

PILVI JÄRVELÄ

Jos talonpojalla olisi ollut piano – pelimannimusiikin estetiikka pianistin musiikillisen ilmaisun laajentajana

Pianoa ei ole perinteisesti mielletty kansansoittimeksi. Kansanmusiikkia soittavana pianistina olen kuitenkin ollut jo vuosien ajan kiinnostunut kansanmusiikin ja pianon vuorovaikutuksesta. Tässä artikkelissa avaan tutkimustani, jossa tarkastelen taiteellisen työskentelyn keinoin, miten pelimanniviulistin tyyleihin pohjautuvia soittamisen tapoja on mahdollista hyödyntää pianoilmaisussa. Tutkimustehtävänäni on ollut selvittää, millaiset soittotekniset ja ilmaisulliset elementit saavat pianon instrumenttina kuulostamaan kansanomaiselta. Klaveerisoittimia alkoi rantautua Suomeen 1700-luvun loppupuolella, ja säätyläispiireissä pianonsoittotaitoa pidettiin tärkeänä osana erityisesti tyttöjen kasvatusta (Järvi 2016, 54). Pianoforteja hankittiin etenkin kartanoihin ja pappiloihin. Piano oli kallis hankinta, mikä saattoi osaltaan vaikuttaa siihen, ettei se kuulunut kansansoittajien soittimistoon. Rahvaan käytössä valtasoittimina soivat viulu ja klarinetti, ja musiikki levisi kuulon- ja muistinvaraisesti (Leisiö & Westerholm 2006, 448). Edes vuonna 2006 julkaistussa kansanmusiikin yleisteoksessa (Asplund ym. 2006) ei ole mainintaa pianosta kansanmusiikkikäytössä. Nykyään pianoa käytetään kansanmusiikissa usein vapaaseen säestykseen perustuvana sointu- ja säestyssoittimena, mutta tässä tutkimuksessa tarkasteluni kohteena on erityisesti melodiasoitto ja sen ympärille muodostuva tyyllinen kokonaisuus.

Kosketinsoittimista harmoonia¹ alettiin käyttää pelimannien keskuudessa säestyssoittimena 1800-luvun loppupuolella, erityisesti Keski-Pohjanmaalla Perhonjokilaakson ja Etelä-Pohjanmaalla Järviseudun alueella (Westerholm 2010, 10). Myöhemmin 1900-luvulla harmooninsoittajat saattoivat säestää kansansoittajiaan pianolla, jos julkisissa tiloissa kuten seurantaloilla oli sellainen harmoonin sijaan. Pääsääntöisesti pianoa käytettiin kuitenkin täysin samalla tavalla kuin harmoonia. Tästä esimerkkinä Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKUsta löytyy 1950-luvulta peräisin olevia ensimmäisiä kansanperinteeseen painottuneita pia-

¹ Vaikka soittimen nykyinen yleiskielinen kirjoitusasu on *harmoni*, sen soittajat käyttävät instrumentistaan yhä pääosin vanhakantaista muotoa *harmooni*. Käytän tässä artikkelissa jälkimmäistä kirjoitusasua, sillä se vastaa sekä soittimen perinteistä nimitystä että nykyistä kansanmusiikin alalla vakiintunutta muotoa.

noäänitteitä, joissa Kaustisen purppuripelimannien ensimmäinen harmooninsoittaja Veli Valo (1914–1998) säestää Konsta Jylhää (1910–1984) pianolla (AK/3864). Kaustislaista pelimannia Mauno Järvelää haastatellessani nousi esiin sama asia:

Kyllä minä muistan kun Veli Valokin tämmäsi pianolla kun harmoonia ei sattunut olemaan lähetyvillä. Mutta samalla tavalla hän sitä soitti kuin harmooniakin, samat sointuotteet ja käännökset. Ei hän melodioita soitellut. (Järvelä 2021.)

Yksittäisenä poikkeuksena mainittakoon teerijärveläinen kaupan alan yrittäjänä ja johtajana työskennellyt Uno Granholm (1900–1977), jonka soolona pianolla soittamia purppurikappaleita² on samaisessa arkistossa tallennettuna vuodelta 1974. Hän oli oppinut kappaleita muun muassa viulua soittaneelta isältään Karl-Johan Granholmilta (1866–1930) (Granholm 1974). Läheisen maantieteellisen sijainnin takia voitaneen olettaa hänen ohjelmistonsa ja soittotapansa saaneen myös vaikutteita Perhonjokilaakson lähikuntien vahvasta pelimannimusiikkikulttuurista, johon purppuri olennaisena osana kuului. Sotien jälkeen hyvinvointivaltioksi rakentuvassa Suomessa yhä useammasta kodista oli mahdollista löytää piano. Uno Granholmin suhteesta musiikkiin ja yhtenä esimerkkinä sen ajan perheiden musisointikulttuurista kerrotaankin, että ”[m]usiikki oli hänellä lähellä sydäntä ja hän hallitsi useita soittimia kornetista pianoon. Hänen perheensä muodosti kokonaisen orkesterin.”³ (Granholm 2018, käännös kirjoittajan.)

Vaikka on mahdollista, että kuvatun kaltaisia yksittäisiä esimerkkejä pianon käytöstä pelimannimusiikissa on Suomessa ollut enemmänkin, pianon laajempi käyttö kansanmusiikkikyhteyksissä alkoi vasta 1990-luvun alussa kansanmusiikin koulutuksen ja uuden ammatilaiskentän kehittymisen myötä. Tässä vaiheessa kansanmusiikin harjoittaminen oli laajentunut pääosin harrastuspohjalta soittavista ja itseoppineista pelimanneista myös koulutuksen piiriin, musiikkiopistotasolta korkeakouluun saakka. Muutoksen myötä kansanmusiikki oli saanut myös uuden merkityksen esittävänä taiteena, jota oli mahdollista nähdä ja kuulla esimerkiksi konserttisaleissa ja klubeilla. Timo Alakotila (s. 1959) on ensimmäisiä alan pioneereja ja tehnyt suuren työn pianon tämänhetkisen aseman saavuttamiseksi kansanmusiikin kentällä. Alakotila on luonut säestystyylin, joka hyödyntää uudemman perinteen pelimannimusiikissa käytettyä rytmiiikkaa soveltaen samalla pianon monipuolisia mahdollisuuksia ja laajentaen pelimannimusiikissa perinteisesti käytettyä harmoniaa. Pääinstrumenttinaan pianoa soittavia ammattikansanmuusikoita on Suomessa edelleen vasta alle kymmenen.

² Purppuri on useista pikkutansseista koostuva ketju, joka oli 1900-luvun alussa keskeinen tanssi kummallakin kielialueella Pohjanmaalla ja Keski-Pohjanmaalla (Asplund 2006, 333).

³ Musiken låg honom varmt om hjärtat och han behärskade ett flertal instrument från kornett till piano. Hans familj bildade en hel orkester.

Artikkelissa syvennyn kansanmusiikkia soittavan pianistin työtapaan, jossa toisen soittimen kansanomaisista tyyliä ja estetiikkaa siirretään pianolle. Tätä käytäntöä on alettu hyödyntää kansanmusiikin parissa toimivien taiteilijoiden ja opettajien keskuudessa erityisesti sellaisten soitinten kohdalla, joita ei tavanomaisesti ole mielletty kansansoittimiksi. Työtapa tarjoaa perinnelähtöisen välineen tutkia kansanmusiikista kumpuavia ilmaisen mahdollisuuksia. Viulun asema keskeisenä kansansoittimena, sen monipuoliset ilmaisumahdollisuudet sekä oma soittohistoriani viulistien kanssa vaikuttivat siihen, että valitsin viulun tyylipiirteiden omaksumisen kohteeksi. Tutkimukseni välityksellä pyrin tarjoamaan syventävän esimerkin kansanmusiikkia soittaville pianisteille sekä avaamaan pelimannimusiikin estetiikkaa ja tyylipiirteiden soveltamista myös sellaisille pianisteille, jotka eivät lähtökohtaisesti ole kansanmuusikoita. Tutkimuksessani sain selville, miten pianistina voin toteuttaa pelimannimusiikille ominaista estetiikkaa. Tämän pohjalta ehdotan, että tällaisen kuulonvaraiseen omaksumiseen perustuvan työskentelyprosessin avulla voi rikastuttaa pianistista ilmaisuja ja laajentaa soittajan ymmärrystä kansanmusiikin ilmaisullisista mahdollisuuksista.

Tavoitteeni hahmottaa, millaiset soittotekniset ja ilmaisulliset elementit saavat pianon kuulostamaan kansanomaiselta, on käytännössä tarkoittanut viulun tyylipiirteiden analysointia ja siirtämistä pianolle. Taiteellisen työskentelyni keskiössä ovat näin olleet soittotyylit, niiden havainnointi soittaen ja imitoiden sekä imitoinnin ja omaksumisen seurauksena muodostuva musiikillinen kokonaisuus. Lopullinen tavoitteeni ei kuitenkaan ole ollut tietyn historiallisen soittajan tai maantieteellisen alueen tyylin imitoiminen. Sen sijaan imitointi on toiminut työvälineenäni pyrkiesäni syventämään ymmärrystäni siitä, kuinka erilaisten kansanmusiikin tyylipiirteiden hyödyntäminen voi rikastuttaa pianoilmaisuja. Kansanmusiikissa elänyt arvostus lukuisia persoonallisia soittotyyliä kohtaan sekä moninaiset soittamisen tavat (Leisiö & Westerholm 2006, 447–448) itsessään antavat tilaa ja painoarvoa soittajan omille musiikillisille valinnoille. Näin ollen kansanmusiikkiin on ikään kuin sisäänrakennettuna mahdollisuus päästä käsiksi luovaan ja soveltavaan musiikin tuottamisen tapaan.

Artikkelini vastaa seuraaviin tutkimuskysymyksiin:

1. Millainen työskentelyprosessi tukee kansanomaiselle viulunsoitolle ominaisten tyylipiirteiden ja soittotavan tunnistamista ja siirtämistä pianonsoittoon, ja miten näitä piirteitä voidaan soveltaa pianistin käytännön musisoinnissa?
2. Millä tavoin lisääntynyt ymmärrys pelimannimusiikin estetiikasta ja kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteistä sekä niiden soveltamisesta vaikuttaa pianistin ilmaisuun?

