä tanssiliike voi vapauttaa. Esilaulaja taas joutuu kiinnittämään erityistä huomiota äänenkäyttöönsä, sillä laulu täytyy saada kantamaan tilassa, vaikka olisi välillä selin muihin tanssijoihin. Tanssin liike tulee sopeuttaa myös sellaiseksi, ettei laulu siitä häiriinny vaan saa tukea ja pontta.

Balladitanssin johtajan rooli on yllättävän haastava. Verrattuna sooloesiintymiseen esilaulajana toiminen ei anna virheiden korjaamiselle niin paljon tilaa, sillä tarinan täytyy edetä tanssin määrittelemässä pulssissa, eikä se salli epäröintiä. Käyttämissäni suomalaisissa balladeissa on usein osuuksia, jotka ryhmä toistaa esilaulajan perässä. Epämääräisiä lauseita ryhmä ei pysty toistamaan, jolloin jännite laskee. Toisaalta laulun vetäjän virheet voivat viihdyttää ryhmää, ja niillä voi olla tunnelmaa rentouttava ja yhteistä jakamisen tunnetta vahvistava vaikutus.

Läheinen kontakti kanssalaulajiin voi koetella tanssin johtajan keskittymistä tarinaan, kuten myös itse liike sekä ketjun liikkeen hallinnointi. Mitä harjaantuneempi ryhmä on mukana tanssimassa, sitä helpompaa se on vetäjälle. Tällöin voi keskittyä paremmin itse tarinaan ja uppoutua laulutanssin meditatiiviseen maailmaan. Färsaarilla vieraillessani minulle tähdennettiin sitä, että esilaulajaa, kipparia, ei saa missään tapauksessa häiritä. Olisi erittäin huonoa käytöstä pyrkiä kesken tanssin hänen käsipuoleensa. Tämän ymmärtää hyvin, sillä sikäläiset balladit kestävät helposti puolikin tuntia, ja kerrallaan lauletaan

181 Pedersen, 30. Loppulause tanskalaisen Karen Christensdatterin balladikäsikirjoituksesta n. 1650-luvulta.

tunninkin verran. Ihmiset tulevat rinkiin ja poistuvat siitä myös kesken laulujen. Noin pitkien laulujen hallitseminen ansaitsee kaiken rauhan. Usein esilaulajan vierellä onkin avustaja, joka tukee kipparia ja auttaa mahdollisten unohdusten kohdatessa.

Balladitanssista on tullut minulle merkittävä musiikillisen kanssakäymisen keino. Pidän siitä, miten se yhdistää yksinkertaisella tavalla joukon toisinaan toisilleen tuntemattomiakin ihmisiä. Säestyksettömässä laulutanssissa on arkaaista voimaa, jolla on vielä paikkansa tässä ajassa. Siksi olenkin jatkanut balladitanssi-iltojen järjestämistä myös tutkintokonserttini jälkeen.

Balladit ja ajankuva – nykyballadin muodot

Balladit kuvastavat hyvin syntyaikansa yhteiskuntaa, arvoja ja uskomuksia. Keskiaikaisissa tarinoissa katolisen kirkon vaikutus on näkyvä, kun taas 1800-luvun lopun arkkiveisuissa romanttisen rakkauden aate lyö voimakkaasti läpi. 1900-luvun populaariballadeissa tyypillisen minä-muotoisen kerronnan voi nähdä individualismin nousuun liittyvänä ilmiönä. Sitä, minkälaisia yhteiskunnallisia asioita 2000-luvun balladi voisi kuvata, yritin itse viimeisessä konsertissani hahmottaa.

Omien balladien luominen sysäsikin minut aivan uudelle radalle. En ollut edeltä käsin pohtinut, mitä omien balladien esittäminen voisi merkitä, ja yllätyin siitä, mitä se toi mukanaan. Itse tehdyt ja tähän päivään sidoksissa olevat laulut muuttivat rooliani balladilaulajana. En ollut esittäjänä enää vanhan muuntelija vaan aidosti uudistaja. Aiemmin hain omaa perinneballadin esittämisen tyyliä mutta nyt myös sisällöllisesti omaa ääntäni. Vaikka en lähtökohtaisesti ottanut kaikkia aiheitani vakavasti vaan lähestyin niitä leikitellen, lauluihin sisältyi silti tahtomattanikin kantaa ottavuuden aspekti. Osallistuin laulujeni kautta keskusteluun meille yhteisesti tunnistettavista ilmiöistä, vaikka inhimilliset tragediat olivatkin lauluissa pääroolissa.

