

# **KALEVALAISTA JAZZIA**

**Intertekstuaalisuus, akkulturaatio ja autenttisuus  
kalevalaisen musiikin ja suomalaisen jazzin fuusiotyyliä**

**Kati Lappeteläinen  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkitiede  
Kevät 2005  
Jyväskylän yliopisto**

# SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO</b>	4
<b>2 TEOREETTINEN TAUSTA</b>	6
2.1 Tutkimuskysymykset	6
2.2 Teoreettiset käsitteet	6
2.2.1 Tyyli	7
2.2.2 Fuusio	8
2.2.3 Akkulturaatio	9
2.2.4 Intertekstuaalisuus	11
2.2.5 Autenttisuus	13
<b>3 JAZZIN JA KALEVALAISEN MUSIIKIN TYYLIPIIIRTEITÄ</b>	15
3.1 Jazz	15
3.1.1 Rytmi	15
3.1.2 Harmonia	16
3.1.3 Muoto	18
3.1.4 Improvisaatio	19
3.1.5 Sovittaminen	20
3.1.6 Peruskokoonpanot	21
3.2 Kalevalainen musiikki	22
3.2.1 Rytmi	23
3.2.2 Melodia	24
3.2.3 Muoto	26
3.2.4 Variaatio	27
3.2.5 Esityskäytännöt	28
3.2.6 Soittimet	28
<b>4 KALEVALAINEN MUSIIKKI SUOMALAISESSA JAZZISSA</b>	31
4.1 Historia	32
4.1.1 Kansanmusiikkiliike	32
4.1.2 Kalevalaisen jazzin historia	35
4.2 Säveltäjät ja yhtyeet	40
4.2.1 Paakkunainen ja Karelia	42
4.2.2 Kukko ja Piirpauke	45

4.2.3 Saastamoinen	46
4.2.4 Muut säveltäjät	47
<b>5 TUTKIMUSAINESITO JA -MENETELMÄT</b>	50
5.1 Aineisto	50
5.2 Kuulonvarainen analyysi	52
5.3 Tyylianalyysi	53
5.3.1 Tyylianalyysi menetelmänä	53
5.3.2 Tyylianalyysin käyttö jazzissa	55
<b>6 ANALYYSI</b>	57
6.1 Kuulonvarainen analyysi	57
6.2 Teosanalyysit	59
6.2.1 Kalevala	59
6.2.2 Free aspects	64
6.2.3 Väinämöinenens sång	69
6.3 Analyysin yhteenveto	73
<b>7 DISKUSSIO</b>	78
<b>LÄHTEET</b>	83
<b>LIITE 1 Aineisto</b>	
<b>LIITE 2 Tyylianalyysin piirretaulukko</b>	
<b>LIITE 3 Kalevalaisen musiikin tyylipiirteet jazzkappaleissa</b>	

## 1 JOHDANTO

Jazzin suomalaisuus on tutkimisen arvoinen ja mielenkiintoinen kysymys: kuinka jazz on löytänyt suomalaisen murteen ja mikä tekee suomalaisesta jazzista suomalaista? Näin laveisiin kysymyksiin vastaaminen ei ole kuitenkaan mahdollista, joten aihetta on lähestyttävä spesifimmästä näkökulmasta. Suomalaisuuden symbolien kautta päädyin lopulta muinaissuomalaiseen kalevalaiseen musiikkiin, joka lähtökohtaisesti näyttää olevan hyvin kaukana jazzista. Minulle kalevalainen musiikkikulttuuri edustaa alkuperäistä suomalaisuutta, arkaaista ja luonnonläheistä perinnettä, jossa suomalaisen identiteetin juuret lepäävät. Kuinka vanha suomalais-ugrilainen perinnesmusiikki ja afroamerikkalaista alkuperää oleva jazz ovat kohdanneet ja sulautuneet toisiinsa on kysymys, jonka ympärille tämä tutkimus rakentuu. Pyrin kuvaamaan tämän musiikillisen fuusion tyylipiirteet ja esittelen tarkemmin kuinka fuusio ilmenee muutamissa esimerkkikappaleissa. Lähestyn tutkimuskohdettani nimenomaan ilmiönä ja musiikkityylinä, jolla on oma historiansa.

Afrokuubalaisen musiikin sulautumisesta jazziin on muodostunut tunnustettu jazzin alalaji, latin jazz (tai afrokuubalainen jazz) ja norjalaisen perinnesmusiikin kyllästäjää jazzia kutsutaan yleisesti vuonojazziksi, maailmalla *mountain jazziksi*. Miksei sitten suomalaiskansallista versiota jazzista voisi kutsua kalevalaiseksi jazziksi, samanlaisesta ilmiöstähän siinä on kyse. 'Kalevalainen jazz', 'joikujazz' ja 'pelimannijazz' kuvaisivat kyllä musiikin sisältöä, mutta fragmentoisivat jo muutoinkin marginaalisen suomalaisen jazzin tarpeettoman pieniksi yksiköiksi. Käytännöllisintä onkin puhua suomalaisesta etnojazzista, termistä, jota yleisesti käytetään Suomen rajojen ulkopuolellakin. Käytän ilmausta 'kalevalainen jazz' sen lyhyiden vuoksi ilmaisemaan jazzia, jossa käytetään kalevalaisen musiikin tyylipiirteitä erotuksena muista etnojazzfuusioista, vaikkei se ole terminä vakiintunut ja musiikkityyppinäkin edustaa kovin suppeaa teosjoukkoa.

Suomalaista jazzia on tutkittu vähän ja tehdytkin tutkimukset ovat keskittyneet jazzin tuloon Suomeen ja sen ensimmäisiin vuosikymmeniin Suomessa. Kalevalaista perinnesmusiikkia on puolestaan tutkittu enimmäkseen runotekstien kautta itse musiikin jäädessä vähemmälle huomiolle. Se, ettei tutkimukseni aiheesta, 'kalevalaisesta jazzista', ole olemassa aiempaa musiikkitieteellistä tutkimusta, tekee omasta työstäni hyvin haasteellisen mutta myös motivoivan; voin löytää jotain täysin uutta

kerrottavaa. Ainakin voin kiinnittää huomiota suomalaisen jazzin monimuotoisuuden ja sen kykyyn kunnioittaa suomalaisia juuriaan luomalla omaperäistä kansallisesti väritynyttä musiikkia.

Tutkimus jakautuu teoreettiseen taustaan, kalevalaisen jazzin historiaan, empiiristen tutkimusmenetelmien ja analyysin kuvaukseen sekä tulosten esittelyyn. Teoreettinen tausta muodostuu tärkeimpien käsitteiden määrittelystä sekä jazzin ja kalevalaisen musiikkiperinteen yleisestä esittelystä. Historiallisessa osassa hahmotellaan kalevalaisen jazzin syntyprosessi ja historia, johon on vaikuttanut taidemusiikissa alkunsa saanut perinteen tulkinta ja kansanmusiikkiliike, sekä esitellään tärkeimmät siinä osallisina olevat säveltäjät ja yhtyeet. Kaksivaiheinen analyysi koostuu kuulonvaraisesta musiikkianalyysistä ja partituureihin perustuvasta tyylianalyysistä. Päätävässä diskussiossa tarkastelen tutkimuksen tuloksia suhteessa teoreettiseen taustaan.

## 2 TEOREETTINEN TAUSTA

Tässä luvussa esitellään teoreettiset käsitteet ja ilmiöt, jotka muodostavat perustan tutkimukselle ja toimivat sitä ohjaavina tekijöinä. Niiden merkitys korostuu tässä tutkimuksessa, sillä aiempaa tutkimusta kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusiosta ei ole tehty eikä tieteelliseen kirjallisuuteen tukeutuminen ole näin ollen mahdollista. Käytetyt käsitteet nousevat tutkimuskysymyksistä, joiden tarkentaminen johtaa muutamien keskeisten käsitteiden äärelle.

### 2.1 Tutkimustehtävät

Pyrin pro gradu -tutkielmassani selvittämään mitkä tekijät ovat aikaansaaneet kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusion, millainen musiikillinen tyyli fuusio tästä on syntynyt ja kuinka kalevalaista musiikkia on käytetty suomalaisessa jazzissa. Kalevalaisen jazzin historia on erilaisten kulttuuri- ja aatehistoriallisten tapahtumien aikaansaama kehityskulku, jonka ohella musiikin syntymisessä ovat avainasemassa säveltäjämuusikoiden henkilökohtaiset intentiot. Kalevalaisen musiikin akkulturaatio näiden säveltäjien tuotannossa on yksi mahdollinen selittävä tekijä sävellysten tyylin taustalla. Toisistaan radikaalisti poikkeavien musiikinlajien yhteensulautuminen aiheuttaa väistämättä joidenkin tyylipiirteiden lieventymistä tai jopa katoamista (ks. Ramnarine 2003, 215). Voiko syntyvää musiikkia siis pitää enää (autenttisenä) jazzina tai kalevalaisena musiikkina? Fuusiotyylin kuvaaminen jazzin kontekstista käsin nostaa esiin musiikin intertekstuaaliset suhteet, viittaukset kalevalaiseen musiikkiin, ja niiden ilmenemisen erilaisten lainaustekniikoiden kuten tyylialluusioiden ja sitaattien käyttönä.

### 2.2 Teoreettiset käsitteet

Musiikkianalyttinen osa tutkimuksesta kiertyy musiikin tyylin käsitteen ympärille, sillä tavoitteena on kuvata jazz, jossa käytetään kalevalaisen musiikin piirteitä, mu-

siikkityylinä. Analyysin kohteena oleva musiikki jos mikä on fuusiojazzia, jonka sisäisiä kytkentöjä kuvataan intertekstuaalisuuden ja lainaustekniikoiden avulla. Säveltäjien luomaa omaperäistä musiikkityyliä lähestytään akkulturaation kautta. Näiden erilaisten sulautumis- ja mukautumisilmiöiden tarkastelussa ei voi sivuuttaa pohdintaa musiikin autenttisuudesta.

### 2.2.1 Tyyli

LaRue määrittelee musiikin tyylin musiikin sisällöksi. Sävellyksen tyyli koostuu musiikillisten elementtien vallitsevista piirteistä ja säveltäjän käyttämistä sävellysmenetelmistä. Yhteinen tyyli voi erottaa myös kokonaisen koulukunnan tai kronologisen periodin. (LaRue 1997, ix.)

”teoksen tyyli koostuu säveltäjän vallitsevista elementtien ja toimintatapojen valinnoista liikkeen ja muodon luomiseksi (tai nykyisin mahdollisesti liikkeen ja muodon kieltämiseksi). Laajemmin voimme havainnoida teosjoukon tunnusomaista tyyliä samanlaisten valintojen toistuvana käyttönä. Säveltäjän tyyliä kokonaisuudessaan voidaan kuvata pysyvinä ja muuttuvina mieltymyksinä musiikillisten elementtien ja menetelmien käytössä.” (LaRue 1997, ix.)<sup>1</sup>

Haapala määrittelee tyylin kehittyneeksi taidoksi, joka karakterisoi yksittäisen taiteilijan tapaa tehdä taidetta. Tyyli voi liittyä joko tiettyyn persoonaan (henkilökohtainen tyyli) tai se voi olla yleistermi, jolla viitataan tietyn aikakauden erityispiirteisiin (tyylisuunta). Tyyliin sisältyy erilaisia rakenneosia, kuten tapa käyttää taiteellista materiaalia, mutta myös tiettyjen teemojen suosiminen ja tapa rakentaa teoskokonaisuus. Haapalan mukaan taiteilijan tyylin näkeminen auttaa ymmärtämään myös tämän taiteen olennaisimmat piirteet. (Haapala 1989, 56–58.)

Pyrin tässä työssä määrittelemään sekä yleiset piirteet jazzille, jossa käytetään kalevalaisen musiikin tyylipiirteitä, että kuvaamaan tarkemmin muutamien valikoitujen kappaleiden musiikillisen tyylin. Tiettyjen teemojen, musiikillisten elementtien ja menetelmien suosiminen ovatkin avainasemassa kalevalaisen jazzin yleisen tyylin kuvaamisessa.

---

<sup>1</sup> ”the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures.” (LaRue 1997, ix.)

### 2.2.2 Fuusio

*Fuusio* tarkoittaa yhteensulautumaa. Otavan Musiikkitiedon (1987) mukaan fuusioksi kutsutaan sellaisia tyyliuuntauksia, joissa yhdistetään eri musiikkiperinteiden elementtejä uudeksi tyyliksi erityisesti jazzissa, rockissa ja maailmanmusiikissa. Megill & Tanner (1995, 368) liittävät määritelmään kaupallisen näkökannan: ”musiikillinen tyyli, joka vetoaa useampaan kuin yhteen kuuntelijatyyppiin; viittaa tavallisesti jazzrockiin”.<sup>2</sup> Crossover määritellään käytännössä samoin kuin fuusio (ks. esim. Otavan Musiikkitieto 1987), mutta sitä käytetään lähinnä taidemusiikin yhteydessä.

Fuusiojazzilla tarkoitetaan tavallisesti 1960-luvun lopulla alkunsa saanutta jazzrockia, jossa rockin vaikutteet kuuluvat erityisesti suorana metrisenä fraseerauksena (vs. kolmimuunteinen swing), sähköisten instrumenttien ja efektien käyttönä, yksinkertaisena harmoniana, vokaaliosuuden ja laulumelodian korostumisena (vs. instrumentaalisuus ja improvisaatio), kaupallisuutena sekä sukupolvien välisinä eroina (mm. volyymin kasvu) (Megill & Tanner 1995, 314, 318-319; myös Litweiler 1984, 227, 229, 233). Tässä tutkimuksessa käytän fuusiojazzin termiä laajemmin ilmaisemaan minkä tahansa jazzin ulkopuolisten musiikkityylien piirteiden käyttöä jazzissa. Näin ollen myös kalevalaisen musiikin piirteiden siirtyminen jazziin aikaansaa fuusiojazzia. Termin käytön puolesta puhuvat myös monet jazzrockin kanssa yhteiset musiikilliset ilmiöt.

Eri musiikkityylien fuusioitumista jazziin on tapahtunut 1920-luvulta lähtien ensin espanjalaisen (W. C. Handy ja Jelly Roll Morton) ja latinalais-amerikkalaisen musiikin (Dizzy Gillespie), myöhemmin mm. intialaisen perinnesäveltäjän (John Coltrane), bossanovan (Stan Getz), taidemusiikin (Gunther Schuller, Dave Brubeck) ja 1960-luvun lopulta alkaen rockin kanssa (Miles Davis)(Nicholson 1998, xiv-xv; ks. Haussila 1999, 28-29; Litweiler 1984, 238, 252, 256). Näistä tyyliuuntauksista on tullut pysyvä osa jazzia ja niitä käytetään edelleen yleisesti. 1960-luvulla tapahtunut perinnesäveltäjien arvostuksen nousu kansainvälisesti ja kansanmusiikin uusi tuleminen Suomessa loivat vastaanottavan ilmapiirin uudelle kansallisesti värityneelle jazzille. Kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusioiminen toteutui tuossa ilmapiirissä yllättävänkin luontevasti, vaikka musiikinlajit ovat näennäisesti varsin kaukana toisistaan.

---

<sup>2</sup> ”A style of music that appeals to more than one type of listener; usually refers to jazz/rock”. (Megill & Tanner 1995, 368)



### 2.2.3 Akkulturaatio

Koska kalevalaisen musiikin vaikutteita sisältävässä jazzissa on kyse kahden hyvin erilaisen musiikkikulttuurin yhteensulautumasta, on paikallaan tutkia miten tällainen fuusio on syntynyt. Tähän vastaa etnologiasta ja etnomusikologista tuttu *akkulturaatio* käsite. Akkulturaatio on pitkäaikaista ja välitöntä kontaktia vaativa tapahtuma kahden (musiikki)kulttuurin välillä tai vain (musiikki)kulttuurin muutos, joka syntyy kahden tai useamman erillisen kulttuurijärjestelmän kohdatessa (Jalkanen 1989, 9; Lilliestam 1988, 7–8). Siihen liittyy myös *diffuusion* termi, joka tarkoittaa kulttuuripiirteiden leviämistä. Etnomusikologiassa musiikin muutos on määritelty diffuusio- ja akkulturaatioilmiöksi, jonka kulttuurin sisältä tai sen ulkopuolelta tullut uudistus saattaa alulle. Akkulturaation käsite on muodostunut keskeiseksi silloin, kun tarkastellaan kahden eri kulttuurin kohtaamisesta seurannutta kulttuurin muutosta. (Jalkanen 1989, 9.)

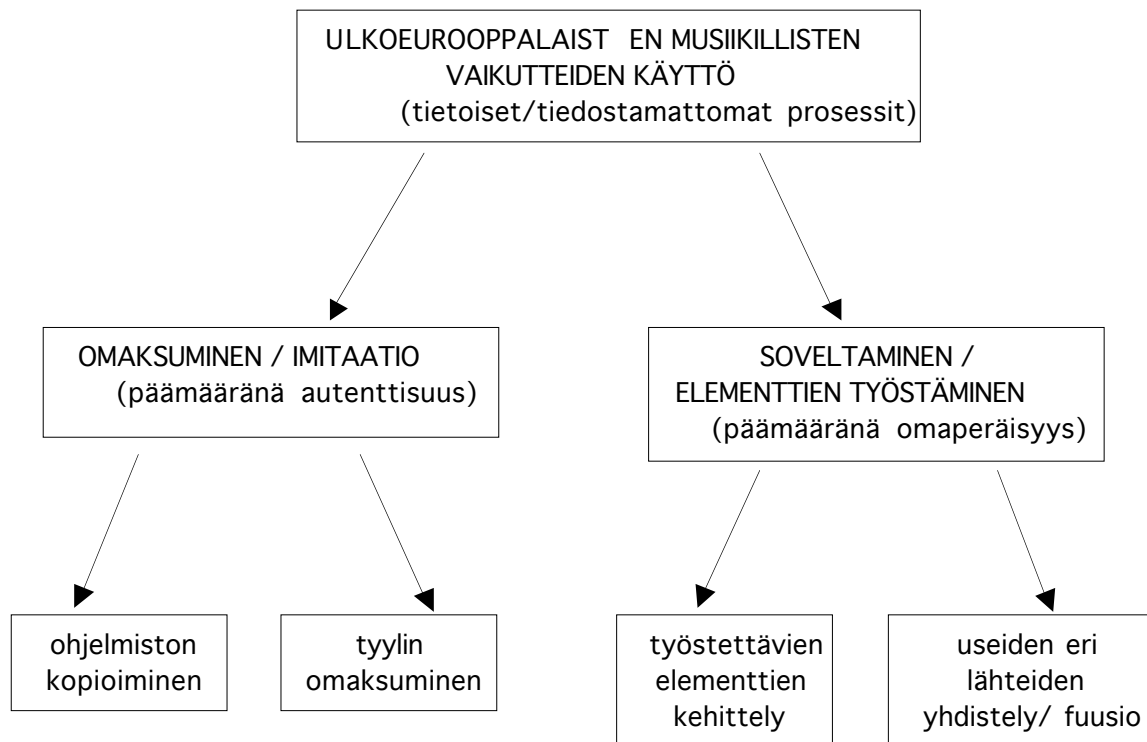
Akkulturaatio on kehitystapahtuma, jossa uuden kulttuuripiirteiden siirtymisen vaihtelee täydellisestä omaksumisesta osittaiseen omaksumiseen tai torjuntaan. Sen tuloksena syntyy kolmenlaista kehitystä, joita Jalkanen (1989, 10, 14.) nimittää kulttuurilainaksi, kulttuurifuusioksi ja torjunnaksi. Jalkanen on käyttänyt tätä jaotetta tutkiessaan suomalaisen jazzin syntyä 1920-luvun Helsingissä. Hän osoittaa väitöskirjassaan, että suomalaisen jazzkulttuurin murroksen ydintapahtuma oli kulttuurifuusion muodostuminen, kun kansallisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin välisen valikoivan sulautumisen tuloksena syntyi uusi kansallinen jazzkulttuurityyppi, haitarijazz. Voimakasta omaksumista edustava kulttuurilaina tarkoittaa hänen tutkimuksessaan mm. ohjelmistossa, esityskokoonpanossa ja esitystavassa syntyviä muutoksia eikä suinkaan amerikkalaisen jazztyylin käyttöönottoa sellaisenaan. (Jalkanen 1989, 13.)

Blacking (1977, 2) huomauttaa ettei uusien piirteiden lisääntymistä musiikissa voida pitää musiikillisena akkulturaationa, jos jokaisen yhteisön musiikkia pidetään omana systeeminään ja jossa mitkä tahansa musiikilliset uutuudet ovat tervetulleita. Tällöin uusilla piirteillä ei ole pysyviä vaikutuksia.

Sakari Kukon ulkoeurooppalaisten musiikkivaikutteiden omaksumista tutkiessaan Thiam (1996) on koostanut Jalkasen termien pohjalta havainnollisen kaavi-

on (kaavio 1), joka sopii kuvaamaan yleisemminkin vieraiden musiikillisten elementtien – kuten kalevalaisen musiikin piirteiden – käyttöä musiikissa. Näin ollen ulkoeurooppalaisten musiikillisten vaikutteiden käytön voisi kaaviossa korvata kalevalaisen musiikillisten vaikutteiden käytöllä.

Kohdatessaan itselleen uusia tai vieraita kulttuureja muusikko voi pyrkiä omaksumaan musiikkikulttuurin tai -tyylin mahdollisimman täydellisesti opettelemalla 'alkuperäistä' repertoaria tai imitoimalla tyyliä omissa teoksissaan tai vaihtoehtoisesti hän voi pyrkiä omaperäisyyteen. Tällöin muusikko valikoi ja työstää uudesta musiikkityylistä vain joitakin elementtejä. Jos hän on perehtynyt useisiin eri tyyliin, hän voi yhdistää ne kaikki omanlaisekseen fuusioksi. (Thiam 1996, 155.)



KAAVIO 1. Vieraiden musiikillisten vaikutteiden käyttö (Thiam 1996, 155).

Thiamin mukaan autenttisuushakuinen omaksuminen ja imitaatio edustavat vaikutteiden voimakasta omaksumista. Osittaista omaksumista eli kulttuurifuusiota kaaviossa edustaa vaikutteiden soveltaminen ja elementtien työstäminen. Sen sijaan uusien vaikutteiden torjunta ei sisälly kaavioon. Jos musiikeilla ei ole akkulturaation edellyttämiä yhteisiä piirteitä, ne voivat jäädä elämään rinnakkain erillisinä systeemeinä

yksittäisen muusikon repertoaarissa. Tällaista ilmiötä Laade kutsuu *additioksi* ja Merriam *lokeroitumiseksi*. (Thiam 1996, 156.)

#### 2.2.4 Intertekstuaalisuus

Tutkittaessa eri lähteistä lainattuja elementtejä on hyödyllistä nostaa esiin *intertekstuaalisuuden* käsite. Se tarkoittaa tekstien välisyyttä ja kahden tai useamman tekstin samanaikaista ja osoitettavissa olevaa läsnäoloa toisessa tekstissä (Makkonen 1991, 10; Lahdelma 1984, 74). Intertekstuaalisuudesta puhuttaessa teksti käsitetään laajassa merkityksessä, jolloin mikä tahansa kulttuurinen tuote (esim. sävellyks) voi toimia tekstinä, jota tutkitaan. Esimerkiksi Monson (1996, 97) on tutkinut jazzimprovisaatiota tekstinä ja puhuu *intermusikaalisuudesta* (intermusicality), jolla hän tarkoittaa intertekstuaalisuutta äänessä; tapaa viitata aiemmin esitettyyn musiikkiin ja tarjota siihen kommentaari.

Kirjallisuudentutkijoiden perusajatuksena on, että tekstit saavat merkityksensä vasta, kun nähdään niiden paikka kirjallisuuden kentässä eli suhteessa toisiin teksteihin ja erilaisiin merkkijärjestelmiin (Lyytikäinen 1991, 145). Intertekstuaalisuuden tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ei ole kirjailijan (säveltäjän) intentio, vaan lähtökohtana on lukijan (kuulijan) tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai teksteistä ja kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä (Makkonen 1991, 16). Edellytys intertekstuaalisen suhteen olemassaololle on tekstien kronologia, eli lainatun tekstin täytyy olla vanhempi kuin sitä lainaava teksti. Eräs tunnetuimpia intertekstuaalisten suhteiden tutkijoita musiikissa on Korsyn (1991). Hän on luonut Bloomin kirjallisuuden teorian pohjalta musiikkia koskevan intertekstuaalisuuden eri käyttötapojen eli trooppien luokittelun, jossa hän yhdistää musiikilliset suhteet retoriikan trooppeihin ja Freudin psyykkisiin defenseseihin.

Intertekstuaalisuudesta puhuttaessa on tarkasteltava sävellyksen suhdetta lainattuun musiikkiin nähden. Heiniö kutsuu traditionalismiksi suhdetta, jolle on ominaista vetoaminen perittyihin arvoihin ja niiden puolustaminen. Pyrkimystä palauttaa ja puolustaa sellaisia arvoja, joiden on koettu joutuneen syrjäytetyiksi, hän kutsuu restauraatioksi. Restauraatioon liittyvät läheisesti musiikilliset viittaukset menneisyyteen ja halu käyttää rajoitetusti tiettyjä perinteisiä aineksia, mutta perin-

teisestä poikkeavassa kontekstissa. (Heiniö 1984, 199; myös Otonkoski 1991, 200–201.)

Intertekstuaalisuus ilmenee musiikissa erilaisina toisten sävellysten lainauksina, joita voidaan tarkastella lainaustekniikoiden kautta. *Alluusio* on tyyliviittaus tai tyyliilaina (Otonkoski 1991, 183; Heiniö 1984, 216). Se merkitsee jonkin menneen mutta tunnistettavan musiikkityylin tyylipiirteiden hyväksikäyttöä uudenaikaisessa kontekstissa. Otonkosken mukaan alluusio on vaikea todentaa yksiselitteisesti analyttisin keinoin, sillä sen hahmottaminen on väistämättä subjektiivista. (Otonkoski 1991, 183.) Merkit ja käytännöt, joiden kautta muusikot rakentavat ja esittävät itsensä ja muut musiikin keinoin, ovat erittäin vahvoja afroamerikkalaisessa musiikissa ja erityisesti jazzissa. (Monson 1996, 121.)