Jos talonpojalla olisi ollut piano -konsertti 3.4.2023 Annalan huvilassa Helsingissä muodostaa tämän artikkelin tutkimuskohteen ja keskeisen sisällön. Konsertti oli

taiteelliselle tutkimukselle tyypilliseen tapaan sekä tutkimusaineiston osa että tutkimustulosten soiva esittely, ja se heijasti samalla myös omaa taiteellista ajatteluaani (Gröndahl 2023). Konsertin valmistamisprosessissa tarkastelin pelimanniviulistimin soittotapoja ja imitoin ja sovelsin niitä pianolle. Soitin konsertin yhdessä viulisti Arto Järvelän kanssa. Meillä molemmilla on yliopistokoulutus kansanmusiikista (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia), ja lähestymme tätä aihetta kansanmusiikin parissa työskentelevinä ja alalle kouluttautuneina ammattilaisina. Kuulonvaraisen työskentelyn praktiikka on ollut molemmille keskeinen työskentelytapa erilaisissa musiikillisissa yhteyksissä sekä läsnä koulutuksessamme. Arto Järvelä on myös osa kaustislaisen Järvelän pelimannisuvun jatkumoa, jossa kansanmusiikki on kulkenut elävänä perintönä sukupolvelta toiselle. Tässä tutkimuksessa hän toimi läntisessä Suomessa käytettyjen historiallisten viulunsoittotyylien informanttina sekä yhtenä esimerkkinä pelimanniviulistista. Suomessa kansanomaisen viulunsoiton lukuisat paikalliset tyylit ovat vaihdelleet alueellisesti suurestikin, mutta myös jokaisella soittajalla on ollut oma yksilöllinen tapansa soittaa (Mäkelä 2006, 476–478). Siksi on tärkeää huomioida, että Arto Järvelän soittotapa on vain yksi esimerkki kansanomaiselle viulunsoitolle tunnusomaisten tyylikeinojen käytöstä. Mikäli olisin toteuttanut konsertin toisen viulistin kanssa, lopputulos olisi todennäköisesti ollut hyvinkin erilainen. Konsertissa soitimme vanhoja läntisestä Suomesta kerättyjä perinnesävelmiä pianolla ja viululla. Konserttiprosessista keskeisiksi nousseet yhdessä soittamisen sekä kuulonvaraisen omaksumisen teemat läpileikkaavat artikkelia.

Artikkelini jakaantuu neljään osaan. Ensin avaan soittotyylin merkitystä kansanomaisen estetiikan viitekehyksessä ja kartoitan pelimannimusiikin historiallisia ja kulttuurisia lähtökohtia. Toiseksi käsittelen taiteelliseen praktiikkaani pohjautuvaa tutkimusmenetelmää konserttiprosessin näkökulmasta ja kerron käyttämästäni aineistosta. Viimeisissä luvuissa pureudun soittotyyliin kuvaamalla kansanomaiselle viulunsoitolle tunnusomaisia tyylipiirteitä sekä niiden imitointia ja soveltamista pianolle. Analyysi syventää ymmärrystä soittotyylin ja -tavan merkityksestä kansanmusiikissa, ylittäen pelkän sävelmistön ja repertuaarin tarkastelun.

KANSANOMAISUUS MUSIIKIN TYYLIN MÄÄRITTELIJÄNÄ

Kansanmusiikin käsite vakiintui sääty-yhteiskunnassa kansanvalistuksen aikakaudella 1800-luvulla, kun muutamaa prosenttia Suomen väestöstä edustaneet säätyläiset erottelivat niin sanotun tavallisen kansan musiikin omastaan (Asplund ym. 2006, 11). Sääty-yhteiskunnan jyrkistä luokkaeroista huolimatta säätyläiskulttuuri ja valtaväestön rahvaankulttuuri olivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Musiikin alalla tämä merkitsi sitä, että säätyläiset ja rahvas lainasivat toisiltaan soitimia, sävelmiä ja tansseja sovittaen ne omaan *esteettiseen järjestelmäänsä* (Laitinen 2003, 331). Kansansoittajat muokkasivat sävelmiä ajan kuluessa paikallisten soitto-

tyyliin vaikuttamina (Leisiö & Westerholm 2006, 448). Kun säätyläiset opettelivat Euroopan hoveista kulkeutuneita kappaleita nuoteista, rahvaan soittama musiikki eli ”pelimannimusiikki” levisi kansan keskuudessa kuulon- ja muistinvaraisesti (Hill 2007, 53). Pelimannit soittivat pääosin itselleen, perheelleen, naapureilleen sekä kulkumatkoillaan ja eri elämäntilanteisiin liittyvissä seremonioissa. Kansanvalistuksen ajan soittajilta säilynyt musiikki kertoo ohjelmiston koostuneen suurelta osin tanssisävelmistä, mutta myös lauluista ja virsistä. Sävelmistö oli ajan myötä rakentunut erilaista lähteistä, kuten säätyläisten taidemusiikista ja painetuista nuoteista, sotilassoittokunnilta ja kansansoittajilta. (Leisiö & Westerholm 2006, 447–448, 462.) Laitisen (2003, 331) esille tuoma esteettinen järjestelmä 1800-luvun säätöyhteiskunnan musisointikulttuurissa kuvastaa hyvin, miten eri yhteiskuntaluokkien musisoimisen tavat, käytännöt ja käyttötarkoitukset muokkasivat musiikkia. Vaikka sävelmistö oli säätyläisten ja rahvaan musiikin keskuudessa osittain samaa, musiikillinen kuulokuva oli toisistaan poikkeava. Aikanaan Kokkolan ja sen entisen ympäryskunnan Kaarlelan ruotsinkielisen väestön musiikin harrastuksen voimahahmo ja dir. mus. Lennart Witting (1880–1959) on kertonut Penssarin veljesten, Pohjanmaan tunnettujen mahtisoittajien tapaamisesta häissä Jävigissä: ”Soittotapaan kuului entisajan raskas, huomiota herättävä tyyli [...] Se oli selkeää ja vailla minkäänlaista sentimentaalisuutta. [...] Sen ajan musiikin tuli ennen kaikkea panna lapikkaat nousemaan lattiasta.” (Witting 1977 [1945], 21.)

Kansanomaisella estetiikalla viitataan eräänlaisena kattokäsitteenä siihen musiikilliseen kokonaisuuteen, joka muodostui alemman säädyn ja säätöjärjestelmän ulkopuolella vaikuttaneiden musisoijien eli kansansoittajien ja -laulajien keskuudessa. Tämä kokonaisuus rakentui heidän soitto- ja laulutavoistaan ja -tyyleistään sekä aikakautena vallinneista kulttuurisista ja musiikillisista käytänteistä. Kansanmusiikin historiallisiin kerrostumiin liittyy eri aikakausille tunnusomaisia soittotapoja ja musiikillisia ilmiöitä, jotka ovat vaihdelleet ajallisesti ja paikallisesti sekä soittaja- että laulajakohtaisesti. (Asplund ym. 2006.) Tutkimuksessani keskityn kansanmusiikin uudempaan historialliseen kerrostumaan 1600-luvulta eteenpäin. Tänä aikana runolaulun aikakauden kanteleiden, jouhikoiden ja paimensoittimien kulttuuri muuntui vähitellen, kun viulut, klarinetit sekä muut uudemmat soittimet valtasivat soittimiston. Runolaulusta siirryttiin rekilauluihin ja muihin uusimuotoisiin lauluihin, joiden rakenne muotoutui säkeistömuotoiseen suuntaan. (Asplund ym. 2006, 12.)

Pelimannimusiikin, siihen liittyvän estetiikan ja kansanomaisen viulunsoiton käsitteet rajautuvat kansanmusiikin uudemman historiallisen kerrostuman soitinmusiikkiin. Piia Kleemolan (2010) mukaan kansanomaisen viulunsoitto tarkoittaa historiallista kansanmusiikkia, jota itseoppineet viulistit ovat esittäneet esimerkiksi tanssi- ja häätilaisuuksissa 1700–1900-luvuilla. Siihen aikaan soiton tunnusmerkkejä ovat olleet muun muassa kuulonvaraisesti välittyminen, soolosoitto, muuntelu ja yksinäisyys. Melodia oli soiton keskiössä, ja siihen lisättiin erilaisia musiikillisia elementtejä, kuten pariääniä ja erilaisia muuntelevia jousenkäyttötapoja. Soittotavat

koostuivat sekä yksittäisten soittajien persoonallisista soittotyyleistä että paikallisista tyyleistä, jotka usein muodostuivat yhteisössään arvostetun soittajan ympärille (Mäkelä 2006, 476). Tästä kuvaavana esimerkkinä Mauno Järvelä kirjoittaa Ullavan kansanmusiikin historiasta kertovan kirjan nuottiliitteessä paikallisen pelimannin Aatu Vähälän (1874–1965) soitosta näin:

Aatu Vähälän tyylinä tuntuu johdonmukaisesti olevan, että kaksoisotteissa melodiaääni soi voimakkaammin. Toinen hänen soittamissaan tanssikappaleissa huomioitava seikka liittyy kahdeksasosanuottien, valsseissa ja masurkoissa myös neljäsosanuottien soittotapaan. Niiden pituutta ja painotuksia määrittää tanssittavuus, ne eivät ole pitkiä, mutta eivät liioin lyhyitäkään. Keinuvaksikin hänen tyyliään on kuvailtu. (Järvelä ym. 2023, 58.)

Pelimannien moninaisista soittotavoista on tunnistettu yksittäisiä tyyllisiä elementtejä, jotka toistuvat useiden kansansoittajien musisoinnissa. Niitä on käsitelty kansanomaiseen viulunsoittoon keskittyvissä tutkimuksissa (esim. Mäkelä 2006; Kleemola 2010). Pelimannimusiikki eli ja kehittyi saaden koko ajan vaikutteita muualta. Musiikillisia ärsykeitä ei tullut kuitenkaan samoissa määrin tai joka puolelta kuten nykypäivänä, vaan vaikutteita otettiin toisilta soittajilta ja laulajilta, ympäröivästä luonnosta ja elämänpiiristä.

