

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiiin koulutusohjelma

Terho Asikainen

VIULUSÄVELLYKSIÄ HARDANGERVIULUN VIRITYKSILLE

Opinnäytetyö
Lokakuu 2015



OPINNÄYTETYÖ
Lokakuu 2015
Musiikin koulutusohjelma

Länsikatu 15
80110 JOENSUU
013-260 6777

Tekijä
Terho Asikainen

Nimeke
Viulusävellyksiä hardangerviulun virityksille

Tiivistelmä

Hardangerviulu on Norjan kansallissoitin, joka eroaa jonkin verran tavallisesta viulusta. Hardangerviulussa on soittokielten lisäksi 4–5 resonanssikieltä, ja instrumenttia soitetaan lähes aina kaksiaanisesti. Tavallisesti melodiaa soitetaan yhdellä kielellä, ja viereistä kieltä soitetaan samaan aikaan säestävänä bordunaäänenä.

Tämä soittotraditio on tuottanut useita erilaisia tapoja virittää hardangerviulua. Koska sävelmiä on soitettu eri sävellajeissa ja niihin on haluttu erilaisia bordunaääniä, on myös tarvittu useita erilaisia viritystapoja.

Tämän taiteellisen opinnäytetyön tekijä on aluksi tutustunut hardangerviulun perinteisiin virityksiin ja valinnut sitten niistä viisi, joita hän on käyttänyt omien sävellystensä virikkeinä. Hän on säveltänyt viisi kappaletta improvisoimalla näihin virityksiin viritetyllä tavallisella viululla. Sävellykset esitettiin tutkintokonsertissa 12.5.2015, mikä muodosti opinnäytetyön soivan osuuden.

Kieli
suomi

Sivuja 53
Liitteet 6
Liitesivumäärä 15

Asiasanat
hardangerviulu, viulu, kansanmusiikki, säveltäminen



THESIS
October 2015
Degree Programme in Music

Länsikatu 15
FI 80110 JOENSUU
FINLAND
+358 13 260 6777

Author Terho Asikainen

Title

Compositions for fiddle using hardanger fiddle tunings

Abstract

The Hardanger fiddle is the national instrument of Norway, and it is a little different from the regular fiddle. The Hardanger fiddle has, in addition to the regular strings, four or five sympathetic strings. It is also common to play two of the upper strings at the same time. It means normally that you play the melody with one string and use the other string as a borduna tune.

This tradition of playing has produced many different ways to tune the Hardanger fiddle. Because the melodies have been played in different keys and there has been different kind of needs for borduna voices, there has also been a need for several kind of tunings.

The author of this artistic thesis has studied the traditional tunings of the Hardanger fiddle, chosen five of them, and used them as inspiration for his own compositions. He has composed five pieces by improvising with a regular fiddle, which has been tuned with Hardanger fiddle tunings. These compositions have been performed in concert in May 12th 2015, which was the musical part of this thesis.

Language
Finnish

Pages 53
Appendices 6
Pages of Appendices 15

Keywords

hardanger fiddle, fiddle, folk music, composing

Sisältö

1	Johdanto.....	5
2	Tutkimuksen lähtökohdat.....	5
2.1	Taiteellisen tutkimuksen lähtökohdat	5
2.2	Hardangerviulun syntyhistoria	7
2.3	Hardangerviulu nykyisin.....	9
2.4	Hardangerviulun virittäminen	11
2.5	Hardangerviulun perinteiset viritykset.....	13
2.6	Transponoivuus ja notaatio	16
2.7	Pariäänisoitto	19
3	Sävellysprosessi.....	22
3.1	Sävellysprosessin päävaiheet	22
3.2	Vihreä	24
3.3	Valkoinen	29
3.4	Punainen	38
3.5	Sininen.....	41
3.6	Keltainen	46
4	Johtopäätökset	49
4.1.	Opinnäytetyöprosessi.....	49
4.2.	Opinnäytetyön herättämiä virikkeitä	52
	Lähteet.....	53

Liitteet

Liite 1	Vihreä
Liite 2	Valkoinen
Liite 3	Punainen
Liite 4	Sininen
Liite 5	Keltainen
Liite 6	Sävellyskonsertin ohjelma

1 Johdanto

Ajatus tämän opinnäytetyön aiheesta syntyi, kun vietin syyslukukautta 2014 vaihto-opiskelijana norjalaisessa Ole Bull -akatemiassa. Opiskelin siellä sekä hardangerviulun että tavallisen viulun soittoa ja koin saavani opiskelusta uudenlaisia virikkeitä sekä soittamiseen että säveltämiseen.

Hardangerviulu on jossakin määrin erilainen soitin kuin tavallinen viulu. Yksi eroista on siinä, että hardangerviulua soitetaan lähes aina kaksiäänisesti. Koska melodioita on soitettu eri sävellajeista ja niihin on haluttu erilaisia bordunaääniä, perinteeseen on kehittynyt kymmeniä erilaisia tapoja virittää soitin. Tässä opinnäytetyössä olen aluksi tutustunut soittimeen ja sen perinteisiin viritystapoihin ja valinnut tämän jälkeen viisi viritystä oman sävellystyöni virikkeiksi.

Tämän jälkeen olen virittänyt oman tavallisen viulun näillä viritystavoilla ja käyttänyt soitinta säveltämiseni apuna. Virityksiä kokeilemalla ja niiden avulla improvisoimalla olen tehnyt viisi erilaista sävellystä, sovittanut ne ja esittänyt ne avustajieni kanssa tutkintokonsertissa 12.5.2015. Prosessin aikana kirjoittamani päiväkirjan pohjalta on syntynyt taiteellinen opinnäytetyö, jossa on kaksi osaa. Mainittu konsertti muodostaa työn soivan ja tämä raportti kirjallisen osuuden.

2 Tutkimuksen lähtökohdat

2.1 Taiteellisen tutkimuksen lähtökohdat

Koska tutkimukseni kohteena on oma sävellystyöni, työni on luonteeltaan taiteellista tutkimusta. Taiteellisen tutkimuksen tekeminen tarkoittaa tässä tapauksessa työskentelyä, jonka lopputulemana on sekä kirjallista että soivaa materiaalia. Kuten Hannula, Suoranta ja Vadén ovat todenneet (2003, 13), taiteellisessa tutkimuksessa ei ole mielekästä pyrkiä siihen, että kirjallinen osuus noudattaisi yksinomaan tieteellistä metodologiaa ja soiva osuus puolestaan taiteel-

lista. Pyrkimyksenä on sen sijaan saattaa sekä tutkimuksellinen että taiteellinen metodologia ja lähestymistapa hedelmälliseen vuorovaikutukseen siten, että ”sama työ loistaisi sekä taiteellista että tieteellistä valoa” (Hannula ym. 2003, 13).

Hannula, Suoranta ja Vaden esittävät tähän tavoitteeseen pyrkimisen keinoiksi kaksi käsitettä, joita he kutsuvat ”kokemuksellisen demokratian” ja ”metodologisen yltäkylläisyyden” käsitteiksi (Hannula ym. 2003, 13). Näillä käsitteillä he pyrkivät hahmottamaan katsantokantaa, jolla niin tieteellisen kuin taiteellisenkin metodologian piirissä syntyneet kokemukset tunnustetaan yhtä arvokkaiksi.

Tästä seuraa mahdollisuus myös vastavuoroiseen kritiikkiin: taiteen on voitava suhtautua kriittisesti tieteeseen, tieteen taiteeseen, arkikokemuksen filosofiaan ja niin edelleen (Hannula ym. 2003, 15). Näkökulmien runsaus ilmenee yltäkylläisyytenä, mikä tarjoaa runsaasti mahdollisuuksia oppimiseen, oivaltamiseen ja kokemiseen. Parhaimmillaan ”kokemus tarkastelee kokemusta tuottaen uutta kokemusta” (Hannula ym. 2003, 31).

Kokemuksellisesta demokratiasta seuraa, että taiteellisen tutkimuksen luotettavuutta on lähestyttävä toisin kuin puhtaasti tieteellisessä tutkimuksessa tapahtuu. Taiteellisessa tutkimuksessa luotettavuutta on mielekkäintä lähestyä laadullisen tutkimuksen lähtökohdista: ymmärretään, että ”tutkija on tutkimuksen keskeinen tutkimusväline”, eikä tavoitteena ole ”tutkimuskohteen mittaaminen, vaan sen ymmärtäminen” (Hannula ym. 2003, 85).

Niiniluoto on katsonut (1994, 48), että myös taide voi ”eräässä mielessä antaa meille ’tietoa’ ihmisen sisäisestä ja ulkoisesta todellisuudesta”, joskin hän pitää taiteen tehtävää totuuden etsinnässä ensisijaisesti heuristisena – ”se voi löytää totuuksia ja luodakin niitä, mutta ei pyri perustelemaan niitä samalla tavalla kuin tiede tiedon tavoittelussa.”

Koska taiteellinen tutkimus on vielä niin uutta, se on aina myös henkilökohtaista kannanottoa siihen, mitä taiteellinen tutkimus oikeastaan on. Itse avaisin taiteellisen tutkimuksen päämäärää mielelläni totuuden etsimisestä laajemmin kauneuden etsimisen suuntaan. Tässä kohtaa en kuitenkaan tarkoita kauneutta

siinä pinnallisessa merkityksessä, jossa se nykyisin tavallisesti ymmärretään. Kuten Seppälä on huomauttanut (2010, 8), antiikin aikana kauneus oli paljon laajempi käsite kuin nykyisin. Antiikin näkökulmasta myös totuus ja hyvyys voidaan nähdä tietyllä tavoin juuri kauneuden ilmentyminä.

Siksi ajattelen, että taide kauneuden etsintänä ja tiede totuuden etsintänä ovat lopulta molemmat näkökulmia samaan laajempaan todellisuuteen, joka on ihmisen pyrkimystä kohti sitä, mikä on hyvää ja kaunista. Tietysti olisi silti mahdotonta väittää, että vain tekemällä tutkimustyöni hyvin olisin voinut luoda sävellyksiä, jotka olisivat jollakin mitattavalla tavalla kauniimpia kuin jotkut muut. Esteettisessä mielessä taide ei luonnollisestikaan voi olla todistettavissa eikä mitattavissa sillä tavoin kuin esimerkiksi luonnontieteet usein ovat, eikä se ole taiteen tarkoituskaan.

Siksi taiteellisen tutkimuksen kirjallisen osuuden keskeisenä tehtävänä onkin ennen muuta muodostaa ”kartta”, joka tekee prosessin aikana syntyvän musiikin luomisprosessia ja samalla opinnäytetyön kypsymisen prosessia tietoiseksi. Tämän kartan laadinnassa olen hyödyntänyt päiväkirjaa, johon tein merkintöjä sävellystyön aikana. Tavoitteeni on siis ollut työskennellä sekä hardangerviulun ja sen perinteisten viritystapojen että oman sävellysprosessini parissa – ja lähestyä näitä kumpaakin aihetta niin tutkimuksellisesta kuin taiteellisestakin näkökulmasta.

2.2 Hardangerviulun syntyhistoria

Intialainen sitar on ehkä tunnetuin esimerkki kielisoittimesta, jossa on soittokielten lisäksi niin sanottuja resonanssikieliä. Nämä kielet on sijoitettu varsinaisten soittokielten alle, eikä soittaja itse kosketa niitä, mutta soittokielten soittaminen saa myös resonanssikielit värähtelemään. Ilmeisesti juuri aasialaisten virikkeiden pohjalta resonanssikieliä alettiin aikanaan kokeilla myös Euroopassa, jossa vanhimmat tiedot resonanssikielistä ovat 1500-luvun Englannista (Bjørndal & Alver 1985, 14–16).

Kun resonanssikielten periaate rantautui Skandinaviaan, se muotoutui Norjassa hardangerviuluksi (kuva 1) ja Ruotsissa avainviulun eli nyckelharpan nykyiseksi muodoksi. Avainviulua oli tosin soitettu Ruotsissa Uplannin alueella jo keskiajalla (Leisiö & Nieminen 2006, 424), mutta siinä alettiin käyttää resonanssikieliä tiettävästi vasta 1600-luvulla. Resonanssikieliä käytetään myös alttoviulun kaltaisessa viola d'amoressa, joka tunnettiin aikanaan eri puolilla Keski-Eurooppaa ja jota käytetään mm. nykypäivän Ruotsissa jossakin määrin edelleen kansanmusiikkisoittimena.



Kuva 1. Hardangerviulu (Kuva: Terho Asikainen).

Norjalaisen hardangerviulun keksijänä on pitkään pidetty 1600–1700-luvuilla Hardangerissa elänyttä viulunrakentajaa, jonka nimi oli Isaak Nielssen Botnen. Tämän käsityksen pohjana on vuonna 1766 julkaistu artikkeli ”Efterretning om Fiol-Mageriet i Vigøers Præstegield i Hardanger”¹, jossa kerrotaan Botnenista ja esitetään, että hän olisi oppinut viulunrakennuksen alkeita nuoruudessaan 1670-luvulla eräältä Lars Klarkilta ja olisi sittemmin kehittänyt soittimen, josta tuli tavattoman arvostettu. (Bjørndal & Alver 1985, 11.)

¹ Artikkelin julkaistiin lehden *Efterretninger fra Adresse-Contoiret i Bergen i Norge* numerossa 46 (Bjørndal & Alver 1985, 11).

Tämä käsitys Botnenista hardangerviulun keksijänä on kuitenkin virheellinen, sillä soittimia on rakennettu jo ennen häntä. Vanhin tunnettu hardangerviulu sijaitsee nykyisin Bergenin historiallisessa museossa, ja sen on signeerannut Ole Jonssen Jaastad jo vuonna 1651. Siinä on kuitenkin vain kaksi resonanssi-kieltä, ja se poikkeaa muutenkin rakenteeltaan nykyisistä soittimista. (Bjørndal & Alver 1985, 17.)

Ilmeistä onkin, että hardangerviulun kehittyminen nykyisiin muotoihinsa on ollut monivaiheinen prosessi, jonka kaikkia vaikutteita 1600–1700-luvuilla ei tunneta. Varhaisten soitintyyppien kehitys alkoi kuitenkin vähitellen vakiintua kolmeksi päälinjaksi: 1700-luvulta lähtien hallingin- ja valdresinviuluiksi, 1800-luvun alun paikkeilta lähtien telemarkin- ja hellandinviuluiksi ja noin vuoden 1840 paikkeilla hordalandinviuluiksi. (Bjørndal & Alver 1985, 28.)

Vanhimpina aikoina hardangerviulua kutsuttiin Norjassa pelkästään nimellä fele tai tietyillä Länsi-Norjan murrealueilla nimellä fela. Myöhemmin syntyi tarve erottaa kaksi perinteistä viulutyyppiä toisistaan, jolloin hardangerviulun norjalaiseksi nimeksi vakiintui hardingfele. Nimellä viitattiin soittimen vanhaan kotiseutuun, Hardangerinvuonon alueeseen. Itäisessä ja pohjoisessa Norjassa kansanmusiikkiviulu oli samankaltainen kuin tavallinen viulu joka puolella Eurooppaa, ja sitä alettiin puolestaan kutsua nimillä vanlig fele tai flatfele. (Aksdal & Nyhus 1993, 23.)

