

**Shetland fiddle ornamentation – erilaisten koristelutekniikoiden käyttö
shetlantilaisessa perinneviulumusiikissa**

Suvi Heinonen
Maisterintutkielma
Musiikkitiede
Jyväskylän yliopisto
Syyslukukausi 2022

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Suvi Heinonen	
Työn nimi Shetland Fiddle Ornamentation – Erilaisten koristelutekniikoiden käyttö shetlantilaisessa perinneviulumusiikissa	
Oppiaine Musiikkitiede	Työn laji Pro Gradu
Aika Syksy 2022	Sivumäärä 84 + liitteet
Tiivistelmä <p>Olen perehtynyt tutkielmassani shetlantilaisen perinneviulumusiikin ornamenttiikkaan kahden toisiinsa nähden mestari-kisälli -suhteessa olleen mestaripelimannin, Tom Andersonin ja Aly Bainin, soitosta tehtyjä tallenteita transkriboimalla ja analysoimalla niitä sekä kuulonvaraisesti että oman soittoni kautta. Olen myös käynyt läpi kuulonvaraisen musiikkikulttuurin tutkimuksen keskeisiä piirteitä aiheista tehtyjen tutkimusten valossa. Näistä olen kertonut tutkielmani Tutkimusasetelma - ja Muuntelu kansanmusiikissa – kolme tutkimusta muuntelusta luvuissa.</p> <p>Luvuissa Shetlantilaisen perinneviulumusiikin historiaa ja Perinneviulumusiikin sosiaalisista funktioista olen kertonut aiheesta löytyvien tutkimusten ja kirjallisuuden pohjalta shetlantilaisen musiikkikulttuurin skandinaavisista juurista ja kalastuselinkeinoon merkitystä saarten musiikkielämän kehitykselle, sekä sosiaalisista funktioista ennen ja nyt.</p> <p>Olen toiminut tutkimuksessani tutkivana muusikkona ja musisoivana tutkijana tutustumalla muusikoiden analyysikappaleiden tyylipiirteisiin omaa soittoa apuna käyttäen. Analyysiosiossa käyn läpi tiedonkeruuprosessia ja analyysimenetelmät. Tämä osio sisältää tutkielmani analyysimateriaalin esittelyn sekä analyysin tulkintoineen.</p> <p>Muusikoiden tyyleissä oli havaittavissa sekä yhteneväisyyksiä että eroja. Molemmat ovat suvereneja oman tyylinsä taitajia. Andersonin tulkinnoissa on kuultavissa tanssimuusikkous ja perinteiset elementit ovat soitossa vahvasti läsnä. Bainin tyyli on hyvin solistinen ja siinä on löydettävissä elementtejä esimerkiksi jazz- ja klassisesta musiikista. Keskeisiä ornamenttimuotoja molempien soittajien tulkinnoissa olivat etuheleet ja -sävelet, sekä yläheleet. Bainilla esiintyi myös trillejä ja glissandoja. Kumpikin muusikko käytti soitossaan myös pariääniä ja bordunasäveliä.</p>	
Asiasanat – viulu, kansanmusiikki, Shetlanti, ornamenttiikka, muuntelu, analyysi, soittotyyli	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO.....	1
2	TUTKIMUKSEN TARKOITUS	3
2.1	Työssä esiintyvät keskeiset käsitteet.....	3
2.2	Teoreettinen viitekehys.....	3
2.3	Aiemmin tehtyjä opinnäytetöitä kansanmusiikin saralla.....	8
2.4	Oletuksiani shetlantilaisen tyylin piirteistä.....	10
3	TUTKIMUSASETELMA	11
3.1	Musiikkikulttuurien tutkimuksesta ja muuntelusta	11
3.2	Tutkimusongelmat.....	15
3.3	Shetlantilaista perinnesävelmusiikkia käsittelevästä aiemmasta tutkimuksesta	17
3.4	Shetlantilaisen musiikin tutkimus tänään.....	18
3.5	Tom (Tammie) Anderson (1910-1991).....	19
3.6	Aly Bain (1946-)	21
4	MUUNTELU KANSANMUSIIKISSA – KOLME TUTKIMUSTA MUUNTELUSTA.	24
4.1	Hannu Saha: Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu	24
4.2	Jukka Louhivuori: Hengellisten kansansävelmien muuntuminen: veisuu innovaation ja tradition paineessa	28
4.3	Peter Cooke: The Fiddle Tradition of the Shetland Isles.....	30
4.4	Huomioita kirjallisuudesta	31
4.5	Mestari-kisälli -metodista	31
4.6	Muuntelun ydinkysymyksiä.....	33
5	SHETLANTILAISEN PERINNEVIULUMUSIIKIN HISTORIAA.....	35
4.1	Shetlannin saarten yhteys Skandinaviaan.....	36
5.2	Shetlantilaisen perinnesävelmusiikin juurilla.....	36
5.3	Kun viulu rantautui Shetlantiin – kalastuksen merkitys saarten pelimanniviulumusiikin kehitykselle.....	37
6	PERINNEVIULUMUSIIKIN SOSIAALISISTA FUNKTIOISTA.....	39
6.1	Häät.....	39
6.2	Joulu ja uusi vuosi.....	39
6.3	Kansanmusiikkiperinne nykypäivän Shetlannissa	40
6.4	Shetlantilaisten pelimannien repertoaari.....	42
6.4.1	Reel	43
6.4.2	Air	45
6.5	Shetlantilaisen perinnesävelmusiikin tyylipiirteitä.....	46
7	TIEDONKERUU JA ANALYYSI	48
7.1	Tutkimusaineistot arkistoissa ja muut analyysimateriaalit	48
7.2	Transkriptio.....	50
7.3	Analyysi omaa soittoa apuna käyttäen.....	53
7.4	Transkriptioissa käytetyt symbolit	55
7.5	Aineiston kappalekohtainen analyysi.....	56
7.5.2	Da Day Dawn.....	58
7.5.3	Auld Swaara.....	62
7.5.4	Auld Foula Reel.....	66
7.5.5	Faroe Rum.....	70
7.6	Muusikoiden tyylien yhteneväisyyksistä ja eroista	72
8	DISKUSSIO	74
8.1	Mahdollisia jatkotutkimusaiheita.....	76
8.2	Havaintoja oppimisprosessista.....	76

SUMMARY	78
LÄHTEET	79
LIITTEET	85

1 JOHDANTO

Pohtiessani sopivaa aihetta seminaarityölleni, minulla oli mielessäni erilaisia vaihtoehtoja elokuvamusiikin tutkimuksesta biografian kirjoittamiseen. Eri maiden musiikkikulttuurit ovat aina kiinnostaneet minua. Erityisesti Brittein saarten perinnemusiikki on sydäntäni lähellä. Olen aiemmin opiskellut klassista viulunsoittoa ja valmistunut opinnoistani muusikoksi. Näiden opintojen aikana en juurikaan ennättänyt perehtyä muihin soittotyyleihin, joten suunnitellessani seminaarityötä näin tilaisuuteni koittaneen.

Pari vuotta sitten pitkäaikainen haaveeni toteutui ja pääsin käymään Skotlannissa. Siellä minulla oli tilaisuus kuunnella myös perinnemusiikkia, josta pidin suuresti. Pelimannien vikkelät sormet ja musiikin tarttuva rytmi vetivät kovasti puoleensa. Klassisen viulunsoiton koulutuksen saaneena minua kiehtoo kansanmusiikin erilainen soittotyylly ja tekniikka. Lisäksi esiintymiskäytäntö on kovin erilainen klassiseen viulumusiikkiin verrattuna. Orkesterimuusikolla on harvoin tarvetta esimerkiksi vetää lonkalta improvisoitu soolo, kun taas perinnemusiikissa on itsestään selvää, että näin tehdään.

Mietin, että tästä aiheesta haluaisin tietää enemmän. Ajatus jäi itämään ja lopulta päädyin ottamaan selvää, mitä tutkimuksia skotlantilaisesta pelimanniviulumusiikista on aiemmin tehty. Kävi ilmi, että aiheesta ei ollut kovin kattavasti tietoa saatavilla, varsinkaan suomeksi. Sitä käsitteleviä kotimaisia opinnäytetöitä ei ole vastaani tullut. Tutkiessani sitä kirjallisuutta, jota onnistuin saamaan käsiini, aiheeni tarkentui vielä lisää. Olen päättänyt tutkimaan shetlantilaisen perinneviulumusiikin ornamenttiikkaa tarkastelemalla aihetta analysoiden shetlantilaiseen traditioon merkittävällä tavalla vaikuttaneiden viulistien soittotapaa ja vertailemalla muusikoiden soittotyylejä keskenään.

Tutkimukseni tarkoituksena on ollut tuoda lisävaloa siihen, mistä shetlantilaisessa pelimanniviuluperinteessä on kysymys, sekä tarjota työkaluja soittotyylin omaksumiseen shetlantilaisesta perinneviulumusiikista kiinnostuneille harrastajille ja muusikoille. Minulle tämän tutkielman tekeminen on ollut kiehtova matka shetlantilaiseen perinteeseen, toivottavasti se on sitä myös tutkielmani lukijoille!

Luvussa kaksi olen käsitellyt tutkielmani teoreettista viitekehystä, sekä kertonut tutkimuksessa esiintyvät keskeiset käsitteet.

Luvussa kolme olen kertonut tutkimustehtävästäni käyden läpi tämän tutkimuksen tutkimusongelmat. Lisäksi olen käsitellyt musiikkikulttuurien tutkimusta, sekä shetlantilaista perinneviulumusiikkia käsittelevää tutkimusta ennen ja nyt. Luvusta löytyvät myös taustatiedot analyysin kohteena olevista muusikoista.

Luvussa neljä olen perehtynyt mestari-kisälli -metodiin ja muuntelun ydinkysymyksiin.

Luvussa viisi olen kertonut shetlantilaisen pelimanniperinteen taustoista käymällä läpi siihen vaikuttaneita tekijöitä, kuten shetlantilaisen kulttuuriin kytköksiä skandinaaviseen perinteeseen ja kalastuselinkeino merkitystä saarten musiikkielämän kehitykselle.

Luvussa kuusi olen käynyt läpi perinneviulumusiikin sosiaalisia funktioita shetlantilaisissa yhteisöissä. Millaisissa tilaisuuksissa musiikkia on käytetty ja mitä traditioita siihen liittyy? Lisäksi olen kertonut myös shetlantilaisten pelimannien repertoaarista ja saarten musiikin tyylipiirteistä.

Luvussa seitsemän olen käsitellyt tutkielman tiedonkeruuprosessia ja analyysimenetelmiä.

Tämä osio sisältää tutkielmani analyysimateriaalin esittelyn sekä analyysin tuloksineen.

Luku kahdeksan on diskussio. Olen käsitellyt siinä tutkimuksessani esiin nousseita havaintoja, reflektoinut omaa tutkimusprosessiani sekä miettinyt mahdollisia jatkotutkimusaiheita. Sitä seuraavat summary ja liitteet.

2 TUTKIMUKSEN TARKOITUS

2.1 Työssä esiintyvät keskeiset käsitteet

Tutkimuksessani olen käyttänyt termejä perinneviulumusiikki ja pelimanni- viulumusiikki samaa tarkoittavina. Samoin myös pelimanni ja viulisti tarkoittavat tässä opinnäytteessä samaa asiaa, alueensa musiikkiperinteeseen perehtynyttä kansanmusiikkia.

Shetlantilaisen pelimanni- viulumusiikin ominaispiirteitä olen käsitellyt tarkemmin tutkielman kohdassa 6.5, mutta mainitsen tässä kuitenkin tyyliä kuvaavat termin *lilt*, joka merkitsee rytmistä muuntelua melodialinjassa, esimerkiksi fraseeraamalla tasasävelisen sävelryhmän vapaina kestoina. Toinen rytmää kuvaava termi on *lift*. Sillä tarkoitetaan musiikillista nostetta ja se liittyy eloisaan tempoon ja aksentointiin. Shetlantilaisessa tanssimusiikissa hyvä lift on tärkeä ominaisuus. *Slide* tarkoittaa tässä tutkimuksessa lyhyttä liukua seuraavalle sävelelle.

2.2 Teorettinen viitekehys

Tutkimukseni kohteena on shetlantilainen musiikkikulttuuri, jonka tarkastelussa olen keskittynyt saarten pelimanni- viuluperinteeseen kahden Shetlannin tunnetuimpiin lukeutuvien muusikoiden soittoa analysoimalla ja tekemällä havaintoja heidän tulkintojensa tyyli- piirteistä, sekä vertailemalla näiden muusikoiden tyylejä toisiinsa. Näin ollen tutkimukseni sijoittuu kulttuurintutkimuksen ja etnomusiikologian piiriin.

Bruno Nettl on teoksessaan *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* määritellyt etnomusiikologian kenttää seuraavasti. Musiikki tulee ymmärtää ihmis- yhteiskunnan tuotteena ja kulttuurin osana. Etnomusiikologit painottavat musiikillisen muutoksen ymmärtämistä enemmän prosessien kuin tapahtumien näkökulmasta. Etnomusiikologiassa tutkitaan musiikin ja yhteiskunnan välistä suhdetta, – kuinka yhteiskunta omaksuu, suhtautuu ja muuttaa sitä ja miten oman yhteiskunnan ulkopuolinen musiikki heijastuu siitä. Etnomusiikologeja kiinnostavat yhteiskunnan musiikillisen itsemäärittelyn muodot ja taksonomiat. Etnomusiikologia tutkii maailman musiikkia relativistisesta ja vertailevasta näkökannasta käsin. Tavoitteena on tutkia musiikkia sen omilla ehdoilla ja ymmärtää sitä sen oman yhteiskunnan tavoin. Etnomusiikologiaa kiinnostaa kulttuurille ominainen musiikki ja sen eri ilmenemismuodot yhteiskunnassa yli kaikkien luokkarajojen. Nettlin mukaan kenttätö on

etnologian keskeinen menetelmä ja suora kohtaaminen musiikkiin osallisten ihmisten kanssa, samoin kuin musiikkitalanteisiin osallistuminen, on välttämättömyys. Informanttien joukko on pieni ja työskentely intensiivistä. Tavoitteena on, että tutkimuksesta hyötyvät myös he, joiden musiikkikulttuurin parissa työskennellään. (Nettl 2005, 12-13.)

Luokiteltaessa etnomusikologian tutkimuskohteita tutkimusmateriaalin mukaan tarkastelun kohteena voi olla kaikki inhimillisesti tuotettu musiikki, kuten esimerkiksi ”primitiivinen musiikki” eli heimomusiikki, suullisena perinteenä elävä musiikki, kansanmusiikki ja ulkoeurooppalainen musiikki, sekä nykymusiikki ja (länsimainen) klassinen musiikki. Tutkimuksessa voidaan keskittyä tutkijan oman kulttuurin ulkopuoliseen musiikkiin ja jonkin tietyn alueen musiikkiin. Määriteltäessä etnomusikologian kenttää tutkimusorientaation kautta sen suuntauksia ovat muun muassa historiallinen tutkimus, musiikkikulttuurien- ja järjestelmien vertaileva tutkimus ja musiikkiantropologia, jossa musiikkia tutkitaan kulttuurina tai kulttuurisessa kontekstissaan. (Nettl 2005, 4-5.)

Opinnäytetyöni on tapaustutkimus (case study), jonka keskiössä ovat kahden shetlantilaissyntyisen mestaripelimannin tiettyyn aikaikkunaan sijoittuvat tulkinnat neljästä kappaleesta, jotka ovat tunnettuja shetlantilaisessa musiikkiperinteessä. Tapaustutkimukselle on ominaista se, että siinä käsitellään perinpohjaisesti yhteen tai muutamaaan ilmiönkokonaisuuteen tai kohteeseen liittyviä kysymyksiä. Sen tarkoituksena on aikaansaada intensiivistä ja yksityiskohtaista tietoa tutkimuksen kohteena olevasta asiasta. Menetelmän tarkoituksena on pyrkiä ymmärtämään yksittäistapauksia ja tulkitsemaan niitä omassa kontekstissaan etsimällä tietoa tutkimuskohteen sisäisistä periaatteista, mekanismeista, prosesseista ja siihen liittyvän toiminnan dynamiikasta siten, että tuloksilla on mahdollista todistaa tutkimuksen kattavampi sosiokulttuurinen arvo ja mahdollinen yleistettävyys. Tapaustutkimusta on mahdollista toteuttaa useiden erilaisten analyysimetodien keinoin. (Jyväskylän yliopiston Koppa n.d.)

Olen tarkastellut tutkimuksessani ensisijaisesti soittonäytteissä esiintyvää ornamentiikkaa ja sen variaatioita, sekä siinä ilmeneviä soittajakohtaisia eroja. Analyysini kohteena ovat arkistoista löytyneet soittotalenteet sekä levytykset, koska tämän työn puitteissa minulla ei ole ollut mahdollisuutta kenttätyöhön ja vanhempi pelimanni Tom Anderson on jo edesmennyt. Tutkimukseni tarkoituksena ei ole ollut tuottaa kaiken kattavaa teoriaa shetlantilaisen

perinneviulumusiikin tyylipiirteistä, vaan selvittää tutkittavien pelimannien tulkinnoissa esiin nousevia tekijöitä, jotka antavat mahdollisesti viitteitä laajemminkin shetlantilaisessa kansanmusiikissa esiintyvistä ominaisuuksista ja musiikillisista toteutustavoista. On kuitenkin otettava huomioon, että soittotyyli on yksilöllinen ominaisuus ja jokaisella muusikolla on oma tapansa ilmaista itseään musiikillisesti. Myös esityskonteksti, muusikon vireystila ja monet muut tekijät vaikuttavat osaltaan tulkintoihin. Näin ollen analyysissä käytetyt tallenteet antavat kuvan siitä, miten muusikko toteuttaa soittaessaan koristemuuntelua ja muita variointitapoja juuri sinä kyseisenä hetkenä, jolloin tallenne on tehty. Toisena ajankohtana hänen tulkintansa on todennäköisesti erilainen, koska kahta täysin identtistä soittokertaa ei ole.

Olen käyttänyt tutkimuksessani laadullista eli kvalitatiivista tutkimusotetta. Laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus on menetelmäsuuntaus, jossa tavoitteena on tutkia mahdollisimman kokonaisvaltaisesti kohteena olevaa ilmiötä (Hirsjärvi, Sajavaara & Remes 2009, 161.) Laadulliselle tutkimukselle tyypillistä on induktiivinen analyysi, jossa pyritään tekemään päätelmiä ja yleistyksiä aineistosta nousevien seikkojen perusteella. (Hirsjärvi, Sajavaara & Remes 2000, 155.) Tämä on ollut tavoitteena myös omassa opinnäytetyössäni. Hanna Vilka (2005) toteaa kirjassaan *Tutki ja Kehitä* osuvasti, että laadullisen tutkimuksen tavoitteena ei ole löytää totuutta tutkittavasta asiasta. Sen sijaan tutkija voi tutkimuksellaan paljastaa esimerkiksi ihmisen tuottamasta kulttuurituotteesta jotain, joka on välittömän havainnon tavoittamattomissa. (Vilka 2005, 98.)

Pelkistetyimmillään määreet ”kvalitatiivinen” tai ”laadullinen” käsitetään tutkittavana olevan aineiston sekä analyysin rakennetta kuvaavina. Aineistoa voi lähestyä monin eri tavoin, kuten kvantitatiivisia (numeraalisia) menetelmiä käyttämällä. Muun muassa haastatteluiden tuottamaa aineistoa on mahdollista analysoida niin laadullisesti kuin määrällisestikin. Yksinkertaisimmillaan kvalitatiivinen aineisto koostuu tekstin muodossa olevasta tutkimusmateriaalista. Laadulliselle tutkimukselle ominaisia piirteitä ovat muun muassa hypoteesittomuus, aineistonkeruumenetelmä, teoreettinen- tai harkinnanvarainen otanta, tutkittavien näkökulma, tutkimuksen tyyli ja tulosten esitystapa, aineiston laadullis-induktiivinen analyysi, tutkijan asema ja narratiivisuus. Eskolan ja Suorannan mukaan tärkeintä on valita tutkimuksessa käsiteltävien ongelmien ratkaisuun soveltuvat menetelmät. Laadulliset menetelmät toimivat työkaluina empiiristä ilmiötä tutkittaessa. Tutkimuksessa kohdeilmiön käsitteellisen pohdinnan merkitys on tärkeää. Osallistuvuudella on laadullisessa tutkimuksessa

keskeinen asema, mutta se ei ole kuitenkaan kvalitatiivisen tutkimuksen välttämätön edellytys. (Eskola & Suoranta 2008, 13-18.)

Tutkimussuunnitelman ei tarvitse olla laadullisessa tutkimuksessa lopullisessa muodossaan tutkimuksen alkaessa, vaan se kehittyy tutkimuksen edetessä. Avoimen tutkimussuunnitelman avulla on mahdollista saavuttaa osittain erilaisten ilmiöiden prosessinomainen luonne. Tutkimuksen eri osa-alueet aineistonkeruusta raportointiin kietoutuvat avoimessa tutkimussuunnitelmassa yhteen tulkinnan käsittäessä koko tutkimusprosessin. Näin ollen tutkimusprosessin pilkkominen toinen toistaan seuraaviin jaksoihin voi olla haastavaa ja tutkimussuunnitelma tutkimuskysymyksiin voi olla tarkastelun kohteena myös aineistonkeruun edetessä. Tutkijan on hyvä yrittää tiedostaa omat tutkimuskohteeseen liittyvät arvostukset ja esioletukset. Näin oman subjektiivisuuden tuntemuksen kautta saadaan synnytettyä tutkimuksen edellyttämä objektiivinen tutkimusote. (Eskola & Suoranta 2008, 13-17.)

Analyysini kohteena olevat muusikot ovat olleet keskenään mestari-kisälli -suhteessa, Aly Bainin ollessa Tom Andersonin oppilaana. Molemmat heistä ovat opettaneet kansanmusiikkia uusien sukupolvien kisälleille. Itsekin olen ollut kisällinä uuden edessä: Kansanmusiikki on genrenä minulle tuntemattomampi, koska olen saanut klassisen musiikin koulutuksen. Vielä merkittävämpi kisällisyys sisältyy shetlantilaiseen perinneviulumusiikkiin, koska se on minulle kokonaan uusi musiikin kenttä. Kun olen tutkinut näiden huippumuusikoiden äänitteitä myös itse niiden mukana soittaen, olen ollut kisällinä tuntemattomalla maaperällä, vaikken olekaan ollut suorassa opettaja-oppilassuhteessa kyseisiin soittajiin nähden. Tarkemmin tästä menetelmästä kirjoitan tutkielmani kohdassa 4.5, jossa käyn läpi Hannu Sahan ajatuksia tähän tutkimusmetodiin liittyen.

Olen hyödyntänyt tutkimuksessani tutkiva muusikko- musisoiva tutkija -asetelmaa analysoiden sekä tulkiten tutkimusmateriaalia oman muusikkotaustani avulla. Vuosien varrella klassisen musiikin koulutuksessa saadut tiedot ja taidot ovat muodostaneet sen lähtökohdan, josta olen ponnistanut tutkimaan itselleni uutta musiikkikulttuuria ja sen ominaispiirteitä. Analyysissäni olen käynyt pelimannien tulkinnoissa olevat ornamentit läpi oman soittoni avulla tehden samalla havaintoja muusikoiden soittotylien yksilöllisistä piirteistä. Näin tutkimukseen on tullut mukaan myös musisoinnin elementti ja olen saanut kirjaimellisesti ”näppituntuman” äänitteiden sisältöön.

Analyysini tutkimusote on vertaileva. Vertaileva tutkimus voi perustua sekä laadullisten analyysimenetelmien ja aineistojen käyttöön että määrällisiin aineistoihin ja analyysimenetelmiin. Tälle tutkimustavalle ominaista on tutkimuksessa esiintyvien sosiaalisten yksiköiden tai tapauksien yhtäläisyyksien ja eroavuuksien määrittely. Vertailun kohteena voivat olla jollain tavalla yhteismitallisiksi ja tämän vuoksi vertailukelpoisiksi todetut erilaiset prosessit, tapaukset tai esimerkiksi maantieteellisesti rajautuneet yksiköt (Jyväskylän yliopiston Koppa n.d.)

Tätä samaa aihetta etnomusikologian näkökulmasta käsittelee Erkki Pekkilä (1991) artikkelissaan *Musiikkianalyysi*. Tilanteesta riippuen musiikkianalyysi voi etnomusikologian kenttään sijoituessaan tarkoittaa kolmea asiaa. Nämä ovat musiikintutkimuksen lähestymistapa, tutkimusmetodi ja kirjallinen analyysityö. Pekkilän mukaan yleisellä tasolla määriteltynä analyysi tarkoittaa jonkin asian seikkaperäistä tarkastelua ja kuvaamista, jonka tarkoituksena on selvittää, mistä tarkastelun kohteena oleva ilmiö koostuu. Hän toteaa, että musiikin analyysi voi olla vertailevaa tai kuvailevaa. Kuvailu on jonkun asian luonteenpiirteiden tai ominaisuuksien selostamista, kun taas vertailu tarkoittaa vähintään kahden asian tarkastelua. Tällöin vertailu voi kohdistua esimerkiksi alueellisiin tyyliin tai eri henkilöiden soittotyyliin. Pekkilä jatkaa, että kansanmusiikintutkija tai etnomusikologi käyttää analyysiä tutkimuksensa toteutuskeinona, koska hän on utelias tutkimuksen kohteena olevan ilmiön suhteen. Hän haluaa saada aiheestaan uutta tietoa ja selvittää miten asiat todella ovat. Analyysissä käytettävä tutkimusmenetelmä määräytyy tutkimusongelman mukaan. Tutkimuskysymyksenä voi olla mikä hyvänsä tutkittavissa oleva erikoisongelma. Sellainen voi olla esimerkiksi rytmin käsittely, fraseeraus, formulat tai koristelu. (Pekkilä 1991, 153-156.) Kun olen peilannut oman tutkimukseni motiiveja, aihepiiriä ja tarkoitusta siihen, mitä yllä on sanottu vertailevasta tutkimuksesta ja erityisesti musiikkianalyysistä etnomusikologiassa, on selvää, että se sijoittuu tähän viitekehykseen.

2.3 Aiemmin tehtyjä opinnäytetöitä kansanmusiikin saralla

Kansanmusiikin muuntelua ja ornamenttiikkaa on tutkittu monissa opinnäytetöissä. Olen käsitellyt tässä niistä muutamia, jotka ovat tutkimusaiheeltaan lähellä omaani.

Minja Niiranen on pro gradu -työssään *Sean-nós-laulutyylin salat – Laulajan ja tutkijan näkökulma* tutkinut irlantilaista sean-nós- laulutyyliä. Hän on perehtynyt tyyliin oman muusikkoutensa avulla tutkien sean-nósin keskeisimpiä tyylipiirteitä ja niiden esiintyvyyttä omissa tulkinnoissaan laulaen itse eri esimerkkikappaleet. Näin ollen hän toimii opinnäytteessään sekä tutkijana että tutkimuksen kohteena. Työmuodoksi Niiranen on valinnut kansiogradun ja hänen tutkimuksensa sisältää myös CD:n, joka sisältää analyysin kohteena olevat laulut. Niiranen kertoo, että CD-äänitteen liittäminen osaksi tutkimusta mahdollistaa uusia lähestymistapoja esimerkiksi analyysin suhteen. Hän pitää tekstin ja äänitteen yhdistämistä tutkimuksen kannalta ihanteellisena työmuotona transkriptioanalyysiin verrattuna, kun tutkimuksen keskiössä on kuulonvarainen lauluperinne. (Niiranen 2004, 1-6.)

Niiranen keskittyy työssään analysoimaan koristelua, muuntelua ja fraseerausta. Nämä kolme elementtiä muodostavat tyylin toteuttavan yhdistelmän. Hän ei pidä transkriptiota sopivana menetelmänä laulussa ilmenevän muuntelun ja koristelun merkitsemiseen, koska se voi antaa rytmisesti virheellisen kuvan koruista ja sisältää myös liian paljon tietoa laulajan kannalta. Tämän vuoksi hän on valinnut työmuodokseen graafisen analyysin, jonka merkintätavan hän on luonut musiikintutkija John O’Keeffen graafisiin merkkeihin pohjautuen. (Niiranen 2004, 9-11.)

Sean-nós-laulutyylin tärkeimmäksi ominaisuudeksi koristelun ja perusominaisuuksien (säestyksettömyys, vapaarytmisyys, solistisuus ja iirinkielisyys) ohella Niiranen mainitsee muuntelun. Työkaluja muuntelun toteuttamiseksi ovat koristelu, muut tyylikeinot sekä fraseeraus. Viimeksi mainittua Niiranen pitää tyylin kokoavana elementtinä. Näistä tyylin eri osatekijöistä rakentuu muusikon työkalupakki, jota hän käyttää muun muassa luovuutensa ja musikaalisuutensa ohjaamalla tavoilla. Myös esitystavasta ja eri musiikillisista ja kulttuurisista tekijöistä koostuvalla kontekstilla on merkitystä. (Niiranen 2004,40.)

Niiranen toteaa lopuksi, että hänen työssään käyttämänsä metodit ja tutkimusjärjestys soveltuvat parhaiten kuulonvaraisen ja siten alati muutostilassa olevan tyyliin perehtymiseen ja tutkimukseen. (Niiranen 2004, 61.)