Soittajat yhdistelivät tarpeen ja tilanteen mukaan erilaisia tanssiin soveltuvia jaksoja (Mäkelä 2006, 478), ja Laitinen (2003, 323) mieltääkin 1800-luvun pelimannien hahmottaneen musiikkinsa rakenteita ensisijaisesti vapaasti yhdisteltävinä repriiseinä eli osina. Nuotinlukutaito alkoi levitä myös pelimannien keskuuteen 1800-luvun lopulla syrjäyttäen osittain kuulon- ja muistinvaraisen musiikin välittymisen kulttuuria (Rantanen 2013, 77; Leisiö & Westerholm 2006, 448). Laitinen (2003, 323) tulkitsee kappaleajattelun siirtyneen pelimannimusiikkiin sen seurauksena, että säätyläismusiikkitaustaiset kansanperinteen kerääjät nuotinsivat musiikkia. Nuottikirjoituksen ja -luvun yleistyessä repriisit lukkiutuivat tietyn vakiodidun rakenteen muodostamiksi kappaleiksi (Mäkelä 2006, 478).

Kansanvalistuksen aikaan 1860-luvun Suomessa alkoi levitä kansakunnan omaksi katsotusta perinnöstä virikkeitä etsinyt romanttinen tyyliuuntaus. Kansanrunoutta, -tarinoita ja luontoa ihannoitiin säätyläisten taiteessa. Kansallisromanttinen ajattelu johti siihen, että kansanlauluista ja -soitteista on tehty paljon sovituksia ja transkriptioita pianolle. Salmenhaaran (1996, 26) mukaan säveltäjä ei aina itse luonut teemojaan vaan välillä lainasi niitä sävelmäkokoelmista ja muokkasi taidemusiikin muotoon. Näitä taidemusiikin estetiikan mukaisia tunnettuja pianosovituksia ovat tehneet muun muassa Oskar Merikanto (1868–1924) ja Erkki Melartin (1875–1937). Kansanomaisuuden pois jättäminen oli tietoista osana kansanvalistuksen tavoitteita, joiden avulla sivistyneistö pyrki valistamaan ja opettamaan maaseudun väkeä ja samalla yhdistämään sekä rakentamaan koko kansakuntaa (Ollila 1994, 54).

Säätyläistön musiikillinen maailmankuva valittiin uudeksi yhdistäväksi näkemykseksi, jota pyrittiin omaksumaan laajemmin. Tämä musiikkikulttuuri sisälsi joitakin piirteitä talonpoikaisväestön musiikista, mutta rikkaan musiikillisen kulttuurin ja musiikin tekemisen tavan sijaan nämä piirteet olivat muun muassa yksinkertaistavia nuotinnoksia ja melodioita. (Laitinen 2003, 332; Rantanen 2013, 77.) Tallentajina toimivat nuotinkirjoitustaidon hallitsevat keräilijät, jotka usein kuuluivat eri yhteiskuntaluokkaan kuin tallennettavat kansansoittajat ja -laulajat. Yksinkertaistaminen tapahtui siinä vaiheessa, kun pitkistä ja joissain tapauksissa polveilevistakin esityksistä merkittiin muistiin lähes poikkeuksetta vain yhden laulu- tai soittoäkeistön melodia. Tämän seurauksena kansansoittajille ja -laulajille tyypilliset omaehtoiset, esityksen sisällä tapahtuvat variaatiot jäivät dokumentoimatta. (Laitinen 2003, 327–328.) Sama tapahtui myöhemmin myös ensimmäisissä äänitallennuksissa, sillä harvinaisia ja arvokkaita äänityslaitteita tuli käyttää säästeliäästi. Näiden yksinkertaistettujen nuotinnosten tai äänitteiden pohjalta taidemusiikin säveltäjät käsittelevät melodioita ja rakensivat musiikillisia kokonaisuuksia oman estetiikkansa mukaisesti.

Minua puhuttelee etnomusikologi Juniper Hillin (2012, 98) käyttämä käsite *stylistic language*, jonka käännän tässä muotoon tyylillinen kieli. Hill on käyttänyt käsitettä pohtiessaan säveltäjien ja improvisojien uuden materiaalin tuottamista tietyn musiikkityylin sisällä. Koen käsitteen kuvaavan hyvin kokonaisvaltaisuutta, jossa soittaja omaksuu tyylin niin kattavasti, että pystyy käyttämään sitä puhutun kielen tapaan. Tämä voi tarkoittaa luovaa musiikin tuottamista tiettyjen tyylillisten raamien sisällä siten, että lopputulos muodostaa ymmärrettävän musiikillisen kokonaisuuden. Etnomusikologian väitöskirjassaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* Hannu Saha (1996, 341) esittää samansuuntaisen huomion: hän kuvaa tyylin perustuvan luovan musisoinnin hallintaan, kykyyn ja taitoon. Tyylin, kuten kielenkin, omaksumiselle on etua erilaisista oppimisympäristöistä, joissa soittaja altistuu tietyille musiikkityyleille. Esimerkkeinä näistä ovat yhä vahvat perinnealueet ja modernit kansanmusiikkiyhteisöt, joissa kansanmusiikki edelleen elää vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, sekä kotiympäristöt, joissa musiikki on osa arkea soittamisen, kuuntelun tai muun osallistumisen myötä.

Nykypäivänä kansanmusiikki ei enää ole suoraan sidoksissa yhteiskuntaluokkiin tai sosiaalisiin hierarkioihin. Näin ollen kansanomaisuuden käsite määrittyy tässä tutkimuksessa suhteessa historiallisiin tapoihin soittaa ja lähestyä musiikkia. Kansansoittajien soittotavat ja musiikillinen kieli ovat jatkuneet, vaikka yhteiskunta on muuttunut ja musiikin harjoittaminen on osaltaan siirtynyt myös instituutioihin. Kun kansanomaista estetiikkaa ilmennetään soittimella, jolla ei ole historiaa perinteisenä kansansoittimena, keskiöön nousevat soittotyylien merkitys ja niiden muodostama musiikillinen kuulokuva. Sana ”kansanomainen” tuo tyylien ja kulttuurihistorian vaikutuksesta miellelyhtymän tietynlaiseen kuulokuvaan, joka ei ole ollut pianomusiikille ominaista. Kansanomaisuus onkin juuri tässä tutkimuksessani olennainen käsite: se luo kontrastia ja vertailukohtaa nykypäivänä yleisesti pianolla

soitettuun taide-, jazz- ja populaarimusiikkiin. Kaikilla näillä on oma vahva musiikilajille ominainen tyylinsä ja musiikin tuottamisen tapansa, joka poikkeaa kansanomaisesta kuulokuvasta.

Norjalainen pianisti Ingfrid Breie Nyhus (2022) esittää ekspositiomuotoisessa taiteellisen tutkimuksen artikkelissaan samankaltaisia kysymyksiä oman tutkimukseni kanssa. Kysymyksenasettelu ja lähtökohta tutkimuksissamme ovat samankaltaiset: me molemmat pohdimme, miten pianon ja kansanmusiikin kohtaaminen voi synnyttää soittimelle uusia soittotapoja ja samalla luoda uutta musiikillisia ilmaisuja. Lähestymistapani taiteelliseen ilmaisuun on kuitenkin selvästi erilainen kuin Nyhusilla, joka artikkelissaan lähestyy musiikkia muun muassa sävellellisten motiivien ja tietynlaisen flyygelin sointi-ihanteen näkökulmasta. ”Suuruus kuuluu flyygelin. Virtuositeetti kuuluu klassiseen pianismiin, sen on tarkoitus kimaltaa ja loistaa, sormissa on oltava nopeutta ja tasaisuutta”⁴ (Nyhus 2022, käännös kirjoittajan). Musiikillinen eroavaisuus ilmenee siinä, mitä itse koen olennaiseksi kansanmusiikissa.

Toisin kuin Nyhusilla, oma pyrkimykseni oli nimenomaan päästää irti flyygelin suuruudesta ja tavoitella soittoa ja rytmiä, joka sulautuu kansansoittajien musiikkiin. Imitoidessani kansansoittajaa sävelkieltä vahvemmassi nousee *kansanomainen kuulokuva*, joka syntyy tavassani soittaa ja ilmaista itseäni perinmemusiikin tyylikeinoin. Käytän tätä kuulokuvaa oman työskentelyni apuvälineenä, sillä koen sen avulla pääseväni lähemmäs sitä kansanomaisuutta, jota pianosta haen. Soittaja lähestyy kansanomaisuutta kuulokuvaa aina omasta näkökulmastaan, sillä hän on itse musiikin kuulija ja kokija samalla kun luo musiikkia. Tällöin soittajan omat mielikuvat ja käsitykset kansanmusiikin käyttötavoista ja tarkoituksista sekä tavat käyttää perinmemusiikin tyylikeinoja rakentavat musiikillisen ilmaisun. Kuulokuva rakentuu soittotavan ja musiikillisen ilmaisun pohjalta, ja sen tavoitteena on herättää kuulijassa miellejyhtymiä kansanomaiseen musisointiin. Oman kansanmusiikkipianistin kokemukseni pohjalta muun muassa poljento, rouheus ja juurevuus vahvistavat mielikuvia kansanomaisesta musisoinnista pianoilmaisussa. Näihin käsitteisiin palaan jäljempänä.

