



Kaupunkiborduunoiden kanssa improvisoiminen

Helena Holm

OPINNÄYTETYÖ

Joulukuu 2022

Musiikin tutkinto-ohjelma

Musiikkipedagogi (AMK)

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu

Musiikin tutkinto-ohjelma

Musiikkipedagogi (AMK)

HOLM, HELENA:

Kaupunkiborduunoiden kanssa improvisoiminen

Opinnäytetyö 40 sivua, joista liitteitä 3 sivua

Joulukuu 2022

Kaupunkiborduunat ovat rakennetussa ympäristössä erilaisten koneiden toiminnan sivutuotteena esiintyviä, taajuudeltaan vakaita pitkäkestoisia ääniä. Tässä työssä tarkasteltiin niiden käyttömahdollisuuksia musiikin tekemisessä kirjoittajan omien kokeilujen kautta. Lisäksi borduunoita, ympäristöäänäjä ja improvisaatiota käytiin läpi niitä käsittelevän kirjallisuuden avulla. Lisäksi tarkasteltiin ihmisten ja ympäristöäänän, varsinkin borduunoiden, suhdetta ja pohdittiin mahdollisuutta käsitellä tätä suhdetta musiikin keinoin.

Työhön liittyi kirjallisuuskatsaus, jossa käsiteltiin borduunoiden historiaa ja käyttötarkoitusta sekä vaikutusta kuulijoihin, ympäristöäänän ja musiikin suhdetta sekä improvisaatiota. Työn kokeiluosuus toteutettiin improvisoimalla nokkahuilulla muutamien eri kaupunkiborduunoiden kanssa sekä analysoimalla soitosta otettuja tallenteita.

Kaupunkiborduunat osoittautuivat käytännön syistä ongelmalliseksi musiikkiesitysten perustaksi, mutta mikäli käytännön ongelmat saataisiin ratkaistua, niihin sisältyy kirjoittajan mielestä paljon esteettistä potentiaalia.

Asiasanat: kaupunkiborduunat, borduunat, improvisaatio, ympäristöäänät

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Music Pedagogy

HOLM, HELENA:
Improvising with Urban Drones

Bachelor's thesis 40 pages, appendices 3 pages
December 2022

'Urban drones' are continuous sounds of unchanging pitch, which occur in built environments as a side effect of the operating of various machines. The aim of the study was to discuss their potential musical uses through the writer's own experiments and existing literature on drones, environmental sounds, and improvisation.

The history and different uses of drones was presented along with their effect on listeners. A discussion of the relationship of music and environmental sounds, as well as different possibilities of improvisation, followed. The experimental part of the work was executed by improvising with different urban drones on the blockflute and analysing the recordings taken from the sessions.

It was discovered that urban drones as a basis for public music-making are problematic for practical reasons, namely that they are unreliable from the point of view of the musician, and that most urban environments, where drones are present, are incompatible with playing an instrument and listening to music. If, however, the practical problems could be solved, the writer believes that they could have a great deal of aesthetic potential. Further study would be required to utilise them more comprehensively.

Key words: drones, urban drones, improvisation, environmental sounds

SISÄLLYS

1. Johdanto.....	7
2. Borduunoista.....	9
2.1. Borduuna musiikin elementtinä.....	9
2.2. Borduunat äänimaiseman osana.....	12
2.2.1. Borduunoiden vaikutus ihmisiin.....	12
3. Ympäristöäänien ja musiikin suhteesta.....	14
3.1. Musiikin ohjelmallisuus ja absoluuttisuus.....	14
3.2. Musiikin ja ympäristöäänien liitto.....	14
3.2.1. Erilaisia tapoja yhdistää musiikkia ja ympäristöääntä.....	15
3.2.2. Äänimaiseman balansoinnin tarve Schaferin mukaan.....	18
4. Improvisaatiosta.....	19
4.1. Mallipohjainen ja vapaa improvisaatio musiikissa.....	19
4.2. Improvisaation rooli borduunaprojektissa.....	20
4.3. Keskiaika- tai renessanssityylisen preludin improvisoiminen.....	21
4.4. Vapaasta improvisaatiosta.....	22
4.5. Kansanmusiikki omakohtaisena musiikin tekemisen tapana.....	23
5. Borduunakokeilut heinäkuussa 2022.....	23
5.1. Borduunoiden etsiminen ja kohteiden valinta.....	23
5.2. Moodien käyttö.....	25
5.3. Kuntokatu 4:n juoma-automaatti.....	26
5.4. Kuntokatu 3:n kaksi automaattia.....	29
5.5. Valomainos TAYSin pääsisäänkäynnin edustalla.....	30
5.6. P2-04-luokan ilmanpuhdistin.....	32
5.7. Improvisaation vaiheet.....	32
5.8. Muistilista toimiviksi kokemistani työskentelytavoista.....	33

6. Pohdinta: projektin tulevaisuus.....	35
Lähteet.....	37
Liitteet.....	38

1. JOHDANTO

Ympäristömme on täynnä pitkäkestoisia ääniä, joiden taajuus pysyy kauan muuttumattomana. Musiikissa tällaisia ääniä sanotaan borduunoiksi. Arjessa tavallisia borduunoita ovat esimerkiksi ilmastoinnin humina, loisteputkivalojen sirinä ja jäähdytyslaitteiden hurina. Hiljaisina nämä äänet saattavat olla huomaamattomia, sillä olemme tottuneet niihin, mutta joskus ne ovat hyvinkin hallitsevia. Esimerkiksi kahvilakonsertissa, missä kylmäaltaan borduuna täyttää musiikkiin kuuluvat hiljaisuudet. Tai kadulla keskusteltaessa, kun jonkin ilmastointilaitteen meteli peittää keskustelukumppanin puheen alleen.

Kiinnostukseni tällaisten äänten hyödyntämiseen musiikissa alkoi viitisen vuotta sitten eräästä kahvilakeskustelusta musikaalisessa seurassa. Keskustelua häiritsi sähkövatkaimen hellittämätön surina, jonka äänenkorkeuden joku seurueesta tunnisti muistaakseni g:ksi tai gissäksi. Totesimme, että musiikilliseen ympäristöön oikein sijoitettuna sama ääni ei olisi ollenkaan niin häiritsevä, vaan saattaisi kuulostaa jopa hyvältä, kun se saisi palvelua esteettistä tarkoitusta, ja aloimme saman tien suunnitella konserttia, jossa improvisoitaisiin sähkövatkaimien, imureiden ja muiden kovaäänisten sähkölaiteborduunoiden säestyksellä. Tietääkseni ihan tällaista kodinkonekonserttia ei ole vielä järjestetty. Sittemmin olen kuitenkin saanut selville, että ideamme ei ollut ensimmäinen laatuaan musiikin historiassa. Koneiden äänten ja musiikin yhdistämisellä on perinteitä ainakin 1900-luvun alkupuolelta asti.

Laiskana ihmisenä aloin kehittää kahvilakeskustelusta lähtenyttä ideaa suuntaan, jossa borduunakoneita ei tarvitsisi itse hankkia, kuljettaa konserttipaikalle eikä tuhlata sähköä niiden käyttämiseen musiikissa. Ajattelin voivani säästää vaivaa, rahaa ja sähköä menemällä sinne, missä borduunat jo valmiiksi soivat, ja kenties kaunistaa niiden tuottamaa ääntä musiikilla. Silloin haasteeksi muodostuu kuitenkin sopivien borduunoiden ja soittopaikkojen löytäminen sekä kaikki kadulla ja julkisissa tiloissa soittamiseen yleensäkin liittyvät ongelmat.

Tarkoitukseen mahdollisesti sopivia borduunoita nimitän tässä työssä 'kaupunkiborduunoiksi'. Tarkoitan tällä sanalla rakennetussa ympäristössä "luonnostaan", koneiden toiminnan sivutuotteena, ilmeneviä taajuudeltaan vakaita pitkäkestoisia ääniä. Näitä ovat esimerkiksi ilmastointi- ja jäähdytyslaitteiden, tehtaiden ja valomainosten tuottamat äänet. Sähkövatkaimen tapaisia tilapäisiä borduunoita en tässä työssä tarkastele, sillä sellaisten esiintyminen muun toiminnan seurauksena jossakin tietyssä paikassa on liian sattumanvaraista, jotta niiden varaan voisi suunnitella musiikkiesitystä. Kuten tätä työtä tehdessäni kävi ilmi, kaupunkiborduunoiden esiintyminen tietyssä paikassa tiettyyn aikaan on kuitenkin aina jossain määrin epävarmaa.

Opinnäytetyöni tarkoituksena on selvittää kaupunkiborduunoiden käyttökelpoisuutta omassa musiikin tekemisessäni. Taustalla on ajatus niiden hyödyntämisestä tulevaisuudessa jonkinlaisessa katukonsertissa, mikäli sellainen vielä alustavien kokeilujeni jälkeen tuntuu hyvältä idealta. Tarkastelun kohteena on myös ihmisen ja ääniympäristön suhde, jonka parantaminen lienee ollut koko idean, häiritsevien borduunoiden kanssa soittamisen, alkuperäinen tarkoitus. Lisäksi musiikin opiskelijana etsin alati, myös tässä työssä, omaa paikkaani musiikista ja ääniympäristöstä.

Työskentelytapoina ovat olleet aiheeseen liittyvään kirjallisuuteen tutustuminen, borduunoiden etsiminen ja äänittäminen tai videoiminen, tallenteiden ja helposti saavutettavien borduunoiden kanssa nokkahuilulla improvisoiminen, soiton taltiointi ja äänitteiden kuuntelu. Luvut 2–4 esittelevät kirjallisuutta ja luvussa 5 kuvaan heinäkuulle 2022 ajoittunutta kaupunkiborduunoiden tutkimisvaihetta ja analysoin kokeiluistani ottamiani tallenteita.

2. BORDUUNOISTA

2.1. Borduuna musiikin elementtinä

Borduunalla tarkoitetaan musiikissa pysyvää säveltä, joka säestää melodiaa. Se on tuotettu perinteisesti tarkoitukseen sopivalla soittimella.

Borduunoiden yleisestä käytössä keskiajan musiikissa kertoo se, että monissa keskiaikaisissa soittimissa (kuten säkkipillissä, kampiliirassa ja litteätallaisissa jousisoittimissa) borduuna on pysyvä elementti, ja toisilla soittimilla sen voi tuottaa helposti. Keskiajan musiikin harmoninen yksinkertaisuus muistuttaa lisäksi useita Euroopan ja Lähi-idän nykyajalle säilyneitä kansanmusiikkitraditioita, joissa borduunoilla on merkittävä rooli. (McGee 1985, 114.)