2.3 Hardangerviulu nykyisin

Hardangerviulu on sukua tavalliselle viululle mutta on monissa yksityiskohdissaan kuitenkin erilainen kuin viulu. Soitin on lyhyempi, minkä vuoksi sormien paikat otelaudalla ovat lähempänä toisiaan kuin viulussa. Otelauta ja talla ovat myös poikittaissuunnassa tasaisemmat, mikä helpottaa pariäänien soittoa: perinteisessä hardangermusiikissa soitetaankin melkein aina kahta kieltä yhtä aikaa.

Sen lisäksi, että talla on tasaisempi, se on myös paksumpi ja tukevampi, koska sen pitää kannattaa kaksi kerrosta kieliä. Tallan päällä on neljä soittokieltä ta-

vallisen viulun tapaan, mutta alemmassa kerroksessa tallan päällä lepää neljä tai viisi resonanssikieltä, jotka jatkavat matkaansa onton otelaudan sisällä. Resonanssikieliä ei paineta eikä soiteta jousella, mutta soittokielten soittaminen saa ne resonoimaan ja täydentämään kuultavaa ääntä (kuva 2).



Kuva 2. Hardangerviulun talla (Kuva: Terho Asikainen).

Hardangerviulun puuaines on myös ohuempaa kuin tavallisessa viulussa, erityisesti soittimen kannessa. Tapana on, että soittimen kannessa ja pohjassa on myös mustia koristekuvioita ja otelaudassa erilaisia helmiäisupotuksia. Näiden osalta soittimet ovat kuitenkin huomattavan yksilöllisiä. Kaulan päässä on hyvin harvoin samanlaista kierukkaa kuin viulussa; tavallisesti sinne on veistetty jonkin hahmon pää. Yleisen uskomuksen mukaan tavanomaisin hardangerviulun pääkoriste esittäisi lohikäärmeen päätä, mutta tämä on kuitenkin väärinkäsitys. Todellisuudessa hahmo on Norjan heraldinen leijona, mikä kuvaa instrumentin asemaa Norjan kansallissoittimena. (Åsheim 2014a.)

Hardangerviuluja ei ole mahdollista valmistaa tehdastehtäisesti, koska ne ovat etenkin monimuotoisen koristelunsa takia yksilöllisiä taidekäsityöesineitä. Koristelu ei ole kuitenkaan vain norjalainen keksintö, vaan keskiajalla monia muitakin jousisoittimia koristeltiin eri puolilla Eurooppaa, ja hardangerviulu jatkaa tätä perinnettä.

2.4 Hardangerviulun virittäminen

Klassisessa musiikissa viulu viritetään lähes aina vireeseen GDAE. Kansanmusiikissa käytetään kuitenkin paljon myös muita virityksiä. Kansanmusiikissa viritysten vaihtamisen tärkein motiivi on pariäänisoitto: virityksiä vaihtamalla melodiaäänien pariaksi saadaan haluttuja bordunaääniä.

Jos kappale soi G-duurissa, viritys GDAE on varsin toimiva, mutta jos se soi D-duurissa, kuten kansanmusiikissa on tavallista, ykköskieli voi olla tarkoituksenmukaista nostaa kokosävelaskeleen verran ylöspäin a:ksi. Tällöin ykköskieli sopii hyvin pariääneksi kakkoskieleltä soitetuille melodioille – varsinkin niille, jotka liikkuvat I asteen sointutehon alueella. Norjalaisessa tavallisella viululla soitetussa kansanmusiikissa viritys ADAE onkin yleisin. Pariäänimahdollisuuksien lisäksi kaksi a-kieltä tuo soittimeen myös resonanssia, joka kuuluu äänen värissä myös yhtä kieltä soitettaessa.

Suurin osa hardangerviulumusiikista soi myös D-duurissa, ja kaikkein tavallisin hardangerin soittokielten viritys onkin juuri ADAE.² Resonanssikielien viritetään silloin ylhäältä alaspäin lukien ääniin a-f#-e-d, ja jos viides resonanssikieli on käytettävissä, se viritetään alemman oktaavialan h:ksi. Tavanomainen resonanssikielten viritys a-f#-e-d-h muodostaa siis pentatonisen asteikon, jossa D-duurin keskeiset sävelet soivat ja vahvistavat sävellajin perussointua. (Bjørndal & Alver 1985, 32.)

Hardangerviulun virittäminen on tällä tavoin oleellisesti yhteydessä soitettavaan musiikkiin ja sen sävellajiin. Jos kappale soi d-mollissa, käytetään yleensä soit-

² Virityksen ADAE soivat äänet ovat kuitenkin transponoivuuden takia HEHF#, kuten luvussa 2.6 kuvataan.

tokielten tavallista viritystä ADAE, mutta lasketaan toinen resonanssikieli f:ksi. Mielestäni olisi luonnollista laskea silloin myös alin resonanssikieli b:ksi, mutta kun ehdotin tätä Norjassa opettajalleni Håkon Åsheimille, hän ei pitänyt sitä välttämättä tarpeellisena. Hän tuntui pitävän viidettä kieltä ylipäätään ylimääräisenä ja katsoi soittimen resonanssin riippuvan käytännössä paljon enemmän soittimen rakenteesta ja ominaisuuksista kuin resonanssikielten lukumäärästä. (Åsheim 2014a.)

Tavallisin hardangerviulun soittokielten viritys ADAE on norjalaiselta nimeltään *oppstilt bass* eli nostettu basso. Toiseksi yleisin viritys on tavallisen viulun kaltainen GDAE eli *nedstilt bass*, laskettu basso. Tämä viritys on tarkoituksenmukainen G-duurissa soitettaessa, ja silloin on lisäksi tarkoituksenmukaista nostaa toinen resonanssikieli f#:stä g:ksi. F# kuuluu toki G-duurin sävelikköön, mutta perusäänien resonanssi on kokonaisuuden kannalta huomattavasti tärkeämpi.

Näiden kahden jälkeen kolmanneksi yleisin viritys on A-duurisoinnun sävelistä koostuva AEAC#, jolloin resonanssikielten viritys on a-f#-e-c#. Tämä tunnetaan nimellä *trollstilt* eli peikkoviritus, ja sitä käytetään monissa tunnetuissa kansansävelmissä, esimerkiksi ehkä tunnetuimmassa hardangersävelmässä Fanitul-len. Entisajan hääperinteissä oli usein tapana, että pelimannit soittivat illan tansseissa tavanomaisella virityksellä ADAE, mutta herättelivät hääväkeä tanssijoiden väsähdettyä juuri peikkovirityksellä. Siksi tällä virityksellä ja sillä soite-tuilla kappaleilla on usein aamunsarastukseen tai aamuun liittyviä mielleyhtymiä. (Bjørndal & Alver 1985, 34.)

Näiden kolmen virituksen lisäksi hardangerviululle tunnetaan jopa yli kolmekymmentä erilaista harvinaisempaa viritystapaa. Teoksessa – *og fela ho let* esitellään niistä 21 tärkeintä (Bjørndal & Alver 1985, 32–36), ja olen kuvannut ne lyhyesti seuraavassa alaluvussa. Suurin osa näistä virityksistä on kuitenkin sellaisia, että niitä on käytetty vain joissakin muutamissa sävelmissä (Åsheim 2014a).

Entisajan kuuluisista norjalaisista pelimanneista mainittiin usein erityisesti, kuinka monella eri virityksellä he osasivat soittaa. Maineikkain tässä mielessä on

tiettävästi ollut Myrkdalenissa vaikuttanut ”Gamle-Hagen”, jonka kerrottiin osanneen soittaa 24 eri virityksellä (Bjørndal & Alver 1985, 32). Viritysten ”osaaminen” ei tarkoittanut sitä, että pelimannit olisivat osanneet soittaa mitä hyvänsä musiikkia eri virityksillä, sehän olisi erilaisten pariäänimahdollisuuksien takia ollut mahdotontakin. Viritysten osaaminen tarkoitti sitä, että pelimannit muistivat kappaleita, jotka oli sävelletty ja sovitettu juuri näille virityksille.

Kun hardangerviulu on vireessä, resonanssi toimii ja äänenväri on usein hieno. Soitin on herkkä menemään epävireeseen, koska resonanssikieliä on paljon ja soittokielinä käytetyt suonikielet ovat elävää materiaalia. Pelimanniperinteeseen kuuluukin olennaisesti se, että hardangerpelimanni istuu ja virittää, kokeilee pariäänioitteita ja tarkistaa taas viritystä – kunnes lopulta pariäänioitteiden kokeileminen muuttuu kuin varkain varsinaiseksi kappaleeksi, niin että kuulija joskus vasta jälkeinpäin havahtuu siihen, että viritys onkin loppunut ja kappale alkanut.

2.5 Hardangerviulun perinteiset viritykset

Tässä kuvatut 21 perinteistä hardangerviulun viritystä ovat Bjørndalin ja Alverin esittämät (1985, 32–36), ja ne ovat kaikki olleet jossakin päin Norjaa hardangerviulupelimannien käytössä.³ Soittokielten osalta ne ovat suoraan sovellettavissa myös tavallisessa viulussa käytettäväksi. (Bjørndal & Alver 1985, 32.)

Esitän soittokielten virityksen tässä luettelossa alhaalta ylöspäin ja neljän resonanssikielen virityksen ylhäältä alaspäin.⁴ Syynä järjestykseen on se, että har-

³ Hardangerviulun virityksistä on esityksiä myös muissa lähde-teoksissa ja useilla nettisivuilla, ja niistä voi helposti löytää useita eroavaisuuksia tässä esitettyyn. Tämä kertoo mielestäni ennen muuta norjalaisen musiikkiperinteen monimuotoisuudesta ja suurista paikallisista eroista. Olen kuitenkin valinnut tähän esitykseeni ainostaan Bjørndalin ja Alverin luettelon, koska opettajani Håkon Åsheim piti heidän laatimaansa kirjaa parhaana yhteenvetona hardangerviulun historiasta ja koska minulla ei tämän työni puitteissa ole voinut olla edellytyksiä arvioida itse erilaisten lähteiden luotettavuutta tai erilaisten viritysten todellista levinneisyyttä.

⁴ En ole pääsääntöisesti merkinnyt näkyviin sävelten oktaavialoja, koska ne noudattavat lähes aina tavallisen viulun virityksen oktaavialoja. Ykköskieli on siis aina pienessä oktaavialassa, kakkos- ja kolmoskielet yksiviivaisessa ja neloskieli kaksiviivaisessa oktaavialassa. Ainoat poikkeukset tästä ovat viritykset 4 ja 6, joissa neloskieli on laskettu yksiviivai-

dangerviulun virittäminen aloitetaan aina korkeimmasta resonanssikielystä, johon matalampia kieliä verrataan. Koska suomenkielistä kirjallisuutta aiheesta ei ole, olen esittänyt sekä viritysten nimityksiä Norjan eri maakunnissa ja murrealueilla että omia käännöksiäni niistä.⁵

1. soittokielet GDAE, resonanssikielät a-g-e-d. *Nedstilt bas, låg bas, lause base, halv kvint*, ”laskettu basso” eli ”laskettu ykköskieli”.

2. soittokielet ADAE, resonanssikielät a-f#-e-d. *Oppstilt bas, vanleg stille, håge base, jamt stille*, ”nostettu basso” eli ”nostettu ykköskieli”, ”tavallinen viritys”.

3. soittokielet GDAD, resonanssikielät a-g-e-d. *Nedstilt kvint og bas, låg kvint og bas, halv kvint, ljósblått, håvt forstemt, bestemt, huldastille, Solund og spokros-tille*, ”laskettu ykkös- ja neloskieli”, ”vaaleansininen viritys”.

4. soittokielet GDAH, resonanssikielät a-g-e-d. *Den grønne stillinga, huldrastilling*, ”vihreä viritys”, ”huldraviritys”.⁶

5. soittokielet GDAC#, resonanssikielät a-f#-e-d. *Nedstilt kvint*, ”laskettu neloskieli”.

6. soittokielet AEAH, resonanssikielät a-f#-e-c#. *Seltakvedlstillle, seltakvednstille*, ”Seltunin myllyn viritys”.

7. soittokielet GDGE, resonanssikielät a-g-e-d. *Forstemt*, ”erikoinen viritys”.

8. soittokielet AEAC#, resonanssikielät a-f#-e-c#. *Trollstilt, trollstilling, trollstemt, huldrestille, fjellmøystidde, nøringstille, nøringjæ, grålysingstille, solungstille, hjuringstille, forstemt, heilt forstemt, fullt forstemt, halvt forstemt, halvstemming*,

seen h:hon asti. Resonanssikielten korkein kieli on kaikissa virityksissä yksiviivainen a, ja muut sävelet ovat suoraan sen alapuolella.

⁵ Käännöstyön apuna ovat olleet Farbregd ja Kämäräinen (2008) ja Åsheim (2014a).

⁶ Farbregd ja Kämäräinen (2008) kääntävät sanan *huldra* ”vuoreнкеijuksi”, mutta olen itse jättänyt sen selvyyden vuoksi kääntämättä, koska kyse on erityisestä skandinaaviseen ja saamelaiseen mytologiaan kuuluvasta hahmosta, jota Suomessa ei ole tunnettu. Sen sijaan norjan *troll* ja suomen *peikko* ovat siinä määrin samankaltaisia hahmoja, että ”peikkoviritys” on käypä käänös.

overforstemt, ”peikkoviritys”, ”aamunsarastuksen viritys”, ”ruokaviritys”, ”varsin erikoinen viritys”. Nimitysten suuri määrä kertoo, miten suosittu tämä viritys on ollut. Jälkimmäiset nimitykset liittyvät hääperinteeseen, jossa tätä viritystä on käytetty tanssijoiden ”virkistämiseen” varhain aamulla ruokatarjoilun yhteydessä.

9. soittokielet ADF#E, resonanssikielät a-f#-e-d. *Trollstilt, trollstemt, låg kvart, seljekvatstille, seltakvedne, forkjert, forstemt, overforstemt*. ”Peikkoviritys”, ”laskettu kolmoskieli”, ”todella outo viritys”⁷. Viritys tunnetaan siitä, että sitä käytetään sävelmässä *St. Thomasklokkelåten*.

10. soittokielet ACAE, resonanssikielät a-g-e-c. *Kolagutstille, kolastille, kolåsstille*. Viritys on saanut perimätiedon mukaan nimensä kahdesta Gudbrandsdalissa asuneesta pelimannista, jotka tunnettiin nimellä *Kolagutane*.

11. soittokielet ADAD, resonanssikielät a-f#-e-d. *Håvt forstemt*. ”Hieman erikoinen viritys”.

12. soittokielet AEAD, resonanssikielät a-f#-e-d. *Forstemt*. ”Erikoinen viritys”. Viritys on tunnettu ainoastaan Setesdalissa.

13. soittokielet AEAE, resonanssikielät a-f#-e-c#. *Hælgråing, halvt forstemt, oppstilt ters, oppstilt tenor*. ”Nostettu kakkoskieli”, ”puolimatassa kohti sarastuksen viritystä”. Myös tätä viritystä on käytetty häissä yöaikaan tanssin ”virkistämiseen”, kuten viritystä 8. Nimitys *hælgråing* eli ”puolisarastus” viittaakin siihen, että tavallisesta virityksestä on jo nostettu kakkoskieli e:ksi, mutta neloskieltä ei ole vielä laskettu c#:ksi.