TUTKIMUSMENETELMÄT JA AINEISTOT

Taiteellinen tutkimus avaa väylän sellaiseen ymmärrykseen, jossa taiteilijan kokemusperäinen tieto saadaan näkyviin. Tutkimukseksi taiteellinen prosessi muodostuu, kun taiteilija tarkastelee käytännön työtään kriittisesti ja johdonmukaisesti ja kun sen vaiheet voidaan jälkikäteen tunnistaa ja kuvata. Tavoitteena on muodostaa selitettävissä ja ymmärrettävissä oleva polku, jota ohjaavat ammattitaidon mahdol-

⁴ Det grandiose hører till flygelet. Det virtuose hører til i den klassiske pianismen, det skal glitre og skinne, fingerne skal ha rapiditet og egalitet.

listamat valinnat ja ratkaisut, aiemman tiedon ja tavan soveltaminen, sattuma, intuitio ja taustalla vaikuttavat tekijät. (Varto 2020, 46.) Taiteellisessa tutkimuksessa teoksen ensisijainen päämäärä ei ole yleisölle suunnattu lopputulos, vaan ajattelun ja ymmärryksen syventäminen taidetta tekemällä (Gröndahl 2023). Lähestymistavassani yhdistyvät nämä taiteelliselle tutkimukselle ominaiset piirteet sekä käytäntölähtöinen tutkimus (*practice-based research*), jota hyödynnetään musiikintutkimuksessa monin tavoin (esim. Doğantan-Dack 2015; Schippers 2007). Tarkastellessaan käytäntölähtöisen tutkimuksen mahdollisuuksia eri taiteenlajeissa Linda Candy ja Ernest Edmonds (2018, 63) kirjoittavat painopisteen olevan luovassa prosessissa ja sen kautta syntyvän uuden tiedon muodostumisessa, ja tunnistan tämän ajatuksen myös omassa tutkimuksessani. Olen toteuttanut käytännönläheistä muusikon praktiikkaa, johon sisältyy soittamista ja taiteellisen prosessini dokumentointia ja analysointia. Näin on muodostunut menetelmä, jonka avulla saan ja tuotan tietoa soittaen ja musisoiden havainnoimalla.

Menetelmäni on sisältänyt taiteellisen prosessin työskentelytapojen tunnistamista ja kansanmusiikin tyylipiirteisiin kytkeytyvien löydösten havainnointia sekä näiden sanallistamista. Kansanomaisuuden käsitteen hahmottaminen käytännössä ja sen siirtäminen pianolle on vaatinut analyttistä huomiointia, kokeilua ja erehdystä, kuuntelemista ja vielä paremmin kuuntelemista. Paremmin kuuntelemisella haluan painottaa sitä, että soittajan aikaisemmin omaksumat soitto- ja toimintatavat voivat vaikuttaa vahvasti siihen, että hän kuvittelee tekevänsä jotain tai kuulostavansa joltain, joka todellisuudessa kumpuaakin vanhoista tottumuksista. Vielä tarkemmin kuuntelemalla, analysoimalla ja purkamalla asioita pienemmiksi kokonaisuuksiksi on mahdollisuus heittäytyä kokeilemaan itselle uusia soittamisen tapoja kuulemansa perusteella.

Toisilta soittajilta omaksuminen ja vuorovaikutteinen yhdessä soittaminen on yksi kuulon- ja muistinvaraisen pelimanniperinteen elävyyden, monimuotoisuuden ja elävänä säilymisen mahdollistajista. Kansanmusiikin tutkija Matti Mäkelä (2006, 476) kuvaa soittotyylien välittymistä kansanmusiikissa näin: ”Pitkään yhdessä soittaneet [pelimannit] omaksuivat piirteitä toisiltaan. Jos pitkäaikaisin soitto-kumppani oli ollut klarinetin, harmonin tai haitarin soittaja, viulunsoiton tyyliin oli voinut tulla näille instrumenteille ominaisia piirteitä.” Tämä myös perustelee tutkimusmetodin, jossa soittamalla ja imitoimalla tutkin perinteisille kansansoittimille tyyppillisiä tyylikeinoja, tekniikoita ja tapoja sekä soitinten estetiikkaa siirtäen näitä pianolle ja omaan soittooni. Emilia Lajunen (2023, 71) korostaa, että uuden kansanmusiikin syntymiseen tarvitaan vahvat juuret perinteessä. Ne toimivat ikään kuin vankkana pohjana, josta uudet ideat voivat kasvaa ja kehittyä samalla kunnioittaen menneisyyttä ja perinteen merkitystä. Tutkimuksessani tämä ilmenee kansanomaisen estetiikan tyylipiirteiden hyödyntämisessä uudella tavalla, toisella soittimella. Pianonsoittajilta puuttuu oman soittimensa traditio ja historialliset esikuvat kansanmusiikin kontekstissa. Tämä ohjaa työtapaan, jossa soittaja ammentaa toisen

soittimen soittotyylejä omalle, täysin erilaiselle instrumentille. Siitä syntyvä musiikillinen ilmaisu nojaa perinteeseen mutta on samalla vahvasti kiinni nykyhetkessä; se hyödyntää sekä pianon tarjoamia mahdollisuuksia että tämän päivän koulutettujen pianistien valmiuksia.

Kuunteleminen, soittaminen ja soittamalla imitoiminen nousevat keskiöön yksittäisen soittajan tyylin omaksumisen prosessissa (Talvitie-Kella 2010, 58). Pauliina Syrjälä (2018, 46) korostaa, että imitoinnin jälkeen seuraava askel onkin ymmärtää, mitkä musiikilliset yksityiskohdat muodostavat tietyn soittotyylin ja sen jatkumona taidon varioida näillä elementeillä samaan tapaan kuin alkuperäinen soittaja. Nämä vaiheet ovat toimineet tutkimukseni menetelmällisenä lähtökohtana, ja ne toteutuvat myös siirrettäessä ja sovellettaessa näitä musiikillisia elementtejä toiselle soittimelle. Lisäksi on kyettävä huomiomaan oman instrumentin lainalaisuudet, hyödyntämään niitä ja samalla säilyttämään imitoitujen tyylipiirteiden ominaisuudet. Saman soittimen soittajalta voi havainnoida, miten soittaja käyttää tiettyä tyylikeinoja instrumentillaan. Kun tyylikeino siirretään toiselle soittimelle, olennainen osa on ymmärtää, mikä musiikillinen piirre on toteuttamistavan takana. Tästä seuraava askel on saada tuotettua mahdollisimman saman kuuloinen elementti omalla soittimella. Nämä vaiheet muodostavat siirtymisen ja soveltamisen prosessin kokonaisuuden.

Taiteelliselle tutkimukselle ominaisesti sekä oma taiteellinen prosessini että sen tuotokset ovat osa tutkimusaineistoa (Gröndahl 2023). Olen dokumentoinut konsertin syntyprosessia työskentelypäiväkirjaan noin puolen vuoden aikavälillä loka-kuusta 2022 huhtikuuhun 2023. Dokumentoin päiväkirjaan muun muassa taustatietoja kappaleista ja jousitustavoista sekä pohdintaa yhteissoiton ja harjoitusvaiheen kuulonvaraisen työskentelytavan vaiheista ja kokemuksesta itselleni. Lisäksi olen tallentanut Arto Järvelän soolosoittoa videoimalla ja äänittämällä, pätkeä yhteisistä harjoituksista Järvelän kanssa sekä omista harjoituksistani yksin pianolla. Näitä harjoitusaikaisia videoita on reilu viisikymmentä, kestoaltaan kahdesta kahdeksaan minuuttia. Kun analysoin aineistoa ja palasin sen pariin vielä uudemman kerran, huomasin tallenteiden merkityksen korostuvan niiden musiikillisen informaation ja soitossa käytettyjen tyylikeinojen vuoksi. Konsertista tehtiin videotallenne, josta olen liittänyt tähän artikkeliin lyhyitä ääninäytteitä konkretisoimaan musiikillista kuulokuvaa. Kuten olen edellä todennut, Arto Järvelä toimi viulun kansanomaisten tyylien asiantuntijana ja vanhoihin nuottikirjoihin syvällisesti perehtyneenä tutkivana muusikkona. Tutkivan muusikon työskentelytapoihin kuuluu nuottimateriaalin ohella myös muuhun arkistoaineistoon ja historiallisiin kirjoituksiin perehtyminen (Laitinen 2003, 336). Taiteellisen osion keskeisen aineiston avaamiseksi seuraavassa luvussa kertoessani konsertista.

JOS TALONPOJALLA OLISI OLLUT PIANO

Tutkimukseni aineisto syntyi työstäessäni konserttia *Jos talonpojalla olisi ollut piano*. Soitimme konsertin yhdessä Arto Järvelän kanssa 3.4.2023 Annalan huvilassa, Helsingissä. Konserttia valmistellessani minua ohjasivat kysymykset siitä, miltä olisi voinut kuulostaa pianopelimannin soitto aikana, jolloin soitin kuului vielä vain säätelyäisten kulttuuriin, ja mitä hän olisi voinut omaksua sen ajan muilta kansansoittajilta. Kuten olen edellä tuonut esille, konserttia valmistellessani pyrin kiinnittämään huomioni Arto Järvelän käyttämiin viulunsoiton tapoihin, tyylikeinoihin ja sointiin, joita siirtämällä ja soveltamalla pianolle saisin pianolla soitettun musiikin kuulostamaan pelimannimusiikin tyylikeinoja palvelevalta, kansanomaiselta. Prosessin edetessä ymmärrykseni syveni siitä, kuinka keskeiseksi kansanomaisuus muodostui omalle ilmaisulleni. Vaikka kansanomaisuuden käsite oli tuossa vaiheessa minulle vielä vaikeasti hahmotettavissa, näyttäytyi se kuitenkin keskeisenä osatekijänä siinä, millaiseksi halusin pianoilmaisuni muotoutuvan. Etsin kansanomaisuutta pianon sointiin ja soittotapaan muun muassa erilaisten fraseerausten ja pariäänien imitoinnin avulla, etsimällä soittoteknisiä toteutustapoja yksittäisten pelimanniviulismille tyypillisten jousitustekniikoiden ilmentämiseen sekä tutkimalla pedaalin käytön ja sen käyttämättömyyden vaikutusta sointiin ja artikulointiin. Prosessin aikana syntyi uutta tietoa siitä, millä tavoin kansanomaisten tyylien omaksuminen laajentaa pianistin ilmaisullisia ja musiikillisia taitoja.