Minja Niirasen kanssa käymäni keskustelut ja hänen opinnäytetyöhönsä perehtyminen ovat antaneet alkusysäyksen sille idealle, että tekisin oman tutkielmani skotlantilaisesta musiikista. Alun perin ajatuksenani oli sisällyttää työhöni myös soiva osio ja Niirasen työ antoi näkökulmia siihen, kuinka monipuolisesti tällaisen omaa muusikkoutta yhtenä työvälineenä hyödyntävää tutkimusta olisi mahdollista toteuttaa. Minulla on mennyt kuitenkin sopivaa tutkimusmateriaalia kartoittaessani sen verran aikaa, että päädyin jättämään omalla kohdallani äänitteen sisällyttämisen työhön mahdolliseen jatkotutkimukseen. Kuten Niirasen työ, myös omani sijoittuu kelttimusiikin kenttään ja osa heleistä ovat samantyyllisiä kuin shetlantilaisessa musiikissa. Niiranen on päätenyt käyttämään työssään graafista analyysia. Pohdin tämän työmuodon soveltuvuutta myös omaan tutkimukseeni, mutta tulin siihen tulokseen, että transkriptioiden avulla saan tarkemman käsityksen analyysin kohteena olevien äänitteiden ornamenttiikasta. Jos tutkimuksen kohteena olisi myös tulkintojen rytmisten elementtien kartoitus, voisi tietokoneavusteinen analyysi olla hyvä valinta kuulonvaraisen tulkinnan rajallisuuden vuoksi.

Juhani Näreharju on vuonna 1995 julkaistussa pro gradu -työssään *Puntti: äänenpaineen vaihtelut pelimanniviulisin tyylipiirteiden kuvaajana* tutkinut pelimannien jousenkäyttöä. Näreharju toteaa, että perinteisen nuottikirjoituksen avulla on hankalaa saada merkittyä dynamiikan muutoksia ja äänen sävyjä. Notaatiosta jäävät uupumaan tyystin esitystyylisiin liittyvät kiintoisat detaljit. Hän on määritellyt tutkimuksensa tavoitteiksi perehtyä kansanmusiikissa esiintyvän puntituksen akustiseen olemukseen analyysin avulla ja selvittää signaalianalyysin potentiaalia soittotyylin kuvauksessa sekä esimerkkiaineistoa analysoitaessa. (Näreharju 1995, 1-3.) Keskityn omassa työssäni shetlantilaisen pelimanniviulisin vasemman käden ornamenttiikkaan, kun taas Näreharju rajaa tutkimuksensa koskemaan pelimannien jousenkäytössä esiintyvää puntitusta. Hänen tutkimuksessaan käyttämänsä signaalianalyysi voisi olla yksi mahdollinen menetelmä, jos shetlantilaisen ornamenttiikan tutkimusta jatkaisi pidemmälle.

Ville Ojanen (2007) on tehnyt pro gradu -tutkielmansa *Punttia etsimässä – Näkökulmia kansanmusiikkityylin opettamisesta klassisen viulunsoiton opiskelijoille* myös kansiograduna ja lähestynyt pelimanniviulismia pedagogisesta näkökulmasta. Hänen tutkielmansa päämääränä on ollut määrittää klassisesta koulutustaustasta tulleiden viulistien sudenkuoppia pelimanniviulisin opiskelun suhteen, eli missä tyylillisissä asioissa heillä oli oppimisvaikeuksia ja minkä vuoksi. Tavoitteena on ollut helpottaa oppimisprosessia ottamalla

tutkimuksessa ilmi tulleet tekijät huomioon tyyliä opettaessa, sekä opetusmetodien selkeyttäminen. Soittoteknisiä haasteita Ojanen on kartoittanut pitämällä klassisen taustan omaaville soittajille pelimanniviulukurssin, joka keskittyi kaustislaiseen pelimannityyliin. Pelimanniviuluismin keskeisimpiin piirteisiin hän lukee muuntelun, koristelun, puntituksen ja kaaritukset. Ojanen toimi itse opettajana kurssilla ja metodina hän käytti mestari-kisällimetodia. Tyyliiltään tutkielma on laadullisia menetelmiä hyödyntävä etnografinen toimintatutkimus. Kurssin alussa ja lopussa olleiden mittausten (oppilaat soittivat saman kappaleen) lisäksi esityskerrat videoitiin. Tyylipiirteiden edistymisen kartoittamista varten Ojanen on käyttänyt itse kehittämäänsä pelimannityylitaulukkoa. (Ojanen 2007, 2.) Ojaseen tutkielmasta tekee oman työskentelyni näkökulmasta mielenkiintoisen se, että myös hän on käyttänyt työssään mestari-kisälli -metodia ja hänen työnsä käsittelee pelimanniviuluismin tyylipiirteiden oppimisprosessia; myös mm. muuntelua ja ornamenttiikkaa. Itse olen työni suhteen kisällin positiossa, Ojaseen toimiessa omassa työssään mestarina.

2.4 Oletuksiani shetlantilaisen tyylin piirteistä

Oletukseni on, että ornamenttiikka on keskeinen shetlantilaisessa pelimanniviulumusiikissa käytetty tyylipiirre ja musiikin rytmiä korostava tehokeino. Todennäköisesti hidastempoisemmissa analyysikappaleissa ornamenttiikan käyttö on runsaampaa, koska nopeassa tempossa soittaessa heleiden soittamiselle ei jää paljoa aikaa – ainakaan laajempien helekuvioden ollessa kyseessä. Oletan myös, että löydän opettaja-oppilassuhteessa olleiden muusikoiden soittotyylistä sekä yhteneväisyyksiä että eroja ja että nuorempaa sukupolvea edustava soittaja on tuonut perinteiseen tyyliin jotain uutta.

Mitä taas tulee omaan soittooni kun käyn kappaleissa olevat ornamentit läpi soittamalla ne itse, uskon, että tulkinnoista löytyy sellaisia heleitä ja muita koristeluelementtejä myös jousikäden osalta, jotka ovat minulle klassisen tradition edustajana vieraampia.

3 TUTKIMUSASETELMA

Seuraavassa esittelen tutkimuksen lähtökohdat tarkemmin. Käyn myös läpi tutkimusongelmat ja kerron taustatiedot tutkimukseni kohteena olevista viulisteista.

3.1 Musiikkikulttuurien tutkimuksesta ja muuntelusta

Hannu Saha on määritellyt kansanmusiikin kokonaisuudeksi, joka muodostuu kulttuurisen yhteisön traditioihin pohjautuvista teoksista ilmentäen siten tuottajiensa sosiaalista ja kulttuurista identiteettiä. Kansanmusiikki on siis yhteistä informaatiota, jonka juuret ovat syvällä sitä tuottavan yhteisön perinteissä ja se saa vitaliteettinsa jäsentensä luovasta ajattelusta. Sen arvot ja normit siirtyvät muistinvaraisesti, tyypillisesti jäljittelyn avulla. Tämän vuoksi kansanmusiikin varmimpia ominaisuuksia ovatkin musiikin välittymistavasta johtuvat sisällön ja muodon variaatiot. Kollektiivisista normeista huolimatta siihen voi liittyä esimerkiksi repertoarin ja genren suhteen myös traditioon kuulumattomia piirteitä. (Saha 1996, 35.) Kansanmusiikki ei siis ole luonteeltaan staattinen konstruktio, vaan se elää esittäjiensä tulkinnoissa, sekä muusikoiden ja vastaanottajien välisessä kommunikaatiossa alati muuntuen.

Pekka Toivanen on korostanut väitöskirjassaan *The Pencerdd's Toolkit: Cognitive and Musical Hierarchies in Medieval Welsh Harp Music* sitä, kuinka tärkeää tutkijan on tiedostaa perinteen, tekstin ja esityksen yhteys – se, että musiikkiteosta ei voi erottaa perinteen ja esityksen kontekstista. Tämän vuoksi on tärkeää pysyä valppaana sekä aikojen saatossa tapahtuvien perinteen sisäisten muutosten että ulkoisten vaikutteiden suhteen. On harhaanjohtavaa ajatella teosta arkkityyppisenä, koska silloin teksti jää merkitykseltään suppeaksi. Myös musiikkiin kytkeytyvät kognitiiviset, musiikilliset ja kulttuuriset prosessit voivat tällöin jäädä vaille huomiota. Toivanen toteaa, ettei kuulonvaraisen musiikkikulttuurin musiikista ole olemassa ainoita oikeita versioita, saati lopullista auktoriteettia niiden taustalla. Kulttuurien kirjoon sisältyy niitä, joissa arvostetaan yksilöllistä luovuutta ja muusikoiden kykyä ainutlaatuisiin tulkintoihin, sekä niitä, joissa äärimmäinen toistettavuus on pohjimmainen arvo. (Toivanen 2001, 41-56.)

Väitöskirjassaan *Musiikki tekstinä: Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi* (1988) Erkki Pekkilä on yhdistänyt musiikillisen informaation ja siihen liittyvän

puheinformaation tutkimuksen. Työnsä tavoitteiksi Pekkilä määrittelee teorian kehittämisen musiikkikulttuurin sisältämän musiikin ja siihen liittyvän puheen välisistä suhteista ja niiden merkityksestä, sekä näiden edellä mainittujen tekijöiden samanaikaiseen tutkimiseen soveltuvan metodologian luomisen. Teorian ja metodologian toimivuutta on kokeiltu tapaustutkimuksessa yhden pelimannin musiikki- ja puhetietoutta edustavaan empiriseen aineistoon soveltamalla. Tutkimuksensa lähtökohdiksi Pekkilä on esittänyt kaksi olettaa: kulttuurin musiikki-ilmaisut ovat struktuureja ja muusikoiden musiikkiaan koskevaa puheenmuodostusta löytyy myös kuulonvaraisista kulttuureista. Struktuurit muodostuvat erilaisista perusyksiköistä ja niiden keskinäisistä suhteista. Analysoimalla näitä erilaisia osatekijöitä on mahdollista muodostaa syvärakenteet paljastava musiikillinen kielioppi. (Pekkilä 1988, 17-21.)

Kansansävelmistä musiikkiteksteinä Pekkilä toteaa, että alkutekstin määrittämistä hankaloittaa kansanmusiikissa runsaasti esiintyvä variointi, joka johtuu musiikin välittymisestä kuulonvaraisesti. Kuulonvaraisuudesta johtuen ei graafisen muodon saavaa alkutekstiä pääse syntymään, vaan musiikki välittyy ilman nuottikirjoituksen apua. Sävelmän ensisijaisuuden selvittäminen on usein mahdoton tehtävä, koska siitä on olemassa useita eri versioita. Nuotinnos on kuulonvaraisen kansanmusiikin kommunikaatioketjussa viimeinen lenkki. Sitä edeltävät säveltäjä, esittäjä ja hänen musiikkiesityksensä, sekä tämän esityksen vastaanottaja. Nuotintajan ylös kirjaama sävelmä sisältää kuitenkin jo tekijänsä luoman tulkinnan ja on siten yksi näkemys muiden joukossa, eikä sitä voida kutsua melodian alkutekstiksi. Sävelmä on osa esittäjänsä musiikillista kompetenssia ja on olemassa vain hänen mielessään. Tämän vuoksi ainoa väylä päästä sävelmän jäljille on musiikkiesitys ja siksi sen alkutekstin rekonstruoiminen on haastavaa. (Pekkilä 1988, 70-72.)

Kiinteiden alkutekstien puuttumisesta johtuen on luonnollista, että sävelmät muuntuvat esittäjiensä muistissa ja siitä esiintyy erilaisia variaatioita. Syinä tälle voi olla esimerkiksi, että sävelmää on soitettu eri tavoilla eri alueilla, tai pelimannien tavat oppia sävelmä ovat vaihdelleet. Joillakin soittajilla on halu varioida tekstiä ainaisen saman toistamisen sijaan ja soittajien muistamiskyvyssä löytyy myös eroja. Erkki Pekkilä on jakanut kansansävelmissä esiintyvän muuntelun kahteen kategoriaan. Muusikot joko esittävät saman sävelmän eri versioina tai muusikko tulkitsee kappaleen varioiden sitä kertauksissa tai eri esityksissä. Pekkilä toteaa, että näistä kategorioista vain jälkimmäisellä on teoreettista painoarvoa. Jos muuntelua havaitaan pelimannin eri esityskertoilla tai sävelmän kertausjaksoissa, siihen voi olla syynä

muusikon puutteellinen tekninen kompetenssi tai haluttomuus toistaa kappaletta samalla tavalla. Myöskin jos sävelmä on olemassa pelkkinä osina vailla kiinteää ideaalimuotoa, se muodostetaan uudelleen tiettyjen syntaksisten periaatteiden perusteella jokaisen esityskerran aikana. Sitä, että sävelmä muuntuisi, koska soittajan taidot eivät riitä sävelmän kertaamiseen samanlaisena, Pekkilä ei pidä uskottavana. (Pekkilä 1988, 72-73.)

Saha esittää eriävän mielipiteen Pekkilän näkemykseen muuntelukategorioiden merkityksellisyydestä. Hän toteaa, että molemmat muuntelumuodot ovat yhtä tärkeitä, koska siirryttäessä yksilön muuntelun tutkimuksesta useamman muusikon soiton tarkastelun kautta kokonaisen perinnealueen muuntelun tutkimukseen, avautuu mahdollisuus yhteisön taitojen kokonaiskuvan hahmottamiseen. (Saha 1996, 77.)

Sven Ahlbäck on väitöskirjassaan *Melody beyond Notes* (2004) tutkinut, voiko monofonista melodiaa kuuntelemalla saada yhteisen kokemuksen sen melodisesta pintarakenteesta ja toimiiko kognitiiviseen analyysiin pohjautuva menetelmä tämän kysymyksen selvittämisessä, sekä onko se sovellettavissa eri musiikkityyleihin. Tätä varten kehitettiin melodiakognition malli, jonka oli tarkoitus soveltua mihin tahansa musiikkityyliin, jossa melodian käsite näyttelee keskeistä osaa. Mallin puitteissa oli mahdollista käyttää tietokoneavusteista analyysimetodia, joka ajalliseen informaatioon ja suhteelliseen sävelkorkeuteen perustuen suorittaa melodian pintarakenteiden eri osatekijöiden analyysin. Tämä on vaatinut uusien menetelmien ja teoreettisten käsitteiden luomista muun muassa rytmin ja metrin suhteeseen liittyen. Mallin toimivuutta testattiin kuuntelukokeiden sarjalla. Tutkimuksen kuuntelumateriaali sisälsi notaatioita eri musiikkityyleistä, kuten länsimaisesta popista, Intian ja Lähi-Idän klassisesta musiikista, skandinaavisesta kansanmusiikista, jazzista, sekä länsimaisesta klassisesta musiikista. (Ahlbäck 2004, abstract.)

Tutkimuksen avulla on saatu selville, että jopa ihmiset, joilla on rajallinen kulttuurillinen piiri, voivat hahmottaa melodian eri tavalla. Tulokset antavat viitteitä siitä, että jopa kulttuurisesti vieraan musiikin ominaistekijät voidaan voivalt välittyä myös rajoitetussa melodisissa ärsykkeissä. Käyttämällä sääntöihin perustuvaa analyysimenetelmää tämä variointi on mahdollista mallintaa, koska mallin antamat ennusteet olivat yleisesti ottaen selkeästi sattumatason yläpuolella. Tutkimustulokset tukevat lähtöoletusta, että melodisella pintarakenteella on kognitiivinen kehys. Ahlbäckin mukaan tämä on tulkittavissa siten, että melodiaa voidaan pitää universaalina ”kielenä”, jonka jokainen ihminen hahmottaa omista lähtökohdistaan käsin. (Ahlbäck 2004, abstract.)

Nettlin mukaan tietyt rajoitteet musiikin rakenteissa voivat olla tarpeen silloin, jos kappale välitetään kuulonvaraisesti. Musiikin eri elementtien kesken on säilytettävä tasapaino siten, että niistä osa pysyy vakaina, toistuvina ja yksinkertaisina tarjoten näin toisille ominaisuuksille mahdollisuuden variointiin. Näitä toistuvia faktoreita voivat olla esimerkiksi muodon tiiviys, lyhytaikaisuus tai systeeminen vaihtelu, sekä motiivit ja rytmiset kuviot. Hän arvioi, että valtaosan maailman musiikillisista artefakteista muodostavat nimenomaan kuulonvaraisesti välittyvät ja ilman notaatiota sävelletyt kappaleet. Nettl mainitsee, että kuulonvaraisen musiikin oletetaan olevan hitaassa, mutta jatkuvassa muutoksessa, vaikka tutkimukset puoltavat tätä näkemystä vain osittain. (Nettl 2005, 297.) Samoin Toivanen toteaa, että musiikki on jatkuvan muutoksen prosessissa ja tämän vuoksi muistiin pohjautuvan musiikin transkriptio on vain heijastus musiikista. Esityksestä tai nauhoituksesta tehdystä transkriptiosta voidaan päätellä, miten tutkija tai editoija on halunnut lukijan tai kuuntelijan vastaanottavan tulkitsemansa informaation. (Toivanen 2001, 82.)

Musiikkiteksti on Pekkilän mukaan pitkälti analyttinen ja tulkinnallinen objekti, jota voidaan tulkita eettisesti tai eemisesti. Näin siksi, että kuulonvaraisen musiikin sävelmiltä uupuu kiinteä teksti ja niissä esiintyy muuntelua ja mahdollisesti myös improvisointia. Kun tekstiä lähestytään kulttuurisena yksikkönä, jota määrittävät kulttuurin jäsenien omat kriteerit, sitä tarkastellaan eemisestä näkökulmasta käsin. Jos musiikkitekstiä tulkitaan eettisillä standardeilla, se on makroyksikkö musiikillisessa kommunikaatiossa, josta voidaan analysoimalla eritellä perusyksiköt. Jälkimmäisessä tapauksessa musiikkitekstiltä voidaan edellyttää, että sillä on tutkimuksen kohteena olevan kulttuurin hyväksyntä, se on kiinteä (nuotinnettu) ja siitä on löydyttävä alku ja loppu. Analyysin kannalta on tärkeää, että kohde on kokonaisuudeltaan rajattu. (Pekkilä 1988, 76-77.)

Musiikin funktio muodostuu Erkki Pekkilän mukaan kahdella tavalla. Musiikkiteksti käsittää joko ulkoisia eli ulkomaailmaan viittaavia tai sisäisiä merkityksiä, toisin sanoen musiikin sisäisten osatekijöiden välisiä merkityssuhteita. Musiikilliset merkitykset voivat löytyä joko itse tekstistä, niiden lähettäjältä tai vastaanottajalta. Musiikkitekstin lähettäjä sisällyttää musiikkiin omat merkityksensä ja vastaanottaja tulkitsee niitä omalla tavallaan. Tällöin lähettäjän ja vastaanottajan näkemykset eivät välttämättä ole yhteneväiset. Jos tutkija tulee tutkittavan kulttuurin ulkopuolelta, hän ei vastaanottajan roolissaan voi olla tietoinen kaikista niistä merkityksistä, jotka kulttuuriin kuuluvalla lähettäjällä sisältyvät musiikkiin. Pekkilän mukaan yhteisön kollektiivinen näkemys on tulkinnallisesti luotettavampi kuin yksittäisen

ihmisen mielipide ja jos musiikkitekstin tulkintaan sisältyy eemisyuden vaatimus, merkitysten tulkinta tulisi jättää kulttuurin sisäisten vastaanottajien käsiin. (Pekkilä 1988, 77–86.)

Toivanen puolestaan toteaa, että kun tavoitteena on lähestyä musiikillisia todellisuuksia, jotka eroavat paikallisesti tai ajallisesti omastamme, ei se tosiasia, että voimme mennä takuuseen ainoastaan itse luomiemme esitysten alkuperäisyydestä, saa tulla tämän päämäärän tielle. (Toivanen 2001, 228).

3.2 Tutkimusongelmat

Seuraavassa esittelen tutkimuksen lähtökohdat tarkemmin. Käyn myös läpi tutkimusongelmat ja kerron taustatiedot tutkimukseni kohteena olevista viulisteista.

Olen pyrkinyt selvittämään tutkimuksessani, miten ornamenttiikkaa käytetään shetlantilaisessa pelimanniviulumusikissa. Tutkin tätä aihetta analysoimalla kahden keskenään opettaja-oppilassuhteessa olleiden, shetlantilaiseen perinnesusiikkiin keskeisesti vaikuttaneiden pelimannien soittotapaa ja vertailemalla tuloksia toisiinsa. Näin tutkimukseen tulee myös ajallista perspektiiviä. Tämä asetelma herättää myös jatkokysymyksiä: Kuinka ornamenttiikan käyttö vaihtelee eri soittajilla? Mitä yhtäläisyyksiä ja eroja soittajien tulkintoista löytyy? Tuoko nuoremman polven mestaripelimanni ornamenttiikan käyttöön jotain uutta? Olen valinnut analyysiin neljä kappaletta, jotka ovat Shetlannissa erittäin tunnettuja ja paljon soitettuja kansansävelmiä. Kaksi näistä ovat hitaampia slow air -tyyppisiä kappaleita ja kaksi puolestaan nopeampitempoisia reel -sävelmiä, jotka edustavat shetlantilaista tanssimusiikkiperinnettä. Näin tutkimuksen puitteissa on mahdollista tarkastella myös hitaiden ja nopeiden kappaleiden välillä esiintyvää koristemuuntelun vaihtelua. Aineiston keruussa haastavaksi osoittautui materiaalin yhteismitallisuuden saavuttaminen. Jos esimerkiksi jostain kappaleesta löytyi Tom Andersonilta monta tulkintaa, saattoi Aly Bainilta löytyä vain yksi – ja sama toisinpäin. Lopulta analyysiin valikoituivat kappaleet, joista löytyi eniten tallenteita ja jotka edustavat paikallista musiikkikulttuuria.

Tutkimukseni tarkoituksena ei ole luoda kaiken kattavaa kuvausta shetlantilaisen pelimanniviuluperinteen ornamenttiikasta, vaan hahmottaa joitakin ornamenttiikan käytön pääpiirteitä. Yritän selvittää miten, missä ja miksi ornamenttiikkaa käytetään eli kuinka tutkimukseni kohteena olevat muusikot toteuttavat melodian koristelua omassa soitossaan.

Ornamentiikan käyttö, kuten muukin muuntelu, on kuitenkin tapauskohtaista. Eri muusikot soittavat erilaisissa tilanteissa ja esiintymisyhteyksissä eri tavoin. Esimerkiksi tutkijalle soolona esitetty soittonäyte alueen tyylistä ja repertoaarista poikkeaa keikkatilanteesta, jossa muusikko soittaa yhteistyössä toisten muusikkojen kanssa. Tutkimustilanteessa muusikko saattaa pyrkiä antamaan geneerisemmän tulkinnan, joka kuvaa sitä, kuinka jotain kappaletta on yleensä ollut tapana soittaa. Live-esitys voi puolestaan sisältää sooloja sekä improvisointia ja vuorovaikutus yleisön kanssa tuo esitykseen oman lisämausteensa esimerkiksi jännityksen muodossa. Monet sisäiset ja ulkoiset tekijät ovat vaikuttamassa kulloinkin syntyvään tulkintaan.

Alun perin aikomukseni on ollut tehdä kirjallisen analyysin tueksi CD, jossa kävisin läpi analyysissä esiin tulleet ornamentit soittamalla ne itse. Näin tutkielmani lukija olisi saanut selvemmän kuvan analyysin tuloksista ja äänite olisi toiminut myös shetlantilaisen tyylin omaksumisen tukena. Käytettävissä olevan ajan rajallisuuden vuoksi äänite jäi tämän tutkimuksen ulkopuolelle, mutta se voisi olla osa mahdollista jatkotutkimusta.

Olen pyrkinyt löytämään vastauksia yllä esitettyihin kysymyksiin tekemällä transkriptioita käytettävissäni olevien musiikkitalenteiden tulkinnoista ja analysoimalla niitä sekä kuulonvaraisesti että omalla "näppituntumalla", soittaen ja imitoiden tutkimukseni kohteena olevien muusikoiden tyyliä ja hahmottaen heidän tekemiään musiikillisia ratkaisuja omana soittoani apuna käyttäen. Nämä nuotinnokset ovat työni liiteosiossa partituureina aikajärjestyksessä vanhimmasta uusimpaan siten, että ensin olen käynyt läpi vanhemman muusikon Tom Andersonin tulkinnat ja sen jälkeen hänen oppilaansa Aly Bainin tulkinnat. Ensimmäisellä viivastolle olen merkinnyt perusmelodian ilman koristelu- ym. merkintöjä. Partituurien vasemmasta reunasta löytyvät Tom Andersonin arkistotalenteiden päivämäärät ja Aly Bainin äänitteet aikajärjestyksessä. Olen kirjoittanut kaikki kertaukset kohotahteineen auki ja lisännyt tyhjän viivaston erottamaan soittajien tulkinnat toisistaan ja helpottamaan siten partituurin tarkastelua. Tyhjät tahdit sekä muusikon soittamatta jättämät kohdat olen merkinnyt vinoviivoilla. Muusikoiden tekemät ylimääräiset melodian kertaukset rivikohtaisine tallennetietoineen olen kirjoittanut varsinaisen partituurinäkymän alapuolelle erillisinä nuottiviivastoina.

Nuotinnosten perusteella tehtyjen analyysien lisäksi olen lähestynyt aiheitani kartoittamalla shetlantilaisen musiikin historiaa, tyylikeinoja ja kulttuurisia konventioita aiheesta kirjoitettuihin tutkimuksiin perehtymällä.

3.3 Shetlantilaista perinnemusiikkia käsittelevästä aiemmasta tutkimuksesta

Oman työni kannalta tällä hetkellä keskeisin kirjallinen lähde on Peter Cooken vuonna 1986 kirjoitettu etnomusikologinen tutkimus *The Fiddle Tradition of the Shetland Isles*, joka on osa Cambridge Studies in Ethnomusicology sarjaa. Hän teki ensimmäisen vierailunsa Shetlantiin vuonna 1970 ja jatkoi tutkimustaan vuoteen 1982 saakka (Cooke 1986, ix). Cooken teos käsittelee seikkaperäisesti sekä saariryhmän ja sen pelimanniviulumusiikin historiaa että tyylin alueellisia eroja. Tutkimuksessa on käsitelty myös pelimannimusiikin käyttöyhteyksiä shetlantilaisessa kulttuurissa ja tärkeimpiä tyylipiirteitä ohjelmistoakaan unohtamatta.

Francis Collinsonin teos *The Traditional and National Music of Scotland* vuodelta 1966 käsittelee skotlantilaista perinnemusiikkia erilaisten laulutraditioiden ja perinnemusiikin tärkeimpien soittimien kautta. Omat kappaleensa kirjassa saavat myös viulumusiikki sekä Orkneyn ja Shetlannin saariryhmien musiikki.

Skotlannin tärkeimpiä viulisteja ja heidän ohjelmistoaan on tutkinut puolestaan Mary Anne Ahlburger kirjassaan *Scottish Fiddlers and their Music* vuodelta 1983. Kuten Collinsonin teoksessa tässäkin kirjassa pääpaino on Manner- Skotlannissa. Kirjassa kuitenkin kerrotaan myös shetlantilaisesta perinteestä ja etenkin yhdestä sen tunnetuimmasta edustajasta, Tom Andersonista. Hän onkin toinen analyysini kohteena olevista viulisteista. Andersonista kerron lisää seuraavassa kappaleessa.

David Johnson on yksi Skotlannin johtavista musikologeista. Hän on kirjoittanut vuonna 1984 teoksen *Scottish Fiddle Music in the 18th Century – A music collection and historical study*. Johnson kertoo kirjansa olevan sekä antologian että tutkimus skotlantilaisesta viulumusiikista 1700-1800-luvuilla. Johnson keskittyy kirjassaan pääasiassa taidemusiikkiperinteeseen, kuten 'Drawing room'- tyyliin, sonaatteihin ja menuetteihin. Kirjassa on kattava valikoima nuotteja, joita soittamalla voi saada selkeämmän käsityksen skotlantilaisen musiikin piirteistä, vaikkei kirja varsinaisesti Shetlannin perinteeseen pureudukaan.

Viimeisenä muttei vähäisimpänä mainittakoon John Purserin suurteos *Scotland's Music – A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early times to the Present Day* vuodelta 2007. Kirja on laaja historiallinen tutkimus skotlantilaisesta musiikista vuodesta 2500

eKr aina 1990-luvulle saakka. Purser sivuaa teoksessaan myös shetlantilaista perinnettä, pelimannimusiikin käyttötarkoituksia ja tyylipiirteitä.

3.4 Shetlantilaisen musiikin tutkimus tänään

Oman tutkimukseni edetessä olen löytänyt myös joitakin suhteellisen uusia shetlantilaista musiikkia käsitteleviä opinnäytetöitä ja tutkimuksia. Ewan Coltherd Glasgow Caledonian Universitystä on Bachelor of Science- työssään *Identifying the 'lilt' characteristics in Orkney and Shetland fiddle music* (2016) tehnyt vertailevaa tutkimusta shetlantilaisten ja orkneylaisten pelimannien tulkintoja analysoimalla. Hänen tutkimuksensa painottuu viulistien jousenkäytössä esiintyvään muunteluun. Tavoitteena on ollut selvittää, kuinka Orkneyn ja Shetlannin muusikoiden soitossa ilmenee alueiden musiikille tyypillisen liltin käyttö ja mitä eroavaisuuksia saarten soittajien väliltä löytyy. (Coltherd 2016, abstract). Analysoitavat kappaleet edustivat eri tyyllilajeja, kuten slow air, reel ja polkka. Kappaleet soitettiin liltin kanssa ja ilman sitä. Coltherd äänitti ja videoi muusikoiden esitykset ja käytti analyysissään MIR toolbox-ohjelmaa. (Coltherd 2016, 16-32).