*Sitaatti* on kokonaisen sävellyksen tai sen osan suora lainaus toisessa sävellyksessä (Heiniö 1984, 216; Otonkoski 1991, 182; Otavan Iso musiikkietosanakirja 1978). Tekniikkaa käytetään usein herättämään kuulijassa tuttuuden vaikutelma tai tiettyjä mielleyhtymiä. Alluusiosta sitaatti poikkeaa siinä, että jostakin sävellyksestä lainataan kokonaisia ja konkreettisia osia. Sitaatin teho riippuu ensisijaisesti kuulijan tiedoista ja assosiointikyvystä: hänen täytyy tunnistaa sitaatin alkuperä ja tulkita sen uudessa kontekstissa saama merkitys. Tavallisesti sitaateilla on pyritty antamaan tiettyä ajallista tai paikallista väriä, luomaan kontrasti, parodia tai välittämään symbolisesti jokin vakavampi ajatussisältö. (Heiniö 1984, 217; myös Otonkoski 1991, 182; Monson 1996, 98.) Salmenhaara näkee sitaattien käytöllä kaksi funktiota: soinnillisen ja merkitysfunktion. Soinnillinen funktio ilmenee esim. eksoottisten virikkeiden käytössä (taide)musiikissa. Merkitysfunktio viittaa musiikin merkitykseen itsessään: ”tämä on kansanmusiikkia”. (Salmenhaara 1978, 225.) Heiniö näkee merkitysfunktion syntyvän sitaatin ja sen lähteen suhteesta uuteen musiikilliseen kontekstiin (Heiniö 1984, 218).

*Kollaasi* on aiempien teosten katkelmista yhdistämällä muodostettu teos (Otavan Musiikkieto 1984). Otonkosken mukaan kollaasin osien tarkastelun sijaan kannattaa keskittyä siihen, kuinka osien asettaminen päällekkäin ja rinnakkain vaikuttaa, muodostavatko ne yhdistyessään laadullisesti uuden kokonaisuuden (Otonkoski 1991, 182). Samalla hän huomauttaa ettei ole helppoa yksiselitteisesti määrittää,

milloin voidaan puhua kollaasista ja milloin kyseessä on vain yksittäisesti teokseen sijoitettu sitaatti (ibid. 183).

Lainaukset ovat kuitenkin vain kaikista ilmeisimpiä esimerkkejä intertekstuaalisuuden ilmentymistä, joihin tietoiset esiintyjät ja kuuntelijat reagoivat (Monson 1996, 127). Esimerkiksi coverit tarjoavat intertekstuaalisen kommentaarin toisesta musiikkiteoksesta tai tyylistä (Butler 2003, 1).

### 2.2.5 Autenttisuus

Fuusiomusiikin ja erityisesti perinnesmusiikkisovellutusten yhteydessä ei voi välttää kysymystä musiikin autenttisuudesta. Se näyttelee tärkeää osaa myös musiikkityylien uudelleenousussa kuten 1960-70-luvun kansanmusiikkiliikkeessä. Autenttisen musiikin kriteerit ovat vaihdelleet aikakauden, puhujan ja hänen tarkoituksensa mukaan. Perinnesmusiikista puhuttaessa siihen on yleisimmin liitetty kansallisuuden ohella pitkä historia: mitä vanhempaa, sen aidompaa (Livingston 1999, 74-75; Kurkela 1989, 213).

Kurkela jakaa perinnesmusiikin tekijät ja toimijat aitouden vaalijoihin ja perinteen soveltajiin. Aitouden vaalijoille myyttinen 'aito' perinnesmusiikki viittaa arvokkaaseen ja turmeltumattomaan musiikkiin, joka on säilynyt muistona menneiltä ajoilta. Sitä tulee säilyttää ja suojella vääränlaiselta käytöltä. Perinteen soveltajien tavoitteena puolestaan on perinnesmusiikin uudistaminen ja uusien sovelluskeinojen etsiminen. Heille kansanmusiikki ei ole muuttumaton ihanne vaan ajan kuluessa muuntuvaa perinnettä. Nykypäivän musiikkifolklorismi on nimenomaan perinteen soveltamista (Cassia 2002, 291). (Kurkela 1989, 391-392.)

Yhteisiä autenttisuuden ja aitouden kriteereitä ovat aikakaudesta ja musiikkityylistä riippumatta olleet ainakin kaupallisuuden ja viihteen sekä modernin teknologian käytön välttäminen kun taas epäaitona on pidetty keinotekoista, luonnotonta, huonolla maulla tai huonosti tehtyä musiikkia (mm. Kurkela 1989, 387, 390; Livingston 1999, 74; Bruun et al. 2001, 111-112). Autenttinen musiikki on uskottavalla tavalla alkuperäistä, "real thing" (Butler 2003, 1). Kurkelan mukaan populaarimusiikin autenttisuuskäsitys perustuu miltei samaan ajatusmalliin kuin ideaali aidosta perinnesmusiikista. Vaikka kansanmusiikin ideaali pyrki säilyttämään vanhaa ja vieroksui

kulttuuriteollisuutta rockin ideaalin pyrkiessä luomaan uusia tyylejä massakulttuuriin tukeutumalla, niiden perusta on yhteinen: ”Romanttinen käsitys jostain vilpittömästä ja rehellisestä musiikista, joka tuli erottaa väärennöksistä ja ala-arvoisesta”. (Kurkela 1989, 64-65.)

Ainakin 1900-luvun puoliväliin asti perinnemusiikin tutkijat toimivat auktoriteetteina määritellesään mikä oli autenttista ja aitoa perinnemusiikkia (Kurkela 1989, 217; Butler 2003, 1). Nykyään ylempien auktoriteettien puuttuessa käsitys musiikin autenttisuudesta muodostuu musiikillisissa yhteisöissä fanien, kriitikoiden ja esiintyjien diskurssin kautta (Butler 2003, 1). Musiikin autenttisuudesta on siten tullut taupauskohtaista.

Kansansävelmien sovittaminen ja taiteellinen hyödyntäminen on kuitenkin aina ollut hyväksyttyä ja jopa suositeltavaa perinnemusiikin elämän pidentämiseksi. Se on kyllä herättänyt keskustelua, mutta tavallisesti saanut puristienkin hyväksynnän kunhan sovittaminen on tehty hyvän maun rajoissa. (Kurkela 1989, 13, 61, 64.) Todennäköisesti juuri erilaisten perinnemusiikkisovitusten ja -fuusioiden yleistymisen myötä musiikin aitous menetti vähitellen merkitystään ja 1980-luvulla jo suurin osa kansanmusiikin uusista yhtyeistä ja musiikin tekijöistä työskenteli erilaisten fuusioiden parissa (ibid. 389). Puhuessani autenttisuudesta tarkoitan yleensä musiikin alkuperäisiä kalevalaisia käsittelytapoja, kuten variaatiotekniikkaa, joita esitellään luvussa 3.2.

### 3 JAZZIN JA KALEVALAISEN MUSIIKIN TYYLIPIRTEITÄ


Jazz ja kalevalainen musiikki ovat erilaisten maantieteellisten, historiallisten, sosiologisten ja kulttuuristen olosuhteiden tuotteita. Lisäksi jazz syntyi reilut 1500 vuotta myöhemmin kuin kalevalaisen musiikin varhaisimmat muodot. Siksi onkin ymmärrettävää, että musiikinlajit poikkeavat toisistaan huomattavasti. Joitakin yhteneväisyyksiäkin silti löytyy: ne ovat rahvaan, tavallisen kansan parissa syntynyttä musiikkia, jossa tärkeällä sijalla on muuntelevuus, ja jonka lyriikoiden sisältönä ovat pääasiallisesti arkipäivään liittyvät asiat.

#### 3.1 Jazz

Jazzia on mahdotonta määritellä yleisellä tasolla kovin tarkasti, sillä eri jazztyylit poikkeavat toisistaan merkittävästi ja saattavat jakaa vain harvoja yhteisiä piirteitä. Tässä esiteltyt ominaisuudet pätevät jazziin yleensä, mutta ollakseen jazzia kappaleen ei tarvitse sisältää kaikkia mainittuja piirteitä. Jazz on afroamerikkalaisen musiikin muoto, joka kehittyi Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa. Sille tyypillisiä piirteitä ovat synkopoidut rytmit, bluesista kehittyneet melodiset ja harmoniset elementit, syklinen muoto, improvisointi ja kolmimuunteinen fraseeraus. (Grove 2002, *jazz*; ks. Feather 1965, 211.)

##### 3.1.1 Rytmii

Jazz on saanut rytmisiä vaikutteita paraatirytmistä, ragtimesta, 1920-luvun tansseista, karibialaisista ja brasilialaisista tansseista sekä muusta rytmimusiikista kuten soulista, funkista ja rockista (Kernfeld 1995, 6; Megill & Tanner 1995, 6–7). Termien määrä ja monipuolisuus kertovat osaltaan rytmin tärkeästä merkityksestä jazzissa. Synkopointi ja polyrytmikka ovat elimellisesti jazzrytmikkaan liittyviä termejä. Polyrytmikka on tyypillistä jazzissa ylipäänsä, mutta erityisesti latinalaisamerikkalaisesta musiikista vaikutteita ottaneessa jazzissa. (Gridley 2000, 380; Kernfeld 1995, 19.)

Jazzfraseeraus saa aikaan jazzin keinuvan swingin tai grooven. Yksi olennaisimmista termeistä onkin *kolmimuunteisuus*. Sillä tarkoitetaan neljäsosaiskun jakamista triolin tapaan kahteen osaan suhteessa 2:1. Yhdistettäessä triolin kaksi ensimmäistä iskua yhdeksi saadaan kolmimuunteinen swingrytmi. Tällöin kaksi kahdeksasosanuottia soitetaan erimittaisina niin, että iskullinen ensimmäinen nuotti (*downbeat*) on kaksi kertaa niin pitkä kuin toinen (*upbeat*). Useimmiten jazzkappaleet kirjoitetaan 'suorina', vaikka ne soitetaankin kolmimuunteisesti. Eli nuottikirjoituksessa ♪ vastaa kuulokuvan . Kolmimuunteisuus ilmenee niin melodia- ja harmoniarytmissä kuin rytmisektion säestyksessäkin. (Kernfeld 1995, 13–15; Megill & Tanner 1995, 61–62; Gridley 2000, 380.) Käytännössä neljäsosaiskun jako kahteen osaan riippuu tyylistä ja esittäjästä, jolloin iskujen jakosuhte vaihtelee jossakin edellä kuvatun 2:1 ja 1:1 jaon välillä. Fraseeraus on siten yksi persoonallinen ilmaisutapa jazzissa.

### 3.1.2 Harmonia

Jazzharmonia sisältää usein dissonoivia säveliä, joiden purkamista viivytetään pitkään tai joita ei pureta lainkaan. Runsas dissonanssien määrä johtuu harmonian sointiväriin korostamisesta sekä tyypillisen jazzharmonian sisältämien dissonanssien lisääntymisestä, joka 'vaatii' käyttämään vähintään nelisointuja. (Grove 2002, *harmony*.) Yleistäen harmoninen rytmi on jazzissa varsin nopea, mutta vaihtelee merkittävästi eri tyylien mukaan (Russo 1974, 42).

Jazzissa paljon käytetty asteikko on bluesasteikko. Se perustuu duurias-teikolle, jonka kolmas ja seitsemäs sävel (*blue notes*) on alennettu. Tarkalleen ottaen blue notesit eivät ole vain alennettuja säveliä, vaan niiden korkeus sijoittuu esim. septimin kohdalla suuren ja pienen septimin väliin. Bluesasteikko koostuu perussävelestä, pienestä terssistä, kvartista, vähennetystä kvintistä, puhtaasta kvintistä ja pienestä septimistä. (Gridley 2000, 387; Kernfeld 1995, 47; Levine 1995, 215; Feather 1965, 210.) Jazzissa moodi ymmärretään laajasti käsittämään perinteisten kirkkosävellajien lisäksi mm. arabialaiset, intialaiset ja afrikkalaiset skaalat, joita käytetään joko melodisen improvisaation lähtökohtana ja sointukierron perustana sointu-progression sijaan tai tietyn sointiväriin luomiseksi. (Grove 2002, *harmony*.) Kromaattinen asteikko on jazzissa tärkeä, sillä se laajentaa merkittävästi käytettävissä olevia



säveliä ja siten mahdollistaa uudenlaisten sointujen käytön (Gridley 2000, 385; Levine 1995, 191). Myös kokosävelasteikko, vähennetty ja ylinouseva asteikko tarjoavat vaihtoehtoja harmoniaan (Russo 1974, 218; Levine 1995, 78, 90).

Perussointutyyppi jazzissa on nelisointu, joita ovat C-sävellajeissa C7, Cmaj7, C7<sup>#5</sup>, C<sup>6</sup>, Csus<sup>4</sup>, Cm7, Cm7<sup>#5</sup> ja C<sup>9</sup>. Sointuja, jotka ovat tyypiltään C7, kutsutaan dominanttiseptimisoinnuiksi, vaikka ne toimisivat muussa funktiossa. Myös viisoinnut ja tätä laajemmat soinnut ovat tavallisia. Lisäsäveliä sijoitetaan erityisesti dominanttiseptimisointuihin, jotka toimivat perustana C<sup>9</sup>-, C<sup>11</sup>- ja C<sup>13</sup>-soinnuille. (Grove 2002, *harmony*; Megill & Tanner 1995, 108; Feather 1965, 211.) Muunnesointuja käytetään runsaasti ja erityisesti laajennetut dominanttisoinnut sisältävät usein muunnesäveliä. (Grove 2002, *harmony*.) Soinnut merkitään yleensä perusmuodossaan, mutta esittäjä saattaa soittaa niiden käännöksiä ja lisätä lisäsäveliä, vaikkei niitä ole merkitty nuottiin. Sointujen käännökset ja lisäsävelet eivät kuitenkaan tavallisesti vaikuta harmoniseen perustaan, vaan niitä käytetään lähinnä tuomaan lisäväriä sointiin. (Henriksson 1996, 4.)

Esittäessään sävellettyjä kappaleita jazzmuusikot usein korvaavat alkuperäisiä sointuja toisilla, samantehoisilla korvaussoinnuilla. Sointukorvaus (*substitution*) on tärkeä osa jazzin improvisatorista luonnetta mutta esiintyy myös kirjoitetussa musiikissa (Megill & Tanner 1995, 108–109; Henriksson 1996, 14; Levine 1995, 272, 280, 286). Vastaavasti improvisoitaessa voidaan korvaussointujen sijaan käyttää 'alkuperäisiä', yksinkertaisempia sointuja (Henriksson 1996, 1).

Kadensseilla ilmaistaan fraasin päättyminen harmonisesti, melodisesti ja rytmisesti. Korvaavia useamman soinnun sointukulkuja käytetään yleisesti toonikan sijaan säkeistön viimeisissä tahdeissa, jolloin niitä kutsutaan nimellä *turnaround*. Niiden käyttö vähentää monotonisuutta ja luo harmonista jännitettä, joka purkautuu seuraavan choruksen ensimmäiseen sointuun. Yleisin kadenssoiva sointuprogressio on I-vi-ii-V tai sen muunnokset (esim. iii7-vi7-II7-V7 tai Imaj7- $\rightarrow$ III7- $\rightarrow$ VI7- $\rightarrow$ II7). Muita usein käytettyjä turnaroundeja ovat mm. Imaj7-VI7-ii7-V7 ja iii7-vi7-ii7-V7. (Henriksson 1996, 16–17; Gridley 2000, 401; Levine 1995, 19, 25–26; Grove 2002, *harmony*.)

### 3.1.3 Muoto

Jazzissa käytetyimmät muotorakenteet ovat varsin yksinkertaisia ja luovat siten hyvän viitekehyksen improvisoinnille. Säkeistömuoto (*chorus form*) syntyy yhden toistuvan säkeistön eli choruksen kertaamisesta. Sen tyypillisimpiä muotoja ovat amerikkalaisesta viihdemusiikista lainattu laulumuoto ja bluesmuoto. Gridley (2000, 392) antaa bluesille kolme erilaista muotoon liittyvää määritelmää: riimillinen runomuoto, sointukierron tyyppi, joka koostuu tavallisesti 12 tahdista, tai näiden yhdistelmä. Blueskaava (*blues progression*) syntyy kolmesta neljän tahdin fraasista, joiden sointukierto on I-I-I-I | IV-IV-I-I | V-V-I-I. Tämä on kuitenkin vain kehys, jota varioidaan tarpeen mukaan erityisesti harmonian ja harmoniarytmin suhteen. (Gridley 2000, 393; Grove 2002, *form*; Kernfeld 1995, 44-45; Levine 1995, 221.) 32 tahdin laulumuoto (*popular song form*) AABA syntyy neljästä kahdeksan tahdin säkeestä. B-osaa kutsutaan usein *bridge*ksi, sillä se sitoo A-osan kertaukset toisiinsa ja koska se tavallisesti poikkeaa A-osassa esitetystä materiaalista. Bridgessä on mahdollista luoda selkeä kontrasti muuhun kappaleeseen, mistä syystä kappaleen tai soolon intensiteetti saavuttaa huippunsa usein juuri bridgen aikana. Muita tyypillisiä säkeistömuotoja ovat ABAB, ABAC ja AABC. (Kernfeld 1995, 48; Grove 2002, *form*; Gridley 2000, 393, 401; Levine 1995, 386–391.)

Marsseista ja ragtimesta peräisin oleva 2–4 16-tahdistista teemaa sisältävä muoto on seuraavaksi tyypillisin muotorakenne jazzissa. Muoto voi olla sulkeutuva, mutta usein se jää auki. Esimerkki marssimuodosta on Maple Leaf Rag: AABBACCDD. (Grove 2002, *form*; Megill & Tanner 1995, 23; Kernfeld 1995, 62–63.) Staattiset muodot ilmenevät yleisimmin modaalisissa jazzsävellyksissä, jotka sisältävät vain yhden tai muutaman soinnun. Muoto syntyy tällöin sointujen tai moodien vaihtumisen mukaan. (Grove 2002, *form*; Gridley 2000, 399; Kernfeld 1995, 67.)

Monet jazzkappaleet eivät sovi mihinkään standardimuotoon, vaan luovat itselleen uniikin, yksilöllisen muodon (*ad hoc form*). Monimutkainen muoto löytyy lähinnä tarkasti sävelletyistä kappaleista, jotka sisältävät vähän improvisointia. Teokset, joissa improvisaatiolla on suuri rooli, ovat muodoltaan yksinkertaisempia, vaikka eivät seuraisikaan mitään yleistynyttä muotorakennetta. Vakiintuneen muotora-

kenteen muokkaaminen uuteen epätyypilliseen muotoon on melko harvinaisia. (Kernfeld 1995, 69, 71-72; Levine 1995, 391; Grove 2002, *form.*)

Kernfeld (1995, 72) sanoo muodon olevan jazzin vähiten merkitsevä parametri. Muoto kuitenkin antaa raamit, joihin musiikkiteos sijoitetaan, eikä se näin ollen voi olla yhdentekevä. Muodon tärkeydestä kertovat mm. vakiintuneet muototyypit, joihin valtaosa jazzsävellyksistä tukeutuu.

### 3.1.4 Improvisaatio

Jazzkappaleet ovat hyvin harvoin läpisävellettyjä, mistä johtuen improvisaatio on yksi keskeisimmistä – ellei keskeisin – jazzin elementeistä. Juuri improvisaation runsas käyttö tekee jazzista spontaania ja elävää, sillä kappale esitetään aina eri tavoin. Improvisaatio vaikutti ratkaisevasti myös koko musiikkityylin syntymiseen 1900-luvun alussa.

Improvisointi kattaa musiikin vapaan käsittelyn kokonaisen sävellyksen luomisen ja olemassa olevan rakenteen kehittelyn väliltä. Vapaus improvisoida riippuu kokoonpanosta ja tyylijajista. Big band -kappaleet ovat tavallisesti läpisävellettyjä ja jättävät improvisointivaran vain solisteille, mutta pienyhtyeissä jokaisella muusikolla on vapaus toteuttaa sovittua metristä muoto- ja harmoniarakennetta halumallaan tavalla. (Grove 2002, *improvisation.*)

Soolon soittamista käytetään usein improvisaation synonyyminä. Tästä huolimatta kaikki soolot eivät ole improvisoituja eivätkä kaikki improvisaatiot ole solistisia. Esimerkiksi soolon taustalle soitettu säestys voi olla improvisoitu. Kahden solistin vuorovaikutteinen, vuoron perään soitettujen lyhyiden fraasien (tavallisimmin kaksi, neljä tai kahdeksan tahtia) muodostama improvisointi (*duo improvisation, chasing eights*) on tavallista erityisesti cool jazzissa ja West Coast jazzissa. Kollektiiviseksi improvisaatioksi sanotaan yhtyeen joidenkin tai kaikkien jäsenten yhtäaikaista improvisointia, jossa kenenkään osuus ei nouse muita tärkeämmäksi. (Grove 2002, *improvisation*; Kernfeld 1995, 120.)

### 3.1.5 Sovittaminen

The New Grove Dictionary of Musicin (2002) mukaan sovittaminen tarkoittaa sävellyksen uudelleentyöstämistä tai -säveltämistä alkuperäisestä poikkeavalle kokoonpanolle. Sovittamisessa eri äänet voidaan jakaa soittimille ahtaan, hajallisen tai puoli-hajallisen asettelun mukaan. Rinnakkaisin liikkein liikkuvaa ahtaaseen asetteluun kirjoitettua tekstuuria sanotaan blokkisoinnuiksi (*block chords*). Tällainen äänenkuljetus on suositeltava ja yleistynyt tapa big bandille sovittamisessa. Äänten keskinäinen vertikaalinen järjestys ja ääniala vaikuttavat siihen, millaiselta harmoniat kuulostavat, joten äänten asettelu on sovituksessa tärkeässä roolissa. (Grove 2002, *harmony*; Wright 1982, 9–10; Levine 1995, 180–182.)

Erilaisilla sovitustekniikoilla saadaan aikaan erilainen sointi. Yleisimpiä sovitustyyliä on neljä: nuotti nuotilta sovittaminen, muodon muuntaminen, sovittaminen orkestraationa ja sovittaminen säveltämisenä (Kernfeld 1995, 74). Sävelletyn kappaleen uudelleenorkestroimista nuotti nuotilta käytetään lähinnä useista teemoista muodostuvien kappaleiden sovittamiseen, mutta muutoin se on harvinainen sovitustyyli jazzissa. (Kernfeld 1995, 75–76.) Muodon muuntaminen (*elaboration of form*) uusia osia ja välikkeitä lisäämällä ja poistamalla tai pidentämällä ja lyhentämällä choruksia tuo enemmän vapauksia sovittamiseen. (Kernfeld 1995, 81.)

Kappaleiden sovittaminen big bandille tarkoittaa useimmiten orkestrointia. Jazzsovittajat tunnetaan lähinnä big band -sovituksista, sillä pienyhtyeet tekevät sovituksensa useimmiten yhdessä ja ilman muistiin merkitsemistä. Johtavia periaatteita orkestroinnissa on kontrastien luominen soitinten luonnollisten sointivärien avulla. Aktiivinen sovitustapa on kirjoittaa soitinryhmille rinnakkaisin tai samanlaisin liikkein liikkuvia linjoja. Passiivinen periaate antaa solistille ja rytmisektiolle suuremman vapauden ja sallii heidän soittaa pikemmin musiikintyylin kuin tiukan sovituksen mukaisesti. (Kernfeld 1995, 85, 88–89.) Riffejä käytetään paljon erityisesti big band -sovituksissa. *Riffi* voi tarkoittaa niin rytmismelodista fragmenttia kuin lyhyttä teemaakin, joka toimii yhden soittajan, sektion tai koko yhtyeen yhteisenä toistuvana motiivina. (Gridley 2000, 420–421.)

Sovittamisen ja säveltämisen raja on hyvin häilyvä. Joskus sovitusta muuntaa kappaletta niin että tämän tunnistaminen käy vaikeaksi. Tällä rajalla liikkuu erityises-

ti muistinvaraisesti sovittaminen, jossa sovitusideat sovitaan suullisesti (Kernfeld 1995, 90-92).

### 3.1.6 Peruskokoonpanot

Suurin osa jazzista esitetään pienillä 3–5 hengen yhtyeillä, *comboilla*. Yhtyeet voivat olla kuitenkin jopa yhdeksänjäsenisiä orkestereita. Jazzissa ei ole syntynyt klassisen musiikin kamariyhtyeisiin verrattavia kiinteitä yhtyemuotoja, mutta muutamat kokoonpanot ovat nousseet muita käytetyimmiksi ja saavuttaneet joustavalla tavalla pysyvän aseman. Kenties vakiintunein yhtyekokoonpano on pianotrio, joka muodostuu pianistista, basistista ja rumpalista. Lisäämällä pianotrioon puhallinsoittajia, useimmiten saksofonisti ja/tai trumpettisti, saadaan paljon käytetty jazzkvartetti tai -kvintetti. Toisentyypisiäkin pieniyhtyeitä on. Näistä tunnetuimpia on Gerry Mulliganin pianoton kvartetti (baritonisaksofoni, trumpetti/pasuuna, basso ja rummut) sekä Miles Davisin tuubaorkesteri (trumpetti, käyrätorvi, altto- ja baritonisaksofoni, pasuuna, tuuba, piano, basso ja rummut). (Megill 1995; Gridley 2000, 53, 78, passim.; Feather 1965, 159, 171, passim.)

Big band vakiintui jazzin esityskokoonpanona 1930-luvun swing-kaudella ja on pysynyt perusolemukseltaan muuttumattomana 2000-luvulle saakka, joskin lukuisia kokeiluja erityisesti omaperäisen soinnin saamiseksi on tehty runsaasti. *Big band* on saksofoni-, brassi- ja rytmisektiosta muodostuva kokoonpano, jonka jokaisessa sektorissa on vähintään kolme muusikkoa. Big bandiksi katsotaan siten vähintään yhdeksän muusikon kokoonpano, mutta soittajia voi olla reilusti yli kaksikymmentäkin. Täyden rytmisektion tai komppiryhmän muodostavat piano, kitara, basso ja rummut, mutta yhtä hyvin kitara saattaa puuttua ja toisaalta mukana voi olla myös banjo tai perkussiosoitin. Brassisektio koostuu trumpeteista ja pasuunoista tai suuremmassa kokoonpanossa erillisistä trumpetti- ja pasuunasektioista. Klassinen big band -kokoonpano sisältää viisi saksofonia, neljä trumpettia, neljä pasuunaa, pianon, kitaran, basson ja rummut. Vaihtelua sointiin saadaan suurentamalla sektioita ja lisäämällä harvinaisempia puhaltimia kuten käyrätorvia ja tuuba tai sivuinstrumenteilla, joista tyypillisimpiä ovat trumpettistien flyygelitorvi ja kornetti sekä saksofonia korvaavat huilu ja klarinetti. Myös laulusolistin käyttö on tavallista. (Backlund

1998, 46, 48, 50; Gridley 2000, 92–93; Megill & Tanner 1995, 112, 173; Feather 1965, 174–175, passim.)