Taiteellisen osion ohjelmisto oli sävelmistöä muun muassa Isaac Wasbohm (1694)⁵, Samuel Rinda-Nickolan (1809) sekä Maria Helena Spooftin (1791–1803)⁶ nuottikirjoista. Nämä käsikirjoitukset ovat aikakaudelta, jolloin erilaiset klaveerisoittimet kehittyivät ja saapuivat nykyisen Suomen alueelle. Nuotinkirjoitus oli muistiinmerkitsemisen väline, ja edellä mainitut kokoelmat olivat nuotinkirjoitustaitoitteiden ihmisten henkilökohtaisia muistiinpanoja. Sävelmien tallentaminen nuoteille ei vaikuttanut musiikin välittymiseen kansansoittajien keskuudessa, vaan se tapahtui kuulon- ja muistinvaraisesti. Hallussani on alkuperäisistä nuottikäsikirjoista otetut valokuvat digitaalisessa muodossa. Konserttiohjelmistoon kuului myös myöhemmin muistiin kirjoitettua sävelmistöä, kuten vuonna 1923 tallennettu kappale *Finlands svenska folkdiktning* -kokoelman Yngre dansmelodier -osasta (1975). Omaa sävellystäni Menuettia lukuun ottamatta kaikki esitetyt sävelmät olivat aikakaudelta, jolloin pääasiallinen kansanmusiikin välittymisen muoto oli vielä kuulonvaraisesti siirtyminen.

Konsertin harjoitusprosessin lähtökohtana oli tilanne, jossa viulupelimanni soit-

⁵ Nuottikäsikirjoituksessa esiintyy vuosiluvut 1692 ja 1694.

⁶ Eero Nallinmaa (1969, 38–39) on väitöskirjassaan *Erik Ulrik Spooftin nuottikirja* päätellyt muun muassa käsialan perusteella, että nuottikäsikirjan yhden osion kokonaisuudessaan on kirjoittanut Erik Ulrikin sisar Maria Helena Spooft vuosina 1791–1803. Tätä Erik Ulrik Spooftin nuottikokoelman osaa on sittemmin alettu kutsua nimellä Maria Helena Spooftin nuottikirja.

taa kappaleita ja minä pianistina ja kanssasoitajana omaksun ne häneltä kuulonvaraisesti hahmottaen ja yhdessä soittaen. Työtapa tuki ajatusta siitä, että pelimannit ovat usein soittaneet yhdessä toistensa ja itsensä iloksi, vaikka tässä tapauksessa päämääränä olikin konserttitilanne. Arto Järvelä ei juurikaan ohjaillut soittoani sanallisesti vaan lähinnä kertoi soittamiensa kappaleiden taustoista ja soittotavoista. Minulle jäi vapaus ja vastuu kuunnella sekä kiinnittää huomiota siihen, mitä hän soittaa ja miten.

Aiemmat yhteissoittomme Arto Järvelän kanssa ovat olleet harvalukuisia ja tapahtuneet useamman soittajan kokoonpanoissa, joissa itse soitin harmoonia. Tilanteissa ei ollut päässyt syntymään tämän konserttiprosessin kaltaista kahden soittajan välistä vuorovaikutusta. Nyt raamit yhteiselle musisoinnille löytyivät yhdessä tekemällä. Alusta asti musiikillinen kommunikointi tapahtui ilman nuotteja, ja kappaleiden rakenteet alkoivat muotoutua soittamisen aikana. Yhteisten toimintatapojen ja musiikillisen yhteisymmärryksen löytymisen helppous johtui oletettavasti siitä, että eri ikäpolvista ja taustoista huolimatta pelimannimusiikki on kuulunut merkittävänä osana kummankin elämään. Olemme lisäksi läpikäyneet saman yliopistokoulutuksen ja toimineet ammattilaisina kansanmusiikin kentällä. Molemmilla oli myös käsitys soittamiemme sävelmien historiallisista lainalaisuuksista; koska olimme soittaneet ja opiskelleet paljon kansanmusiikkia, jaoimme yhteisen ymmärryksen musiikin tekemisen tavasta, jossa sävelmien käsittely ei ollut sidottu pysyviin kappalerakenteisiin. Kappaleen tyylin ja estetiikan tunteminen ja tunnistaminen olivat suuressa roolissa sovituksellisen raamien ja musiikin tekemisen tapojen löytymisessä.

Valitsin konserttiin sävelmiä kahdella tavalla: nuoteista opetellen sekä Arto Järvelältä kuulonvaraisesti omaksuen. Selasin ja soitin sävelmiä vanhoista nuottikirjoista etsien itseäni miellyttäviä ja pianolle luontevia melodioita. Valtaosan konsertissa esitetyistä kappaleista opin kuitenkin Järvelältä. Riippumatta kappaleen valintatavasta kuulonvaraisuus oli heti alusta asti mukana kappaleen omaksumisessa, ja äänitin heti nuoteista valikoituneet sävelmät myös Järvelän soittamina. Prosessin kannalta olennaista ei siis ollut se, tapahtuiko ensimmäinen tutustuminen sävelmään nuottilähtöisesti vai kuulonvaraisesti. Keskeiseksi nousi valintaa seurannut työskentelytapa, joka perustui kuulonvaraisuuteen, yhdessä soittoon ja musiikilliseen kommunikaatioon Järvelän kanssa. Kuulonvaraiseen omaksumiseen perustuvan työskentelytavan keskiössä ei ollut itse sävelmä tai kappaleen melodia, vaan tapa käsitellä sävelmää kansanomaisen estetiikan ja kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillisten soittotapojen keinoin. Nuotteihin oli kirjoitettu kappaleen melodia, mutta Järvelän soitosta sain käsityksen erilaisten tyylikeinojen muodostamasta kokonaisuudesta, jota kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillinen soolosoitto sisältää. Näitä tyylikeinoja ovat muun muassa erilaiset jousitustekniikat, niiden luoma fraseeraus, pariäänten käyttö ja rytmin käsittely. Jatkoin kappaleiden työstämistä itsekseni äänitteiden avulla. Halusin saada nuotin rinnalle heti kuulokuvan, sillä usein nuotista opetellessa taustalla vaikuttavat vahvemmin omat aikaisemmin opetellut soittotavat ja -tyylit. Kyse on sil-

loin nuottikuvan tulkitsemisesta oman ilmaisun tyylietietoisuuden raameissa. Koen, että kuulonvaraisuuteen pohjautuva omaksuminen valjasti kohdallani valppauden ja herkkyyden toisen kuuntelemiseen luoden samalla tilaa keskittyä tarkemmin siihen, *miten* soitetaan.

Konsertin työstövaiheen asetelmassa minä pianistina imitoin viulistia poimien häneltä pelimanniviulismien tyyllisiä piirteitä, mutta imitointiprosessin jälkeen jatkoimme konserttikokonaisuuden rakentamista yhdenvertaisina muusikoina. Opituani sävelmän aloin soittaa kappaleita molemmilla käsillä lisäten näin harmonista osuutta käyttäen hyväksi pianon ominaisuuksia. Pianon ääniala on monta oktaavia viulua laajempi ja ulottuu mataliin rekistereihin, joten minun oli luonnollista käyttää niitä harmonian luonnissa. Joskus se tarkoitti toisen äänen soittamista, toisessa sävelmässä soituihin pohjautuvaa säestystä vasemmalla kädellä, ja eräissä kappaleissa harmonia rakentui bordunan päälle. Borduna on kansanmusiikissa vakiintunut käsite urkupisteelle. Se tarkoittaa samana pysyvää säveltä, joka usein soi harmoniakudoksen alimpana äänenä ja jota vasten ylemmät äänet liikkuvat. Lähestyin harmonian luomista eri kappaleissa eri tavoin, joita avaan seuraavassa luvussa.

Konserttiprosessista nousi imitoinnin ohella esiin myös yhdessä soittamisen merkitys, jolloin keskeiseksi tulee soittajien välinen kommunikaatio. Rytmin käsittely tapahtui toisaalta yhteisen poljennon luonnollisena jatkumona, mutta myös kuulonvaraisen ja kehollisen seuraamisen tuloksena. Konsertissa kappaleiden dynaamiset muutokset tapahtuivat etukäteen sopimatta, hetkessä toista seuraten.

PIANISTIN ILMAISU VIULUPELIMANNIN TYYLIEN POHJALTA

Viulun ja pianon äänenmuodostustekniikat ovat lähtökohtaisesti hyvin erilaiset. Pianon ääni syntyy, kun soittaja antaa kosketinta painamalla huopapehmustetulle vasaralle liike-energiaa, jonka vaikutuksesta ääni muodostuu vasaran lyödessä kieleen. Kun vasaralle annetaan erilaisilla kosketustavoilla vauhtia, äänen väri ja voimakkuus muuttuvat. Viulussa äänen tuottamiseen käytetään näppäilyä tai pääosin jousta, jonka liike kieltä vasten aiheuttaa kielen värähtelyn muodostaen äänen. Pianolla tai flyygelillä on mahdollisuus myös muunlaiseen äänen tuottamiseen kuin koskettimien avulla, esimerkiksi kieliä näppäillen tai soitinta preparoiden. Taiteellisessa prosessissani kuitenkin keskityin koskettimilla muodostettavaan ääneen, sillä se on yleisin tapa soittaa pianoa.

Pelimannimusiikin esteettisistä piirteistä olen halunnut poimia soittooni rouheuden, juurevuuden ja poljennon. Nämä kuvailevat sanat liittyvät erityisesti äänen muodostamiseen ja rytmiseen tulkintaan. Rouheus syntyy esimerkiksi itseoppineiden pelimannien jousenkäyttötapojen tuottamasta äänestä. Omaleimaista rouheaa ilmaisua voi kuvata myös karheana tai rosoisena, vastakohtana silotellulle äänelle. Poljentoon liittyä olennaisena osana pelimannimusiikin funktio muun muas-

sa tanssimusiikkina, jolloin iskuja korostavat jousenkäyttötavat tukivat tanssijoita (Mäkelä 2006, 476). Pelimannimusiikin rytmikka ja sen joustavuus muodostavat poljennon, joka tuo musiikkiin tanssia tukevaa imua. Musiikillisen juurevuuden koen edellä mainittujen yhdistelmänä, mutta juurevuuden ajatus voi olla myös abstraktimpi. Musiikilla on juuret ja historia, ja samalla musiikilla on mahdollisuus juurruttaa tämän päivän soittaja edellisten sukupolvien jatkumoon, yhteiseen historiaan ja kulttuuriperintöön. Näissä kaikissa kolmessa sanassa heijastuu pelimannimusiikin kiinteä yhteys tanssiin ja tanssittavuuteen. Kansantanssien juurevuus ja rouheus voivat ilmetä esimerkiksi tanssijoiden matalalla pysyvässä painopisteessä tai siinä, miten tanssijat saavat askelten, hyppyjen ja polkujen voiman lattiasta (Kettu 2025). Musiikki ei ole toiminut vain tanssin säestäjänä, vaan musiikki ja tanssi ovat olleet jatkuvasti toisiaan ruokkivia ja täydentäviä elementtejä. Näin ollen kansantanssin ja -musiikin vuorovaikutteisuus on ollut molempia muokkaava ja määrittävä tekijä.