14. soittokielet AEA¹A². *Huldrastilling, huldrastilt*, ”huldraviritys”. Erästä granvinlaisesta pelimannista kerrotaan: ”Erästä viritystä hän kutsui huldraviritykseksi. Viulu kuulosti ihmeellisesti soivan ikään kuin jostakin kaukaa tai syvältä

⁷ Åsheimin (2014a) mukaan termin *forstemt* merkitys on ”stemt på en uvanlig måte” ja termin *overforstemt* ”stemt enda mer uvanlig”, joten päädyin käännöksiin ”erikoinen” ja ”varsin erikoinen”. Termin *forkjert* kirjaimellinen käänнос olisi jopa ”väärin viritetty”, mutta Åsheimin mukaan sen sisältö on tässä yhteydessä kuitenkin sama kuin termillä *forstemt*, mutta vahvempi; siksi valitsin sille käännöksen ”todella outo”.

maan alta. Tätä viritystä hän halusi käyttää vain harvoin, koska hardangerviulu oli aina sen käyttämisen jälkeen epäkunnossa.”⁸

15. soittokielet GCAE, resonanssikieliet a-g-e-c. *Trollstilt, fantestille, kolagutstille, ondestemt, forkjert, forstemt, nedstilt bass og ters, låg ters og bas*. ”Peikkoviritys”, ”todella outo viritys”, ”laskettu ykkös- ja kakkoskieli”.

16. soittokielet GEAE. *Forkjert*. ”Todella outo viritys”. Tämä lasketun ykkös- ja nostetun kakkoskielen yhdistelmä on ollut käytössä Ålissa ja Setesdalissa.

17. soittokielet FDAE, resonanssikieliet a-f-e-d. *Gorrlaust, måteleg laust, huldrastilling*. ”Löysän bassokielen viritys”, ”huldraviritys”.

18. soittokielet AF#AE. *Overforstemt*. ”Varsin erikoinen viritys”. Käytetty Vossissa.

19. soittokielet FCAE, resonanssikieliet a-g-f-c. *Blinde-Rasmus-stillet, fantestille*. ”Sokean Rasmuksen viritys”, ”kulkurinviritys”.

20. soittokielet HEAE, resonanssikieliet a-f#-e-c#. Nimetön viritys, jota setesdalilainen pelimanni Gunnar Austegard käytti kappaleessa *Homslien*.

21. soittokielet CFAE, resonanssikieliet a-f-e-d. *Hagastille*. ”Hagan viritys”. Vanha viritys, tunnetaan nykyisin vain Sognissa. Saanut nimensä Vossestrandissa asuneelta ja vuosina 1774–1844 eläneeltä pelimannilta, jonka tunnettiin lempinimellä Anders Haga (Åsheim 2014a, Voss Spelemannslag 1985, 9).

2.6 Transponoivuus ja notaatio

Hardangerviulu on transponoiva soitin. Tämä tarkoittaa sitä, että sen kielet viritetään tavallisesti kokosävelaskelen verran nuottikirjoitusta ylemmäksi. Ylei-

⁸ Tämä viritys on ainoa, jota en ole itse koesoittanut. En uskaltanut virittää omia kieliäni a²:han tai hardangerviulussa jopa h²:hon kielten tai tallan rikkoutumisriskin takia.

simmin käytetyn virityksen vapaina soivia kieliä kutsutaan siis nimillä a, d, a ja e, vaikka ne soivat todellisuudessa ääninä h, e, h ja f#.⁹

Kuulonvaraisessa soittamisessa on riittänyt, että soittaja on opetellut muistamaan kunkin kappaleen edellyttämän virityksen ja sormiensa paikat kyseisessä virityksessä. Mutta jos kaikilla erilaisilla virityksillä soitettaisiin suoraan tavanomaisista nuoteista, jouduttaisiin tilanteeseen, jossa soittaja joutuisi opettelemaan jokaisen virityksen edellyttämät sormitukset ja niiden sijainnit nuottiviivastolla erikseen. Tilanne olisi soittajalle huomattavan työläs. Asia on ratkaistu scordaturanotaatiolla: hardangermusiikin nuoteissa yksittäiset nuotit eivät ilmaisekaan sävelten absoluuttista korkeutta, vaan sormien sijaintia viulun kielillä (Aksdal & Nyhus 1993, 377). Scordatura on siis tietynlainen nuotin ja tabulatuurin synteesi.

Viritysten runsauden takia hardangerviulun kielten kutsuminen viulun tapaan G-D- A- ja E-kieliksi ei myöskään olisi mielekästä. Kielten perinteiset nimet ovatkin alhaalta lukien basso (*bass*), terssi (*ters*)¹⁰, kvartti (*kvart*) ja kvintti (*kvint*) (Bjørndal & Alver 1985, 31). Itse päädyin kuitenkin selkeyden vuoksi puhumaan tässä opinnäytetyössä ykkös-, kakkos-, kolmos- ja neloskielestä, matalimmasta korkeimpaan numeroituina, sekä hardangerviulun että tavallisen viulun kohdalla.

Scordaturanotaation lähtökohtana on tavallisen viulun viritys GDAE ja sen lukeminen g-avaimelle kirjoitetuilta nuoteilta. Sen pohjalta esimerkiksi toisen alapuolivan alapuolella oleva nuotti ei lähtökohtaisesti tarkoitakaan pientä g:tä, vaan vapaana soivaa ykköskieltä siinä virityksessä, joka on ilmoitettu kokonuo-tisointuna kappaleen ensimmäisessä tahdissa.

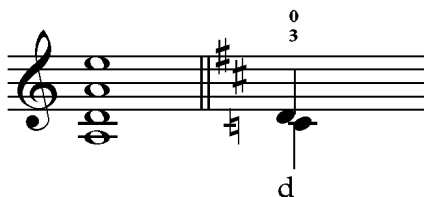
⁹ Kaikki Ole Bull -akatemiassa ja muualla Länsi-Norjassa tapaamani hardangerviulun soittajat virittivät kolmoskielensä h:ksi. Aksdalin ja Nyhusin (1993, 378) mukaan viritys voi kuitenkin käytännössä vaihdella h:n ja c#:n välillä, eikä tätäkään vaihtelua oteta huomioon nuottikirjoituksessa.

¹⁰ ”Terssikielystä” on käytetty myös nimityksiä *tenor*, *halvrøring* ja *ein halvavd streng*, joista jälkimmäiset viittaavat kakkoskielen ympärillä usein käytettyyn puolipunokseen (Bjørndal & Alver 1985, 31).

Scordaturanotaatioon liittyy muutamia erityistapauksia, joista hardangerinsoittajan on hyvä olla selvillä. Tavallisin näistä liittyy yleisimpään viritykseen ADAE, jossa kahden alimman kielen välinen intervalli on vain kvartti ja vapaan kakkoskielen kanssa saman korkuinen ääni saadaan ykköskieleltä jo kolmannella sormella. Tästä seuraa, että sekä alimman viivan alapuolella oleva että alimmalla ala-apuviivalla oleva nuotti tarkoittavat molemmat d:ksi kutsuttua säveltä (joka todellisuudessa soi siis transponoivuuden takia e:nä).

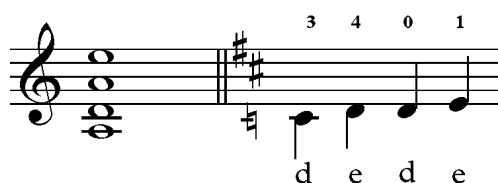
Nuottikirjoitus on kuitenkin tässä kohtaa havainnollinen: jos nuotti on kirjoitettu d:n paikalle, tarkoitus on soittaa vapaa kakkoskieli, ja jos se on merkitty perinteiselle c:n paikalle, on tarkoitus soittaa sama d-ääni ykköskielen kolmosormella (Mjølunes 2011, 47). Hyvin usein kappaleet päättyvätkin pariääneseen, jossa juuri nämä kaksi samankorkuisina soivaa säveltä soitetaan kahdella alimmalla kielellä yhtä aikaa. (Åsheim 2014a.)

scordatura: ADAE



Hiukan vähemmän havainnollinen on tilanne, jossa tässä virityksessä on tarkoitus soittaa e-ääni (eli soiva f#) ykköskielen nellossormella. Kyseessä on siis sama ääni kuin kakkoskielen ykkössormella, ja sen paikka viivastolla on alimman nuottiviivan alapuolella. Tällaisen d:n näköisen nuotin nähdessään ei siis periaatteessa voisi tietää, tarkoittaako se vapaata kakkoskieltä vai ykköskielen nellossormea, jotka nyt soivatkin erikorkuisina. Asia on ratkaistu siten, että nuotin yläpuolelle kirjoitetaan numero 4, mikäli tarkoitetaan jälkimmäistä vaihtoehtoa. Lisäksi pariäänisoitto helpottaa näiden tilanteiden hahmottamista: tavallisesti näissäkin tilanteissa on päällekkäin aina kaksi nuottia, joista ylemmän varsi osoittaa ylöspäin ja alemman alaspäin, ja tilanteessa on vain yksi vaihtoehto sille, miltä kieliparilta kyseiset nuotit voi soittaa. (Åsheim 2014a.)

scordatura: ADAE



Soittajan ei siis tavallisesti tarvitse kovin tietoisesti ajatella, minkä nimisiä säveliä hän soittaa nuottia seuratessaan. Kuitenkin esimerkiksi D-duurissa soittaja saattaisi automaattisesti soittaa ykköskielen kolmossormen korkeana, koska tavallisessa viulun virityksessä sillä kohtaa on c#. Tämän vahingon estämiseksi ADAE-virityksen D-duurin hardangerviulunotaatiossa onkin tapana merkitä viivaston alkuun kahden ylennysmerkin lisäksi myös yksi palautusmerkki alimman ala-apuviivan päälle.

Kyseinen palautusmerkki ei siis palauta mitään säveltä vaan vain sormen: se muistuttaa soittajaa siitä, että kolmossormi ei soitakaan nyt korkealla olevaa c#:ää vaan tavallisella paikalla soivan d:n. Ykköskiehellä soitettaessa c#:n korkeudesta ei tarvitse sen enempää huolehtia, koska se saadaan nyt kakkossormella, joka on korkea myös silloin, kun sillä soitetaan tavanomaisen GDAE-virityksen h-ääntä. (Åsheim 2014a.)

Joissakin virityksissä tämän periaatteen johdonmukainen seuraaminen johtaisi kuitenkin siihen, että samoille sävelille tulisi viivaston alkuun sekä ylennys- että palautusmerkkejä. Yleensä näissä tilanteissa tavoitellaan selkeyttä, ja sävelajiin kuuluviakin ääniä saatetaan joskus merkitä tilapäisillä etumerkeillä, jotta nuotti olisi mahdollisimman luettava. Olen noudattanut samoja periaatteita myös tässä opinnäytetyössä omien sävellysteni kuvaamisessa.

2.7 Pariäänisoitto

Kansanomaisessa viulunsoitossa pariäänten käyttö on ollut monessa maassa tavallisempaa kuin klassisessa musiikissa. Tämä liittyy osaltaan siihen, että kansanmusiikissa yksi viulunsoittaja on usein ollut tilanteessa, jossa hänen on pitänyt saada äänensä kuuluviin suuren tanssijajoukon yli – mutta myös tyyli- ja makumieltymykset ovat luonnollisesti vaikuttaneet asiaan.

Kansanmusiikin kenttä ei kuitenkaan ole tässä kysymyksessä yhtenäinen, vaan paikallisia ja yksilöllisiä tyylieroja on ollut paljon. Esimerkiksi Suomessa länsisuomalainen pelimanniperinne on monin paikoin suosinut selkeää yksiäänisyyttä, ja pariääniä on käytetty tapauskohtaisesti, esimerkiksi kappaleen loppuäänien korostamiseen. Itä-Suomessa on sen sijaan ollut enemmän jatkuvaa, bordunatyypistä pariäänisoittoa, jonka mallina on voinut olla vanhempi jouhikonsoiton perinne. (Mäkelä 2006, 478.)

Sen puolen vuoden aikana, jona opiskelin viulun ja hardangerviulun soittoa Vossissa, minulle syntyi vaikutelma, että pariääniä käytettiin Norjassa tavallisen viulun soitossa enemmän kuin suomalaisessa pohjalaisessa perinteessä. Pääpaino oli toki melodiassa, mutta viereinen vapaa kieli saattoi soida mukana bordunatyypistä esimerkiksi tietyn fraasin ajan. Toisinaan viereistä kieltä taas otettiin mukaan jousenvedolle ikään kuin sattumanvaraisesti silloin tällöin. Tavallisen viulun pariäänisoitto ei kuitenkaan ollut yhtä runsasta kuin hardangerviulun soitossa.

Hardangerviulu on soitin, jolla on tapana soittaa kahta vierekkäistä kieltä yhtä aikaa käytännössä koko ajan. Toinen kieli sammuu vain aivan poikkeustapauksissa, ja silloinkin yleensä vain muutaman äänen ajaksi, kun tiettyä melodian kohtaa halutaan sillä tavoin erityisesti korostaa. Hardangerviulun tällä on tasaisempi kuin tavallisessa viulussa, mikä helpottaa pariäänisoittoa, kun siirtyminen yhdeltä kieliparilta toiselle onnistuu mahdollisimman pienen kädenliikkeen avulla.

Hardangerviulumusiikissa melodian rinnalla kulkee siis käytännössä lähes aina bordunaääni, mutta tämä bordunaääni vaihtelee usein, ja ottaa huomioon, mikä sointuasteen alueella kyseinen melodian kohta liikkuu. Tavallisinta on, että viereinen kieli soi vapaana, mutta säestyskieltä painetaan usein myös ensimmäisellä ja vielä useammin neljännellä sormella halutun sointuasteen tavoittamiseksi. Nelossormen käyttö onkin hardangerinsoitossa huomattavasti runsaampaa kuin suomalaisessa kansanmusiikkiviulun soitossa.

Silloin tällöin hardangerinsoitossa käytetään myös kaksoisotteita, jolloin sormitus voi olla kummallakin kielellä melkein mikä hyvänsä. Melodia- ja säestysäännet eivät myöskään ole aina selkeästi erilliset: vaikka melodialinja onkin yleensä selvästi erotettavissa, se saattaa vaihdella nopeasti soivalta kieleltä toiselle tai esimerkiksi trillit saattavat soida vuoron perään melodiakielellä ja säestyskielellä.

Kummankin kielen soiva materiaali voi siis olla varsin aktiiviista, ja hardangerinsoittajan onkin opeteltava hahmottamaan musiikkinsa kokonaisuutena eikä ainoastaan melodian ja säestyksen yhteissointina. Tämä onkin yksi kaikkein merkittävimpiä eroja viulun ja hardangerviulun välillä. Kun otetaan huomioon, että sormen asettaminen oikealle paikalle jo yhtäkin ääntä varten vaatii kaikilta jousoittajilta pitkää harjoittelua, voidaan sanoa, että hardangerviulu on varsin vaikea soitin. Asiaa ei myöskään helpota se, että soittimen on oltava vireessä ja sormien oikeilla paikoilla, jotta myös resonanssikielet soisivat halutulla tavalla. Toisaalta on kuitenkin todettava, että suuri enemmistö hardangerviulukappaleista soi D-duurissa, ja on paljon tyypillisiä pariääniyhdistelmiä, jotka toistuvat useissa kappaleissa.

Kun ADAE-virityksessä soitetaan melodiaa kakkoskieleltä, tarjolla on siis vapaan kielen a-bordunaääni melodiakielen molemmilla puolilla. Tiedustelin Ole Bull -akatemian opettajalta Arne Anderdalilta, onko kielen valintaan olemassa jokin periaate. Hän vastasi: ”Kun sataa, soitetaan alemmaa kieltä, ja kun paistaa aurinko, ylempää.” (Anderdal 2014.)