Vaikka big band -kokoonpano on ideana vakiintunut, sen tarkka koostumus vaihtelee suuresti tarpeen ja halutun soinnin mukaan. Näin on myös tässä analysoiduissa big band -teoksissa, joita esittävä kokoonpano voi lisäksi olla erilainen (lähinnä pienempi orkesteri, jossa erikoisimmat soittimet korvataan peruskokoonpanon soittimilla) kuin millaiselle kokoonpanolle teokset on alun perin sävelletty.

### 3.2 Kalevalainen musiikki

Suomalaisen perinnesävelmusiikin vanhimpia muotoja on kalevalainen runonlaulu. 2500–3000 vuotta sitten alkoi kantasuomalaisen kulttuurissa murros, jonka seurauksena syntyi uusi musiikki- ja runokulttuuri. Sen symboli oli balttilaisilta saatu uusi soitin, kantele. Vatjalaisella, virolaisella ja suomalais-karjalaisella alueella musiikista muodostui vähitellen kalevalainen runonlaulu, joka sai Suomessa ja Karjalassa omalaatuisen, muista poikkeavan muodon kukoistuskautellaan 500–1100 jKr. Kalevalaisen runouden viimeinen kehitysvaihe sijoittuu 1500–1600-luvuille, jonka jälkeen alkoi tyylin rappeutuminen ja sääntöjen asteittainen väljentyminen, joskin vielä 1700-luku ja 1800-luvun alkupuolisko luetaan myöhäiskalevalaiseen kauteen. Suomalais-karjalaista muinaisrunoutta kutsutaan yleisesti kalevalaiseksi runoudeksi Kalevalan keskeisen aseman vuoksi. (Asplund & Laitinen 1979, 5; Asplund 1981a, 18.) Sen ydin-alueita oli Länsi-Suomi ja Viro, mutta pisimpään runonlauluperinne säilyi Itä-Suomessa ja Karjalassa, missä runonkerääjät merkitsivät runoja muistiin vielä 1800-luvun loppupuolella, vaikka uusi pelimannimusiikki oli syrjäyttänyt sen jo edellisellä vuosikymmenellä (mm. Asplund 1981a, 18–20; Asplund & Laitinen 1979, 5–6; Porthan 1766–78, 69; Väisänen 1943, 45).

Kalevalaisessa runoudessa elää rinnakkain ja päällekkäin useita kerrostumia, mutta perusolemukseltaan se on säilynyt samana (Asplund & Laitinen 1979, 5; Väisänen 1943, 44; 1936, 47). Runouden tunnusomaisin ja kaikille sen lajeille yhteinen piirre on runomitta, kalevalamitta. (Asplund & Laitinen 1979, 5.) Kalevalaisen sävelmaailman yleisiä tuntomerkkejä ovat vähäsävelisyys, yksinäisyys, säästyksettö-

myys sekä muuntelevuuden korostuminen. (Asplund 1981, 27–28). Tärkeimmät tyylikeinot ovat alkusointu ja kerto, joka tarkoittaa saman asian tai ajatuksen toistamista toisin sanoin (esim. näillä raukoilla rajoilla / poloisilla Pohjan mailla). (Asplund 1981a, 21–22; Porthan 1766–78, 46–47, 52.)

### 3.2.1 Rythmi

Koska kalevalainen laulu on laulaen esitettyä runoutta, sanojen rytmi vaikuttaa musiikin rytmiin. Musiikki onkin selkeästi alisteinen tekstille (Väisänen 1944b, 99). Runonlaulussa säkeen perusyksikkö on mitaltaan neli-iskuinen trokee, jota kutsutaan *kalevalamitaksi* (nuottiesimerkki 1). Esimerkistä käy ilmi, että tekstin runojalka vastaa musiikin iskualaa, jolloin säkeet ovat useimmiten kahdeksantavuisia. Syllabisuus on runonlaululle ominaista, vaikka melismaattisuuttakin esiintyy. (Asplund 1981a, 21, 27; Porthan 1766–78, 40.)

NUOTTIESIMERKKI 1.



Ve-li kul-ta, veik-ko-se-ni

Sanojen säkeeseen sijoittamisen säännöistä johtuu, että toisessa, kolmannessa ja neljännessä runojalassa runojalan ja sävelmän tai sanan paino eivät aina satu kohdakkain, jolloin niitä kutsutaan *murrelmasäkeiksi* (nuottiesimerkki 2). Ne antavat runolle synkopoivan sykkeen ja tuovat vaihtelua rytmiikkaan. Normaalitrokeita ja murrelmasäkeitä esiintyy runoissa suunnilleen yhtä paljon. (Väisänen 1944b, 100; Asplund 1981a, 21; Porthan 1766–78, 44.)

NUOTTIESIMERKKI 2.



sa-nat suus-sa-ni su-la-vat

Tavallisin Suomessa tavattavan sävelmän perustyyppi on viisi-iskuinen sävelmä, jonka perusmuodon jokaisen säkeen kaksi viimeistä säveltä ovat nuottiarvoltaan kaksi kertaa edellisiä pidemmät (nuottiesimerkit 2–3). Tällöin sävelmä jo alkaa erottautua runosta (Asplund 1981a, 23–24, 26; Väisänen 1944a, 88; 1949, 108.) Elävässä musiikissa rytmityksiköt toistuvat kuitenkin harvoin näin kaavamaisesti. Yhden iskualan sisällä kaksijakoiset, kolmijakoiset ja pisteelliset rytmit voivat vaihdella esittäjän kulloistenkin tarpeiden mukaan (nuottiesimerkki 3). Kalevalaisissa lauluissa on toki

käytetty muunkinlaisia rytmejä, mutta tässä esitellyt ovat olleet yleisimpiä. (Asplund & Laitinen 1979, 9; Ramnarine 2003, 39.)

NUOTTIESIMERKKI 3.

läh-te-ä-ni lau-la-ma-han

Runosävelmissä tasajakoinen tahtilaji on yleisin ja kolmijakoinen tahtilaji harvinainen. Tasajakoisen ja kolmijakoisen tahtilajin yhdistelmä, viisijakoinen tahtilaji on puolestaan yleinen sekä yksi- että kaksisäkeisenä. (Väisänen 1936, 48, 52; 1949, 108.) 5/4 tahtilajia on totuttu pitämään erityisen suomalaisena piirteenä ja se esiintyykin useissa kalevalaista musiikkia lainaavissa taide- ja jazzsävellyksissä. Kahden eri tahtilajin esiintyminen runosävelmän samassa säkeessä on myös tavallista. Tahtijako ja melodiarytmi eivät liity kiinteästi tiettyyn sävelmään, vaan samakin esittäjä voi muunnella niitä eri esityskerroilla. (Väisänen 1944b, 9, 97.) Kahdeksantavuiselle kalevalamitalle ominaiset säännöt murrelmineen ovatkin ”meidän muinaisrunoutemme erikoiset aatelistunnukset”, kuten Väisänen toteaa, vaikka hyvä runonlaulaja toisinaan rikkookin niitä vaihtelun aikaansaamiseksi (Väisänen 1944b, 101).

Perusolemukseltaan monotoninen kalevalainen rytmiikka poikkeaa jazzin moni-ilmeisestä rytmisestä luonteesta merkittävästi. Kalevalaisen musiikin vaihteleva ja toisinaan jopa epäsäännöllinen metriikka puolestaan on tasa- ja kolmijakoisuuteen keskittyvää mainstreamjazzia monipuolisempaa. Vaikka viisijakoisuus on käytettyä modernissa jazzissa, sen esiintyminen on tavallisempaa kalevalaisessa musiikissa. Kappaleen tahtilajin varioiminen eri esityskerroilla on osa – joskin melko harvinainen osa – myös jazzin konventioita. Kalevalaisella ja jazzin metriikalla on siten useita rajapintoja, joiden varaan fuusiota voi rakentaa.

### 3.2.2 Melodia

Tavallinen sävelala kalevalaisessa musiikissa on toonikan ja dominantin välinen pentakordi, mutta suppea-alaisempiakin sävelmiä tunnetaan. Tätä laaja-alaisemmat sävelmät edustavat puolestaan uutta kerrostumaa. Sävelala laajentuu tavallisimmin siten, että pentakordin lisäksi mukana on lähin ylä- tai alapuolinen sävel, alapuolinen kvartti tai nämä kaikki. (Asplund & Laitinen 1979, 11.) Tyypillistä on tasainen melo-



dian liike ja suuret intervallihypyt ovat harvinaisia. Karjankutsuntasävelmissä esiintyy usein myös pentatoniikkaa, mikä on muuten harvinaista (Väisänen 1936, 51). (Asplund 1981, 27; Väisänen 1949, 109.) Samassa kalevalaisessa runossa voidaan käyttää sekä pientä että suurta terssiä tai 'neutraalia' terssiä, jonka tarkka sävelkorkeus on jotakin näiden väliltä (Asplund 1981a, 27–28). Jotkin mollisävelmien piirteet, kuten ylennetty seksti ja ylentämätön johtosävel sekä teräsävelen ja dominantin lopukkeet viittaavat kirkkosävellajien vaikutukseen (Väisänen 1936, 53). Väisänen tutkimuksissa runosävelmiä pidetään tonaalisena musiikkina, jonka luonteen ilmaisee lähinnä terssin korkeus. Yleisemmän käsityksen mukaan duuri-mollitonalityetti ei sovellu kalevalaiseen musiikkiin (Asplund & Laitinen 1979, 12). Kalevalainen runonlaulu on tonaalista ajattelua vanhempaa, yksi- tai harvemmin kaksiaänistä ja säästyksentöntä musiikkia, joten asianmukaisempaa on puhua pienen/suuren terssin sisältävistä sävelmistä tai moodeista.

Vuonna 1766 ilmestyneessä teoksessaan Suomalaisesta runoudesta Porthan kuvailee kalevalaista melodiaa seuraavasti: "Heidän käyttämänsä sävel on aina yksi ja sama, vailla miltei kaikkea vaihtelua, erittäin yksinkertainen ja ikivanhalta vaikuttava" (ibid., 80). Tämän käsityksen, joka esiintyy muissakin varhaisimmissa lähteissä, osoitti 1800-luvun lopulla alkanut sävelmänkeruu vääräksi. Porthanin tarkoittama sävelmätyyppi tunnetaan *Kalevalan sävelmänä* ja se on luultavasti kalevalaisen runon yleisin muoto (nuottiesimerkki 4). Se on vanhin muistiin kirjoitettu kalevalainen melodia ja se julkaistiin jo vuonna 1795 (Ramnarine 2003, 40; Väisänen 1936, 47).

NUOTTIESIMERKKI 4. Kalevalan sävelmä (Acerbi 1802).



Kaksisäkeisen sävelmän aloittavaa säettä kutsutaan esisäkeeksi, päättävää jälkisäkeeksi. Useimmiten esisäe alkaa ja jälkisäe päättyy toonikalla ja esisäkeen lopukkeena on teräsävel kuten Kalevalan sävelmässä. Täyskadenssit ja -lopukkeet ovat harvinaisia. (Väisänen 1949, 110.) Sävelmien loppuminen muuhun kuin perussäveleen kuvastaa Asplund & Laitisen (1979, 10) mukaan laulun jatkumista ja säkeen toistumista sen aikana yhä uudelleen.

Eri kalevalaisia runoja on esitetty samalla melodialla ja samaa runoa eri melodioilla. Väisänen arvelee, että tietyillä runouden lajeilla on voinut olla oma sävelmänsä, mutta yksittäisillä runoilla ei, jolloin kalevalaisessa runonlaulussa sävelmillä olisi ollut toisarvoinen asema. Toisaalta on mahdollista, että alun perin tiettyyn runoon on liittynyt tietty melodia, mutta perinteiden rappiokaudella, jolloin Suomessa suoritettu sävelmänkeruu on tapahtunut, vanhat konventiot eivät ole enää vaikuttaneet sävelmän valintaan (Väisänen 1944a, 89).

Kalevalaisen musiikin ja jazzin melodiikassa on rytmiiikan ja harmonian ohella suurimmat musiikkityylien väliset erot. Tästä syystä kalevalaisten sävelmien sitaatit erottuvatkin selkeästi jazzsävellyksissä. Käänteisesti ajatellen kalevalaisen tunnelman saa luotua jazzkappaleeseen helpoimmin runo- tai kantelesävelmiä siteeraamalla. Jazzin monisävyinen harmonian käsittely poikkeaa radikaalisti kalevalaisen musiikin harmoniakäsityksestä. Yksiääninen kalevalainen musiikki ei sisällä sointuja, harmonisia tehoja tai kadensseja. Toisinaan laulu- tai kantelemelodiaan lisätyt terssi-, kvartti- tai kvintti-intervallit toimivat lähinnä melodiaa koristelevassa funktiossa. Näin ollen yksistään runosävelmän soinnuttaminen jazztyyliin tekee siitä miltei suoraan jazzia, sillä sointi poikkeaa alkuperäisestä musiikista niin radikaalisti.

### 3.2.3 Muoto

Kalevalainen runonlaulu koostuu säkeistä tai säepareista. Yksisäkeisyyttä pidetään vanhimpana muotona, mutta kaksisäkeisyys on 1800-luvulla kerätyissä runosävelmissä yleisempää. (Asplund & Laitinen 1979, 11.). Tavallisesti sekä esi- että jälkisäe kerrataan, jolloin jompikumpi tai kumpikin voi esiintyä melodisesti erittäin muunneltuna. (Väisänen 1936, 52.) Erityisesti tästä syystä yksi- ja kaksisäkeisyyttä on vaikea erottaa toisistaan.

Kaksisäkeisyyttä laajemmat muodot ovat syntyneet todennäköisesti uudemman kansanlaulun vaikutuksesta. Nelisäkeisyyttä tavataan jonkin verran, mutta säännöllistä kolmisäkeisyyttä (muotoa ABC) ei kalevalaisessa laulussa esiinny. Nelisäkeisyys muodostuu yksinkertaisimmin kaksisäkeisyydestä niin, että joko esisäe (A) tai jälkisäe (B) muuttuu merkittävästi melodisilta piirteiltään, jolloin syntyvät muodot ABAC tai ABCB. Nelisäkeiseksi voi Väisänen mielestä lukea myös sävelmän,

jossa A ja B kertautuvat (AABB), vaikkakin muoto on harvinainen. Yleisin muoto on ABCB, jota edustavat sävelmät ovat keskenään toisintosuhteessa. Muodon määrittäminen joksikin edellä mainituista tai ABCD:ksi on tulkintakysymys. Laulun edetessä saattaa muodostua myös suurempia, 7–8 säkeen pituisia jaksoja esimerkiksi runon tapahtumien mukaan, mutta silloinkaan säännöllisiä säkeistöjä ei synny. (Asplund & Laitinen 1979, 11; Asplund 1981a, 21–22.)

### 3.2.4 Variaatio

Variaatiota ja muuntelua on perinteisesti pidetty ”rahvaanmusiikin” määrittävänä tekijänä (Saha 1996, 75; Asplund & Laitinen 1979, 12). Variaatio onkin olennainen osa muistinvaraista kulttuuria, jota kalevalainenkin musiikki edustaa. Jo Porthan (1766–78, 54, 71) mainitsi runonlaulun improvisatorisuudesta, mutta tarkensi ettei se tapahtu mielivaltaisesti. Se on elävän kansanperinteen luonteenomainen toimintatapa; asiaan kuului, että jokainen esitti sävelmän omalla, toisista poikkeavalla tavalla. Louhivuori et al. (1996) ovat havainneet runonlaulajien koostavan sävelmän moduleista, opituista, lyhyistä sävelmänpätkistä ja rytmikuvioista, joita peräkkäin asettamalla nämä luovat uusia melodioita.

Koska kalevalainen laulu on säkeistötöntä ja ambitukseltaan varsin kapeaa, muuntelun merkitys korostuu tavallista enemmän. Runonlaulun pääidean voisi sanoa syntyvän loputtomasta muuntelevasta kertaamisesta. Muuntelua tapahtuu paitsi säkeiden kertauksissa myös tahdinkertausten, iskualojen ja hienoimmillaan korusävelien tai heleiden esittämisessä (Saha 1996, 78). Samankin sävelmän moodi, tahtilaji, pituus ja koristelu saattaa vaihdella esityskerran mukaan ja jopa samassa esityksessä (esim. Väisänen 1944, 90; 1949, 106). Esimerkiksi muutokset tyyliissä ja soittimissa vaikuttavat suoraan soivaan musiikkiin, kun taas kognitiiviset käsitys- ja käyttäytymismallit vaikuttavat siihen vain epäsuorasti. (Saha 1996, 79). Jatkuvasta melodian muuntelusta ja variaatiosta johtuen on vaikea erottaa yksisäkeisyyttä kaksisäkeisyydestä ja saman sävelmän toisintoja kokonaan erilaisista sävelmistä. (Väisänen 1949, 109–110.)

Lähimmäs toisiaan jazz ja kalevalainen musiikki tulevat juuri improvisaation ja variaation keskeisen roolin kohdalla. Musiikkityyliin improvisatorisuudessa on

nähtävissä vain aste-ero, sillä kalevalaisessa musiikissa variaatiot seuraavat useimmiten sävelmän perushahmoa, mutta jazzissa improvisaatiot voivat poiketa teemasta radikaalisti.

### 3.2.5 Esityskäytännöt

Ensimmäisen kuvauksen kalevalaisen runonlaulun esittämisestä kirjoitti Porthan:

”Kaksi henkilöä näet aina laulavat juhllisesti, ympärillään kuulijoiden piiri, jotka seisovat vierellä korvat höröllä. Laulaja tai päämies – ottaa itselleen avustajan, jota nimitetään puoltajaksi tai säestäjäksi. Tämän kanssa laulutehtävä jaetaan siten, että kun edellinen on päässyt säkeessä noin kolmanteen tavuun lopusta eli viimeiseen runojalkaan, säestäjä liittyy mukaan äänensä. Ajatuksen ja runomitan perusteella molemmat esittävät viimeisen runojalan yhdessä. Tämän jälkeen avustaja kertaa säkeen yksinään, jossakin määrin muutetulla nuotilla, aivan kuin hän mielihyvin antaisi sille hyväksymisensä. Laulaja on sillä välin vaiti, kunnes toinen on vuorostaan päässyt viimeiseen jalkaan asti, jonka molemmat esittävät yhdessä.” (Porthan 1766–78, 79.)

Jälkilaulajaa käytettiin erityisesti kertovien runojen esittämisessä. Yksikseen runoa esittävä laulaja ei sujuvuuden vuoksi kuitenkaan kerrannut runosäettä. (Väisänen 1936, 49.) Runonlaulua säestettiin usein kanteleella. Kun laulajia oli vain yksi, kanteleensoittaja toimi säestäjän roolissa ja kertasi jälkilaulajalle kuuluvat säkeet. (Porthan 1766–78, 82.) Ammatillisiksi ryhtyviä soittajia pidettiin ”löylynlyöminä”, sillä he saattoivat vajota omaan maailmaansa niin etteivät huomanneet ympäristön tapahtumia. Tätä voimakkaan eläytymisen tilaa kutsuttiin *haltioitumiseksi*. (Väisänen 1943, 43.)

### 3.2.6 Soittimet

Valtaosa nykyisin tunnetuista soittimista on siirtynyt suomalaiseen musiikkiperinteeseen vuoden 1000 jKr. jälkeen. Kalevalaiseen musiikkiin liittyvät erityisesti kantele ja jouhikko sekä jotkin puhaltimet kuten tuohitorvi, pukinsarvi ja pillit (Väisänen 1936, 47). Soittimia ei koskaan soitettu yhteenä, vaan jokaisella instrumentilla oli oma käyttötapansa ja -kontekstinsa.

Puhallinsoittimet liittyivät läheisesti työntekoon. Torvia ja sarvia käytettiin merkinantamiseen ja varoitussoittimina. Pilleillä ja sarvilla soitettut melodiat olivat enimmäkseen yksinkertaisia improvisoituja ”lurituksia”, vaikka taitavat soittajat pystyivät esittämään monimutkaisiakin sävelmiä (Leisiö 1981, 55–56.) Tuohi- eli tano-

torvi oli hyvin voimakasääninen lehdykkäsoitin. Siinä oli klarinetin suukappaletta muistuttava mäntyputki, jonka päähän sidottiin ohut katajakieli, tärrä. Putkeen saatettiin vuolla myös sormiaukkoja. Tavallisesti tuohitorvella pystyi soittamaan vain kahden sävelen ( $c^2-f^2$ ) muodostamia rytmikuvioita, joiden pohjana käytettiin tunnettuja runoja ja loruja. (Leisiö 1981, 54.) Suomessa lyömäsoittimia (mm. lepenälauta, räikkä, rapapalli, pärrä, poronkello) ei ole käytetty laulun tai soiton säestykseen, vaan ainoastaan merkinantoon, petojen tai henkien karkottamiseen tai karjan koossa pitämiseen (Leisiö 1981, 57–59; 1985, 14).

Ruotsista saapuneesta jouhikosta tuli ensimmäinen suomalainen jousisoitin (Leisiö 1981, 53). Jouhikko on kaksi- tai kolmikielinen puusta kovertaen valmistettu soitin, jonka kielet viritettiin kvintteihin tai kvartteihin. Melodiaa soitettiin vain uloimmaisilla kielillä keskimmäisen bordunakielen säestäessä. Jouhikkoa käytettiin erityisesti tanssisoittimena, mutta sillä soitettiin myös runo- ja laulusävelmiä, eli samaa ohjelmistoa kuin kanteleella. (Väisänen 1936, 55–56; Asplund 1981b, 136, 139; Leisiö 1985, 9, 18.)

”Kaikista soittoneuvoista oli kantele muinaisaikoina ensiarvoisessa kunniasemassa, kuten kalevalaiset runot kertovat. Juuri näiden runojen ansiosta se on tunnustettu kansallissoittimeksemme,” Väisänen (1936, 54) kirjoittaa. Kantele on ollut satojen vuosien ajan suomalaisten tärkeimpiä soittimia (Väisänen 1927, 172; Saha 1996, 143–144). Vanhimmissa kanteleissa oli viisi jouhista tai hiuksista punottua kieltä, mutta jo varhain otettiin käyttöön vaskikielet ja myöhemmin teräskielet. Soitin viritettiin toonikan ja dominantin väliseen diatoniseen asteikkoon. (Leisiö 1981, 61–62; Väisänen 1927, 170). Sahan (1996, 29) mukaan koverrettujen viisikielisten kanteleiden sävelikköajatteluun perustuvan musiikillisen hahmottamisen muuttuminen useampikielisten kanteleiden asteikkoajatteluun perustuvaksi on mullistavimpia suomalaisen musiikkikulttuurin murroksia. Kalevalaiseen musiikkiin eivät säestyssoinnut kuulu, vaan kanteleella soitettiin vain melodiaa, jota silloin tällöin voitiin koristella harmonisilla lisäsävelillä. (Saha 1996, 144–145; Väisänen 1923, 166; Leisiö 1981, 62.) Kanteleen vanhin tehtävä oli toimia runonlaulun säestäjänä. Soolosoittimena sillä soitettiin mm. kehtolauluja ja säestettiin tansseja. (Väisänen 1936, 55.) Kanteleella soitettiin kuitenkin eniten päättymättömiä ja muuntelevia improvisaatioita, jotka muo-

dostuivat toistetuista, muunnelluista ja toisiinsa eri tavoin yhdistetyistä lyhyistä motiiveista (Leisiö 1985, 18).

Kalevalaisten perinnesoitinten tekniset ominaisuudet luovat merkittäviä rajoitteita soitinten käyttöön jazzkontekstissa. Suppea ääniala ei mahdollista jazzharmonioiden tai diatonismista poikkeavien skaalojen käyttöä ainakaan ilman soitinten jatkokehittelyä, mitä jotkut jazzmuusikot ovat tehneet. Lisäksi niiden jazzinstrumentteihin verrattuna hiljainen ääni tuottaa ongelmia konserttitilanteessa, joskin äänentoistotekniikka on siinä suureksi avuksi.

## 4 KALEVALAINEN MUSIIKKI SUOMALAISESSA JAZZISSA

Suomenkielisten kansanrunojen vaikutus taiteisiin ja muuhun korkeakulttuuriin alkoi jo ennen Kalevalan ilmestymistä (Anttonen 1999c, 167). Lönnrotin Kalevalan julkaiseminen vuonna 1835 oli merkittävä tapahtuma, joka kansallisromanttiseen aatteeseen yhdistyneenä sai aikaan karelianismiksi kutsutun innostuksen Karjalaa kohtaan. Vanhasta kalevalaisesta musiikista ja muinaissuomalaisen perinteen romanttisesta ihannoinnista tuli tärkeitä tekijöitä suomalaisen identiteetin rakentamisessa. (esim. Ramnarine 2003, 11; Kurkela 1989, 14.) Suomen itsenäistyttyä miltei kadonneesta kalevalaisesta musiikista tuli välittömästi hyvin kansallista, suomalaisen nationalismin ja etnisen identiteetin symboli (Kurkela 1994, 133–134).

Kalevalaista musiikkia ja sen tyylikeinoja on käytetty niin taide- kuin populaarimusiikissakin. Taidemusiikissa tämä näkyy erityisesti kansallisromanttisen kauden sävellyksissä 1880-luvulla, jolloin syntyivät ensimmäiset merkittävät Kalevala-aiheiset sävellykset (Aho 1985, 9; Anttonen 1999c, 186). Tavallista runsaammin Kalevala-aiheisia sävellyksiä syntyi 1930-luvulla, mihin Kalevalan 100-vuotisjuhla vaikutti. Toinen, vielä suuremman määrän Kalevala-vaikutteista musiikkia luonut kausi sijoittuu 1970- ja 1980-lukujen vaihteeseen.