MGG-ensyklopedian borduuna-artikkelin tekijän Rudolf Brandlin mukaan borduunan käyttö eurooppalaisessa kansanmusiikissa loppui monin paikoin sitä mukaa, kun borduunainstrumentit korvattiin muilla instrumenteilla ja modaalin säveljärjestelmä vaihtui duuriin ja molliin sekä funktionaaliseen harmoniaan. Esimerkiksi eteläsaksalaisessa kansanmusiikissa tämä tapahtui 1700-luvun lopulla taidemusiikkivaikutteiden myötä. (Brandl 1995, 71.) Borduuna ja borduunainstrumentit ovat kuitenkin edelleen käytössä kansanmusiikissa Balkanilla sekä slaavilaisten ja kelttiläisten kansojen keskuudessa kaikkialla, missä käytössä ovat modaaliset asteikot. Borduunaa käytetään yhä myös pohjoisintialaisessa kansan- ja taidemusiikissa, turkkilaisessa ja arabialaisessa kansanmusiikissa, ortodoksikristillisessä kuoromusiikissa ja japanilaisessa gagaku-hovimusiikissa. (Brandl 1995, 70.) Noin 1970-luvulta alkaen borduunainstrumentit ovat tehneet paluuta myös Keski-Euroopassa yleiseurooppalaisen kansanmusiikin ja keskiaikamusikin elvyttämisen myötä (Brandl 1995, 71).

Eurooppalaisesta taidemusiikista borduuna oli 1700-luvulle tultaessa kadonnut lähes täysin: sitä käytettiin enää ”folkloristisena sitaattina” tai tehokeinona. Siitä kehittyi kuitenkin tonaalisen musiikin urkupiste. (Brandl 1995, 71.) 1900-luvun

eurooppalaisessa taidemusiikissa borduunaa aletaan jälleen tavata nopeiden ostinatokuvioiden, kenttien ja klustereiden muodossa (Brandl 1995, 72).

1960-luvulta alkaen borduunat ja ostinatot ovat olleet olennainen osa minimalistista sekä ambient-musiikkia. Ambient-genreä väitöskirjassaan tutkinut Victor Szabo kuvailee niiden vaikutusta näin: Pitkäkestoiset borduunat ja toistot saavat ambient-musiikin vaikuttamaan jatkuvalta, säännölliseltä ja usein ennustettavalta osalta ympäristöä. Sen jatkuvuus luo turvallisuudentunnetta, ja borduuna ja toisto tekevät musiikista ei-häiritsevää, sillä äänen muuttumattomuus ajassa saa sen häipymään kuulokokemuksen tausta-alalle tunnelmaksi. Yksin kuunneltuna ambient luo tilan kuulijan introspektiolle ja fyysiselle vetäytymiselle. (Szabo 2015, 19.) Szabo mainitsee kuitenkin myös ambient-esimerkin, jossa bassoborduuna ja -kuviot kuulostavat pahaenteisiltä ja pelottavilta (Szabo 2015, 285–286). Minimalismin estetiikkaan kuuluu borduunoiden ja toiston suosima ei-keskittynyt kuuntelutapa (Szabo 2015, 10). Musiikin muuttumattomat piirteet sallivat kuulijoiden keskittyä johonkin muuhun; eräs borduunan ja ostinaton tehtävistä minimalistisessa musiikista onkin suunnata kuulijan huomio musiikin pieniin yksityiskohtiin, jotka toisentyypisessä, ennakoivassa kuuntelemisessa saattaisivat jäädä huomaamatta (Szabo 2015, 105). Joidenkin tutkijoiden mukaan minimalistiset tekniikat saattavat saada kuulijan kiinnittämään huomiota äänen keholliseen kokemukseen. Huomio siirtyy musiikin muodon havainnoimisesta tai merkityksenannosta värähtelyn ruumiilliseen tuntemiseen. (Szabo 2015, 106.)

Brandl jakaa borduunat kahteen perustyyppiin, harmoniseen borduunaan ja ”runkoborduunaan” (Gerüstbordun). *Harmoninen borduuna* (konsonanssi-, itsenäinen borduuna) konsonoi melodian tonaalisten pääsävelten kanssa. Sen päätarkoitus on soinnin täydentäminen ja musiikin äänialan laajentaminen, ja sen voi jättää myös pois ilman että melodian ymmärtäminen vaikeutuu. Siihen liittyvät melodiat ovat usein temaattis-motiivisesti ytimekkäitä. *Runkoborduuna* (etäisyys-, melodinen, epäitsenäinen borduuna) sen sijaan muodostaa melodian kanssa erottamattoman kokonaisuuden. Sen vaikutus kuulijaan ja muusikkoon on Brandlin mukaan yleensä stimuloiva. Se on ”ankkuriärsyke”, johon kaikki melodian sävelet jatkuvasti suhteutuvat ja joka tuo esiin sävelten ja muoto-osien karakteria ja keskinäistä hierarkiaa. Siihen liittyvät melodiat ovat

improvisatorisia ja niihin liittyy usein mikrotonaalisia koruja ja epätemaattisia melismoja ja jännitteitä. (Brandl 1995, 72.) Runkoborduunan kognitiivisena tehtävänä on pitää esillä melodian modaalista runkoa ja helpottaa melodian säveltasoyksityiskohtien (esim. ”mikromelodisten” korujen) huomaamista. Runko- ja harmonisen borduunan funktiot voivat myös yhdistyä ns. ”kaksoisfunktiorborduunassa”. (Brandl 1995, 74.)

Lisäksi Brandl luokittelee borduunat niiden eri ominaisuuksien, kuten ajallisen rakenteen, laajuuden, sävelvaihtelun, sävelkorkeuden, äänenväriin ja tonaalisen sekä kognitiivisen funktion mukaan (ks. liite):

Ajallinen rakenne: Borduuna voi olla joko pysyvä tai rytmisen, ja rytmi voi olla sama tai erilainen kuin melodiassa.

Laajuus: Borduuna voi muodostua yhdestä, kahdesta tai useammasta samaan aikaan soivasta sävelestä (borduunasointu) tai hälyäänestä.

Sävelvaihtelu: Borduunan eri sävelet voivat myös vuorotella, esim. murtosointuna tai sekunti-, tai kvintti-kvartti-suhteisena vaihteluna.

Sävelkorkeus: Borduuna voi sijaita melodian ambituksen alapuolella (mikä on tyypillistä harmoniselle borduunalle) tai yläpuolella tai sisällä, yleensä toiseksi alimmalla asteella (tyypillistä runkoborduunalle).

Sointiväri: Borduunan sointiväri voi olla sama tai samankaltainen kuin melodiaäänien, tai se voi olla kontrastissa siihen. Borduuna voi olla myös laajakaistaista hälyä tai kohinaa, joka tarjoaa taustapinnan melodialle, tai kapeakaistaista hälyä, kuten viritettävät rummut.

Tonaalinen funktio: Säveltasoltaan borduuna voi olla toonika tai subtoonika (usein molemmat), dominantti tai ns. pääsävelborduuna, joka muodostuu toonikasta ja modaalista runkosävelistä. Borduuna voi olla myös atonaalinen ja sijaita asteikkoon kuulumattomalla sävelellä, mutta Brandlin mukaan tämä on harvinaista. Hälyborduunallakin voi olla tonaalinen funktio, jos siitä voi erottaa sävelkorkeuksia, tai se voi olla ”puhdasta” hälyä.

Kognitiivinen funktio: Tässä ryhmittelyssä Brandl erottelee runko- ja harmonisen borduunan sekä yläsävelborduunan. Yläsävelborduuna on pohjasävel, jonka yläsävelistä melodia muodostuu. (Brandl 1995, 72–74.)

2.2. Borduunat äänimaiseman osana

Äänimaisematutkimuksen uranuurtajan R. Murray Schaferin mukaan borduunan kaltaisia ”suoraviivaisia”, äänenkorkeudeltaan tasaisena pitkään jatkuvia ääniä tavataan luonnossa vain harvoin. Ne ovat yleistyneet äänimaisemassa vasta teollisen vallankumouksen myötä, seurauksena työn nopeutumisesta: niin nopeista toistoista, että korva ei erota niitä erillisiksi. Schafer arvelee, että varhaisimmissa yhteiskunnissa suurin osa äänistä oli erillisiä (kuten kivenhakkaajan vasarointi), kun taas nykyaikana suuri, kenties suurin, osa äänistä on jatkuvia. Tämä on äänten voimistumisen lisäksi toinen tärkeä muutos, jonka teollistuminen toi äänimaisemaan.

”Tämä uusi ääni-ilmio, jonka teollinen vallankumous aloitti ja jonka sähköinen vallankumous vei vielä paljon pidemmälle, altistaa meidät nykyään pysyville pääsävelille (*keynotes*) ja paikoin laajakaistaiselle metelille, jolla ei juuri ole persoonallisuutta tai suunnan tuntua.” (Schafer 1977/1994, 78.)

Keynote on Schaferin termi äänimaiseman pysyville ominaisäänille, joita ei tarvitse kuunnella tietoisesti. Luonnonmaisemassa niitä voivat olla esimerkiksi tuulen, veden, hyönteisten ja lintujen äänet. Ne ovat kuin pääsävel musiikissa, kaikki muu saa merkityksensä suhteessa niihin. Vaikka niitä ei aina kuulla tietoisesti, niiden jatkuva läsnäolo saattaa tiedostamatta vaikuttaa ihmisen käytökseen ja mielialoihin. (Schafer 1977/1994, 9–10.)

2.2.1 Borduunoiden vaikutus ihmisiin

Koska borduunat ovat ilmastointi- ja muiden sähkölaitteiden myötä lähes jatkuvasti läsnä arkisessa äänimaisemassamme, on mielestäni syytä kysyä, millainen vaikutus niillä on ihmisiin. Szabo (ks. 2.1) mainitsee borduunoiden ja ostinatojen jatkuvuuden ambient- ja minimalistisessa musiikissa tuovan mm. turvallisuuden ja ennustettavuuden tunnetta; toisaalta bassoborduuna saattaa tuntua myös pahaenteiseltä. Borduunat saattavat kannustaa ei-keskittyneeseen

kuunteluun, mutta tämä kuuntelutapa saattaa toisaalta edesauttaa pienten yksityiskohtien havaitsemista tällaisessa musiikissa.

Schaferin mukaan borduunoiden läsnäolo vaikuttaa yleensä rauhoittavasti (Schafer 1977/1994, 228), ja hän yhdistää Henri Bergsonia siteeraten koneiden äänen ”aivoja huumaavan” vaikutuksen innottomuuden lisääntymiseen (Schafer 1977/1994, 79).

”Borduunan vaikutus musiikissa on kauan tunnettu. Se on epä-älyllinen ja narkoottinen. Varsinkin itämaissa se on myös meditaatiossa käytettävä keskittymispiste. Borduunoiden läsnäolo muuttaa tapaamme kuunnella [...]” (Schafer 1977/1994, 79.)

Brandlin mukaan kuitenkin *runkoborduunan* vaikutus kuulijaan on yleensä stimuloiva (Brandl 1995, 72). Runkoborduunaan perustuvassa musiikissa melodian ja borduunan välillä on erottamaton suhde, jonka jännitteitä kuulija tarkkailee.