Balladien kautta voi siis kuvata myös tämän päivän yhteiskuntaa. Ei suoraan mutta välillisesti ihmiskohtaloiden kautta. Protestilaulun julistavuutta balladissa ei ole, mutta sopivasti valitut teemat voivat herättää kuulijan pohtimaan suhdettaan niihin. Itse en tohtinut edes kokeilla satiirisen balladin kirjoittamista, sillä koin sen liian vaikeaksi. Huumori on vaativa laji, joka edellyttää terävänäköisyyttä ja rohkeutta, varsinkin yhteiskunnallisissa aiheissa. Uusien ilkalaulujen synnyttäminen olisi kiinnostava aluevaltaus, johon toivoisin joskus kykeneväni.

Tänä päivänä balladilaulu elää Suomessa vielä perinteisessä tai ainakin elvytetyssä muodossaan kansanmusiikin harrastajien, opiskelijoiden ja ammattilaisten parissa, mutta kovin näkyväksi en sen asemaa kansanmusiikkigenressäkään kutsuisi. Populaarimusiikin puolella balladi on hajonnut jo lähes tunnistamattomaksi. Sen voi kuitenkin nähdä vielä elävän – ei muodollisesti puhtaana eikä vahvana mutta aiheina kuitenkin. Joskus jäljellä on vain balladitunnelma: kerrontatyyli joka antaa ymmärtää, että tämä ei tule päättymään hyvin – tai kohtalonomainen vire, joka muodostuu kuulijan mahdollisuudesta ennakoida tapahtumia. Rakkauden ja kuoleman teemat ainakin jatkuvat vielä nykylyriikoissakin, kuten rap-artisti Paperi T toteaa:

> *Kuolema ja rakkaus, eivätkö ne ole ainoat oikeat aiheet? Kaikki on näissä kahdessa pelottavassa asiassa.*[182]

182 Jokinen 2016, 26.

Nykyajan leikarius

Keskiajalla leikarit saattoivat joutua esiintymään henkensä edestä. Kuulijat piti saada viihtymään ja pitämään esityksestä. Jos toisin kävi, se saattoi olla kohtalokasta. Heidän täytyi olla ulospäin suuntautuvia, sopeutuvaisia – aina valmiita viihdyttämään ja siirtymään paikasta toiseen uusien yleisöjen toivossa.

Tätä mielikuvaa vasten en pysty suuresti samaistumaan leikareihin. Voimakas riippuvaisuus suosiosta ei istu omaan, vaikkakin valheelliseen ajatukseen taiteen tekemisestä omilla ehdoilla. Helppoheikkimäinen muusikonrooli on jossain määrin luotaantyöntävä ja sotii omakuvaani vastaan. Naisena en voi olla huomioimatta myöskään sitä seikkaa, että keskiajalla naiset olivat muusikkoina harvinaisia ja rooliltaan arveluttavia.

Aika on nyt toinen, eikä muusikkous enää määrittele roolia yhteiskunnassa niin konkreettisesti kuin keskiajalla. Elannon saaminen soittajana on edelleen toki työlästä, ja se vaatii usein liikkuvaista elämäntapaa. Muusikkous, niin kuin muukin taiteilijuus, on useille edelleen enemmän kuin ammatti: se on elämäntapa, joka vaikuttaa arkeen ja asemaan yhteiskunnassa.

Kun tarkastellaan leikarien toimenkuvaa, näen nykykansanmuusikot hyvin leikareiden kaltaisina. Jokainen on tosin kansanmuusikon toimenkuvassaan erilainen, mutta yleistäen yhteyttä on löydettävissä. Multi-instrumentalismi on yleistä ja sallittua, ja yhteistyö muiden taiteenlajien parissa on arkipäivää. Mutta olisiko historiallisista leikareista vielä jotain ammennettavaa?

Mielestäni vaikkapa romantisoitu kuva leikareista voi antaa meille nykymuusikoille inspiraatiota ja rohkeutta käyttää kaikkia taitojamme ja ominaisuuksiamme ammatissamme. Leikareina voimme olla vielä vapaampia ja rohkeampia tarttumaan erilaisiin välineisiin ja esittämisen muotoihin, rajoittamatta ja rajoittumatta ulkopuolelta asetettaviin muotteihin. Leikarina voin jättää pitkän määrittelylistan pois nimeni perästä: laulaja, soittaja, tanssija, näyttelijä, säveltäjä, sanottaja, sovittaja. Leikarina saan toimia kokonaisvaltaisesti ja myös keskittyä halutessani yhteen asiaan.