Tavallisimpia kalevalaisuuden ilmenemismuotoja taidemusiikissa ovat olleet Kalevalan tapahtumia ja henkilöitä kuvaava ohjelmallisuus, kalevalaisen musiikin piirteiden käyttö, kansansävelmäsitaitit, kansansävelmänomaisten melodioiden säveltäminen sekä abstraktitasolla ilmenevä muinaissuomalaisuus, jossa Kalevala on toiminut lähinnä inspiraatiolähteenä (Aho 1985; Fantapie 1987, 138–139; ks. Salmenhaara 1978; 1985). Musiikillisia piirteitä ovat lisäksi olleet maneeriksi asti käytetty 5/4-tahtilaji, modaalisuus, duuri-molli-tonaliteettia välttävä harmonia, laulumusiikissa ilmenevä nelipolvinen trokeemitta ja vähemmässä määrin kanteleen liittäminen esityskokoonpanoon (Aho 1985, 9, passim.; Fantapie 1987, 138–139). Luonnollisesti monet näistä piirteistä löytyvät myös kalevalaishenkisistä jazzkappaleista.

Kalevalainen musiikki ja sen tyylipiirteet tulivat taidemusiikkiin kansallisromanttisen liikehdinnän ja itsenäistymispyrkimyksien yhtenä ilmentymänä. Samankaltainen ilmapiiri vallitsi 1970-luvulla, jolloin jazzsäveltäjät alkoivat kansanmusiikki-liikkeen innoittamina hyödyntää perinнемusiikkia sävellyksissään. He epäilemättä

tunsivat kalevalaisen musiikin tyylikeinoja käyttäviä sävellyksiä taidemusiikin puolelta ainakin Sibeliuksen töiden osalta, joten konsertoivan musiikin fuusioimisesta suomalaiseseen muinaismusiikkiin oli esikuvia olemassa.

## 4.1 Historia

Kalevalaisvaikutteisen jazzin syntymiseen vaikutti erityisesti kansanmusiikki- tai folkliike sekä vähemmässä määrin maailmanmusiikkiliike. Folkliike sai alkunsa Yhdysvalloissa 1950-luvun lopussa Kingston Trion noustua menestykseen yhdistäessään iskelmämusiikin laulutavan kansanmusiikkiin, ja 1960-luvun alussa liike oli jo huomattavan laaja. Folkin tunnusomaisia piirteitä olivat pyrkimys mahdollisimman autenttiseen esitystapaan, yksinkertaisen kitarasäestyksen suosiminen, pasifismi ja kaupallisuuden vastustaminen. (Gronow & Saunio 1970, 217; ks. Bruun et al. 2001, 106-108, 112). Liikkeen leviäminen Suomeen 1960-luvun lopulla sai myös jazzmuusikot kiinnostumaan perinnesäestystä ja se oli ratkaiseva tekijä kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusion syntymisessä.

### 4.1.1 Kansanmusiikkiliike

Livingstone (1999, 66) määrittelee musiikkityylin uudelleentulon (*revival*) sosiaalisesti liikkeeksi, joka haluaa säilyttää katoavaksi kuviteltua tai täydellisesti hylättyä musiikkia nyky-yhteiskunnan hyväksi. Liikkeillä on kaksi päämäärää: toimia kulttuurisena vastavirtana ja edistää olemassa olevaa kulttuuria liikkeen edustamiin historiallisiin arvoihin ja autenttisuuteen perustuen (ibid. 68).

1960-luvun lopun brittiläinen ja amerikkalainen folkrock muodosti uuden tavan suhtautua kansanmusiikkiin 1800-luvulla rakennettuun romantisoituun kuvaan verrattuna. Erotuksena vanhasta perinnesäestystä uutta kansanmusiikkia pidetään urbaanina ja kansainvälisenä, nykyisyyteen kuuluvana ilmiönä, joka yhdistää traditiota uusiin innovaatioihin ja välittyy suullisen ja kirjoitetun tradition lisäksi levytettyssä muodossa. (Ramnarine 2003, 50.) Uusi perinnesäestys painottaa traditionaalisen repertoarin luovaa käsittelyä esimerkiksi sovittamalla tai tekemällä sävel-



lyksiä, joissa käytetään traditionaalisia tekniikkoja innovatiivisilla tavoilla. Monet uudet kansanmuusikot – sekä kalevalaisen musiikin piirteitä hyödyntävät jazzmuusikot – ovatkin perehtyneet huolellisesti vanhoihin musiikkitraditioihin (Ramnarine 2003, 15–16; Kurkela 1989, 13, 120.)

Kansanmusiikkiliikkeen varhaiskausi Suomessa sijoittuu 1960-luvun lopulle, jolloin pohjalainen pelimannimusiikki saavutti yleisön mielenkiinnon. Kaustisen kansanmusiikkifestivaalin perustaminen vuonna 1968 osoittautui tässä merkkipaaluksi (Ramnarine 2003, 51). Festivaali oli merkittävä paitsi ensimmäisenä perinnekulttuuria esiintuovana tapahtumana, myös tutkimusta ja koulutusprojekteja tuottavana tahona, joka tarjosi perinнемusiikkia uudessa valossa. Representaatio keskittyi pelimanniviulisti Konsta Jylhän (1910–1984) ympärille, josta tuli liikkeen tärkeä hahmo. Hän oli ensimmäinen kansanmuusikko, joka sai kultalevyn ja esiintyi useasti televisiossa ja radiossa. (ibid. 52–53.)

Kun kasanmusiikkiliikkeen viuluihin pohjautuva kaustislainen siipi jatkoi länsisuomalaista kulttuuria, liikkeen kokeellisempi siipi otti lähtökohdakseen itäsuomalaiset ja karjalaiset lähteet (Van Elderin 1993, 373). Kylmän sodan jälkeiselle urbaanille nuorisolle pelimannimusiikki vaikutti kornilta, mutta eksotisoituna ja kansainväliseksi popkulttuuriksi muokattuna uuskarelianismi esiintyi vetoavalla tavalla (Austerlitz 2000, 197). Perinteen arvostuksen nousun myötä runonlaulua alettiin pitää kasvatuksellisena materiaalina ja opettaa kouluissa. (Ramnarine 2003, 47.)

Myös jazz- ja rockmuusikot löysivät perinнемusiikin inspiraation lähteeksi, mutta vastavuoroisesti heidän toimintansa vaikutti myös kansanmuusikoihin. Esimerkkinä useimmat nykykansanmusiikkia soittavat klarinetistit tulivat pelimannimusiikin pariin soitettuaan ensin erilaisissa jazzyhtyeissä tai jazzahtavaa musiikkia esittävisä tanssiyhtyeissä (Austerlitz 2000, 199). Ramnarine (2003, 58) puolestaan otaksuu jazz- ja rockmuusikoiden tavan käyttää kalevalaista materiaalia vaikuttaneen mm. Heikki Laitisen, erään kansanmusiikkiliikkeen keskushahmon, kiinnostukseen kansanmusiikin improvisationaaliseen luonteeseen.

Suomen kansanmusiikkiliikkeessä on paljon yhteistä Venäjän ja Unkarin vastaavien liikkeiden kanssa: kansanmusiikin institutionalisoituminen, tutkijoiden ja yksittäisten muusikoiden merkittävä rooli, vanhojen musiikkiperinteiden edistäminen ja uudenlaisen soinnin etsintä (Ramnarine 2003, 50). Kansanmusiikkiliike kehittyi

ruohonjuuritason vastareaktiona globalisaatiolle ja massakulttuurille, mutta ilman median ja valtion institutionaalista, ideologista ja taloudellista tukea se ei olisi kukoistanut niin nopeasti (ibid. 15; Austerlitz 2000, 204).

Kansanmusiikkiliike kesti 1960-luvun lopulta 1980-luvun alkuun. Liikkeiden populaarikulttuuriluonteesta tulee usein jännitteiden lähde niiden sisällä ja niin kävi myös kansanmusiikkiliikkeelle. Se ei ollut enää huolissaan 'autenttisuudesta' ja 'traditiosta' ja sen edustajat jakautuivat eri tyylihin. Uusien tyylien syntyminen kattokäsitteen alle viesti vaihtoehtoisena pidetyn liikkeen loppumisesta ja sen yhdistymisestä musiikilliseen valtavirtaan (Livingston 1999, 77, 80; Kurkela 1989, 120).

1990-luvulle tultaessa kansanmusiikki tarkoitti suurelle yleisölle tavallisesti joko kanteletta soittavaa vanhaa valkopartaista miestä tai tanssimusiikkia soittavaa pelimanniyhtyettä, niin suuri merkitys karelianisteilla ja etenkin Jylhän toiminnalla ja hänen yhtyeellään Kaustisen Purppuripelimanneilla oli ollut (Ramnarine 2003, 53).

Perinnesmusiikit nousivat jälleen median ja yleisön kiinnostuksen kohteeksi 1990-luvun vaihteessa, kun musiikkiteollisuuden toimijat lanseerasivat kaupallisen maailmanmusiikki-käsitteen Lontoossa 1987 (Fairley 2001, 276). WOMAD:lla<sup>3</sup> ja brittiläisellä Folk Roots -lehdellä oli merkittävä rooli maailmanmusiikkiliikkeen synnysssä. Siinä yhdistettiin kaikki nykyaikaiset alueelliset musiikit rituaalimusiikista ja kolmannen maailman populaarimusiikin tyyleistä vanhojen korkeakulttuurien taidemusiikkiin yhden kattotermin alle, jolla niitä voitiin markkinoida. Tällä kertaa autenttisuuden etsintä ei noussut mielenkiinnon kohteeksi, sillä musiikille tyypillistä olivat mitä erilaisemmat fuusiot populaari- ja perinnesmusiikkien parissa jopa heavyyn ja taidemusiikkiin asti. Maailmanmusiikissa juuri etnisyys on usein sen sisältöä tärkeämpi, sillä paikallisuus on globaalin markkinoinnin edellytys. (Fairley 2001; Taylor 1997, 3, 5, 19; ks. Bruun et al. 2001, 438, 490)

Vaikka perinnesmusiikin esityskäytännöt ovat muuttuneet, se on yhä kansallisen identiteetin merkittävä. Se elää myös maailmanmusiikkiareenalla, jossa se lainaa "muiden" traditioista. (Ramnarine 2003, 173; Kurkela 1989, 121.) Tradition eläminen ja muutos ovat elintärkeitä perinnesmusiikille, vaikka ne merkitsisivät kompromisseja musiikin autenttisuuden kannalta. Muuntumalla ajan mukana perinnesmusiikki on löytänyt uusien esiintymismuotojen ohella uudenlaisia välittymiskanavia ja esiinty-

---

<sup>3</sup> The British based World of Music, Arts and Dance Organization

mispaikkoja festivaaleilta, konserttitaloista ja musiikkikouluista. (Ramnarine 2003, 214; Kurkela 1989, 128.)

#### 4.1.2 Kalevalaisen jazzin historia

Jo 1920-luvun ”Suomi-Jazz-Orkesterimusiikissa” alkoi kansanmusiikin, eurooppalaisen viihdemusiikin ja afroamerikkalaisen musiikin sulautuminen, mistä lähtien kansansävelmien soittaminen rytmimusiikkimukaelmina oli ollut suosittua niin Ruotsissa kuin Suomessakin. Tunnetuimpia esimerkkejä tästä ovat Yrjön orkesterin *Suomalainen rapsodia* vuodelta 1929, Deltojen *Tuoll’ on mun kultani* (1952) ja DDT Jazz Bandin 1963 levyttämä *Killer Rag*, dixielandversio Isontalon Antista (Yrjön orkesteri 1929). (Haavisto 1991, 270; 1996, 47; Jalkanen 1992, 18.) Tietoisempi perinteen fuusioiminen tanssimusiikillisten versioiden sijaan autenttisiin jazzidiomeihin alkoi kuitenkin vasta 1960-luvulla.

1960-luvun Suomessa rock’ n rollin aseman vahvistuminen yhdessä kitarayhtyeiden ja tangon tulon kanssa suistivat jazzin alamäkeen jopa nopeammin kuin jazzin avantgardistiset kokeilut (Haavisto 1991, 258, 280, 287; 1996, 44). Tästä huolimatta vuosikymmen oli suomalaiselle jazzille tärkeä, sillä musiikin omaehtoistumisen ja voimakkaan kansainvälistymisen ohella jazz alkoi institutionalisoitua ja sai virallisesti hyväksytyin aseman valtionavustuksen muodossa vuodesta 1967 alkaen (Haavisto 1991, 338; 1996, 44). Yleisö kuitenkin liikkui jazzin piirissä vähän, mihin vaikutti mm. television yleistymisen ja uusi hifi-tekniikka, jonka ansiosta äänitteet kuulostivat jo melkein elävän musiikin veroisilta. Useiden puoliammattilaisten jazzmuusikoiden lopettaessa soittamisen huonon työtilanteen vuoksi jazz siirtyi ammattilaisten käsiin ja sen taso nousi. (Haavisto 1991, 281-282, 287.)

Ensimmäinen suomalainen jazzkappale, jossa lainataan suomalaista kansansävelmää ja jossa kuuluu jo aito jazzfraseerauskin, on saksofonisti-huilisti Esa Pethmanin *Paimenlaulu* vuodelta 1964. Tv-näytelmän musiikiksi syntynyt *Paimenlaulu* on Haaviston mukaan ensimmäinen omaleimainen, täysin suomalaiseen kansanperinteeseen nojaava jazzsävellys. Sen ensimmäinen levyversion tehtiin 1964 ja toinen versio *Shepherd Song* myöhemmin samana vuonna. (Haavisto 1991, 265, 270–271; ks. Haavisto 1996, 42, 58; Gronow & Saunio 1970, 301.) Jälkimmäisellä äänitteellä (Esa

Pethman Quartet 1964) soittaa jazzkvartetin lisäksi jousikvartetti, mutta muutoin se on tyyllisesti bebopia. Kahdesta sävelestä koostuva teema on pikemmin rytmisen riffi kuin melodia. Haavisto (1991, 271; 1996, 48) liittää monotonisen teeman kalevalaiseen mytologiaan, mutta mitään erityisen kalevalaista kappaleessa ei ole ellei sellaiseksi lasketa kapeaa sävelaluetta. Vaihtuvine tahtilajeineen ja polytonaalisine jousivälikkeineen kappale kuitenkin on hyvä esimerkki 1960-luvun suomalaisesta modernismista. Haaviston mukaan ”Paimenlaulu avasi pään melkoiselle suomalaisuuden vyörylle”. Näin tapahtui tosin vasta muutamaa vuotta myöhemmin. (Haavisto 1991, 266.)

1970-luvulla alkoi ilmestyä runsaasti kappaleita, joissa lainattiin suomalais-ugrilaista perinnettä. Haavisto (1991, 271) ilmaisee asian seuraavasti: ”Jokainen itseään kunnioittava jazzsäveltäjä oli ainakin kerran velvollinen ammentamaan perinteestä. Samalla lomittuivat jazzin ja kansanmusiikin rajat – omaleimainen suomalainen jazzkulttuuri oli syntynyt.” Jalkanen kuvaa 1960-luvun jälkeistä jazz- ja populaarimusiikkisäveltäjien modernistipolven tyyliä seuraavasti:

”Pyrkimykset näkyvät enemmänkin kansainvälisten afroamerikkalaisten virtausten omaksumisessa ja soveltamisessa bebopista modaaliseen improvisointiin, free jazziin, fuusiomusiikkiin sekä rockin eri virtauksiin. Osa on kiinnostunut taidemusiikin uusista suuntauksista ja omaksunut sitä teoksiinsa: ekspressionistista harmoniaa, vapaatonaalista melodiikkaa, sointivärikokeiluja, elektroniikkaa ja ulkoeurooppalaisista musiikeista ammentavaa ideointia - - Nuorten säveltäjien eräs ajatus onkin fuusioda, sekoittaa eri musiikin lajien korttipakka ja koota niistä uusia tyylejä, tekniikkoja ja teoksia.” (Jalkanen 1983, 155.)

Ensimmäiset kansanmusiikkiliikkeen innoittamat folkloristiset jazzkappaleet syntyivät Karelia-yhtyeen voimin 1970-luvun alussa. Ensimmäinen kalevalaista musiikkia ja jazzia fuusioiva kappale on *Väinämöisen soitto* vuodelta 1971, jossa versioidaan Kalevalan sävelmää. Kokoonpanona on laulusolistilla ja kanteleella vahvistettu jazzkvartetti. Jazzillisuus tulee ilmi erityisesti improvisoitujen soolojen melodiikassa ja harmoniassa. (Karelia 1971.) Jalkasen mukaan Karelian levyt olivat ensimmäinen merkittävä yritys perinnemusiikin modernisoimiseksi populaarimusiikin keinoin ja varsinkin Suomi-pop -levystä (Karelia 1970) tuli kaupallisesti varsin menestyksenkäs. Vaikka suhde perinnemusiikkiin on kunnioittava, mukana on myös huumoria. Karelian levyä voikin pitää ensimmäisenä suomalaisena maailmanmusiikkilevynä. (Jalkanen 1992, 137.)

Vaikka kulttuurielämä oli 1970-luvulla yleisesti politisoitunut, se ei juurikaan vaikuttanut jazziin. Töiden vähäisyydestä johtuen monet jazzmuusikot päätyivät

töihin teattereihin, joissa syntyi vallankumous- ja protestilauluja ajan hengessä erilaisiin produktioihin (Haavisto 1991, 303). Mm. Eero Ojanen ja Tapio Tamminen palkattiin säveltämään ja soittamaan musiikkia KOM-teatterille (Haavisto 1991, 310). Ojasta tulikin poliittisen laululiikkeen huomattavimpia säveltäjiä Toni Edelmännin ohella. Hänen merkittävin kalevalaista musiikkiperinnettä hyödyntävä teoksensa on *Väinämöisen soitto*, kantaatti lausujalle, neljälle laulajalle ja jazzkvartetille (Aho 1985, 103; Anttonen 1999c, 198.) Teos sai ensi-iltansa Pori Jazzeilla 1974 Agit Prop -laulukvartetin ja KOM-teatterin yhtyeen esittämänä nimellä *Lauluja Kalevalasta* (Ennekari 1996, 95; Ojanen 1977). Väinämöisen soitto on yhdeksänsosainen laaja teos, jonka kanteletta ja kanteleen soittoa kuvaava teksti on peräisin Kalevalasta. Sointi on todellista maailmanmusiikkifuusiota coreamaisine latinjazz-viitteineen. Etenkin Agit Propille tyypillisestä suorasta laulutyylistä johtuen teos kuulostaa välillä pikemmin laulelmalta kuin jazzilta, mutta jazzidiomit kuuluvatkin parhaiten sooloissa ja säestysharmoniaassa.

Suomalaiselle kansanmusiikkiliikkeelle ja etnojazzille tärkeimpiä aikakauden tuotteita oli Sakari Kukon johtaman Piirpauken ensimmäisen levyn julkaiseminen vuonna 1975. Siinä julkaistiin menestykseksi noussut kantelesävelmä *Konevoitsan kirkonkellot*, joka tunnetaan nykyään hyvin mm. radion ja elokuvien ansiosta. Pitkälti mollipentakordiin pohjautuva kappale saa modaalisuudessaan aikaan hypnoottisen tunnelman, jota kitara-, basso- ja sopraanosaksofonisoolot koristelevat (Piirpauke 1975). Kappale teki yhtyeestä heti suosittun ja myi kultalevyn verran. Kukon mukaan vanhaa perinnesävelmusiikkia ja -sävelmiä ei juuri tunnettu ennen Piirpauketta. (Ramnarine 2003, 62.) Vaikka Karelia oli aloittanut toimintansa jo vuosikymmenen alussa, siitä ei tullut yhtä tunnettua ja suosittua kuin Piirpaukesta epäkaupallisemman tyylinsä vuoksi.

Levyn ilmestymisvuonna jo kymmenettä kertaa järjestetyillä Pori Jazz -festivaaleilla oli tapahtuman historiikin sanojen mukaan mukana ”tuntemattomampi Piirpauke”, mutta jo seuraavilla festivaaleilla jaettiin järjestävän yhdistyksen stipendi Sakari Kukolle (anon. 1980, 2-3). Tuolloin esiintymässä oli Piirpauken ohella maailmanlaajuisesti tunnetuin intialaista perinnesävelmusiikkia jazziin yhdistävä yhtye Shakti (Ennekari 1996, 117). Kansanmusiikkiliike näkyi erityisen selvästi vuoden 1978 Pori Jazzeilla, jolloin ohjelmassa oli useita perinnesävelmusiikkia jazzin pohjana käyttäviä yh-

tyeitä ja esiintyjä, joukossaan jälleen Piirpauke. Seuraavan kesän festivaaleilla ilmiöstä ei ollut enää jälkiä kuultavissa. (anon. 1980, 4; ks. Ennekari 1996, 133.)

Monien puoliammattilaisten jazzmuusikoiden lopettaessa aktiivisen esiintymisen alkoi syntyä big bandeja ympäri maata, sillä keikoista luopuminen teki mahdolliseksi big band -jäsenyydet ja siten isojen orkestereiden buumin Suomessa. Tapiola Big Band (nykyinen Espoo Big Band) toimi suunnannäyttäjänä sukupolven vaihdoksessa ja osoitti, että big band -musiikki ei ole sidottu tiettyyn aikakauteen, vaan siitä oli tullut pysyvä ja tärkeä musiikin esittämismuoto. (Haavisto 1991, 256, 320-321.) 1970-luvulla syntyi nopeasti uusia ja toimintaperiaateiltaan erilaisia orkestereita, missä Kajaani oli edelläkävijä. Kaupungissa oli toiminut big band jo 1960-luvun lopulta lähtien, mutta 1974 siihen perustettiin Suomen ensimmäiset kunnalliset jazzmuusikon virat (jazztrio), jolloin orkesteria tuli johtamaan Ilpo Saastamoinen. Vuodesta 1977 big bandin pohjan muodosti Kajaani Jazz Quartet, jonka erikoisuutena oli Saastamoisen mukanaan tuoma runsas perinmemusiikin käyttö sävellyksissä ja sovituksissa. Muutamaa vuotta myöhemmin projekti kuitenkin kaatui politiikkaan ja rahan puutteeseen. (ibid. 323.)

Merkittävä tapahtuma niin big band -jazzissa kuin Suomen jazzpiireissä ylipäänsä oli big band UMO:n perustaminen 1975. Sen tarkoituksena oli työllistää kotimaisia jazzmuusikoita ja tarjota ammattitaitoinen esityskoneisto suomalaisille jazzsäveltäjille ja -sovittajille (Haavisto 1991, 326). Vuodesta 1984 UMO on toiminut täysipäiväisenä ammattiorkesterina. Se on levyttämisen ja ulkomailla esiintymisen ohella kutsunut vierailijoiksi kansainvälisiä kapellimestareita, sovittajia ja muusikoita sekä tilannut runsaasti sävellyksiä, joten orkesterin merkitystä koulutuksellisenä ja esiintyvänä instituutiona ei voi liikaa korostaa. (Jalkanen 1992, 29-30; Talasniemi 1998, 32..) Koska UMO:n yksi tärkeimmistä tavoitteista on uuden suomalaisen jazzin esittäminen, on se toiminut useiden kalevalaisvaikutteistenkin jazzkappaleiden kantaesittäjänä, joista osa onkin omistettu sille. Big band -jazzin asema Suomessa vakiintui, kun asioita ajamaan perustettiin Suomen big band -yhdistys 1978 ja Imatran Big Band -festivaali aloitti toimintansa 1983 (Talasniemi 1998, 32).

Ensimmäinen big band -teos, jossa hyödynnetään kalevalaisen musiikin tyyli-  
piirteitä, on Seppo Paakkunaisen *Nunnu* (1971), jonka Karelia ja Nunnu big band tekivät tilaustyönä Euroopan Yleisradioliitolle EBU:lle. Mukana on pienehkön big

band -kokoonpanon lisäksi perinnesoittimia kanteleesta tuohiklarinettiin ja tuohitorviin. Laaja kokeellinen teos jakautuu kuuteen osaan, joiden pohjana on käytetty vanhaa häämarssia, kantelemelodioita, joikuja ja paimensävelmiä. Kalevalaisvaikutteista jazzia edustaa selvimmin II osa *Kantelon koetus*, jossa esiintyy kolme kalevalaista sävelmää. Tyyli vaihtelee suoralla kompilla säestetyistä big band -jazzrockista bebopiin ja kollektiiviseen vapaaseen improvisaatioon. Lajissaan edelläkävijänä teoksen levytys valittiinkin vuoden 1972 parhaaksi kotimaiseksi jazzlevyksi (Niiranen 2003, 124). (Paakkunainen 1972.)

Muinaissuomalainen musiikki on ollut aihepiirinä kaikissa Saastamoisen keskeisissä teoksissa 1980-luvulla (Jalkanen 1992, 159). Näitä ovat massiivinen *Kalevala*-sarja laulu- ja puhallinsolisteille ja big bandille (1980) sekä *Väinämöisen laulu* ja *Väinämöisen soitto* lauluäänelle ja yhtyeelle (Saastamoinen 1980a, 1980b, 1985a, 1985b). Kalevala on yksi tärkeimmistä kalevalaista musiikkia hyödyntävistä jazzteoksista paitsi laajuutensa myös useiden esityskertojensa vuoksi. Siinä Saastamoinen lainaa useita kalevalaisia melodioita ja sen teksti on peräisin Lönnrotin Kalevalasta. Sävellyksen analyysi on esitelty luvussa 6.2.1.

Kalevalan 150-vuotisjuhlavuosi 1985 näkyy myös muiden jazzsäveltäjien tuotannossa. Kukko teki tilaustyönä Piirpauken kanssa Kajaanin kaupungille levyllisen musiikkia otsikolla *Villi itä – Karjalainen rapsodia* ja yksistään Paakkunainen sävelsi juhlavuoden kunniaksi yli kolme tuntia Kalevala-aiheista musiikkia mm. Kalevala-aiheisiin laulunäytelmiin (Piirpauke 1985; Aho 1985, 103).