Anderdalin leikkisästä vastauksesta huolimatta on kuitenkin tavallista, että kappaleiden pariääniyhdistelmät soitetaan yleensä samalla tavoin, ja yksilöllinen muuntelu liittyy enemmänkin kertauksiin ja kappaleiden rakenteisiin. Ilmeistä on kuitenkin se, että hardangerviulukulttuuriin kuuluu myös paljon hiljaista tietoa siitä, milloin alempi kieli kuulostaa liian synkältä ja milloin ylempi taas liian kirkkaalta. Kun melodia soi kolmoskielellä, pariäänien vaihtaminen alemmasta d:stä ylemmäksi e:ksi muuttaa tietysti myös sointutehoa, mikä onkin yksi tietoinen melodian muuntelun keino. Samanlainen efekti saadaan aikaan soittamalla

bordunaääninä ensin vapaata kieltä ja nostamalla säestysääni ykkössormelle, kun melodia soitetään uudestaan.

3 Sävellysprosessi

3.1 Sävellysprosessin päävaiheet

Opinnäytetyöni lähtökohtana olivat omat hardangerviuluopintoni Norjassa syyslukukaudella 2014. Itse opinnot käsittivät perinteisten hardangerviulukappaleiden soittamisen opiskelua, mutta opiskelujakson päättyessä kävin läpi improvisoimalla 21 hardangerviulun perinteistä viritystapaa, ja tallensin improvisoinnit tulevan työskentelyni virikkeiksi.

Osa virityksistä tuntui välittömästi inspiroivilta. Eriyisen kiinnostavia olivat minusta viritykset 4 (GDAH) ja 7 (GDGE), joita norjalaisten omassa perinteessä käytetään harvoin. Viritys 6 (AEAH) oli kiinnostava samasta syystä kuin viritys 4, kahden ylimmän kielen muodostaman sekunti-intervallin takia. Siinä oli myös erityisen voimakas a-pohjainen resonanssi, jota alakielet vielä voimistivat. Päädyin kuitenkin valitsemaan näistä kahdesta jatkotyöskentelyyn virituksen 4, koska pidin sen vapaiden kielten mahdollistamaa arpeggiosointua vivahteikkaampana.

Viritys 2 (ADAE) oli myös kiinnostava. Sillä oli tosin mielestäni luonnollinen paikkansa tutkimuksessa jo siksi, että se on hardangerviulun yleisin viritys. Olin siis soittanut lähes kaikki syksyn aikana opiskelemani kappaleet juuri sillä. Samalla tavoin halusin mukaan peikkovirituksen 8 (AEAC#) toisaalta siksi, että se on hardangerperinteessä yksi tavallisimmista virityksistä, mutta toisaalta myös siksi, että sen avoin A-duurisointu oli myös omasta mielestäni inspiroiva. Lopulta halusin mukaan myös tavanomaisen viulun perusvirituksen 1 (GDAE), koska erikoisvirityksistä katsoen sekin tuntui nyt saavan oman erityisen sävynsä.

Norjassa viettämäni opintojakson ajaksi olin saanut lainaksi Olav Vindalin rakentaman laadukkaan hardangerviulun. Vaihto-opintojen päättyessä minulla ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta hankkia saman tien omaa hardangeria, ja palatuani Suomeen joulukuussa 2014 jatkoin prosessia omalla tavallisella viulullani, jota viritin hardangerviulun virityksiin. Käytännössä tavallisen viulun soiva korkeus oli siis kaikissa virityksissä kokosävelaskelen verran matalampi kuin hardangerviulussa. Tavallisella viululla ei luonnollisestikaan ollut mahdollista hyödyntää myöskään resonanssivaikutusta, joka hardangerviulun alakielistä syntyy.

Aloin rakentaa yhtä aikaa säveltämisen kanssa myös sovituksia erilaisille kokoonpanoille, ja koesoitin yhtä työn alla ollutta kappaleita myös Suomen opintoihini kuuluneilla ryhmäviulutunneilla. Myöhemmin kokosin avustajia pieneen yhtyeeseen, jolle sovitin useampia tutkimuksen piiriin kuuluneista sävellyksistä.

Kun olin tehnyt kaksi ensimmäistä sävellystä ja tutustunut kokemuksellisen demokratian periaatteisiin, koin entistäkin selvemmin, että prosessin mielekkyyttä ei edistä liiallinen järkeen ja hallintaan tukeutuminen esimerkiksi siten, jokaisen sävellyksen kohdalla pitäisi jotenkin erikseen huolehtia sekä niiden ”norjalaisuudesta” että ”suomalaisuudesta”, jotka ovat jo kansanmusiikin olemuksenkin kannalta mahdottomia käsitteitä. Näin ainoana mielekkäänä lähtökohdana luomisen vapauden varjelemisen, jolloin myös intuitio tuli asettaa kokemuksellisen demokratian hengessä samalle viivalle järjen ja emootioiden kanssa.

Tästä huolimatta taiteellinenkin tutkimus tarvitsee tietysti aina selkeästi määritellyn tutkimusalueensa, ja omassa tapauksessani tämä alue muodostui hardangerviulun perinteisistä virityksistä, jotka määrittelin sävellystyöni lähtökohdiksi. Missä määrin valmiit kappaleet lopulta ilmentäisivät myös norjalaisen kansanmusiikin estetiikkaa sinänsä, sen jätin prosessin aikana vähitellen selviäväksi asiaksi. Asetin opinnäytetyöni tavoitteeksi siis luoda uutta musiikkia ja tutkia tätä luomisprosessia sekä sitä, millä tavoin erilaiset hardangerviulun viritystavat saattoivat toimia sekä yhtäältä sävellysten luomisen inspiraatioina että toisaalta niiden esittämisen instrumentteina.

Viritys GDAH tunnetaan Norjassa nimellä ”den grønne stillinga” eli vihreä viritys. Sävelsin sen pohjalta ensimmäisen sävellykseni, ja kutsuin sitä alusta asti ni-

mellä ”Vihreä”, jonka tosin aluksi koin vain työnimeksi. Työn edetessä alkoi kuitenkin tuntua siltä, että kaikki valitsemani viritykset inspiroivat minua tunnelmaltaan erilaisiin sävellyksiin, ja aloin antaa muillekin sävellyksilleni nimiä värien mukaan, puolalaisen ohjaajan Krzysztof Kieślowskin ”Kolme väriä” -sarjan esimerkin mukaan.

En määritellyt näitä värejä vielä itse virityksille, vaan vasta valmiille kappaleille, sen mukaan, minkä värisiksi koin ne. Näin saivat nimensä neljä muuta sävellystäni Punainen, Sininen, Keltainen ja Valkoinen, joilla ei siis ole nimiensä puolesta esikuvia norjalaisessa musiikkiperinteessä. Tutkintokonsertin nimeksi tuli lopulta kuitenkin ”Kuusi väriä”, koska siinä oli mukana myös tanssija Riikka Suomisen kanssa toteuttamani duetto Violetti. Tämä teos pohjautui suurimmaksi osaksi improvisaatioon, eikä kuulunut tämän opinnäytetyön tutkimuksen piiriin.

Kappaleiden sävellysprosessit etenivät luonnollisesti osin rinnakkain. Olen esitellyt kappaleet alla siinä järjestyksessä, jossa niiden ensimmäiset ideat syntyivät. Kaikki sävellykset ja sovitukset syntyivät marraskuun 2014 ja huhtikuun 2015 välisenä aikana, ja esitin ne avustajieni kanssa tutkintokonsertissani Joensuun Pakkahuoneella 12.5.2015. Mainittu tutkintokonsertti muodosti tämän opinnäytetyön soivan osuuden.¹¹

3.2 Vihreä

Vihreä viritys GDAH muodostuu pienen oktaavialan g:stä ja yksiviivaisen oktaavialan d-, a- ja h-äänistä. Viritys muodostetaan tavallisesta viulun virityksestä laskemalla neloskieli kvarttia alemmaksi, jolloin kahden ylimmän kielen intervalliksi jää vain sekunti. Neloskieli on siis huomattavan löysä, ja sitä joutuu soittamaan hieman tavallista varovaisemmin, koska tavanomainen jousenkäyttö voisi tässä tapauksessa vaikuttaa äänenkorkeuteen tahattomasti.

Kyseessä olevan virityksen vapaissa kielissä soivat siis kaikki G-duurikolmisoinnun sävelet, ja lisäksi asteikon toinen sävel, joten äänet muodos-

¹¹ Konsertin ohjelma on liitteenä 6.

tavat soinnun Gadd2. Toisaalta soinnun voi hahmottaa myös D-pohjaiseksi, jolloin avoimeen D5-sointuun on lisätty asteikon neljäs sävel g ja kuudes sävel h. Kun vapaat kielet soitetaan nopeasti peräkkäin, niistä muodostuu oma jäljittelemätön tunnelmansa. Ylin kieli h on virityksen yllätys. Soittimen keskimmäisten kielten muodostaman D5-soinnun ansiosta h-sävel tuo sointuun toisaalta tavanomaisen 6-soinnun tunnelman, mutta samaan aikaan h-sävel muodostaa kuitenkin myös terssin soinnun alimman äänen g:n kanssa.

Heti kun aloin soittaa hardangerviulua ensimmäisen kerran tällä virityksellä, viehätyin tästä vapaiden kielten muodostamasta sointumaailmasta. Viritys tuntui suorastaan houkuttelevan vapaiden kielten arpeggiosointuihin, joiden välissä improvisoin yksiäänisiä melodioita lähinnä kahdella ylimmällä kielellä. Vaikka tämä sävelmaailma tuntui toisaalta nousevan itse virityksestä, sen taustalla oli varmasti myös se, että olin juuri muutamaa päivää aiemmin jälleen katsonut yhden lempielokuvistani, Alain Corneau'n vuonna 1991 ohjaaman elokuvan *Tous les matins du monde* (suom. Kaikki elämän aamut). Elokuvasa on Jordi Savallin säveltämä musiikki. Suuri osa tästä musiikista on soologamballa soitettua barokkimusiikkia, jossa juuri arpeggiosoinnut ja pääasiassa yksiääniset melodiat vuorottelevat.

Tämä ensimmäinen näkökulmani vihreään viritykseen säilyi koko projektin ajan, ja aloitin myös valmiin sävellyksen aina tämänkaltaisella vapaalla improvisaatiolla:

scordatura: GDAH intro improvisointia, rubato

Jatkoin työskentelyä virityksen parissa vuodenvaihteen jälkeen Suomessa. Kahden ylimmän kielen muodostama sekunti kiinnosti minua edelleen. Soitin kieliä yhtä aikaa, ja kuljetin melodiaa vuoron perään kummallakin kielellä. Tästä päädyin pian rakenteeseen, jossa sama teema toistui kummallakin kielellä diatonisena sekvenssinä ja h-molli- ja A-duurisointutehot vuorottelivat.

Myöhemmin havaitsin, että saaton soittaa saman pariääniyhdistelmän myös siten, että kuljetin melodiaa koko ajan kolmoskielellä ja pidin neloskieltä joko (vapaana) h- tai (ykkössormen soittamana) c#-bordunaäänenä. Tämä olikin ykkössormen kannalta käytännöllisempi ratkaisu. Teemasta syntyi sävellykseni A-osa:

scordatura: GDAH A

Kuvio syntyi siis vain virityksen avulla improvisoimalla, ilman tietoista jonkin tyylin tavoittelua. Jälkeenpäin näin tässä Hm- ja A-sointujen vuorottelussa tiettyä yhteyttä populaarimusiikkiin, samalla kun vähäsävelisyys ja fraasien jälkipuolella käyttämäni jousitukset nousivat puolestaan suomalaisesta arkaaisen musiikin perinteestä. En siis halunnut käyttää tätä jouhikkoimitaatioon liittyvää ylimenevää kaaritusta jatkuvasti, vaan soitin mieluummin fraasien kaksi ensimmäistä tahtia erillisillä jousenvedoilla saadakseni fraaseihin “iskevämmän” alun. Jälkeenpäin se tuntui minusta myös eräänlaiselta kahden musiikkikulttuurin väliseltä dialogilta.

Tämän kuvion pariksi tein keskimmaisille kielille B-osan, samalla tavoin Hm- ja A-sointutehoissa liikkuvan teeman, jossa melodia liikkui kakkoskielellä ja kolmoskieli oli vuorostaan bordunaäänenä:

scordatura: GDAH B

Tässä kuviossa bordunasävelinä ovat sointujen pohjasävelet h ja a, jolloin sointutehot tulevat vielä selvemmin esiin. Tällä kertaa halusin käyttää ylimenevää kaaritusta koko ajan, koska koin osan eräänlaisena rauhallisempaa vastapainona A-osalle. Kun koesoitimme näitä teemoja viuluryhmätunnillamme, kävi ilmi, että juuri tämä matalampi B-osa soveltui hyvin säestykseksi, kun toiset viulistit soittivat melodiaa tai sooloja korkeammilla äänillä.

Viuluryhmässä tekemiemme koesoittojen jälkeen koin, että halusin säilyttää tämän Hm- ja A-sointujen vuorottelun koko intron jälkeisen kappaleen ajan ja lisätä kappaleen intensiteettiä pienillä sovituksellisilla muutoksilla. B-osa alkoi entistä enemmän kaivata rinnalleen melodiaa, joka rikastuttaisi sen musiikillista kudesta. Soitin B-osan nauhalle, ja aloin kuunnella sitä näppäillen samalla viulua. Vähitellen näppäily asettui melodiaksi:



Halusin vieläkin kasvattaa sävellykseni intensiteettiä ottamalla mukaan myös stemman tälle melodialle. Stemma syntyi kuuntelemalla nyt vuorostaan äsken syntynyttä melodiaa nauhalta ja improvisoimalla sen päälle:



Tämän jälkeen minusta alkoi tuntua, että sävellyksen ainekset alkoivat vähitellen olla koossa. Koska kantavaksi ajatukseksi oli tullut intensiteetin jatkuva kasvattaminen, kaipasin kuitenkin kasvattamiseen mahdollisimman rauhallista alkuja. Sitä tarkoitusta varten tein yksiäänisen välikkeen, jolla aluksi siirryin introosan rubato-improvisaatiosta siihen rytmikkaan ja sointumaailmaan, jota tuleva kappale edusti ja jota seuraavaksi käytin A-osan yksiäänisen melodian säestyksenä:

scordatura: GDAH *tempossa*

Violin 1

Violin 2

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 1

Vln. 2

Näin minulla oli intro ja A-osa, joiden soittamiseen tarvittiin GDAH-virettä ja toisaalta melodia ja stemma, jotka oli mielekkäintä soittaa tavanomaisella GDAE-virityksellä. Tämä sopi hyvin yhteen myös viuluryhmätuntiemme kanssa, koska niihin osallistui opettaja ja kolme meitä opiskelijoita, yhteensä neljä viulistia. Tietoisuus tästä olemassa olevasta ja säännöllisesti soittavasta kokoonpanosta oli luonnollisesti osaltaan myös ohjannut sovitukseen liittyneitä valintojani.

Päätin siis sovittaa teoksen neljälle viululle, joista ensimmäinen ja toinen olisivat GDAH-vireessä ja kolmas ja neljäs GDAE-vireessä. Soitin itse GDAH-vireellä, koska siihen sisältyi alun improvisaatio. Rakensin kokonaisuuden, jossa introsta ja välikkeestä edettiin A- ja B-osiin ja intensiteettiä kasvatettiin nousevilla ja ti-

henevillä bassoäänillä, kunnes melodia ja stemma tulivat mukaan. Kun sovitusta harjoiteltiin, melodian sisääntulo tuntui kaipaavan vielä korostamista, joten päätin pitää edellisen B-osan lopussa kolmen kuudestoistaosan mittaisen tauon.