Leikari ei ehkä ole virtuoosi yksittäisissä instrumenteissa, mutta kokonaistaidoissaan hän voi olla suvereeni. Olen liian usein kuullut monitaitoisilta kollegoilta itsensä vähättelyä tyyliin ”ei minkään asiantuntija”. Monipuolisuus pitäisi pystyä näkemään arvona, ja se tulisi tunnustaa yhtenä muusikkouden lajina. Olisi hienoa, jos joskus musiikin opiskelija voisi valita myös ”leikarilinjan”, jossa monitaiteista työskentelyä tutkittaisiin ja opiskeltaisiin johdonmukaisesti.

Leikarius näyttäytyi tutkinnossani välillä näkyvämmin ja välillä kätketymmin. Jos se ei ollut aina konkreettisesti läsnä ja havaittavissa, on se silti ollut pohjavireenä kaikelle tekemiselleni. Leikarit ovat antaneet minulle mallin muusikkoidentiteetistä. Olen voinut liittyä mielikuvissani heistä polveutuvaan jatkumoon ja löytänyt perustelun ja nimityksen omalle muusikkoudelleni. Koen leikariuden myös mielentilana ja asenteena, joka voi näyttäytyä kaikissa työnkuvissani, myös opetuksen suunnittelijana ja järjestäjänä musiikkiopistossa. Julistautumalla leikariksi voin värittää näin myös näyttämöiden ulkopuolista työnkuvaani.

Leikarina Harpun voima -esityksessä 2013. Kuva Heini Granberg.

Perusteluni monitaiteisuuden ja balladitradition yhdistämiseen tutkinnossani perustui balladin historiaan keskiaikaisena tanssilauluna sekä niitä esittäneiden leikareiden monitaitoiseen muusikonkuvaan. Yhdistelmä ei ollut kuitenkaan ongelmaton. Monitaiteinen lähestymistapa balladien esittämisessä on oikeastaan turhaa, sillä balladilaulussa on itsessään kaikki. Tarinankerronta ei kaipaa tehosteita: yksi ääni riittää.

Konserttieni lautakuntapalautteissa tuli joskus ilmi, että vaikka säestykselliset, draamalliset ja liikunnalliset elementit toivat persoonallista ja uutta näkökulmaa balladien esittämiseen, ne saattoivat myös häiritä tarinan seuraamista tai vaikuttaa epäsuotuisasti lauluilmaisuun. Olin tästä itsekin tietoinen ja etsin tasapainoa eri esittämisen keinojen kesken. Oman kehityksen kannalta oli tärkeää tehdä myös kokeiluja ja riskeerata, vaikka en olisi ollut varma lopputuloksesta.

Balladiaihe rajoitti monitaiteisen ilmaisun tutkimistani. Ilman pääaihettani olisin saanut leikariuden teemasta huomattavasti enemmän irti, sillä balladin vahva tekstiin nojaava kerronnallinen luonne ei anna helposti tilaa muulle ilmaisulle. Monitaiteisuus toteutui parhaiten kolmannessa konsertissani *Harpun voima*, joka perustui yhteen tarinaan. Tällaiseen musiikkidraama-muotoiseen esitykseen sain luotua eri ilmaisullisin keinoin toteutettuja jaksoja, kun tarinaa pystyi viemään eteenpäin myös ilman tekstiä.

Kahden teeman sisällyttämisen tutkintooni voi toisaalta nähdä hyvin leikarimaisena. Vaikka tiiviimpi rajaus pelkästään balladien laulamiseen tai monitaiteiseen muusikkouteen olisi ollut minulle tutkinnon tekijänä varmasti helpompaa, istuu laajemmalle kurkottava toimintapa eittämättä leikarin tyyliin.

6. Lopuksi

Olen analysoinut tässä kirjallisessa työssäni balladia lähinnä esittäjän näkökulmasta. Haluan lopuksi siirtyä kuulijan, laulun vastaanottajan kokemukseen. Nick Cave kuvaa erästä omaa kokemustaan kirjassaan *Balladi pahasta olosta* näin:

> *Kun Brian Ferry lauloi vanhan, lohduttoman englantilaisen balladin "The Butcher Boy" sinä päivänä South Bank Centressä Lontoossa, hän istui yksin pianon ääressä vaitonaisena eläytyen ja sai minut ja vaimoni kyyneliin.*
>
> *Siksikö, että hänen tulkintansa oli niin ylimaallinen? Vaiko laulun järkyttävien sanojen takia? Vai johtuiko se tulkinnan ja sanoituksen pirullisesta yhteispelistä? En osaa sanoa, mutta jotakin selittämätöntä ja enteellistä tapahtui, kuin laulu olisi asettunut meihin asumaan, ottanut meidät valtaansa ja muuttanut elämämme kulun peruuttamattomasti.*
>
> *Sillä hetkellä pianon ääressä Bryan Ferrystä tuli todellinen jumala, ja hän luotsasi vaarallisesti kohtaloita maailman kauneimman laulun siivin*.[183]