Maailmanmusiikkiliikkeen noususta huolimatta 1990-luvulla kalevalaista jazzia ei syntynyt käytännössä lainkaan, ainoastaan Kari Komppa teki uudemman version big band -teoksestaan *Free aspects*. 2000-luvun puolella on sen sijaan ilmestynyt jo useampia kappaleita sekä jazzyhtyeelle että big bandille. Omaperäisimpiä esimerkkejä kalevalaisen musiikin käytöstä jazzissa on Väinämöiset-yhtyeen basisti Tony Elglandin *Wäinämöinen* vuodelta 2000. Se on improvisoitu free kontrabassosoolo, jossa Kalevalan sävelmä näyttäytyy lyhyinä häivähdyksenomaisina katkelmina, mutta kuitenkin tunnistettavasti. Diatoninen teema erottuu kontrastoivana muutoin vapaatonaalisesta improvisoinnista. Soolo on hyvin rubatomaisesti soitettu ilman säännöllistä metriä ja yhtenäistä tempoa. Tärkeimmäksi nouseekin kokeellinen soitinmaailma. (Wäinämöiset 2000.) Tuorein Kalevala-aiheinen big band -teos on Paak-

kunaisen *Väinämöinenens sång* vuodelta 2002. Sen teksti pohjautuu Kalevalaan, mutta on poikkeuksellisesti ruotsinkielinen (Paakkunainen 2002). Kappaleen tarkempi analyysi on luvussa 6.2.3.

Kalevalaisvaikutteisen jazzin synnyssä ja leviämisessä tärkeä rooli on ollut Love Records -levy-yhtiöllä, jonka jazzsäveltäjä ja -trumpetisti Otto Donner perusti yhdessä Christian Schwindtin ja Kaj Chydeniuksen kanssa vuonna 1966. Yhtiön toimintavuodet olivat merkittävää aikaa progressiiviselle rockille ja jazzille, sillä se levytti mm. sellaisia tekijöitä kuin Saastamoinen, Piirpauke, Ojanen, DDT Jazz Band, Jukka Tolonen, Blues Section ja Wigwam. Aikakaudelle tyypillisesti monet jazzmuusikot olivat mukana myös progressiivisessa rockissa ja popjazzissa. (Haavisto 1991, 273; 1996, 44; Bruun et al. 2001, 124, 221.) Kalevalaista musiikkia hyödyntävistä jazzkappaleista, joista on tehty kaupallinen äänite, eniten on julkaistu juuri Love Recordsin kautta, muut säveltäjä-muusikoiden omien levy-yhtiöiden kustantamina ja kuusi levyä muiden yhtiöiden (Rocadillo Records, Finnlevy, Warner/Chappel) välityksellä. Toinen merkittävä levy-yhtiö onkin juuri 1970-luvulla perustettu Rockadillo Records, joka on erikoistunut instrumentaaliin musiikkiin ja toimii nykyisin mm. Sakari Kukon ja Piirpauken levy-yhtiönä (Silas 2002, 55).

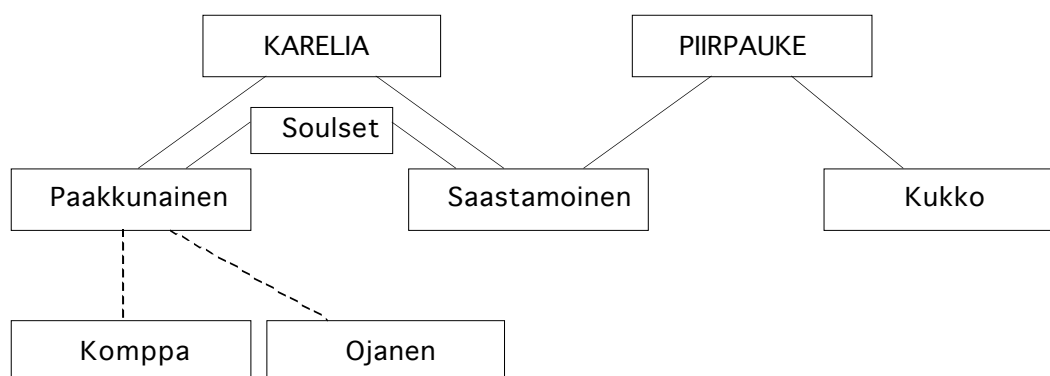
Kaiken kaikkiaan kalevalainen musiikki on inspiroinut jazzsäveltäjiä varsin vähän, mutta ainakin osin tätä selittää musiikinlajien erilaisuus. Erityisesti amerikkalaisessa jazzissa on 1960-luvulta alkaen ollut tavallista yhdistää mm. intialaista, arabialaista ja afrikkalaista perinnesävelmusiikkia jazziin. Esim. Duke Ellingtonin *Far East Suite* ja Miles Davisin *Spanish Scetches* ovat tunnettuja jazzklassikoita. Skaalojen ohella erityisesti vahva rytmiikka on tärkeä syy perinnesävelmusiikin käyttöön jazzissa, mihin kalevalaisen musiikin rytmisen tasaisuus ei juuri anna virikkeitä. Suomessa onkin ollut tavallisempaa yhdistää jazziin perinnesävelmusiikin uudempia lajeja kuten polskaa ja pelimannisävelmiä kuin kalevalaista musiikkia.

## 4.2 Säveltäjät ja yhtyeet

1960-luvulla tapahtunut perinnesävelmusiikin arvostuksen nousu ja kansanmusiikin uusi tuleminen Suomessa loivat vastaanottavan ilmapiirin uudelle kansallisesti värity-



neelle jazzille. Ratkaisevammat syyt jazzmuusikoiden kiinnostukseen kalevalaiseen musiikkiin ovat kuitenkin heidän perhetaustassaan ja jo lapsena kuullussa perinnesmusiikissa. Kalevalaista musiikkia tuotannossaan hyödyntäneitä keskussäveltäjiä yhdistää kaksi etnojazzia – tai määrittelystä riippuen maailmanmusiikkia – esittävää yhtyettä: Karelia ja Piirpauke (kaavio 2). Komppa ja Ojanen liittyvät verkostoon välillisesti Paakkunaisen kautta, sillä he ovat esiintyneet yhdessä erilaisissa produktionissa.



KAAVIO 2. Kalevalaista jazzia kirjoittaneiden säveltäjien väliset suhteet.

Tärkeimpiä kalevalaista musiikkia jazziin yhdistäneitä muusikoita ovat 1970-luvulla fuusiointityönsä aloittaneet Seppo Paakkunainen, Ilpo Saastamoinen ja Sakari Kukko. He liittyivät kansanmusiikkiliikkeeseen tarjoamalla uusia näkemyksiä perinnesmusiikista, minkä varaan heidän taiteellinen työnsä pitkälti perustuu. Nämä muusikot tutustuivat suomalaiseen perinnesmusiikkiin jo lapsuudessaan. Heitä yhdistää myös tietoinen musiikkitraditioiden käyttö, huolellinen perinteeseen tutustuminen ja uudenlaisen musiikin tekeminen fuusion kautta. (Ramnarine 2003, 58; ks. Jalkanen 1992, 135, 137.)

Kukko on perehtynyt tarkasti suomalaisen perinnesmusiikin ohella mm. italialaiseen ja espanjalaiseen musiikkiin, Paakkunainen afrokuubalaiseen musiikkiin ja Saastamoinen puolestaan suomensukuisten kansojen kuten ostjakkien perinnesmusiikkiin. Suomalaista materiaalia etsiessään he ovat menneet äänitarkistoihin saakka tutustuakseen alkuperäiseen musiikkiin. Muiden maiden etnisten vaikutteiden ohella myös suomalaista perinnesmusiikkia pidettiin uutena, sillä yleisö ei enää tuntenut sitä ja koska suomalaista perinnesmusiikkia käytettiin toisella tavalla jazzin ja rockin kon-

tekstissa. Ramnarinen (2003, 63, 66) mukaan jazzmuusikoiden musiikkikulttuureihin tutustuminen ja niiden keräily ei poikkea vuosisadan vaihteen folkloristien runonlaulujen keräämisestä: kerättävistä elementeistä tulee liikuteltavaa omaisuutta, joka voidaan esittää jonkun omana vaikka kansainvälisillä markkinoilla.

Paakkunainen, Saastamoinen ja Kukko ovat lainanneet teoksissaan runosävelmiä ja käyttäneet muitakin kalevalaisen musiikin tyylipiirteitä. Koska kalevalainen musiikki on säestyksetöntä, erityisesti Kukko ja Paakkunainen ovat olleet varovaisia soinnutuksessa ja pyrkineet välttämään perinteisten jazz- ja popmaneerien käyttöä (Konttinen 1985, 33).

Akkulturaatioprosessia ajatellen niin Paakkunainen, Kukko kuin Saastamoinenkin ovat pyrkineet autenttisen tyylin omaksumiseen, mutta eivät luodakseen autenttista kalevalaista musiikkia, vaan luodakseen omaperäisen tyylin edelleen kehittämällä lainattuja musiikkipiirteitä (alluusioita ja sitaatteja) ja fuusioimalla eri musiikkityylejä ja -perinteitä. Lopputulos on siten kulttuurifuusiota. Ramnarine (2003, 217) painottaa perinnemusiikkifuusioissa yksilöiden välisen musiikillisen kohtaamisen tärkeyttä ja globaalilta areenalta lainaamista, jotka osaltaan auttavat muusikoita tekemään musiikillisia valintoja.

#### **4.2.1 Paakkunainen ja Karelia**

Kalevalaishenkistä jazzia säveltäneistä ja esittäneistä muusikoista tärkein hahmo on Seppo Paakkunainen. Hän on omistanut käytännöllisesti katsoen koko uransa alkuaikojen iskelmä- ja rockyhtyeitä lukuun ottamatta vanhan suomalaisen musiikkiperinteen elvyttämiseen ja esiintuomiseen. Musiikillisena innoittajana hänelle ovat jazzin ohella olleet erityisesti kalevalainen ja saamelainen musiikki.

Paakkunaisen (s. 1943) isä oli pelimanni ja äiti lauloi kansanlauluja, joten musiikkivaikutteet ja kiinnostus kansanmusiikkiin syntyivät jo kotona. Alussa hänen soittimensa oli viulu, jolla ensimmäinen opittu kappale oli kalevalainen sävelmä. Myöhemmin hän siirtyi jazzin kautta saksofoniin. Paakkunaisen instrumentteja ovat saksofonit, huilu, tuohihuilu ja lukuisat muut perinnesoittimet. Hän opiskeli Sibelius-Akatemiassa huilunsoittoa ja teoriaa ja oli ensimmäisiä suomalaisia, jotka ovat opiskelleet tunnetussa Berkley School of Musicissa (Jalkanen 1992, 135). Paakkunainen on

esiintynyt muusikkona useissa tunnetuissa pop/rockyhtyeissä 1960-luvulla ja useilla kiertueilla ulkomailla mm. George Grunzin orkesterin, Tapiola Big Bandin ja oman Karelia-yhtyeensä kanssa. Hän on tuottelias säveltäjä ja häneltä onkin syntynyt musiikkia niin elokuvaan, näytelmiin, sinfoniaorkesterille, big bandille, jazzyhtyeille kuin radiofonisia sävellyksiä ja lastenmusiikkiakin. Hänen tärkeimpiä teoksiaan ovat mm. *Joikusinfonia, Sapmi Lottazan* (1989-90), sarja sinfoniaorkesterille, improvisoivalle Karelia-yhtyeelle ja kahdelle joikaajalle, *Evakko-ooppera* (1989), *Ethnic Conphony* (1983) big bandille ja skandinaavisille muinaissoittimille, sekä musiikki laulunäytelmään *Kanteletar* (1976) ja Bomba-talon *Kalevala*-draamaan (1987). 1978 hän perusti levy-yhtiön Indegenious Records Nils Aslak Valkeapään ja Esa Kotilaisen kanssa. Hänelle on myönnetty useita palkintoja, mm. Montreux'ssa 1971, saksalainen Prix Futura ja Suomen Jazzliiton Yrjö-palkinto 1973 sekä valtion 15-vuotinen taiteilija-apuraha 1986. (Niiranen 2003; Vuorela & Muikku 1991, 56; Jalkanen 1992, 135, 139; Lehtonen 1984b, 409; Haavisto 1991, 277.)

Paakkunainen kiinnostui suomalaisesta kansanmusiikista jo 1960-luvulla, aluksi paimensävelmistä ja -soittimista ja myöhemmin arkaaisen perinnemusiikin maailmasta. Ulkomaisten folkmuusikoiden tavoin Paakkunainen on tutustunut arkistoissa alkuperäisäänityksiin, joista monet ovat tarjonneet materiaalia sovituksiin (Lainela 1984, 18). Hänen suhdettaan suomalais-ugrilaiseen musiikkiin kuvaa seuraava lainaus:

”Kun esitän jotakin autenttista, vanhaa suomalaista musiikkia tai omia sävellyksiäni ja sovituksiani tai sävellyksiä, joihin vanha suomalainen kansanmusiikki on vaikuttanut, olen parhaimmillani. Osaan soittaa jazzia, osaan soittaa eri tyyppistä jazzia, mutta en ole siinä niin menestyvä. Pystyn antamaan ihmisille enemmän soittamalla omaa musiikkiani, joka on kansanmusiikkia tai perustuu kansanmusiikkiin.” (Ramnarine 2003, 65.)<sup>4</sup>

Kalevalaisen musiikin opiskelu on Paakkunaisen kohdalla johtanut ohjelmiston löytämiseen ja tyylin omaksumiseen, mutta lopputuloksena on ollut imitaation sijaan jazzin ja kalevalaisen musiikin fuusio, joskus jopa latinalaisjazzilla höystettynä. Kaikkein autenttisimmillaankin Karelian kanssa tulos ei ole jäänyt arkistoäänitteiden imitointiin, mistä kertoo jo sähköisten instrumenttien käyttö perinnesoitimien rinnalla. Vanhojen musiikkitraditioiden käytänteistä tuli osa hänen tyyliään. Runosävelmien

<sup>4</sup> ”When I am performing something which is autehtic, old Finnish music or my own compositions, arrangements or compositions which are influenced by old Finnish folk music, then I think that I am at my best. Like, I can play jazz, I can play different types of jazz, but I am not so succesful in it. I can give more to people playing my own music, which is folk music or based on folk music.” (Ramnarine 2003, 65)

esiintyessä sävellyksissä niitä aina varioidaan perinteen mukaisesti, mutta sointi viittaa pikemmin jazziin tai fuusiorockiin. Viimeistään big bandille sovittaminen ja jazz-pohjaiset improvisoidut soolot, joita hänen musiikissaan on runsaasti, erottavat musiikin perinteestä. Paakkunaisen musiikissa kalevalaisen musiikin elementit ovat kuitenkin lähempänä autenttisia esikuviaan kuin muiden suomalaisten jazzsäveltäjien tyyliä.

Paakkunainen sai idean suomalaiskansallista musiikkia soittavasta yhteestä kuultuaan brittiläisen folkrock-yhtyeen Fairport Conventionin musiikkia. Soulsetistä tutut Ilpo Saastamoinen (kitara) ja Edward Vesala (lyömäsoittimet, laulu) sekä Pekka Sarmanto (basso) perustivat Paakkunaisen (saksofonit, viulu, tuohihuilu ja -torvi) kanssa vuonna 1970 Karelia-yhtyeen, joka oli yksi ensimmäisiä suomalaisia folkrock-yhtyeitä. (Lehtonen 1983, 237; Lainela 1984, 19–20; Ramnarine 2003, 58–59.) Karelian ohjelmisto koostui lähinnä sovitetuista kansansävelmistä, jotka esitettiin sekä rock-että perinnesoittimin. Musiikki perustui idealle, että kansanmusiikki lähenee perusyhteisönsä ja rytmiltään pop- ja jazzmusiikkia. Ajan mittaan yhtyeen tyyli lähenti entistä enemmän jazzia. (Lehtonen 1983, 237–238; Jalkanen 1992, 137; Anttonen 1999c, 197.) Paakkunainen kertoo Karelian musiikillisista tavoitteista seuraavaa:

”Musiikissamme yritämme päästä ydinsuomalais-ugrilaiseen sävelmaailmaan, sellaiseen ilmaisuun ja melodiikkaan, joka henkii hyvin vanhaa perisuomalaista ilmaisua. - - Olen ristinyt musiikkimme ’tanomusiikiksi’. Tanohan on se tuohihihna, josta tuohiesineet valmistetaan. Karelia pyrkii soitossaan välttämään jazz-, pop-, rock- tms. fraaseja ja sen sijaan luomaan tanoimprovisointia, sellaista improvisaation lajia, jota muinaiset kanteleensoittajat ovat aikoinaan harrastaneet.” (Lainela 1984, 20.)

Yhtyeessä seurasi lukuisia miehistön vaihdoksia ennen sen lopettamista. Loppuaikoinaan Karelia soitti keikoilla musiikkia, jossa free jazz -vaikutteet olivat huomattavia. (Lehtonen 1983, 238.) Paakkunaisen mukaan Karelia kaatui lopulta harjoituksen ja innostuksen puutteeseen (Lainela 1984, 19). 1979 Paakkunainen kokosi Karelian uudelleen. Siihen kuuluvat Esa Kotilainen (koskettimet, harmonikka), Matti Kontio (kitara, mandoliini, jouhikko, kantele), Eerik Siikasaari (basso) ja Jukka Wasama (lyömäsoittimet). Kokoonpanon vaihtumisen myötä yhtyeen sointi oheni ja yhdenmukaistui ja painopiste siirtyi enemmän akustisiin soittimiin. Paakkunainen on uuteen kokoonpanoon tyytyväisempi kuin edelliseen, sillä se on ”suomalaisempi” (Lainela 1984, 20). Uuden Karelian esittämät sävelmät vaihtelevat itkuvirsistä ru-

nosävelmiin ja Pie Cantiones -lauluihin. (Niiranen 2003, 92, 94; Lehtonen 1983, 238–239; Jalkanen 1992, 137; Lainela 1984, 20)

#### 4.2.2 Kukko ja Piirpauke

Sakari Kukko (s. 1953) on tehnyt maailmanmusiikkia jo paljon ennen käsitteen lanseeraamista. Kukko soittaa saksofoneja, huilua, koskettimia ja useita etnisiä soittimia. Ensikosketukset musiikkiin syntyivät kuitenkin viululla. Kalevalaiseen musiikkiin Kukko tutustui jo lapsena sukulaistensa kautta. (Thiam 1996, 48.)

Kukon elämäntyö on ollut Piirpauke-yhtye, jonka kanssa hän on esiintynyt ja jolle hän on säveltänyt ja sovittanut musiikkia jo yli 30 vuotta. Kukko, Saastamoinen ja Hasse Walli perustivat Piirpauken 1974. Wallin mukaan he kiinnostuivat kansanmusiikista kyllästyttyään rockiin ja jazziin ja halusivat löytää toisen tavan lähestyä yleisöä. He tutkivat eri maiden musiikkitraditioita, mikä sai yleisöltä hyvän vastaanoton. (Ramnarine 2003, 62; ks. Konttinen 1985, 33.) Yhtye on perinteisesti luokiteltu jazziksi, vaikka eri maiden perinnesävelmuusikkien fuusiointi on alusta asti ollut yhtyeen toiminta-ajatuksena. Yhtye on käynyt useiden kokoonpanonvaihdojen kautta lukuisia tyylinmuutoksia alun instrumentaalista jazzista sähköisempään sointiin ja lopulta nykyiseen puoliakustiseen tyyliin, jossa laululla on huomattava sija. Nykyisin yhtyeessä on Kukon lisäksi espanjalainen Cinta Hermo (laulu, akustinen kitara) ja senegalilainen Ismael Sane (lyömäsoittimet, laulu). Osa levyjen materiaalista on itse sävelletty, osa löydetty levyiltä tai Kukon tekemiltä nauhoituksilta, osa matkoilla opittua ja osa nuotinnoksina löytynyttä kansansävelmä- ja taidemusikimateriaalia. Suurin osa kappaleista on Kukon sovituksia, ja hän on myös tuottanut Piirpauken levyt. Pioneerityönsä vuoksi yhtyettä on pidetty Suomessa vertailukohtana fuusioyhtyeille. Piirpauke on suosittu erityisesti Keski-Euroopassa ja esiintyykin nykyisin enimmäkseen ulkomailla. (Thiam 1996, 148; Haavisto 1991, 364.)

Piirpauken ohella Kukon tunnetuimpia töitä ovat suomalaisten virsien jazzsovitukset. Suuremmalle kokoonpanolle hän on säveltänyt teokset *Moonlight Caravan* ja *Finnish Characters* tilaustyönä Espoo Big Bandille (Kukko 1990). Suomen Jazzliiton Yrjö-palkinto myönnettiin hänelle 1976. (Haavisto 1991, 364, 376.)

Kukko on viettänyt paljon aikaa ulkomailla tutustuen erilaisiin perinnemusiikkeihin erityisesti Intiassa, Espanjassa, Lähi-idässä, Afrikassa ja Etelä-Amerikassa. Hän on perehtynyt myös suomalaiseen ja suomensukuisten kansojen perinnemusiikkiin. Kukko ei erittele käyttämiään musiikillisia vaikutteita, vaan toteaa kaikkien etnisten vaikutteiden olevan hänelle tärkeitä. Hän käyttää kaikenlaista suomalaista perinnemusiikkia lastenlauluista ja suomalaisten säveltäjien musiikista saamelaisten ja karjalaisten musiikkiin (Ramnarine 2003, 60). Thiamin (1996, 154) mukaan Kukko ei pyri tyylipuhtauteen minkään musiikkityylin suhteen, vaikka onkin opetellut soittamaan useita tyylejä oikeaoppisesti tavoitteena pääsy kulttuuriin sisälle kokemuksen kautta. Hän korostaa tiedostamattoman hautumisprosessin merkitystä ideoiden työstämisessä. Kukon musiikin ytimenä Thiam pitää hänen kykyään havaita ja sietää musiikillisia paradokseja sekä yhdistää erilaisia asioita luonnolliselta näyttävällä tavalla (Thiam 1996, 154). (ibid. 149-150). Vaikka Thiam on esittänyt Kukon ulko-eurooppalaisten musiikillisten vaikutteiden käytössä – jotka vastaavat yhtäläillä kalevalaisen musiikin vaikutteiden käyttöä – neljä eri tapaa (kaavio 1), ovat siinä kuvatut omaksumisprosessit ohjelmiston kopioiminen ja tyylin omaksuminen vain välivaiheita elementtien työstämiseen ja lopulta eri tyylien fuusioimiseen. Tämän vaikutelman saa jo lukemalla Kukon haastatteluja ja hänen musiikkiaan kuuntelemalla. Tällöin omaksumisprosessin kautta saadut musiikilliset työkalut tulevat osaksi hänen omaa tyyliään.

#### **4.2.3 Saastamoinen**

1970-luvun alussa suomalainen populaarimusiikki sai tärkeän puolestapuhujan Ilpo Saastamoisesta (s. 1942). Hän on niin muusikko, kapellimestari, säveltäjä, musiikin tutkija, teoreetikko kuin aktiivinen musiikkipoliitikkokin. Hän aloitti kitaristina 1960-luvun lopulla Paakkunaisen ja Edward Vesalan kanssa Soulset- ja Karelia-yhtyeissä, perusti oman Dopplerin ilmiö -yhtyeen, joka laajensi Karelian musiikkiskaalaa mm. intialaiseen ja makedonialaiseen musiikkiin, soitti Piirpaukessa ja perusti 1980-luvun puolivälissä etnorock-kokoonpanon Pohjantahti. Hän johti myös kunnallista Kajaani Jazz Quartetia ja samalla Kajaani big bandia 1974-1980. (Lehtonen1983, 507-508; Jal-

kanen 1992, 159.) Saastamoisen tärkein sävellys on pienoisoopperatrilogia *Velho*, jossa hyödynnetään niin ikään erilaisia suomalaisia perinnemusiikkityylejä.

Säveltäjänä Saastamoinen on kulkenut progressiivisen popin ja fuusiomusiikin kautta etnorockin ja maailmamusiikin primitivismiin. Jalkanen hehkuttaa Saastamoisen yltäneen pienyhtyeiden parissa samaan kuin Paakkunainen suuren orkesterin kanssa. Pohjantahdin arkaaisten laulutapojen ja sävelmien tulkinta on saanut kiitosta myös ulkomailla. (Jalkanen 1992, 159.) Lehtosen mukaan Saastamoisen musiikissa on parhaimmillaan ”rentouttavaa tasapainoa, levollisuutta ja virkistävää sointia, joka syntyy monipuolisesta ja -kansallisesta soittimistosta”. Tutkijana hän on perehtynyt improvisoinnin ohella ugrilaisen musiikin alkukantaisimpiin muotoihin kuten nenetsisamojedien, saamelaisten, kolttien ja jakuuttien musiikkiin, äänenkäyttöön ja rituaaleihin. Lehtonen kuvaa Saastamoista ärhäkäksi poleemikoksi ja populaarimusiikin kouluopetuksen ja Oulunkylän pop/jazzkonservatorion ideoijaksi. (Lehtonen 1983, 508.)

Saastamoisen tyyliässä kalevalaisen musiikin akkulturaatio ei ole yhtä läpitunkevaa kuin Paakkunaisen ja Kukon kohdalla. En ole löytänyt mainintoja siitä kuinka hän alun perin tutustui kalevalaiseen musiikkiin, esimerkiksi tuliko se tutuksi jo hänen lapsuudessaan. Luulen hänen tutustuneen kyseiseen traditioon Paakkunaisen ja Kukon kautta, joskin perustietämyksen hän saattoi hankkia jo opiskellessaan musiikkitiedettä yliopistossa. Kalevalaisen musiikkiperinteen vaikutteet ovat pikemmin eläneet Saastamoisen oman tyylin rinnalla kuin tulleet sen elimelliseksi osaksi. Hänen tässä tutkimuksessa esiteltyt kappaleensa ovat kulttuurifuusiota, mutta lähellä työstettävien elementtien kehittelyä (ks. kaavio 1). Vaikka hänen kalevalaisvaikutteinen jazztuotantonsa rajoittuukin muutamiin teoksiin, on hän hyödyntänyt perinnettä myös muussa, rock- ja taidemusiikkituotannossaan.