Rodrigo Ferrari-Nunez (College of Arts and Social Sciences, at the University of Aberdeen) on vuonna 2016 valmistuneessa sosiaalianthropologian väitöskirjassaan *SPREE: Shetland's Epistemological Tradition of Music Making* tutkinut yhteisöllisyyttä shetlantilaisessa musiikkikulttuurissa. Tutkimuksessaan Ferrari-Nunez kuvaa kattavasti musiikin merkitystä saarten väestöä yhdistävänä yhteisenä nimittäjänä, joka kokoaa yhteen eri ikäiset ja kaikerantasoiset soittajat vasta-alkajista mestaripelimanneihin. Yhteismusisoinnissa noudatetaan tasa-arvon ja horisontaalisuuden periaatteita. Ferrari-Nunezin työ on ehdottomasti tutustumisen arvoinen. Hän on kenttätönsä avulla päässyt osalliseksi shetlantilaisten musiikkikulttuurista sekä muusikkona että tutkijana osallistuessaan erilaisiin tapahtumiin yli genererajojen. Hän antaa työllään äänen paikallisille muusikoille, jotka kertovat kulttuurinsa musiikkielämästä sen haasteitakaan unohtamatta.

Shetlantilainen viulisti Maurice Henderson on tutkinut kirjassaan *In Search of Willafford* (Shetland Times; 2016) shetlantilaisille tutun *Willafford*- reelin alkuperää ja shetlantilaisten valaanpyytäjien musiikillisia kytköksiä Grönlannissa esiintyviin sävelmiin. Henderson on

tehnyt myös *The Shetland Reel Story*- dokumentin, joka sisältää interaktiivisen oppaan reel-tanssiin. Dokumentissaan hän kiertää saarilla soittamassa ja haastattelemassa ihmisiä, tutkien reelien tanssimisen yhteisöllistä merkitystä Shetlannissa. Muun muassa häissä oli tapana laittaa jalalla koreasti ja hääpari osallistui reeliin. Esimerkiksi harvaan asutuilla Skerries- saarilla on Hendersonin mukaan vahva reel-traditio, jota saarelaiset vaalivat edelleen. (Henderson & Musser, 2021.)

Etnomusikologi Frances Wilkins Aberdeenin yliopistosta on tutkinut shetlantilaista viuluperinnettä vuodesta 2002 alkaen ja asui saarilla vuosina 1994-2001. Artikkeleissaan Wilkins, F. (2010). *The fiddle at sea: tradition and innovation among Shetland musicians in the whaling industry.* ja *Da Merry Boys O Greenland: Explorations into the Musical Dialogue of Shetland's Nautical Past* (2017) hän käsittelee shetlantilaisten pelimannien ja valaanpyyntikulttuurin yhteyksiä.

3.5 Tom (Tammie) Anderson (1910-1991)



Kuva 1. Tom Anderson. Kuva: Young, R. Lähde: Shetland museum archives.

Tom Anderson on laajalti tunnettu ja arvostettu työstään viulistina, kansanperinteen kerääjänä, säveltäjänä ja opettajana. Hän syntyi Eshanessissa, Shetlannin pääsaaren Mainlandin länsirannikolla, vuonna 1910. (Ahlburger 1983, 206.) Andersonin perhe oli musiikillisesti hyvin aktiivinen. Hän aloitti viulun soiton kahdeksanvuotiaana enonsa Willien johdolla, joka oli perehtynyt skotlantilaiseen tanssimusiikkiin. Isoisältään hän oppi perinteisen shetlantilaisen pelimannimusiikin salat. 14-vuotiaana hän esiintyi jo tanssimuusikkona. (Cooke 1986, 24.) Kuudentoista vuoden ikään mennessä hän matkusti ympäri saaria ja alkoi keräämään viulusävelmiä (Ahlburger 1983, 206). Anderson työskenteli vakuutusmyyjänä ja kiertäessään asiakkaiden luona hän oppi tuntemaan työmatkan varrella olevat pelimannit. Hän kuljetti viulua mukanaan ja töiden jälkeen soitti yhdessä musikaalisten asiakkaidensa kanssa. Näin hänen tuntemuksensa shetlantilaisista viulusävelmistä kehittyi. Anderson sävelsi myös omia sävelmiä jo varhaisessa teini-iässä. (Hands Up for Trad, n.d.)

Vuonna 1949 hän alkoi käyttämään lankanauhoitinta, ja siitä lähtien hän keräsi satamäärin erityisesti vanhojen pelimannien soittamia melodioita, jotka olisivat muuten voineet hävitä. Näistä suurin osa ei ole saatavilla julkisesti, vaikka ne on luetteloitu. Muutamia on kuitenkin julkaistu kirjoissa *Da Mirrie Dancers* (1970) ja *Haand me doon da fiddle* (1979). Anderson näki jo varhain, että Shetlannin pelimanniviulumusiikki alkoi kärsiä radion, levyjen ja television vaikutuksista, kun skotlantilaisten muusikoiden musiikki valtasi alaa paikallisen musiikin jäädessä alakynteen. Hän alkoi yhä enenevässä määrin omistautua oman saarensa musiikin ja tyylin tukemiselle. (Ahlburger 1983, 206.) Tom Anderson oli itse myös tuottoisa säveltäjä, joka tuotanto käsittää yli 500 sävelmää. Näiden sävelmien joukosta löytyvät myös kansainvälisesti suositut slow airit *Da Slokkit Light* ja *Da Restin Chair*. Andersonin tuotannosta kolme nidettä kerättiin hänen elinaikanaan ja kolme hänen kuoltuaan vuonna 1991. (Hands Up for Trad, n.d.)

Taitavana viulistina Tom oli mukana alkuvuosina Shetland Folk Societyn vuonna 1945 perustamassa viuluryhmässä, jonka johtaja hänestä myöhemmin tuli. Vuonna 1960 Anderson perusti Shetland Fiddlers' Societyn *Shetland Hamefarinia* (Kotiinpaluuta) varten toivottamaan ulkomailta asuvat shetlantilaiset tervetulleiksi kotisaarilleen. Shetlantilaista musiikkia soittava ryhmä tunnettiin nimellä The (Da) Forty Fiddlers, koska alun perin soittajia oli noin 40. Kun Anderson jäi eläkkeelle vuonna 1980, johtajana jatkoi toinen tunnettu viulisti, Tom Andersonin suojatti Trevor Hunter. Ryhmä matkustaa ympäri Iso-Britanniaa esittäen musiikkia, jota Anderson auttoi säilymään. (Ahlburger 1983, 206; ks. myös Cooke 1986, 26.)

Andersonista tuli myös viulunsoitonopettaja Shetland Fiddle Societyn perustamisen myötä ja hän opetti vuosien varrella shetlantilaista soittotyyliä sadoille viulisteille. Näihin lukeutuvat myös Aly Bain, folkyhtye The Boys of the Loughin perustajajäsen ja yksi Skotlannin tunnetuimmista viulisteista, sekä nuoremman pelimannipolven huippumuusikot Jenna Reid ja Catriona MacDonald. Anderson opetti myös Stirlingin yliopistossa, jossa hän toimi pääopettajana Heritage of Scotland-kesäkoulussa. Hän sai MBE-kunniamerkin palveluksistaan shetlantilaisen musiikin hyväksi vuonna 1977. (Ahlburger 1983, 206-208.) Hänet myös nimitettiin Stirlingin yliopiston kunniatohtoriksi vuonna 1981. Samana vuonna hän oli mukana luomassa Shetland Folk Festival- tapahtumaa ja vuonna 1982 sai alkunsa Shetland's Young Fiddler of the Year- kilpailu, jonka Anderson perusti. (Hands Up for Trad, n.d.)

3.6 Aly Bain (1946-)



Kuva 2. Aly Bain soittaa yhdessä kitaristi "Peerie" Willie Johnsonin kanssa 1986. (Shetland museum archives).

Aly Bain syntyi Lerwickissä 15.5.1946. Hän kasvoi viulistien ympäröimänä ja aloitti viulunsoiton yhdentoista vuoden iässä Tom Andersonin, suuren shetlantilaisen viulumestarin, johdolla ja kuunteli setänsä lähettämiä levyjä, joilla soittivat paikallisten muusikoiden lisäksi

irlantilainen virtuoosi Sean McGuire ja Hector MacAndrew. Myös Paganinin musiikki teki Bainiin suuren vaikutuksen. Shetlannissa teini-ikäinen Bain niitti mainetta erityisenä lahjakkuutena. Muutettuaan Manner-Skotlantiin hän teki vaikutuksen hienostuneilla slow aireillaan ja mestarillisilla reeleillään. (Hands Up for Trad, n.d.)

Bain on yksi kuuluisan edinburghilaisen Boys of the Lough- folkyhtyeen perustajajäsenistä. Bain levytti ja kiersi yhtyeen kanssa vuosia tiiviisti ympäri maailmaa tehden kymmenittäin levytyksiä. Samaan aikaan kun Bain rakensi soolouraansa televisio- ja yhteistyöprojekteissa, hän sai useita kunniakansalaisuuksia Yhdysvalloissa. (Whirlie Records, 2013.) Aly Bain & Friends- ohjelmassa esiintyi myös haitaristi Phil Cunningham suositusta skotlantilaisesta Silly Wizard- folk yhtyeestä. Bain ja Cunningham ystäväystyivät ja lähtivät ensimmäiselle vuotuiselle Skotlannin kiertueelleen vuonna 1988. Phil ja Aly nousivat suuren yleisön tietoisuuteen erottamattomana parivaljakkona kiertueidensa ja säännöllisten Hogmanay- televisio-ohjelmien ansiosta. (Hands Up for Trad, n.d.)

Aly Bain on levyttänyt ja tehnyt säännöllisesti yhteistyötä kansainvälisesti tunnettujen, eri puolilta maailmaa kotoisin olevien muusikoiden kanssa 80-luvun alusta lähtien luoden perinnemusiikkia jatkuvasti laajenevalle yleisölle. Näihin muusikoihin lukeutuvat muun muassa Jay Ungar, John Martyn, Emmylou Harris, Jerry Douglas, Mary Black, Mairead ni Mhaonaigh, James Taylor ja monet muut. Bainilta ja ruotsalaiselta multi-instrumentalisti Ale Mölleriltä on ilmestynyt kaksi albumia nimeltään *Fully Rigged* ja *Beyond The Stacks* ja he tekevät myös kiertueita yhdessä. Vuonna 2009 joukkoon liittyi Bruce Molsky, arvostettu amerikkalainen laulaja ja viulisti. Tämä trio julkaisi yhteisen albumin *Meeting Point* (2013). Skotlannissa Bainin tukikohtana on Edinburgh, mutta matkustaessaan maailmalla hän on omaksunut monia erilaisia musiikkityylejä. Nämä musiikillisista kohtaamisista ovat syntyneet myös televisiosarjat, kuten The Down Home Recordings, The Shetland Sessions, Aly Bain Meets The Cajuns ja Transatlantic Sessions. Bain palkittiin ohjelmistaan vuosina 2010 Good Tradition Awardilla ja 2011 Music In The Media Awardilla. (Whirlie Records, 2013.)

Bain kokee, että klassisen musiikin ja perinnemusiikin välillä ei ole suurta eroa. Norjalainen säveltäjä Henning Sommero loi vaikuttavan ja lyyrisen *Follow the Moonstone*- teoksen Aly Bainille ja Scottish Ensemblelle. Tämä teos toimii erinomaisena esimerkkinä näiden tyytilajien yhteensopivuudesta. (Hands Up for Trad, n.d.) Hän esiintyy säännöllisesti Skotlannin kuninkaallisen kansallisorkesterin solistina ja vuonna 2009 hänet nähtiin yhdessä klassisen

viulistin Nicola Benedettin kanssa BBC Scotlandin ohjelmassa *When Nicola Benedetti Met Aly Bain*. (Whirlie Records, 2013.)

Aly Bain on saanut työstään musiikin parissa lukuisia kunnianosoituksia. Hänelle on myönnetty arvonimi Brittiläisen imperiumin ritarikunnan jäsen (MBE) vuonna 1992 ja hänet on nimitetty musiikin kunniatohtoriksi (Doctor of Music, DMus.) viidesti. Hänellä on kunniatohtorin arvo muun muassa Skotlannin kuninkaallisessa konservatoriossa (2003) ja Edinburghin yliopistossa (2009). Lisäksi vuonna 2007 Glasgow Caledonian University myönsi Bainille kunniatohtorin arvon (Doctor of Letters, DLitt.) hänen panoksestaan nuorten muusikoiden koulutukseen ja hänen musiikillisista ansioistaan. Aly Bain kutsuttiin skotlantilaisten Music Hall of Fameen vuonna 2006. Bain on saanut useita palkintoja uransa aikana, kuten palkinnon elämäntyöstään Celtic Connections- festivaalien BBC Radio 2 Folk Awards- tilaisuudessa. Bain on saanut hopealevyt albumeistaan *Aly Meets the Cajuns* (1989) ja *Pearl* (1991). Vuonna 1983 häneltä on myös ilmestynyt yhdessä Alistair Clarken kanssa kirjoitettu omaelämäkerta *Fiddler On The Loose*. (Whirlie Records, 2013.)

Tätä nykyä Bain on edelleen vahva perinteisen musiikin puolestapuhuja ja skotlantilaisen musiikin lähettiläs. Hän on toiminut inspiraationa ja esikuvana tuhansille perinnemusiikista ja viulunsoitosta kiinnostuneille nuorille. (Whirlie Records, 2013.) Vierivä kivi ei sammaloidu, sillä Aly Bainin ja Phil Cunninghamin uusin albumi *No Rush* on julkaistu vuonna 2020 ja he konsertoivat edelleen.

4 MUUNTELU KANSANMUSIIKISSA – KOLME TUTKIMUSTA MUUNTELUSTA

Kansanmusiikin muuntelua on lähestytty monesta eri kulmasta ja tutkittu monin eri tavoin. Käsittelen seuraavassa kolmea musiikin muunteluun ja tyyliin keskittyvää tutkimusta, joista jokaisessa on toisiinsa nähden erilainen tulokulma tutkittavaan aiheeseen. Olen yrittänyt erityyppiseen tutkimuskirjallisuuteen perehtymällä löytää omaan seminaarityöhöni, Shetlannin perinneviulumusiikin ornamentiikan tutkimukseen, soveltuvia tutkimisen tapoja.

4.1 Hannu Saha: Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu

Hannu Saha on väitöskirjassaan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* tutkinut muuntelua kansanomaisen musiikkityylin keskeisenä tekijänä. Tutkimusmateriaalina Sahalla on ollut yksi soittimeen sidottu ja alueellinen musiikillinen osakulttuuri, Perhonjokilaaksossa Keski-Pohjanmaalla säilynyt kanteleensoiton traditio. Hän on kiinnittänyt työssään erityistä huomiota muistinvaraisuuden tarkasteluun ja nostaa soitossa esiintyvän luovan muuntelun keskeiseksi piirteeksi tyylin olemuksessa. Saha toteaa, että muuntelu on musisoinnin sydän ja ydin. Muuntelu ja musisointi ovat muistinvaraisessa musiikkikulttuurissa muusikolle usein päällekkäisiä ja synonyyminomaisia käsitteitä. Saha on tutkinut musisoinnin prosessia, siinä esiintyviä ja käytettäviä muuntelun elementtejä, sekä niiden kytkentöjä ja vuorovaikutussuhteita ja pyrkii siten pääsemään asian ytimeen. Hän korostaa, että tutkittavassa musiikissa tulee aina ottaa huomioon käytetyn instrumentin tekniikan- ja soittotavan ominaislaatu. Tätä välineellistä näkökulmaa hän selkeyttää työssään idiomaattisuuden käsitteen avulla. (Saha 1996, 14-15.)

Luovan musisoinnin prosessissa variaation ja improvisaation käsitteet muodostavat kansanmusiikin tyylin käsitteen keskeisen sisällön. Tähän musisoinnin prosessiin kuuluvat muunteluaspektit ovat olemassa muistinvaraisessa musiikkikulttuurissa. Ne ovat muistinvaraisia prosesseja. Etnomusikologiassa on ollut tapana jakaa musiikki pinta- ja syvärakenteiksi. Keskeisellä sijalla Sahan tyylin, muuntelun ja muistinvaraisten prosessien tutkimuksessa ovat eritoten ne sisällöt, jotka ovat löydettävissä musiikin pintarakenteista. Hänen mielestään etnomusikologista tyylintutkimusta ei voida tehdä huomioimatta

idiomatiikkaa eli välineellisyyden tai soittimellisuuden käsitettä. Idiomaattisuuden avulla Saha on huomionnut kanteleen erityisluonteen soittimena sekä sille musiikki-ilmaisun välineenä ominaiset mahdollisuudet ja rajoitukset. (Saha 1996, 22-23.)

Hannu Saha on jakanut tutkimuksessaan Perhonjokilaakson kanteleensoiton muuntelutekniikat erilaisiin elementtivarastoihin. Hän on kartoittanut musisoinnin kannalta keskeisimmät muunteluelementit ja määritellyt niiden tärkeimmät vuorovaikutussuhteet ja kytkennät. Hän pitää performatiivisen muuntelun tarkastelua työnsä kannalta keskeisimpänä, sillä sen avulla on mahdollista tarkastella muusikon hienovaraista luovaa prosessia. Päämääränään hänellä on ollut etsiä kanteleensoiton muuntelun lainalaisuuksista ja ilmiasusta avaimia yleisempään muistinvaraisen musiikkikulttuurin analyysimetodiin. Saha toteaa, että elementtivaraston osaset ja niiden kytkökset tulee kartoittaa aina jokaisesta musiikkimateriaalista ja tutkimuskohteesta erikseen. Tällainen kartoitus ja analyysi vaatii mieluiten osallistuvaa metodologiaa sekä pitkää työskentelyä. Tutkijalle on muodostuttava soittoteknisen ”ymmärtämisen” välineistö työskentelyperiodin aikana. (Saha 1996, 241-243.)

Tutkimuksessa on tiivistetty kanteleensoiton muuntelun olennaisimmat ilmiöalueet. Niitä ovat rytmisen- ja harmoninen muuntelu, melodinen muuntelu, koriste- ja efektimuuntelu, asemamuuntelu sekä artikulaatio- ja struktuurimuuntelu. *Rytmisen muuntelu* tapahtuu lyhyiden rakenneyksiköiden sisällä. Tavallisesti muuntelu tapahtuu iskualan mitassa. Pienimmät Sahan käyttämät yksiköt ovat transkriptiivisesti kuudestoista- ja kolmaskymmeneskahdesosia. Tätä pienempiin yksiköihin ei ole Sahan mukaan tarpeen mennä. Samoin kuin rytmisen muuntelun, myös *harmonisen muuntelun* todentaminen analyysissä tapahtuu sangen pienten mittayksiköiden sisällä. Tavallisesti mittayksikkö on iskualan tai sen osan suuruinen. Harmonisessa muuntelussa hyödynnetään pääosin homofonista moniäänisyyttä. *Melodisen muuntelun* tutkimuksen mittayksiköksi riittää useimmiten iskuala. Melodisella muuntelulla tarkoitetaan poikkeavuuksia sävelmän melodiapuolen linjoina. Se, että melodialinjalla ei ole ehdottoman tarkkaan määriteltyä perusmuotoa kuuluu musisoinnin luonteeseen. Useimmiten melodinen muuntelu on alisteista muille muuntelun elementeille. Melodinen hahmo saa usein poikkeavan muodon, kun soittaja hahmottaa tietyn melodialinjan vaikkapa harmonisesti tai rytmisesti erilaisessa ilmiasussa. (Saha 1996, 243-245.)

Jos *koristemuuntelu* nähtäisiin rytmis- tai melodiamuuntelun muotona, sen itsenäinen luonne ei tulisi tarpeeksi esille. Soittaja käyttää tiettyjä rakenteellisia muutoksia melodiasävelten

koristeluun. Nämä muutokset ovat monesti soittajakohtaisia yksilöllisiä koriste-elementtejä. Iskuala tai sen osa riittää mittayksiköksi koristelun tutkimuksessa. Koristeluakin yksilöllisempiä, kullekin soittajalle tyypillisiä muunteluelementtejä ovat *efektit*. Usein efektien käyttö on yhteydessä muihin muunteluelementteihin. Niillä saattaa olla muun muassa soinnillisia tai rytmisiä funktioita. Jos efektillä on soinnillinen funktio, tavallisimmin sen mittayksikkö on myös pitkä, fraasin tai säkeen laajuinen. Tällöin se on sidoksissa artikulaatiomuunteluun. Yleensä efektien tutkimuksellinen mittayksikkö on iskuala tai sen osa. (Saha 1996, 245.)

Asemamuuntelu tarkoittaa säestyskuviointien poikkeavaa sijoittamista oktaavialoihin. Valittu oktaaviala voi vaihdella, kun soittaja soittaa kolmisointuja tavallisesti perusasemassa. Voidaan katsoa, että asemamuuntelu on melodialinjan liikkeille alisteinen. *Artikulaatiomuuntelu* on elementti, joka vaikuttaa selkeästi yhtä aikaa sekä melodiaan että säestykseen. Sen mittayksikkö on huomattavasti suurempi kuin aiemmissa elementeissä. Jos muuntelu on synonyyminen interpretaation kanssa, se koskee erityisesti dynaamisia ja agogisia tekijöitä musiikissa. Edellisistä muunteluelementeistä poiketen voi *struktuurimuuntelu* tarkoittaa toisinaan myös muuntelua, joka tapahtuu esityksen pintarakennetta ”syvemmissä” rakenteessa. Sitä voi tapahtua yksiköissä, jotka ovat iskualan mittaisia. Laajimmillaan sitä esiintyy säepareissa, repriiseissä ja musisoiduissa sävelmäkokonaisuuksissa. Muuntelu musisoidun sävelmän kokonaisuudessa on yleisin struktuurimuuntelun ilmentymä. (Saha 1996, 245-246.)

Saha toteaa, että esimerkiksi äänenväriin tai sointiin, aksentointiin tai painotuksiin, tempoon, äänenvoimakkuuteen tai intensiteettiin liittyviä seikkoja voisi tutkia omana analyysin luokkana. Hän on esitellyt muuntelukategoriat esimerkinomaisin näyttein, jotka ovat korkeintaan repriisin mittaisia. Katkelmat ovat soittajien suosikkisävelmistä, performansseista, jotka edustavat heidän aktiivisinta ohjelmistoaan. Havainnollisuuden lisäämiseksi Saha on transponoinut näytteet samaan duuri-tai mollisävellajiin. (Saha 1996, 246-247.)

Hän korostaa, että muistinvaraisen musiikin ilmenemismuodoista on pyrittävä esittämään muuntelun sääntöjä ja lakeja, vaikka sen variaatio ei olekaan mekaanista eikä sen syistä voida esittää säännöstöä. Nämä lait hän ymmärtää muunteluelementtien vuorovaikutussuhteina ja kytkentöinä. Saha havaitsi muunteluelementtien määrään vaikuttavan keskeisen seikan: jos muuntelu on jollakin musisoinnin osa-alueella laadullisesti merkittävää tai määrällisesti

runsasta, sillä on vaikutusta muilla muuntelun sektoreilla tapahtuvaan muunteluelementtien esiintymiseen. (Saha 1996, 248.)

Erilaiset koristeluelementit ovat olleet kansanmusiikin tyylin kannalta tärkeimpiä muunteluelementtejä suurimmalla osalla soittimista. Ornamentointi on voimakkaasti kytköksissä soittajan omaamiin soittoteknisiin resursseihin. Idiomaattisuus vaikuttaa ornamenttiikan käyttöön. Esimerkiksi viulupelimanneilla on kantelepelimanneja laajempi ornamenttivarasto käytössään. Koristelua ei kannatakaan vertailla eri soittimien välillä sellaisenaan. Tietyt koristekuvioinnit ovat ominaisia juuri tietyille pelimannille. Koristelutekniikat ovat siis hyvin yksilöllisiä. Kun ne toteutetaan samalla soittimella, vertailu on kuitenkin mahdollista. Ornamentointi on sidoksissa varsinkin melodiseen tai rytmiseen muunteluun. Sillä on lievempi vuorovaikutus efekti- ja harmonisen muuntelun kanssa. (Saha 1996, 272-273.)

Sahan mukaan tärkeimpiä tutkimuksen muunteluanalyysissa ilmenneitä havaintoja on muunteluelementtien kartoituksen riittämättömyys. Muiden elementtien kulloinenkin olemus ja esiintyminen vaikuttaa keskeisellä tavalla erilaisten elementtien esiintymiseen ja olemukseen musisoinnissa. Hän on selvittänyt analyysissään muuntelukategorioiden keskeisimmät kytkennät ja vuorovaikutussuhteet. Esimerkiksi rytmisen muuntelu melodiapuolella on yhteydessä erityisesti koriste- ja efektimuuntelun sekä melodisen muuntelun kanssa. Melodinen muuntelu vaikuttaa rytmihahmoon lähinnä ainoastaan, kun jokin motiivi tai aihe korvataan eripituisina. Sen sijaan muutos rytmisissä vaikuttaa aina horisontaaliseen linjaan melodiassa. Lähes aina myös koriste- ja efektimuunteluelementtien funktio melodiapuolella on rytmisen. Vain jos efektin luonne on soinnillinen, rytmis- ja efektimuuntelu liittyvät toisiinsa. (Saha 1996, 331-332.)

Sahan saamat johtopäätökset pohjautuvat kahteen hänen tutkimuksessaan hyödyntämäänsä metodiin. Mestari-kisälli -metodi perustuu omakohtaiseen perehtymiseen ja tutkittavan musiikin pitkäaikaiseen havainnoimiseen. Kirjalliseen analyysiin on valittu mahdollisimman kuvaava otos. Analyysin johtopäätökset pohjautuvat musisoinnin performanssiin. Lähes poikkeuksetta nuottiesimerkit edustavat repriisin sisällä tapahtuvaa muuntelua. Näin Saha on halunnut korostaa varioinnin todellista toteutumista muistijärjestelmien hallinnan sijaan. (Saha 1996, 334.)

4.2 Jukka Louhivuori: Hengellisten kansansävelmien muuntuminen: veisuu innovaation ja tradition paineessa

Jukka Louhivuori (1986) on tutkinut kirjassaan *Hengellisten kansansävelmien muuntuminen: veisuu innovaation ja tradition paineessa* rukoilevaisten veisuussaan käyttämässään sävelmissä tapahtuvaa kehittymistä kahdenkymmenen vuoden aikana. Kun 1970-luvulla veisattuja sävelmiä verrataan samoihin, 1950-luvun lopussa tallennettuihin sävelmiin, saadaan tietoa siitä, kuinka rukoilevaiset ovat muunnelleet sävelmistöään. (Louhivuori 1985, 8.) Tavoitteena Louhivuorella on ollut tuoda lisävalaistusta muuntelun ongelmakenttään. Koska tarkoituksena on ollut vastata kysymykseen mitä eroja sävelmistä tavataan, vertailussa on keskitytty erojen laatuun. Erojen syyt ja määrät ovat jääneet tutkimuksessa vähemmälle huomiolle. (Louhivuori 1986, 12.)

Sävelmiä vertailtaessa on keskitytty neljään olennaiseen musiikilliseen elementtiin: rytmiin, asteikkoihin, melodiaan ja muotoon. Louhivuori toteaa, että toisintojen väliset erot syntyvät muuntumisen kautta. Muuntumisen lainalaisuuksia selvittävässä jatkotutkimuksessa Louhivuorella on ollut tavoitteena tutkia yhdeltä veisaajalta kolmeen otteeseen tallennettuja sävelmiä. Tallenteet sijoittuvat ajallisesti vain muutaman vuoden päähän toisistaan. Tällainen lyhyellä aikavälillä tapahtuva veisaajan tulkintojen tarkastelu on mahdollistanut yhden keskeisen muuntumiseen vaikuttavan muuttujan, veisaajan ominaisuuksien, kontrolloimisen. (Louhivuori 1986,12.) Tutkimuksessaan Louhivuori on käsitellyt muotoon liittyvinä eroina säkeiden järjestystä, määrää ja materiaalia. (Louhivuori 1986, 29.)

Louhivuori on tutkinut ornamenttiikkaa yhtenä veisuperinteessä esiintyvänä muunteluelementtinä. Ornamenteilla kyseisessä tutkimuksessa tarkoitetaan melodian pintakerroksessa ilmeneviä vakiomuotoisia (vrt. mordentti, trilli jne.), koristeellisia ja vakiotempoisia 1-3 sävelen muodostamia sävelryhmiä. Hän tarkastelee ornamenttien laatua jakamalla ne ryhmiin sävelien määrän mukaan sekä tutkimalla niiden intervallirakennetta. Erityisen tarkastelun kohteena ovat Ester Laaksosen esittämät sävelmät, joissa esiintyy poikkeuksellisen runsasta ja omintakeista ornamenttiikan käyttöä. Louhivuori on muodostanut tuloksista kaaviot, joiden avulla hän määrittelee, millä tahtiosalla ornamentti eri tahtilajeissa esiintyy. (Louhivuori 1986, 125-132.)