Cave yrittää analysoida, mitä Ferryn esityksessä tapahtui ja mikä sai hänet ja vaimonsa kyynelehtimään, mutta ei löydä varmaa vastausta. "Jotain selittämätöntä ja enteellistä tapahtui". Siitä musiikissa ja taiteessa kai viime kädessä on kysymys. Mukaan astuu hallitsematon ja määrittelemätön elementti, joka saa meidät vaikuttumaan tai muuttamaan elämämme suuntaa.

Oman elämäni suuntaan balladi on tutkintoni kautta vaikuttanut paljonkin. Se on saanut minut pohtimaan laulun ja musiikin merkitystä syvemmällä tasolla sekä muuttanut suhdettani laululyriikkaan ja tarinoiden merkityksellisyyteen. Yhtä yksittäistä vaikuttavaa esitystä en kuitenkaan pysty nostamaan Caven lailla esille. Yhden värisyttävän esityksen olen kuullut keikkabussin takapenkillä, kun tuttu tyttö ryhtyi laulamaan balladia kesken railakkaan paluumatkan. Toisen kuulin tohtorikaronkan pikkutunneilla iloisesti humaltuneen joukon osallistuessa esilaulajan johdolla balladiin. Kolmatta seurasin kannettavalta tietokoneelta suorana lähetyksenä Sibelius-Akatemian konserttisalista.

Nostan tähän loppuun kuitenkin balladiesityksen, johon palaan usein ja joka on vaikuttanut minuun voimakkaasti tunnetasolla. Nick Cave & Bad Seeds -yhtyeen *Murder ballads* -albumi on kokonaisuudessaan minulle merkityksellinen, mutta Caven ja PJ Harveyn duetto *Henry Lee* nousee lauluksi, johon haluan tämän kirjallisen työni päättää.

Vaikutuin laulusta jo äänitteeltä, mutta nähtyäni videon ja saatuani näin visuaalisen vahvikkeen kokemukselleni, palasin siihen moneen kertaan. Yksinkertainen, mutta hyvin jännitteiseksi dramatisoitu esitys alun perin skotlantilaisesta balladista[184] on minusta hienosti toteutettu. Sitä seuratessani siirryn toiseen todellisuuteen ja antaudun tunteiden vietäväksi. Balladi on parhaimmillaan elävässä esitysyhteydessä, mutta myös kuvatallenne voi tarjota monitasoisen elämyksen. Jälkimmäisessä on se etu, että esitykseen voi palata aina uudestaan ja etsiä uusia merkityksiä esittäjien kasvoilta ja kehonkielestä.

Tämän murhaballadin myötä suljen analyyttisen mieleni ja antaudun selittämättömän vietäväksi.

183 Cave 2015, 85.
184 *Young Hunting*, *Child Ballad 68*.

Henry Lee

”Get down, get down little Henry Lee
And stay all night with me
You won’t find a girl in this damn world
That will compare with me.”

And the wind did howl and the wind did blow
La la la la la, la la la la lee
A little bird lit down on Henry Lee.

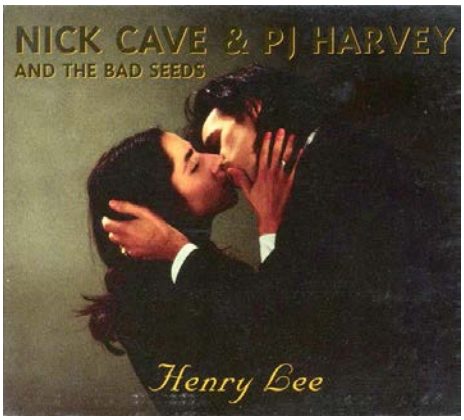
”I can’t get down and I won’t get down
And stay all night with thee
For the girl I have in that merry green land
I love far better than thee.”

She leaned herself against a fence
Just for a kiss or two
And with a little pen-knife held in her hand
Where she plugged him through and through.

”Come take him by his lily white hands
Come take him by his feet.
And throw him in this deep, deep well
It’s more than one hundred feet.

Lie there, lie there little Henry Lee
Till the flesh drops from your bones
For the girl you have in that merry green land
Can wait forever for you to come home.”