#### 4.2.4 Muut säveltäjät

Kari Komppa (s.1939) on saksofonisti ja säveltäjä, joka on keskittynyt johdonmukaisesti jazzyhtyeille ja -orkestereille kirjoittamiseen ja kieltäytynyt viihdemusiikin tekemisestä. Samalla hän on kehittänyt teoreettisesti ja taiteellisesti hiotun ja persoonallisen sävellystyylin. (Jalkanen 1992, 145.) Hän on säveltänyt runsaasti pienyhtye-

ejazzia Ippe Kätkä Bandille, mutta parhaimmillaan hän on laajempien kokoonpanojen, lähinnä big bandien, kanssa. Hän on tehnyt musiikkia mm. YLE:lle ja UMO:lle. Läpimurto big band -säveltäjänä tapahtui 1973, jolloin hänen johtamansa tamperelainen Break Big Band voitti Suomen mestaruuden. Komppa on edustanut sävellyksineen Suomea useissa radioyhtiöiden kansainvälisissä jazztapahtumissa, esimerkiksi *Tethys* voitti EBU:n jazzsävellyskilpailun 1981. (Vuorela & Muikku 1991, 28; Jalkanen 1992, 145; Haavisto 1991, 375.) Komppa on säveltänyt kymmenkunta orkesteriteosta, noin 40 big band -teosta ja runsaasti musiikkia erilaisille pienyhtyeille, myös akustis-elektronisille kokoonpanoille. Sävellystyön ohella Komppa on toiminut tuntiopettajana Sibelius-Akatemiassa ja Tampereen konservatoriossa. Hän on saanut useita kertoja valtion taiteilija-apurahan. Jazzliiton Yrjö-palkinto myönnettiin hänelle 1982. (Vuorela 1990; Vuorela & Muikku 1991, 28; Haavisto 1991, 375–376; Jalkanen 1992, 145, 146)

Jalkanen (1992, 145) kuvaa Kompan sävellystyylillä brutaalin energiseksi ja keskitetyksi, jossa usein on motiivitekniikkaan perustuva melodia ja harmonia sekä viileä, ikään kuin ulkopuolinen ote. Vuorela (1990) puolestaan kuvaa musiikkia monikerroksiseksi, sardoniseksi ja jossa on puolisalaista huumoria. Hänen teoksistaan kuulee, että hän on enemmän kiinnostunut sointiväreistä kuin orkesterijazzin konventioiden noudattamisesta. Kompalle on ominaista jatkuva uusiutuminen ja uudemmissa tietokoneavusteisissa teoksissaan hänen ilmaisunsa on sähköistynyt entistään ja siten lähentynyt rockia ja elektronimusiikkia (Jalkanen 1992, 145, 146).

Kompan musiikillisessa taustassa ei ole viitteitä erityisesti kalevalaiseen musiikkiin suuntautumiseen. Hän on säveltänyt kaksi big band -teosta, joissa hän käyttää runosävelmäsiteatteja ja joitakin tyyliallusioita, mutta sen syvemmälle kalevalaiset piirteet eivät ole vaikuttaneet. Tosin minulla on ollut vain yksi teos, *Free aspects*, käytettävissä arvioinnin pohjaksi (Komppa 1982; 1984; 1997). Hänen muussa tuotannossaan ei ole viitteitä kalevalaisen musiikin tyylipiirteiden käyttöön, joten se lienee jäänyt vain lyhyeksi kokeiluksi, jolla ei ole ollut vaikutusta hänen omaan tyyliinsä. Hänen kalevalaisen musiikin omaksumisprosessinsa on siten jäänyt ohjelmiston kopioimiseen aiheuttamatta syvempiä jälkiä Kompan tyyliin.

Eero Ojanen (s. 1943) tuli tunnetuksi suurelle yleisölle erityisesti poliittisen laululiikkeen säveltäjänä ja Kaj Chydeniuksen työparina. Hän aloitti jazzpianistina



Ossi Aallon ja Juhani Vilkin kvinteteissä ja hän on ollut Otto Donner Treatmentin kantavia voimia. Tutustuminen uuteen teatterimusiikkiin ja protestilauluun teki hänestä säveltäjän KOM-teatterissa. Merkittävä tapahtuma Ojasen uralla oli sovitusten tekeminen Kirsi Halkolan soololevyille 1971, minkä ansiosta jazzista ja latinalaisamerikkalaisesta musiikista tuli pysyviä piirteitä uuden laululiikkeen ilmaisussa. Hänen läpimurtoteoksensa oli Suomen kansallisbaletin tilausteos Seitsemän veljestä (1977). Jazzliiton Yrjö-palkinto myönnettiin hänelle 1969. (Jalkanen 1992, 185). Ojasen laajamuotoisimmat teokset ovat kantaatit Väinämöisen soitto (1974) sekä *Laulu palavasta linnusta* Matti Rossin runoon (1982). Ojanen on säveltänyt ja sovittanut musiikkia lähinnä Agit Propille ja niin pien- kuin suurempimuotoista teatterimusiikkia KOM-teatterille. Sitten Ojanen on palannut jazzin pariin, ja soittanut mm. Teppo Hauta-ahon, Jouni Kestin ja Paakkunaisen Trio Nueva Finlandian kanssa. (Vuorela & Muikku 1991, 51–52; Jalkanen 1992, 186.)

Ojasen kalevalainen jazztuotanto rajoittuu yhteen Väinämöisen soitto -kappaleeseen jazzkvartetille ja yhtyeelle. Joidenkin mahdollisten sävelmäsiteattien ja tuohitorvien lisäksi kappaleen kalevalainen anti rajoittuu Kalevalasta peräisin oleviin lyriikoihin. (Ojanen 1977.) Tämä ei ole vaatinut erityistä paneutumista kalevalaiseen musiikkitraditioon, mistä en olekaan löytänyt mainintoja kirjallisuudesta. Niinpä hänen akkulturaatioprosessinsa onkin jäänyt ohjelmiston kopioimiseen. Vaikka laululiikkeessä käytettiin jazzin ja latinalais-amerikkalaisen musiikin lisäksi paljon myös suomalaista kansanmusiikkia, Ojaselta ei ole syntynyt enempää jazzin ja kalevalaisen musiikin tyylikeinoja yhdistelevää musiikkia.

Tony Elglandille kalevalainen musiikki ei levytetyn musiikin perusteella ole mitenkään erityinen vaikuttaja, vaikka hänen yhtyeensä nimi onkin Väinämöiset. Hänen ainoa kalevalaisuuteen viittaava teoksensa on sooloimprovisaatio kontrabasolla, jossa Kalevalan sävelmän esisäe esiintyy joitakin kertoja häivähdyksenomaisesti muistumana. (Elgland 2000.) Elglandin kohdalla tuskin voidaan puhua akkulturaatiosta. Hän on improvisaatioissaan tarjonnut oman näkemyksensä kaikkien tunteesta sävelmästä, muttei sillä ole ollut syvällisempää vaikutusta hänen tuotantonsa. Kappale on kuitenkin hyvä esimerkki suomalais-ugrilaisen musiikin modernista ja omaperäisestä käytöstä, jonka kaltaista ei ole juuri tehty.

## 5 TUTKIMUSAINEISTO JA -MENETELMÄT

Tutkimuskohdetta, kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusiotyyliä, oli vaikea lähestyä mm. puuttuvan tutkimuskirjallisuuden vuoksi, joten aineiston hankinnassa oli mentävä musiikin lähteille: kuunneltava äänitteitä ja tutkittava partituureja. Tämä kaksivaiheinen tutkimusmenetelmä puolestaan vaikuttaa tutkimuksen rajaamiseen jazzsäveltäjien tapaan käyttää musiikillisia parametrejä (mm. rytmiiikkaa, metriä, melodioita ja kokoonpanoa) sekä lainaus- ja sovitus tekniikoita heidän käsitellessään kalevalaista ainesta jazzkontekstissa. Aineiston koostuminen toisaalta äänitteistä, toisaalta partituureista johti myös analyysin ja tutkimusmenetelmien kaksivaiheisuuteen. Äänitteiden kuulonvarainen analyysi antoi yleiskuvan kalevalaista musiikkia ja jazzia fuusioivasta tyylistä tarkemman partituurianalyysin tarjotessa yksityiskohtaista tietoa muutaman edustavan sävellyksen tyylistä ja kalevalaisen perinteen lainaustavoista.

### 5.1 Aineisto

Täydellisen luettelon kokoaminen jazzteoksista, joissa on käytetty kalevalaisia piirteitä, on hyvin vaikeaa, mutta olen uskoakseni päässyt varsin kattavaan tulokseen. Ainakaan laajoja tai muuten tärkeitä teoksia luettelosta ei pitäisi puuttua. Aineiston muodostava teosluettelo löytyy liitteestä 1. Kalevalaisvaikutteisten jazzsävellysten etsimisessä olen käyttänyt hyväksi äänitteiden lisäksi alan kirjallisuutta, ääniteluetteiloita (tärkeimpänä Westerbergin *Suomalaiset jazzlevytykset 1932–1976* (1978)), suomalaiskansallisia aineksia teoksissaan viljelleiden säveltäjien teosluetteiloita, haastatteluja ja levynkansitekstejä. Kaikki merkittävimmät teokset on mainittu myös suomalaisesta jazzista tai populaarimusiikista kertovassa kirjallisuudessa. Yhtenä ohjaavana tekijänä sävellysten etsinnässä toimi teoksen nimi, sillä kirjallisuudessa mainituilla teoksilla, joissa käytetään kalevalaisen musiikin piirteitä, oli Kalevalaan viittaava nimi. Pelkästään tällä perusteella olen kuunnellut joukon suomalaisia jazzlevyjä kuitenkin löytämättä *Wäinämöisen* (Elgland 2000) lisäksi muita juuri kalevalaista sävelkieltä hyödyntäviä kappaleita. Kalevalaisen perinteen, Kalevalan tai Kantelettaren mu-

kaan nimettyjä jazzteoksia on kyllä sävelletty, mutta varsin harvoissa kappaleissa on kalevalaiseen musiikkiin viittaavia aineksia. Tunnetuin ja tärkein kalevalaishenkisistä sävellyksistä on Heikki Sarmannon *Passions of a man*, baletti big bandille, johon venäläinen Boris Eifman on tehnyt koreografian (Sarmanto 1987; Sarmanto 1992). 12-osainen ohjelmallinen teos kertoo Lemminkäisen tarinan, muttei hyödynnä kalevalaista musiikkia sävelkielessään. Muita vastaavia mainitsemisen arvoisia teoksia ovat Edward Vesalan (1985) kuunnelmaa muistuttava *Kullervo* lausujalle ja jazzyhtyeelle sekä Pekka Toivasen (1999) levy *Kantelettaren parhaat*, johon hän on säveltänyt ja sovittanut kymmenen kappaletta Kantelettaren runoihin.

Kari Kompan *Loitsua* sekä Seppo Paakkunaisen *Ethnic Conphony* ja Väinämöinens *sångia* lukuun ottamatta olen kuunnellut kaikki teosluettelossa mainitut kappaleet ja tehnyt niistä kuulonvaraisen analyysin. Mainituista big band -sävellyksistä ei ollut äänitettä saatavissa, mutta kahden viimeksi mainitun kappaleen partituureja tutkimalla sain selville etsimäni musiikilliset piirteet. Kompan Loitsusta ei ollut edes partituuria saatavilla, mutta teoksesta mainitaan useammassa kirjallisessa lähteessä, joten olen liittänyt sen teosluetteloon. Huomionarvoista on, että kaikki aineiston jazzyhtyeäänitteet ovat combon itsensä tai sen keskushahmon tuottamia, mikä lisää niiden luotettavuutta säveltäjän ja yhtyeen omana musiikillisena ilmaisuna (versus tuottajan intentio).

Tarkemman analyysin kohteeksi valitsin kolme big band -teosta, joissa kalevalaista materiaalia on käsitelty eri tavoin. Näistä kappaleista oli saatavilla partituuri sekä yhtä teosta lukuun ottamatta myös äänite. Teokset edustavat lisäksi kolmen eri säveltäjän tuotantoa kolmelta eri vuosikymmeneltä ja ovat tavalla tai toisella merkittäviä. Yhtään näistä teoksista ei ole kustannettu, joten kaikki analysoidut partituurit ovat säveltäjien käsikirjoituksia, jotka sain käyttööni Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (FIMIC) nuotistosta. Analyysin apuna olen käyttänyt sävellysten äänitteitä, joista vain yhdestä, Kari Kompan *Free aspects* -teoksesta, on olemassa kaupallinen äänite (Komppa 1987). Muut äänitteet ovat Yleisradion taltioimia kantanauhoja. Tyylianalyysin raskaudesta johtuen kaikkia niitä kalevalaisen musiikin piirteitä sisältäviä big band -teoksia, joista on partituuri saatavilla, ei ollut mahdollista analysoida. Koska tällaisia teoksia on yhteensä vain kuusi, valitut teokset edustavat kattavasti eri säveltäjiä. Analyysin ulkopuolelle jääneet kappaleet ovat kaikki Seppo

Paakkunaisen säveltämiä, joten analyysiaineiston laajentaminen ei olisi tuonut esiin täysin uusia puolia, lukuun ottamatta perinnesoitimien käyttöä. Muut Paakkunaisen sävellykset poikkeavat tyyllisesti analyysin kohteeksi valitusta, mutta muistuttavat enemmän Kompan teoksen tyyliä käsitellä muinaissuomalaisista aineista. Lisäksi valitsemalla jokin toinen kappale olisi menetetty analysoitujen teosten muodostama historiallinen jatkumo.

## 5.2 Kuulonvarainen analyysi

Tavallisesti sävellysten äänitteestä tehdään transkriptio, johon varsinainen analyysi perustuu. Soivaan musiikkiin perustuva analyysi oli kuitenkin niin yleisluontoinen, että se oli mahdollista tehdä ilman transkriptioitakin. Kappaleiden nuotintaminen olisi väistämättä myös pienentänyt aineistoa, sillä näin suuren teosjoukon kirjoittaminen nuoteiksi olisi vaatinut kohtuuttoman paljon aikaa eikä se todennäköisesti olisi tuottanut uutta, merkittävää informaatiota.

Kalevalaisen musiikin käyttötavat ovat olleet jazzissa hyvin samankaltaisia kuin taidemusiikissa, mikä kävi ilmi tutustuessani ääniteaineistoon ensimmäistä kertaa. Myös Megill & Tannerin (1995) listaamat fuusiojazzin piirteet (ks. luku 2.2.2) antoivat viitteitä siitä, mihin kuulonvaraisessa analyysissä kannattaa keskittyä. Saatuaani yleiskuvan musiikista valitsin systemaattisen tarkastelun kohteeksi elementit, joissa usein esiintyi kalevalaiseen musiikkiin viittaavia piirteitä ja joissa jazzin ominaisuudet kuuluivat selkeimmin: tahtilajin, melodian, modaalisuuden/tonaalisuuden, rytmikan, fraseerauksen, käytetyn kokoonpanon, muut etniset vaikutteet, lyriikat ja kappaleen nimen. Useimmat kappaleet sisältävät jazzia vain mausteeksi ja ongelmia tuottikin rajanveto jazzin määrittelyssä. Periaatteeksi tuli sisällyttää tutkimukseen teokset, joissa oli improvisoitujen soolojen lisäksi kolmimuunteisuutta tai jazzharmoniaa ainakin jossain määrin. Big band -teosten kohdalla katsoin pelkän kokoonpanon ja siitä syntyvän soinnin olevan kriteeri jazziksi tulkitsemiselle – tosin kaikki teokset sisältävät runsaasti muitakin jazzin piirteitä. Kalevalaisen aineksen suhteen määrääviksi periaatteiksi tuli melodiasitaattien ja/tai selkeiden tyylliallusioiden sisältyminen musiikkiin.

## 5.3 Tyylialalyysi

Tutkimusmetodina käytin Jan LaRuen (1997) kehittämää tyylialalyysiä (*style analysis*). Se on hyvin perinpohjainen menetelmä sävellyksen tai sävellysjoukon tyylipiirteiden tutkimiseksi partituurista käsin ja se tuottaa runsaasti informaatiota kaikista musiikin elementeistä. Menetelmän avulla voidaan kuvata teoksen, säveltäjän tai tietyn teosjoukon musiikillista tyyliä. LaRue (ibid, 5) korostaa, ettei metodia ole tarpeen noudattaa yksityiskohtaisesti, vaan se on sovellettavissa tutkimuskohteen mukaan. Koska menetelmä on kehitetty taidemusiikin analysointiin, kaikkia hänen mainitsemiaan parametrejä ei jazzista löydä lainkaan tai ne ovat muuten vieraita ja epäolennaisia ilmiöitä. Olenkin keskittynyt analyysissä selkeästi jazziin liittyviin parametreihin, jotka ovat tämän tutkimuksen kannalta olennaisia. Analyysin apuna käytin lisäksi Rayburn Wrightin (1982) teosta *Inside the Score*, jossa hän esittelee tekemiään analyysieja tunnetuista big band -teoksista.

### 5.3.1 Tyylialalyysi menetelmänä

Tyylialalyysi perustuu musiikin viiden elementin, soinnin (*sound*), harmonian, melodian, rytmin ja kasvun (*growth*), analysoimiseen. Lisäksi kuudentena elementtinä on tekstin vaikutus musiikkiin, mutta viisi ensin mainittua muodostavat analyysin perustan. (LaRue 1997, 230–231.) Tarkempi analysoitavien piirteiden erittely on esitelty liitteessä 2.

Sointi koostuu LaRuen mukaan sointiväreistä, dynamiikasta, tekstuurista ja kudoksesta. Äänenväriin liittyvistä tekijöistä analysoidaan mm. äänenvärien valintaa ja instrumenttien luomaa kontrastia. Soinnin tekstuuriin ja kudokseen liittyen tarkastellaan homofonisuutta, polarisoituneisuutta, kaksintamista ja instrumentaation idiomaattisuutta. (ibid, 23–24, 37.) Olen lisännyt soinnin analyysiin sovitustavan (äännten asettelun) tarkastelun, joka on tärkeä aspekti big band -musiikissa. Siinä huomioidaan kunkin puhallinsektion äännten jakautuminen ahtaaseen tai hajalliseen aseteluun sekä sektioiden keskinäinen äännten jakautuminen. (Grove 2002, *orchestration*; Wright 1982, 9–10).

Harmoniassa tarkastellaan mm. tonaalisuuden ja sointujen tyyppiä sekä harmonisten osien vaihtoa. (LaRue 1997, 41, 50.) Lähestymistapani poikkeaa jonkin verran LaRuen tavasta, sillä taidemusiikin harmoniakäsitykset eivät vastaa modernin jazzin käsityksiä, jotka perustuvat sointu- tai moodikeskeisyyteen ja toisaalta korvaussointujen käyttöön. Siten analysoin teoksista vain jazziin selkeimmin liittyviä ilmiöitä. Melodian kohdalla keskityin kussakin jaksossa soivan pääteeman analysointiin, jossa huomioin teeman roolin, ulottuvuuden, liikkeen, kaaroksen sekä huippukohdat. (ibid, 69–70.) LaRue näkee rytmin kerroksellisena ominaisuutena, joka ilmenee kaikissa elementeissä ja on seurausta muiden elementtien muutoksista. Rytmin tarkasteltavat parametrit ovat rytmikudoksen tyyppi, metri, tempojen käyttö, sekä suhde muihin elementteihin. (ibid, 105–107.) LaRue käyttää muodon sijasta kasvun käsitettä korostamaan musiikin liikettä ja vitaalisuutta erotukseksi muotoon liitetystä staattisuuden ominaisuudesta (ibid, 115). Kasvu on kumuloituva dynaaminen prosessi, peräkkäisten osien muodostama intensiteetin kaarros, joka syntyy muiden elementtien tekstuurin ja intensiteetin muutoksista. Se yhdistää muut neljä elementtiä pyrkien löytämään muotoa ja liikettä luovat ilmiöt sekä teoksen tai sen osan sisäisen intensiteetin kasvumallin. Elementti pitää sisällään niin ajassa muuttuvan liikkeen (*movement*) kuin staattisen, koko kappaleen muodostavan muodonkin (*shape*). Tutkittavia parametrejä ovat tällöin osien/kappaleiden välinen suhde ja balanssi tempojen, tonaliteetin, tekstuurin, metrin, dynamiikan ja intensiteetin suhteen sekä muodon ja liikkeen luovat ilmiöt. (ibid, 126–127, 134–135.) Tekstin vaikutus (*text influence*) musiikkiin ei ole varsinaisesti oma elementtinsä, vaan LaRue yhdistää sen hierarkkisesti kasvun elementtiin. Teksti vaikuttaa erityisesti musiikin muotoon, mutta myös muihin elementteihin kuten kokoonpanon valintaan, sointiin ja melodiaan, kliimaksin paikkaan sekä runomuodon vaikutuksiin musiikin muodossa. (ibid, 148–149.)

Sävellys analysoidaan jokaisen elementin kohdalla kolmessa eri ulottuvuudessa: suur-, keski- ja pienulottuvuudessa. Ulottuvuus määrää millä tasolla analyysiä tehdään eli mikä on analysoitavan yksikön pituus. Suurulottuvuus tarkoittaa analysoitavan kohteen ylintä tasoa, joka käsittää tutkimusaineistosta riippuen teosjoukon, teoksen tai teoksen osan. Keskiulottuvuus tarkoittaa sävellyksen taitetta, jaksoa tai lauseketta. Pienulottuvuuden analysointi keskittyy fraasiryhmän, fraasin, säkeen tai motiivin tarkasteluun. Ulottuvuuksien laajuus ja rajautuminen riippuu kuitenkin

teoksesta. (ibid, 6.) Koska aineistoni koostuu useasta sävellyksestä, analysoin teokset pääosin vain suurulottuvuudessa teoksen ja sen osien tasolla. Tarpeen mukaan olen analysoinut myös keskiulottuvuuden parametrejä, mikä oli aiheellista erityisesti melodioiden tarkastelussa. Rajauksesta huolimatta aineiston tyylianalyysi tuotti hyvin runsaasti informaatiota.

### 5.3.2 Tyylianalyysin käyttö jazzissa

Selvin ero jazzin ja taidemusiikin välillä on partituurin ja nuotintetun musiikin tarkkuudessa ja siihen suhtautumisessa. Henriksson (1995) perustelee taidemusiikin analyysimenetelmien käyttöä jazzissa mm. sillä, että jazz perustuu suurelta osin länsimaiseen musiikki- ja harmoniakäsitykseen. Taidemusiikin menetelmät sopivat hänen mukaansa erityisesti yksittäisten jazzteosten analysointiin, sillä ne on kehitetty juuri teosanalyysiä varten. Hän kuitenkin korostaa kuulokuvan tärkeyttä jazzissa, sillä vaikka taidemusiikin esityskäytäntöihin liittyy monia kuulonvaraisia elementtejä, niiden osuus jazzissa on huomattavasti tärkeämpi. (Henriksson 1995, 5, 10.) Olenkin perehtynyt analysoimiini kappaleisiin myös äänitteiden kautta.

Jazzissa esittäjän ja suuren kokoonpanon kohdalla kapellimestarin rooli on suurempi kuin taidemusiikissa, sillä nuotti nähdään pikemmin musiikin tekemisen lähtökohtana kuin tarkkana ohjekirjana. Erityisesti komppiryhmän tekstuuri kirjoitetaan usein vain kursorisesti, tärkeimmät iskut ja sointupohja reaalisoituina merkiten. Jazzsäveltäjät jättävät myös taidemusiikin säveltäjiä enemmän vapauksia musiikin tulkittamiseen. Useimmissa aineiston sävellyksissä onkin jätetty tilaa improvisoitaville sooloille, joiden rooli on monessa teoksessa merkittävä kuten jazzin perinteesen kuuluu. Esittäjän näkemykset toteutuvat myös improvisoitavissa filleissä, jotka täyttävät päämelodian taukoja tai vuorottelevat sen kanssa. Näin ollen yhdestä sävellyksestä saadaan hyvinkin toisistaan poikkeavia tulkintoja ja soolojen pituuden ja sijoittumisen mukaan myös teoksen muoto voi joiltain osin muuttua. Näihin haasteisiin törmäsin kuunnellessani teoksia, joiden äänitetaltiointi saattoi poiketa merkittävästikin partituurista. Pääasiallisesti olen tukeutunut partituuriin, joka edustaa säveltäjän (pysyvämpää) intentiota. Tyylianalyysi ei ulotu improvisoitavaan musiikkiin asti, minkä puutteen LaRue (1997, 203) toteaa itsekkin. Olen siksi maininnut kappalei-

den analyyseissä niihin kirjoitettujen improvisoitavien soolojen määrästä ja roolista koko teoksen kannalta, mutta muunlaiseen käsittelyyn ei menetelmän puitteissa ollut mahdollisuutta eikä se toisaalta olisi vaikuttanut analyysin lopputulokseen – analyysin kohteena kun oli sävelletty musiikki.

Jazzissa korostuu soinnin merkitys niin säveltäjän, sovittajan kuin esittäjänkin kohdalla. Se vaikuttaa jopa harmoniaan, sillä esittäjä voi lisätä sointuihin lisäsäveliä, tehdä mieleisiään sointukäännöksiä ja halutessaan jättää soittamatta joitakin soinnun säveliä tietyn soinnin luomiseksi. Taidemusiikin sointikäsitteestä radikaalisti poikkeava sointi-ihanne perustuu persoonallisen soinnin etsintään, jonka kustannuksella saatetaan tehdä suoranaisia soittovirheitä. (Henriksson 1995, 6-7, 12.) Edellä mainituista varauksista huolimatta katson tyylialueen sopivan hyvin jazzin tutkimiseen, etenkin kun analyysin aineistona on big band -partituureja, sillä orkesterin koko edellyttää partituurin tarkempaa seuraamista kuin pienyhtyeiden kohdalla.



## 6 ANALYYSI

Aloitin kalevalaista musiikkia hyödyntävien jazzteosten analyysin kuuntelemalla läpi joukon teoksia saadakseni yleiskuvan musiikkityylistä. Kaikkien saatavilla olevien kappaleiden läpi kuunteleminen oli välttämätöntä myös luotettavan teosluettelon kokoamista varten. Varsinainen analyysi jakautuu kahteen osaan. Tein kaikkien kappaleiden äänitteistä pintapuolisen analyysin kuulonvaraisesti. Tämän lisäksi valitsin kolme erityyppistä sävellystä tarkemman tyylianalyysin kohteeksi. Tulokseksi saatiin siten paitsi kattava yleiskuvaus 'kalevalaisesta jazzista', myös kolmen esimerkkiteoksen yksityiskohtaiset tyylipiirteet ja tavat, joilla vanhaa perinnesävellystä on niissä käytetty.