Näin sävellys sai lopullisen muotonsa, ja esitimme sen neljällä viululla tutkintokonsertissa. Esitystempo oli M.M. 88.

3.3 Valkoinen

Kun aloitin opintojani Norjassa, kesti hetken aikaa tottua siihen, että yleisin viritys oli siellä niin hardangerviulussa kuin tavallisessakin viulussa ADAE, jolloin vapaan d-kielen pariääni ykköskieleltä soitettiin jo kolmannella sormella. Hetken totuttelun jälkeen saatoinkin kuitenkin todeta, että tämä alinten kielten välinen kvartti tarjosi hedelmällisiä mahdollisuuksia pariääniin. Monet kappaleet loppuivat alaspäin kulkeviin terssikuljetuksiin, joita oli tällä virityksellä helpompaa soittaa. Kahden vapaan a-kielen olemassaolo lisäsi myös soittimen resonanssia, jolloin ylemmiltä kieliltä soitettavat melodiat soivat aivan eri sävyisinä kuin GDAE-vireessä. Eron huomasi erityisesti tavallisessa viulussa, jossa ei ole resonanssia tuottavia alakieliä.

Kun olin palannut Norjasta Suomeen, lupasin soittaa norjalaisia kappaleita koulullamme järjestettävällä Kamuklubilla. Harjoittelin näitä kappaleita ADAE-vireisellä viulullani, ja jossakin harjoittelun lomassa aloin yhtäkkiä soittaa hauta-

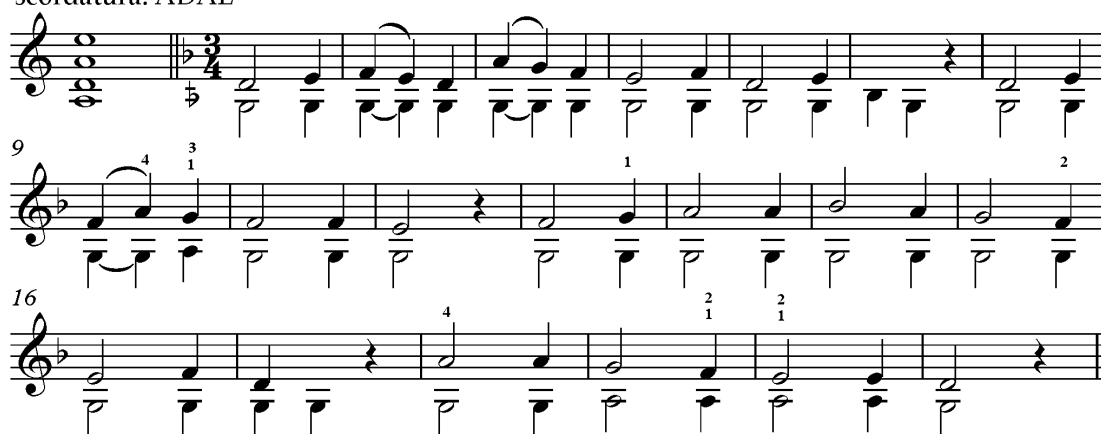
jaisvirren ”Etkös ole ihmisparaka, aivan arka” melodiaa d-mollissa. Virren ensimmäinen säkeistö on nykyisessä virsikirjassa seuraava:



Et - kö o - le, ih - mis - par - ka, ai - van ar - ka, kos - ka it - ket
 9
 kaik - ki yöt, jak - sat sur - ra suut - tu - mat - ta,
 15
 uu - pu - mat - ta muis - tat tuo - nen sur - ma - työt.

Virren melodia on varsin vahvasti ankkuroitunut d-mollin perusääneen ja subkvarttiin, joten alimpien kielten ADA-viritys tuntui olevan kuin tehty tälle sävelmälle, jos melodiaa halusi soittaa kaksikielisesti. Soitin melodiaa kakkoskieleltä ja nousin sen korkeimmassa kohdassa III asemaan, jolloin saatoinkin säilyttää kieliyhdistelmän koko kappaleen ajan. Ykköskieltä käytin bordunasävelenä – muuten vapaana a:na, mutta kahdessa kohtaa halusin vaihtaa IV asteen sointutehoon nostamalla säestysäänien ykkössormella b:ksi:

scordatura: ADAE



9
 15
 16

Tämän jälkeen aloin kokeilla melodian ja pariäänien soittamista oktaavia ylemmällä. Jostakin syystä se kaikkein ilmeisin vaihtoehto, neloskielen laskeminen d:ksi, ei tullut aluksi edes mieleeni – ja vaikka olisikin, kaksi samanlaista sovi-

tusta oktaavin päässä toisistaan olisi joka tapauksessa ollut tylsäkö vaihtoehto. Kokeilin ykkössormen lukitsemista III asemaan kolmoskielen d-ääneen, ja soitin kappaletta siitä käsin molemmilta kielipareilta. Se tarjosi kyllä kiinnostavia sävyjä, mutta oli ehkä sittenkin jotenkin levoton vaihtoehto. Lopulta päädyin soittamaan melodian I asemasta ja antamaan bordunaäänien vaihdella vapaiden a:n ja d:n sekä ykkössormen b:n välillä. Siinä sovituksessa oli mielestäni toisaalta riittävästi selkeyttä, mutta kuitenkin sopivasti hiukan enemmän liikkuvuutta kuin alemman oktaavialan versiossa. Se sopi mielestäni hyvin rauhallisen alemman oktaavialan version jatkoksi.



Se, että juuri tämä virsi nousi mieleeni, ei toki ollut sattumaa. Kiinnostuin virren tekstistä jo nuorena, kun sukututkimusharrastukseni osoittivat, että sen kirjoittaja Johannes Cajanus nuorempi (1655–1681) oli kymmenen sukupolven takaisen esiäitini veli. Cajanus syntyi Paltamon pappilassa, lähti nuorena Upsalan yliopistoon opiskelemaan filosofiaa ja teologiaa, ja kiinnostui tuolloin ajankohtaisesta ranskalaisen Descartes´n filosofiasta. Sittemmin hän ei saanutkaan – kukaan ja Pietari Brahen suosituskirjeistä huolimatta – jo luvattua vakinaista professorinvirkaa Turun Akatemiassa. Nähtävästi juuri hänen kiinnostuksensa Descartes´n ajattelua kohtaan herätti epäluuloa. (Tarkiainen 1914, 102–105.)

Tämän jälkeen Cajanuksen voinnin kerrotaan heikentyneen liiallisen työn teon takia, ja hän sairastui ja kuoli vain 25 vuoden iässä. Kuolinvuoteellaan vuonna 1681 hän kirjoitti tämän virren omaksi lohdutukseksi. Sen kantava ajatus on, että kuolema kuuluu ihmisen osaan, koska ihminen on osa luontoa. (Tarkiainen 1914, 102–105.)

Cajanus kirjoitti virteensä 23 säkeistöä, ja se julkaistiin arkiveisuna vuonna 1683 eli kaksi vuotta hänen kuolemansa jälkeen (Cajanus 1683). Virsi otettiin mukaan vuonna 1701 julkaistuu ns. Vanhaan virsikirjaan virreksi 278, joskin muokattuna. Virsi on edelleen, lyhennettynä ja vielä enemmän muokattuna, myös Suomen kirkon nykyisessä virsikirjassa virtenä 612, jossa sillä on 13 säkeistöä. Niistä tosin vain 12 pohjautuu Cajanuksen runoon, sillä nykyinen säkeistö 10 on lisätty virteen vasta 1800-luvulla. Se poikkeaaakin sanomaltaan ja teologialtaan alkuperäisestä tekstistä.

Virren melodia on mahdollisesti peräisin Ranskasta. Se on tunnettu Hollannissa ainakin vuonna 1647 ja on tullut Suomeen Ruotsin kautta. Melodia oli jo Vanhan virsikirjan nuottilaitoksessa varsin samankaltainen kuin nykyisin. Melodian rytmissä on tapahtunut muutamia pieniä muutoksia, ja loppufraasissa ollut koristelu on jäänyt pois. (Tuppurainen 2001, 229,353 ja 389.) Ensimmäinen säkeistö ja melodia olivat Vanhassa virsikirjassa seuraavat:

Et - kos o - le Ih - mis par - ca ai - wan
 6 ar - ca, Et - täs it - ket_ y - li öit, Et - täs
 12 su - ret suut - tu - ma - ta, puut - tu - ma - ta
 17 Cou - con mus - tan_ mur - ha töit.

Olin jo aiemmin ajatellut, että haluaisin joskus tehdä oman sovituksen tästä virrestä, ja nyt siihen tuntui avautuvan sopiva tilanne. Olin työstänyt virttä jo pitkään, ennen kuin yhtäkkiä havahtuin siihen ilmeiseen tosiasiaan, ettei melodia nyt tällä kertaa sitten ollutkaan oma sävellykseni. Opinnäytetyöryhmässä käydyissä keskusteluissa vahvistui kuitenkin näkemys, että käsittelen melodiaa jo-

ka tapauksessa omalla luovalla tavallani, jolloin tutkimuksen tarkoituksen voitiin katsoa toteutuvan, vaikka pohjalla olikin tässä tapauksessa valmis melodia.

Halusin siis luoda virrestä oman tulkintani. Ensimmäinen kysymys oli, mitä teksti- ja melodiaversioita käyttäisin. Tekstin osalta ratkaisu oli helppo: halusin päästä mahdollisimman lähelle Johannes Cajanuksen omaa ääntä.

Olin löytänyt virren alkuperäiset sanat aikanaan sattumalta teoksesta Kainuun historia I (Keränen 1986, 594–595), ja kysyin eräältä ystäväpiiriini kuuluvalta suomen kielen maisterilta, miten tätä 1600-luvun kieltä oikeastaan piti lausua. Keskustelu oli hyödyllinen; paitsi, että sain ohjeita mm. suomen kieleen tuolloin kuuluneen dentaalispirantin käytöstä (esim. sydän lausuttiin tuolloin *syđän*), kävi myös ilmi, että Keräsen toimittamassa tekstissä oli useita kirjoitusvirheitä, joita en ollut itse tiedostanut, koska luulin niitä vain vanhaksi kirjoitusasuksi. Sain käsiini parempilaatuisen edition alkuperäistekstistä teoksesta Suomen Runotar I (Kankaanpää, Marttila & Polkunen 1990, 65–67), ja aloin rakentaa omaa sovitustani sen pohjalta.

Vaikka Vanhan virsikirjan melodia oli käytettävissäni, valitsin kuitenkin nykyisen melodian työskentelyni pohjaksi. Syy päätökseeni oli se, että koin tuon tasaisen ja rytmisesti yksitoikkoisen, sukupolvien aikana kulumistaan hioutuneen melodian sopivan omien tulkintojeni pohjalle niin hyvin. Tuppuraisen (2001, 10) mukaan vuoden 1702 sävelmistöä ei ole myöskään koskaan aivan sellaisenaan käytetty.

Tässä vaiheessa työskentelyä en tiennyt, että Cajanuksen tekstiä oli aikanaan muokattu jo Vanhaa virsikirjaa varten, enkä osannut edes miettiä sellaista kysymystä. Havaitsin, että runon alkuperäisessä muodossa fraasien lopussa olevien tavujen määrä vaihteli, mutta ratkaisin asian lopettamalla fraasit välillä puolinuottiin ja välillä kahteen neljäsosaan ajattelematta asiaa sen enempää. Jotkin koulutoverini kyllä vähän kyselivät, meneekö melodia todella näin, mutta jostakin syystä en kiinnittänyt asiaan sen kummempaa huomiota. Halusin vain olla uskollinen alkuperäiselle tekstille. Jätin vaihtoehtoisen lopetukseni nuotitirivin yläpuolelle tarvittaessa käytettäväksi:



Halusin siis aloittaa tulkintani vahvasti juuri tekstistä, jopa niin, ettei edes melodiaa olisi vielä aluksi mukana. Aloin suunnitella ääninauhaa, jossa lukisin muutamia säkeistöjä virrestä ja jonka päälle voisin vähitellen alkaa soittaa viululla niin että sanat ja melodia löytäisivät toisensa vähitellen. Viulutuntieni aikana rakensin nauhan, jossa oli efekteinä tuulen huminaa ja kellojen soittoa. Halusin aloittaa tekstin lukemisen otsikosta, joka virrellä oli vuonna 1683, kun se julkaistiin ensimmäisen kerran painettuna.¹² Lisäksi otin mukaan virren viisi ensimmäistä säkeistöä. Alkuperäisessä painoasussaan säkeistöt olivat seuraavat:

Yxi Hengellinen Veisu, Josa Tämän mailman catowainen meno edespannan, nijn myös cuinga Ihminen Cuolemata vastan itziäns lohdutta taita. Turusa 1683.

1. *ETkös ole Ihmis parca aiwan arca, Coscas itket ylen öitä, Coscas suret suuttumata, puuttumata, Coucon mustan Murha-töitä.*
2. *Tap' on wanha tappawalla Wierahalla, Luojan laitoxen perähän. Hywät huonot Langoinensa, Lapsinensa, Syöstä sullo' maan powehen.*
3. *Syöstä, haasta, särke, sorta, Mullax murta Hirmu Courilla cowilla: Eij ole toiwo toiwotuxis, Woiwotuxis, Parcu-suilla pelcurilla.*
4. *Parcu pojes paneminen, catzominen Caiken Mailman menoja. Catzo caicki catzeltawat, cuunneltawat, Eikö löydy loppuwia?*

¹² Otin otsakkeen käyttöni Keräsen (1986, 594–595) ilmoittamassa muodossa. Vasta myöhemmin kävi ilmi, että Keränen oli vapaasti lyhentänyt alkuperäistä etulehden tekstiä, jonka loppu kuului kokonaisuudessaan ”Coconpandu M. JOH. CAJANUxelda. TURUSA / Prändätty Johan. L. Wallilda A. T. 1683” (Cajanus 1683, 1).

5. *Eikö cuulu cuolewia, Catowia, paitzi Ihmis parcaisia? Tuules, Tähdis, Taiwahalla, Meres, maalla Cuolewil on cumpania.*

Ajattelin ensin, että nauhalta tuleva luettu teksti vaimenisi vähitellen pois ja antaisi tilaa viulunsoitolle. Erilaisten kokeilujen jälkeen tuntui kuitenkin paremmalta hidastaa lukemista, niin että soitolle tuli tilaa sanojen väleihin. Päätin myös aloittaa esityksen sanomalla otsakkeen ja soittamalla pitkän d-sävelen viululla, jonka jälkeen säkeistöt tulivat nauhalta luettuina.

Tämän jälkeen neljäs ja viides säkeistö tulivat uudestaan harvennettuina, lopulta myös vähän kaiutettuina. Näin sain tilaa kehitellä soittoa teeman mukailusta ja improvisoinnista vähitellen kohti varsinaista melodiaa. Ääninauhan ja muuntelun jälkeen siirryin soittamaan melodian kahteen kertaan sooloviululla siten, miten olin sen alun perin suunnitellut: kaksiaänisesti, ensin alemmasta ja sitten ylemmästä oktaavialasta.