Sävelmien vakiintuneisuudesta Louhivuori toteaa, että se voi liittyä sävelmän eri osiin (tiedyt säkeet, säkeiden osat tai koko sävelmät) ja eri elementteihin sävelmissä (melodia, rytmi, muoto, asteikko). Verrattuna asteikkoon ja melodiaan sekä sävelmän rytmi että kokonaismuoto ovat suhteellisen vakiintuneita elementtejä. Huomattavaa vakiintumattomuutta voi esiintyä niissä muotoon liittyvissä seikoissa, jotka ovat riippumattomia sanoista. Eri veisaajien välillä voi esiintyä suuriakin eroavaisuuksia esimerkiksi säkeiden järjestyksessä. Muuntumisesta voidaan saada lisää tietoa sävelmän eri elementtien vakiintuneisuutta tutkimalla. Sävelmien vakiintuneisuus saattaa liittyä rukoilevaissävelmien ”ihannetyyppeihin”. Tällä tarkoitetaan sitä, että sävelmien muuntuminen loppuu tai vähenee, kun ne vastaavat veisaajien sävelmäihannetta. Näistä veisuun ihanteista voidaan saada lisää tietoa tutkimalla, mitkä sävelmät ovat vakiintuneet ja missä sävelmän kehitysvaiheessa näin on tapahtunut. (Louhivuori 1985, 163.)

Yhteenvedona Louhivuori kertoo, että tallennetuista sävelmistä kokonaismuoto muuttui vain 4%:ssa. Yleisin muutoksen laatu oli säkeiden vaihtuminen. Yhtä yleiseltä vaikuttaa uusien säkeiden mukaan ottaminen ja säkeiden lainaaminen muista sävelmistä. Tilanne on sama sävelmissä, joiden kokonaismuoto ei ole muuttunut. Niissä sävelmissä, joissa muoto on muuttunut, ovat säkeiden poisjääminen ja kertauserot yleisimpiä. Louhivuori toteaa, että säkeiden poisjäämisen yhteys kokonaismuodon muuttumiseen liittyy tapauksiin, joissa vaikkapa parillinen lauseke muuttuu jonomaiseksi sillä tavalla, että säepareista parillisessa lausekkeessa jää pois. (Louhivuori 1986, 190-191.)

Louhivuoren mukaan tulokset viittaavat siihen, että kokonaismuoto on varsin pysyvä elementti sävelmissä. Siis kokonaismuoto pysyy usein muuttumattomana vaikka säkeet vaihtavat sijaintia tai säkeiden materiaali sävelmissä muuttuu. Muodon kiinteys on selitettävissä sävelmissä esiintyvien sanojen muuttumattomuudella. Veisuukirjojen sanat ovat pysyneet julkaisemisesta lähtien lähes muuttumattomina. Tällöin myös esimerkiksi säkeiden pituus ja määrä säilyy paremmin, kuin jos teksti olisi vaihtelulle alttiina. (Louhivuori 1986, 191.)

4.3 Peter Cooke: The Fiddle Tradition of the Shetland Isles

Peter Cooke (1986) on kategorisoinut Shetlannin saarten viulutyylejä tutkimuksessaan *The Fiddle Tradition of the Shetland Isles*. Cooken tutkimus pohjautuu vuosilta 1951-1980 kerättyyn materiaaliin. Tutkimusmateriaali on Cooken tutkimuksessa hyvin laaja ja kattava. Tutkimuksessa perehdytään sekä vanhempaan että nuorempaan soittajasukupolveen, joten se muodostaa kiintoisan läpileikkauksen saarten pelimanniviulumusiikin historiaan ja tyylliseen muunteluun. Esitystyylin kuvaamisen pohjana toimivat tiettyjen viulistien esityksistä tehdyt tarkat nuotinnokset.

Cooke jakaa tutkimuksessaan kahteen osaan, biomekaanisiin eli motorisiin ja sosiaalisiin, musiikkiin voimakkaasti vaikuttavat ei-musiikilliset tekijät. Muun muassa musisointiin käytetyn soittimen rajoitukset ja mahdollisuudet määrittelevät näitä tekijöitä. Hän mainitsee, että merkittävä sosiaalinen tekijä, joka vaikuttaa Shetlannin viulumusiikkiin, on tanssi. Viulua voidaanakin pitää Shetlannissa ensisijaisesti tanssisoittimena. Tällöin olennaisin tekijä tanssimusiikin tarkastelussa on rytmi, joka on muusikoita ja tanssijoita yhdistävä tekijä. Musiikillista tyyliä ja esitystyyliä tarkastelevassa luvussa Cooke perehtyy siihen, kuinka yksittäiset soittajat sekä soittajaryhmät eri puolilla Shetlantia esittävät ohjelmistoaan. (Cooke 1986, 97.)

Cooke on lähestynyt tyyliin ja sen variointiin liittyviä tekijöitä käsittelemällä esimerkiksi rytmia ja tonaalisuutta. Lisäksi hän on tutkinut esitystyylien alueellista muuntelua. Hän käyttää tutkimuksessaan apuna melografilla toteutettua äänenpaineen mittausta. Näytteenä olevassa reelin transkriptiossa on sävelkorkeutta osoittava käyrä (a pitch graph). Äänenpaineen muutokset osoitetaan vaippakäyrällä (the spectral envelope). Sävelten vaihtumiskohdat osoitetaan käsin piirretyillä pystysuorilla viivoilla. Tutkimuksessa on signaalianalyysin avulla tarkasteltu erityisesti rytmisiä tehokeinoja, joita soittajat käyttävät. Cooke havainnoi melodian korostuksia ja rytmia, sekä metrisiä rakenteita. Automaattisessa transkriptiossa on omat haasteensa. Visualisointi vaikeutuu esimerkiksi silloin, kun viulun vapaat kielet soivat mukana. Cooke pitää soittajalle sopivana tyylipiirteiden selitysmenetelmänä sitä, että viulistit demonstroivat soittamalla, mistä on kysymys. Toinen vaihtoehto on kuunnella omin korvin. Transkriptiot ja sanalliset kuvaukset ovat hänen mielestään riittämättömiä kokonaiskuvan saamiseksi. (Cooke 1986, 99-116.)

4.4 Huomioita kirjallisuudesta

Hannu Sahan väitöskirja on erittäin kattava muunteluun ja tyyliin monelta kantilta puretuva teos. Olen pitänyt oman työni kannalta keskeisenä perehtyä kirjassa esitettyihin muunteluelementteihin sekä niiden keskinäisiin korrelaatioihin. Tästä on ollut minulle varmasti hyötyä, vaikka oma työni rajautuukin ensisijaisesti koristemuuntelun tarkasteluun. Kirjassa esitelty mestari-kisälli -metodi, josta kerron kohta enemmän, kiinnostaa myös. Ikävä kyllä minulla ei ole ollut mahdollisuutta opiskella ornamenttiikan saloja shetlantilaisten mestarien johdolla, mutta olen pyrkinyt kuitenkin saamaan työhöni osallistuvan muusikon näkökulmaa opettelemalla soittotekniikkaa imitoimalla sitä nauhoitusten ja videoiden avulla.

Jukka Louhivuoren tutkimus on täysin erityyppinen kuin kaksi muuta tässä esille ottamaani tutkimusta. Se käsittelee hengellisten kansansävelmien muuntelua, tai muuntumista niinkuin Louhivuori sanoo, ja paneutuu aiheeseen erilaisten kaavioiden ja tilastojen kautta. Tällainen tilastollinen näkökulma tuntuu omakohtaiseen työskentelyyn hieman vieraalta lähestymistavalta, koska tutkimukseni on laadullinen.

Peter Cooken kattava ja monipuolinen teos Shetlannin saarten viuluperinteestä on tarjonnut omaan työhöni historiallisen perustan ja olen saanut siitä tietoa Shetlannin alueellisista tyyleistä ja niiden varioinnista. Työhön kuuluu myös äänite, mutta sitä en ole saanut lainattua tutkimukseni avuksi. Cooken tutkimus on kattavin tiedossani oleva Shetlantilaista viuluperinnettä käsittelevä teos ja sen vuoksi merkittävä tietolähde tutkimukseni kannalta.

4.5 Mestari-kisälli -metodista

Hannu Saha on kerännyt tutkimuksensa materiaalin pääasiassa mestari-kisälli-metodilla musisoimalla yhdessä mestaripelimannien kanssa. Saha on pyrkinyt yhteismusisoinnin avulla pääsemään osalliseksi mestaripelimannien yhteisöissään omaksumasta sisäisestä tiedosta ja taidosta. Tämän lisäksi Saha on hyödyntänyt tutkimuksessaan arkistomateriaalia.

Sahan mukaan pyrkimys emivistiseen lähestymistapaan kuuluu etnomusikologisen tutkimusotteen luonteeseen. Tällöin tutkijan tavoitteena on saada tutkittava musiikki sekä siihen liittyvä musiikillinen informaatio ja sen kontekstualisaatio tutkimuskohteiltaan. (Saha 1996,

109.) Musiikkia ymmärtämään pyrkivässä tutkimusotteessa myönnetään se, että tutkija, joka tulee kulttuurin ulkopuolelta ei tavoita samaa näkemystä kulttuurista kuin musiikintekijä, joka on enkulturoitunut siihen. Lähtökohtana on, että jokainen kulttuuri muodostaa käsitteellisen järjestelmän, jonka tutkiminen on mielekästä vain sen omia kognitiivisia kategorioita apuna käyttäen. Tutkittavaan musiikkiin soveltuva kulttuurisensitiivinen analyysitapa voidaan luoda vasta silloin, kun kyseinen musiikki ja sen tuottamisen tapa tunnetaan sisältä käsin. Tämän vuoksi on tärkeää, että tutkija perehtyy musiikintekijöiden omiin käsityksiin musiikista ja hankkii myös valmiuksia musiikin tekemisen periaatteiden ymmärtämiseen. (Moisala 1991, 126-127.)

Emisistisen tutkimukselle vastakohtana on etisistinen tutkimus. Siinä tehdään kulttuurien välisen tutkimuksen avulla universaaleja yleistyksiä ihmisen kulttuurista riippumattomista piirteistä. Etisistista musiikintutkimusta edustaa esimerkiksi vertaileva musiikkitiede. Nämä kaksi tutkimusotetta eivät ole toisiaan poissulkevia. Niitä voidaan soveltaa samaan tutkimukseen kattavan tuloksen saamiseksi. (Moisala 1991, 127.)

Sahan mukaan emisistinen lähestymistapa johdattaa tutkijan musiikkikielen peruskieliopin, musiikin etnoteorian käsitteistön pariin. Tähän kielioppiin tutkija saa avaimet opettelemalla itse kyseisen kielen. Saha pitää tutkimuksen kannalta tärkeimpinä materiaaleina niitä, jotka musisoidaan tai tallennetaan pelimannien itsensä kanssa. Tämänkaltaista metodia pidetään osallistuvan havainnoinnin muotona. Saha toteaa, että kyse on enemmänkin myötäelämisestä. Tällöin menetelmää voitaisiin kutsua myötäelämisen metodiksi ja mestari-kisälli -metodia opettelevaksi myötäelämiseksi. (Saha 1996, 110.)

Sahan (1996, 110) mukaan Mantle Hood (1960) toi opettelevan myötäelämisen tyyllisen metodin etnomusikologiaan bi-musikaalisuuden nimisenä. Selkeimmillään bi-musikaalisuus merkitsee uuden musiikillisen kielitaidon omaksumista ja toimimista tuntemattoman kulttuurin parissa. Sen metodologisia lähtökohtia on mahdollista soveltaa myös oman musiikillisen systeemin tai kulttuurialueen sisällä. Kun musiikkia tutkitaan henkilökohtaisesti koetun muusikkouden kautta, siitä tulee vähitellen myös tutkijan omakseen kokemaa kulttuuria ja siihen voi muodostua hyvinkin läheinen suhde. (Saha 1996, 110.)

Mestari-kisälli -metodia käyttäessään tutkijan on kehitettävä itselleen vähintäänkin tyydyttävä käytännön soittotekniikka tutkimaansa musiikkiin liittyen. Tämä tarkoittaa sitä, että tutkija

pystyy keskustelemaan musisoimalla ja hänelle kehittyy soittoteknisen ymmärtämyksen välineistö. Sahan mukaan musisoidessa saavutettua vuorovaikutusta eivät voi mitkään sanalliset keskustelut ylittää. Sanallinen kommunikaatio on lähinnä väline, jolla musisoinnin tapahtumaa johdatellaan. Sanallisesti keskustelemalla on muunteluelementtien ja niiden kytkentöjen ilmaiseminen miltei mahdotonta. Saha toteaaakin, että paras väylä myös alitajuisen käyttäytymisen maailmaan pääsemiseen on musisoiva ”haastattelu”. Omakohtaisen musisoinnin avulla tutkija oppii myös ymmärtämään musiikin taustalla vaikuttavat psykofyysiset ja motoriset lainalaisuudet. Objektiivisuuden säilyttämiseksi tutkijan on kuitenkin muistettava kokoa ajan oma positionsa kisällinä. (Saha 1996, 110-111.)

4.6 Muuntelun ydinkysymyksiä

Yksilön musisoimisen käytäntöön vaikuttavat lukuisat eri tekijät, kuten millainen oppimisen historia muusikolla on ja mitä välineitä hänellä on muistamiseen. Ilmaisun lähtökohdat ovat kollektiivitradiitiosta riippuvaisia. Ympäristö, virikkeet ja sosiaaliset käytänteet muovaavat muusikon persoonallisuutta. Yksilöllinen ilmaisu syntyy persoonallisuuden määrittämien intentioiden perusteella. Muusikolla on tarve luovaan toimintaan ja vuorovaikutukseen yhteisön kanssa. Musiikkinsa kautta hän pyrkii toteuttamaan omia intentioitaan ja on tyytyväinen voidessaan muokata musiikkia haluamallaan tavalla. Tärkeää on myös yhteisön muilta jäseniltä saatu hyväksyntä ja vastakaiku. Se, että valitut perinnetuotteet ja sisäistetty genre tuntuvat sopivan muusikon kulttuurisen ilmaisun repertoaariin, on muistinvaraisuuden lisäksi merkittävä muuntelua aikaansaava tekijä. Tärkeä muunteluun toteutumiseen vaikuttava tekninen tekijä on soittamiseen valittu väline ja sen tekniikan hallinta. Tutkimuksessa näiden vaikutusta tulee tarkastella objektiivisen ja subjektiivisen idiomaattisuuden kautta. (Saha 1996, 335-336.)

Saha on tiivistänyt seuraavat viisi asiaa muuntelun ja muistinvaraisen musisoinnin yleisiksi perusteiksi: 1) Muuntelua tapahtuu musisoinnissa jatkuvasti ja aina. Yksilön luovan panoksen johdosta se toteutuu kuitenkin musiikillisissa rakenteissa luonteeltaan epä säännöllisenä. 2) Muuntelu jakautuu rakenteina elementeiksi. Näiden elementtien määrällinen toteutus ja luonne vaihtelevat niin yksilön eri tuotosten välillä kuin eri muusikoiden kesken sekä myös saman tuotoksen eri performansseissa. 3) Muunteluelementtien tuottamisen luonne ja määrä varioivat useimmiten enemmän eri soittajien musisointitapojen välillä kuin saman soittajan

musisoinnissa. 4) Muuntelun luonne on muusikon soittoteknisestä taidosta ja suorituskyvystä riippuvainen, koska soittaja toteuttaa musiikilliset intentionsa objektiiviselle ja subjektiiviselle idiomaattisuudelle alisteisina. 5) Muusikon tajunnassa musisointi on muuntelua ja muuntelu on musisointia, eli muuntelu on hyvin luonnollista. Tämän vuoksi intentionaalisen muuntelun toteuttaminen voi olla muusikolle miltei alitajuista tai tiedostamatonta. (Saha 1996, 336.)

Ryhmän tai yksilön musiikki-ilmaisuun liittyvää musiikillisen variaation analyysiä on toteutettu kahdella tavalla, joko vertailemalla muusikoiden muunteluelementtivarastoja tai kartoittamalla kyseisten elementtien performatiivista esiintymistä. Ensiksi mainittu analyysitapa mahdollistaa helpommin useiden yksilöiden tarkastelun ja vertailun, koska muunteluelementeistä muodostuu passiivisiksi kuvailtavia varastoja. Jälkimmäinen tapa soveltuu erityisesti yksilön ilmaisun analyysiin, koska se korostaa muuntelun aktuaalistumisen ja luovan ilmaisun tutkimisen tärkeyttä. (Saha 1996, 337.)

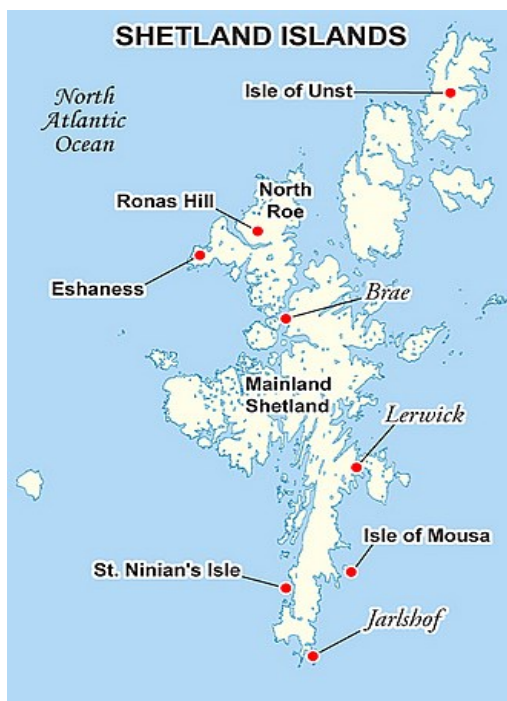
Musisointi on mahdollista jakaa erilaisiksi soittoteknisiksi rakenteiksi, joista voidaan koostaa muunteluelementtien varasto. Soittajia verrataan toisiinsa heidän muusikkouteensa sisältyvien elementtien perusteella, mikäli kyseessä on alueellinen tai sitä pienempi jäsenryhmä. Soittajan kokonaistulkinnan välineistö muodostuu muusikkouden elementeistä. Olisi myös mahdollista määrittellä generatiivisia malleja siitä, millaisia ilmiäisiä voivat muunteluelementit saada tutkittavan kulttuurin ohjelmistoissa. (Saha 1996, 337.) Saadaksemme tietoa muistinvaraisuuden luonteesta, luovan toiminnan prosesseista sekä musiikillisen käyttäytymisen aktioista, on tärkeää tutkia performatiivista musisointia. Tällöin analyysin tulee painottua esityksen sisäisen muuntelun tarkasteluun. Liian monet mahdolliset häiriö- ja virhetekijät häiritsevät vertailua, joten edes vertailu saman muusikon muihin esityksiin ei aina tuota luotettavinta tietoa. Tärkein merkitys saman soittajan eri aikaan tehtyjen esitysten vertailussa on toisaalta muistivarastomuodon tai muistimuodon havaitseminen soittajan esityksessä ja toisaalta yksilöllisten muunteluelementtien varaston kartoitus. (Saha 1996, 337-338.)

5 SHETLANTILAISEN PERINNEVIULUMUSIIKIN HISTORIAA

Shetlannin saaret ovat Brittein saarten pohjoisin alue. Ne kattavat yli 100 saarta, jotka sijaitsevat suurimmaksi osaksi 60 leveysasteen pohjoispuolella ja ovat pinta-alaltaan yhteensä noin 551 neliökilometriä. Sijaiten tasaisen välimatkan päässä Bergenistä, Aberdeenista ja Fär-saarista, voimakas vuorovesi ja myrskyisä meri erottaa ne Britannian mantereesta. (Cooke 1986, 1.)



Kuvio 1. Yllä Shetlannin sijainti suhteessa Skotlantiin ja Norjaan. Viitattu 20.2.2020. Lähde: <http://my.nd.edu/s/1210/myND/interior-2col.aspx?sid=1210&gid=1&sitebuilder=1&pgid=14968>



Kuvio 2. Vasemmalla Shetlannin saariryhmät. Kuvassa näkyy Tom Andersonin syntymäpaikka Eshaness ja Aly Bainin synnyinkaupunki Lerwick. Viitattu 20.2.2020. Lähde: https://apps.carleton.edu/alumni/adventures/older_adventures/2013/Scotland8_13/?module_a_pi=image_detail&module_identifer=module_identifer-mcla-ImageSidebarModule-mloc-sidebar-mpar-da9af63edc444779df2c954dfc8d4d40&image_id=938525

4.1 Shetlannin saarten yhteys Skandinaviaan

Skandinaviassa on ollut merkittävä vaikutus shetlantilaiseen musiikkityyliin. Shetlannin saarten yhteisöt ovat rodultaan norjalaista alkuperää. F. Collinson toteaa, että saarten alkuperäinen musiikki on siis lähtöisin Skandinaviasta ja kulttuurisesti ajatellen sitä ei tulisi liittää skotlantilaiseen musiikkiin. Shetlannin (*Hjaltland*) valloitti norjalainen Harald Kaunotukka noin 890 jKr. Saaret pysyivät Norjalla vuoteen 1468 saakka, kunnes ne laitettiin pantiksi Norjan kuninkaan Kristian I:en tyttären Margaretin myötäjäisten loppuosan maksusta hänen menessään avioon Skotlannin James III:n kanssa. Maksua ei koskaan suoritettu, joten saaret liitettiin Skotlantiin vuonna 1612. (Collinson 1966, 252; ks. myös Ahlburger 1983, 206.)

Huomioon ottaen saarten maantieteen ja historian, ei ole yllättävää, että nykyisin monet shetlantilaiset pitävät itseään enemmän skandinaaveina kuin britteinä– tai sen puoleen skotteina. Nykyisin selvempiä skandinaavisia piirteitä voidaan havaita paikan nimissä, monissa murteen piirteissä ja tiettyjen vanhojen viulusävelmien rakenteessa ja tyyliin, joissa voidaan löytää monia samankaltaisia piirteitä kuin norjalaisen hardangerviulun (*hardingfele*) ohjelmistossa. (Cooke 1986, 1.)

5.2 Shetlantilaisen perinneviulumusiikin juurilla

Shetlannissa on ollut skandinaavien valtakaudella rikas musiikkikulttuuri. Valitettavasti sen keräämistä talteen ei tehty ajoissa ja suurin osa siitä on joutunut hukkaan. Shetlannissa säilyi kuitenkin suuri määrä viuluille tehtyä instrumentaalimusiikkia. Jotkut näistä sävelmistä on ehkä alun perin sävelletty guelle, joka oli shetlantilainen versio crwth:sta. Orkneyssä jopa instrumentaalimusiikki näyttää kadonneen. (Collinson 1966, 252-253.) Gue oli viulun tyyppinen soitin, jossa oli kaksi hevosen jouhista tehtyä kieltä ja jota soitettiin joko pitäen soitinta polvien päällä tai kuten seloa polvien välissä (Purser 2007, 396.)

Collinson toteaa, että Shetlannin suosituin soitin on viulu, ja tämä toteamus on helppo uskoa, kun tarkastelee vuotuisien pelimannikurssien ja festivaalien määrää, joita Shetlannissa nykyisin pidetään. Vanhoja viulusävelmiä on säilytetty ja niin monia uusia sävelletty, että shetlantilainen viulumusiikki on muodostanut oman genrensä, jolla on omat luonteenomaiset tyylipiirteensä. (Collinson 1966, 259.)

5.3 Kun viulu rantautui Shetlantiin – kalastuksen merkitys saarten pelimanniviulumusiikin kehitykselle

Viulumusiikin saapuessa Shetlantiin luultavasti vuoden 1700 tienoilla Shetlannin taloudessa oli meneillään muutos. Ennen tätä aikaa shetlantilaiset jakoivat aikansa maanviljelyn ja rannikkokalastuksen välillä, josta viimeksi mainittua harjoitettiin pääasiassa pienimuotoisesti touko-elokuun välisenä aikana. Heidän ylijäämäkalansa myytiin hansakauppiaille, jotka tulivat joka vuosi avaamaan uudelleen kivistä rakennetut kauppakojunsa ja valvomaan kalan suolausta ja ilmakeiväystä. On mahdollista, että nämä miehet olivat vastuussa viulumusiikin saapumisesta Shetlantiin. Vuoteen 1712 mennessä suolaverot teki lopun tästä kaupankäynnistä. (Cooke 1986, 1-2.) Frances Collinson kertoo, että Grönlannin valaanpyyntialuksilla oli mukana viulisti, joka viihdytti työn taukoissa olevaa miehistöä. Viulisti saattoi olla Shetlannista, Hollannista tai Grönlannista. Joskus viulistit eri laivoista tapasivat ja vaihtoivat sävelmiä, ja nämä ovat löytäneet tiensä Shetlannin ohjelmistoon. (Collinson 1966, 259.)

Collinson toteaa kirjassaan leikkisästi, että shetlantilaiset ovat olleet omistushaluisia muista maista tulleiden melodioiden suhteen, joita ovat tuoneet lähinnä valaanpyyntialuksilla ja muilla kalastusaluksilla matkustavat muukalaiset. Esimerkiksi *'Muckle Reel of Finnigarth'* on tunnistettu norjalaiseksi hallingiksi tai maalaistanssiksi; samoin *'Shetland Bride's March'*, jota on soitettu, kun hääväkeä on saatettu kirkkoon. Instrumenttina on luonnollisesti ollut hardangerviulu. Häälaulun *'Da farder ben da Welcomer'* sanotaan myös noudattavan skandinaavista muotokieltä. *'Air The Merry Boys o' Greenland'* muistuttaa vahvasti maalaistanssisävelmää Pohjois-Jyllannista; *'The Shaalds o' Foula (Foula Reel)'* sanotaan olevan tunnettu ruotsalaisena maalaistanssina. (Collinson 1966, 259.)

Myös Ferrari-Nunez kertoo kuulleensa tämän päivän shetlantilaisilta pelimanneilta, että laajalle levinneen käytön myötä monista alun perin shetlantilaisina pidetyistä kappaleista on tullut lokalisoituja ja lopulta 'shetlantilaisia'. (Ferrari-Nunez 2016, 48).

Shetlantilainen pientilallinen joutui kalastamaan pystyäkseen maksamaan vuokransa maanomistajalle. Joka vuosi 20. toukokuuta ja 12. elokuuta välisenä aikana työkykyiset miehet muodostivat keskuudestaan kuuden hengen kalastusseurueita. He lähtivät aina sään salliessa kalavesille suurilla sixern-aluksilla (vaihtoehtoisesti myös sixereen). Aluksen nimi viittaa kuusiairoiduuteen. He asuivat sinä aikana majoissa, jotka oli sijoitettu kätevästi siten, että miehet pääsivät kalavesille mahdollisimman nopeasti. Cooke pitää todennäköisenä, että

miesten on täytynyt viettää monia päiviä ja öitä maissa puolijoutilaina odottaen parempaa säätä. On mahdollista, että kalastajamökit rannikkoasemilla palvelivat myös eräänlaisina ”hautomoina” instrumentaalimusiikkiperinteelle Shetlannissa – unohtamatta voimakasta lauluperinnettä meriballadeineen ja tarinankerrontaa. (Cooke 1986, 2.)

Shetlannissa viulunsoitto sulautui nopeasti jo olemassa olevaan jousisoitintraditioon. Koska saarelaisilla oli olemassa suorat kauppasuhteet sekä tanskalaisten sillilaivaston miehistön ja kauppiaiden kanssa, jotka vierailivat Shetlannin vesillä joka sesonkina koko 1700-1900-luvuilla, että hansakauppiaiden kanssa, harvoja viuluja tarvitsi tehdä paikallisesti. Lisäksi huonoina kalavuosina esiintyi runsaasti tilapäistä maahanmuuttoa – shetlantilaiset miehet päättivät värväytyä Britannian merivoimiin, tai useammin kauppalaivastoon, kunnes tuli tieto kalastustilanteen parantumisesta. Koteihinsa palaavien merimiesten on täytynyt tuoda suuri joukko viuluja tuliaisina – käytäntö, joka on säilynyt tähän päivään saakka. (Cooke 1986, 5.)

6 PERINNEVIULUMUSIIKIN SOSIAALISISTA FUNKTIOISTA

Varhaiset kuvaukset 1800-luvulta antavat ymmärtää, että viululla oli merkittävä rooli useissa rituaaleissa (Cooke 1986, 5). Seuraavassa olen käsitellyt niistä tärkeimpiä.