### 6.1 Kuulonvarainen analyysi

Äänitteiden kuulonvarainen analyysi paljasti, että kalevalaista musiikkia hyödyntävälle jazzille ominaisia piirteitä ovat perinnesoitinien käyttö, kalevalaisten melodioiden – joista erityisesti Kalevalan sävelmän – lainaaminen, vaihtuvat tahtilajit, additiiviset tahtilajit, ajoittainen modaalisuus, suora komppi ja fraseeraus (versus kolmi- ja nelimuuenteisuus), muiden etnisten musiikkiperinteiden yhdistäminen jazziin, Kalevalaan viittaava kappaleen nimi ja Kalevalasta lainattu lauluteksti. Kaikissa teoksissa lainataan vähintään yhtä kalevalaista sävelmää, mutta sitä varioidaan tyylinmukaisesti vain big band -teoksissa. Jazz- tai rockhenkistä improvisointia on käytännössä kaikissa teoksissa. Suomalaisia perinnesoitimia, yleisimmin kanteletta, tuohihuilua, tuohitorvea ja jouhikkoa, käytetään noin puolessa kappaleista. Ulkomaisia perinnesoitimia puolestaan käytetään noin kolmasosassa kappaleista, tavallisimmin congia ja muita latinalais-amerikkalaisia lyömäsoitinta. Modaalisuutta esiintyy kaikissa big band -teoksissa, mutta vain parissa pienyhtyekappaleessa. Harmonia on tavallisesti perinteistä jazzharmoniaa yksinkertaisempaa ja varsinkin monet pienyhtyeiden kappaleet perustuvat vain kolmisointuihin ja dominanttiseptimisointuihin. Monimutkaisimmat elementit löytyvät rytmikokoonpanosta. Additiivisia tahtilajeja (yleisimmin 5/4 ja 7/4) käytetään todella paljon ja suuressa osassa tahtilaji myös vaihtuu kerran tai

useammin kappaleen aikana. Myös synkopointia ja polyrytmiikkaa käytetään melko paljon, äärimmäisenä esimerkkinä yhtä aikaa soivat 23/8- ja 28/8-tahtilajit Saastamoisen *Joutsenen jujussa* (Saastamoinen 1975). Näiden piirteiden esiintymisestä liitteen 3 taulukko antaa yleiskuvan.

Kappaleiden jazzillisuus ei ole useinkaan selvää. Pienyhtyeiden kohdalla jazz ilmenee eniten sooloissa fraseerauksena, melodiikassa ja harmoniassa, mutta myös säestysharmonioissa käytetään blue noteja sekä lisä- ja muunnesäveliä. Kalevalainen musiikki kuuluu vahvimmin juuri yhtyekappaleissa, erityisesti Karelian musiikissa, jossa jazzelementit jäävät sivuosaan. Big band -musiikin kohdalla on päinvastoin; jazz dominoi ja kalevalaisuutta on huomattavasti vähemmän.

TAULUKKO 1. Jazzin, fuusiojazzin ja kalevalaisen jazzin piirteiden vertailu (pohjana Megill & Tanner 1995, 314).

Jazz	Fuusiojazz	Kalevalainen jazz
kolmimuunteisuus	suora fraseeraus	suora fraseeraus
akustiset soittimet	sähköiset soittimet	akustiset, sähköiset ja perinnesoittimet
kehittynyt harmonia	yksikertainen harmonia	yksikertainen harmonia, modaalisuus
instrumentaali	vokaali ja instrumentaali	vokaali ja instrumentaali
improvisaatioon perustuva	lauluun/säkeistöihin perustuva	säkeistöihin ja improvisaatioon perustuva
taidestatus	kaupallisuus	taidestatus
rotokulttuuri	nuorisokulttuuri	pluralismi, maailmanmusiikki-ideologia

Taulukossa 1 on yhteenvedona esitetty perinteisen jazzin, fuusiojazzin sekä kalevalaista musiikkia hyödyntävän jazzin tunnuspiirteiden vertailu, josta on nähtävissä musiikkityylien yhteneväisyydet ja erot. Mielenkiintoista on, kuinka paljon fuusiojazzin – joka tässä siis tarkoittaa jazzrockia – tyylipiirteistä on yhteisiä 'kalevalaisen jazzin' kanssa.

## 6.2 Teosanalyysit

Tarkemman tyylianalyysin kohteeksi valikoitui kolme big band -teosta: Ilpo Saastamoisen Kalevala (1979/1980), Kari Kompan Free aspects (1982/1997) ja Seppo Paakkunaisen Väinämöinsens sång (2002) (Saastamoinen 1979, 1980; Komppa 1997; Paakkunainen 2002). Tyylianalyysin tavoitteena oli kuvata muutaman edustavan sävellyksen musiikillinen tyyli. Kalevalaisen musiikkiperinteen käyttötavat ovat mielenkiinnon kohteena juuri tyylin vuoksi.

### 6.2.1 Kalevala

Ilpo Saastamoisen Kalevala on sävelletty miessolistille ja big bandille. Seitsemänsäisen ja yli tunnin mittaisen massiivisen teoksen ensimmäinen osa valmistui 1979 ja se kantaesitettiin samana vuonna. Muut osat valmistuivat seuraavana vuonna, jolloin teos sai kantaesityksensä säveltäjän johtaman Kajaani Big Bandin esittämänä. Kalevalan ohjelma ja tärkeimmät musiikilliset tapahtumat on esitetty kaaviossa 3.

Kalevala on sävelletty täysilukuiselle big bandille, jonka saksofonistit soittavat lisäksi huilua, oboeta, klarinettia ja bassoklarinettia. Partituuri sisältää melko paljon sanallisia esitysohjeita tietyn soinnin aikaansaamiseksi erityisesti I osassa (esim. piano "ulisten", kitaralla "tulenlieskoja" ja "kaaos") (ks. nuottiesimerkki 5). Erityisesti teoksen alku johdattaa mystisellä soinnillaan kalevalaiseen maailmaan. Se on myös hyvä esimerkki Saastamoisen värikkästä kirjoitustavasta luoda juuri tietynlainen sointi kappaleeseen. Vapaista esitysohjeista ja laajasta soitinrepertoaarista johtuen teoksen yleissointi on rikas ja vaihteleva. Leimallista on laulusolistin poikkeuksellisen runsas osallistuminen, sillä sävellyksen pituudesta huolimatta instrumentaalit jaksot ovat lyhyitä. Lauluosuus on tavallisesti kaksinnettu, useimmiten huilulla tai saksofonilla. Kappaleen dynamiikka on hyvin elävää (ks. kaavio 3). Kalevalan harmonian pääfunktio on pikemmin jännitteiden luominen kuin koloristisuus. Kappale perustuu poikkeuksellisesti enimmäkseen kolmisoinnuille ja dominanttiseptimisoinnuille, joita laajemmat soinnut ovat harvinaisia. Sen sijaan tyypillisiä muunnosointuja (♭II7, ♭VII, #iii) ja korvausointuja käytetään paljon. II osassa on lisäksi free kollektiivisen improvisaation jakso. Sointusekvenssejä käytetään jonkin verran.

**I osa Synty**

intro                      soolo                      tm                      t1 t1 (t1') t2 s t3                      t3 soolot t3' t2'                      t1 t4 t5 t5'

1                      57                      105                      138                      186                      266                      342

ppp mf >                      < mf                      fff p                      mp f >                      < mp                      <ff> p                      mf mp                      f > <

rubato med.slow accel.                      nopeammin                      |-----jazzwaltz-----|                      slower

Cm: i                      C: Am: Cm:                      VI V/V/II7 i

**II osa Sotkan muna**

t6 tm t7 tm' t6 s t8/soolo s free t6 tm t9/s t9' t9 t9'

1                      66                      119                      137                      251

mf mp f mp                      mf < f < ff < ff > mp < >                      < >                      f > mp p < mf f < ff

andante                      double tempo                      a tempo                      double tempo a tempo d.tempo rit.

Cm:                      iv7 i v Hm:i                      i II Cm:i V

**III osa Väinämöisen synty**

tm t4 t5' t5'' t10/s s t11 t12 t11' s tm'

1                      19                      49                      73                      98                      118                      151

p < > mp f < > mf <                      p < < f >                      < mf > f p < fff > p > < fff

slow beat d.t. a tempo                      a tempo                      acc.rit. rubato rit.

Cm: III A:V7 I Cm:V7II7 i                      V VI vii i

t	= teema
tm	= motiiviin perustuva teema
m	= motiivi
s	= improvisoitu soolo
d.t.	= double tempo

**IV osa Sampsa Pellervoinen**

soolot t13 t14 t13' t15/s s t15' t15'' t13 t14 t13''

1                      9                      17                      66                      136                      156

f mf mp > mp < f > mp < f p mp                      mf < ff >                      mf > mp < ff

♩ = 150-160 half tempo                      rit. a tempo

Dm:                      iv Gm:V7 i C:I7                      Gm:D: C: Dm:I Gm:V7 Ii

**V osa Tammen kasvu**

t17 t17 soolo t18 t18'/soolo t19 teema20 soolo t13 teema20'

1                      14                      47                      99                      111                      199                      211                      264

> mp < mf > f > mf < ff p < f < fff > p > mp < mf > mp pp mp mf f < ff

slow latin beat med.fast accel. rit. slow beat faster slow fast waltz rit.

Gm:i                      ♭II7 ♭VI I C:I                      ♭VI7 ♭V7 VI7 I7                      Am:V7i C:I                      ♭V7 VI7 I7

**VI osa Vaskinen mies**

välike                      teema21                      teema21'                      t22 t21'' t22' teema21'' t21''

1                      71                      175                      203                      211                      229                      279

mp < f > < mf f > mp < ff > mf                      f < ff >                      < p mp < f p f mp < > mp < ff > mf f < fff

andante                      double tempo                      slow beat                      medium latin accel.

Fm:                      ♭V ♭VI7 C:G7 I                      V vii Hm:i                      III7 C:V I V vii Hm: C: Hm:i VII Em:V VI VII

**VII osa Tammen kaato**

teema15'/s välike t23 t24 t24' t24'' t15''

1                      37                      73                      130                      184                      228

pp ff pp ff pp ff fff p                      mp mf                      mp mf >                      f > fade out

slowly                      double tempo slow beat

Em:                      V Bi ♭VII Cm:iv ♭III i                      Vi C:I                      II7 iii Em: i vi Vi i Vi i

KAAVIO 3. Saastamoinen: Kalevala.

NUOTTIESIMERKKI 5. Saastamoinen: Kalevala osa I, tahdit 1-32 (Saastamoinen 1979).

*rubato*  
1 lausuen 9 17 18

Vocal  
Viel on muitaki sanoja, ongelmoita oppimia. Vilu mulle virttä virkkoi, sae saatteli runoja.

Guitar  
finger tremolo (death sounds)  
safeen ropinaa kuplimista (unregularly)  
Cm  
poco a poco cresc. diminuendo

Piano  
syntet.  
ppp

Bass  
wawing under the tonic  
volyynit etääntyen ja lähentyen

Drums  
cymbals free  
pp poco a poco cresc. dim.

19 20 21 22 23-24 25 26-32

Voc.  
Virttä toista tuulet toivat, meren aaltoiset ajoivat. Linnut liiteli sanoja, puien latvat lausehia.

G.  
8va

Pno.  
mf

Bass  
mf

Dr.  
bells cymb  
mp < >

Modulaatiot tapahtuvat tavallisesti yhteisen tai muunnetun dominanttitehoisen soinnun kautta uuden sävellajin toonikalle, joka sijaitsee vasta uuden osan tai taitteen alussa. Tyypillisiä turnaroundeja käytetään jonkin verran. Harmonia tukeekin kapaleen muotoa vahvasti. Tahtilajit vaihtuvat joka osassa useita kertoja, mutta osien pituuden huomioon ottaen melko harvoin. Käytetyimmät tahtilajit ovat 4/4 ja 3/4, mutta myös harvinaisempia tahtilajeja esiintyy ja teoksessa on lyhyt vapaarytmienkin jakso. Yhtäkkisiä tempomuutoksia pehmentää tempojaksojen päättyminen usein fermaattiin. Käytetyt rytmit ovat tasaisia, pisteellisiä rytmejä on vähän ja synkooppeja on kirjoitettu lähinnä komppiryhmälle. Etnovaikutteet näkyvät lyömäsoittajille osoitettuna "tangomaisesti" ja latin beat -merkintöinä. Rytmikka tukee erityisesti osien sisäistä muotoa. Useimmat osat harvenevat rytmikudokseltaan ennen loppua ja päättyvät fermaattiin. Teos on sävelletty tekstin pohjalta, sillä musiikki nousee selkeästi tekstistä ja on tälle alisteinen. Runomittana oleva nelipolvinen tro-

kee toistuu melodian ja säestyksen rytmisissä. Tekstin mukaisesti melodia ja kappa-  
leen tekstuuri vaihtelevat säepareittain. Sen sijaan tekstin kertaaminen on johtanut  
vain harvoin musiikin kertaamiseen. Musiikin tunnelma seurailee tekstiä, muttei  
suoraviivaisesti. Monia lyriikan tapahtumia kuvataan niiden tuottamia ääniä jäljitel-  
len, esimerkkeinä meren aaltojen kuvaus ”basson volyyymi etäännyen ja lähentyen”  
yhdessä kitaran ”kuplimisen” kanssa ja munien vierähtäminen mereen toistuvien  
pasuunoiden glissandojen saattamana.

Kalevala perustuu kalevalaisiin kaksi- tai nelisäkeisiin laulumelodioihin, joita  
varioidaan rytmisesti ja melodisesti, mutta joukossa on myös sävellettyjä teemoja.  
Vokaalimelodian ambitus on useimmiten oktaavi, mutta yhdessä säkeessä selvästi  
kapeampi. Instrumentaalimelodiat, jotka useimmiten aloittavat osan, ovat vokaali-  
melodioita liikkuvampia ja vaihtelevampia, joskin niitä on teoksessa kovin vähän.  
Suurimmat muutokset koskevat melodian diminuutiota (VIc1), augmentaatiota (Va1  
ja Vd2), moodin vaihtamista mollista duuriin (IVB3) ja tahtilajin muuttamista nelija-  
koisesta viisijakoiseksi (IVb2). Lisäksi Vb1:ssä esiintyy aiemmin esitelty vokaalime-  
lodia saksofonisektion kaanonina ja IId1:ssä trumpetti esittää vokaaliteeman rapuna  
ja inversiona. Mielenkiintoisimpia ovat sävelmien muuntaminen jazzvalssiksi ja be-  
bopmaiseen double tempoon. *Double tempo* (tai *double time*) syntyy rytmisektion yht-  
äkkiä kaksinkertaistaessa esitystempon tai melodialinjan tempon kaksinkertaistuessa  
tai tekemällä molemmat yhtäaikaan. Se on käytetty tehokeino erityisesti sooloissa ja  
brasiliaalaisvaikutteisessa jazzissa. Termiä käytetään myös tempon huomattavasta  
nopeutumisesta, vaikka se ei kaksinkertaista alkuperäistä tempoa. (Grove 2002, *dou-  
ble-time*; Kernfeld 1995, 8; Gridley 2000, 418.)

Kalevala koostuu seitsemästä osasta, mutta yhtenäinen sävelkieli yhdistää  
osat selkeäksi kokonaisuudeksi. Useimpien osien muotorakenne on avoin tai sulkeu-  
tuva ragtimemuoto VI osan rondoksi tulkittavaa muotoa lukuun ottamatta. Intensi-  
teetti kasvaa alun hiljaisista ja salaperäisistä soinneista IV ja V osan muodostamaan  
huippuun ja rauhoittuu hieman teoksen loppua kohden häipyen lopulta pois. Tätä  
kaarta tukevat tekstuurin paksuus, sointu-, melodia- ja rytmikudoksen tiheys sekä  
sointu- ja pintarytmi. Tärkein yhtenäisyyttä luova tekijä sävellyksessä on kalevalais-  
ten melodioiden käyttäminen ja samojen teemojen toistaminen eri osissa. Myös osi-  
en samantyyppinen koostuminen kontrastoivista jaksoista sekä alkaminen uuden

sävellajin toonikalta ja päättyminen seuraavan osan dominantille (toisinaan jopa toonikalle) luovat teokseen yhtenäisyyttä

NUOTTIESIMERKKI 6. Saastamoinen: Kalevala osa IV, tahdit 58-62 (Saastamoinen 1980).

Vocal

58 *f* Pel-ler-voi-nen pel-lon poi - ka, Samp-san poi-ka pik-ka - rai-nen .

Alto Sax I-II

Tenor Sax I-II  
Baritone Sax

Trumpet I-IV

Trombone I-IV

Guitar

Keyboard

Bass

Drums

*f* HH comp tangomaisesti

59

60

Voc.

61 Se-pon mai-ta kyl-vä-mä-hän tou - ko - ja ti-hit - tä - mä - hän.

A.Sax I-II

T. Sax I-II  
Bar. Sax.

Tr. I-IV

Trb. I-IV

G.

Keys

Bass

Dr.

*f* D DxC# DxC G#H G#A A<sup>b</sup>maj<sup>7b5</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7b5</sup> Cmaj<sup>7b5</sup> Dmaj DxC#

*f* 8<sup>ov</sup>

62

Am\C B<sup>b</sup>m7 F#A# Amaj<sup>9</sup> E\G# F\G<sup>b</sup>maj<sup>7b5</sup> E<sup>b</sup>maj E^A\DE^A D<sup>b</sup> Dm

Kalevala-sävellys on tyyliään runosävelmien kollaasi, mutta lukuisten sävelmäsitaittien lisäksi siinä käytetään myös tyyliäsuioita. Teemat ovat tyyppillisiä kalevalaisen perinteen kertovalle epiikalle ja tyyliään samankaltaisia tasarytmisiä sävelmiä, jotka liikkuvat useimmiten toonikalta teräsävelen ja dominantin kautta toonikalta tai subdominantille. 'Kalevalan sävelmä' tai osa siitä esiintyy useamman kerran (teema 13 kaaviossa 3).

Teemojen rytmis-melodinen variointityyli on autenttista, niin kuin teeman moodin vaihtaminen mollista duuriin tai tahtilajin muuttaminenkin. Viimeisen osan teeman sekä soolojen pohjana käytetään moodeja. 5/4-tahtilajia käytetään osissa II-V, jonka lisäksi esiintyy myös yhdistetty 3/2 2/2 -tahtilaji. Fraseeraus on suureksi osaksi suoraa, mutta kolmimuunteisuuttakin esiintyy. Kappaleen lyriikat ovat Lönnrotin Kalevalasta lainattua ja muokattua eppistä mytologiaa. Nuottiesimerkissä 6 (vrt. autenttinen nuottiesimerkki 4) Kalevalan sävelmän duurivariaatio esiintyy 1. trumpetin ja pianon kaksintamana ja se on soinnutettu poikkeuksellisesti tavallista laajemmin soinnuin, joskin enimmäkseen sekvenssinomaisesti sävelaskelittain laskevina tai nousevina sointukulkuina. Teeman yksitoikkoista rytmiä rikkovat tahdin 59 kuudestoistaosakulku ja tahdin 61 pisteellinen rytmi, joiden lisäksi rummuille on kirjoitettu tangomaista rytmikkaa.

### 6.2.2 Free aspects

Kari Kompan Free aspects on suomalaisiin kansanlauluihin perustuva sarja big bandille. Sen ensimmäinen versio sävellettiin 1982, mutta analyysin kohteena on kolmas ja uusin, vuodelta 1997 peräisin oleva versio (Komppa 1997; vrt. Komppa 1982). Tampere Jazz Orchestra kantaesitti teoksen säveltäjän johtamana Pori Jazzin pääkonsertissa vuonna 1982, jolloin teos sai paljon huomiota osakseen (Jalkanen 1992, 145). Kaaviosta 4 käy ilmi kappaleen rakenne ja tärkeimmät musiikilliset tapahtumat kalevalaista musiikkia hyödyntävissä II ja IV osassa. Säveltäjä itse ei ole nimennyt teoksen osia, mutta olen nimennyt ne tässä osien sävelmien perusteella.

Free aspectsin kokoonpanona on täysilukuinen big band, jonka saksofonistit soittavat lisäksi huiluja ja alttohuiluja. Kappale rakentuu orkesterin ja soolojen paksun ja ohuen kudoksen kontrastoivalle vuorottelulle. Melodiat ovat mollivoittoista ja niitä kaksinnetaan runsaasti. Kappaleen dynamiikka elää koko ajan, erityisesti



crescendoja ja diminuendoja käytetään paljon. Sävyt vaihtelevat kuulaasta impressionismista free jazziin. Harmoninen perusta syntyy jazzille tyypillisten laajojen sointujen sekä kvarttisointujen käytöstä, minkä lisäksi soolojen pohjana käytetään moodeja. Sointuharmonia sisältää muunnosointuja, dissonansseja, urkupisteitä ja muutamien sointusekvenssin. Harmoniarytmi on hidas ja modulaatiot tapahtuvat tavallisesti yhteisten sointujen kautta. Harmonia tukee kappaleen muotoa vahvasti, sillä tyypillisten kadenssien lisäksi jokaisella osalla on oma harmoninen pohjansa. Free aspects on homorytmisen ja polymetrinen teos. Muissa osissa tahtilaji pysyy käytännössä samana koko osan ajan, mutta I osassa se vaihtuu jopa tahdin välein.

## II osa Kalevalan sävelmä

teema 3 + variaatiot	soolot	teema 3' soolot	lopuke

## IV osa Liilii

teema 6 soolo	teema 6 t6	t6' soolot	teema 6'' soolo	t6'' soolo	t6	t6' t6

KAAVIO 4. Komppa: Free aspects, osat II ja IV.

Tempojen vaihtuvuus on hidasta, mutta säveltäjä on antanut melko paljon vapauksia solisteille useiden rubato-jaksojen muodossa. IV osan rytmikudosta luonnehtivat nopea tempo ja synkopointi, jota ei ilmene lainkaan muissa osissa. Viimeisen osan latinalais-amerikkalaiset rytmikuviot poikkeavat muutenkin muiden osien rytmikasta. Toisen rytmisesti kontrastoivan osan muodostaa Ic, jossa käytetään vapaametriikkaa, vapaarytmiikkaa, kvintoleita ja lyhyitä nuottiarvoja. Säestysrytmi

tukee kappaleen muotoa säilyen suurilta osin samana osan läpi, mutta muuttuen uuden osan alkaessa.

Teoksen jokaisen osan kansanlaulumelodia muodostaa teeman, jonka ympärille koko osa kietoutuu. Jokainen teema tai sen lyhennelmä esiintyy useamman kerran, joten voidaan puhua syklisestä muodosta osien tasolla. Sen sijaan koko kappaleelle yhteistä melodiaa tai teemaa ei ole lukuun ottamassa introssa esiteltyä pianon kvarttisointumotiivia, joka toistuu III ja IV osassa. Yhtenäisyyttä luo teemojen samanlainen esittely ja käsittely jokaisessa osassa: Ensin teema esitellään autenttisena jonkin puhallinsoittimen soolona, kerrataan isommalla kokoonpanolla kaksinnettuna ja mahdollisesti eri tavoin orkestroituna, välissä on improvisoituja sooloja ja näiden jälkeen palataan vielä melodiaan ennen loppukadenssia. Free aspects on teossarja, mikä ilmenee kaikkien musiikin elementtien kohdalla osasidonnaisuutena. Intensiteetti kasvaa jokaisessa osassa loppua kohden kunnes pitkät loppusoinnut pysäyttävät liikkeen. Havaittavissa on intensiteetin lisääntyminen myös teoksen loppua kohden: melodian rekisteri ja dynaaminen taso nousevat teoksen edetessä, samoin sointi-, rytmii- ja harmoninen kudus tiivistyvät loppua kohden. Lisäksi viimeisen osan hilpeä luonne poikkeaa muista osista.

Free aspects on kalevalaisten elementtien käyttötavan suhteen moderni sovitus, jossa hyödynnetään myös tyylialluusioita. Sävellyksessä kalevalaiset elementit näkyvät osissa II ja IV, jotka edustavat varsin erilaisia puolia kalevalaisesta melodiikasta. II osan teema on sitaatti kaksisäkeisestä Kalevalan sävelmästä (nuottiesimerkki 7; vrt. autenttinen nuottiesimerkki 1). Alttosaksofonilla ja trumpetililla esitettävä teema ei toistu samanlaisena kahta kertaa, vaan varioi jatkuvasti kalevalaisen perinteen mukaisesti, jopa kaarroksen muotoa muuttaen, mutta säilyttää silti perusmuotonsa samana. Sen sijaan rytmisen variaatio on vähäistä. Poikkeuksen tästä tekee rytmisesti yksinkertaistettu variaatio tahdeissa 29-32. Useimmat melodian esisäkeet alkavat toonikalta ja päättyvät teräsävelelle ja jälkisäkeet liikkuvat dominantilta toonikalle, mikä on tyypillistä runonlauluperinteessä. Variaatiotyypin ja melodiakaarosten lisäksi muita kalevalaisuuteen viittaavia alluusioita ovat nelipolvinen trokeemitta, 5/4-tahtilaji ja suora fraseeraus sekä yksinkertainen säestysharmonia, joka perustuu vain C-G kvintille. Pianon ja basson synkopoiva säestysrytmi viittaa latinalaisamerikkalaiseen musiikkiin.

NUOTTIESIMERKKI 7. Komppa: Free aspects osa II, tahdit 1-12 (Komppa 1997).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) includes Alto Saxophone 1-2, Trombones 1-3, Piano Bass with a 'moog' synth line, Drums, and Tambourine. The second system (measures 6-9) includes Alto Saxophone 1-2, Piano Bass, Drums, and Tambourine. The third system (measures 10-12) includes Alto Saxophone 1-2, Tenor and Baritone Saxophones, Trombone 4 and Trombones 1-3, Piano Bass, Drums, and Tambourine. The music is in 5/4 time and B-flat major. Dynamics include *mf* and *mp*.

Teoksen toinen osa, jossa käytetään kalevalaisen musiikin tyylikeinoja, on IV osa. Se on nopea 6/4-tahtilajissa kulkeva latinalaisjazz, jonka kalevalaiset piirteet liittyvät ennen kaikkea melodiasitaatteihin. Harmonia kulkee enimmäkseen kolmisoinnuin ja laajoja jazzsointuja on vain vähän. Fraseeraus on suoraa. Jazzelementit ovat ennen kaikkea kokoonpanon luoman soinnin, rytmisektion rytmiiän sekä improvisoitujen soolojen aikaansaamia. IV osassa lainattu huilun, saksofonien ja trumpetin esittämä teema on uudempaa kalevalaista tanssisävelmäperinnettä edustava Liilii, joka koostuu kahdesta tahdin mittaisesta säkeestä (aabb) (nuottiesimerkki 9; vrt nuottiesimerkki 8). Rakenne on siis harvinaisempi nelisäkeinen muoto, joka viittaa laajemman ambituksen (oktaavi) ohella uudempaan sävelmäkerrostumaan (ks. Asplund & Laitinen 1979, 31).