And the wind did howl and the wind did blow
La la la la la, la la la la lee
A little bird lit down on Henry Lee.[185]



https://www.youtube.com/watch?v=QzmMB8dTwGs

185 Cave 1996.

7. Lähteet

Painetut lähteet

Aho, Marko (2009): *Affekti, tyyli ja soitin taktiilisina resursseina.* Musiikin suunta 2/2009.

Arlander, Erkkilä, Riikonen & Saarikoski (2015): *Esitystutkimus.* Helsinki: Partuuna.

Asplund, Anneli (1974): *Kaksi balladia – kaksi laulukerrostumaa.* Kalevalaseuran vuosikirja. Porvoo: Söderström.

Asplund, Anneli (1981): *Suomalaista kansanmusiikkia 1: Balladeja,* vihko. Helsinki: SKS/Finnlevy.

Asplund, Anneli (1994a): *Balladeja ja arkkiveisuja - Suomalaisia kertomalauluja.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Asplund, Anneli (1994b): *Balladi.* Suomen perinneatlas. Suomen kansankulttuurin kartasto 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 539–548.

Asplund, Anneli (2006): *Balladi – eurooppalainen kansanlaulun laji.* Suomen musiikin historia, kansanmusiikki. Helsinki: WSOY.

Bakka, Egil (1977): *The Faroese Dance.* Faroe Isles Review. Volume 2. Tórshavn: Bókagardur.

Blak, Kristian (1996): *Traditional music in the Faroe Islands.* Tórshavn: Føroya skúlabókagrunnur.

Cave, Nick (2015): *Balladi pahasta olosta.* Helsinki: Like Kustannus Oy.

Child, Francis James (1882): *English and Scottish Ballads.* Boston: Little, Brown and Company.

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

Enäjärvi-Haavio, Elsa (1943): *Inkerin virsi – vertaileva runontutkimus.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Enäjärvi-Haavio, Elsa (1953): *Ritvalan Helkajuhla.* Helsinki: WSOY.

Garst, John (2006): *Blues Ballad.* Encyclopedia of the Blues, s. 129. Toim. Edward Komara. New York: Routledge.

Haavio, Martti (1932): *Leikarit – vertaileva kansanrunoudentutkimus.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Haavio, Martti (1955): *Kansanrunojen maailmanselitys.* Helsinki: WSOY.

Haavio, Martti (1980): *Suomen kansan tunnelmarunoutta.* Helsinki: WSOY.

Haavio, Martti (1992): *Esseitä kansanrunoudesta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Heikkilä, Olli (1996): *Suuri kansanlaulukirja, 500 suomalaista kansanlaulua.* Warner/Chappell Music Finland Oy.

Hentinen, Hanna (2007): *Ekspressiivinen taideterapia. Taideterapian perusteet.* Helsinki: Kustannus Oy Duodecim, 30–33.

Hopkins, Pandora (2000): *Iceland. Europe.* The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8. New York: Garland Publishing, inc.

Häggman, Ann-Mari (1992): *Magdalena på källebro – En studie i finlandssvensk vistradition med utgångspunkt i visan om Maria Magdalena.* Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Jalkanen, Pekka (1989): *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla.* Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.

Jokinen, Heikki (2016): *Rapin uusi aalto. Paperi T:n tavoite on kirjoittaa yksi hyvä lause päivässä.* Gramexpress 1/2016, 24–27.

Jonsson B., Solheim S. & Danielson E. (1978): *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad.* A descriptive catalogue. Oslo: Universitetsforlaget.

Jonsson, Bengt R. (1983): *Sveriges medeltida ballader 1 & 2.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Klemola, Timo (2005): *Taidon filosofia – filosofin taito.* Tampere: Juvenes Print – Tampereen Yliopistopaino Oy.

Kukkonen, Einari (1998): *Oi muistatkos Emma.* Suomalaisen levylaulun vaiheita 1920-luvulla. Saarijärvi: Gummerus kirjapaino Oy.

Kupiainen, Unto (1974/1949): *Lyhyt runousoppi.* (5. tarkistettu painos.) Helsinki: WSOY.

Kuusi, Matti (1963): *Suomen kirjallisuus 1: Kirjoittamaton kirjallisuus.* Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Otava.

Kuusi, Matti (1980): *Kalevalaista kertomarunoutta.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuusi, Matti (1982): *Näkökohtia runoepiikasta. Kertomusperinne.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Heikki (2003): *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa.* Tampere: Tampereen yliopisto.

Long, Eleanor R. (1973): *Ballad Singers, Ballad Makers and Ballad Etiology.* Western Folklore Vol. 32, No. 4, 225–236. Western States Folklore Society.

Ling, Jan (1997): *A History of European Folk Music.* University of Rochester Press.