6.1 Häät

Yksi perinteisistä pelimanniulomusiikin käyttöyhteyksistä on häät. John Purser kertoo kirjassaan *Scotland's Music*, että viulua ja harmonikkaa on käytetty yleisesti shetlantilaisissa häissä johtamaan häävään marssia kirkkoon. (Purser 2007, 274.) Useita päiviä ennen varsinaista hääjuhlaa sulhanen vieraili pelimannin talossa ja esitti hänelle muodollisen kutsun tulla pääpelimanniksi häihin (Cooke 1986, 11). Viulu on ollut myös keskeinen tanssimusiikkisoitin häissä. Häät ja niiden valmistelu noudatti rituaalisia kaavoja, ja jokaista aktiviteettia varten on ollut omat sävelmänsä. Näistä monet ovat aikojen saatossa kadonneet, mutta osa on säilynyt näihin päiviin asti. Hääsävelmillä on vastineensa Norjassa, jossa on vaalittu myös samankaltaisia hääperinteitä kuin Shetlannissa. (Anderson & Swing 1981, 8.) Pelimanni oli ainoa mies, joka sai olla läsnä, kun naiset valmistelivat hääparia hääyötä varten (Purser 2007, 274). Tapaan kuului myös morsiamen saattaminen vuoteeseen viulomusiikin säestämänä (Cooke 1986, 11).

6.2 Jouluj ja uusi vuosi

Pelimanneilla on ollut tapana soittaa *The Day Dawns*-kappaletta (*The Day Daywen* tai *The Day o' Dawie*) uuden vuoden aamuna tiettyjen talojen liepeillä. Merkinnät tämän nimisistä kappaleista ulottuvat 1500-luvun alun Skotlantiin. Cooken haastattelema John Irvine kertoi, että miesjoukkioilla oli tapana kiertää ympäri saarta ja laulaa tätä sävelmää. Cooke toteaa, että tämän sävelmän soittaminen osana talvipäivänseisauksen rituaaleja vaikuttaa loppuneen aikoja sitten. (Cooke 1986, 89-90.)

6.3 Kansanmusiikkiperinne nykypäivän Shetlannissa

Kansanmusiikilla on keskeinen merkitys myös nykypäivän Shetlannissa. Rodrigo Ferrari-Nunez (2016) on väitöskirjassaan *SPREE: Shetland's Epistemological Tradition of Music Making* tutkinut shetlantilaisen musiikkikulttuurin yhteisöllisyyttä. Hän toteaa nykypäivän Shetlannin musiikkiperinteen olevan elävää ja muuttuvaa, säilyttäen kuitenkin samalla sen keskeiset periaatteet. Näihin kuuluu Ferrari-Nunezin mukaan ihmisten ja sukupolvien välisen tiedon vaaliminen, erilaisuuden arvostaminen, henkilökohtainen vieraanvaraisuus, horisontaalisuus, innostuneen tuen tarjoaminen ihmisille yli ikä-, sukupuoli- ja taitorajojen sekä interaktiivinen yhteismusisointi. (Ferrari-Nunez 2016, 6.)

Ferrari-Nunezin mukaan *sprees* tarkoittaa tavallisesti koko yön kestävästä musisointia ja musiikin kuuntelua, sekä keskusteluja elämästä ystävien seurassa. Hän pitää tätä shetlantilaisen musiikkiperinteen keskeisenä käytäntönä. Erilaisista taustoista lähtöisin olevien muusikoiden osallistuminen *spreehen* edistää musiikillisten vaikutteiden ja tyylien liikkuvuutta. Näissä sessioissa kaikkien mielipiteillä on painoarvoa ja niitä kunnioitetaan. Hän nostaa isommista musiikkitapahtumista esille erityisesti Shetland Folk Festivalin, jota ovat järjestämässä paikalliset musiikkiskenen jäsenet. Tässä tapahtumassa musisoidaan yökaupalla ja noudatetaan *spreen* periaatteita. Muita samanhenkisiä projekteja ja festivaaleja ovat muun muassa Back from Beyond ja the Accordion and Fiddle Festival (Ferrari-Nunez 2016, 5-11.)

Spreen kontekstissa nuoremmat soittajat saavat mahdollisuuden soittaa kokeneempien pelimannien kanssa, jotka ottavat heidät avosylin vastaan ja kannustavat heitä osallistumaan. Edistyneemmät soittajat puolestaan jakavat keskenään musiikkia, jota ovat löytäneet omissa musiikkiaktiviteeteissaan ja matkustaessaan. Näin myös he oppivat toinen toisiltaan. Näissä musiikillisissa kokoontumisissa kaikki saavat nauttia musiikista ja keskusteluja käydään sekä muusikoiden että yleisön kesken. Ihmiset liikkuvat vapaasti tilasta toiseen, osallistuen halutessaan erilaisiin musiikkisessioihin. (Ferrari-Nunez 2016, 11.) *Spreehen* voivat olla tervetulleita myös ystävät ja musiikin arvostajat. Muusikoiden ja yleisön välillä vallitsee vuorovaikutussuhde; muusikot huomioivat ja kommentoivat yleisön reaktioita julkisissa esiintymisissä ja paikallisissa kodeissa pidetyissä *spreessä*. Ystävien, musiikin tukijoiden ja kuuntelijoiden vaikutelmia ja vilpittömiä rakentavia arvioita pidetään arvossa. (Ferrari-Nunez 2016, 45.)

Mitä tulee nykypäivän muusikoiden repertoaariin, Ferrari-Nunez toteaa, perinteinen ohjelmisto ei rajoitu missään tapauksessa ainoastaan shetlantilaisiin sävelmiin. (Ferrari-Nunez 2016, 27). Shetlannin perinneskene tulkitsee ja yhdistelee monista eri lähteistä kumpuavaa luovaa materiaalia. Näitä ovat esimerkiksi kanadalainen, norjalainen, irlantilainen, cajun, country & western -musiikki, romanimusiikki, jazz standardit, bluegrass, skotlantilainen tanssimusiikki ja appalakkien musiikki. Paikalliset muusikot ovat tiiviissä yhteydessä toisiinsa ja harjoittavat musiikissaan jatkuvasti erilaisia musiikkityylejä, instrumentaatiomuotoja ja eri saarten ja Shetlannin ulkopuolisten paikkojen erityispiirteitä. Näiden sosiaalisten ja henkilökohtaisten kokemusten heijastukset muotoutuvat musiikiksi ja tarinoiksi, joita jaetaan pöydän ympärillä. Paikallisten musiikki reflektoi ja juhlii tärkeitä elämän taitekohtia, kuten häät ja hautajaiset, sekä henkilökohtaisia suhteita, tarinoita (humoristisista vakaviin) ja shetlantilaisen luonnon kauneutta omakohtaisten kokemusten tarjoaman linssin läpi. (Ferrari-Nunez 2016, 41-44.)

Shetlantilainen soittotyylili on epäilemättä kokeneiden kuuntelijoiden ja taitavien paikallisten muusikoiden tunnistettavissa. Se eroaa samantyyppisen materiaalin soittotyylisestä niillä läheisessä suhteessa toisiinsa olevilla vahvasti viulunsoittoon orientoituneilla musiikillisilla alueilla, kuten Orkney, Norja, manner-Skotlanti, Britannia ja Irlanti. Voidaan myös todeta, että tyyliä on yhtä monta kuin soittajiaakin ja muusikoiden yksilöllinen soittotapa on vuosien opiskelun, kuuntelun ja esiintymisen tulos. (Ferrari-Nunez 2016, 67-68.)

Ferrari-Nunez toteaa erilaisuuden olevan voimavara sen sijaan, että sitä pidettäisiin shetlantilaista musiikin tekemisen perinnettä rapauttavana tekijänä. Paikallisen perinteen voi hänen mukaansa tuhota vain elinikäisen henkilökohtaisen vuorovaikutuksen katoaminen ja siihen sisältyvän luovan voiman häviäminen. Siitä huolimatta, että viulumusiikilla on hallitseva ja selkeä asema shetlantilaisen musiikillisen huippuosaamisen airueena, paikalliset pelimannit työskentelevät monissa instrumenttikokoonpanoissa yli genererajojen, jämähtämättä ennalta määrättyyn perinteen sanelemaan muottiin. (Ferrari-Nunez 2016, 77-81.)

6.4 Shetlantilaisten pelimannien repertoaari

Peter Cooke on käsitellyt kirjassaan *The Fiddle Tradition of the Shetland Isles* kattavasti shetlantilaisten pelimannien repertoaaria. Hän kertoo Shetland Folk Society'n julkaisemasta kokoelmasta *Da Mirrie Dancers* (Shetland Folk Society, Lerwick, 1970), joka sisältää useita kappaleita, joita kuvaillaan nimellä *Trowie tunes* (throws = keijut), mikä viittaa yleensä niiden oletettuun alkuperään. Jotkut ovat reelejä ja toiset ovat aika-arvoltaan jigejä. Kaksi muuta sävelmäkategoriaa, joiden merkinnät viittaavat niiden oletettuun alkuperään ovat *Greenland-* tai *whaling-* sävelmät ja *Yakki-* sävelmät. Näistä jälkimmäinen ei ole säilynyt, mutta nimi *Yakki* annettiin ilmeisesti sävelmille, jotka shetlantilaiset ja orkneyläiset valaanpyytäjät ovat todennäköisesti oppineet inuiiteilta (luultavimmin Hudson Bayn alueella). Kolmas kategoria *wedding tunes* löytyy Folk Society'n kokoelmasta ja viittaa mihin hyvänsä kappaleeseen, joka liittyy aiempien aikojen häärirtuaaleihin. Häämarssit ovat näistä yksi esimerkki. (Cooke 1986, 50.) Cooke on teoksessaan ryhmitellyt shetlantilaisen repertoaarin tanssisävelmiin ja kuuntelumusiikkiin. Ensiksi mainittu ryhmä käsittää Cooken mukaan *Aald* reelit, Shetland reelit, jigin ja marssin aika-arvoilla soitetut sävelmät, polkat, valssit ja muut sävelmät, kuten esimerkiksi *strathspeyt* ja *foxtrotit*. (Cooke 1986, 52). Kuuntelumusiikkikategoriaan lukeutuvat rituaalimusiikki (seremoniallinen), kuten *Yule-time*-sävelmät, hääsävelmät, sekä eirituaalimusiikki, joihin lukeutuvat muun muassa *slow airt* (*Auld Swarra*), modernit sävellykset (*Da Slokkit Light*, *Da Auld Resting Chair*), uutuudet (novelties), *strathspeyt*, *hornpipet* ja niin edelleen. (Cooke 1986, 80-81.)

Cooke mainitsee shetlantilaisilla olevan käytössään melko vähän alkuperäistä repertoaaria luokittelevia termejä. Nämä lisätään osaksi yleistä terminologiaa, jota käytetään pan-brittiläisen tanssimusiikin lajityypeissä. Termit *spring* ja *reel* merkitsevät samaa ja ne koskevat kaksijakoisia *double-time* tanssisävelmiä, joita on käytetty Shetlannin reelien tanssimusiikkina, sekä muita samantyyllisiä tansseja, kuten skotlantilaisia *eihtsome-* ja *foursome-*reelejä. Kaksi viimeksi mainittua tunnettiin Shetlannissa 'skottilaisina reeleinä'. Termi *spring* vaikuttaisi olevan vanhempi shetlantilainen nimi, joka on luultavasti skandinaavista alkuperää. Se esiintyy myös vanhassa skotlantilaisessa murteessa. Toinen synonyyminen termipari ovat *Aald reel* ja *Muckle reel*. Tällaisia nykyään tyylliltään jo vanhanaikaisia tanssisävelmiä ovat esimerkiksi *The Muckle Reel o' Finnigirth* ja *The Aald Reel o' Whalsay*. Tällaiset termit eivät kuitenkaan käsitä koko repertoaaria, saati jaa sitä johdonmukaisella tavalla. (Cooke 1986, 50.)

Cooke on tutkimuksessaan todennut, että Shetlannissa ei ole improvisaation perinnettä. Tradition ollessa pohjimmiltaan suullista ja tiukan soitonopetuksen puuttuessa, jokaisella viulistilla on jossain määrin muista tulkinnoista poikkeavat versionsa sävelmistä. Tällaiset erot kehittyvät viulistin oppiessa kappaleen, jonka muoto vakiintuu tottumuksen kautta. Näin ollen esiintymisen kontekstista riippumatta viulistin version perusominaisuudet eivät vaihtele paljoakaan. (Cooke 1986, 51.) Nykyisin nuorempien sukupolvien muusikot paitsi pitävät perinteitä yllä, myös tuovat vanhoihin sävelmiin omia tulkinnallisia elementtejä sovittamalla niitä uudelleen ja niissä on havaittavissa vaikutteita myös muista musiikkigenreistä.

Shetlantilaisesta repertoarista olen käsitellyt tässä yhteydessä reel-, air-tyyppisiä sävelmiä, koska analyysiini kappaleet edustavat näitä sävelmälajeja. Tämän lisäksi olen käynyt läpi joitakin shetlantilaisten pelimannien soittotyylin liittyviä keskeisiä musiikillisia elementtejä. Koska shetlantilaisen viulunsoiton tekniikkaa käsittelevä tutkimus on verrattain suppeaa, olen nojautunut kuvailussani pääasiassa Peter Cooken vuonna 1986 julkaistuun tutkimukseen.

6.4.1 Reel

Reel on alkuperältään skotlantilainen ja luultavasti hyvin muinainen tanssi. Reeliin kuuluu kaksi tanssin peruselementtiä, joista toinen on paikallaan tanssittava *a setting step* ja toinen *travelling*-kuvio eli liikkuminen tietyssä kuviossa. Skotlannissa reel on esiintynyt monissa eri muodoissa. Reeliin liitetyt nimet kuten *threesome*, *foursome*, *sixsome* ja *eightsome* viittaavat tanssijoiden määrään. Näistä muodoista monet ovat nykyisin vanhentuneet. Varhaisin reel oli luultavasti *Circular Reel* kahdelle tanssiparille ja se saattaa olla peräisin keskiajalta. Tätä saatettiin tanssia nuotion ympärillä, joka muinaisina aikoina sijaitsi keskellä lattiaa. Foursome reel tunnettiin myös nimellä *Scotch Reel* ja se säilyi suosittuna tanssina ensimmäisen maailmansodan loppuun saakka. (Grove Music Online & Collinson, 2001.)

Reelin musiikki on sujuvasti virtaavaa ja nopeaa kahdeksasosaliikettä alla breve– aika-arvolla, minimi = 120. Shetlannilla ja Orkneylla on omat erityiset reelinsä ja reel– sävelmänsä, joista jotkut ovat poistuneet käytöstä. Shetlantilainen aald reel sisältää usein epäsäännöllisen säerakenteen omaavia rivejä. Tästä johtuen sen on ajateltu olevan jotain sukua norjalaisen hallingin ja muiden skandinaavisten tanssien kanssa. Tämä viittaisi siihen, että reel saattaa olla alkuperältään skandinaavinen. Voi myös olla, että tanssi on kelttiläinen ja levinnyt Skotlannista Skandinaviaan ja Alankomaihin. Collinsonin mukaan nykyisin yleisimmin tanssitut reelit ovat

eightsome reel ja *Reel of Tulloch*. Skotlannista reel on levinnyt Irlantiin, jossa se on hyvin suosittu, sekä Pohjois-Amerikkaan. (Grove Music Online & Collinson, 2001.)

Peter Cooke kertoo shetlantilaisista reeleistä seuraavasti. Shetlannissa tulivat 1700-luvulla suosituiksi tyyliltään skotlantilaiset reelit, jotka olivat muodoltaan yleensä binäärisiä ja isometrisiä. Kaksi luovaa prosessia käynnistyi näiden uusien reelien vallatessa alaa. Skotlantilaisia sävelmiä omaksuttiin ja muokattiin shetlantilaiseen tyyliin sopiviksi. Tätä mukauttamisprosessia kutsutaan nimellä *Shetlandizing*. Näistä monet ovat edelleen suosittuja. Jotkut sävelmät ovat tuskin tunnistettavissa alkuperältään skotlantilaisiksi ja toiset ovat menettäneet alkuperäisen nimensä, mutta suosittummat kappaleet ovat säilyttäneet sekä identiteettinsä että nimensä. Myös uuteen tanssiin sopivia sävelmiä sävellettiin. The Archives of the Scottish Studies sisältää Cooken mukaan noin 140 shetlantilaista reeliä, pois lukien toisen maailmansodan jälkeen sävelletyt modernit reelit. Epäilemättä osa näistä perinteisistä 'shetlantilaisista' reeleistä osoittautuu vielä skotlantilaisten tai irlantilaisten sävelmien pohjalta tehdyiksi shetlantilaisiksi varianteiksi. (Cooke 1986, 59.)

Muckle reelin eli aald reelin rakenne poikkeaa paljon tavallisesta shetlantilaisesta reelistä. Niitä käytettiin tansseissa, joissa hallitsevana piirteenä on ollut jatkuva *reeling*. Tällaisissa reeleissä tavalliselle shetlantilaiselle reelille ominainen *steppin*- ja *reeling*-jaksojen vuorottelua vastaava kaksiosainen rakenne on tarpeeton. Yhteistä näille reeleille on, että niissä jokainen fraasi perustuu lähes kokonaan yhdelle kolmisoinnulle tai kahdelle vuorottelevalle kolmisoinnulle lyhyiden fraasien toistuessa kolme tai neljä kertaa. Rytmiset formulat aksentoidaan voimakkaasti ja osoitetaan terävästi. Aksentit saadaan usein aikaan voimakkaalla jousenkäytöllä, jolloin kaksi tai kolme kieltä soi samanaikaisesti. (Cooke 1986, 53-54.)

Perinteiset Shetland-reelit Cooke on jaotellut asymmetrisiin reeleihin ja common Shetland reeleihin. Asymmetristen reelien fraasirakenne ei koostu useista kahden tahdin jaksoista, jotka muodostavat kahdeksan tahdin ryhmän. Näille sävelmille ei ole erityistä termiä ja niitä ei enää tanssita, luultavasti niiden asymmetrisyydestä johtuen. Asymmetrisiä reelejä on ollut etenkin Whalsayn saaren pelimannien ohjelmistossa. Näiden reelien historiasta ei tiedetä juuri mitään. Cooke olettaa, että ne edustavat jotain puolivälin vaihetta aald reelien ja common Shetland reelien välillä. Tämän lajityypin reelejä ovat esimerkiksi *Fetlar Tune*, *Hjogrovoltar* ja *Cross Reel* (tai *Cross Rig*). (Cooke 1986, 60-61.)

Common Shetland reelit on shetlantilaisen musiikin (ylivoimaisesti) suurin luokka. Näiden reelien perusrakenne on samankaltainen kuin irlantilaisilla ja skotlantilaisilla reeleillä. Niissä on säännöllinen binäärimuoto, joiden kumpikin taite sisältää 8 tai 16 iskuja. Yleensä nämä taitteet myös kerrataan. Varhaisimmat notaatiot Shetland-reeleistä löytyvät J.T. Irvinen (Midbreak, Yell) koostamasta julkaisukokoelmasta. Esimerkkinä tämän ryhmän reeleistä Cooke mainitsee suosituksen kappaleen *Da Shaalds o' Foula*, joka tunnetaan myös nimellä *Da Foula Ree'*. Sitä tanssitaan maalaistanssina (country dance) jigin aika-arvolla silloin tällöin vieläkin. (Cooke 1986, 63.)

Cooke on pohtinut kirjassaan syitä tanssisävelmien rytmisille vaihdokkaille. On tavallista, että tanssiyhtyeiden muusikot muuntelevat sävelmiä rytmisesti, jolloin niitä voidaan soveltaa eri tyyliin tansseihin. Siksi esimerkiksi jigeinä soitetut sävelmät on helposti muunnettu reeleiksi ja päinvastoin. Ennen vanhaan Shetland reel oli rytmiltään lähempänä jig-sävelmiä, mutta vähitellen muuttunut tanssittavaksi modernin reelin aika-arvolla. Tämä saattaa johtua irlantilaisen ja skotlantilaisen musiikin vaikutuksesta shetlantilaiseen musiikkiin. Tyypillisestä kotoperäisestä Shetland reel repertoaarista hän mainitsee kaksi esimerkkiä: suosittu sävelmät *Aandowin at da Bow* ja *The Galley Watch*. (Cooke 1986, 64.)

6.4.2 Air

Aireihin liittyen olen löytänyt varsin niukasti taustatietoa, mutta Alasdair J. Hardie määrittelee niitä kirjassaan *The Caledonian Companion: A Collection of Scottish Fiddle Music and Guide to Its Performance* seuraavalla tavalla. Slow air on rennossa tempossa (neljäsosanuotin metronomimerkintä noin 56) esitettävä soolomusiikin muoto, jossa muusikolla on mahdollisuus tuoda esille fraasien ja soinnin kauneutta. Song aireissa laulujen melodiat yhdistyvät tekstiin. Lament puolestaan on kuolleen ihmisen muistolle omistettu slow air tai pastoraali. (Hardie 1992, 23-24.)

Wikipediassa slow air liitetään irlantilaiseen perinnesävelmään ja todetaan, että sille on tyypillistä melodisesti avoin loppu, sekä tiukan rakenteen tai metrin puuttuminen. Airit soitetaan melodiasoitinella, vaikka niiden melodia on johdettu laulumusiikista. Irlantilaisessa musiikissa slow airin juuret johtavat usein sean-nós-lauluperinteeseen. (Wikipedia, 2022.)

6.5 Shetlantilaisen perinneviulumusiikin tyylipiirteitä

Cooke on pohtinut kirjassaan shetlantilaisen soittotyylin ominaispiirteitä. Hän on todennut, että shetlantilaiset ovat hyvin tietoisia skandinaavisesta menneisyydestään ja korostavat saarten ja manner-Skotlannin kulttuurisia eroja. Hänen mukaansa tarkka shetlantilaisen musiikin ominaispiirteiden erittely edellyttäisi vertailevaa tutkimusta shetlantilaisen, skandinaavisen, skotlantilaisen ja irlantilaisen musiikin välillä. Tanssimusiikissa tärkein ainesosa on rytmi. Cooke nostaa esille käsitteen *lilt*, joka tarkoittaa melodiassa ilmenevää infrarytmistä muuntelua, kuten esimerkiksi tasasävelisen sävelryhmän fraseeraamista vapaina kestoina. Näin melodiaan saadaan rytmisen virtaus ja siitä tulee tanssillisempi. Reelien nopeat sävelkulut soitetaan esittäessä harvoin samanpituuisina, vaikka ne nuotinnetaan usein tasavertaisina kahdeksasosanuotteina tai kuudestoistaosanuotteina. Sävelten väliset suhteelliset osuudet ovat usein joko 4:3 tai 5:3, välillä myös 2:1. Useimmiten jokaisen parin ensimmäinen nuotti on pidempi. Soitettaessa kolme nuottia yhdellä jousella, keskimäinen sekä parin ensimmäinen nuotti soitetaan usein lyhyempänä, mutta kuitenkin painollisena. Yhdistettynä jousella tuotettujen dynaamisten aksenttien variaatioihin rytmimuuntelu saa aikaan laadukkaan esityksen, joka saa shetlantilaisten tanssikengät vipattamaan. Tällainen *lilt*-variointi on Cooken mukaan runsaampaa shetlantilaisessa viulunsoitossa irlantilaiseen ja skotlantilaiseen soittotyyliin verrattuna. (Cooke 1986, 97-99.)

Sävelmän sisäinen rytmi sisältyy sekä sen metrisiin kestoihin että sen melodiseen aksenttiin (korostukseen). Taitavimmat viulistit korostavat tällaisia eroja ja ne realisoituvat parhaiden tanssijoiden tehostetuissa eleissä ja vaihtelevissa liikkeissä. Cooke kertoo yhden shetlantilaisen reel-esityksen keston olevan harvoin suurempi kuin kaksi tai kolme minuuttia. Tämä johtuu siitä, että musiikki on niin energistä, että tanssijat väsyvät nopeasti. Tästä syystä kahden tai enintään kolmen musiikkikappaleen sarjaa samassa tai toisiinsa liittyvässä tonaliteetissa pidetään riittävänä. (Cooke 1986, 97-98.)

Lift on toinen viulunsoittamisen affektiivista laatua kuvaileva termi. Lift eli meininki/noste liittyy rytmiseen eloisuuteen – tempoon ja aksentointiin. Liian hidas tempo vaikeuttaa liftin saavuttamista. Säestäjiltä edellytetään hyvää liftiä. Esimerkiksi bassolinjan (riippumatta siitä, soittavatko sen basistit vai pianistit) odotetaan olevan ehdottomasti tempossa, vakaa ja se soitetaan melko staccatona. Vanhemmista pelimanneista useimmat kokivat tarpeelliseksi soittaa voimakkaasti ja rytmikkäästi, että viulun ääni olisi kuultavissa tanssijoiden kenkien töminän ja yleisen puheensorinan ylitse. Tästä syystä he pyrkivät tuottamaan viuluillaan

mahdollisimman pitkään soivia sointuja maksimaalisella äänenvoimakkuudella ja kahden kielen soittaminen yhtä aikaa soveltui tähän tarkoitukseen. Realien toinen taite soitetaan yleensä korkeammassa rekisterissä kuin ensimmäinen. Tähän löytyy mahdollisesti useampiakin syitä. Ensinnäkin toisessa taitteessa tanssiliikkeistä syntyy kovempi ääni ja sen vuoksi pelimannit hyödyntävät korkeimman kielen mahdollisuudet tuoda sävelmä selkeämmin esille. Ylärekisterillä voidaan myös luoda suurempaa musiikillista jännitettä toiseen taitteeseen ja vastata siten siinä esiintyvään suurempaan tanssilliseen intensiteettiin. (Cooke 1986, 100.)

Cooken mukaan shetlantilaisen musiikin tonaalisuus riippuu suuresti instrumentista ja kaikki shetlantilainen tanssimusiikkirepertoari soitetaan ensimmäisessä asemassa muutamia moderneja reelejä lukuun ottamatta. Ensimmäisen ja kolmannen sormen alas- sekä ylöspäin suuntautuvien kurotusten muodostamat ylimääräiset sävelkorkeudet ovat harvinaisia. Vanhemmat viulistit eivät myöskään koskaan käyttäneet nelossormea. (Cooke 1986, 101.) Nykyisin tilanne näyttäisi hieman muuttuneen. Esimerkiksi Aly Bain käyttää tanssimusiikkia soittaessaan välillä myös nelossormea. Hänen tulkinnoissaan esiintyy myös sormien kurotuksia ja liukuja sekä asemanvaihtoja.

Cooke nostaa tutkimuksessaan esille vanhemmissa kappaleissa esiintyvän musiikillisen materiaalin taloudellisen käytön, kuten tasapainoiset ja lyhyet fraasit, joissa ei esiinny diatonisia asteikkokulkuja toisin kuin monissa skotlantilaisissa sävellyksissä. Sen sijaan suosittuja ovat kätevästä sormituksista juontuvat pentatoniset motiivit, jotka vuorottelevat muiden kieltenylitystekniikoista johdettujen motiivien kanssa. Soittotyylissä voidaan huomattavasta alueellisesta monimuotoisuudesta huolimatta osoittaa harmonisesti rikas tekstuuri, jonka vanhemmat ilman säästystä soittamaan tottuneet viulistit tuottavat käyttämällä melodian ylä- ja alapuolella rytmisiä bordunaääniä. (Cooke 1986, 117.)

Collinson on puolestaan todennut, että Shetlannin viulusävelmissä on aivan erilainen sointi kuin skotlantilaisissa ja arvelee sen johtuvan ennen kaikkea siitä, että shetlantilaiseen viulumusiikkiin eivät ole juurikaan vaikuttaneet erilaiset säkkipillit, jotka ovat shetlantilaisille vieras instrumentti –vaikkakin skotlantilainen viulumusiikki on suosittua Shetlannissa. (Collinson 1966, 260.)

7 TIEDONKERUU JA ANALYYSI

Olen toteuttanut tutkimukseni analysoimalla arkistoista löytyviä äänitteitä ja videoita, koska mahdollisuutta lähteä paikan päälle kenttätööhön ei ole ollut. Äänitteitä ja vanhoja nuottikäsitteitä on verkossa saatavilla erilaisissa verkkoarkistoissa. Sen sijaan videoita on ollut vaikeampaa löytää. Tämän vuoksi olen pyytänyt apua materiaalin paikantamiseen eri tutkijoilta Skotlannista ja Walesista. Ajatuksenani on myös ollut perehtyä aineistoon kansanperinteen hengessä opettelemalla itse soittamaan kappaleet ja lähestyä tutkimusaiheita siten sisältä päin. Ennen materiaalin analyysiä se on nuotinnettava joko käyttämällä transkriptiota tai graafista analyysiä.

7.1 Tutkimusaineistot arkistoissa ja muut analyysimateriaalit

Tähän opinnäytteeseen käyttämäni Tom Andersoniin liittyvät arkistomateriaalit ovat peräisin skotlantilaisesta internetlähteestä nimeltään Tobar an Dualchais/Kist o Riches. Tämä äänitalennepalvelu on omistettu skotlantilaisen kulttuuriperinnön esittelylle ja edistämiseksi. 1930-luvulta lähtien tallennettu musiikki, laulut, runous, tarinat, perinteet sekä historia muodostavat sen pääsisällön. Sivuston tavoitteena on tuoda arkistomateriaali laajan yleisön saataville ja siten innoittaa esimerkiksi materiaaliin pohjautuvaa uutta tutkimusta, sekä opetus- ja koulutusmahdollisuuksia. Sivuston materiaali on peräisin kolmesta eri arkistosta: The School of Scottish Studies, The Canna Collection ja BBC Radio nan Gàidheal. (Tobar an Dualchais/Kist o Riches, n.d.) Suosittelen lämpimästi tämän sivuston arkistomateriaaleihin tutustumista kaikille, keitä aihepiiri kiinnostaa. Kokoelmat ovat monipuoliset ja tarjoavat materiaalia monenlaiseen tutkimukseen. Omaan opinnäytteeseeni liittyvien arkistolähteiden tutkimuskäyttöön olen saanut luvan Tobar an Dualchais – Kist o Riches-organisaatiolta, sekä School of Scottish Studiesilta Edinburghin yliopistosta. Tom Andersonin soittoa sisältävät näytteet sijoittuvat ajallisesti välille 1958-8.1.1973.