Tämän jälkeen oltiin valmiita runon ja melodian lopulliseen kohtaamiseen, oli laulun aika. 23 säkeistöä tuntui sittenkin liialta, joten valitsin virren loppupuolelta viisi ajatuksiltaan minun mielestäni tärkeää säkeistöä. Avustajiani ajatellen kirjoitin ne uudestaan puhtaaksi arvioiden sitä, miten ne todennäköisesti lausuttiin 1600-luvulla:

16. *Siis ei ole olevata, pysyvätää, Tämän maailman menoissa: Kaikki kaatuu, kaikki muuttuu, kaikki puuttuu, Luojan luotuin seassa.*

20. *Mik' on ilo rikastua, rakastua, kaupungissa katoovassa? Mik' on ilo oleskella, asuskella, tässä turhassa tilassa?*

21. *Etsi muuta elanðota, olenðota, Pyyðä taivahan talohon! Etsi meno muuttumatoin, puuttumatoin, Pyri taivahan ilohon.*

22. *Siell' on riemu rikkahampi, runsahampi, siell' on ilo loppumatta: Siellä laulat lapsinensi, lankoinensi, voiton virttä väsymättä.*

*23. Kosk' ei koskaan kuolematta, katoomatta, sinne täälöä tulla taita.
Syöän on sull synðis-parka aivan arka, ettäs suret surman töitä.*

Suunnittelin laulusta aluksi kaksiäänistä, joten sävelsin melodialle stemman. Vaikka olin melko tyytyväinen stemmaani sinänsä, hylkäsin sen kuitenkin lopulta. Tuntui, että se ei sittenkään sopinut sovitukseni varsinaiseen ideaan, runon ja melodian kohtaamiseen – ja että yksiääninen, säestyksetön virsilaulu on kuitenkin omalla tavallaan ylittämätön ratkaisu.

Valitsemistani säkeistöistä 16. oli luonteeltaan yhteenvetoa siihen asti todetusta, 20. eräänlainen tästä nouseva retorinen kysymys ja loput säkeistöt 21–23 näistä ajatuksista nousevaa johtopäätöstä. Tuntui luontevalta, että lauloin säkeistöt 16 ja 20 yksin ja että pyysin kolmeen viimeiseen avustajia. Tutkintokonsertissa tämä toteutettiin yllätyksenä siten, että avustajani istuivat aluksi yleisön joukossa, josta he nousivat rinnalleni laulamaan säkeistöjä vasta aivan säkeistön 21 alkaessa.

Vasta kun konsertti oli ohi ja olin kirjoittamassa tätä tekstiä, kiinnitin tarkemmin huomiota niihin sanoihin, jotka kulkivat Vanhan virsikirjan nuottilaitoksessa melodian alla. Tajusin yhtäkkiä, miten erilaiset ne olivatkaan Cajanuksen alkupepäissanoihin verrattuina – ja aloin vasta nyt kiinnostua siitä, mitä virren sanoille olikaan tapahtunut, kun ne oli viety virsikirjaan. Halusin ottaa asiasta itse selvää, luottamatta enää mihinkään sekundäärilähteisiin. Tilasin siis alkuperäisen arkkiveisun ja Vanhan virsikirjan ensipainoksen käyttöni Kansalliskirjaston erikoislukusaliin Helsingissä.

Onneksi aineistot olivat edelleen tallessa Kansalliskirjastossa. Vuoden 1683 arkkiveisusta kirjastolla oli tosin vain yksi heikkolaatuinen painos (Cajanus 1683), joten virkailija antoi tutkittavakseni siitä otetun valokopion. Se oli kuitenkin onneksi luettavassa kunnossa. Vanhan virsikirjan ensipainoksesta käyttöni annettiin duplikaatti, jossa osa sivuista oli valokopioita, mutta tämä virsi oli teoksessa kuitenkin alkuperäisinä ja hyvin luettavina sivuina (Uusi Suomenkielinen Wirsi=Kirja 1701). Pääsin nyt siis vertaamaan tekstien painoasuja.

Heti aluksi kävi ilmi, että alkuperäisrunosta käyttämäni editio (Kankaanpää ym. 1990, 65–67) oli onneksi juuri niin hyvä kuin olin uskonutkin: se vastasi tarkasti alkuperäistä tekstiä.¹³ Oli myös mielenkiintoista nähdä, millaiseksi teksti oli 18 vuotta ensijulkaisun jälkeen muutettu Vanhaa – eli silloista uutta – virsikirjaa varten. Ensimmäiset kolme säkeistöä kuuluivat seuraavasti:

1. *ETkös ole Ihmis parca aiwan arca / Ettäs itket yli öit / Ettäs suret suuttumata / puuttumata / Coucon mustan murhatöit.*
2. *Tap' on wanha tappawalla / wierahalla / Luojan laitoxen perän / Hywät huonot langoinensa / lapsinensa / Syöstä / sullo maan=poween.*
3. *Syöxe / haasta / särke / sorta / mullax murta / Hirmu Courilla co-will / Eij oll toiwo toiwotuxis / Woiwotuxis Parcu suilla pelcureill.*

Sanoja oli siis typistetty varsinkin fraasien lopussa; esim. ”murhatöitä” oli muutettu muotoon ”murhatöit” ja ”ole” muotoon ”oll”. En enää ryhtynyt perehtymään laajemmin virsikirjan kielen tai suomen kirjakielen kehityshistorioihin, mutta minusta näytti, että typistetyt loppusanat olivat virsikirjan yleisen tyylin mukaisia, ja toisaalta myös alkuperäistekstiä enemmän Varsinais-Suomen murteiden mukaisia – aikana, jolloin suomen kirjakieltä ei vielä ollut. Ne myös sopivat tässä tapauksessa paremmin melodiaan: Vanhan virsikirjan versiossa kaikki säkeistöt voi vaivatta päättää puolinuottiin.

Tutkimukseni kannalta oli tärkeää, että tämä asia selvisi, mutta jälkeinpäin olin joka tapauksessa tyytyväinen, että olin tehnyt juuri Cajanuksen alkuperäistekstille uskollisen sovituksen. Samalla sovitus oli toki musiikillisesti omannäköiseni. Vaikka en ollut tietoisesti suunnitellut sitä, kappaleestani tuntui tulleen eräänlaista dialogia toisaalta tekstin ja melodian välillä ja toisaalta myös virren synty- ja traditiohistorian ja oman tulkintani välillä.

¹³ Tekstiä ei oltu toimitettu mitenkään muuten kuin vaihtamalla alkuperäistekstin kautta-viivat (/) pilkuiksi.

3.4 Punainen

Viritys GDGE muodostetaan tavanomaisesta viulun virityksestä laskemalla kolmoskieltä kokosävelaskelen verran alaspäin. Kolmos- ja neloskielten välissä on tässä virityksessä suuren sekstin kokoinen intervalli, jolloin ainoa mahdollisuus äänen d2 soittamiseen ensimmäisestä asemasta on neljännen sormen käyttäminen kolmoskielellä. Scordaturanotaatiossa sekä tämä d2 että vapaan neloskielen e2 kirjoitetaan viivaston neljänteen väliin, jolloin ainoastaan sormitusnumero 4 ilmaisee, että kyseessä on d2-ääni.

Kun improvisoin tällä virityksellä ensimmäisen kerran Norjassa, kiinnitin paljon enemmän huomiota ylimpien kielten väliseen sekstiin kuin keskimmäisten kielten väliseen kvarttiin. Jos vapaan kolmoskielen g-säveltä käytti bordunasävelenä, ylimmältä kieleltä saattoi soittaa sille oktaavin kakkossormella, jolloin tästä ensimmäisestä asemasta oli yhtä mutkatonta vaihdella niin alapuolisiin sekstiin ja septimiin kuin yläpuolisiin nooniin ja desiimiinkin.

Luonnollisesti nämä samat intervallit olisivat käytettävissä tavallisessakin virityksessä – A-duurin osalta – vain eri asemia käyttämällä. Mutta nyt, kun viulusa oli kaksi g-kieltä, koko soitin tuntui resonoivan voimakkaasti g-pohjaisessa sävelmaailmassa, ja houkutteli viipyilemään näissä suurissa intervaleissa. Tämänkaltainen soittaminen toi mieleeni jouhikkomusiikin, erityisesti Outi Pulkkisen kappaleen ”Mänin metsähä kesällä 2” levyllä ”Myyty neito”.

Kun palasin virityksen pariin muutamaa kuukautta myöhemmin Suomessa, aloin kuitenkin soittaa virityksellä vaihteeksi nopeampia kuvioita. Mikä tahansa G-duurissa soiva musiikki tuntui luontuvan viritykselle erinomaisesti. Pariääniä kokeilemalla syntyikin pian kaksiosainen melodia, joka oli sillä tavoin yksinkertainen, että koin sen toisaalta kyllä melodiaksi, mutta toisaalta myös riffiksi, jonka päälle voisi sovittaa jotakin muuta. Melodia liikkui G-duurin I, IV ja V sointuasteissa, ja soitin sitä ensimmäisessä nauhoituksessani tempossa 118.

scordatura: GDGE [A]

Äänitin riffin ja monistin sitä äänitysohjelmassa kokeillakseni sen päälle erilaisia sovitusvaihtoehtoja. Alkoi tuntua siltä, että vahvat kitarasoinnut voisivat tukea riffin sointumaailmaa, joten soitin niitä toiselle raidalle.

Sen jälkeen kuuntelin riffiä ja kitarasäestystä, ja aloin improvisoida niiden päälle normaalivireisellä viululla. Alkoi tuntua siltä, että näistä aineksista voisi tulla kokonainen kappale, kunhan olisin suunnitellut vielä C-osan, joka katkaisisi musiikillista kudosta sopivasti. Tein ensimmäisen version C-osaksi e-molliin, ja aloin harjoitella kokonaisuutta avustajieni kanssa.

Olin pyytänyt avustajia tutkintokonserttini kaikkiin kappaleisiin. Punaisen, Sinisen ja Keltaisen toteutimme samalla kokoonpanolla, johon kuului minun lisäksi toinen viulisti, kielisoittaja, kontrabasisti ja harmoninsoittaja. Tässä kappaleessa pyysin avustavaa viulistia soittamaan riffiä GDGE-vireessä, ja itse improvisoin omalla viulullani GDAE-vireessä.

Kun sovitukset oli syntynyt ja aloimme harjoitella kappaletta, sen tempo kiihtyi selvästi. Kokonaisuus tuntui edellyttävän reipasta, ikään kuin tanssiin kutsuvaa poljentoa. Viimeisissä harjoitusnauhoissamme tempo oli välillä jopa lähellä 140:ä, mutta konsertissa se asettui lukemaan M.M. 132.

Kappaletta harjoitellessamme kävi ilmi, että e-molliin säveltämäni C-osa oli sitenkin liian erilainen muuhun kappaleeseen verrattuna. Tein erilaisia kokeiluja, ja lopulta tuntui paremmalta vaihtaakin G-duurista g-molliin ja siirtyä samalla tanssillisesta pelimannitunnelmasta arkaaisempaan sävelmaailmaan. Suunnitelin siis g-mollissa soivan C-osan.

Vaihdoin terssin pieneksi jo B-osan lopussa, ja palautin sen jälleen suureksi taas C-osan lopussa johdattaakseni kappaleen sujuvasti uuteen sävellajiin. Suunnittelin tätä tarkoitusta varten molempien osien loppuun kakkosmaalit, joita käytettiin osasta toiseen siirryttäessä. C-osassa halusin soittaa melodiaa myös itse, myöhemmin päädyin tosin soittamaan osan 3. ja 4. kertauksessa terssistemmaa. A- ja B-osissa improvisoin sen sijaan aina vapaasti.

31 1. D 2. C Cm⁷ C
G^m

39 1. 2. G A
G

Näin pääsin suunnittelemaan kappaleen lopullista rakennetta. Koska A- ja B-osien peruskuvio oli hyvin lyhyt, sitä piti kerrata riittävästi, jotta kappaleesta ei tulisi levoton ja jotta improvisaation kehittelylle jäisi aikaa. Lopullisesta rakenteesta tuli seuraava:

AB viulu 2 soittaa riffin yksin

AB kitara liittyy mukaan harvoilla soinnuilla

AB AB AB AB basso, harmoni ja viulu 1 liittyvät, normaali komppi

CC basso soittaa g-ääntä iskuille, muut melodiaa ja Gm-sointua

CC muuten samoin, mutta viulu 1 siirtyy terssistemmaan

AB AB AB AB kaikki soittavat kuten edellisellä kerralla

coda: A-osa, joka loppuu 4. tahdin 3. äänelle.

Jälkeenpäin koin tämän kappaleen ehkä sittenkin aika yksinkertaisena, mutta tunnelmaltaan kuitenkin vilkkaana ja innostavana. Viritys itsessään oli johdatellut kappaleen ankkuroitumaan vahvasti g-säveleen ja g-pohjaisiin sointuihin.

3.5 Sininen

Peikkoviritys AEAC# muodostetaan tavallisesta viulun virityksestä nostamalla ensin ykköskieli a:ksi, jolloin päästään hardangerviulun yleisimpään eli nostetun basson viritykseen. Tämän jälkeen nostetaan kakkoskieli e:ksi, jolloin saadaan puhtaaseen A5-sointuun perustuva viritys AEAE. Hardangerkulttuurissa tätä kutsutaan ”puolisarastuksen” vireeksi, koska sitä on käytetty peikkovirityksen tavoin hääperinteessä öiseen aikaan tanssin virkistämiseen, ja se on ikään kuin puolimatka matkalla kohti varsinaista aamunsarastuksen viritystä AEAC#, jossa ovat siis kaikki A-duurikolmisoinnun sävelet.¹⁴

Peikkoviritystä käytetään hardangerkulttuurissa varsin paljon, ja sillä soitetaan myös kappale Fanitullen, jolla on hardangerkulttuurissa samantapainen symbolinen asema kuin vaikkapa Konstan paremmalla valssilla suomalaisessa pelimanniperinteessä. Kappaleen sanotaan myös inspiroineen Edvard Griegiä, kun hän sävelsi pianokonserttonsa pääteemaa.

Fanitullenia kuunnellessani kiinnitin huomiota erityisesti tritonukseen, joka tällä virityksellä syntyy kolmos- ja neloskielten välille, kun neloskieltä painetaan korkealla ykkössormella. Se tuntui minusta tuovan musiikkiin erityistä norjalaista sävyä. Fanitullen hyödyntää myös vapaiden kielten muodostamaa duurisointua siten, että kieliä näppäillään viulukäden sormilla kappaleen aikana.

Opettelin itse syksyn aikana soittamaan tällä virityksellä kappaleen Nøringen. Kun jatkoin työskentelyä virityksen parissa kevättalvella Suomessa, käynnistin nauhurin, soitin Nøringeniä viulullani ja improvisoin sen pohjalta kahdentoista minuutin ajan.

¹⁴ Virityksistä tarkemmin luvussa 2.5.

Kun kuuntelin tauon jälkeen omaa improvisointiani nauhalta, en kuitenkaan saanut siitä mitään irti. Olin vain koettanut jäljitellä norjalaista sävelmaailmaa, ja lopputulos oli sekava ja mitäänsanomaton. Päätin lähteä illaksi kuuntelemaan irlantilaista musiikkia soittavaa Ants in the Pants -duoa, joka oli kiertueella kaupungissa, ja nauhoitin ennen lähtöäni vielä toisen improvisaatiotesion.

Ehkäpä ajatuksissani ollut tuleva ilta irlantilaisen musiikin parissa vaikutti minuun, sillä tällä kertaa soitosta alkoi kehkeytyä hieman kelttiläishenkinen valssi. A- ja B-osat syntyivät yhtä aikaa, vastinpareina toisilleen.