Sähköisiin borduunoihin liittyy myös kiinnostava piirre, josta Schafer käyttää nimityksiä tonaalinen keskus ja ”prime unity” (Schafer 1977/1994, 98–99). Sähkölaitteiden toiminta perustuu sähköverkon vaihtovirtaan, joka Euroopassa on 50 Hz (matala gis). Tämän seurauksena monet arkisista borduunoistamme konsonoivat keskenään, sillä ne kuuluvat samaan yläsävelsarjaan. Erään ruotsalaisen kylän öisessä äänimaisemassa soi 1970-luvulla Schaferin mittausten mukaan selvä Gis-duurisointu. Hän kertoo myös kokeiluistaan laulattaa opiskelijoilla ”sitä säveltä, mikä nousee luonnollisesti heidän sisimmästään”, joissa yleisimmin laulettu sävel vastaa vaihtovirran taajuutta kyseisessä maassa (Schafer 1977/1994, 99). Olen havainnut vaihtovirran hallitsevuuden arkisessa äänimaisemassa myös omissa kokeiluissani. Teollisuus ja monet sähkölaitteet tuottavat silti monia muitakin borduunoita kuin vaihtovirran yläsäveliä, joten soiva todellisuus ei ole niin yksinkertainen kuin teoriassa.

3. YMPÄRISTÖÄÄNTEN JA MUSIIKIN SUHTEESTA

3.1. Musiikin ohjelmallisuus ja absoluuttisuus

Musiikki voi sekä jäljitellä ympäristöään että tarjota vaihtoehdon niiden kuuntelemiselle. Schafer kuvaa, miten ”ohjelmalliseksi” ja ”absoluuttiseksi” nimitetyt sävellystavat poikkeavat toisistaan suhteessa ympäristöön: ohjelmallinen musiikki jäljittelee ympäristöä, absoluuttinen taas eristyy siitä ja on tarkoitettu sisällä kuunneltavaksi. Schaferin mielestä absoluuttisen musiikin korkeimmat muodot musiikin historiassa muuttuivat sitä tärkeämmiksi, mitä epämiellyttävämmäksi ulkoinen äänimaisema koettiin.

”Musiikki muuttaa konserttisaleihin, kun sitä ei voi enää kunnolla kuulla ulkona. Eristettyjen seinien sisäpuolella keskittynyt kuuntelu muuttuu mahdolliseksi.” (Schafer 1977/1994, 103.)

Konserttitalit tarjosivat kuitenkin paikan myös luonto- ja maalaisaiheiden jäljittelylle musiikissa samoihin aikoihin kuin maisemamaalaus kehittyi, ja sekä maalaukset että musiikki loivat kokijoilleen vertauskuvallisia ikkunoita ulos kaupungista (Schafer 1977/1994, 104). Jotkut säveltäjät ottivat vaikutteita myös kaupungin ääniympäristöstä: yksi varhaisimmista kaupungin ääniä jäljitelleistä säveltäjistä oli Händel (Schafer 1977/1994, 104–105).

3.2. Musiikin ja ympäristöäänien liitto

1900-luvun ympäristöäänitilannetta Schafer kuvaa ”äänien liikakansoitukseksi” ja pahimmillaan ”äärimmäiseksi lo-fi-äänimaisemaksi”, jossa tärkeitä ääniä ei enää voi erottaa taustamelusta (Schafer 1977/1994, 71). Tähän oli vähitellen johtanut jo 1700-luvulla alkanut teollistumisen ja sittemmin sähköistymisen kehitys, joiden aikana voimakkaiden ja jatkuvien äänten oli annettu vallata ihmisten työ- ja elinympäristöä ilman että mitään tehtiin sen estämiseksi - todetuista meluhaitoista (mm. metalliseppien kuuroutumisesta) huolimatta (Schafer 1977/1994, 71–76). Schafer arvelee tämän johtuvan äänen

kytköksestä valtaan. Aiemmin lupa suurimpaan äänenkäyttöön oli ollut kirkolla (kellojen ja urkujen muodossa), mutta teollisen vallankumouksen myötä tämä valta siirtyi teollisuudelle. (Schafer 1977/1994, 76.) Joka tapauksessa 1900-luvulle tultaessa koneiden ääniin oli totuttu (Schafer 1977/1994, 74), ja säveltäjät toivottivat ne tervetulleiksi myös musiikkiin. 1924 runoilija Ezra Pound kirjoitti: ”Nähdäkseni musiikki on se taide, mikä parhaiten soveltuu ilmaisemaan koneiden hienoa luonnetta. Koneet ovat nykyään osa elämää, on oikein että ne herättävät tunteita; taiteessa olisi jotakin heikkoa, ellei se pystyisi käsittelemään tätä uutta sisältöä.” (Schafer 1977/1994, 110.)

Schaferin mukaan ympäristöäänien ja musiikin rajojen hämärtyminen on mahdollisesti huomiotaherättävin piirre 1900-luvun musiikissa. Esimerkkeinä hän mainitsee mm. Luigi Russolon meteliiorkesterin (1913), John Cagen teokset ja Pierre Schaefferin *musique concrète* -koulukunnan (Schafer 1977/1994, 110-111).

3.2.1 Erilaisia tapoja yhdistää musiikkia ja ympäristöäänäntä

Mainitsen seuraavaksi muutamia esimerkkejä eri tavoista, joilla ympäristöäänäntä ja musiikkia on yhdistetty, ja luokittelen ne löyhiin kategorioihin. Osa kuvatuista käytännöistä on hyvin perinteisiä, kuten ulkona luonnon äänien kanssa musisointi, mutta suurin osa esimerkeistä on peräisin 1900 – 2000-luvuilta ja monet niistä nojaavat sähköiseen teknologiaan. Tämä lista ei suinkaan ole kattava, sen on tarkoitus vain havainnollistaa ilmiön monimuotoisuutta.

1. Jo esityspaikan valinnalla voidaan tietoisesti ottaa ympäristöäänien osaksi musiikkiesitystä. Kaakkois-Kamerunissa elävän Baka-heimon musiikkikulttuuria pidetään yhtenä maailman vanhimmista (Burrington). Luonnonympäristön äänet ovat tärkeä osa heidän musiikkiaan: *Voice of the Rainforest* -levyllä kuullaan mm. vesirumpuja, joissa yhdistyy veden loiske ja rumpujen ääni. Rumpujen soudessa ja kuoron laulaessa metsän äänet muodostavat musiikille taustan, joka on kuin moniääninen, elävä borduuna. (Baka Forest People of Southeast Cameroon 2013.)

Soittoympäristön äänet ovat tärkeässä roolissa myös David Dunnin sävellyksessä Nexus 1 (1973) kolmelle trumpetillemme ja ympäristölle, jonka kaikkiin ääniin ja kaikuihin soittajien tulee reagoida ja ottaa ne osaksi esitystä (Kuljuntausta 2006, 105–106).

Joitakin ympäristöääniä voidaan soittaa myös soittimen tavoin suunnitellusti. Venäläisen musiikin futurismin säveltäjä A. Avraamov sävelsi ja johti Bakun satama-alueella 1922 tehtaanpillisinfonian, jossa soitettiin mm. tehtaiden pillejä ja sireenejä, laivojen torvia sekä tykkejä (Kuljuntausta 2006, 104–105).

Ympäristöääniä ja elävää musiikkia yhdisti myös Kimmo Pohjonen Maamooottorisinfoniassaan 2000-luvulla. Pohjonen sävelsi teoksensa harmonikalle, elektroniikalle ja maatalojen koneille ja muille äänilähteille, ja esitti teokset maataloilla yhdessä niiden työntekijöiden, koneiden ja eläinten kanssa (Etelä-Suomen Sanomat; Pohjonen).

2. Mainitsen tässä yhteydessä myös jo edellä (3.1) käsitellyn ohjelmallisen musiikin ympäristöäänisitaatit, jotka on sävelletty tavallisille soittimille. Instrumentin soittotekniikoita ja ilmaisukeinoja voidaan näin laajentaa. Lintujen ääniä voi kuulla eurooppalaisessa taidemusiikissa kautta sen historian, esim. Janequin: *Le chant des oiseaux* (1529). Sodan ja tuliaseiden äänet ovat myös olleet suosittu siteeraamisen kohde (Schafer 1977/1994, 106). Esim. Janequin: *La bataille de Marignan* (1545). Koneiden ääniä jäljitellään erityisesti 1920-luvun musiikissa, esim. Honegger: *Pacific 231* (1924) ja Alexander Mosolov: *Iron Foundry* (1929) (Schafer 1977/1994, 110).

3. Nauhojen käyttö musiikissa mahdollisti 1900-luvulta alkaen minkä tahansa ympäristöäänien istuttamisen musiikkiin sellaisenaan. Pierre Schaefferin 1940-luvulla perustama konkreettisen musiikin koulukunta teki musiikkia nauhoitetusta äänimateriaalista. Ympäristöääninauhoja voi käyttää myös osana muuten soittimille sävellettyä musiikkia, kuten Einojuhani Rautavaara *Cantus Arcticuksessaan* (1972).

4. *Äänimaisemasävellykset* ovat elektronista musiikkia, jonka materiaalina käytetään äänimaisemanauhoituksia, joita muunnellaan eri tavoin ja näin luodaan uudenlaisia äänimaisemia (jotka eivät välttämättä sijoitu mihinkään olemassaolevaan tilaan tai maisemaan). Alkuperäiset äänimaisemat, joista sävellysten materiaaleina käytettävät nauhoitukset on otettu, säilytetään kuitenkin yleensä jossain määrin tunnistettavina. Tämän sävellystyylin edustajia ovat mm. Barry Truax ja Hildegard Westerkamp. Truax toteaa, että siinä missä kuulija haluaisi kenties paeta tosielämän äänimaisemaa virtuaaliseen ääniympäristöön, äänimaisemasäveltäjä on aina vetämässä kuulijaa takaisin tosimaailmaan (Truax 2012, 200).

5. Äänimaisemaa voidaan myös muokata musiikin tai äänitaiteen avulla. Radion ja musiikkitalenteiden käyttö äänimaisemana – tai ”äänimuurina” - yleistyi ja voimistui 1900-luvun kuluessa (Schafer 1977/1994, 91 – 96). Mitä tahansa musiikkia voidaan käyttää tähän tarkoitukseen, mutta Muzak, kaupallisissa tiloissa soitettu ”ohjelmoitu musiikki”, sekä yksityiseen käyttöön tarkoitettu ambient-musiikki on siihen erityisesti suunniteltu (Szabo 2015, 3; 15). Satie yritti käyttää *Musique d'ameublement* -teostaan jutustelun ja liikuskelun taustamusiikkina jo vuonna 1920, kun yleisö ei vielä ollut valmis vastaanottamaan musiikkia tähän tarkoitukseen (Schafer 1977/1994, 110).

Toisella tavalla äänimaisemaa muuttavat *lokalisoidut äänitaideteokset*: yksittäiset äänet tai äänimaisemat, jotka sijoitetaan ääniteoksina uusiin ja yllättäviin paikkoihin. Kuljuntaustan mukaan osaksi ympäristöä lokalisoidut äänet liittyvät vallitsevaan hälykenttään, laajentavat tilan ulottuvuuksia ja tuovat siihen kerroksellisuutta. (Kuljuntausta 2011, 19.) Tähän kategoriaan asetuu esimerkiksi Tampere Biennalessa 2022 esillä ollut äänitaidepuisto, missä kosken läheisyyteen oli sijoitettu ääniteoksia, joiden aiheet liittyivät mm. alueen historiaan. (Tampere Biennale 2022.)