Seuraavaksi tarkastelen kansanomaisen viulunsoiton tyylikeinoja, joita havaitsin Arto Järvelän soitosta. Näistä keskeisimmiksi nousivat melodian fraseeraus ja siihen liittyvät erilaiset jousenkäyttötavat, kuten puntitus, sekä sointi ja pariäänit. Kuvaan, miten toteutin näitä soittoteknisiä ja ilmaisullisia elementtejä pianolla, ja lopuksi syvennyn pianistin toisen käden roolin tarkasteluun ja sen erilaisiin toteutustapoihin.

Ensimmäisenä tarkasteluni kohteena on *melodian fraseerauksen* tuottaminen imitoimalla viulistin jousen käyttöä.

Ääniesimerkki kappaleesta *Engelska från Korpo*:

<https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Pelimanniviulismille tunnusomaisia tyylipiirteitä ovat muun muassa erilaiset rytmiä korostavat jousenkäyttötavat. Matti Mäkelä kuvailee yhtä monista pelimannien käyttämistä viulunsoiton tyylipiirteistä näin:

Viulunsoiton artikulaatio tapahtuu ensisijaisesti jousikäden kautta. Taidemusiikissa pyritään mahdollisimman tasaiseen perusääneen liiallista aksentointia välttämällä. Kansansoittajat taas pyrkivät soittamaan sykkeen pääiskut ajassa mahdollisimman säännöllisesti, jotta tanssijoiden oli helppo seurata musiikkia. (Mäkelä 2006, 476.)

Jousen alukkeesta tulee voimakkaampi ääni. Tämän imitoiminen pianolla tarkoittaa painavampien ja kevyempien äänten vaihtelua erilaisten kosketusten avulla. Pianon soitossa keskeistä on paino, jolla äänen soittaa, ja se, missä suhteessa ääni on edelliseen soitettuun ääneen. Näitä vaihtoehtoisia kosketuksia on lukemattomia, ja painon kontrollointi yksittäisten äänten välillä vaatii paljon harjoitusta. Äänenpainojen variointi ja äänten keskinäiset suhteet ovat olennainen osa rytmistä käsittelyä, ja rytmin käsittely pääiskuja korostamalla tuo musiikkiin tanssittavuutta.

Jousitusta ja jousen käännöistä muodostuvia kaarituksia imitoidessani lähtökohdiana on tiivis legato, josta pienillä artikulaatioväleillä⁷ tuon esiin samat kaaritukset. Ääni kaaren lopussa kevenee soiden kuitenkin mahdollisimman pitkään, jolloin artikulaatioväli pysyy hyvin lyhyenä. Mielestäni irrotus tai *portato*⁸ ovat liian vahvoja termejä kuvaamaan syntyvän tauon teknistä toteutusta, sillä artikulaatioväli on enemmänkin kevennys kuin varsinainen tauko. Samoin kuin usein viululla kansanmusiikkia soitettaessa, jousenkääntö ei pysäytä sointia eli taukoa ei synny. Tämä on ominaista tanssittavuutta tukevalle pelimannimusiikille, jossa koko ajan liikkuva jousenkäyttötapa pitää pääiskut tasaisina. Soittaja kuitenkin varioi jousen käyttötapaa sävelmän luonteen mukaisesti muun muassa tauoin ja pysäytyksin. Tällöin pianisti voi mukailla jousituksen taukoja pidentämällä artikulaatioväliä irrotukseksi.

Puntti on yksi suomalaisen kansanomaisen viulunsoiton tunnusomaisimmista tyylipiirteistä, jolla tarkoitetaan tahdin painottomien iskualojen korostamista jousenkäytön avulla. Yhdessä jousenvedossa tai -työnnössä aksentoidaan heikkoja tahdinosia antamalla jouselle painoa ja vauhtia jousen jatkaessa samaan suuntaan. (Kleemola 2010.) Pianon mekaniikka ei kuitenkaan mahdollista äänen muokkaamista enää sen jälkeen, kun ääni on syttynyt. Kuten aiemmin totesin, imitoinnin avulla soveltamisessa on pyrittävä muodostamaan käsitys tyylipiirteen olemuksesta ja kuulokuvasta sekä soveltamaan se omalle soittimelle säilyttäen tyylipiirteen tärkeimmät ominaisuudet. Puntituksessa on olennaista tahdin painottomien iskualojen aksentointi. Esimerkiksi eräässä konsertin kappaleessa toteutin saman kuulokuvan aksentoimalla vasemman käden borduna-ääntä.

Toisena tarkastelen *sointia*, johon vaikuttavat erilaiset kosketustavat, pedaalin käyttötavat sekä sävelten väliset keskinäiset soinnilliset suhteet. Imitoidessa pyrki myksenä on tuottaa mahdollisimman saman kuuloista sointia kuin alkuperäisellä soittajalla. Tämä voi poiketa soittimen tyypillisestä sointi-ihanteesta. Pedaalin käyttötapa on mielestäni yksi olennainen tarkastelun kohde, kun tutkitaan pianolla toteutettavaa kansanomaista kuulokuvaa. Ääneen vaikuttaa suuresti kaiku- eli sustain-pedaalin käyttö tai tarkemmin ottaen sen mahdollinen käyttämättömyys. Pedaali nostaa kaikkien kielten sammuttimet sekoittaen äänten yläsävelsarjat keskenään, mikä tekee pianon äänestä kaikuisan ja avaran. Mieleen tulee luonnollisesti iso konserttisoitin eikä rouhea kansansoitin. Ilman pedaalia äänten alukkeet tulevat selvemmin esille, ja tämä tuo mielestäni musiikkiin tanssittavuutta.

Kansanomaisessa viulunsoitossa on esiintynyt pelimannista ja paikkakunnasta riippuen erilaisia tapoja käyttää *pariääniä*: sekä kaksoisäänien käyttöä että niin sanottua borduna-soittoa. Melodian ohella on voitu soittaa jompaakumpaa vie-

⁷ Artikulaatiolla tarkoitetaan soitinmusiikissa usein peräkkäisten sävelten erilaisia yhdistelytapoja (Viramo 1987, 28). Cembalisti Anna-Maaria Oramo (2016, 162) on käyttänyt käsitettä *artikulaatioväli* kuvaten cembalolla kahden peräkkäisen äänen eri tavoin muodostettavia välejä.

⁸ Taidemusiikissa käytetään käsitettä *portato* kuvaamaan sitovan legaton ja lyhyen staccaton välistä soittotapaa.

rekkeisistä vapaista kielistä tai vaihtoehtoisesti sormittaa kieltä kaksoisottein. Itä-Suomessa yleisemmin esiintyneessä ja käyttötavaltaan vahvemmin vanhempaan jouhikkoperinteeseen nojaavassa borduna-äänien käytössä melodian viereinen vapaa kieli soi mukana koko ajan ikään kuin säestyksen tapaan. (Mäkelä 2006, 478; Klee-mola 2010.) Käytän käsitettä *pariääni* molemmissa käyttötarkoituksissa. Kun sovellan pianolle soittotapaa, jossa toinen ääni pysyy suuren osan aikaa alhaalla, kuten esimerkiksi borduna-soitossa, se vaikuttaa pianon sointiin. Pariääniä ja sormipedaalia⁹ käyttämällä äänten yläsävelsarjat alkavat soida ja ääni soi pidempään. Vaikka soitettu pariääni häipyä vähitellen pois, vaikutus yläsävelsarjojen sointiin jatkuu. Näillä tavoilla muodostettu kaiku on maltillisempaa ja erottelevampaa kuin sustain-pedaalilla tuotettu kaiku, sillä kaiun muodostavat vain samalla hetkellä soitettavien äänten yläsävelsarjat. Hyödynnän pedaalia kuitenkin tilanteissa, joissa sormitekniikka ei yksin riitä sitomaan haluttuja ääniä, esimerkiksi kun melodia sisältää laajoja yli oktaavin intervaleja.

Pariäänten ja fraseerauksen imitointia on helpompi toteuttaa modernilla flyygelillä kuin pystypianolla. Flyygelin koneisto mahdollistaa saman sävelen nopean toiston niin, että kielen sammuttaja ei ehdi koskettaa kieltä ja näin ollen vasara lyö kieleen, joka vielä soi. Tämä kuulostaa mielestäni vielä enemmän jousen luomalta jatkuvalta soinnilta kääntöineen. Pariääniä käyttämällä sävelmään syntyy harmonia, ja niitä eri tavoin rytmittämällä saadaan säestyksellisiä elementtejä.

Koen, että yksi kansanmusiikkipianistin tärkeimmistä ja haastavimmista tehtävistä on toiselle kädelle sopivan soitettavan löytäminen esitettävään sävelmään. Pianolla soitettaessa toisen käden mukaan tuominen vaikuttaa merkittävästi musiikilliseen kokonaisuuteen, kun lähtökohtana on kansanomaiselle viulunsoitolle tyyppinen soolosoitto. Kun ääneen lisätään toinen tai useampia ääniä, syntyy harmonia. Tyyllillisen kielen omaksuminen ja aikaisempi kokemukseni kansanmusiikkona vaikuttavat harmonia- ja tyylikäsitykseni sekä samalla tapaan käyttäen toista kättä, tässä tapauksessa vasenta. Vasemmalla kädellä soitetaan yleensä melodian alapuolella kulkevia säveliä, jotka usein ovat matalia bassosäveliä ja muuta harmoniaa. Olen soittanut paljon kansanmusiikkia harmoonilla ja pianolla sekä perinteisin harmooninsoittajien käyttämin tyylein että luovasti perinnettä nykypäivään soveltaen. Olen aikanani saanut vaikutteita myös kuuntelemalla omassa nuoruudessani 1990-luvulta eteenpäin pohjoismaisia kansanmusiikkiyhtyeitä, joissa on käytetty etenkin kontrabassoja, kitaraa ja pianoa. Harmonian käsittelyyn vaikuttaa oletettavasti myös taide-musiikin soittaminen lapsuudessani ja nuoruudessani. Musiikillinen näkemykseni ja tyyllillisen kielen toteuttaminen toimivat lähtökohtina myös siinä, mitä tein yksin ja yhdessä Arto Järvelän kanssa muodostaessamme kappaleen sovituksen, jolloin

⁹ Pianonsoitossa sormipedaalilla tarkoitetaan koskettimen pitämistä pohjassa pidempään kuin äänen varsinainen aika-arvo, jolloin ääniä soitetaan päällekkäin. Sointiefekti on kaikupedaalin kaltainen, mutta vähemmän kaikuista. Pariäänten soittaminenkin on siis jollain tapaa sormipedaalin käyttöä.

kahden tai kolmen osan sävelmistä muotoutui useamman minuutin mittaisia kokonaisuuksia. Näin kappaleen sovituksellinen kokonaisuus syntyi kansanomaisen viulunsoiton estetiikan raameissa.