A
 A D/A A D/A A E
 8 A D/A A
 13 D/A A E A
B
 17 E /F# /G# A D/A A E
 25 /F# /G# A D/A A E A

Melodia liikkui A-duurissa ja koko ajan selkeiden I, IV ja V sointutehojen alueilla. Viritys mahdollisti sen, että saatoin koko ajan soittaa melodian rinnalla alempaa a- tai e-ääntä bordunasävelenä. Borduna toimi siis käytännössä aina soinnun A, D/A tai E pohjasävelenä.

Kun tavanomaisessa viulun virityksessä alapuolista vapaata kieltä a1 on mahdollista soittaa bordunaääninä vasta äänestä e2 ylöspäin, tässä virityksessä sain tällaiseen melodiakäyttöön myös kaksi alempaa säveltä, asteikon äänet c#2 ja d2. Hyödynsinkin juuri näitä säveliä sekä A- että B-osassa runsaasti. Hetken aikaa piti tosin totutella siihen, että normaali asteikkoon kuuluva sävel d soitettiin nyt matalalla ykkössormella.

Kun melodia vaihteli äänten h2 ja c#2 välillä, oli luonnollisesti aina mahdollista valita vapaan neloskielen ja kolmoskielen kakkossormen välillä. Valintaa ei tarvinnut tehdä niinkään melodian sujuvuuden perusteella, vaan sen saattoi tehdä hyvin sillä perusteella, halusiko säestäväksi ääneksi e:n vai a:n. Melodiaa ei siis ollut olemassa ennen bordunaääntä, vaan kokonaisuus syntyi suoraan erilaisia pariääniä kokeilemalla:

scordatura: AEAC#

A



8



13



B



26



30



Nämä A- ja B-osat syntyivät siis yhdellä kertaa, eikä minulla ollut tarvetta tehdä niihin myöhemminkään enää mitään muutoksia. Sen sijaan C-osa tuotti aluksi päänvaivaa. Minulla oli selvä tunne siitä, että kappale tarvitsee C-osan, muuten A- ja B-osien vuorottelu olisi käynyt lopulta yksitoikkoiseksi. Mutta millainen C-osa sitten voisi olla?

Asia jäi hautumaan useammaksi päiväksi. Kun palasin kysymyksen pariin, aloin taas ajatella kolmos- ja neloskielen tritonusta, joka minua oli kiehtonut Fanitul-lenissa. Olin tyytyväinen A- ja B-osiini, mutta tritonus ei nyt päässyt niissä esiin. Voisiko sitä ehkä käyttääkin C-osassa? Siinä tapauksessa C-osan pitäisi ehkä soida pysyvästikin jossakin muussa sävellajissa, koska käyttämässäni A-duurissa neloskielen matalan ykkössormen d loi kolmoskielen kanssa vain puhtaata kvartin.

Pyörittelin erilaisia melodiavaihtoehtoja myöhemmin pianon koskettimien ääressä. Äkkiä mielessäni alkoi soida ylöspäin lähtevä melodia, jossa en muuttanut A-duuria mitenkään muuten kuin juuri tämän neljännen sävelen osalta. Soitin siis d:n paikalla nyt d#:n ja siirryin A-lyydiseen asteikkoon.

Teema oli luonteeltaan aika erilainen kuin A- ja B-osat. Mietin hetken, olisiko se ehkä liiankin erilainen, mutta varsin pian tämä erilaisuus alkoi kuitenkin viehättää minua. Halusin vielä vahvistaa erilaista tunnelmaa suunnittelemalla, että avustajani voisivat soittaa C-osan kertauksessa vähennettyjä sointuja:

Koin tämän C-osan tunnelman tietyllä tavalla pysähtyneenä, yhtenä tuokiokuvana, jossa katsottiin hetken aikaa hiukan eri suuntaan kuin osissa A ja B. Vaapa a-borduna sopi melodian rinnalle hyvin. Fraasin lopussa soitin mielelläni pelkkää melodiaa, se tuntui ilmalta ja seesteiseltä lopetukselta. Myöhemmin tulin ajatelleeksi, että a-bordunan olisi kyllä voinut säilyttääkin soittamalla sitä kolmossormella kakkoskieleltä, mutta se ei kuitenkaan kuulostanut minusta pelkkää melodiaa paremmalta, koska sekunti-intervalli olisi tuonut kokonaisuuteen uuden, tässä kohtaa ylimääräiseltä tuntuvaan elementtiin.

34 scordatura: AEAC#

39

osaan 1 mentäessä

Aloin työstää kappaletta samojen avustajien kanssa, joiden kanssa harjoittelin myös Punaista ja Keltaista. Tällä kertaa pidin erikoisvireen itse, ja pyysin avustavaa viulista soittamaan normaalivirityksellä säestysääniä ja stemmaa. Tein alustavan rungon kappaleen rakenteeksi, ja se tarkentui vielä yhteisissä harjoituksissa.

C-osan tunnelmaan tuntui sopivan myös hieman erilainen rytminkäsittely, joten siinä perinteinen valssipoljento vaihdettiin välillä duolipohjaiseen säestykseen. Konsertissa kappale esitettiin tempossa M.M. 140, mikä oli siis melko tavanomainen, hivenen rauhallinen suomalaisen valssin tempo. Rakenne sai lopulta seuraavan muodon:

AB viulun 1 soolo

AB kaikki

AB melodia mandoliinilla, yksinkertainen säestys

C melodia viululla 1, ylemmät soinnut

C alemmat soinnut, duolisäestys

A kaikki, viulu 2 soittaa stemmaa tai sointuääniä

B melodia harmonilla, viulut soittavat pitkiä sointuääniä

AB kaikki, melodia viululla 1 ja stemma viululla 2

C alemmat soinnut, duolisäestys

AB kaikki

lopussa A-sointu jää soimaan, ja viulu 1 soittaa sen päälle C-melodian yhden kerran ilman pariääniä tai kertausta

Opinnäytetyöni tietoinen tarkoitus ei ollut se, että käyttäisin norjalaisia melodioita tai sävelmaailmaa virikkeenäni sinänsä. Olin kuitenkin tyytyväinen siihen, että

ainakin tässä kappaleessa löysin omasta mielestäni persoonallisen tavan inspiroitua myös norjalaisesta musiikista.

3.6 Keltainen

Viulun virittäminen tavanomaiseen vuritykseen GDAE tarkoittaa yleensä, että viulu on sen jälkeen valmis soitettavaksi. Puolen vuoden opiskelu Norjassa sai minut kokemaan tämän viulistille perin arkipäiväisen asian hiukan toisin. Norjalaisessa kansanmusiikissa varsinkin hardangerviulun mutta myös tavallisen viulun normaali viritys on ADAE, ja ykköskielen laskeminen pieneen g:hen vaatii erityisen syyn. Tämä syy ei ole ensisijaisesti se, että päästäisiin tarvittaessa käyttämään g- tai g#-ääntä melodiaäänenä, vaan ennen muuta se, että kun soitettava musiikki soi g-pohjaisessa sävellajissa, vapaata g-kieltä tarvitaan askeikon perusääneksi, bordunaääneksi ja halutun resonanssin tuojaksi.

Opin siis Norjassa ajattelemaan, että kun viulu on viritetty vireeseen GDAE, se on viritetty G-duurissa tai g-mollissa soittamista varten. Jossakin vaiheessa minulle tulikin tapa soittaa aina virittämisen jälkeen pieni harmonista g-mollia seuraava melodianpätkä, ikään kuin varmistaakseni vielä, että soitin on nyt g-molli-vireessä:



En keskittynyt tuohon melodiaan pitkään aikaan sen enempää, korkeintaan ajattelin lainanneeni sen jostakin. Kun sitten kevättalven aikana kehittelin sävellysideoita tätä opinnäytetyötä varten, jäin kerran virittämisen jälkeen miettimään tätä melodia-aihettani. Ehkäpä se ei ollutkaan lainatavaraa, vaan olinkin kehittänyt sen itse? Voisikohan sille keksiä jatkoakin?

Niin jäin tutkailemaan ja soitlemaan tätä viritysteemaani lähemmin, ja hetken päästä minulla olikin sekä A- että B-osa uuteen sävellykseen. Ne syntyivät var-

sin samalla tavoin kuin Sinisen ja Punaisen A- ja B-osat, ikään kuin saman kokonaisuuden osina.

The image shows a musical score in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Section A, marked with a box 'A', begins at measure 5. It consists of a single melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). Section B, marked with a box 'B', begins at measure 11. It also consists of a single melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending of section B concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the final measure of section B, there is a box containing the text 'a-osaan mentäessä'.

Sovituksen rakentamiseen sain oivan työkalun midi-keyboardista, jonka olin juuri vähän aikaisemmin hankkinut tietokoneeni lisälaitteeksi. Kun kuuntelin soittamaani melodiaa kuulokkeista ja kokeilin säestysvaihtoehtoja koskettimilla, niin vaihtobassopohjaiset iskut harmonilla ja bassolla sekä harmonilla ja mandoliinilla soitettavat "takapotkut" eli soinnut iskujen jälkipuolille tuntuivat kuin itsestään asettuvan osaksi kappaletta. Selvää oli, että kappale alkaisi pelkällä melodialla, ja säestys kasvaisi pikku hiljaa kappaleen edetessä.

Mielikuvani kappaleesta oli vauhdikas ja sähkökkä, ja kutsuinkin kappaletta aluksi työnimellä "Unkarilainen". En mitannut ensimmäisen oman äänitykseni tempoa ennen konserttia, mutta jälkepäin totesin tempomerkinnän olleen M.M. 138. Lopullinen esitys yhtyeen kanssa tutkintokonsertissa soitettiin kuitenkin tempossa M.M. 126. Vaikka vauhti oli hidastunut harjoitusten aikana käytännössä tiedostamattomasti, niin tämä hieman hitaampi, tavanomainen suomalaisen humpan tempo oli minusta kuitenkin paikallaan, jotta humppamainen säestys pääsi hyvin oikeuksiinsa.

Harjoittelimme sovitusta kahdelle viululle, mandoliinille, harmonille ja kontrabasolle yhdessä avustajieni kanssa. Kirjoitin soinnut ja bassolinjan valmiiksi avustajiani varten:

The musical score consists of two systems, each with a Violin (Vln.) and Contrabass (Cb.) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 6-10):

- Violin:** Starts with a Gm chord. The melody includes a sharp sign (F#) in the fifth measure. Chords Gm, Cm, and Gm are indicated above the staff.
- Contrabass:** Provides a bass line with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 6.

System 2 (Measures 11-15):

- Violin:** Starts at measure 11 with a Cm chord. The melody includes a sharp sign (F#) in measure 13. Chords Cm, Gm, D7, Gm, and Cm are indicated above the staff.
- Contrabass:** Provides a bass line with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 11.

System 3 (Measures 16-20):

- Violin:** Starts at measure 16 with a Gm chord. The melody includes a sharp sign (F#) in measure 18. Chords Gm and D7 are indicated above the staff.
- Contrabass:** Provides a bass line with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 16.

Samoin kuin Sinisen ja Punaisen kohdalla, C-osan keksiminen tuotti tälläkin kertaa päänvaivaa. Kolmannen osan piti olla suvantomainen, toisaalta riittävän samanhenkinen, mutta kuitenkin erilainen. En ehtinyt keksiä ennen yhtyeharjoitusten alkamista muuta kuin sointukierron, joten kirjoitin sen C-osaksi. Kun harjoittelimme kappaletta, soitin aluksi vain sointujen pohjasäveliä, mutta aloin vähitellen koristella niitä. Näin C-osa sai muotonsa:

20 C
F B \flat A⁷

25 1. D⁷ 2. D⁷

Kappaleen kokonaisrakennetta muokattiin yhdessä avustajien kanssa. Keskusteluissa heräsi ajatus, että myös kontrabasso voisi soittaa melodian omalla vuorollaan – ei jousella, vaan näppäillen, mistä tulikin vielä yksi mielestäni virkistävä elementti sovitukseen. Kokonaisuus muodostui lopulta seuraavaksi:

AB vain viulut 1 ja 2

AB harmoni liittyy mukaan, vaihtobasso ja soinnut

AB basso ja mandoliini mukaan samalla periaatteella

C melodia viululla 1, muut sointukiertoa, aluksi pitkiä sointuja, 2. maali melodian rytmissä

AB bassomelodia, iskuja mandoliinilla, viulut ja harmoni mukaan pitkillä äänillä B-osan alusta

AB viulut melodiaan, kaikki soittavat

C kuten ensimmäinen C-osa

AB viulut aloittavat yksin, muut tulevat mukaan A-osan 1. kertauksen 5. tahdin alusta eli Cm-soinnusta

4 Johtopäätökset

4.1. Opinnäytetyöprosessi

Opinnäytetyöprosessini kesti vajaan vuoden. Aloitin tutkimuksen Norjassa, jossa päähuomioni oli hardangerviulun soittamisessa ja viritystavoissa ja perinteisen norjalaisen hardanger- ja viulumusiikin estetiikassa. Kun palasin Suomeen

ja aloin säveltää omia kappaleitani, tutkimukseni painopiste siirtyi omaan luovaan työhöni, jonka virikkeinä Norjassa opitut asiat olivat.

Jos erilaisia hardangerviulun virityksiä tarkastellaan puhtaasti teknisestä näkökulmasta, voidaan todeta, että niiden mielekkyys avautuu ennen muuta pariäänisoitosta käsin. Koska hardangerviululla soitetaan käytännössä aina kaksiaäänisesti, eri virityksillä saadaan erilaisia mahdollisuuksia säestävän äänen valintaan. Mikäli viulua soitetaan vain yksiaäänisesti, erilaisista virityksistä onkin oikeastaan enemmän haittaa kuin hyötyä. Siinä tapauksessa poikkeuksellisten viritysten ainoa selvästi havaittava hyöty koituu resonanssina, joka toki värittää myös yksiaäänistä melodiaa varsinkin silloin, kun soittimessa on useampia samaan säveleen viritettyjä kieliä.

Tätä taustaa vasten on luonnollista, että pariäänisoitto oli keskeisessä osassa myös omassa sävellystyössäni. Kappaleistani Vihreä, Punainen, Sininen ja Valkoinen ovatkin – erikoisvireessä olevan viulun osalta – lähes koko ajan kaksiaäänisiä. Ne ovat syntyneet pariääniä kokeilemalla ja niiden avulla improvisoimalla.

Kun vertaan näitä kappaleita Norjassa oppimiini hardangerviulusävelmiin, havaitsen, että olen käyttänyt bordunakieliä varsinkin niiden tarjoamien I, IV ja V asteen sointutehojen mahdollistajina kaikissa neljässä kappaleessa pitkälti samaan tapaan kuin norjalaisessa hardangermusiikissa on tapana. Sävellyksistä Keltainen on muihin verrattuna tässä suhteessa erilainen, koska sen kohdalla norjalaista virikettä on lähinnä g-mollisävellajin liittyminen GDAE-viritykseen, ja melodia on yksiaääninen.

Toinen ääni ei ole norjalaisessa perinteessä kuitenkaan aina pelkkä passiivinen säestysääni. Toisinaan niin melodia- kuin säestyskielenkin soiva materiaali voi liikkua hyvin aktiivisesti, niin että jopa varsinaisen melodiaäänien valitseminen näistä kahdesta voi olla joskus tulkinnanvaraista. Tätä mahdollisuutta hyödynsinkin jonkin verran Vihreässä, mutta Sinisessä, Punaisessa ja Valkoisessa huomaan pysyneeni pääasiassa säestävien toisten äänien käytössä ja siinä mielessä ehkä omalla mukavuusalueellani.