Aly Bainin soittoa sisältäviä näytteitä löytyy arkistosta huomattavasti vähemmän. Näytteet, joissa Bain soittaa yhdessä Andersonin kanssa ovat mielenkiintoisia, mutta ongelmallisia analyysin kannalta, koska niistä ei voi varmuudella sanoa, kumpi soittaja soittaa melodiaa ja kumpi säestysääntä. Voisi olettaa, että vanhempi mestari saa kunnian soittaa melodialinjaa, mutta koska tämä ei ole varmaa tietoa, niin olen katsonut parhaaksi rajata tällaiset näytteet

tämän työn ulkopuolelle. Siksi Aly Bainin soittotyylin analyysi painottuukin CD-tallenteisiin ja muutamaan Vimeo- ja Youtube- palveluissa olevaan videoon. Videomateriaalin tarjoama informaatio on arvokasta, koska ne tarjoavat tietoa esimerkiksi siitä, kuinka muusikko asemoi soittimensa ja miten hän pitää jouta kädessään. Niiden avulla voi havainnoida soittajan jousenkäyttötyyliä erilaisissa kappaleissa, esimerkiksi kuinka soittotyyli muuttuu, kun tyyllilaji musiikissa vaihtuu slow airista reeliin. Samoin kullekin soittajalle ominaisia tapoja tehdä vasemman käden sormitukset ja asemanvaihdot on pelkästään kuulonvaraisen analyysin perusteella lähes mahdotonta tulkita luotettavasti. Aly Bainin äänitallenteet sijoittuvat vuosille 1995-2016. Videolähteiden tallennusajankohdasta minulla ei ikävä kyllä ole varmaa tietoa, koska ne ovat yksityishenkilöiden You Tubeen ja Vimeoon lataamia.

Tom Andersonilta minulla on ollut käytettävissä arkistonäytteitä, jotka on tallennettu suurimmaksi osaksi tutkijaa varten hänen läsnäollessaan. Aly Bainin analyysiin valikoituneet näytteet ovat puolestaan soolo-, duo- ja yhtyelevytyksistä, sekä live-konserteista. Andersonin arkistotallenteet ovat olleet sikäli helpommin analysoitavissa, että hän soittaa soolona, jolloin soiton piirteet ovat selkeämmin hahmotettavissa. Bainin kohdalla näyteotanta on siinä mielessä monipuolisempi, että esityskokoonpanot ja -konteksti vaihtelevat. Tämä on tuonut haasteensa kuulonvaraiseen analyysiin, koska soittajia on välillä useita ja Bainin osuus sekoittuu paikoitellen muihin musiikillisiin elementteihin. Toisaalta se myös tarjoaa monipuolisemman kuvan soittajan tyylistä erilaisissa käytännön musisointitilanteissa. Molemmissa analyysimateriaalilajeissa on siis omat vahvuutensa ja heikkoutensa analyysin kannalta tarkasteltuna. Tom Andersonin soitosta löytyi runsaasti dokumentoituja tallenteita eri arkistoista. Aly Bainin kohdalla tilanne oli toinen. Arkistomateriaalia on ollut vaikea löytää, mutta levytyksiä oli paljon. Ongelmalliseksi on osoittautunut löytää molemmilta soittajilta useampia äänitteitä samoista kappaleista, joten olen valinnut analyysiini tulleet kappaleet saatavillani olevan materiaalin perusteella.

7.2 Transkriptio

Transkriptioksi kutsutaan notaatiota, joka on tehty soivaan musiikkikappaleeseen pohjautuen. On olemassa kaksi erilaista lähestymistapaa analyysiä edeltävän transkription tekemiseen. Ne ovat perinteinen nuotintaminen ja automaattinen transkriptio. Perinteinen nuotinnos tehdään äänitteen pohjalta. Myös erilaisia teknisiä apuvälineitä voidaan käyttää apuna, kuten kuulokkeita, kaistasuodattimia, taajuuskorjaimia tai erikoisia transkriptionauhureita. Elektroniset laitteet kuten sonografi, melodiapiirturi tai erilaiset tietokonepohjaiset välineet ovat apuna automaattisessa notaatiossa. (Pekkilä 1991,156.)

Nettl toteaa erilaisten analyysikeinojen avulla saadun datan kertovan meille kappaleiden ominaispiirteistä, kuten esimerkiksi äänenkäyttötavasta ja viritysjärjestelmästä; mitkä niistä ovat hetkellisiä ja alituisessa muutosprosessissa ja mitkä taas kestävät kappaleen loppuun asti. Hänen mukaansa etnomusikologin kyky transkriboida erottaa hänet muista tutkijoista ja sitä pidetäänkin hänen vaikeimpana ja keskeisimpänä tehtävänä. (Nettl 2005, 75.) Pekka Toivanen huomauttaa, että transkriptioiden tekeminen ei ole ainoastaan etnomusikologien hallitsema taito. (P.Toivanen, henkilökohtainen tiedonanto 21.6.2022)

Nettl (2005, s. 92-94) viittaa kirjassaan Charles Seegerin (1958) määritelmään kahdesta eri tarkoituksia palvelevasta notaatiotyylisestä: Preskriptiivisestä (länsimaisen notaation ja tonaalisen säveljärjestelmän ohjailema), joka antaa suuntaviivat kappaleen tulkitsijalle ja deskriptiivisestä, jossa on pyrkimys todellisen soivan materiaalin kuvaamiseen. Transkription lukija voi saada tarkan kuvan kappaleen äänimaailmasta ainoastaan silloin, jos sen tyyli on hänelle jo entuudestaan tuttu. Muussa tapauksessa sillä on mahdollista kuvata musiikkityylin ominaisuuksia vain abstraktilla tasolla riippumatta siitä, onko notaatio kirjoitettu analyysia vai esitystä silmällä pitäen.

Jouni Koskimäki on todennut väitöskirjassaan *Happiness is... a good transcription: reconsidering the Beatles sheet music publications* yksittäisen musiikkitapahtuman monimutkaisuuden tekevän hyvän transkription luomisesta hankalaa ja kiteyttää transkribointiin liittyvät ongelmat kolmeen pääkategoriaan, joihin lukeutuvat merkinnän rajoitukset, lähteen monimutkaisuus ja havainnon subjektiivisuus. Hän huomauttaa, että täydellistä transkriptiota on mahdotonta tehdä, koska kaikkea musiikkiesityksen sisältämää tietoa ei voi sisällyttää visuaaliseen representaatioon. On kuitenkin tiettyjä periaatteita, joiden

avulla hyvän transkription tekeminen onnistuu helpommin. Transkription kirjoittajan tulisi luottaa omaan kykyynsä kuulla transkription kannalta olennaiset tekijät. Koskimäki mukaan tekniikan tarjoaman pienen vetoavun turvin harjaantunut korva pystyy selvittämään ja poimimaan tarvittavan informaation monimutkaisestakin musiikkikudoksesta. Transkription käyttötarkoitus tulisi ilmetä heti alussa, koska sen sisältämien merkintöjen yksityiskohtaisuus riippuu kyseessä olevan transkription tehtävistä. Tämän vuoksi kirjoittajan onkin tarpeen pohtia, kuinka paljon ja millaista dataa nuotinnokseen on tarpeen sisällyttää. Hyvässä transkriptiossa musiikki on jäsenneilty aina mahdollisimman selkeästi sen tulkinnan ja presentaation helpottamiseksi. Koskimäen toteaa työn opettavan tekijäänsä ja tarkan transkription tekemisessä harjoitus tekee mestarin aivan kuin muidenkin musiikillisten taitojen ollessa kyseessä. (Koskimäki 2006, 25-30.)

Hannu Saha mainitsee, että transkriptioista ei välttämättä käy ilmi kuin ne seikat, jotka ovat ominaisia länsimaisen taidemusiikin teorialle hienovaraisimpien tulkintaohjeiden jäädessä uupumaan. Tästä johtuen muistinvaraisen musiikin analysointi transkriptioita apuna käyttäen ei kerro koko totuutta tulkinnan kohteena olevasta musiikista, sillä se ei, toisin kuin kirjallinen musiikkikulttuuri, sijaitse esittäjiensä tajunnassa samankaltaisina struktuureina. Sahan mukaan notaation avulla saadaan aikaan nuotein kahlittuja musiikillisia muumioita, jotka ovat joutuneet erilleen alkuperäisestä kontekstistaan. Näin ollen nuotit soveltuvat tutkimukseen, arkistointiin ja koulutukseen, mutta eivät musisointiin. Musiikki tarvitsee elääkseen tilaa sekä liikettä ja siihen sisältyvät esteettiset arvot, kuten fraseeraus, dynamiikka ja agogiikka ilmentyvät musiikillisessa performanssissa muusikon tekemien tulkinnallisten valintojen kautta. (Saha 1996, 130.)

Koskimäki nostaa esille transkriptioiden kirjoittamisen sudenkuopat, jotka piilevät menetelmän tulkinnanvaraisuudessa. Sama musiikki eri tutkijoiden tulkitsemana paljastaa tulkintojen subjektiivisuuden ja niiden väliset yksilölliset erot. Myös puhuttaessa yksittäisen notatoijan tulkinnasta on otettava huomioon, että siinäkin tapahtuu variointia kognitiivisista syistä johtuen. Tapaan, jolla musiikki hahmotetaan vaikuttavat esimerkiksi vireystila ja mieliala. Pitkän ja tauottoman analyysisession aikana kuuntelijan korva väsyä, eikä pysty enää samantasoiseen tarkkaan analysointiin kuin kuuntelun alussa. Sillä kuinka muisti toimii on keskeinen merkitys transkriptioiden luomisessa, koska se vaikuttaa musiikin havaitsemiseen ja sitä kautta myös havaintojen pohjalta syntyvien transkriptioiden tuottamiseen. (Koskimäki 2006, 27.) Pekka Toivanen on samoilla linjoilla Koskimäen kanssa transkriptioiden

subjektiivisen luonteen suhteen. Hän toteaa väitöskirjassaan, että transkriptiosta käy ilmi, miten sen tekijä haluaa sen sisältämän informaation tulevan vastaanotetuksi tai kuulluksi. Muistinvaraisen musiikin ollessa jatkuvassa muutostilassa voidaan transkriptiota pitää kuitenkin vain eräänlaisena musiikillisena tuokiokuvana. (Toivanen 2001, 82.)

Olen pyrkinyt huomioimaan edellä mainittuja transkriptioiden tekemiseen liittyviä haasteita tauottamalla omaan työskentelyäni, koska olen huomannut omassa analyysiprosessissani sen, kuinka asioiden havainnoimis- ja sitä kautta kirjaamistarkkuus heikkenee pitkään kestävässä työskentelyrupeaman kuluessa. Olen myös katsonut viisaammaksi tarkistaa ylös kirjaamani asiat useampaan kertaan. Koska opinnäytteeni sisältää sekä hitaita että nopeampitempoisia musiikkikappaleita, olen välillä vuorotellut transkriptioita tehdessäni näiden erityylisten melodioiden välillä ja siten saanut pidettyä tarkkuutta ja keskittymiskykyä yllä sen sijaan, että olisin kuunnellut vain samaa materiaalia koko ajan. Olen jättänyt transkriptiot välillä ”lepäämään” ja palannut muutaman lepopäivän tai viikon jälkeen takaisin saman työn äärelle. Tässä olen huomannut saman ilmiön kuin soittokappaleita opetellessakin: pienen tauon jälkeen huomioi musiikissa kenties kokonaan uusia asioita, jotka ovat jääneet aiemmin pitkäkestoisen toiston katveeseen. Myös jokin aluksi hieman kryptiseltä tuntunut korukuvio voi tällä tavalla loksahda kohdalleen ja syntyä ahaa-elämys – voinkin tulkita kyseisen kohdan eri tavalla.

Klassisen koulutuksen saaneena viulistina kuulen varmasti osan teknisistä ja tulkinnallisista seikoista eri tavalla kuin eri kulttuurin sisällä operoiva natiivi muusikko. Tämä lähtöasetelma tuo tutkimukseeni omat haasteensa, mutta toisaalta voin oman työni avulla tuoda musiikista esiin joitain sellaisia piirteitä, joita shetlantilaisen perinneviulismen saloihin vihkiytynyt korva ei välttämättä huomaa, koska ne ovat niin kulttuurillisesti sisään ajettuja ja osa kaikkien tuntevia musisoinnin pelisääntöjä. Kuten Koskimäki edellä ja opinnäytevalvojani Pekka Toivanen käymissämme keskusteluissa ovat todenneet, niin työ opettaa tekijäänsä. Tavoitteenani onkin shetlantilaisen ornamentiikan analysoinnin lisäksi oppia tulkitsemaan ja kirjoittamaan toisen musiikkikulttuurin ominaispiirteitä ja kehittyä samalla sekä niin tutkimustyön tekijänä kuin muusikkonakin.

7.3 Analyysi omaa soittoa apuna käyttäen

Olen pyrkinyt lähestymään analysoitavaa aineistoa myös sisältä päin kuuntelemalla kummankin analyysin kohteena olevan soittajan äänitteitä eri kappaleista ja opetellen soittamaan viulua heille ominaisella tyylillä. Videomateriaalia opiskelun ja analyysin tueksi on Tom Andersonin soitosta ollut saatavilla harmillisen vähän. Hänen kohdallaan olen löytänyt YouTubesta yhden videon, joka hieman valottaa hänen soittotyyliään. Aly Bainin soitosta taas löytyy useita videoita YouTubesta ja muutama Vimeosta, mutta harvassa ovat ne videot, joissa hän soittaa analyysini kohteena olevia kappaleita. Monissa videoissa on mukana myös muita muusikoita ja analyysin kohteena oleva viulisti näkyy vain hetkittäin, joten kokonaiskuvan muodostaminen on ollut välillä haastavaa. Videot ovat antaneet kuitenkin arvokasta tietoa analysoitavan muusikon soittotyylistä yleisellä tasolla, esimerkiksi kuinka hän asemoi viulun olkapäälle ja miten hän pitää jouta oikealla kädellä. Niistä on saanut myös viitteitä erilaisista jousitustekniikoista eri tyylilajeja edustavissa kappaleissa ja parhaimmista videoista on pystynyt saamaan jonkinlaisen yleiskuvan kyseiselle muusikolle ominaisesta tavasta tehdä sormituksia vasemmalle kädelle. Tällaiset havainnot toimivat ovat toimineet oman analyysini tukena, vaikka ovatkin kuulonvaraisessa analyysissä lähinnä viitteellisiä. Kuitenkin kun olen yhdistänyt nämä visuaaliset havainnot ja äänitteiden kuulonvaraisen informaation omaan kokempohjaiseen tietooni muusikkona, olen pystynyt saamaan paremman ”näppituntuman” analysoitavan viulistin tyyliin ja äänitteissä esiintyviin mahdollisiin soittoteknisiin ratkaisuihin.

Olen kuunnellut molemmilta soittajilta kappaleiden eri tallenteet läpi ja tehnyt aluksi havaintoja soittamatta itse mukana. Kuunteluprosessini eteni vanhemmista tallenteista uudempiin saadakseni alustavan kuvan soittajalle ominaisesta tyylistä manereineen ja sen kehittymisestä ja muuntumisesta ajan kuluessa. kuinka tyyli muuttuu ajan kuluessa? tuleeko jotain uutta mukaan vai pelkistyykö vai molempia?

Vaikka tutkielmani tavoitteena oli perehtyä pääasiassa shetlantilaisen perinnesäntäsiikin ornamenttiikkaan kahden tyyliin keskeisesti vaikuttaneen soittajan säntäsiikkia analysoimalla, tein paljon havaintoja myös muista heidän soittotyyliinsä liittyvistä yksityiskohdista. Miten soittajat painottavat melodioita (lilt, lift)? Millä tavalla he fraseeraavat? Muuttuuko äänenväri kappaleen eri kohdissa tai loppua kohden? Miten eri tyylisissä kappaleissa käytetään vibratoa? Millä tavalla he kuljettavat joutaan? Mitä havaintoja pystyn tekemään jousituksista kuuntelemalla ja soittamalla? Käytetäänkö vapaata kieltä vai 4-sormeaa? Onko asemanvaihtoja?

Välillä kuuntelin analyysikappaleita taustamusiikkina tehdessäni muita askareita. Tällöin huomioni kiinnittyi eri asioihin kuin keskittyessäni tietoisesti analysoimaan materiaalia. Kirjoitin samalla ylös mieleeni nousevia kysymyksiä. Millainen tunnelma kappaleissa on? Millaisia tehokeinoja soittaja käyttää melodian eri taitteissa? Onko hänellä jotain toistuvia manereita soitossaan? Näistä havainnoista olen kirjoittanut seuraavassa analyysiosiossa.

Vaikka tähän työhön liitteeksi aikomani äänite ei toteutunutkaan, niin olen kuitenkin saanut tuntumaa kummankin soittajan soittotyyliin. On ollut mielenkiintoista ikään kuin astua hetkeksi toisen soittajan mokkasiineihin ja kokeilla aivan erityylistä soittotapaa kuin mikä itselläni on. Olen pitänyt ilman nuotteja äänitteen kanssa soittamista hyvänä metodina soittotuntuman saamiseen, koska nuoteista soittaessa huomio keskittyisi niihin, eikä musiikkia tulisi kuunneltua niin herkällä korvalla. Lisäksi pelkästään nuoteista soittamalla omaan soittotyyliin liittyvät maneerit voisivat nousta pintaan sen sijaan, että todella yrittää lähestyä erilaista soittamisen tapaa puhtaalta pöydältä. Tulkinnoissa oli monia osa-alueita, joista muusikkona haluaisin oppia lisää. Rytmimuuntelu oli aivan omaa luokkaansa ja sitä esiintyi paljon. Klassisen musiikin puolella pyritään usein tasaiseen jousenkuljetukseen, josta puuttuu kaikenlainen kulmikkuus ja rosoisuus, jollei sellaista ole nuotteihin erikseen merkitty. Analyysin mestaripelimannit toteuttivat rytmimuuntelua muun muassa jousen painetta vaihtelemalla ja melodiaa aksenttoimalla, sekä nuottien kestoa varioimalla. Tämä on itselleni vieraampaa ja siihen perehtyisin mielellään paremmin. Hitaissa kappaleissa oli helpompaa päästä kappaleeseen sisälle melodioiden rauhallisuuden ja niissä käytetyn cantabile-tyylin vuoksi. Joidenkin heleiden kohdalla piti sama kohta kuunnella ja soittaa useampaan kertaan. Mikä pelkän kuulokuvan perusteella tuntui ensin hankalalta hahmottaa, tulikin ymmärretyksi omaa soittoa apuna käyttäen. Reeleissä minuun teki vaikutuksen taidokas muuntelukeinojen yhdistely liitettynä todella nopeaan tempoon. Esimerkiksi Bainilla tapahtui vasemmassa kädessä kaikenlaista: oli bordunasäveliä ja muita pariääniä melodian alla ja yllä. Samaan aikaan hän koristeli melodiaa esimerkiksi ylähelein ja eri mittaisin glissandoin. Kaikki tämä yhdistettynä erittäin nopeaan jousenkuljetukseen aksentteineen erilaisine legato-jousituksen ja dynamiikan vaihteluineen osoittaa mestaripelimannin olevan kyseessä.

7.4 Transkriptioissa käytetyt symbolit



1. ylähele eli pralltrilli = yhden sävelen mittainen nopea hele pääsävelen yläpuolelle palautuen takaisin pääsävelelle

tr



2. trilli = lähtösäveleltä ylöspäin suuntautuva kahden sävelen nopea vuorottelu, sisältäen vähintään viisi säveltä, usein 9 säveltä.



3. pitkä etuhele



4. lyhyt ja nopea etuhele



5. kahden sävelen etuhele



6. kolmen sävelen etuhele



7. etuhele nuottien välissä



8. lomasävelkulku melodialinjassa



9. pitkä glissando eli liuku, yleensä hidas ja edeltää neljäsosatai puolinuottia



10. slide = lyhyt liuku nuotilta toiselle



11. heleeltä lähtevä slide nuottien välissä



12. kokonuotilla merkitty bordunaääni melodian pohjalla

7.5 Aineiston kappalekohtainen analyysi

Analysoitavat tulkinnat olen notatoinut käyttämällä MuseScore 3.6.2-ohjelmaa. Alun perin tarkoitukseni oli tehdä tutkielman lopusta löytyvät partituurit Sibeliuksella, mutta pandemian vuoksi minulla oli ongelmia saada tämä ohjelma kotikäyttöön ja sulkuilanteen takia työskentely yliopistolla ei ollut mahdollista. Siksi kokeilin transkriptioiden kirjoittamista MuseScorella ja se osoittautui riittäväksi tämän tutkielman tarpeisiin. Jos jatkaisin tutkimusta aiheeni parissa, siirtyisin käyttämään Sibeliusta. Partituureihin merkityt jousitukset ovat lähinnä suuntaa antavia. Jousenkäytön analyysi vaatisi tuekseen videomateriaalin, josta jousitukset pystyisi havaitsemaan riittävällä tarkkuudella. Kuulonvarainen jousitusten analysointi on tulkinnanvaraista erityisesti nopeimmissa kappaleissa, joissa muusikot muuntelevat kappaleita rytmisesti fraseerauksellaan.

Olen liittänyt tähän yhteyteen analyysiin perehtymisen helpottamiseksi arkistomateriaaliluettelon Tom Andersonin tallenteisiin liittyen. Koska pitkien arkistoviitteiden sijoittaminen jokaisen tekstikappaleen ja notaation perään olisi lukijalle varsinaiseen analyysiin perehtymistä hankaloittava tekijä, olen numeroinut lähteet tyyliin Anderson 1, Anderson 2 ja niin edelleen. Tallenteet ovat löydettävissä alla olevasta arkistomateriaaliluettelosta tämän numeroinnin avulla. Aly Bainin analyysiin käytettyjen tulkintojen tarkemmat tiedot löytyvät tutkielman lopussa olevasta lähdeluettelosta. Tämän opinnäytteen transkriptioihin viitattaessa lähde on merkittävä.

7.5.1 Arkistolähteet

Anderson 1.: Anderson, Tom, ”Da Day Dawn”, School of Scottish Studies Archive SA1958.62.1, SA1958.062, School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/90136?l=en>, viitattu 10.8.2022

Anderson 2.: Anderson, Tom, ”Da Day Dawn”, School of Scottish Studies Archive SA1970.087, School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97272?l=en> , viitattu 10.8.2022

Anderson 3.: Anderson, Tom, ”Da Day Dawn”, School of Scottish Studies Archive SA1970.088, School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97563?l=en> , viitattu 10.8.2022

- Anderson 4.: Anderson, Tom, "Auld Swaara", School of Scottish Studies Archive SA1958.60.B23; SA1958.060, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/89974?l=en> , viitattu 10.8.2022
- Anderson 5.: Anderson, Tom, "Auld Swaara", School of Scottish Studies Archive SA1970.88.A7; SA1970.088, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97417?l=en>, viitattu 10.8.2022
- Anderson 6.: Anderson, Tom, "Auld Swaara", School of Scottish Studies Archive SA1970.302; SA1970.302, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/90077?l=en>, viitattu 10.8.2022
- Anderson 7.: Anderson, Tom, "Auld Swaara", School of Scottish Studies Archive SA1973.007, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/100580?l=en>, viitattu 10.8.2022
- Anderson 8.: Anderson, Tom, "The Foula Reel", School of Scottish Studies Archive SA1973.007, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/100584?l=en> , viitattu 10.8. 2022
- Anderson 9.: Anderson, Tom, "Faroe Rum", School of Scottish Studies Archive SA1958.060, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/89939?l=en> , viitattu 10.8.2022
- Anderson 10.: Anderson, Tom, Bain, Aly, "Faroe Rum/Aandowin at da Bow/Da Forfeit o da Ship", School of Scottish Studies Archive SA1970.87.A4a; SA1970.87.A4b; SA1970.87.A4c; SA1970.087, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/96727?l=en> , viitattu 10.8.2022
- Anderson 11.: Anderson, Tom, MacRae, Farquhar, "Faroe Rum/Sleep Soon in da Mornin/Kail and Knoggit Corn/Lord MacDonald's", School of Scottish Studies Archive, SA1971.251.A5d-g; SA1971.251, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/83477?l=en> , viitattu 10.8. 2022

7.5.2 Da Day Dawn

Vuodelta 1958 olevassa tallenteessa Tom Anderson soittaa tämän vanhan shetlantilaisen airin ja kertoo, että se oli jouluaamun tervetulosävelmä, joka soitettiin aina ensimmäisenä joko maanomistajan talossa tai jossain läheisistä torpista. (Anderson 1.) Ensimmäinen *Da Day Dawn* -tallenne Tom Andersonilta on vuodelta 1958. Sen lisäksi häneltä löytyy kaksi peräkkäisinä päivinä tehtyä äänitettä vuodelta 1970.

Aly Bainin varhaisin käytettävissäni ollut äänite tästä kappaleesta löytyy vuodelta 1995 albumilta *Follow the Moonstone*. Seuraava taltio löytyi Vimeo -videopalvelusta ja se on oletettavasti vuodelta 1999, mutta tästä minulla ei ole täyttä varmuutta. Yksi tulkinta löytyy myös *Fully Rigged* -Albumilta vuodelta 2001 ja tuorein analysissa käyttämäni äänite on live -tallenne *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots*, vuodelta 2016.

Tom Andersonin soittotyylillä *Da Day Dawn* – kappaleessa on rytmisesti tanssillisen keinuva. Hän käyttää kappaleen alun toisella ja neljännellä iskulla oleville sävelille pralltrillin tyyllisiä etuheleitä ja koristelee niillä myös toisen tahdin ensimmäisellä iskulla olevia neljäsosia (h¹).

NUOTTIESIMERKKI 1. *Da Day Dawn*, tahdit 1-3. Tom Andersonin soittonäytteet ajalta 1958-15.5.1970. Lähde: School of Scottish Studies Archive, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 1.-3.)

Tom Andersonin *Da Day Dawn* -tulkintojen ensimmäiset tahdit näkyvät nuottiesimerkissä 1. Tahdin 1 toista ja kolmatta iskua edeltää kahden sävelen nopea etuhele. Toisen tahdin ensimmäisellä iskulle tulee kaikissa taltioinneissa ylähele eli pralltrilli, jonka jälkeen Anderson jatkaa melodian koristelua samaan tapaan kuin tahdissa 1.

NUOTTIESIMERKKI 2. *Da Day Dawn*, tahdit 15-21. Tom Andersonin tulkinnat aikavälillä 1958-15.5.1970. Lähde: School of Scottish Studies Archive, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 1.-3.)

The image displays a musical score for the piece 'Da Day Dawn' in 4/4 time. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Melodia' and shows a simple melodic line. The second staff is labeled 'Anderson 1958' and features a more complex line with many ornaments (marked with 'w') and dynamic markings like 'mf'. The third and fourth staves are labeled 'Anderson 14.5.1970' and 'Anderson 15.5.1970' respectively, showing variations of the melody with different ornamentation and dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Yllä Tom Andersonin tulkintojen B-osa. Tahdin 16 ensimmäiselle iskulle tulee usein ylähele, samoin vuoden 1958 tallenteessa tahdeissa 15 ja 18. Muuten Anderson koristelee melodiää lyhyillä etuheleillä, jotka edeltävät iskuja. Välillä sävelkorkeutta on vaikeaa määrittää tarkasti, mutta suuntaa antavat tilapäiset etumerkit näkyvät yllä. B-osan loppupuolella esiintyy myös kahden kuudestoistaosan mittaisia nopeita etuheleitä.

Da Day Dawn – kappaleessa Aly Bain käyttää toistuvasti (muttei aina) pitkiä trillejä tahdin toisen ja neljännen iskun alussa. Hän suosii myös glissandoja ensimmäisessä taitteessa siirryttäessä neljäsosalta melodiassa alaspäin ja välillä myös fraasien lopuissa ennen neljäsosaa. Toisen taitteen oktaavi siirtymä a- kieleltä e-kielen a²:lle saa myös usein koristeeksi glissandon. Kappaleen lopussa oleva neljäsosaa seuraa usein glissando a¹:lle. Levyllä *Best of Aly Bain – A Fiddler's Tale: Volume One* Aly Bain soittaa jousiorkesterin säestämänä. Tässä tulkinnassa solistin osuudet vuorottelevat orkesterille sävellettyjen osuuksien kanssa. Syntyy mielenkiintoinen vuoropuhelu sinfonisia sävyjä sisältävän orkesterisatsin ja Bainin virtuoottisesti tulkitseman kansansävelmän välille. *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots*– tallenteella kappaleen sävy on erilainen. Tällä kertaa tulkinta on jazztahtava ja Bain käy vuoropuhelua yhteen muiden muusikoiden kanssa. *Da Day Dawn* on *Shetland Medley* – kokonaisuuden aloituskappale ja kyseessä on live-tallenne. *Fully Rigged* – albumilla Aly Bain soittaa yhdessä Ale Möllerin kanssa. Tässäkin tapauksessa *Da Day Dawn* aloittaa rauhallisena kappaleena useamman sävelmän loppua kohden tempoiltaan kiihtyvän setin.