Arto Järvelän kanssa työskennellessä viulunsoiton tyylikeinot ohjasivat valintojani myös vasemman käden käyttöön liittyen. Polonessa nro 3 -kappaleessa Maria Helena Spoofin nuottikirjasta aloin imitoida Järvelän käyttämää bordunamaista paikallaan pysyvää pariääntä vasemmalla kädelläni rytmittäen, rytmillisesti muunnellen ja hyödyntäen eri oktaavialoja. En siis valinnut pianonsoittoa tyypillistä vasemman käden säästävää osuutta, vaan sovelsin molempien käsien luoman kokonaisuuden Järvelän viulunsoitosta.

Ääniesimerkki sikermästä Spoofin Polonessat 19 & 3 (Polonessa nro 3 alkaa kohdasta 3:27): <https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Kappaleessa Sam. Rinda-Nickola valitsin vasemmalle kädelleni selkeästi säestyksellisen roolin, johon otin vaikutteita sen aikakauden säätyläisten pianomusiikista, josta soittamani kappale oli peräisin. Vaikutteet liittyivät soitettaviin ääniin ja harmoniaan. Rytmiiikka, poljento, tyyli ja vasemman käden muunteleva soittotapa saivat kuitenkin vaikutteita kansanomaisesta viulunsoitosta Järvelän soiton välityksellä. Koen, että lopputulos oli enemmän kansanmusiikin kuin taidemusiikin kuuloista.

Ääniesimerkki kappaleesta Sam. Rinda-Nickola:
<https://www.researchcatalogue.net/view/3862402/3862403>

Arto Järvelä käyttää soitossaan melodisesti ja rytmisesti muuntelevaa soittotapaa. Pyrin siirtämään saman muuntelevuuden vasemmalle kädelleni. Löydän myös yhtymäkohtia vasemman käden alati muuttuvan ja mukautuvan soittotavan sekä usein molemmilla käsillä tapahtuvan vapaan säestyksen välillä. Vapaa säestys voidaan käsittää säästämiseksi korvakuulolta ja sointumerkeistä jonkin musiikkityylin mukaisesti (Rikandi 2012, 18). Lähtökohtaisesti pianonsoittajalla on vapaus ja vastuu valita, mitä ääniä hän soittaa harmonian ja tyylin puitteissa.

Kaikki nämä yllä mainitut elementit, joita imitoin ja sovelsin Järvelän kanssa soittaessani – melodian fraseeraus, sointi, pariäänit ja muuntelu – ovat toisistaan riippuvaisia ja toisiinsa vaikuttavia tekijöitä, jotka yhdessä ja yksittäin muodostavat rouheaa ja juurevaa kansanomaista kuulokuvaa pianolla. Nämä elementit muodostavat myös sanastoa, joka luo perustan tyyllilliselle kielelle. Niitä varioimalla ja luovasti hyödyntämällä pianisti voi tuottaa omaa taiteellista ilmaisua tiettyjen tyyllisten raamien sisällä.

POHDINTA

Pohdin artikkelissani, miten erilaisten kansanomaiselle viulunsoitolle tyypillisten tyylipiirteiden hyödyntäminen voi laajentaa pianoilmaisua, ja tarkastelin, millaisen työskentelyprosessin avulla se on mahdollista toteuttaa. Lähtökohtana tutkimukselleni on ollut, että myös ei-perinteisellä kansansoittimella on mahdollisuus tyylipiirteiden soveltamisen avulla tuottaa musiikkia, joka luo siltaa tämän päivän ja historiallisten musiikin tekemisen tapojen välille. Artikkelin tarkoitus on lisätä ymmärrystä pelimannimusiikin estetiikan mahdollisuuksista pianonsoittajan musiikillisessa ilmaisussa. Oman taiteellisen prosessini tarkastelu on mahdollistanut niiden elementtien tunnistamisen ja tutkimisen, joiden avulla pyrin tarjoamaan laajemmaltikin näkökulmia kansanomaiseen estetiikkaan ja kuulonvaraisuuteen pohjautuvien musiikin tekemisen tapojen mahdollisuuksiin tämän päivän musisoinnissa.

Artikkelini ensimmäinen tutkimuskysymys oli: millainen työskentelyprosessi tukee kansanomaiselle viulunsoitolle ominaisten tyylipiirteiden ja soittotavan tunnistamista ja siirtämistä pianonsoittoon, ja miten näitä piirteitä voidaan soveltaa pianistin käytännön musisoinnissa? Luvussa ”Jos talonpojalla olisi ollut piano” tarkastelin työskentelyämme, jossa yhdessä soittamisen kokemus sekä kuulonvarainen ja keholinen omaksuminen nousivat prosessin keskiöön. Vaikka kuulonvaraisuus on kulkenut mukanani yhtenä vahvana toimintatapana pienestä pitäen, prosessi kuitenkin laajensi käsitystäni kuulonvaraisesta oppimisesta kokonaisvaltaiseen omaksumiseen. Koin kuulonvaraisuuden yhdeksi olennaisimmista toimintatavoista työskentelyssäni, joka edesauttoi omaa tyyliä kielen (Hill 2012, 98) omaksumisprosessiani. Tämän yksittäisen taiteellisen prosessin pohjalta näen, että kuulonvaraisuuteen pohjautuva työskentelytapa avaa mahdollisuuksia kokonaisvaltaiseen musiikin sisäistämiseen monenlaisissa olosuhteissa. Esimerkiksi opetustilanteiden rakentaminen kuulonvaraisuutta painottaen voi tukea syvää musiikillista sisäistämistä opintopolun alkuvaiheista lähtien. Lopulta tämä luo edellytyksiä tyyliä kielen vaikuttaman oman persoonallisen taiteellisen ilmaisun rakentumiseen.

Löysin taiteellisen projektini avulla käytännön soittoteknisiä ratkaisuja siihen, miten erilaisia kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteitä on mahdollista toteuttaa pianolla. Luvussa ”Pianistin ilmaisu viulupelimannin tyylien pohjalta” kuvasin, miten toteutin pianolla tiettyjä Arto Järvelän soitosta havaitsemiani ja samalla kansanomaisesta viulunsoitosta tunnistettuja laajemmin käytettyjä tyylipiirteitä. Näistä hahmottuivat pianonsoiton kannalta keskeisimpinä melodian fraseeraus ja siihen liittyvät erilaiset jousenkäyttötavat, sointi ja pariäänät. Esittelin, kuinka toteutin näitä soittoteknisiä ja ilmaisullisia elementtejä pianolla. Lisäksi syvennyin pianistin vasemman käden rooliin ja sen moninaisiin toteutustapoihin.

Toinen tutkimuskysymykseni oli: millä tavoin lisääntynyt ymmärrys pelimannimusiikin estetiikasta ja kansanomaisen viulunsoiton tyylipiirteistä sekä niiden soveltamisesta vaikuttaa pianistin ilmaisuun? Taiteellinen prosessi osoitti, että työ-

kentelytapa, jossa pianonsoittoon sovelletaan tyylipiirteitä toiselta soittimelta, ei kuitenkaan lopulta rajoitu yksityiskohtiin, vaan sen avulla ilmaisu laajenee kohti kokonaisvaltaista tapaa ilmentää kansanmusiikin estetiikkaa pianolla. Imitointi ja soveltaminen ovat minulle keskeisiä keinoja, joiden avulla koen löytäneeni kansanomaisuutta soittooni. Ne osoittautuivat työkaluiksi ja taiteellisen prosessin vaiheiksi, joiden myötä avautui tie omaan luovaan työskentelyyn pelimannimusiikin estetiikan hengessä. Pianoa soittavana kansanmusiikin ammattilaisena olin harjoittanut tätä lähestymistapaa entuudestaan, mutta tämän taiteellisen prosessin myötä pystyin kuitenkin kaivautumaan syvemmälle viulunsoiton tyylipiirteisiin sekä analysoimaan ja sanallistamaan prosessin vaiheita. Tavoitellessani kansansoittajien musiikissa ilmeneviä sointeja ja rytmejä oivalsin, millä tavoin ne tuovat soittooni tavoittelemaani kansanomaisuutta ja kuinka voin ilmentää sitä pianolla.

Tutkimus vahvisti omaa käsitystäni soittotyylien merkityksestä kansanomaisen kuulokuvan luomisessa. Soittotavalla, jonka olin pohjannut viulun kansanomaisiin tyyliin, sain ilmennettyä pelimannimusiikin estetiikassa itselleni olennaisia ilmaisukeinoja: poljentoa, rouheutta ja juurevuutta. Koska nämä käsitteet ovat minulle henkilökohtaisesti keskeisiä pelimannimusiikin musiikillisen ytimen hahmottamisessa, koen, että kansanomaisen musisoinnin mielikuva välittyy niiden avulla myös pianonsoitossani. Se avarsi näkemystäni myös siitä, miten luvussa ”Pianistin ilmaisu viulupelimannin tyylien pohjalta” kuvaamani tietyt soittotekniset ratkaisut vaikuttavat pianistin ilmaisuun viulustin tyylipiirteitä imitoidessa. Olen vakuuttunut siitä, että pelimannimusiikin tyylipiirteiden syvälinen ymmärtäminen ja siihen pohjautuvat pelimannimusiikin tulkitsemistavat voivat rikastuttaa edelleen pianonsoiton jo moninaista kulttuuria ja ilmaisumahdollisuuksia laajemmaltikin. Tässä tutkimuksessa pureduin pelimannimusiikissa käytettyjen viulun tyylipiirteiden imitointiin pianolla, mutta sama työskentelytapa on mahdollista toteuttaa myös jollakin toisella ei-perinteisellä kansansoittimella tai jonkin toisen soittimen tai laulun tyylipiirteisiin ja musiikin tekemisen tapoihin syventyen.