Niinimäki, Pirjo-Liisa (2007): *Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa – Riimillisen laulun varhaisvaiheet suomalaisessa arkkiveisussa 1643–1809.* Tampereen yliopisto. Tampere: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 14.

Pulkkinen, Outi (2014): *Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin.* Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Pätsi, Mia (2010): *Näyttelijän tekniikoita.* Helsinki: Avain.

Raevaara, Tiina (2014b): *Laukaus.* Helsinki: Paasilinna.

Ramsten, Märta (1980): *"Jag vet så dejlig en ros" Om folklig vissång.* Folkmusikboken. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Porter, James (2000): *Song Genres. Europe.* The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8. New York: Garland Publishing, inc.

Rosenberg, Susanne (2014): *Kurbits-ReBoot, Svensk folksång i ny scnenisk gestaltning.* Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Ruohtula, Kaarina (1976): *Lukijalle.* Emily Brontën *Humiseva Harju* -romaanin esipuhe. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.

Salo, Heikki (2016/2014): *Kahlekuningaslaji – laululyriikan käsikirja.* Helsinki: Like Kustannus Oy.

Sarjala, Jukka (2007): *Kielen ja tietoisuuden tuolla puolen: toiminnallisuus ja musiikki.* Niin & Näin 2/2007.

Svedberg, Lars (2013): *Ääneen lukijan kosminen yksinäisyys eli Ohjeita lausujille.* Teoksessa *Runon lumo, lausujien omin sanoin s. 58–59.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Torvinen, Juha (2007): *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.* Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Valkeapää, Leena (2005): *Kauniissa joukos. Sata vuotta nykymuotoista Ritvalan Helkajuhlaa.* Ritvala: Ritvalan Nuorisoseura.

Vilppula, Matti (1969): *Aalonksi ja Emueli – Erään arkkiballadin taustaa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Virtanen, Leea (1988): *Suomalainen kansanperinne.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wilsher, Toby (2007): *The Mask Handbook. A practical guide.* London: Routledge.

Painamattomat lähteet

Anttila, Pirkko (2010): Erilaisia prosesseja tutkivan toiminnan menetelmiä. Luentomateriaali.

Asplund, Anneli (2015): Haastattelu 27.5.2015 Helsinki, Karhinen-Ilo.

Hautamäki, Tero (2012): Maija Karhinen-Ilon haastattelu, Ilkka 21.7.2012.

Ilmonen, Kristiina (2016): Haastattelu 10.5.2016 Helsinki, Karhinen-Ilo.

Karhinen-Ilo, Maija (2010–2015): Tutkintopäiväkirjat, seminaariesitelmät, tutkintolautakuntatekstit.

Raevaara, Tiina (2014a): *Aamun kirja.* Haastattelu Ylen Areenassa 30.1.2014 klo 9.02, *Yle TV1.*

Saha, Hannu (2010): *Taiteellisen tutkimuksen haasteet Sibelius-Akatemiassa.* Juhlaesitelmä Sibelius-Akatemian jatkokoulutuspäivässä 12.2.2010.

Verkkolähteet

Blackman, Patrick (2014): *Delia / Delia's Gone: A Digital Compendium, 1900–1992* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://singout.org/2014/02/24/delia-delias-gone-a-digital-compendium-1900–1992/ [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Eerola, Ritva (2003): *Tekstilähtöinen tulkinta laulutaiteessa* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=38. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Erntell, Rebecka (2007): *"Varder lekare sårad…?" Musik, politik och ideologi i tidigmedeltidens Norden* [verkkodokumentti]. Lunds Universitet. Saatavissa: https://lup.lub.lu.se/search/publication/1321045. [Viittauspäivä: 18.3.2016]