NUOTTIESIMERKKI 3. *Da Day Dawn*, tahdit 1-3. Bain, Aly. Äänitteet ja videotallenne ylhäältä alaspäin: *Follow the Moonstone*, 1995; Vimeo (1999?); *Fully Rigged* (6.6.2001); *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots*, (2016).

Yllä esimerkkejä Aly Bainin ensimmäisen repriisin ornamentiikasta. Samoin kun Tom Anderson hänkin tahtien toisen ja kolmannen iskun h:ta. Bainilla näihin kohtiin tulee etuheleen sijasta trilli. Tosin tahdin 2 toista iskua edeltää rauhallinen kahden sävelen etuhelekkulku. Bain käyttää myös soitossaan paljon liukuja erityisesti korkeiden sävelten ollessa kyseessä, kuten tässä esimerkissä e²:ltä poistuttaessa ja välillä myös ennen sitä. Liukujen pituus vaihtelee pidemmästä glissandosta lyhyempään slideen.

NUOTTIESIMERKKI 4. *Da Day Dawn*, tahdit 4-7. Aly Bainin tulkinnat. Äänitteet ja videotallenne ylhäältä alaspäin: *Follow the Moonstone*, 1995; Vimeo (1999?); *Fully Rigged* (6.6.2001); *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots*, (2016.)

A-osan loppupuolella Bain lisää muunteluvalikoimaansa kahdeksasosien väliin tulevat ylähelekkulut, jotka korostavat melodian alakuloista tunnelmaa. Päätössävelen hän soittaa välillä jakamalla nuotin kahdelle jouselle. Bainin tyyli on ominaista, että hän korostaa pitkää ääntä hitaalla glissandolla, joka käy ilmi myös yllä olevasta näytteestä. Andersonilla puolestaan on havainnut vastaavaa muuntelutapaa.

NUOTTIESIMERKKI 5. *Da Day Dawn*, tahdit 36-38. Näytteet Aly Bainin levytyksistä *Fully Rigged* (2001) ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* (2016).

Yllä Bainin koristelumuntelua kappaleen lopusta. Hän vaihtelee muuntelukeinoja iskua edeltävistä yhden tai kahden sävelen etuheleistä iskulta lähteviin trilleihin ja yläheleisiin. Melodialinjan korkein sävel on tahdeissa 36-37 näkyvä a^2 , jolle Bain tulee yleensä näyttävällä glissandolla satunnaisia poikkeuksia lukuun ottamatta.

NUOTTIESIMERKKI 6. *Da Day Dawn*, tahdit 39-42. Aly Bainin tulkinta *Fully Rigged* -albumilta (2001) ylärivillä ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* -levytys (2016) alarivillä.

Tässä vielä Bainilta *Fully Rigged*- ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* -albumeilla olevat *Da Day Dawn* -kappaleen lopputahdit. Tässäkin esimerkissä näkyvät alaspäin suuntautuvan kahdeksasosakulun koristelu nopealla yläheleellä ja trillien käyttö vahvoilla iskuilla. Bain lopettaa yleensä kappaleen liukumalla dominanttisävel e :lle ja soittamalla sieltä hitaan glissandon pääsävelelle. Hän voi myös jakaa neljäsosan kahdelle jouselle, kuten ylemmän rivin esimerkistä voi havaita.

7.5.3 Auld Swaara

Tom Anderson kertoo Auld Swaaran olevan hyvin vanha Shetlannin länsipuolelta peräisin oleva sävelmä. Auld swaara tarkoittaa vanhaa aluspaitaa, jota kalastajat pitivät lähinnä ihoa ja joka oli neulottu hyvin hienosta villasta ja huovutettu paksuksi samaan tapaan kuin tweed on huovutettu Hebrideillä. (Anderson, 4. kts. s.52.) Tämä kappale soitetaan G-duurissa ja sen muotorakenne on ABB'. Se tunnetaan myös nimellä *Da Auld Swarra Jupie* ja *Aald Swarra*. Auld Swaara on lament merellä menehtyneiden kalastajien muistolle. (Tunearch.org., 2019).

Tom Andersonin käytettävissä olevien äänitteiden aikajänne ulottuu vuodesta 1958 vuoteen 1973. Häneltä löytyy touko- ja lokakuussa tehdyt tallenteet vuodelta 1970, sekä 1973 nauhoitettu tallenne, jossa hän esittää saman kappaleen neljä kertaa peräjälkeen. Mielenkiintoista on, kuinka kappaleen tulkinnat ovat muuttuneet viidentoista vuoden aikana, miten Anderson soittaa tämän airin vuoden 1970 eri tallennuskerroilla, sekä se, että löytyykö vuonna 1973 samalla nauhoituskerralla tehdyistä tulkinnoista eroavaisuuksia. Aly Bainin kohdalla löysin tästä kappaleesta vain yhden äänitteen levyltä *Beyond the Stacks*, vuodelta 2007.

NUOTTIESIMERKKI 7. *Auld Swaara*, tahdit 1-6. Tom Anderson arkistotallenteet aikaväliltä 1968 – 1.8.1973. School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 4.-8.)

Melodia

Anderson 1958

Anderson 15.5.1970

Anderson 10.10.1970

Anderson 1.8.1973 (1.)

Anderson 1.8.1973 (2.)

Anderson 1.8.1973 (3.)

Anderson 1.8.1973 (4.)

Edellä olevassa kuvassa näkyvät Tom Andersonin *Auld Swaara* -tulkintojen ensimmäisen repriisin variaatiot. 1958 ja 15.5.1970 tehdyissä äänitteissä toisen ja viidennen tahdin toisella iskulla olevia trioleja edeltää yhden sävelen etuhele. Paino on kuitenkin iskulla. 15.5.1970 taltioinnissa ja 1.8.1973 tehdyn äänitteen toisessa taltioinnissa ensimmäisen tahdin ensimmäistä iskua edeltää kolmen sävelen nopea asteikkokulkumainen hele, joka antaa voimaa pääsävelelle. Yhteistä kaikille eri aikoina tallennetuille tulkinnoille on kolmannen tahdin toista iskua edeltävä kahden sävelen nopea etuhele. Tämä sama kuvio toistuu Andersonilla myös kaikissa kertausjaksoissa ja on siten ainoa helemuoto, joka säilyy muuttumattomana koko kappaleen ajan. (Anderson 4.-8.)

10.10.1970 tallennetussa äänitteessä on nopea tempo muihin tallenteihin verrattuna. Tässä taltioinnissa Anderson jättää ensimmäisen repriisin kertauksessa triolikuvioiden ensimmäisen sävelen soimaan kahden seuraavan alle, joten se muodostaa terssin etäisyydellä kulkevan bordunaäänien melodialinjaan. Ylimääräisten äänien kuljetus melodialinjan alla tai yllä kuuluu shetlantilaiseen perinteeseen ja sitä kutsutaan nimellä *ringing strings*. Se juontaa juurensa Shetlannin ja Norjan yhteiseen historiaan ja imitoi norjalaisen hardangerviulun soittoa. Tätä muuntelukeinoa on esiintynyt useissa kuuntelemissani kappaleissa, niin hidastempoisissa kuin nopeissakin. Varsinkin reeleissä se luo musiikkiin lisäsyvyyttä ja skandinaavista tunnelmaa.

1.8.1973 Peter Cooke on tallentanut Tom Andersonilta useamman toisinnon *Auld Swaarasta* samalla kertaa. Arkistotiedoissa mainitaan, että hän soittaa kappaleen kolmesti, mutta äänitteeltä löytyy kuitenkin neljä toisintoa, joten olen sisällyttänyt ne kaikki tähän analyysiin. Tallenteiden äänenlaatu on parempi kuin aiemmissa versioissa. Anderson soittaa myös hiukan tasaisemmin nämä tulkinnat. Sen vuoksi esimerkiksi jousitusten merkintä kuulonvaraisesti onnistuu näiden äänitteiden kohdalla paremmin kuin aiemmin äänitetyissä taltioinneissa. Viulun viritys on näissä neljässä tulkinnassa $g-d^1-a^1-e^2$. (Anderson 4.-8.)

NUOTTIESIMERKKI 8. *Auld Swaara*, tahdit 13-18. Tom Andersonin arkistotalleentet aikaväliltä 1968 – 1.8.1973. School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 4.-8.)

Toisen repriisin ornamentiikka on vähäistä. Andersonilla esiintyy tässäkin esimerkissä kuitenkin nopea kahden sävelen etuhelekkulku tahdissa 16 kaikilla soittokerroilla vuoden 15.5.1970 tehtyä äänitystä lukuun ottamatta. Kuten aiemminkin, Tom Anderson soittaa välillä toisen taitteen triolikuvioiden ensimmäisen kahdeksasosan pitkänä, ikään kuin bordunaäänenä, jolloin se tuo melodiaan oman harmonisen tehonsa.

NUOTTIESIMERKKI 9. *Auld Swaara*, tahti 3. Tom Anderson, School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 4.-8.)

Andersonilla esiintyy vähäistä melodiamuuntelua. Perusmelodia pysyy pitkälti samana kuin aiemmin, mutta yhden sävelen kohdalla melodialinja muuttuu. Kyseessä on kolmannen tahdin triolin viimeinen sävel.

NUOTTIESIMERKKI 20. *Auld Swaara*, tahdit 25-30. Tom Anderson arkistotallenteet aikaväliltä 1968 – 1.8.1973. School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 4.-8.)

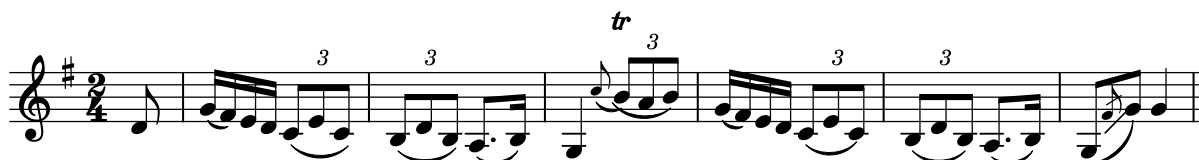
Tahdin 27 toista iskua edeltää lyhyt etusävel. Iskulle tulee ylähele, poikkeuksena tästä 1.8.1973 taltioidut kaksi ensimmäistä soittokertaa, joissa hele jää pois. (Anderson 4.-8.)

NUOTTIESIMERKKI 11. *Auld Swaara*, tahdit 1-6 ja 37-42. Aly Bainin tulkinta *Beyond the Stacks*-albumilta vuodelta 2007.

Bain soittaa *Auld Swaaran* *Beyond the Stacks* -levyllään yhdessä mandolaa soittavan Ale Möllerin kanssa. Yllä olevassa notaatiossa näkyvät Bainille ominaiset vasemman käden liu'ut (slide), joita hän käyttää yleensä pääsävellele etenevässä fis⁻¹g¹-kulussa. Tällöin liuku lähtee g:tä ennen olevalta pitkältä etuheleeltä. Bain ottaa liulle runsaasti aikaa ja korostaa sen avulla pääsävel g:tä. Notation rivien lopussa olevissa tahdeissa 6 ja 42 tämä slide sijoittuu kahden kahdeksasosanuotin väliin. Toisella rivillä näkyy saman melodian kertaus kappaleen loppupuolella. Tähän toisintoon Bain on kasvattanut musiikillista intensiteettiä ottamalla

bordunasävelet käyttöön. Lisäksi tahdissa 38 on nähtävissä liuku d¹:ltä g¹:lle keskellä triolia. Näin kappale saa lisää rytmillistä keinuvuutta. Melodian keskellä oleva trioli saa kummallakin soittokerralla etuheleen lisäksi koristeekseen Bainin suosiman trillin.

NUOTTIESIMERKKI 12. *Auld Swaara*, tahdit 13-18. Aly Bain, *Beyond the Stacks* (2007).



Kappaleen toisessa repriisissä koristelu pysyy maltillisena Bainin korostaessa triolien poljentoa. Tässäkin esimerkissä muuntelukeinoina ovat etuhele yhdistettynä trilliin ja slide pääsävelelle tultaessa.

NUOTTIESIMERKKI 13. *Auld Swaara*, tahdit 25-30. Aly Bain, *Beyond the Stacks* (2007).



Yllä Bainin ornamentiikkaa B-osan alusta. Liukuja käytetään tässä korostamaan ylöspäin suuntautuvaa asteikkokulkua. Lyhyt etuhele koristaa c¹:tä ennen kuin asteikko laskeutuu takaisin d¹:lle.

7.5.4 Auld Foula Reel

Auld Foula Reel on shetlantilainen (single/double) reel, joka tunnetaan myös nimellä *Foula Reel* ja *(Da) Auld Reel*. Reel on sävellajiltaan A-duurissa ja aika-arvoltaan 4/4. Siinä on AAB-rakenne. (tunearch.org, 2013.) Anderson kertoo arkistotallenteella soittonsa lomassa, että kyseessä on wedding tune, hääjuhlassa soitettu sävelmä. (Anderson 9.)

Tom Andersonin soiton analysointia varten minulla on ollut käytössä yksi arkistotalenne, jossa hän soittaa tämän saman reelin kolme kertaa peräkkäin. Tallenne on vuodelta 1973 ja Andersonin soiton on taltioinut tutkija Peter Cooke. Anderson toteaa äänitteen alussa tämän reelin tarjoavan mahdollisuuksia joustaviin jousituksiin. Anderson virittää viulunsa a-e¹-a¹-e²-viritykseen. Ensimmäisen soittokerran lopussa Andersonilta katkeaa melodialinja ja hän korjaa

tahdin soittamalla sen uudelleen, mutta en ole merkinnyt sitä notaatioon, koska sillä ei ole kokonaisuuden kannalta merkitystä.

NUOTTIESIMERKKI 36. *Auld Foula Reel*, tahdit 1-4. Tom Andersonin 8.1.1973 antamat soittonäytteet. Lähde: School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 9.)

Andersonin tulkinnoissa perusmelodian alla kulkee tasaisesti borduna-sävel. Ensimmäisessä repriisissä kertauksineen se on g-kielen a, joka soi sekstin päässä pääsävelestä. Ensimmäisen ja kolmannen tahdin ensimmäiselle iskulle tulee ylähele ja sama toistuu kertausjaksossa.

NUOTTIESIMERKKI 47. *Auld Foula Reel*, tahdit 5-8. Tom Andersonin 8.1.1973 antamat soittonäytteet. Lähde: School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 9.)

A-osa päättyy pariääneen (double-stop) a-e¹. Borduna-ääni ja lopun pariääni tuovat kappaleeseen norjalaista hardangerviulua muistuttavan efektin. B-osassa heleiden kuuleminen muuttuu haastavammaksi, koska melodian c¹-a¹-e²-a¹-kuvio vuorottelee nopeasti.

Aly Bainilta löysin kolme *Auld Foula Reel* -äänitettä. Ensimmäinen on *Follow the Moonstone* -albumilta vuodelta 1995. Siinä Bain soittaa BT Scottish Ensemblen kanssa. Toinen löytyy levyiltä *Fully Rugged*, joka on levytetty vuonna 2002 ja jossa Bain soittaa yhdessä Ale Möllerin kanssa ja kolmas levytys on live-taltiointi *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots*, vuodelta 2016.

NUOTTIESIMERKKI 58. *Auld Foula Reel*, tahdit 1-4. Aly Bainin tulkintoja levyiltä *Follow the Moonstone* (1995), *Fully Rugged* (2002) ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* (2016).

Yllä Aly Bainin *Auld Foula Reel* -tulkintojen aloitukset. Bain soittaa usein melodialinjan alapuolelle a:n bordunasävelenä. Lisäksi esiintyy muitakin pariääninä, kuten esimerkiksi tahdissa kaksi terssi cis-e¹, sekä kvartti h-e¹. Nämä pariäänit yhdessä bordunaäänien kanssa luovat kappaleelle hardangerviulumaisen soinnin. Ensimmäisen ja kolmannen tahdin alkuun tulee iskua edeltävä pitkä etuhele ja muutamaa poikkeusta lukuunottamatta 1. ja 4. tahdin fis¹ saa koristeekseen ylähelehen.

Follow the Moonstone -albumilla Bain soittaa ensin A-osan kertauksineen soolona, jonka jälkeen jousiorkesteri tulee mukaan luoden taustalle harmonisen äänimaton. Bain aloittaa soiton verkkaisesti kasvattaen musiikillista jännitettä B-osaa kohti. Tempo säilyy tässä orkesterin kanssa soitettavassa versiossa maltillisena ja tasaisena. A-osassa Aly Bain soittaa melodian alle yhtenäisen? borduna-sävelen. Sama toistuu myös B-osassa, mutta siinä pääpaino siirtyy muille ornamenteille ja nopealle rytmikuljetukselle. Bain päättää osuutensa pariäänien ja orkesteri soittaa pienen välisoiton, jonka jälkeen Bain säestäjineen siirtyy seuraavaan *Winyadepla* -kappaleeseen.

NUOTTIESIMERKKI 69. *Auld Foula Reel*, tahdit 9-12. Aly Bainin tulkintoja levyiltä *Follow the Moonstone* (1995), *Fully Rigged* (2002) ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* (2016).

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Auld Foula Reel', measures 9-12. Each staff is labeled with a different recording: 'Bain, Follow the Moonstone, 1995', 'Bain, Fully Rigged, 2002', and 'Bain, Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots, 2016'. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The three versions show slight variations in phrasing and dynamics, indicated by different note markings and accents.

Yllä katkelma B-osan alkutahdeista. Ennen 1. ja 3. tahdin ensimmäistä iskua tulee lyhyt etuhele. Tahtien ensimmäisille ja välillä myös kolmansille iskuille tulee hyvin nopea ylähele. Ennen tämän repriisin loppua oleva oktaavi saa myös nopean etuheleen, jota seuraa lyhyt liuku.

Fully Rigged -levyllä Bain aloittaa myös tulkintansa viipyillen ja soittaa alusta alkaen borduna-äänien melodiasävelen alle. Hän nostaa tempoa B-osassa ja jatkaa tempoa kiihdyttäen kappaleen loppuosan ajan, kerraten sekä A- että B-osat.

NUOTTIESIMERKKI 20. *Auld Foula Reel*, tahdit 13-16. Aly Bainin tulkintoja levyiltä *Follow the Moonstone* (1995), *Fully Rigged* (2002) ja *Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots* (2016).

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Auld Foula Reel', measures 13-16. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The three versions show slight variations in phrasing and dynamics, indicated by different note markings and accents.

Tahdeissa 13-14 Bain soittaa bordunasävelen e¹ melodialinjan alle. B-osan loppua kohden tempo kiihtyy ja ylä- sekä etuheleiden lisäksi Bain soittaa viimeisessä tahdissa lomasävelen fis¹-a¹-kulkua täyttämään.

7.5.5 Faroe Rum

Tom Andersonin mukaan vanha shetlantilainen *Faroe Rum*-reel liittyy aikaan, jolloin Fär-saarilla kukoisti kalastusteollisuus. Rommia ja tupakkaa salakuljetettiin saarille ”kotikäyttöön” ja oletettavasti skotlantilaiset kalastajat veivät rommia Fär-saarille kuljettaessaan turskaa kotiin. (scotslanguage.com, n.d.)

Faroe Rum (*Faeroe Rum*) on D-duurissa soitettu (single/double) reel. Sen rakenne on AABB. (tunearch.org, 2012).

Tom Andersonin tulkinnat *Faroe Rumista* sijoittuvat aikavälille 1958–1971. Ensimmäisessä, vuodelta 1958 olevassa, äänitteessä Andersonin vasemman käden ornamentiikka on melko vähäistä. Reelin A-osassa hän korostaa melodiaa aksentoimalla voimakkaasti 1. ja 3. tahdin ensimmäistä iskua (a), sama toistuu myös kertaosassa (nuottiesimerkki 19). Aksentoinnille vastapainona toimivat kepeät, välillä tahtien rajat ylittävät legato- kulut. Poljento on hyvin tanssillinen.

B-osassa Anderson soittaa enemmän heleitä vasemmalla kädellä. Ensimmäinen etuhele on nopea kahden kuudestoistaosan muodostama laskeva sävelkulku. Se tulee aiemmin aksentoidulle 1. tahdin ensimmäiselle kahdeksasosalle (e²). Sitä seuraavat kolme kahdeksasosaa sidotaan legatolla. Muuten tässä taitteessa ei ole etuheleitä ollenkaan. Kun A-osa kerrataan uudelleen, pientä rytmimuuntelua esiintyy aksentoidun kuvion vaihtuessa välillä trioliksi. Melodialinjassa ei esiinny heleitä. B-osan kertauksen etuheleet edeltävät ensimmäisen tahdin ensimmäistä iskua. Kappale päättyy pariääneen fis-d.

NUOTTIESIMERKKI 21. *Faroe Rum*, tahdit 1-4. Andersonin jousitusnäytteet vuodelta 1971. Lähde: School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 11.)

The image shows two staves of musical notation for the first four measures of the 'Faroe Rum' reel. The top staff is labeled 'Anderson 1971, Shetlandic bowing' and the bottom staff is labeled 'Anderson 1971, Scottish bowing'. Both staves are in 4/4 time and D major. The notation includes various bowing techniques such as accents (marked with 'a' and 'v'), slurs, and dynamic markings. The Shetlandic version features more pronounced accents and slurs, while the Scottish version is more rhythmic and consistent.

Vuodelta 1971 olevassa arkistonäytteessä Anderson demonstroi shetlantilaisen ja skotlantilaisen jousituksen välisiä eroja. Yllä esimerkki kahdesta erityyilisestä Tom Andersonin käyttämästä jousituksesta. Ylemmällä rivillä on shetlantilaiselle *Faroe Rumille* tyypillinen jousitus, jossa kohon jälkeinen kahdeksasosa tulee aksentoituna vedolla ja seuraavat kolme

nuottia työnnöllä legatona. Tämä jousitus toistuu hänen soitossaan A-osan halki. Anderson näyttää reelin tallentajalle vertailun vuoksi myös skotlantilaisen tavan soittaa vastaava kohta tästä reelistä. Siinä kohotahdin jälkeisille nuoteille tulee kahden kuudestoistaosan ja yhden kahdeksasosan muodostama *shiver* -ornamentti (tunnetaan myös nimellä *birl*).

NUOTTIESIMERKKI 22. *Faroe Rum*, tahdit 9-10. Tom Andersonin tulkinnat vuodelta 1958 ja 14.5.1970. Lähde: School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches. (Anderson 9.-10.)

The image shows a musical score for the piece 'Faroe Rum'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Melodia' and shows a simple melody in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are labeled 'Anderson 1958' and 'Anderson 14.5.1970' respectively. Both of these staves start with double slashes (//) in the first measure, indicating a break or a specific performance technique. The rest of the melody is identical to the 'Melodia' staff, but with a more complex, ornamented phrasing in the second measure, which is characteristic of the 'shiver' or 'birl' ornament mentioned in the text.

Ornamentiikka rajoittuu Andersonilla *Faroe Rum* -kappaleessa yhden tai kahden sävelen etuheleisiin.

Faroe Rum -reelin kohdalla minulla oli vaikeuksia löytää tallenteita Aly Bainin soitosta. Ainoa paikantamani tallenne löytyi YouTubesta. Videolla Bain soittaa shetlantilaisia reelejä yhdessä mestaripelimanni Willie Hunterin kanssa. Ensimmäinen videolla oleva reel on *Faroe Rum*. Aly Bain soittaa reeleissä jousen keskiosan ja kärjen välisellä alueella. Bainin ja Hunterin *Faroe Rum* -tulkinnassa esiintyy myös pariääniä, niin kuin yleensä shetlantilaisissa reeleissä on tapana. Kuvanlaatu on hiukan heikko, joten soittajien vasemman ja oikean käden tekniikan analysointi on haastavaa. On vaikea sanoa varmasti, tuleeko borduna -ääni yksittäisen soittajan soitosta vai soittajien erilaisista stemmoista. Rohkenen olettaa, että molemmat soittajat soittavat pariääniä sen lisäksi, että kappaleessa esiintyy varmasti pieniä eroavaisuuksia stemmojen kesken. Kappaleen loppuun ei tule kuitenkaan tyyppillistä pariäänilopetusta, koska soittajat jatkavat suoraan seuraavaan reeliin.

NUOTTIESIMERKKI 23. *Faroe Rum*, tahdit 21-24. Aly Bain, *Scottish Tradition: Shetland Reels: Willie Hunter Aly Bain*, YouTube.



Bain soittaa lyhyen etuheleen ennen ensimmäistä iskua. Puolivälin fis^2 saa pralltrilliltä kuulostavan heleen. Lopun pitkää ääntä edeltää slide, eli tässä tapauksessa lyhyt liuku alaspäin. Muista heleistä on vaikea saada selvää, koska kuva siirtyy soittajasta toiseen ja reelin tempo on varsin nopea. Jousitus näyttäisi kuitenkin liikkuvan samoilla linjoilla kuin Andersoninkin tulkinnoissa.

7.6 Muusikoiden tyylien yhteneväisyyksistä ja eroista

Slow air -tulkinnoissa Tom Anderson säilyttää kappaleiden cantabile -luonteesta huolimatta tietyn tanssillisen poljennon ja hän soittaa airit nopeammassa tempossa kuin oppilaansa Aly Bain. Hänen ornamenttiikalleen ominaisia ovat eri mittaiset etuheleet ennen iskua ja iskulta lähtevät yläheleet. Aly Bain ottaa Andersonia enemmän tulkinnallisia vapauksia tempon käsittelyn suhteen viipyillen pitkällä äänillä ja korostaen niitä pitkällä trilleillä ja glissandoilla. Tällainen tempon vapaa käsittely antaa tulkinnoille pohdiskelevan sävyn, aivan kuin kuuntelisi tarinaa, jonka kielenä Bain käyttää musiikkia. Hän myös viljelee soitossaan eri mittaisia trillejä ja pitkiä glissandoja sekä lyhyempiä slide-liukuja. Anderson ei tämän tutkimuksen sisältämissä slow air-näytteissä soita trillejä. Muusikoiden ornamenttiikan ja rytmimuuntelun eroavaisuudet tulevat tässä tutkimuksessa selkeämmin esille slow aireissa kuin analyysiin sisältyneissä reeleissä. Bain myös käyttää hitaammissakin kappaleissa enemmän bordunasäveliä, vaikka Andersonillakin niitä esiintyy. Ehkä voisi sanoa, että Bainin tyyli on hieman solistisempi. On kuitenkin otettava huomioon erilaiset esityskontekstit: Anderson on soittanut tulkintansa tutkimusta varten ja näytteet demonstroivat perinteistä tyyliä. Bainin tulkinnat puolestaan ovat levytystilanteista, jotka vaihtelevat jousiorkesterin solistina soittamisesta live-taltiointiin toisten kansanmuusikoiden kanssa. Olisikin kiinnostavaa kuulla, millä tavalla hän soittaisi, jos kyse olisi Andersonin tavoin tutkimustilanteessa tallennetuista äänitteistä.

Reeleissä analyysin kohteena olevien muusikoiden tyylit ovat lähempänä toisiaan kuin mitä slow air -tyyppisissä kappaleissa. Reelit ovat tempoltaan niin nopeita, että vasemman käden koristemuuntelu on melko suppeaa, painottuen lyhyisiin ja nopeisiin etuheleisiin, sekä iskuille tuleviin yläheleisiin eli pralltrilleihin. Aly Bain soittaa *Auld Foula Reelissä* heleiden osalta samantyyllisesti kuin oppi-isänsä Tom Anderson. Kumpikin käyttää reeleissä bordunaääniä yhtenä tehokeinona. Lisäksi tulkinnoissa esiintyy pariääniä, joiden laajuus vaihtelee terssistä oktaaviin. *Faroe Rumissa* Bainilla esiintyy myös muutama ylähele ja muutama liuku pääsävelelle laskeuduttaessa. Molemmat soittajat käyttävät tässä reelissä hyvin nopeaa tempoa, joka varsinkin Aly Bainin tulkinnoissa (konserttitallenteet) kasvaa voimakkaasti kappaleen edetessä ja ennen siirtymistä setin seuraavaan reeliin. Reeleissä korostuvat kuitenkin rytminkäsittely ja fraseeraus, kuten tanssittavaksi tarkoitettujen kappaleiden kohdalla sopii olettaakin. Tulkinnoissa esiintyvä lilt tuo rytmiin keinuntaa ja shetlantilaiselle tanssimusiikille ominaisen liftin eli nosteen. Iskuille tulee painoa ja monesti ne aksentoidaan. Vastaavasti jousita kevennetään kielellä painottomille tahdinosille edetessä. Reeleissä jousitukset vaikuttavat kummankin soittajien tulkinnoissa melko samankaltaisilta. Toki muunteluakin esiintyy ja kuten aiemmin olen todennut, kaikkea en pystynyt pelkän kuulokuvan perusteella hahmottamaan.