Yllä hahmottelemassani luokittelussa kaupunkiborduunoiden kanssa soittaminen näyttäisi kuuluvan ensimmäiseen kategoriaan: kyseessä on elävän musiikkiesityksen vieminen sinne, missä ympäristöäännet jo ovat, ja musiikillisen kokonaisuuden luominen niiden kanssa. Kyse voisi kuitenkin periaatteessa olla myös viidennen kategorian mukaisesta äänimaisemoinnista, äänimaiseman

muokkaamisesta musiikin tai äänitaiteen avulla. Sijoittumiseeni joko äänimaiseman tai ympäristömusiikin tekijäksi vaikuttanevat esteettiset valinnat, joita teen improvisoidessani tai kappaleita valitessani ja esittäessäni. Olen borduunoiden kanssa soittaessani pohtinut, haluanko soitollani sulautua osaksi borduunaa ja äänimaisemaa vai erottua siitä; haluanko häiritä tai herätellä ihmisiä vai tehdä heidän olonsa mukavammaksi - vai onko mahdollista tehdä kaikkia näitä saman esityksen puitteissa.

3.2.2 Äänimaiseman balansoinnin tarve Schaferin mukaan

Luonnon äänimaisemassa eläimet osaavat ajoittaa ääntelynsä niin, että jokainen saa vuorollaan tulla kuulluksi. Schafer antaa esimerkin äänityksestä Vancouverin maaseudulta erään lammen läheisyydestä, missä matalaääniset sammakot olivat äänessä ympäri vuorokauden, mutta korkeaääniset sammakot ja päivälinnut antoivat tilaa toisilleen, ja eri lintulajien ”sisääntulot” tapahtuivat vuorotellen (Schafer 1977/1994, 230 – 231). Schafer suosittelee, että ihmisten elinympäristön akustisessa suunnittelussa otettaisiin mallia luonnon äänimaisemasta, samoin kuin muinaisesta kiinalaisesta musiikista, jossa oleellista oli tasapainon säilyttäminen rauhallisten ja aktiivisten elementtien välillä. Hän esittää listan äänimaiseman epätasapainoisista piirteistä, jotka tarvitsisivat balansointia: ääntä on enemmän kuin ”ei-ääntä”, teknologisia ääniä enemmän kuin inhimillisiä, keinotekoisia enemmän kuin luonnollisia, jatkuvia enemmän kuin erillisiä, ja matalia enemmän kuin korkeita ja keskitaajuisia. (Schafer 1977/1994, 238 – 239.)

Kaupunkiborduunoiden kanssa soittaminen nokkahuilun kaltaisella akustisella ja suhteellisen korkeaäänisellä soittimella saattaisi siis palvella paitsi soittajan taiteellisia tavoitteita, myös Schaferin määrittelemiä akustisen ympäristönsuunnittelun tarpeita. Korkeamman, eläväisen ja inhimillisen (joskin instrumenttivälitteisen) äänen yhdistäminen koneiden muuttumattomaan matalataajuiseseen hurinaan tasapainottaisi vähän aikaa urbaanin ääniympäristön teknologiavaltaisuutta.

4. IMPROVISAATIOSTA

4.1. Mallipohjainen ja vapaa improvisaatio musiikissa

Erkki Huovisen mukaan useimmissa improvisaatiokulttuureissa improvisaation lähtökohtana on jonkinlainen kulttuurisesti jaettu improvisaation malli. Samoja malleja voi käyttää myös säveltämisen lähtökohtina; niitä voivat olla esimerkiksi säerakenteet, sointukulut ja sävelvalikoimat, olemassa olevat sävelmät, soinnituksen periaatteet, ja sävelasteikkoihin yhdistyvät tyypilliset melodiset kulut. (Huovinen 2015, 11.) Improvisoidessaan opittujen mallien varassa muusikko voi muokata musiikin keskeisiä ominaisuuksia esityshetkellä: soittaminen on tasapainottelua kulttuuristen mallien ja reaaliaikaisen keksinnän välillä. Muusikon pitäisi ihannetapauksessa pystyä venyttämään mallia traditiossa hyväksytyille esteettisille ääri rajoille menemättä kuitenkaan niiden yli. (Huovinen 2015, 12.)

Improvisaatio voi olla paitsi musiikillisiin malleihin perustuvaa, myös ”vapaata”, jolloin musiikillista rakennetta eivät ohjaa ennalta valitut periaatteet. Vapaus ei kuitenkaan ole absoluuttista. Rajoituksia asettavat kulttuuri ja soittajan esteettiset arvostukset, fyysiset ja kognitiiviset kyvyt sekä soitin. Huovisen mukaan improvisaatiomuusikot pyrkivät usein päämäärätietoisesti tutkimaan ja hyödyntämään näitä rajoituksiaan. (Huovinen 2015, 13.) Vapaassakin improvisaatiossa voi tunnistaa tyylillisiä lähtökohtia, mutta ne ovat vähemmän sidoksissa perinteisiin musiikillisiin idiomeihin (Huovinen 2015, 13 – 14).

Huovisen mukaan improvisaatiolta, olipa se mallipohjaista tai vapaata, ei kannatakaan odottaa absoluuttista uutuutta, historiallista tai edes muusikkokohtaista ennenkuulumattomuutta. Oleellista on esityksen aktiivinen työstäminen läpi jokaisen esityshetken, malleihin tai omiin rajoituksiin improvisatorisella tavalla nojautuen, ja tilanteessa liikkeelle pantava henkinen energia (Huovinen 2015, 14).

4.2. Improvisaation rooli borduunaprojektissa

Oman improvisaatiotyöskentelyni tarkoituksena tämän opinnäytetyön puitteissa ei ollut minkään uuden luominen sen paremmin kuin missään musiikillisessa mallissakaan pitäytyminen; pikemminkin kokeilujani borduunoiden kanssa voisi luonnehtia, Huovisen sanoja mukaillen, omien fyysis-kognitiivis-kulttuuristen rajoitusteni tutkimiseksi, musiikillisen äänen tuottamisen mahdollisuuksieni kartoittamiseksi kaupunkiborduunoiden hallitsemassa ääniympäristössä (vrt. Huovinen 2015, 13). En ole koskaan saanut koulutusta itsenäisten musiikkikappaleiden improvisoimiseen, mutta olin kuitenkin harrastanut sitä vähäisissä määrin jo ennen borduunaprojektini alkua. Siksi tiesin mm. olevani improvisoidessani taipuvainen kansanmusiikkihenkiseen moodeissa soittamiseen, johon borduunasäestys sopii luontevasti. Improvisaatiokokeiluissani sekä nojasin parhaiten tuntemiini moodeihin että pyrin tietoisesti vapautumaan niistä.

Alkuperäinen ajatukseni ei ollut keskittyä opinnäytetyössäni nimenomaan improvisoimiseen, vaan ajattelin, että kaupunkiborduunoiden kanssa soitettava musiikkiesitys, jota suunnittelin, voisi hyvin rakentua harjoiteltujen kappaleiden varaan ja sisältää improvisaatiota vain vähän, eikä tällaisen esityksen pitämiseksi edelleenkään ole mielestäni mitään estettä. Sitä varten täytyisi kuitenkin tietää ennalta, millaisen ja minkävireisen borduunan kanssa aikoo soittaa ja missä olosuhteissa, onko esimerkiksi mahdollista käyttää nuottitelinettä vai täytyykö kappaleet opetella ulkoa; täytyisi koota kyseisen, lähtökohtaisesti staattisen borduunan säestämäksi sopivista kappaleista (joita ei välttämättä löydy helposti) riittävän suuri ja kiinnostava valikoima esitettäväksi; ja koska kaupunkiborduunat ja ulkolämpötilat ovat muuttuvaisia, kannattaisi myös opetella soittamaan kappaleet varmuuden vuoksi parissa eri transpositiossa ja erivireisillä soittimilla. Improvisaatio tuntui käytännöllisimmältä tavalta tutustua kokeiluissani käyttämiini borduunoihin.

Haluan joka tapauksessa pitää improvisaation mukana vähintään osana esitystä ensinnäkin siksi, että mielestäni borduunat jotenkin luonnostaan houkuttelevat ja rohkaisevat improvisoimaan, ja tuntuisi tuhlaukselta jättää tämä niiden ominaisuus hyödyntämättä; toiseksi siksi, että improvisoidessaan

soittajan on mahdollista aidosti kuunnella ympäristöään ja reagoida siihen, ja ihmisen suhde ääniympäristöön, ympäristön kuuntelu ja kunnioittaminen ja sen osaksi asettautuminen, on projektissani keskeisellä sijalla. Improvisointi mahdollistaa myös yleisön kohtaamisen ja vuorovaikutuksen musiikillisen ilmaisun kautta. Lisäksi improvisointi antaa soittajalle täyden vapauden sovittaa musiikki omaan mielen- ja fyysiseen tilaansa. Tämä voi tulla tarpeeseen varsinkin kadulla tai muussa julkisessa tilassa soitettaessa, sillä olosuhteiden (kuten lämpötilan, äänten ja visuaalisten ärsykkeiden) ja yleisön reaktioiden ennustamattomuus konserttitilanteeseen verrattuna saattaa vaikuttaa myös soittajaan tavallista enemmän.

Mahdollista esitystä ajatellen täytyisi pohtia myös improvisaatioiden tyyliä, mitä en vielä kokeiluvaiheessa pitänyt tarpeellisena. Kyseeseen saattaisi tulla keskiaikahenkisen borduunaimprovisaatio, sillä keskiaikamusiikki on perinteisistä borduunamusiikin lajeista lähinnä sydäntäni. Toisaalta olen kiinnostunut vapaasta improvisaatiosta ja eri aikakausien ja kulttuureiden tyylipiirteiden vapaasta yhdistelystä.

4.3. Keskiaika- tai renessanssityylisen preludin improvisoiminen

Timothy McGeen mukaan improvisoidun preludin tehtävänä keskiaika- ja renessanssimusiikissa on esitellä tulevan sävellyksen moodi, tarkistaa soittimen vire, rentouttaa soittajaa ja saada yleisön huomio. Preludin rakenne on vapaa, se voi olla lyhyt tai pitkä, ja se tarjoaa soittajalle tilaisuuden esitellä teknisiä taitojaan. Preludi voi olla borduunasäestäinen.

Sävellyksen pääsäveltä (finalis), dominanttia (yleensä finaliksen kvintti) sekä muita paljon käytettyjä säveliä täytyy preludissa tuoda esiin toistamalla niitä. Muita moodin säveliä käytetään variaation luomiseen. McGee listaa seuraavat keinot, joiden varaan preludia voi rakentaa:

- 1) Tempon variointi – preludit sisältävät yleensä sekä nopeita että hitaita jaksoja.
- 2) Rytmien variointi – sävellyksestä voi valita rytmisiä aiheita ja kehittää niitä dramaattisemmin kuin itse sävellyksessä.