Eskola, Kare (2012): *Maija Karhinen-Ilo: Pramia piika – traagisia balladeja.* Särmän arviot 3.10.2012 MTV3 [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.mtv.fi/uutiset/tutkiva45/jaksot/3-10-sarman-arviot/2297544. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Helenius, Jenni (2014): *Puhuva keho – kokonaamion käyttö teatteriesityksessä.* Opinnäytetyö, Turun ammattikorkeakoulu [verkkodokumentti]. Saatavissa: https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/80832/Helenius_Jenni.pdf?sequence=1. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Häggman, Ann-Mari: *Jansson, Svea (1904–1980) Folklig vissångare, traditionsbärare* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.blf.fi/artikel.php?id=9599. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Hämäläinen, Tuukka (2013): *Sytkärit ilmaan ja kornius kattoon: Onko power balladeissa mitään järkeä?* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.rumba.fi/uutiset/sytkarit-ilmaan-ja-kornius-kattoon-onko-power-balladeissa-mitaan-jarkea/. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Jyväskylän yliopisto/Koppa: *Fenomenologia* [verkkodokumentti]. Saatavissa: https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/fenomenologia. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Kurki-Suonio, Sanna (2009): *Laulajan hiljainen haltioituminen [verkkodokumentti]. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto. Saatavissa:* http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200905081433.pdf. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Linturi, Jenni (2014): *Affekti. Metodix – metoditietämystä kaikille* [verkkodokumentti]. Saatavissa: https://metodix.wordpress.com/2014/05/19/linturi-j-affekti/. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Lynch, Matthew (2013): *What would Handel do? Historically informed performance, then and now.* [verkkodokumentti]. Saatavissa: https://bachtrack.com/nov-2013-baroque-historically-informed. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Majander, Antti (2014): *Tiina Raevaara kirjoittaa taitavasti mahdottomasta aiheesta, perhesurmasta* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.hs.fi/kulttuuri/a1389792088588. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Murtomäki, Veijo (2005a): *Ristiretket ja ritarirunouden varhaiset vaiheet [verkkodokumentti].* Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kesk_ritari2&q=ristiretket&collection=1&type=basic&tab=0. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Murtomäki, Veijo (2005b): *Yleiskatsaus keskiajan maalliseen laulumusiikkiin* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kesk_ritari1&q=SibaClass.MuhiArticleClass.mac_period_SORT:|*1*#2*&&c=1&p=2&l=&type=basic&tab=0. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Nevanlinna, Tuomas (2007): *Mitä "taiteellinen tutkimus" voisi olla?* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.mustekala.info/node/35562. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Oramo, Ilkka (2005a): *Leikareista Ja Piipareista* [verkkodokumentti]. Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=suomi_keskiaika5&q=SibaClass.MuhiArticleClass.mac_period_SORT:|*1*#2*&&c=1&p=2&l=&type=basic&tab=0. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Oramo, Ilkka (2005b): *Keskiaikainen balladi (2005b).* [verkkodokumentti] Saatavissa: http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=suomi_keskiaika6&q=SibaClass.MuhiArticleClass.mac_period_SORT:|*1*#2*&&c=1&p=2&l=&type=basic&tab=0. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Pedersen, Rita: *How I sing the ballad…* [verkkodokumentti] Saatavissa: http://nordicwomensliterature.net/article/how-i-sing-ballad#article [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Pesonen, Esa (2014): *Viihdetähden traaginen kuolema* [verkkodokumentti] Saatavissa: http://hymy.fi/uutiset/kuolleesta-geronimasta-julkaistiin-koskettava-teksti/. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Steenstrup, Johannes (1891): *The Medieval Popular Ballad. Translated from the Danish: Cox, Edward (1914)* [verkkodokumentti]. California University digital library. Saatavissa: https://archive.org/details/medievalpopularb00steeiala. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Tichy, Susan & Yocom, Margaret: *Web Page for Traditional Ballads* [verkkodokumentti]. George Mason University. Saatavissa: http://mason.gmu.edu/~stichy/BalladsHome.html#web_resources. [Viittauspäivä: 20.82016]

Vennamo, Raisa (2009): *Feldenkrais-menetelmä, Raisa Vennamo [*verkkodokumentti]. Saatavissa: http://www.raisavennamo.fi/13. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Wikipedia, Vapaa tietosanakirja: *Naamioteatteri [verkkodokumentti].* Saatavissa: https://fi.wikipedia.org/wiki/Naamioteatteri. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Wikipedia, The Free Encyclopedia: *Ballad [verkkodokumentti].* Saatavissa: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballad. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Yle, Elävä Arkisto (2010): Heikki Laitinen ja Kankaan pelimannit. Katsottavissa: http://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/02/05/heikki-laitinen-ja-kankaan-pelimannit. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Ylitalo, Silja (2011): *Teatteria naamion takaa [verkkodokumentti].* Kansan Uutiset verkkolehti 21.10.2011. Saatavissa: http://www.kansanuutiset.fi/tulosta/artikkeli/2670766. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Äänitteet

Asplund, Anneli (1974): *Suomalaista kansanmusiikkia 1: Balladeja,* LP. Helsinki: SKS/Finnlevy.

Cash, Johnny (1962): *Delia´s Gone albumilta The Sound of Johnny Cash.* Columbia.

Cash, Johnny (1994): *Delia´s Gone albumilta American Recordings.* Sony.

Cash, Johnny (2002): *I hung my Head albumilta American IV: The Man Comes Around.* American Recordings.