Työstäessäni konserttia pohdin samalla, minkälaisia taitoja ja musiikin ilmentämisen keinoja pelimannimusiikin soittaminen pianistissa vahvistaa. Koen, että kuulonvaraista työskentelykulttuuria vahvistamalla musiikin auditiivinen hahmottaminen kehittyy sekä yksityiskohtien että laajemmin musiikin rakenteiden ymmärryksen tasolla. Kokemukseni mukaan kuulonvaraisuuteen perustuva toimintatapa herkistää myös aistit musiikillisille impulsseille yhdessä soittaessa. Huomioni keskipiste kiinnittyy musisoinnin alusta asti nuottien sijaan toiseen soittajaan ja hänen välittämäänsä musiikilliseen informaatioon, ja koen kuuntelevani tarkemmin. Toisin sanoen kuulonvaraisuus näyttäytyy keskeisenä tekijänä soittajan pyrkiessä kuuntelemaan, kommunikoimaan ja reagoimaan yhdessä musisointiin.

Jos talonpojalla olisi ollut piano -konsertin valmistamisprosessi sekä tämä artikkeli ovat yksi askel lähemmäs lopullista tavoitettani: mahdollistaa pedagogisen materiaalin myötä kansanmusiikin moninaisten käytänteiden ja musiikin tekemisen

tapojen hyödyntäminen osana pianonsoiton instrumenttiopintoja. Oppimateriaali tulee tarjoamaan lähestymistapoja pääosin pianonsoiton alkeet jo hyvin hallitseville pianisteille, mutta sitä voivat hyödyntää kaikki pianonsoittajat ja pedagogit, jotka haluavat laajentaa tai syventää ilmaisuaan suhteessa kansanmusiikin estetiikkaan.

Koen, että tyylipiirteet ovat pianistille konkreettisia musiikillisia yksityiskohtia ja tarttumapintaa, joiden avulla lähestyä kansanomaisuutta käytännön tasolla. Näitä piirteitä luovasti soveltamalla pianistin on myös mahdollista tuoda esiin omaa persoonallista ilmaisuaan. Nyhus (2022) näkee kansanmusiikin sävelmien soittamisen tuovan niiden tulkitsijan osaksi musiikillisen perinteen jatkumoa. Hän pohtii, miten perinteisen materiaalin esittäminen tuo mukanaan historiallisen kerrostuman, musiikin, joka sisältää myös ne aiemmat äänet, jotka ovat osallistuneet kappaleen syntyyn ja historiaan. Uskon, että kansanmusiikin harjoittaminen ei tarjoa pelkästään musiikillista sisältöä vaan voi myös lisätä tietoisuutta omasta kulttuuriperinnöstä ja antaa mahdollisuuden osallistua siihen omalla toiminnalla. Harjoittamalla kansanmusiikkia ja samalla kiinnittämällä huomiota soitettavan musiikin historiallisiin taustoihin, aikakauden tapoihin, tottumuksiin ja elinympäristöihin on mahdollista syventää ymmärrystä kulttuuriperinnöstä myös musiikin ulkopuolella. Näin jotkin tutkivan muusikon (ks. Laitinen 2003, 336) työskentelyyn sisältyvät toimintatavat voivat olla osana musiikin tekemistä ja kokemista jo soittopolun alusta asti. Musiikki toimii tässä eräänlaisena arkistona, jonka välityksellä soittaja voi käsitellä historiallista kulttuuria osana omaa kokemustaan ja musisointiaan. Tällaisen musiikillisen ja historiallisen jatkumon ymmärtäminen rikastuttaa soittajan kokemusta musiikin tekemisestä.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Arkistolähteet

Granholm, Uno Leo 1974. AK/3136. Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKU.
Valo, Veli & Konsta Jylhä 1950-luku. AK/3864. Tampereen yliopiston kulttuuri- ja tutkimusarkisto TAKU.

Haastattelut

Järvelä, Mauno 2021. Suullinen haastattelu 27.1.2021. Tallenne kirjoittajan hallussa.
Kettu, Paula 2025. Sähköpostihaastattelu 5.11.2025. Tallenne kirjoittajan hallussa.

Taiteellisessa osiossa käytetyt nuottiaineistot

Rinda-Nickola, Samuel 1809. Nuotti-kiria. Julkaistu vuonna 1975 teoksessa Ilmari Krohn (toim.)
Vanhoja Pelimannisävelmiä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 5–100.
Spoof, Maria Helena 1803. Nuottikirja. Julkaistu vuonna 1969 teoksessa Eero Nallinmaa:
Erik Ulrik Spoofin nuottikirja. Tampere: E. Nallinmaa.
Wasbohm, Isaac & Andreas Höök. Isaac Waasbohms notbok / Anteckningar från åren
1718–1740 rörande inkomster och utgifter. Painamaton lähde. Universitetsbiblioteket,
Lunds universitet.
<https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A261088&dsid=-8196>

Tutkimuskirjallisuus

Asplund, Anneli, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm
2006. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
Candy, Linda & Ernest Edmonds 2018. Practice-Based Research in the Creative Arts:
Foundations and Futures from the Front Line. *Leonardo* 51 (1), 63–69.
https://doi.org/10.1162/LEON_a_01471
Doğantan-Dack, Mine 2015. Introduction. Teoksessa Mine Doğantan-Dack (toim.)
Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. London: Routledge. 1–8.
<https://doi.org/10.4324/9781315568041>
Granholm, Ole 2018. Uno Granholm. *Karlebynejden – Ett Företagsamt folk*.
www.karlebynejden.fi/huvudsakliga-affarsman/uno-granholm. Luettu 11.9.2025.
Gröndahl, Laura 2023. Miten teen taiteellisen tutkimussuunnitelman. Teoksessa Laura Gröndahl
(toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Helsinki: Taideyliopiston
Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus>. Luettu 19.11.2025.
Hill, Juniper 2007. "Global Folk Music" Fusions: The Reification of Transnational Relationships
and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music.
Yearbook for Traditional Music 39. Cambridge University Press. 50–83.
— 2012. Improvisation, Exploration, Imagination: Techniques for Composing Music
Orally. *Revue de musicologie* 98 (1), 85–106.
Järvelä, Mauno, Pekka Rauhala, Pentti Siirilä & Outi Järvi 2023. *Ullavan tyyllillä –
Ullavan kansanmusiikin historiaa ja nuottikirja*. Ullavan Kotiseutuyhdistys ry.

- Järvi, Elisa 2016. Kaikuja parin vuosisadan takaa. Teoksessa Margit Rahkonen, Annikka Konttori-Gustafsson & Markus Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi – pianonsoiton historiaa Suomessa*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 8. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 54–70.
- Kleemola, Piia 2010. Mutkankiverä – sukellus suomalaiseen pelimanniviulismiin. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki. <https://etno.net/en/julkaisu/opinnaytteet/tohtoriopinnot/mutkankivera-sukellus-suomalaiseen-pelimanniviulismiin>. Luettu 19.11.2025.
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lajunen, Emilia 2023. *Kylällinen riivattuja pelimanneja: arkistotallenteet ja samanaikainen tanssiminen ja soittaminen muusikon ilmaisun laajentajina*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 38. EST 78. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-335-9>
- Leisiö, Timo & Simo Westerholm 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm (toim.) *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY. 446–504.
- Mäkelä, Matti 2006. Viulun kansanomaisesta soitosta. Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm (toim.) *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY. 476–478.
- Nallinmaa, Eero 1969. *Erik Ulrik Spoofin nuottikirja*. Tampere: Eero Nallinmaa.
- Nyhus, Ingfrid Breie 2022. Trædering, oppløsning. *VIS – Nordic Journal for Artistic Research*, 8. <https://doi.org/10.22501/vis.1522119>
- Ollila, Anne 1994. Naisliike, nationalismi ja kansanvalistus: miksi Martta-yhdistys halusi riveihinsä ”kaikkien kansanluokkien naiset”? Teoksessa Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin (toim.) *Naisten hyvinvointivaltio*. Tampere: Vastapaino. 53–65.
- Oramo, Anna-Maaria 2016. *Soljuen sormista sieluun – näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja sen soittamisessa*. EST 28. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-036-5>.
- Rantanen, Saijaleena 2013. *Laulun mahti ja sivistynyt kansalainen. Musiikki ja kansanvalistus Etelä-Pohjanmaalla 1980-luvulta suurlakoon*. Studia Musica 52. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-44-4>.
- Rikandi, Inga 2012. *Negotiating Musical and Pedagogical Agency in a Learning Community: A Case of Redesigning a Group Piano Vapaa Säestys Course in Music Teacher Education*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-5959-31-4>.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Schippers, Huib 2007. The Marriage of Art and Academia: Challenges and Opportunities for Music Research in Practice-based Environments. *Dutch Journal of Music Theory* 12 (1), 34–40.
- Syrjälä, Pauliina 2018. Kantelepelimannit Arvi, Aarne ja Alfred: tikkusoittotradition soiva tyyliintutkimus. *Etnomusikologian Vuosikirja* 30, 35–65. <https://doi.org/10.23985/evk.70101>
- Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Häapolskasta haitarijatsiin – 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8293-9>.
- Varto, Juha 2020 [2017]. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Espoo: Aalto ARTS Books.

Viramo, Keijo 1987. *Otavan musiikkitieto A–Ö*. Helsinki: Otava.

Westerholm, Simo 2010. Historiaa. Harmoonin valmistuksen ja leviämisen vaiheista lyhyesti. Teoksessa Timo Alakotila & Timo Valo (toim.) *Tämmäysopas*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti. 9–16.

Witting, Lennart 1977 [1945]. Kansanmusiikista ja pelimanneista entisajan Kaarlelassa. Suom. Heikki Laitinen. *Kansanmusiikki* 2/1977, 17–23.