- 3) Melodiset aiheet, joita myös voi poimia sävellyksestä tai kehittää vapaasti moodin rajoissa.
- 4) Jokaisen asteikon sävelen kerrallaan voi käydä läpi ja keksiä sen ympärille jotakin kuviointia, joka tuo esiin sen suhteen finalikseen ja dominanttiin.
- 5) Jos sävellyksessä on tunnelmaltaan tai sävelten painotuksen tai sävelkorkeuden suhteen poikkeavia jaksoja, samoja kontrasteja voi tuoda esiin myös preludissa. (McGee 1985, 187–189.)

4.4. Vapaasta improvisaatiosta

Erkki Huovinen ja Atte Tenkanen ovat tarkastelleet taidemusiikin improvisointia urkutaiteilija Olli Linjaman improvisaatioiden tutkimisen kautta. Linjaman urkuimprovisaatiot ovat vapaita eli ilman ennakkosuunnitelmaa soitettuja, mutta ne heijastelevat silti soittajansa taidemusiikkitaustaa. Linjama luonnehtii improvisoimista loputtomaksi reagoimiseksi asioihin, joista ei etukäteen tiedä, mitä ne ovat. (Huovinen ja Tenkanen 2015, 45–46, 60.) Sooloimprovisaatio on kuin keskustelua itsensä kanssa, missä hyvä keskustelija Linjaman mukaan reagoi mielipiteisiin vasta sitten, kun on kuullut ne, eikä etukäteen. Hän ei koe täysin hallitsevansa sitä, mitä improvisoidessa tapahtuu. Syntyvät improvisaatiot eivät edusta niinkään taiteilijan tahdon toteutumista kuin etsimisen prosessia. (Huovinen & Tenkanen 2015, 60, 62.)

Linjama aloittaa improvisaationsa mielellään ”tyhjältä pöydältä”, ilman valmiita malleja. Tutkituissa improvisaatioissa aloitukset ovat mietiskeleviä, ”itsensä sisään soittamisen” vaiheita, jollaisia pianisti Herbert Henckin mukaan yleensä tarvitaan improvisoinnin alussa, jotta soittaja ehtii fyysisesti rentoutua ja keskittyä tehtävään. Linjaman improvisaatioiden aloituksissa saattaa esiintyä oktatonista asteikkoa tai vastaavaa musiikillista materiaalia ”älyllisesti hallittuna lähtökohtana”, joka kuitenkin jää suureksi osaksi pois jo ensimmäisen minuutin aikana improvisaation päästyä vauhtiin. Improvisaatiot kasvavat hyvin konkreettisella tavalla: ääniala, säveltiheys ja fyysinen voimankäyttö kasvavat ja saavuttavat huippunsa noin 4 minuutin kohdalla, minkä jälkeen improvisaatiot melko pian päättyvät. Niiden kehityksen voi tulkita etsimiseksi: kun soittaja on löytänyt etsimänsä, improvisaatio on saavuttanut päämääränsä eikä sitä tarvitse

enää jatkaa. Linjama itse kuvaa soittonsa flow-tyyppisten huippukohtien tuntuvan siltä kuin hän yhtäkkiä pystyisi mihin tahansa, rajoituksia ei ole ja ”kaikki sujuu kuin vettä vaan”. (Huovinen & Tenkanen 2015, 63–71.)

4.5. Kansanmusiikki omakohtaisena musiikin tekemisen tapana

Borduunaprojektini kannalta erityisen kiinnostavan lähestymistavan improvisaatioon tuo Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston improvisaatiopedagogiikka ja tutkiva improvisoiminen, jota Heikki Laitinen ja hänen seuraajansa, mm. Kristiina Ilmonen, ovat olleet kehittämässä. Kansanmusiikin ytimenä nähdään omakohtainen musiikin tekemisen tapa yhdistettynä muinaissuomalaiselle musiikille tyypilliseen ”pitkään estetiikkaan”, joka Ilmosen luonnehdinnan mukaan kuvaa ”loputtomasti muuntelevaa, vähäsävelistä ja pitkäkestoista soittoa ja laulua”. Keskiössä eivät ole niinkään kiinteät musiikkitekokset, vaan musiikillinen toiminta, vähien aineiden varassa improvisointi, joka pitkään jatkuessaan voi Ilmosen mukaan saada soittajan ”pidäkkeettömään vuoropuheluun itsen kanssa”. Pyrkimyksenä on improvisaation kautta, muinaisten muusikoiden ajatusmaailmaan samaistumalla, löytää oman kulttuurin muinaisuus omasta itsestä, ja muinais- ja nykymusiikki voivat kohdata ”pitkään estetiikkaan” yhdistyvässä vapaassa improvisaatiossa. (Huovinen 2015, 22 – 24.)

5. BORDUUNAKOKEILUT HEINÄKUUSSA 2022

5.1. Borduunoiden etsiminen ja kohteiden valinta

Suunnilleen puolen vuoden ajan tapanani oli aina hyvän borduunan jossain kohdatessani ottaa siitä video tai äänitallenne kokeillakseni sen kanssa soittamista, ja monissa borduunakohteissa kävin useita kertoja tarkkaillakseni niiden olosuhteita eri vuoden- ja vuorokaudenaikoina. Harmillisesti monien talvella löytämieni hyvien borduunoiden läheisyyteen oli kesän tultua pystytetty suorastaan poikkeuksellisen koväänistä musiikkia kaiuttimistaan soittava

ravintolan terassi. Vaikutti siltä, kuin kovaäänisen musiikin tarkoituksena olisi ollut juurikin borduunan peittäminen.



KUVA 1. Kovaääninen rakennus Tiiliruukinkadulla. (Valokuva: Helena Holm.)

Suosikikseni Tampereen borduunapaikoista valikoitui Tiiliruukinkadulla urheilukentän vieressä oleva rakennus, jossa ilmeisesti ilmastointilaitte piti kovaa ääntä (kuva 1). Lähistöllä ei ollut meluisia ravintoloita ja alue oli liikenteeltään hiljainen, mutta arvelin että urheilukentältä pelien aikana kuuluvaan meteliin ja itse borduunan äänenvoimakkuuteen verrattuna soittoni ei häiritsisi asukkaita sen enempää. Kun lopulta valitsin sopivan lämpimän päivän kokeilulleni ja menin paikalle soittimineni sunnuntaina alkuiltapäivästä, jotta ajankohta olisi äänentuoton suhteen mahdollisimman sovinnainen, borduuna oli poissa. Perusteellisemmalla tutkimuksella olisin ehkä saanut selville, johtuiko sen poissaolo viikonpäivästä, varhaisesta ajankohdasta, vai oliko se jäänyt kesätauolle. Tämän takaiskun jälkeen, jotta saisin projektin edistymään, päädyin valitsemaan kokeilujeni kohteet itselleni tutummista paikoista, joissa vietin aikaa muutenkin, koululta ja sen läheisyydestä.

Äänitin omaa soittoani borduunoiden kanssa lopulta neljässä eri kohteessa, joista kolme oli sisällä Tampereen ammattikorkeakoulun tiloissa Kuntokadulla ja yksi ulkona, Tampereen yliopistollisen sairaalan (TAYS) pääsisäänkäynnin

edustan aukiolla. Tallenteita tuli yhteensä 11. Muutamasta sessiosta kirjoitin lisäksi muistiinpanot, joihin omien kokemuksieni kuvaukset pitkälti perustuvat.

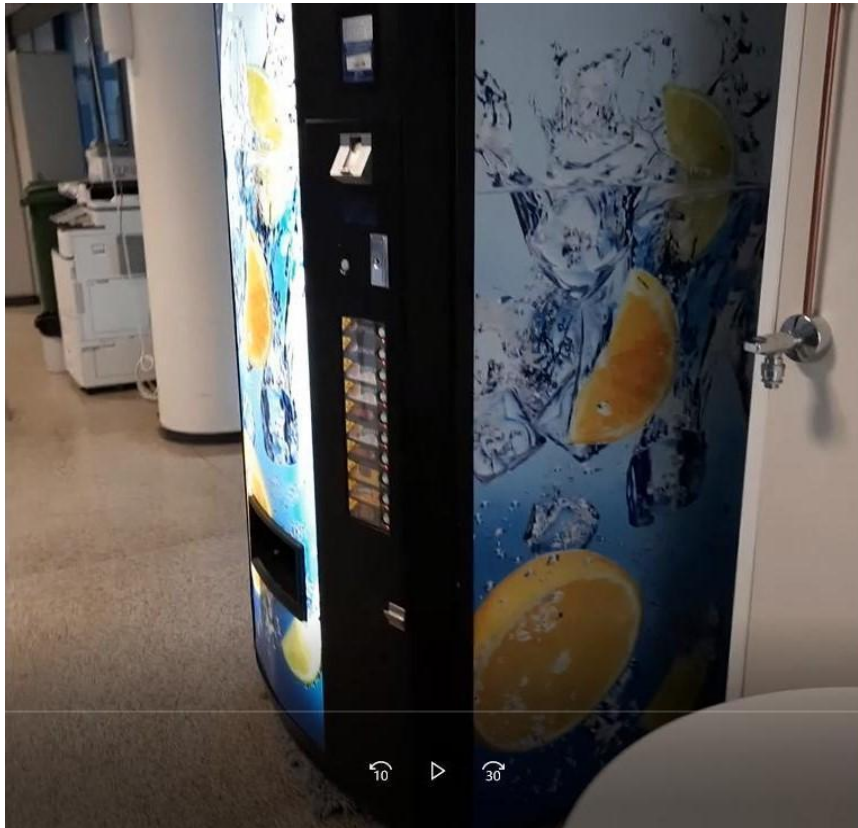
5.2. Moodien käyttö

Modaalisuus musiikissa tarkoittaa laajimmassa merkityksessään, että musiikki perustuu johonkin pysyvään rakenteeseen, kuten pysyvään sävelasteikkoon tai rytmikuvioon (Pohjannoro 2008/2019). Borduunamusiikki on siis lähtökohtaisesti modaalista, sillä borduunan jatkuva läsnäolo musiikissa tuo siihen väistämättä jotakin pysyvää. Brandlin artikkelista (ks. 2.1) käy mielestäni ilmi, että borduunan käyttö ainakin kansanmusiikissa liittyy kiinteästi modaalisiin asteikkoihin. Borduuna voi sisältää yhden tai useamman asteikon sävelistä ja muodostaa esimerkiksi kvintin, terssin tai kolmisoinnun, jonka varaan asteikko rakentuu, ja borduunan jatkuessa pysyvältä asteikostakaan ei kokonaan pääse eroon. Toki sitä vastaan on mahdollista soittaa, mutta silloin se muistuttaa läsnäolostaan ankarilla dissonansseilla, joita soittaja voi halutessaan hyödyntää jännitteiden luomiseksi.