8 DISKUSSIO

Olen tämän opinnäytetyön puitteissa käsitellyt shetlantilaisen perinneviulumusiikin ornamenttiikkaa analysoimalla kahden mestaripelimannin, Tom Andersonin ja hänen oppilaansa Aly Bainin, tulkintoja slow aireista ja reeleistä. Olen toteuttanut analyysini tekemällä analyysikappaleista transkriptioita ja merkitsemällä niihin havaitsemani ornamentit, sekä tarkastelemalla muusikoiden tyyliä oman soittamiseni avulla. Olen myös perehtynyt aiempiin shetlantilaisesta viulunsoitosta ja musiikkikulttuurista löytämiini tutkimuksiin ja kertonut niiden pohjalta shetlantilaisen musiikkiperinteen historiasta, kulttuurisesta kontekstista, sekä viulunsoiton keskeisimmistä tyylipiirteistä.

Lähtöoletukseni ornamenttiikan keskeisestä roolista shetlantilaisessa pelimanniviulumusiikissa vahvistui tutkimuksen edetessä. Ornamentiikan käyttö on rikasta ja sen avulla kuuntelumusiikkiin, kuten aireihin, tulee lisää tulkinnallista syvyyttä – haikeuttakin. Nopeatempoisissa tanssikappaleissa koristemuuntelu tuo pirteyttä ja eloisuutta. Molemmissa tyyli-lajeissa koristemuuntelu on kiinteässä yhteydessä rytmimuunteluun. Kappaleiden hitaisiin suvantokohtiin sijoitellaan laajempia heleitä, kun taas nopeat ”kipakat” sävelmät koristellaan pienillä heleillä ja rytmin variointi yhdistettynä erilaisiin jousenkäyttötapoihin on keskeisemmässä roolissa. Eri muunteluelementit muodostavat yhdessä laajan kokonaisuuden, jossa kaikki osatekijät kytkeytyvät toisiinsa vaihtelevassa suhteessa tulkittavan kappaleen ominaisuuksista, esityskontekstista ja soittajan tyylistä riippuen. Vasemman käden muuntelu heijastuu jousenkäyttötapoihin ja päinvastoin.

Analyysini kohteena olleiden soittajien tyyleissä on luonnollisesti vahvasti havaittavissa oman kulttuuriympäristön ominaispiirteet. Molempien muusikoiden tulkinnat heijastelevat saarten musiikin perinteisiä esteettisiä arvoja ja funktioita. Slow aireissa kummankin muusikon tallenteista löytyi rikasta koristemuuntelua ja hitaat melodiat antavat paljon tulkinnallista liikkumavaraa. Nopeatempoisissa reeleissä pääpaino on rytmissä, vaikka ornamenttiikkaakin esiintyy ja kaikki muunteluelementit tähtäävät siihen, että tanssikappaleessa on sitä jotain, mitä shetlantilaiset kutsuvat termillä lift eli jonkinlainen noste, hyvä svengi, jonka siivittämänä on helppo tanssia ja joka luo iloisen tunnelman niin soittajille kuin yleisöllekin.

Sekä Anderson että Bain käyttivät tulkinnoissaan bordunaääniä, tosin Bain hieman enemmän. Reeleissä niitä esiintyy paljon ja niillä tuodaan kappaleisiin lisää harmonista tehoa. Joissakin

tulkinnoissa Bain lähti liikkeelle pelkällä melodialla ja kasvattaa musiikillista jännitettä kappaleen edetessä nostamalla tempoa ja lisäämällä bordunasävelen melodian pohjalle. Myös muita pariääniä esiintyi etenkin neljäsosa- ja puolinuoteilla. Tällainen äänenkuljetus tuo kappaleisiin vivahteita norjalaisesta musiikista hardangerviuluineen, sekä myös samankaltaisia sävyjä kuin säkkipillimusiikissa on. Taidokas rytmikuljetus aksentteineen ja nopeine tempoineen oli sekin pelimannien soitosta löydettävissä, samoin kuin reeleistä shetlantilaiselle viulunsoitolle ominainen 1+3-jousitus, jossa neljästä samalla aika-arvolla olevasta nuotista ensimmäiselle tulee aksentti ja kolme seuraavaa soitetaan legatona. Myös yli tahdin rajojen meneviä kaarituksia löytyi.

Viulu on shetlantilaisen kansanmusiikin keskeisin soitin. Ennen vanhaan pelimanneilla oli erittäin tärkeä rooli erilaisissa juhlissa (on toki vieläkin) ja heidän oli tarvittaessa soitettava soolona ja esimerkiksi säestettävä tanssijoita yksinkin. Siksi soiton rytmikkyys on ollut keskeinen hyvän tulkinnan osatekijä. Vanhemman polven soittajan Tom Andersonin tulkinnoissa onkin vahvasti havaittavissa tanssimuusikkous. Rytmikkyuden korostamisella on Andersonin soitossa vahva rooli ja se on hänellä muuntelukeinona yksi keskeisimmistä koristemuuntelun ohella. Hänen soitostaan on löydettävissä saarten perinteelle ominainen lilt eli melodiassa esiintyvä vahva infrarytmien muuntelu esimerkiksi fraseerauksen keinoin toteutettuna. Ornamentiikassaan hän suosii etuheleitä ja yläheleitä.

Monissa Aly Bainin tulkinnoissa rytmien käsittely on vapaampaa, mikä mahdollistaa laajempien heleiden käytön hitaammissa kappaleissa. Bainin soitosta huomaa, että hän on kiertänyt konsertoimassa ulkomailla erilaisissa kokoonpanoissa ja tehnyt yhteistyötä eri maiden muusikoiden kanssa. Bain yhdistää perinteisiin elementteihin muun muassa piirteitä jazz-, bluegrass- ja klassisesta musiikista –tuloksena on tyyllilajien fuusio, jossa oman kotiseudun perinnemusiikin piirteet ovat kuitenkin vahvasti tunnistettavissa ja ne muodostavat musiikin tulkinnallisen perustan. Myös Bain käyttää ornamentointiin etu- ja yläheleitä. Hänellä esiintyy kuitenkin monissa tulkinnoissa kappaleen temposta riippuen lyhyitä tai pidempiä trillejä, joita Andersonin tallenteissa ei ollut. Hän käyttää myös hitaita glissandoja toisin kuin opettajansa.

8.1 Mahdollisia jatkotutkimusaiheita

Tutkimus herätti monia jatkokysymyksiä ja myös ideoita sen suhteen, kuinka näitä kysymyksiä olisi mahdollista tarkastella. Tämän tutkimuksen puitteissa olen perehtynyt ensisijaisesti yhteen muunteluelementtiin eli koristemuunteluun. Olisi kiinnostavaa kartoittaa shetlantilaisen perinneviulumusiikin muuntelun ja musiikillisten rakenteiden eri osatekijöitä ja niiden keskinäisiä vuorovaikutussuhteita laajemminkin esimerkiksi tietokoneanalyysin avulla. Mir Toolbox ja motion capture -teknologia voisivat avata mielenkiintoisia mahdollisuuksia perinnemusiikin elementtien tarkasteluun nykyteknologiaa apuna käyttäen.

Myöskin jonkun tietyn kulttuurialueelle merkityksellisen kappaleen analyysi esimerkiksi useamman nuoremman sukupolven soittajan tulkintoja läpikäymällä voisi avata näkymiä siihen, kuinka traditio elää ja muuttuu muotoaan globalisaation ja musiikillisten tyylien fuusion aikakaudella. Kuinka perinteiset elementit ja musiikilliset juuret ovat säilyneet nuorempien polvien soitossa ja mitä uusia piirteitä siihen sisältyy? Tutkimuskohteena voisi olla myös melodioiden kulkeutuminen ja muuntuminen alueelta toiselle siirryttäessä. Tutkimukseen voisi ottaa musisoivan tutkijan näkökulmaa esimerkiksi soittamalla analyysin kohteena olevat kappaleet myös itse ja tutkimalla omaa tulkintaa ja vertailemalla sitä shetlantilaisten muusikoiden tulkintoihin. Tästä päästäänkin vielä kiehtovaan jatkotutkimusaiheeseen: Oppimisprosessin tutkiminen siirryttäessä genrestä ja musiikkikulttuurista toiseen esimerkiksi autoetnografian keinoin. Kuinka tieto siirtyy muusikolta toiselle yli genre- ja kulttuurirajojen vaikkapa ottamalla soitotunteja internetin välityksellä ja millaisia mahdollisuuksia/rajoituksia nykyteknologian mahdollistama etäopiskelu tarjoaa?

8.2 Havaintoja oppimisprosessista

Hyvänä puolena omassa tutkimus- ja oppimisprosessissa pidän perusteellisuutta ja vahvaa motivoituneisuutta oman aihealueen tutkimiseen. Aineiston etsiminen arkistoista on ollut aikaa vievää ja se on vaatinut paljon tarkkaa pohjatyötä. Analyysin tekemisessä oma aiempi muusikkokokemus on ollut avuksi. Kun instrumentti on tuttu entuudestaan, on helpompaa poimia soittajan näkökulmasta olennaisia tyylipiirteitä musiikkitekstuurista. Toisaalta itselle vieraan musiikkikulttuurin ominaispiirteiden hahmottaminen erityisesti nopeatempoisissa kappaleissa on tuonut prosessiin omat haasteensa.

Tutkimuksen kuluessa olen päätenyt päivittämään tutkimussuunnitelmaani ja tavoitteitani useampaankin kertaan. Jos nyt aloittaisin uutta tutkimusta, rajaisin tutkimusaineiston sekä tutkimuskysymykset tarkemmin. Kuten ohjaajani Pekka Toivanen on lempeästi minua muistuttanut tutkielmaa kirjoittaessani, kaikkia maailman kysymyksiä ei voi ratkaista yhden tutkimuksen puitteissa. Tärkeää on valita tutkimuksen kannalta olennaiset kysymykset ja keskittyä niihin. Samoin yhtä tärkeää on sallia itselleen oma keskeneräisyytensä oman tutkijuutensa suhteen. Aina löytyy jotain parannettavaa, joten kannattaa vain lähteä rohkeasti tekemään, koska tekemällä oppii.

Tämän työ on opettanut minulle paljon. Sen myötä olen päässyt perehtymään tiedonhakuun arkistoissa ja ottamaan ensiaskelia transkriboinnin polulla. On ollut antoisaa tutustua toisen kulttuurin ja tyylilajin musiikkiin. Shetlantilainen perinneviulumusiikki on rikasta ja musiikilla on erittäin keskeinen merkitys saarten ihmisten elämässä vielä nykyäänkin. Se kokoaa yhteen eri sukupolvien edustajat ja sen parissa saadaan yhteenkuuluvuuden kokemuksia. Nämä ihmisten toisilleen jakamat musiikilliset tarinat välittyvät eteenpäin kuulijoilleen yli kulttuuristen rajojen haikeina melodioina ja riehakkaina tansseina. Olen kiitollinen skotlantilaisten arkistojen henkilökunnalta saamastani avusta ja kiinnostuksesta tutkimustani kohtaan. Se on omalta osaltaan kannustanut minua eteenpäin uuden opettelun poluilla. Shetlantilaisessa perinneviulumusiikissa riittääkin itselleni ammennettavaa ja opittavaa pitkäksi aikaa ja siihen kannattaa ehdottomasti kaikkien kauniista viulumelodioista ja iloisesta tanssimusiikista pitävien tutustua. Ette tule pettymään!

SUMMARY

In my thesis, I have attempted to familiarize myself with the ornamentation of traditional Shetland fiddle music by transcribing and analyzing some recordings of two master fiddlers, Tom Anderson and Aly Bain, and their ways of playing. Anderson and Bain were in direct master-apprentice relationship. I have also studied various aspects of music culture based on research studies of the key features in auditory research. I have discussed these in the following chapters of my thesis: Research task - and Variation in folk music.

In the chapters On the history of the Shetland fiddle tradition and The social functions of fiddle music, I have discussed the Scandinavian roots of Shetland musical culture and the importance of the fishing industry in the development of the musical life of Shetland islands, as well as the social functions then and now; all based on research and research literature I have found on the subject.

In my research, I have acted as a research musician and music-making researcher in attempting to know and learn the stylistic features of musicians' interpretations, using my own fiddleplaying as an aid. In the analysis section, I have gone through the data collection process and analysis methods. This section contains the presentation of the analysis material of my thesis and the analysis with interpretations.

Both similarities and differences were noticeable in the musicians' styles. Both musicians are sovereign masters of their own style. Dance musicianship can be heard in Anderson's interpretations, and traditional elements are strongly present in his playing. Bain's style is very solistic in character, and elements for example, from jazz and classical music can be found in it. Main features of ornamentation in the interpretations of both players were various kinds of gracenotes in various combinations and forms. Bain also used trills and glissandos. Both musicians also used drones in their playing.

LÄHTEET

A. Kirjalliset lähteet

- Ahlbäck, S. (2004). *Melody Beyond Notes: A Study of Melody Cognition*. (abstract). [väitöskirja, Göteborgs universitet, humanistiska fakulteten].
- Alburger, M.A. (1983). *Scottish fiddlers and their music*. (s. 206– 208). Southampton: The Camelot Press Ltd.
- Anderson, T. & Swing, P. (1979). *Haand Me Doon da Fiddle: Shetland Island Fiddle Tunes for Bairns of Aa Ages*. (s. 8). Stirling, Scotland: University of Stirling Monograph Series.
- Collinson, F. 1978. *The Traditional and National Music of Scotland*. (s. 252– 253, 259– 260). Lowe & Brydone Printers Limited, Thedford, Norfolk.
- Coltherd, E. (2016). *Identifying the 'lilt' characteristics in Orkney and Shetland fiddle music*. [Bachelor of Science (Hons), Glasgow Caledonian University]. (abstract, s. 16-32). Haettu osoitteesta <https://www.slideshare.net/EwanColtherd/ecolth200s1226874>
- Cooke, P. (1986). *The Fiddle Traditions of The Shetland Isles*. (s. ix,1– 2, 5, 11, 24, 26, 50-54, 59, 60-61, 63-64, 80-81, 89-90, 97-99, 100-117). Cambridge: Cambridge university press. Ladattavissa osoitteesta <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/30848>
- Eskola, J. & Suoranta, J. (2008). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen* (8. painos). (s. 13-18). Jyväskylä: Gummerus Kirjanpaino Oy.
- Hardie, A. J. (1992). *The Caledonian Companion: A Collection of Scottish Fiddle Music and Guide to Its Performance*.(s. 23-24). Edinburgh: The Hardie Press.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2000). *Tutki ja kirjoita*. (6.painos). (s. 155). Helsinki:Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. (2009). *Tutki ja kirjoita*. (s. 161.) Helsinki: Kirjayhtymä. 15. uudistettu painos.
- Johnson, D. (2005). *Scottish Fiddle Music in the 18th century: A Music Collection and Historical Study*. Mercatt Press, Edinburgh.

- Koskimäki, J. (2006). *Happiness Is... a Good Transcription – Reconsidering the Beatles Sheet Music Publications* (s. 25-30). [väitöskirja, Jyväskylän yliopisto]. Ladattavissa osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/13446>
- Niiranen, M. (2004). *Sean-nós-laulutyylin salat: laulajan ja tutkijan näkökulma.* (s. 1-6, 9-11, 40, 61). [Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikkikasvatus]. Viitattu 6.8.2022. Ladattavissa osoitteesta <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/9937>
- Toivanen, P. (2001). *The Pencerdd's Toolkit – Cognitive and Musical Hierarchies in Medieval Welsh Harp Music.* (s. 41-56, 82, 228). [väitöskirja, Jyväskylän yliopisto]. Ladattavissa osoitteesta <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7889-1>
- Louhivuori, J. (1986). *Hengellisten kansansävelmien muuntuminen.* (s. 8, 12, 29, 125-132, 163, 190-191). Tampereen yliopiston Kansanperinteen laitoksen Moniste 10. Tampere: Tampereen yliopiston Jäljennepalvelu.
- Moisala, P. (1991). *Antropologinen musiikintutkimus.* Teoksessa Moisala, P. (toim.), *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas.* (s.126-127). Helsinki: VAPK -kustannus.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.* (2. edition). (s.4-5, 12-13, 75, 92-94, 297). Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Näreharju, J. (1995) *Puntti: äänenpaineen vaihtelut pelimanniulismien tyylipiirteiden kuvaajana.* (s. 1-3). [Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto].
- Ojanen, V. (2007). *Punttia etsimässä – Näkökulmia kansanmusiikkityylin opettamisesta klassisen viulunsoiton opiskelijoille.* (s. 2). [Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto].
- Pekkilä, E. (1988). *Musiikki tekstinä: Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi.* (s. 17-21, 70-73, 76-86). [väitöskirja, Jyväskylän yliopisto].
- Pekkilä, E. (1991). *Musiikkianalyysi.* Teoksessa Moisala, P. (toim.) *Kansanmusiikin tutkimus: Metodologian opas.* (s.153– 156). Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Purser, J. (2007). *Scotland's Music: A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early Times to the Present Day.* (s. 274, 396). Beccles, Suffolk: William Clowes Ltd.
- Saha, H. (1996). *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu.* (s.14-15, 22-23, 35, 77, 109-111, 130, 241-248, 272-273, 331-332, 334-338). Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Vilkka, H. (2005). *Tutki ja kehitä*. (s.98). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

B. Sähköiset lähteet (tutkimus)

Ferrari-Nunes, R. (2016). *SPREE: Shetland's Epistemological Tradition of Music Making*. (s.5-11, 27, 41-45, 48, 67-68, 77-81). [väitöskirja, University of Aberdeen]. Haettu osoitteesta https://www.academia.edu/37285180/Ferrari-Nunes_Rodrigo_2016_SPREE_Shetlands_Epistemological_Tradition_of_Music_Making

Grove Music Online & Collinson, F. (2001). Reel. (Sähköinen tietoaaineisto) Haettu osoitteesta <https://doi-org.ezproxy.jyu.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.23050>, Viitattu 13.5.2021

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/laadullinen-tutkimus>. Viitattu 13.5.2021

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/tapaustutkimus>. Viitattu 13.5.2021

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tutkimusstrategiat/vertaileva-tutkimus>. Viitattu 13.5.2021

<https://www.tobarandualchais.co.uk>, viitattu 7.10.2021

Wilkins, F. (2010). *The fiddle at sea: tradition and innovation among Shetland musicians in the whaling industry*. Löydettävissä osoitteesta https://www.academia.edu/409509/The_Fiddle_at_Sea_Tradition_and_Innovation_among_Shethland_Musicians_in_the_Whaling_Industry, Viitattu 13.5.2021

Wilkins, F. (2017). *Da Merry Boys O Greenland: Explorations into the Musical Dialogue of Shetland's Nautical Past* (2017) Löydettävissä osoitteesta: <https://www.jstor.org/stable/44987620>, Viitattu 13.5.2021

C. Sähköiset lähteet (muut)

Whirlie Records, 2013. <http://www.whirlierecords.co.uk/biog>, viitattu 10.8. 2022

Hands Up for Trad, n.d.

<https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/dr-tom-anderson-mbe/>, viitattu 10.8.2022

Hands Up for Trad, n.d.

<https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/?s=aly+bain>, viitattu 10.8.2022

<https://www.scotslanguage.com/articles/node/id/464> , viitattu 11.8.2022

https://tunearch.org/wiki/Annotation:Auld_Swaara, viitattu 10.8. 2022

[https://tunearch.org/wiki/Auld_Foula_Reel_\(Da\)](https://tunearch.org/wiki/Auld_Foula_Reel_(Da)) , viitattu 11.8.2022

https://tunearch.org/wiki/Faroe_Rum , viitattu 11.8.2022

https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_air, viitattu 9.8.2022

D. Arkistolähteet

Anderson, Tom, ”Auld Swaara”, School of Scottish Studies Archive SA1958.60.B23; SA1958.060, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/89974?l=en> , viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, ”Auld Swaara”, School of Scottish Studies Archive SA1970.88.A7; SA1970.088, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97417?l=en>, viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, ”Auld Swaara”, School of Scottish Studies Archive SA1970.302; SA1970.302, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/90077?l=en>, viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, ”Auld Swaara”, School of Scottish Studies Archive SA1973.007, Tobar an Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/100580?l=en>, viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, Bain, Aly, ”Faroe Rum/Aandowin at da Bow/Da Forfeit o da Ship”, School of Scottish Studies Archive SA1970.87.A4a; SA1970.87.A4b; SA1970.87.A4c;

SA1970.087, Tobar an Dualchais/Kist o Riches,
<https://www.tobarandualchais.co.uk/track/96727?l=en> , viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, MacRae, Farquhar, "Faroe Rum/Sleep Soon in da Mornin/Kail and Knoggit
 Corn/Lord MacDonald's", School of Scottish Studies Archive, SA1971.251.A5d-g;
 SA1971.251, Tobar an Dualchais/Kist o Riches,
<https://www.tobarandualchais.co.uk/track/83477?l=en> , viitattu 10.8. 2022

Anderson, Tom, "Da Day Dawn", School of Scottish Studies Archive SA1958.62.1,
 SA1958.062, School of Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches,
<https://www.tobarandualchais.co.uk/track/90136?l=en>, viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, "Da Day Dawn", School of Scottish Studies Archive SA1970.087, School of
 Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches,
<https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97272?l=en> , viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, "Da Day Dawn", School of Scottish Studies Archive SA1970.088, School of
 Scottish Studies, Tobar an Dualchais/Kist o Riches,
<https://www.tobarandualchais.co.uk/track/97563?l=en> , viitattu 10.8.2022

Anderson, Tom, "Faroe Rum", School of Scottish Studies Archive SA1958.060, Tobar an
 Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/89939?l=en> , viitattu
 10.8.2022

Anderson, Tom, "The Foula Reel", School of Scottish Studies Archive SA1973.007, Tobar an
 Dualchais/Kist o Riches, <https://www.tobarandualchais.co.uk/track/100584?l=en> , viitattu
 10.8. 2022

E. Äänilevyt ja analyysivideot

The Best of Aly Bain: Volume I: A Fiddler's Tale 2008. Whirlie Records
 WHIRLIECD14. CD.

Aly Bain & Ale Möller – *Beyond The Stacks* 2007. Northside NSD6094. CD.

Aly Bain & Ale Möller – *Fully Rigged* 2001. Whirlie Records WHIRLIECD7. CD.

Aly Bain & BT Scottish Ensemble – *Follow The Moonstone* 1995. Whirlie Records
 WHIRLIECD4. CD.

Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots 2016. ACT (4) -ACT 9836-2. CD.

Henderson, M. & Musser, L. [The Shetland Reel Story]. (20.2.2021). *The Shetland Reel Story* [video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=NKGNYOBz6GU> ,viitattu. 17.8.2022

UISTMAN59. (17.8.2007). *Scottish Traditions: Shetland Reels: Willie Hunter Aly Bain* [video]. You Tube. https://youtu.be/6_5hSUs11Jo , viitattu. 17.8.2022

Towerhouse. (2011?) *Aly Bain*. [video, vaatii kirjautumisen].Vimeo. <https://vimeo.com/17081824> , viitattu 17.8.2022

F. Kuvalähteet

Kuva 1. Young, R. Tom Anderson. Tom Anderson playing his fiddle. Photo number RY00559. Source File Name 187427_3.jpg. Viitattu 7.10.2021. Shetland Museum and Archives. Haettu osoitteesta https://photos.shetlandmuseumandarchives.org.uk/index.php?a=ViewItem&key=SXsiTiI6NTAsIIAiOnsidmFsdWUiOiJUW5kZlZ24iLCJvcGVyYXRvcjI6IjEiLCJmdXp6eVByZWZpeExlbmd0aCI6IjMiLCJmdXp6eU1pblNpbWlsYXJpdHkiOjAuNjUsIm1heFN1Z2dlc3Rpb25zIjoiNSIsImFsd2F5c1N1Z2dlc3QiOm51bGx9fQ&pg=4&WINID=1660825562363#fQJ1mU_RdVUAAAGCsOrqrQ/121922

Kuva 2. Aly Bain and Peerie Willie Johnson (1986). Photo Number SL02655. Source File Name 56059_3.jpg. Viitattu 7.10.2021. Shetland Museum and Archives. Haettu osoitteesta https://photos.shetlandmuseumandarchives.org.uk/index.php?a=ViewItem&key=SXsiTiI6MiwiUCI6eyJ2YWx1ZSI6IkFseSBCYWluliwib3BlcmF0b3IiOiIxIiwiznV6enlQcmVmaXhMZW5ndGgiOiZlIiwiznV6enlNaW5TaW1pbGFyaXR5IjowLjY1LCJtYXhTdWdnZXN0aW9ucyI6IjUiLCJhbHdheXNTdWdnZXN0IjpudWxsX0&pg=1&WINID=1660825562363#fQJ1mU_RdVUAAAGCsOrqrQ/42329

Kartta 1. Shetlannin sijainti suhteessa Skotlantiin ja Norjaan. Viitattu 20.2.2020. Haettu osoitteesta <http://my.nd.edu/s/1210/myND/interior-2col.aspx?sid=1210&gid=1&sitebuilder=1&pgid=14968>

Kartta 2. Shetlannin saariryhmät. Viitattu 20.2.2020. Haettu osoitteesta https://apps.carleton.edu/alumni/adventures/older_adventures/2013/Scotland8_13/?module_api=image_detail&module_identifer=module_identifer-mcla-ImageSidebarModule-mloc-sidebar-mpar-da9af63edc444779df2c954dfc8d4d40&image_id=938525

LIITTEET

Da Day Dawn

Liite 1. *Da Day Dawn*,
transcription: Suvi Heinonen

Melody

Andersson 1958

Andersson 14.5.1970

Andersson 15.5.1970

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, 1997, Vimo

Bass, Fully Rigged CD, 6.6.2001

Bass, Jazz at Berlin Philharmonien VI, Cello Rautio, 2014

Melody

Andersson 1958

Andersson 14.5.1970

Andersson 15.5.1970

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, 1997, Vimo

Bass, Fully Rigged CD, 6.6.2001

Bass, Jazz at Berlin Philharmonien VI, Cello Rautio, 2014

Melody

Andersson 1958

Andersson 14.5.1970

Andersson 15.5.1970

Yulu

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, Vimo, 1997

Bass, Fully Rigged CD, 6.6.2001

Bass, Jazz at Berlin Philharmonien VI, Cello Rautio, 2014

Melody

Andersson 1958

Andersson 14.5.1970

Andersson 15.5.1970

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, Vimo, 1997

Bass, Fully Rigged CD, 6.6.2001

Bass, Jazz at Berlin Philharmonien VI, Cello Rautio, 2014

Melody

Andersson 1958

Andersson 14.5.1970

Andersson 15.5.1970

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, Vimo, 1997

Bass, Fully Rigged CD, 6.6.2001

Bass, Jazz at Berlin Philharmonien VI, Cello Rautio, 2014

To

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Bass, Follow the Monstrosities, 1965

Liite 2. *Auld Swaara*,
transcription: Suvi Heinonen

Auld Swaara

This page contains a musical score for the piece "Auld Swaara". The score is arranged in systems, each starting with a Melodica part. The Melodica part is followed by four Andersen parts, numbered 1808, 15.A.1970, 10.10.1970, and 1.8.1973 (1), (2), (3), and (4). A Viola part is also included. The score is divided into sections by the conductor's name: "Bain, Beyond the Shocks, 2007" and "Melodica". The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Liite 3. *Auld Foula Reel*,
transcription: Suvi Heinonen

Auld Foula Reel

The musical score is organized into four systems, each containing a Melodia line and three Anderson 8.1.1973 variants (1., 2., 3.).

- System 1:** Melodia; Anderson 8.1.1973 (1.); Anderson 8.1.1973 (2.); Anderson 8.1.1973 (3.); Bain, Follow the Moonstone, 1995; Bain, Fully Rigged, 2002; Bain, Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots, 2016.
- System 2:** Melodia; Anderson 8.1.1973 (1.); Anderson 8.1.1973 (2.); Anderson 8.1.1973 (3.); Bain, Follow the Moonstone, 1995; Bain, Fully Rigged, 2002; Bain, Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots, 2016.
- System 3:** Melodia; Anderson 8.1.1973 (1.); Anderson 8.1.1973 (2.); Anderson 8.1.1973 (3.); Bain, Follow the Moonstone, 1995; Bain, Fully Rigged, 2002; Bain, Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots, 2016.
- System 4:** Melodia; Anderson 8.1.1973 (1.); Anderson 8.1.1973 (2.); Anderson 8.1.1973 (3.); Bain, Follow the Moonstone, 1995; Bain, Fully Rigged, 2002; Bain, Jazz at Berlin Philharmonic VI: Celtic Roots, 2016; Anderson 8.1.1973 (3.); Anderson 8.1.1973 (3.); Bain, Fully Rigged, 2002; Bain, Fully Rigged, 2002.

The score includes various musical notations such as treble clefs, 4/4 time signatures, and performance markings like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Liite 4. *Faroe Rum*,
transcription: Suvi Heinonen

Faroe Rum

The musical score for "Faroe Rum" is presented in ten systems. Each system includes staves for Melodica, Anderson 1958, Anderson 14.5.1970, and Bain. The notation is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves include dynamic markings such as *mf* and *f*. The Melodica parts are often marked with a 'V' for vibrato. The Anderson 1971 parts are marked as 'Scottish bowing'. The Bain parts are marked as 'Bain, Scottish Tradition: Shetland Reels; A. B. Willie Hunter'. The score is a transcription by Suvi Heinonen.