Cave, Nick & Bad Seeds (1996): *Murder Ballads.* Mute Records.

Freija (2006): *Seida ja Rikhard albumilla Lempilauluja.* Texicalli Records.

Freija (2011): *Petetty nuorukainen albumilla SydänJuurilla.* Capo Records.

Himanka, Pekka (1975): *Kankaan kaunis Katriina.* RONDO ROLPS 101.

Kankaan Pelimannit (1975): *Herra Melperi.* RCA.

Kankaan Pelimannit (1978): *Aalonksi ja Emueli.* Olarin Musiikki.

Karjalainen, Jukka (1998): *Laura Häkkisen silmät albumilta Laura Häkkisen silmät.* Poko.

Karjalainen, Jukka (2001): *Verinen mies albumilta Marjaniemessä.* Poko.

Karjalainen, Jukka (2008): *Haamu ja Marjaana albumilta Paratiisin pojat.* Poko (EMI).

Karjalainen, Jukka (2010): *Kauppias Intiassa albumilta Polkabilly Rebels.* Poko.

Kela, Anssi (2001): *Nummela.* BMG.

Laitinen, Heikki & Pohjonen, Kimmo (2013): *Murhaballadeja.* Siba Records.

Leena ja Tuula (1968): *Astridin valssi.* CBS.

Mustajärvi, Pate (2002): *Lilja albumilta Musta.* Poko.

Pokela, Marjatta & Martti (1950): *Haamu ja Marjaana.* Rytmi T 6050, Helsinki.

Rusby, Kate (2003): *Sweet William´s Ghost, albumilta Underneath the Stars.* Pure Records.

Saha, Topi (2012): *Kuru albumilta Kolme veljee.* Universal Music.

Saha, Topi (2015): *Kaksi kuninkaan lasta albumilta Nykyaika.* Warner Music Finland.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (1938–1969): *Äänitearkiston balladikokoelmat.*

Sting (1996): *I hung my Head albumilta Mercury Falling.* A&M.

Tähti, Annikki (1956): *Balladi Olavinlinnasta.* Scandia.

Musiikkivideot

Cave, Nick & Bad Seeds, Feat. Harvey, PJ (1996): *Henry Lee* [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/watch?v=QzmMB8dTwGs. [Viittauspäivä: 19.8.2016]

Jansson, Svea: *Näcke och jungfrun & Sjöman promenerade*. Katsottavissa: https://www.youtube.com/watch?v=rAj-75cuT55M. [Viittauspäivä: 20.8.2016]

Karhinen-Ilo, Maija (2011): *Linnanneidon tarina* -konsertti, soittolista [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/playlist?list=PLY6MAc8AHc71wkpuuT7mSoLM3OBYrENOA

Karhinen-Ilo, Maija (2012): *Pramia piika* -konsertti, soittolista [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/playlist?list=PLY6MAc8AHc720Jhal5qgPiw8jbXT3GhUh. [Viittauspäivä: ?.?2016]

Karhinen-Ilo, Maija (2013): *Harpun voima* -konsertti, kooste [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/watch?v=mklD8-jFYv4. [Viittauspäivä: ?.?2016]

Karhinen-Ilo, Maija (2014): *Balladitanssit-konsertti,* soittolista [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/playlist?list=PLY6MAc8AHc71cLRCukAgydZOZIL1JL6ek

Karhinen-Ilo, Maija (2015): *Viihdetähden kuolema* -konsertti, soittolista [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/playlist?list=PLY6MAc8AHc72YQT36GwdyLgC7jfZfI_Bb [Viittauspäivä: ?.?2016]

Kela, Anssi & Kuusisto, Pekka (2005): *Murhaballadi* [verkkodokumentti]. Katsottavissa: https://www.youtube.com/watch?v=faya3kZolE0. [Viittauspäivä: ?.?2016]

Www-sivut

Balladilaulaja, leikaritanssija -blogi: http://balladilaulaja.blogspot.fi/

Balladitanssiryhmän kotisivut: https://balladitanssi.wordpress.com/

Freija-yhtyeen kotisivut: http://www.freija.fi/

Maija Karhinen-Ilon YouTube-kanava: https://www.youtube.com/user/molli21

ISBN 978-952-329-053-2 (PAINETTU)
ISBN 978-952-329-054-9 (SÄHKÖINEN)

SIBELIUS-AKATEMIAN KANSANMUSIIKKIJULKAISUJA 27
(ISSN 2242-8054)

AM PRINT
HELSINKI 2016

SIBELIUS-AKATEMIA
TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS / MUTRI-TOHTORIKOULU
KANSANMUSIIKIN AINERYHMÄ