Olen kuitenkin hakenut improvisaatioihini vaihtelua vaihtelemalla erityisesti niitä asteikon säveliä, joita borduuna ei oman kuulokokemukseni perusteella määrittele. Tätä tarkoitan modaliteetin vaihtamisella: saman borduunan päälle voi soittaa esimerkiksi doorisen tai fryygisen moodin. Varsinkin yksiaänisen borduunan paikkaa asteikossa voi myös muuttaa kohtelemalla jotakin muuta säveltä toonikana. Tämä on kaupunkiborduunoiden kanssa kuitenkin usein hankalaa, sillä ne ovat yleensä monikerroksisia ääniä, joissa jokin sävel usein hahmottuu pääsäveleksi, vaikka muista sävelistä ei saisikaan oikein selvää.

Käytin moodeina kokeiluissani enimmäkseen kirkkosävellajeja. Eräs suosikkimoodeistani ei kuitenkaan kuulu näihin: kyseessä on miksolyydisen moodin variantti, jonka kuudes aste on alennettu, ja josta käytetään myös nimitystä ”jazzmollin 5. moodi”.

5.3. Kuntokatu 4:n juoma-automaatti (3. - 6.7.2022)



KUVA 2. Kuntokatu 4:n juoma-automaatti. (Valokuva: Helena Holm.)

Ensimmäinen kohteeni oli Kuntokatu 4:n aula, jossa borduunana toimi juoma-automaatti. Automaatin toiminnassa vuorottelivat äänekkäät ja hiljaiset jaksot, ja kummankin jakson pituus oli suunnilleen 10 minuuttia. Hiljaisen jakson borduuna ei ollut tarpeeksi kuuluva toimiakseen perussävelenä, mutta äänekkään jakson borduunassa erotin selkeän perussävelen, joka oli oletettavasti vaihtovirran taajuuteen perustuva matala gis. Soitin matalavireisellä ($a' = 415 \text{ Hz}$) alttonokkahuilulla, jolla tämän sävelen saa a-otteella avaamalla soitinta hieman ja puhaltamalla melko hiljaa. Soittimessani a' on luonnostaan vähän matala sävel, ja tehokkaan ilmastoinnin ansiosta talossa oli viileää, mikä myös osaltaan auttoi pitämään vireen sopivan matalana.

Kuten useimmat kaupunkiborduunat, myös tämän juoma-automaatin ääni oli monimutkaisempi kuin vain yksi sävel. Käytössäni ei kuitenkaan ollut omaa korvaani tehokkaampia välineitä sen analysointiin. Olin jo aiemmin kaupunkiborduunoita kännykällä äänittäessäni ja videoidessani huomannut, että kännykkätallenteilla borduunoissa korostuvat eri taajuudet kuin luonnossa, ja paikan päällä melko hallitsevankin kuuloiset taajuudet saattavat tallenteelta kuunnellessa puuttua lähes täysin. Tästä syystä borduunatallenteiden arvo harjoittelun apuvälineenä on sangen vähäinen. Paras löytämäni keino jonkin tietyn borduunan ominaisuuksiin perehtymiseksi onkin mennä sen luokse ja soittaa sen kanssa.

Monissa kaupunkiborduunoissa voi helposti erottaa kaksi eri säveltä, jotka saattavat muodostaa keskenään esimerkiksi desimin ja siten melko lailla hallita borduunalle rakentuvaa modaliteettia. Kyseisen juoma-automaatin hurinassa en kuitenkaan erottanut selkeitä taajuuksia ”perustaajuudeksi” hahmottamani matalan gissän lisäksi. Brandlin borduunaluokituksen mukaan kyse oli pysyvästä yksiaänisen ja hälyborduunan välimuodosta (ks. liite). Selkeän terssin puutteesta huolimatta koin borduunan jostakin syystä luonteeltaan molliseksi, ja minun oli varsinkin ensimmäisellä kerralla vaikea soittaa sille konsonanssin kuuloista duuriterssiä. Tämä saattoi ainakin osittain johtua myös soittimeni virityksestä ja tarpeeksi matalan cis-otteen löytämisen vaikeudesta.

Ensimmäinen askel borduunaan tutustumisessa oli, kuten yleensäkin, kuuntelu ja mukana laulaminen. Soittimen kanssa aloitin kokeilemalla, mitkä sen sävelet sopivat borduunan kanssa parhaiten yhteen ja soivat hyvin. Tämä voi riippua yhtä hyvin soittimen, soittajan kuin borduunankin ominaisuuksista. Ajatuksenani oli, että borduunan kanssa hyvin yhteen soivat sävelet muodostaisivat juuri kyseiselle borduunan ja soittimen yhdistelmälle luontaisen moodin tai ainakin modaalisia kiintopisteitä: säveliä, joille tekee mieli palata ja jäädä roikkumaan, koska ne kuulostavat hyvältä. Ensimmäisellä kokeilukerralla parhaiten soivia säveliä olivat mielestäni a (pohjasävel), e (kvintti), c (pieni terssi) ja g (pieni septimi). Korotettu seitsemäs aste gis ei mielestäni toiminut johtosävelen ominaisuudessa, sillä se dissonoi liian pahasti. Sen sijaan alennettu toinen aste b (joka teoriassa muodostaa yhtä terävän, puolisävelaskelen dissonanssin suhteessa borduunaan) kuulosti hyvältä. Kuudentena asteena f ja fis toimivat

kumpikin, fis enemmän ”mausteena”. Tritonus es tuntui johtavan e:lle eikä ollut vakaa sellaisenaan. Duuriterssi cis, kuten jo sanottu, kuulosti mielestäni rajulta dissonanssilta, mutta myöskään molliterssi c ei vaikuttanut niin stabiililta, että sille voisi päättää fraasin. Molli- ja duuriterssin vaihtelu toi moodiin eloa, ja koin, että duuriterssille laskeutuminen kvartilta jotenkin pehmensi sen terävyyttä.

Toinen sessio tämän automaatin kanssa perustui suunnitelmaan: olin päättänyt kohdella molempia terssejä konsonansseina sekä kokeilla irrottautua borduunan ”luonnollisesta” moodista valitsemalla tietoisesti eri säveliä (d, e, c) toonikan rooliin. Hain konsonoivaa terssiä glissandolla ja käytin molempia terssejä ahkerasti, duuriterssiin jopa lopetin viimeisen fraasin. Havaitsin borduunan fyysisistä ominaisuuksista irrottautumisen musiikillisesti tyydyttävämmäksi lähestymistavaksi kuin niissä pitäytymisen. Irtautuakseni a-pääsävelestä jouduin keskittymään tietoisesti siihen, että pääsävel on jokin muu. Tallenteelta kuunnellen nämä hetket ovat jännittäviä. Ilman borduunaa tätä jännitettä ei luultavasti olisi, sillä pääsävel olisi mahdollista unohtaa, mutta borduuna varmistaa, että ristiriita luonnollisen, fyysisen todellisuuden ja innoittuneen ajatuksenlennon välillä on koko ajan läsnä. Merkitsin muistiin tässä sessiossa käyttämäni, toimiviksi osoittautuneet moodit: a aiolinen, doorinen, fryyginen ja miksolyydinen (b6); d doorinen ja aiolinen; e aiolinen ja fryyginen, sekä näiden yhdistelmät. Modaliteetin nopea vaihtelu ja pääsävelen vaihtaminen osoittautuivat hyviksi keinoiksi vastustaa borduunan staattisuutta ja tylsyyttä, mikäli siihen kokee tarvetta.

Kolmannella kerralla tämän automaatin kanssa kokeilin hetkittäin myös atonaalista lähestymistapaa: yritin unohtaa ja sivuuttaa täysin niin borduunan kuin muutkin mahdolliset pääsävelet. Tämä osoittautui helpommaksi automaatin hiljaisen jakson aikana, mutta atonaaliset hetket soitossani kuulostavat varsin toimivilta myös borduunan läsnä ollessa. En silti yrittänyt väkisin ylläpitää niitä kovin pitkiä aikoja, sillä se olisi tuntunut teennäiseltä, ja koko työni lähtökohtahan on ympäristöäänien huomioiminen, ei korvien sulkeminen niiltä.

Automaatin hiljaiset jaksot, jotka joskus yllättivät minut ikävästi kesken fraasin, korostivat borduunan merkitystä soitolleni. Borduunan vaiettua oloni oli yksinäinen ja saatoinkin menettää inspiraationi kokonaan, tai jos jatkoin

soittamista, soittotapani muuttui: pitkät fraasit vaihtuivat erillisiin koputusääniin tai lyhyisiin purkauksiin, joiden välillä yritin kuulla koneen hiljaisesta hurinasta vastausta repliikeilleni. Soittoni ei keskity enää säveltasoihin vaan eleisiin ja perkussiivisiin ääniin, koska selkeää referenssiä säveltasolle ei enää ole. Syntyy vaikutelma, kuin yrittäisin herätellä soittokaveriani. Muutenkin huomasin borduunoiden kanssa soittaessani yllättävän lähentymisen tunteen suhteessa elottomiin koneisiin – koin soittavani todella niiden kanssa pikemmin kuin yksin.

5.4. Kuntokatu 3:n kaksi automaattia (18.7.2022)

Kuntokatu 3:n tiloista löytyi nurkkaus, jossa oli sekä juoma- että eväsaunomaatti. Kumpikin noudatti samantapaista äänen ja hiljaisuuden sykliä kuin edellä mainittu juoma-automaatti, mutta niiden syklit limittyivät niin että ne soivat lyhyen aikaa, noin puolitoista minuuttia, myös päällekkäin. Erillään soidessaan kaksi borduunaa kuulostivat selkeästi erilaisilta. Mukanani oli tällä kertaa modernivireinen ($a' = 442$ Hz) alttonokkahuilu, johon verraten toisen borduunan pohjasävel kuulosti olevan lähimpänä modernin virityksen g:tä ja toisen a:ta. Brandlin termein tilanne muistutti siis kaksiäänistä vaihtoborduunaa, jonka äänten sekuntisuhteisuus mahdollistaisi niiden tonaalisen funktion pohjasävelenä ja subtoonikana. Toisaalta myös hälyborduunan kerroksellisuutta oli mukana. (Ks. liite.)

Kirjoitin muistiinpanoihini, että näiden borduunoiden hälymäinen monikerroksisuus teki niistä "sallivia" borduunoita, jotka eivät vaatineet puhtautta. Koin kummankin automaatin kanssa pystyväni soittamaan melko vapaasti mitä tahansa säveliä intonaatiosta välittämättä. Melodiat kuitenkin hakeutuivat pääsävelille ja ylipäättään alas; korkeat äänet eivät mielestäni kuulostaneet hyvältä näiden borduunoiden kanssa, ja mukavinta oli soittaa matalalta ja hiljaa, niin että pystyin parhaiten mukautumaan koneiden hurinaan.