Olin järjestänyt itselleni kevätlukukaudeksi liikaa tehtävää, joten sävellystyössä tuli lopulta kiire. Mikäli erilaisten vaihtoehtojen mietiskelemiseen olisi ollut vähemmän aikaa, olisin ehkä voinut päätyä myös monimuotoisempiin kokeiluihin. Toisaalta oli myös tietoinen valinta, että otan sävellystyöni virikkeiksi vain viritykset, ja sävellysten syntymisen osalta halusin varjella luomisen vapautta. Tässä mielessä katson onnistuneeni sikäli, että syntyneet kappaleet tuntuvat omiltani.

Kaikesta huolimatta koen, että improvisoiminen näillä erikoisvirityksillä ei jäänyt pelkäksi sointusäestykseksi, vaan että se vaikutti lopulta myös melodioitteni luonteeseen. Kun improvisoin kaksiaäänisesti, käytettävissä olevat äänihdistelmät antoivat myös melodian luomiseen virikkeitä, joita tavallinen viritys ei olisi samalla tavalla tarjonnut.

Viritykset, joissa kaksi kieltä oli viritetty samaan säveleen, tukivat kyllä erinomaisesti juuri tähän säveleen perustuvaa sävellajia. Viritys GDGE oli kuin luotu G-duurissa soittamiseen, samoin AEAC# sopi hyvin A-duurimusiikin soittamiseen. Myös resonanssi oli näissä virityksissä kaunis. Tässä mielessä vihreä viritys GDAH inspiroi minua vielä laajemmin: sen erikoislaatuinen sointu soveltui toki hyvin H-molli- ja A-duurisointujen piirissä liikkuvaan musisointiin, mutta lisäksi se tuntui inspiroivan erityisellä tavalla myös melodiasoittoa. Tämä viritys olikin suosikkini heti projektin alussa, ja tietyllä tavalla se on sitä edelleen projektin tullessa valmiiksi.

Eryteisesti Valkoisessa, mutta myös Sinisessä, Punaisessa ja Vihreässä minulle tuli tunne, että olin osin tiedostamattani luonut musiikkia, jossa olin tuonut erilaisia musiikkikulttuureita tai aikakausia dialogiin keskenään. Voi olla, että koko opinnäytetyön luonne inspiroi erityisesti tällaista lähestymistapaa.

Erilaisilla virityksillä soittaminen toi kuitenkin esiin myös tiettyjä teknisiä haasteita. Kun yhden kielen viritystä muutetaan kokosävelaskeleen verran tai enemmänkin, kieli pyrkii jonkin aikaa palautumaan edelliseen vireyteensä, ja muuttunut jännite vaikuttaa myös kaikkien muiden kielten vireyteen. Siksi esimerkiksi konsertti, jossa jokainen kappale soitettaisiin eri virityksellä, tuottaisi vireyden

säilymiselle huomattavia ongelmia. Itse selviydyin näistä ongelmista tutkinto-konsertissani melko hyvin, koska minulla oli yksi lainaviulu, jonka olin etukäteen virittänyt AEAC#-vireeseen, ja GDGE-virettä käytti puolestaan avustajani. Näiden toimien ansiosta selvisin itse vain kolmella viritystoimenpiteellä konsertin aikana, ja ne kaikki koskivat vain yhtä kieltä.

4.2. Opinnäytetyön herättämiä virikkeitä

Sekä vaihto-opiskelu että opinnäytetyöprosessi ovat jättäneet myös pysyviä jälkiä omaan muusikkouteeni. Ehkä konkreettisin esimerkki on se, että vaihdan edelleen soittimeni silloin tällöin ADAE-vireeseen D-duurissa soivia kappaleita soittaessani. Myös improvisoidessani käytän välillä ADAD- tai AEAE-vireitä, jos haluan tavoitella arkaaista sävyä tai hyödyntää vahvasti I asteen sointutehoa.

Säveltämisen näkökulmasta ajattelen, että tutkimusmatkani norjalaisten viritysten parissa sai minut hyödyntämään monia kiinnostavia mahdollisuuksia. Toisaalta kyse oli kuitenkin ilman muuta vasta ensimmäisestä tutustumisesta laajaan mahdollisuuksien maailmaan. Yksi- ja kaksiäänisen soiton rikkaampi yhdisteleminen ja käyttäminen erilaisissa moodeissa ja asemissa tarjoaa luonnollisesti loputtomia mahdollisuuksia viulumusiikin säveltäjälle. Kiinnostavaa olisi myös yhdistää perinteisen hardangerviulumusiikin estetiikkaa, – esimerkiksi kappaleiden usein noudattamaa niin kutsuttua pienmotiivimuotoa – suomalaiseen arkaaiseen musiikkiin.

Vaihto-opintojeni aikana eräs norjalainen opiskelutoverini muisteli omaa vaihto-opiskeluaan Irlannissa ja totesi, että ”välillä tekee hyvää tehdä jotakin ihan muuta”. Mielestäni tämä motto kuvaa hyvin myös oman opinnäytetyöprosessini tärkeyttä antia. On todellakin kannattanut opiskella välillä toista kulttuuria ja kääntää myös viulun kielet vireeseen, jossa ne eivät koskaan aiemmin ole olleet.

Lähteet

- Aksdal, B. & Nyhus, S. (toim.) 1993. *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anderdal, A. 2014. *Høgskulelærer (korkeakouluopettaja)*. Ole Bull Akademiet. Tiedonannot oppitunneilla syys–marraskuussa 2014.
- Bjørndal, A. & Alver, B. 1985. – og fela ho let. *Norsk spelemannstradisjon*. Bergen: Universitetsforlaget AS.
- Cajanus, J. 1683. *Yxi Hengellinen Weisu, Josa Tämän mailman catowainen meno edespannan*. Turku: Johan. L. Wallin kirjapaino. Käyttämäni kopio sisältyy Kansalliskirjaston valokopioniteeseen Arkkiveisut, A-sarja I, 1–14.
- Farbregd, T. & Kämäräinen, A. 2008. *Finsk lommeordbok. Suomi-norja, norja-suomi*. Helsinki: WSOY.
- Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23°45. niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Kankaanpää, H., Marttila, S. & Polkunen, M. (toim.) 1990. *Suomen runotar I*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Keränen, J. 1986. *Uudisraivauksen ja rajasotien kausi*. Teoksessa *Kainuun historia I*. Kajaani: Kainuun maakuntaliitto.
- Leisiö, T. & Nieminen, R. 2006. *Muita varhaisia kielisoittimia*. Teoksessa *Suomen musiikin historia: Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Mjølsnes, E. 2011. *Notelære for hardingfele*. Oslo: Musikk-Husets Forlag A/S.
- Mäkelä, M. 2006. *Viulun kansanomaisesta soitosta*. Teoksessa *Suomen musiikin historia: Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Niiniluoto, I. 1994. *Järki, arvot ja välineet. Kulttuurifilosofisia esseitä*. Helsinki: Otava.
- Seppälä, S. 2010. *Kauneus, Jumalan kieli*. Helsinki: Kirjapaja.
- Tarkiainen, V. 1914. *Juhana Cajanuksen virsi*. *Virittäjä*, Kotikielen seuran aikakauslehti 1914, ss. 102–114.
- Tuppurainen, E. (toim.) 2001. *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö. Näköispainos ja kriittinen editio*. Helsinki: SKS.
- Uusi Suomenkielinen Wirsi=kirja 1701*. Turku: Johan Winterin kirjapaino.
- Voss Spelemannslag. 1985. *Huldra Mi. Festskrift til spelemannen Lars Skjerveheim på 70-års dagen 20. november 1985*. Voss: Voss Spelemannslag i samarbeid med Arne Bjørndals samling ved Universitetet i Bergen.
- Åsheim, H. 2014a. *Studieleiar (opintojen johtaja)*. Ole Bull Akademiet. Tiedonannot oppitunneilla elo-marraskuussa 2014.
- Åsheim, H. 2014b. *Studieleiar (opintojen johtaja)*. Ole Bull Akademiet. Nauhoitettu haastattelu 17.11.2014.

Vihreä

♩ = 88

scordatura (1-2): GDAH intro Terho Asikainen
 scordatura (3-4): GDAE väläike
 improvisointia, rubato tempossa

Violin 1

Violin 2

Violin 3

Violin 4

10

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

17

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

2

23

A

Vln. 1

mf

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

30

B

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

37

C

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

44

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

0+4

0+4

52

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

60

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

4

68

D

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

75

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

83

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

91

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

99

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

105

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

6

111

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Detailed description: This system contains measures 111 through 116. It features four violin staves. The first two staves (Vln. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, often in pairs. The third and fourth staves (Vln. 3 and 4) play a more active eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

117

F

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Detailed description: This system contains measures 117 through 121. It features four violin staves. Measures 117-120 are followed by a repeat sign. A first ending bracket labeled 'F' spans measures 120 and 121. The musical notation is similar to the previous system, with rhythmic eighth-note patterns and slurs.

122

G

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Detailed description: This system contains measures 122 through 126. It features four violin staves. Measures 122-125 are followed by a repeat sign. A first ending bracket labeled 'G' spans measures 125 and 126. The musical notation continues with rhythmic eighth-note patterns and slurs.

128 7

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vln. 4

132

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vln. 4

Valkoinen

Hollannissa 1647 / sov. Terho Asikainen

scordatura: ADAE

Violin

Vln

Vln

Vln

Vln

Vln

Rakenne:

Johdanto puhuttuna

Pitkä d1- sävel viululla

Säkeistöt 1-5 luettuina ääninauhalta, samaan aikaan improvisaatio viululla

Kaksi instrumentaalisäkeistöä viululla nuottikuvan mukaisesti

säkeistöt 16 ja 20 laulettuina, yksi laulaja

säkeistöt 21-23 laulettuina yksinäisesti, useita laulajia

Valkoinen

laulusäkeistöt

Johannes Cajanus

Hollannissa 1647

Voice  9
16. Siis ei o - le o - le - va - ta, py - sy - vä - tä, Tä - män maa-il-man

Voice  15
me - nois - sa: Kaik - ki kaa - tuu, kaik - ki muut - tuu,

Voice 
kaik - ki puut - tuu, Luo - jan luo - tuin se - as - sa.

16. Siis ei ole olevata, pysyvätä, Tämän maailman menoissa: Kaikki kaatuu, kaikki muutuu, kaikki puuttuu, Luojan luotuin seassa.

20. Mik' on ilo rikastua, rakastua, kaupungissa katoovassa? Mik' on ilo oleskella, asuskella, tässä turhassa tilassa?

21. Etsi muuta elandota, olenđota, Pyyđä taivahan talohon! Etsi meno muuttumatoin, puuttumatoin, Pyri taivahan ilohon.

22. Siell' on riemu rikkahampi, runsahampi, siell' on ilo loppumatta: Siellä laulat lapsinensi, lankoinensi, voiton virttä väsymättä.

23. Kosk' ei koskaan kuolematta, katoomatta, sinne täälđä tulla taita. Syđän on sull synđis-parka aivan arka, ettäs suret surman töitä.

Punainen

♩ = 132

Terho Asikainen

riffi

scordatura: GDGE [A]

Kokoonpano: viulu 1, viulu 2, kitara, harmoni, kontrabasso

AB viulu 2 soittaa riffin yksin

AB kitara liittyy mukaan harvoilla soinnuilla

AB AB AB AB basso, harmoni ja viulu 1 liittyvät, vl 1 soolo, normaali komppi -> C-osaan 2-maalilla

CC basso soittaa g-ääntä iskuille, muut melodiaa ja Gm-sointua

CC muuten samoin, mutta viulu 1 siirtyy yläpuoliseen terssistemään -> paluu A-osaan 2-maalilla

AB AB AB AB kaikki soittavat kuten edellisellä kerralla

Coda

Sininen

Terho Asikainen

♩ = 140 A

8

13

17 B

25

33 C

38

1. 2.

Kokoonpano: viulu 1, viulu 2, mandoliini,
harmoni, kontrabasso

AB viulu 1 soolo (erillinen nuotti)
AB kaikki, mandoliini ja harmoni sointuja
AB melodia mandoliinilla, yksinkertainen
säestys

C melodia vl 1, ylemmät soinnut
C alemmat soinnut, duolikomppi

A kaikki, vl 2 stemmaa tai sointuääniä
B melodia harmonilla, vl 1&2 pitkää ääntä
AB kaikki, vl 1 melodia ja vl 2 stemma
C alemmat soinnut, duolikomppi

AB kaikki
lopussa A-sointu jää soimaan, ja vl 1 soittaa sen
päälle C-melodian yhden kerran

osaan 1 mentäessä

Sininen

viulu 1

Terho Asikainen

scordatura: AEAC#

A



osaan 1 mentäessä

Keltainen

Terho Asikainen

$\text{♩} = 126$ A

Violin

Contrabass

6 Cm Gm 1. D⁷ 2. D⁷ Gm

Vln.

Cb.

11 Cm Gm D⁷ Gm Cm

Vln.

Cb.

16 Gm D⁷ 1. Gm 2. Gm

Vln.

Cb.

Fine

pariääni A-osaan mentäessä

2

20 C F B \flat A 7

Vln.

Cb.

25

1. D 7 2. D 7

Vln.

Cb.

1. 2.

Kokoonpano: viulu 1, viulu 2, mandoliini, harmoni, kontrabasso

AB vain viulut
 AB harmoni mukaan, sointuja ja vaihtobassoa
 AB basso ja mandoliini mukaan, mandoliini soittaa
 sointuja iskujen jälkipuolille
 C melodia vl 1, muut sointukiertoa, aluksi pitkiä
 sointuja, viimeiset tahdit melodian rytmissä

AB melodia kontrabassolla näppäillen, mandoliini
 soittaa iskuja melodiaa mukaillen, viulut ja
 harmoni mukaan pitkällä äänillä B-osan alusta
 AB kaikki
 C kuten edellä

AB viulut aloittavat soolona, säestys tulee mukaan
 tahdin 5 alusta

KUUSI VÄRIÄ

viulututkintokonsertti
Pakkahuone 12.5.2015
Terho Asikainen

Konsertti sisältyy opinnäytetyöhön ”Viulusävellyksiä hardangerviulun virityksille”.

Violetti

duetto

improvisaation pohjana intro-osa Joseph Kosman sävellyksestä *Les Feuilles Mortes*

Vihreä

säv. ja sov. T. Asikainen
viritys GDAH

Punainen

säv. ja sov. T. Asikainen
viritys GDGE

Sininen

säv. ja sov. T. Asikainen
viritys AEAC#

Keltainen

säv. ja sov. T. Asikainen
viritys GDAE

Valkoinen

”Etkös ole, ihmisparka, aivan arka”

melodia: tunnettu Hollannissa 1647 ja Suomessa 1702

sanat: Juhana Cajanus nuor. (1655-1681) kuolinvuoteellaan, julkaistu Turussa 1683

Vanha virsikirja 278, nykyinen virsikirja 612

viritys ADAE

avustajat:

Riikka Suominen - tanssi

Sanni Kopo - viulu

Kaisli Kaivola - viulu

Jarno Tastula - viulu

Niko Pentikäinen - kitara ja mandoliini

Emma Kähkönen - harmooni

Jami Westergård - kontrabasso