Nauhoja kuunnellessani olen kuitenkin eri mieltä silloisen itseni kanssa: korkeat äänet kuulostavat varsin hyvältä, koska ne erottuvat borduunasta mutta saavat siitä kuitenkin taustatukea. Kokemani vapaus säveltason käsittelyssä ei

juurikaan ilmene soitostani, vaan pysyttelen muutamia kokeiluja lukuun ottamatta enimmäkseen g-doorisessa moodissa g-borduunan kanssa ja a-miksolydisessä ja -doorisessa a-borduunan kanssa. Säveltaivutteluja, vibratoja ja glissandoja teen kenties tavallista enemmän. Pyrkimyksenäni soittaessani oli tällä kertaa olla ajattelematta säveltasoja tietoisesti ja suunnittelematta, mitä soitan. Tämä suunnittelun puute saattaa osaltaan selittää toteutuksen tiettyä konservatiivisuutta. G- ja a-borduunoiden soidessa hetken yhtä aikaa soitostani katoaa selkeä tonaalisen orientaation tunne, vaikka hetkittäin kohtelenkin sekä a:ta että g:tä pääsävelenä. Vaikutelmani on, että kaksiäänisen borduunan kesto oli liian lyhyt tottuakseni uuteen tilanteeseen.

5.5. Valomainos TAYSin pääsisäänkäynnin edustalla (21.7.2022)



KUVA 3. Valomainoksen kanssa improvisointia 21.7.2022. (Valokuva: Anni Ranta.)

Lähellä TAYSin raitiotiepysäkkiä, sairaalan pääsisäänkäynnin aukion laidalla, oli houkutteleva valomainos (ks. kuva 3), jonka borduunassa erottui perussävelen lisäksi harvinaisen selkeä duuriterssi: Brandlin mukaan pysyvä kaksiääninen borduuna, jossa mukana oli myös runsaasti hälyä (ks. liite). Päätin kokeilla sitä eräänä kuumana ja aurinkoisena iltana ystäväni kanssa, joka otti soitostani muutamia lyhyitä tallenteita. Kokeiluni jäi varsin lyhyeksi ja musiikillisesti epätydyttäväksi, mutta kokemus on projektin kannalta tärkeä, koska se oli

ainoa kokeiluni ulkoilmassa kaikenlaisten häiriötekijöiden ja muiden ihmisten läsnäollessa, siis olosuhteissa, jotka lähinnä muistuttavat niitä, joissa projektini mahdollinen esitysikin tapahtuisi.

Ennen aloittamista jouduimme odottamaan sairaalahelikopterin lähtöä, sillä se peitti kaikki muut äänet alleen. Muita huomattavia ympäristöääniä olivat mm. Teiskontien liikenteen ja lintujen äänet, joista ei kuitenkaan aiheutunut varsinaista häiriötä. Raitiovaunuja ei lyhyen soittokokeiluni aikana ehtinyt kulkea ohi. Sen sijaan minua häiritsi akustiikan puute: valomainoksen lähellä ei ollut mitään seinää, josta ääni olisi voinut saada tukea. Ystäväni mukaan soittoni kuului kuitenkin kohtuullisen kuunteluetaisyyden päähän, kun taas valomainoksen ääni oli kunnolla kuultavissa vain ihan sen vieressä. (Tallenteilta tämä ei käy ilmi, sillä ne on otettu valomainoksen lähellä borduunan mukaan saamiseksi.)

Soitin matalavireistä ($a' = 415$ Hz) alttoani, jonka vire oli kuumasta ulkolämpötilasta johtuen todennäköisesti tavallista korkeampi ja nousi auringonpaisteessa soittaessani lisää. Tällä soittimella paikansin borduunan pääsävelen jonnekin $ess\grave{a}$ n ja $e:n$ välille ja sen terassin vastaavasti jonnekin $g:n$ ja $giss\grave{a}$ n välille. Samaan vireeseen borduunan kanssa oli erittäin vaikea päästä, mikä kuuluu tallenteiltakin. Päädyin lopulta avaamaan soitintani niin paljon, että sen sisäinen viritys väistämättä kärsi, ja soittamaan E-duurin otteilla hyvin hiljaa. H:ta oli silti vaikea saada tarpeeksi matalaksi; korjasin sitä soittaessani sormi-vibratolla. Gissäessä käytin matalampaa vaihtoehto-otetta.

Nämä hankaluudet saivat minut rajoittamaan soittoani suhteellisen turvalliselle alueelle: en juurikaan irtautunut ”luonnolliseksi” kokemani miksolyydisen (b6) moodin rajoituksista, soitin hitaasti ja toistin itseäni. Tämä ei välttämättä ollut huono ratkaisu, kun huomioidaan avoimesta tilasta tuleva ärsykemäärä paitsi soittajalle, myös mahdollisille kuulijoille. Tällaisessa ympäristössä toisteinen ja yksinkertainen musiikki toimii ehkä paremmin kuin monimutkainen ja vaativa. Ystäväni mielestä soitto kuulosti rauhoittavalta.

Opin tästä kokemuksesta, että soittopaikan (eikä pelkästään borduunan) valintaan on kiinnitettävä huomiota. Pitäisi välttää aukeita paikkoja, joissa ei ole

seiniä pitämässä ääntä kasassa eikä varjoa suojaamassa soitinta ylikuumenemiselta, sekä paikkoja, joiden läheisyydessä on helikopterin laskeutumisalusta tai muita isompia äänenlähteitä borduunan lisäksi. On myös huomioitava, että akustiikka ja sen puute voivat muuttaa balanssia, ja kenties suosittava kovaäänisempiä borduunoita äänen karkaamisen kompensoimiseksi.

5.6. P2-04-luokan ilmanpuhdistin (29.7.2022)

Harjoittelin borduunaimprovisaatiota myös koulun harjoitusluokkien borduunoiden, kuten ilmastointilaitteiden ja loisteputkilamppujen, kanssa aina kun mahdollista. Luokassa P2-04 kohdalleni osui kerran erityisen äänekäs ilmanpuhdistin, jonka kanssa lämmittelystä otin muutaman tallenteen. Puhdistimen toimiessa korkeimmalla teholla borduuna muistutti lähinnä 415-alton e:tä, jonka päälle rakentui luontevasti miksolyydinen (b6) moodi. Siihen sopi kuitenkin myös molliterssi, ja esimerkiksi alennettu toinen tai korotettu neljäs aste sekä säveltaivutukset ja vibratot kuulostivat dissonoivilta mutta hyviltä. Kesken kaiken puhdistin vähensi tehoa ja teki glissandon seuraavaksi alemmalle teholle, joka muistutti h:ta. Kyseessä olikin siis Brandlin mukaan kvarttisuhteinen vaihtoborduuna (ks. liite). Alempikin teho osoittautui hetken totuttelun jälkeen käyttökelpoiseksi borduunaksi, jota vastaan tritonuksen ja suuren septimin kaltaiset dissonanssit mollivoittoisessa moodissa sopivat erityisen hyvin. Valitettavasti sitä ei kestänyt kauan: puhdistin vähensi jälleen tehoa ja muuttui niin hiljaiseksi, ettei sen kanssa soittaminen tuntunut enää mielekkäältä.

5.7. Improvisaation vaiheet

Melkein kaikissa nauhoittamissani pidemmissä (yli 5 minuutin) improvisaatorupeamissa pystyn kuunnellen tunnistamaan kaksi vaihetta riippumatta siitä, liittyikö soittoon suunnitelmaa vai soitinko pelkästään intuition perusteella. Näistä vaiheista ensimmäistä voisi nimittää vaikkapa ”hakuvaiheeksi”, jonka aikana totuttelen tilanteeseen ja testailen erilaisia asioita, joista osa vaikuttaa toimivan ja osa ei. Toimimattomat ideat hylkään ja kokeilen jotain muuta. Muutokset borduunaolosuhteissa – borduunan poisjääminen tai

muuttuminen tai toisen äänen mukaantulo – tuntuvat edellyttävän aina uutta hakuvaihetta. Jonkin aikaa (2–4 min) soitettuani käynnistyy toinen vaihe, jota nimitän ”luovaksi vaiheeksi”. Se saattaa keskeytyä ja alkaa uudestaan tai jatkua suhteellisen katkeamattomana niin kauan, kun jaksan soittaa. Tärkein ero hakuvaiheeseen verrattuna vaikuttaa olevan se, että soitto alkaa noudattaa jotakin sisäistä ideaa, vaikkakaan en soittaessani tiedä, mikä se on. Tämän idean viedessä musiikkia eteenpäin vaikuttaa siltä, että vääriä säveliä tai toimimattomia ideoita ei enää ole, vaan kaikki, mitä soittaessa tapahtuu, saa merkityksen suhteessa sen sisäiseen ideaan tai suureen linjaan. Mitä yllättävämpiä nämä musiikilliset tapahtumat ovat, sitä paremmalta ne usein kuulostavat. Kokemukseni mukaan suunnitelmallinen tai älyllinen ajattelu, jota olen soittoon hakuvaiheessa kenties soveltanut, menee luovan vaiheen aikana itsestään pois päältä.

Oman kokemukseni tasolla improvisaatioihini sisältyy siis hieman samantapaisia vaiheita kuin Olli Linjaman urkuimprovisaatioihin (ks. alaluku 4.4.), vaikka ne kuvausten perusteella eivät sisällöllisesti muistutakaan toisiaan. Toisin kuin Linjama, koin kuitenkin itselleni miellyttävimmäksi improvisaatioiden alkuvaiheessa jonkinlaisen ennalta mietityn suunnitelman seuraamisen (kuten duuri- ja molliterssien vaihtelun, tiettyjen sävelasteiden painottamisen), jotta soitto ei ole täysin päämäärätöntä.

5.8. Muistilista toimiviksi kokemistani työskentelytavoista ja keinoista

- Borduunaan ja sen ominaisuuksiin sekä tilaan tutustuminen huolellisesti, mikä saattaa vaatia pidemmän tutustumisjakson.
- Soittaessa borduunan kuuntelu, tilan antaminen sille ja siihen mukautuminen: sitä ei tarvitse yrittää peittää.
- Hiljainen ja ohut ääni, joka sulautuu borduunaan.
- Pääsävelen ja muiden borduunaan kuuluvien tai sen kanssa vakaasti soivien sävelten (modaalisten kiintopisteiden) paikantaminen, borduunan ”luonnollisen moodin” etsiminen.
- Johtosävelen välttäminen 7. asteella.

- Modaliteetin nopeakin vaihtelu samalla pääsävelellä.
- Väliaikaiset toonikat.
- Atonaaliset hetket, joiden ajaksi borduunan voi jopa unohtaa, kunhan niitä ei väkisin pitkitä: jos borduuna menettää merkityksensä, se muuttuu pelkäksi häiriötekijäksi.
- Pitkät fraasit, jotka välttävät paluuta pääsävelelle.
- Kunnan tauot fraasien välissä.
- Koruttomat ja koristellut pitkät sävelet, jos ne soivat hyvin yhteen borduunan kanssa.
- Erilaiset rytmiset jaksot.
- Riskien otto, yllätysten etsiminen.
- Lempisäveliin ja -aiheisiin jumiutuminen, variaation etsiminen niiden ympäriltä.

6. POHDINTA: PROJEKTIN TULEVAISUUS

Kaupunkiborduunoiden kanssa järjestettävän musiikkiesityksen voisi toteuttaa esimerkiksi Helsingin Taiteiden yössä, mikäli borduunoita löytyisi paikoista, joissa soitto-olosuhteet olisivat suotuisat. Tampereelta sopivaa paikkaa ei opinnäytetyötä tehdessäni tahtonut oikein löytyä, ja tämä on mielestäni suurin ongelma kaupunkiborduunoiden hyödyntämisessä. Eräs mahdollinen soittopaikka, jota jälkeenpäin tulin ajatelleeksi, olisi asematunneli, jonka liukuportaat saattaisivat luoda käyttökelpoisen borduunan.

Mikäli sopiva borduunapaikka löytyisi ja olosuhteet olisivat suotuisat, katusoittoesityksen borduunan kanssa voisi toteuttaa monista musiikillisista lähtökohdista, joita en opinnäytetyöprojektini aikana ehtinyt kokeilla. Yksi kiehtovimmista mahdollisuuksista olisi mielestäni kansanmusiikkiperinteen ”pitkän estetiikan” ja vapaan improvisaation yhdistelmä, mikä sopisi itselleni luonnollisen tuntuiseen, kansanmusiikilta kuulostavaan soittotapaan ja mahdollistaisi pitkien esitysten luomisen vähäisistä aiheista mutta antaisi myös vapauden irtautua niistä ja kokeilla jotakin yllättävää. Tämä lähestymistapa vaatisi toki jonkinasteista perehtyneisyyttä suomalaiseen muinaismusiikkiin ja sen nykyaikaisiin esitystapoihin. Toinen varteenotettava mahdollisuus olisi ohjelmiston koostaminen modaalisesta, borduunasäestiseksi sopivasta esim. keskiaikaisesta musiikista ja preludien sekä välisoittojen improvisoiminen. Intialainen raaga-improvisaatio on aivan oma maailmansa, joka jäi tässä työssä kokonaan käsittelemättä, mutta kenties taitavien raaga-muusikoiden soitosta voisi hakea inspiraatiota borduunan ja melodian suhteen käsittelyyn, vaikkei raagojen tyyliin sen syvemmin perehtyisikään.

Alati läsnä olevien koneborduunoiden ja akustisella soittimella tuotetun melodian yhdistelmän esteettinen potentiaali liittyy kenties ristiriitoihin ja niiden sovittamiseen. Ihminen on usein ristiriidassa ympäristönsä kanssa ja haluaa paeta sitä tai vallata sen; musiikki on lähes aina ristiriidassa muun ääniympäristön kanssa ja pyrkii eristäytymään siitä tai peittämään sen alleen. Teollisen ja sähköisen ajan äänimaisemalle tyypilliset voimakkaat, pitkäkestoiset ja muuttumattomat äänet sopivat huonosti yhteen esiteollisen ajan

herkkä-äänisten instrumenttien kanssa. Yhdessä soittamisella on kuitenkin usein ristiriitoja sovitteluva vaikutus. Borduuna ja melodia voivat muodostaa erottamattoman kokonaisuuden, ja ympäristöäännet ja musiikki voivat elää tasapainoista rinnakkaiseloa toisiaan kunnioittaen.

LÄHTEET

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Levy: Baka Forest People of Southeast Cameroon: Voice of the Rainforest (2013)

Brandl, R. M. 1995. Bordun. MGG 2, 69 - 75. 2., uudistettu laitos. Bärenreiter Kassel.

Burrington, K. <https://travelwithkat.com/singing-the-forest-awake/> Viitattu 27.11.2022

Etelä-Suomen Sanomat. Oikeiden koneiden kaveri. <https://www.ess.fi/paikalliset/391081>. Viitattu 28.11.2022.

Huovinen, E. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Julkaisusta Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Huovinen, E. (toim.). Turun yliopisto.

Huovinen, E. ja Tenkanen, A. 2015. Vapaa improvisaatio taidemusiikin säveltämisenä. Julkaisusta Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Huovinen, E. (toim.). Turun yliopisto.

Kuljuntausta, P. 2006. Äänen extreme. Like-kustannus, Helsinki.

McGee, T. J. 1985. Medieval and renaissance music: A performer's guide. Toronto.

Pohjannoro, H. 2008 (Päivitetty 2019) Modaalisuus. https://muhi.uniarts.fi/1900_modaalisuus/ Viitattu 14.11.2022

Pohjonen, K. 2020. <https://kimmopohjonen.com/projects/earth-machine-music/> Viitattu 6.11.2022

Schafer, R. M. 1977, 1994. The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Destiny Books, Rochester, Vermont.

Szabo, V. 2015. Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique. University of Virginia.

Tampere Biennale. 2022. <https://tamperebiennale.fi/ohjelmisto/aanitaidepuisto/> Viitattu 1.12.2022.

Truax, B. 2012. Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma. Organised Sound, 17(3), 193 – 201. doi:<https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>.

LIITTEET

Liite 1. Brandlin borduunaluokitus (hieman tiivistetty työkäännös)

A. Ajallinen rakenne

1. Pysyvä borduuna ilman omaa rytmiä
2. Rytminen borduuna. Rytmii tulee aksenteista, tauoista ja uudelleenaloituksista
 - 2.1. Sama rytmii kuin melodiassa. Kaksoishuiluissa ja kielisoittimilla melodiaa säestettäessä
 - 2.2. Melodian perusrytmiiä seuraava, mutta ei yksityiskohtaisesti sama
 - 2.3. Periodisesti jakautuva borduuna
 - 2.3.1. Metrinen borduuna: lukuarvojen mukaan jaollinen. Esim. kampiliira
 - 2.3.2. Tahtiborduuna
 - 2.3.3. Metrinvastainen aksenttiborduuna: borduuna seuraa eri metriä kuin melodia, mutta on siihen periodisessa suhteessa
 - 2.3.4. Vastarytmiiinen/rytmiiinvastainen borduuna: borduuna seuraa samaa metriä kuin melodia, mutta eri rytmiä, esim. Balkanilla, kun eri muusikot soittavat melodiaa ja borduunaa
 - 2.3.5. Eriaikainen borduuna: eri metri ja eri rytmii kuin melodiassa.

B. Laajuus

1. Yksiääninen borduuna (pysyvä sävel)
2. Kaksiääninen borduuna. Usein pysyvä sävel ja toisena sävelenä vaihtoborduuna (vaihtuva sävel)
3. Borduunasointu (3 ääntä tai enemmän): myös muita kuin konsonanssiborduunoita
4. Hälyborduuna. Usein rumpu, jolla kvasiharmoninen spektri.

C. Sävelvaihtelu

1. Koko ajan pysyvä borduuna tai borduunasointu
2. Koristeltu borduuna: periaatteessa pysyvä borduuna, jota varioidaan lyhyillä (sivusävel)koruilla. Siirtymä/esiaste ostinatoon ja väliääniiin.
3. Murtosointuborduuna: moniääninen borduuna, jonka sävelet vaihtelevat ostinaton tapaan, esim. intialainen tambura-borduuna.

4. Vaihtoborduuna: yleensä kaksi- tai kolmiääninen vaihtelu sekunti- tai kvartti-kvintti-välillä. Yksitasoiset borduunat, jotka seuraavat toisiaan. Voi muuttua itsenäisiksi ääniksi.

D. Sekaborduuna (yhdistelmä B:tä ja C:tä)

E. Yhdistelmäborduuuna (yhdistelmä A:ta ja B:tä ja/tai C:tä)

F. Borduunan sävelkorkeuden suhde melodiaan

1. Ala- tai pedaaliborduuna: borduuuna on yhden rekisterin alempana kuin melodia. Tyypillinen harmonisen borduunan muoto.
2. Sisäborduuuna: borduuuna on melodian äänialan sisällä, yleensä yhtä astetta ylempänä kuin matalin sävel. Tyypillinen runkoborduuunan muoto.
3. Yläborduuuna: borduuuna sijoittuu melodian ylärajalle. Runkoborduuunan muoto.

G. Sointiväri

1. Vokaaliborduuuna

- 1.1. Vokalisoiiva borduuuna: lauletaan yhdellä vokaalilla tai soinnillisella konsonantilla tai tavulla.

- 1.2. Samatekstinen borduuuna: borduuunassa ja melodiassa sama teksti

- 1.3. Poikkeavatekstinen borduuuna: borduuunassa melodiatekstin yksittäisiä sanoja tai lauseita.

2. Instrumentaaliborduuuna

- 2.1. Ääntä muistuttava instrumentaaliborduuuna, yleensä laulumelodian säestyksenä

- 2.2. Samanvärinen borduuuna: säestää instrumentaalimelodiaa samanlaisella soittimella

- 2.3. Erivärinen borduuuna: borduuunasoittimen äänenväri kontrastissa melodiaan

- 2.4. Kvasiharmoninen hälyborduuuna (rytmisen borduuuna): kapeakaistainen borduuunahäly jossa kvasi-/ei-harmoninen osasävelspektri jossa selviä formantteja (viritettävät rummut)

- 2.5. Hälyborduuuna/kohinaborduuuna: laajakaistaista hälyä, joka tarjoaa taustapinnan melodialle.

H. Tonaalinen funktio

1. Tonaalinen borduuuna

- 1.1. Pohjasävel

- 1.2. Subtoonika (usein myös pohjasävel subtoonikan kanssa)

- 1.3. Dominantti (pohjasävel kvintin kanssa)

1.4. Pääsävelborduuna (pohjasävel ja modaalisia runkosäveliä)

2. Atonaalinen borduuna: asteikkoon kuulumattomalla sävelellä, harvinainen
3. Hälyborduuna

3.1. Kvasitonaalinen hälyborduuna (vrt. 2.4.)

3.2. Puhdas hälyborduuna (vrt. 2.5.)

I. Kognitiivinen funktio

1. Runkoborduuna: Borduuna pitää esillä melodian modaalista runkoa ja helpottaa melodian säveltasoyksityiskohtien huomaamista (esim. mikromelodiset korut).
2. Yläsävelborduuna: alaborduuna pitää esillä yläsävelmelodiikan kausaalista perustaa. (esim. kaksiääninen mongolialainen yläsävellaulu)
3. Harmoninen borduuna ja urkupiste: borduuna rakentaa yhdessä melodian kanssa määritettävissä olevan vertikaalisen moniäänisyyden, yleensä funktionaalisen-harmonisen konsonanssina; pedaaliborduuna
4. Kaksoisfunktio-borduuna (funktiot 1 ja 3): melodis-harmoninen sekaborduuna; sisältää läntis-vaikutteisissa musiikkityyleissä niin harmonisen kuin runkoborduunan tuntomerkkejä. Siihen liittyvässä melodiikassa on yleensä piirteitä länsimaisen-harmonisesta ajattelusta, joka on puettu lineaarisen-modaalisen melodiakäsityksen päälle (esim. venäläis-ortodoksinen koraali). (Brandl 1995, 72 – 74.)