## NUOTTIESIMERKKI 8. Liolii



## NUOTTIESIMERKKI 9. Komppa: Free aspects osa IV, tahdit 9-16 (Komppa 1997).

Säestystharmoniana on kromaattisesti toonikalta subdominantille laskeva kulku. Teema toistuu varioimattomana mutta eri tavoin orkestroituna, jolloin lähinnä lead-soittajat tai -sektiot vaihtuvat. Poikkeuksen muodostavat kaksi erityyppistä orkesterivälikettä, joissa teemaa muunnellaan latinalaisamerikkalaisen ja taidemusii-kin keinoin. Ensimmäinen niistä on rytmis-melodinen orkesteririffi, joka esiintyy kolme kertaa ja lopulta päättää koko teoksen (nuottiesimerkki 9, tahdit 15-16). Sen pohjana on trumpettien ja saksofonien esittämä teeman esisäe, josta on synkopoi- malla ja augmentoimalla saatu latinalaistyyppinen välike. Toinen teemasta kehitetty välike on soolojen väliin sijoittuva riffimäinen muunnos (nuottiesimerkki 10).

NUOTTIESIMERKKI 10. Komppa: Free aspects osa IV, tahdit 41-44 (Komppa 1997).

The musical score shows measures 41-44. The saxophone part (Asax 1) is marked 'solo' and features a melodic line that is dimmed and rhythmically augmented. The other instruments provide accompaniment, with the drums playing a steady pattern.

Siinä teema esiintyy huilulla, saksofoneilla, trumpeteilla ja kitaralla melodisesti diminuutiona ja rytmisesti augmentoituna kahdesta tahdistä neljän tahdin mittaiseksi (ab). Melodiakaarros säilyy pääosin samana kuin alkuperäisessä teemassa, mutta loppuu aiemmin toonikan sijasta dominantille. Säestysharmonian muodostaa vain C-G-kvintti.

### 6.2.3 Väinämöinens sång

Seppo Paakkunainen on ensimmäinen jazzsäveltäjä, joka on tehnyt musiikkia big bandille kalevalaisessa hengessä. Väinämöinens sång (2002) on tuorein tällainen teos. Se on sävelletty laulusolistille ja big bandille ja ruotsinkieliset sanat siihen on tehnyt Kalevalan pohjalta Åke Grandell. Sävellyksen muoto, ohjelma ja tärkeimmät musiikilliset tapahtumat on esitetty kaaviossa 5.

Väinämöinens sång:n kokoonpanosta on poikkeuksellisesti korvattu neljä saksofonia huiluilla ja klarineteilla. Solistin osuus on todennäköisesti tarkoitettu miehen laulettavaksi ja hyräiltäväksi. Kokonaisuus on rikas, etenkin kun vaskipuhaltimet käyttävät runsaasti erilaisia sordiinoja. Lisäksi hyödynnetään pasuunoiden kykyä soittaa mikrintervalleja sekä vaskipuhaltimien growl-soittotekniikkaa. Laulumelodia on aina kaksinnettu jollakin instrumentilla. Kudos on enimmäkseen paksua tai melko paksua ja yksinkertaista ja se liikkuu enimmäkseen keskirekisterissä. Äänenvoimakkuus nousee ja tekstuurin paksuus kasvaa loppua kohti. Kappaleen harmonia on jännitteistä, soinnillista ja dissonoivaa sisältäen vähennetyn asteikon, kromatismin, modaalisuuden ja polytonaalisuuden lisäksi paljon urkupisteen käyttöä

matismiin, modaalisuuden ja polytonaalisuuden lisäksi paljon urkupisteen käyttöä ja ostinatosäestystä. Melodiassa liikutaan luonnollisen mollin ja modaalisuuden alueella. Päätöskadenssi on epätyypillisempi Am–Gdim–Am7<sup>b5</sup>–Dmaj7<sup>13#11</sup>. Teoksessa on yksi kaksisäkeinen pääteema, jota varioidaan rytmisesti ja etenkin melodisesti läpi kappa- leen, mikä saa aikaan runonlauluun liittyvän jatkuvuuden ja paikallaan pysyvyyden tunteen. Metri on säännöllinen 10/8 8/8, mutta poikkeaa tästä instrumentaaleissa vä- liosissa. Tahtilaji vaihtuu muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta joka tahdissa ja kappale sisältääkin paljon epätyypillisiä tahtilajeja.

intro A1 A2 A3

teema 1 teema 2 teema 2 t2' kaanonina t2'' t2''' t2'' t2'''  
instr.

1 15 47 66 82 129

*mf* < *f* > *mf* *p* *mf* *f* > *pp* *mf* < *mf* *mf* *mp* < *f* *ff* > *mf* *mp* < *pp* *f* *mf* > *pp* *ff*

♩=100 ♩=120 ♩=120 *rit.* ♩=60

Dm: i IV C: I Gm: i vi V C#m: i bii7 bV i

B A4 C

t2'' t2''' t2'' t2''' t2'' t2''' t2''

129 141 149 175

*mp* *mf* < *f* *mf* *f* *ff* < *fff*

♩=120-132 *molto rit.*

bV VI Am: i IV i Dm: vi<sup>o</sup> v<sup>o</sup> I7

**OHJELMA**

A1-A2 Väinämöinen valmistaa kanteleen  
A3 Väinämöinen alkaa soittaa kannelta  
B Kanteleensoiton vaikutukset luomakunnassa  
A4 Kanteleensoiton vaikutukset ihmisissä  
C Väinämöinen antaa soiton voiman ihmisuville

KAAVIO 5. Paakkunainen: Väinämöinens sång.

Teoksen keskivaiheilla (tahdit 127-141) on kontrastoiva hidaskäyttö, jonka jäl- keen tempo kasvaa kohti loppua hidastuakseen viimeisten neljän tahdin aikana. Rytmikudos on pääosin homorytmistä, mutta kappale sisältää lyhyen vapaarytmi- sen ja polyrytmisen osion (tahdit 95-105). Keskeisen rytmimodulin muodostaa suu- ren osaa kappaletta toistuva kahden tahdin kokonaisuus (nuottiesimerkki 12). Vari- aatiomuoto syntyy teeman ja sen variaatioiden sekä kontrastoivien instrumentaalis-

ten välisosien vaihtelusta. Tekstuurin ja kudoksen tihentyminen C:ssä kohti loppua, dynamiikan vähittäinen nousu ja nopeutunut tempo suuntaavat liikkeen eteenpäin ja kasvattavat intensiteettiä, joka saavuttaa kliimaksin kolmessa viimeisessä tahdissa pitkänä sointuna. Tekstin runomitta muodostaa perustan musiikin rytmille. Mittana on nelipolvinen trokee, jolloin yhdessä säkeessä on kahdeksan tavua (yhdessä säkeessä kahdeksan nuottia). Tekstin rytmi toistuu myös säestysrytmeissä. Tekstin kliimaksi on osassa A4, jossa paksu tekstuuri vahvistaa kerrontaa Väinämöisen kanteleensoiton vaikutuksista ihmisiin.

Väinämöinenens sång:ssa kalevalaiset tyylipiirteet muodostavat teoksen keskeisen aineksen ja se edustaakin runonlaulun uutta tulkintaa asiaankuuluvine variaatiomuotoineen. Ensinnäkin siinä siteerataan kahta kalevalaista sävelmää, jotka muodostavat koko temaattisen materiaalin. Lisäksi kappaleessa käytetään runsaasti tyylialluuksioita. Intron tahdeissa 1–5 lainataan Kalevalan sävelmää 5/4 4/4 -tahtilajissa (nuottiesimerkki 11).

Nuottiesimerkki 11. Paakkunainen: Väinämöinenens sång, tahdit 1-5 (Paakkunainen 2002).

Säkeen viimeinen ääni on pidentynyt tahdin mittaiseksi ja yhdessä sidotun etuiskun kanssa se luokin vaikutelman päinvastoin (4/4 5/4) ryhmittyvistä metristä. Klarinetit, sopraanosaksofoni ja pasuunat esittävät melodian esisäkeen bitonaalisesti esimollissa ja e-mollissa sekä huilu ja trumpetit jälkisäkeen f-mollissa edellisten jäädessä soimaan taustalle. Säestyksenä toimii pianon kromaattinen kuudestoistaosalinja, joka alkaa kvarttisoinnulla.

Teoksen pääteeman muodostaa kahden tahdin mittainen kaksisäkeinen ka-levalainen melodia ja sen autenttiset variaatiot (nuottiesimerkit 12–13). Teema esiin-tyy yleisimmin tetrakordin, mutta toisinaan myös pentakordin alueella. Nuottiesi-merkissä 12 on kuvattu bassoklarinetin kaksintama laulumelodian ensimmäinen esiintymä, jota toistetaan samanlaisena 16 kertaa ennen varioinnin aloittamista.

NUOTTIESIMERKKI 12. Paakkunainen: Väinämöinens sång, tahdit 15-16 (Paakkunainen 2002).

The musical score for Väinämöinens sång, measures 15-16, is presented in a multi-staff format. The vocal line is at the top, with lyrics: "Gam - la, go - da Väi - nä - möi - nen la - de ut sitt nät för nat - ten,". The instrumental parts include Flute/Piccolo, Clarinet, Soprano Saxophone, Bass Clarinet, Trumpets 3-4, Trombones 1-2, Keyboard, and Bass Guitar. The score is in 10/8 time and features a mix of eighth and quarter notes with various dynamics like *p* and *mf*.

D-mollissa kulkevaa melodiaa säestää terssitön  $Dm^{maj7}$ -sointu. Vaihtuvat tahtilajit ovat tyypillisiä runonlauluperinteessä. Kappaleen fraseerauksesta ei ole merkintöjä partituurissa, joten voidaan olettaa sen olevan suora. Koska laulajia on vain yksi, tekstiä ei kerrata kuten runonlauluperinteeseen soolona laulettaessa kuuluu. Poikkeuksen tästä muodostaa osa A3, jossa laulaja toistaa jälkisäkeen esisäkeen tekstillä tai hyräillen. Nuottiesimerkissä 13 on esitettyinä neljä eri teeman esiintymää, joista variointitekniikka käy ilmi.



NUOTTIESIMERKKI 13. Paakkunainen: Väinämöinen säng, tahdit 43-46 (a), 103-106 (b), 125-128 (c) ja 139-146 (d).

Variaatiot a-c ovat laulumelodioita, mutta d on teeman ainoasta pidemmästä instrumentaalista esiintymästä aivan kappaleen lopusta 1. trumpetin stemman mukaan. Variaatio d on myös kappaleen ainoa teeman esiintymä, jossa tahtilaji poikkeaa säännöllisestä 10/8 8/8 -tahtilajista. Säestysharmonia vaihtelee kvinttisoinnuista unisonossa ja blokkiharmonioissa esitettyihin teemoihin. Sen sijaan pitkälti melodiarytmiä toistava säestysrytmi säilyy melko muuttumattomana läpi kappaleen.

### 6.3 Analyysin yhteenveto

Kalevalaishenkistä jazzia sisältäviin äänitteisiin tutustumisesta äänitteiden kuulonvairaisen analyysin kautta partituurien tyylianalyysiin jatkunut analyysiprosessi tuotti kerroksellisesti uutta tietoa, joka tarkentui jokaisessa vaiheessa. Tyyllilliset erot kappaleiden välillä syntyvät ennen kaikkea käytetystä kokoonpanosta. Muutaman muusikon muodostama jazzyhtye on luonnollisestikin joustavampi yksikkö tehdä musiikkia kuin big band. Yhtyejazzkappaleet syntyvät usein useampien tai kaikkien yhtyeen jäsenien myötävaikutuksella ja saavat eri esityskerroilla hyvinkin erilaisia tulkintoja. Näin jazzyhtyeiden musiikki syntyy pikemmin omasta innostuksesta kuin

toisten tarpeesta. Kevyt esityskoneisto mahdollistaa myös hyvin kokeellisten teosten tai improvisaatioiden esittämisen ja levyttämisen (esim. Tony Elglandin Väinämöinen). Tästä johtuen jazzin rajojen vetäminen olikin vaikeinta juuri pienyhtyeiden teosten kohdalla. Big band -sävellykset tehdään useimmiten jollekin tietylle orkesterille ja usein vielä tiettyä tilaisuutta varten. Ainakin kaksi big band -teosta on sävelletty EBU:n (Euroopan yleisradioliiton) tilauksesta ja yksi Belgian radion ja television viihdeorkesterin tilaamana. Suuremmasta määrästä huolimatta vain yksi jazzyhtyeos, Kukon Villi itä, on valmistunut tilauksesta. Vaikka jotkut orkesterisävellykset sisältävät kokeellisempiakin jaksoja, ne on suurimmaksi osaksi kirjoitettu perinteisiksi blokkisovituksiksi, jotka on saatettu soinnuttaa modernisti. Osin tästä kertoo vähäisempi perinnesoitimien käyttö big band -teoksissa. Toista ääripäätä edustaa Paakkunaisen Nunu, jota ei voi luokitella juuri muuten kuin kokeelliseksi etnojazziksi. Toisaalta jo kalevalaisen musiikin tyylipiirteiden ja melodioiden lainaaminen jazzissa on kokeellista ja perinteestä poikkeavaa.

Perinteisistä sovitusratkaisuista johtuvat myös big band -sävellysten samankaltainen sointi, materiaalin käsittely ja rakenne. Perinnesoitimia käytetään vain josakin taitteessa, ei koskaan läpi koko sävellyksen. Poikkeuksen tästä muodostaa vain Paakkunaisen *Ethnic Conphony* (Paakkunainen 1988). Perinnesoitimilla esitetään useimmiten teemaa tai harvemmin improvisoituja sooloja, jolloin muu orkesterikudos on ohuempaa ja yksinkertaisempaa niin rytmisesti kuin harmonisestikin. Niitä käytetään siten kontrastin luojina, sillä niiden teknisistäkin rajoitteista johtuen (mm. heikko ääni, kapea sävelikkö) jazztunnelman luominen ei ole helppoa. Yhtyekappaleissa perinnesoitimet ovat elimellinen osa kokoonpanoa ja vaikuttavat sointiin joko joissakin taitteissa tai useasti läpi teoksen. Perinnesoitimien käyttöä on suosittu erityisesti introssa ja lopukkeessa. Näin on erityisesti pukinsarven kohdalla, jota on muutoin vaikea integroida jazzyhtyeen tai -orkesterin kudokseen. Muutoinkin sävellysten alussa ja lopussa on panostettu muinaissuomalaiseen aikaan johdattavan soinnin luomiseen, esimerkkeinä Ojasen Väinämöisen soitto ja Saastamoisen Kalevala.

Yleisin tapa kalevalaisuuden ilmentämiseen suomalaisessa jazzissa on kalevalaisten sävelmien siteeraaminen. Suomalais-ugrilaisen tunnelman luominen alkaakin yleensä mollivoittoisesta melodiasta, joka tuo mukanaan myös tyyppillisen metrin

ja rytmiiikan. Tämän jälkeen myös muita tyylialluusia saatetaan hyödyntää tai jättää hyödyntämättä. Vain pienessä osassa analysoituja teoksia teemaa varioidaan autenttisesti. Variointi on yleisempää big band- kuin yhtyejazzissa ja sitä käytetään kaikissa analysoiduissa kappaleissa rytmisesti ja melodisesti kuitenkin säilyttäen muoto lähellä alkuperäistä teemaa. Ylivoimaisesti eniten siteerataan Kalevalan sävelmää, todennäköisesti johtuen sen tuttuudesta niin muusikoille kuin yleisölle. Myös Maanituksia ja kantelesävelmiä on käytetty useissa kappaleissa. Sävelmien käytössä sovittajat ja muusikot ovat kuitenkin pitäytyneet autenttisisessa ilmaisussa, sillä niitä ei juuri koskaan fraseerata kolmimuunteisesti. Innovatiivisinta kalevalaisen teeman käsittely onkin Kompan Free aspectsin latinalaisjazzversioinnissa ja Elglandin sooloimprovisaatiassa. Kalevalaistyyppisiä melodioita on sävelletty jazziin hyvin vähän. Ne poikkeavat autenttisista jonkin verran kaarrokseltaan, laajemmalla ambitukseltaan ja suurten hyppyjen vuoksi. Sävellettyjä teemoja käytetään ainakin Ojajsen Väinämöisen soitossa ja Saastamoisen Kalevalassa.

Suurin osa käytetyistä teemoista esiintyy mollissa tai pienen terssin sisältävässä pentakordissa. Modaalisuutta käytetään teemojen ohella jonkin verran erityisesti soolojen pohjana. Erityisesti big band -kappaleet ovat harvinaisen dynaamisia, ja analysoiduissa teoksissa dynamiikkaa elää koko ajan jääden harvoin yhdelle dynaamiselle tasolle useamman fraasin ajaksi. Säestysharmonia on perinteistä jazzia yksinkertaisempaa, enimmäkseen kolmisointuihin ja dominanttiseptimisointuihin perustuvaa. Toisinaan harmonian muodostavat pelkät kvintti-intervallit. Big band -teoksissa käytetään jonkin verran myös kvarttisointuja. Synkopoituja tai muuten monimutkaisia rytmejä käytetään vain vähän. Miltei kaikissa kappaleissa tahtilaji vaihtuu useamman kerran ja useassa teoksessa on taitteita, joissa metri muuttuu tahdin välein. Yhdistettyjä ja additiivisia tahtilajeja käytetään huomattavasti mainstreamjazzia enemmän ja kalevalaisuuden symbolina pidetty 5/4-tahtilaji on hyvin suosittu. Vaihtuvilla tahtilajeilla onkin saatettu pyrkiä vähentämään kaksisäkeisten melodioiden ja pintarytmin monotonisuutta.

Niin big band- kuin yhtyejazzista löytyy kalevalaisen musiikin ohella paljon muiden maiden perinnemusiikkien vaikutteita. Suosituimpia ovat latinalais-amerikkalaiset rytmit ja soittimet, joiden lisäksi erityisesti intialaiset, espanjalaiset ja skandinaaviset piirteet kuuluvat useissa teoksissa. Piirpauken rytmiiikat viittaavat

usein myös Senegaliin. Big band -esimerkkejä löytyy mm. Saastamoisen Kalevalan tango- ja jazzvalssimuunnoksista. Etniset vaikutteet näkyvät erityisesti rytmikassa, vastamelodioissa ja perinnesoittimien käytöstä syntyvässä soinnissa.

Suurin osa sävellyksistä on instrumentaaleja, mutta jonkin verran käytetään myös laulusolistia. Laulutekstit ovat aina joko suoraan Kalevalasta lainattuja tai niiden pohjalta muokattuja. Yllättäen Lönnrotin Kanteletarta ei ole lainattu lainkaan, vaikka sen voisi kuvitella sopivan jopa Kalevalaa paremmin laulettavaksi arkipäivään liittyvien, ei-mytologisten aiheidensa vuoksi. Taide- ja populaarimusiikissa Kanteletarta on käytetty laulutekstinä Kalevalaa useammin. Nelipolvisen trokeen runomitta vaikuttaa erityisesti teosten melodia- mutta myös säestysrytmeissä sekä jakaa melodian säepareihin ja tekstuurirytmien melodiakaaroksen mukaan myös teoksissa, joissa ei ole vokaaliosuutta, mutta jonka kalevalaiset melodiat perustuvat samaan runomittaan.

Kaikille kappaleille on ominaista teeman ja soolojen kontrastoiva vuorottelu, poikkeuksena kuitenkin Paakkunaisen Väinämöinens sång, jossa ei ole improvisoitavia sooloja lainkaan. Suurin osa big band -teoksista on laajoja sarjamuotoisia sävellyksiä, muutoin kappaleiden muotorakenteet vaihtelevat AB-parimuodosta monimutkaiseen kehysmuotoon. Yhtyekappaleissa käytetyin on teeman ja soolojen vuorottelusta syntyvä syklinen muoto. Kalevalaiseen perinteeseen kuuluvaa variaatiomuotoa käytetään yllättäen ainoastaan Paakkunaisen Väinämöinens sång -kappaleessa.

Analysoidut teokset osoittivat, ettei kalevalaisen musiikkiperinteen ja jazzin yhteensovittaminen ole aivan yksinkertaista. Vaikka sävellyksissä on toisinaan onnistuttu luomaan suomalais-ugrilaisesta menneisyydestä kumpuava tunnelma ja fuusioimaan musiikkityylejä, on kalevalainen ja jazzaines usein erotettu eri taitteisiin: leimallisesti kalevalaiseen teemaan, jota säestetään yksinkertaisin harmonioin ja mahdollisesti perinnesoittimin, ja jazzsooloihin, jotka perustuvat kolmimuunteiseen fraseeraukseen, blue notien ja muiden muunne- ja lisäsävelten käyttöön, laajoihin säestyssointuihin ja monimutkaisempaan rytmikkaan. Teema- ja soolotaitteet voivat erota toisistaan tunnelman lisäksi myös tempon, metrin ja kokoonpanon suhteen. Tämä kävi ilmi myös tyylianalyysissä, jossa instrumentaalit tai muuten välikkeinä toimivat osat poikkeavat selkeästi teemasta vaihtelevamman luonteensa

vuoksi (melodiat, rytmikka, tekstuuri). Myös päinvastaisia esimerkkejä löytyy (mm. Paakkunaisen Väinämöinens sång). Luonnollisesti kappaleen intensiteetti tihenee ja saavuttaa myös kliimaksinsa sooloissa. Tärkeimpiä yhtenäisyyden luojia sävellyksissä ovat teeman toistuminen, teemaan liittyvä metriikka ja rytmikka sekä useita teemoja sisältävissä teoksissa teemojen samankaltainen käsittely. Myös suhteellisen samankaltaisena pysyvä sointi voi aikaansaada yhtenäisyyttä.

Bartók (1931) jakaa kuuluisassa luokittelussaan perinnesävelmusiikin käyttötavat taidemusiikissa neljään kategoriaan, jotka ovat kansanlaulu teoksen keskeisenä sisältönä, talonpoikaissävelmän varustaminen säestyksellä, kansansävelmäjäljitelmä ja kansanmusiikillinen ilmapiiri taidemusiikin kielessä. Salmenhaara (1978, 224) pitää selvänä, ettei luokittelu enää vastaa musiikin käyttötapoja nykymusiikissa, mutta Bartókin luokittelu on silti käytetty teoria vielä nykyäänkin (vrt. Kurkela 1987, 112-114). Analysoidut teokset asettuvat autenttisen materiaalin vapaan käytön (mm. Väinämöinens sång ja Kalevala) ja monimutkaisen sovituksen (Free aspects) alueille painottuen jälkimmäiseen. Miltei kaikki teokset sijoittuvat kategoriaan kansanmusiikillinen ilmapiiri ei taidemusiikin vaan jazzin kielessä, sillä runsaiden tyylialluusioiden käytön myötä perinnesävelmusiikista on tullut syvällisempi osa kappaleita. Näin sopii odottaakin musiikilliselta tyyliuusiolta.

## 7 DISKUSSIO

'Kalevalainen jazz' on selvästi 1970-luvun kansanmusiikkiliikkeen tuote, jossa näkyvät samat ilmiöt kuin aikakauden muussakin populaarimusiikissa niin kansallisesti kuin kansainvälisesti. Kalevalan 150-vuotisjuhlavuoden 1985 tuottaman sävellyspiikin jälkeinen hiljaisempi kausi kesti jopa yli 1990-luvun, jolloin maailmanmusiikki-ilmiön syntyminen nosti ei vain oman musiikkiperinteen vaan myös ulkomaiset musiikkiperinteet kiinnostuksen valokeilaan. Silti vuosikymmen osoittautui aallonpohjaksi kalevalaisvaikutteisen jazzin säveltämisessä. Uusi nousu, johon oli osallisena nuoren polven tekijöitä, tapahtui 2000-luvun alkuvuosina, joten fuusiotyylin eläminen jatkossakin näyttää valoisalta.

Äänitteisiin perustuvan kuulonvaraisen analyysin avulla olen löytänyt kalevalaisvaikutteisen jazzin yleiset tyylipiirteet, joita ovat sävelmäsitaitien käytön lisäksi tyylialluusiot kuten vaihtuvien ja harvinaisten tahtilajien ja etenkin 5/4-tahtilajin käyttö, suora fraseeraus ja perinnesoitimien liittäminen perinteiseen kokoonpanoon sekä Kalevalaan viittaavat lyriikat, nimi tai ohjelma ja ulkomaisten perinnesävellysten vaikutteet erityisesti rytmikassa ja soittimistossa. Mm. norjalaisen, intialaisen, kuubalaisen ja eteläafrikkalaisen perinnesävellyksen fuusiointi jazziin sisältää monia samoja elementtejä, joten näiden kattokäsitteelle etnojazzille olisi todennäköisesti mahdollista hahmotella yhteisetkin tyylipiirteet (ks. Hunt 2000, 111–113; Callingham 1999, 661; Cronshaw 1999a, 216; 1999b 303–304). Tosin muiden musiikkiperinteiden fuusioissa korostuu rytmikka huomattavasti kalevalaista jazzia enemmän. Tai itse asiassa osuvampaa olisi sanoa, että kalevalaista jazzia leimaa monikerroksisen rytmikan puuttuminen. Kiinnostavimmat ja siten myös lainatuimmat kalevalaisen musiikin tyylipiirteet liittyvätkin melodiikkaan, metriikkaan ja variaatioon.

Kalevalaista jazzia voikin kuvata etnojazzin alalajiksi käsitteellisesti mutta myös yhteisten musiikillisten piirteiden vuoksi. Etnojazz on fuusiomusiikkia, jossa yhdistetään eri musiikkikulttuureja tai useampaa perinnesävellyskäytäntää jazziin. Fuusiossa jotkin musiikinlajien piirteet säilyvät, jotkin lieventyvät tai katoavat kokonaan (ks. Ramnarine 2003, 215). Näin käy myös jazzin tunnuspiirteille ja siksi syntyvän musiikin jazzillisuudesta voi olla montaa mieltä. Musiikin määrittäminen jazziksi on siten jokaisen kuulijan ja tutkijan oman arvioinnin varassa. Myös perinnesävellyksen

puolestapuhujat nousevat helposti puolustamaan 'autenttisen' perinteen säilyttämistä sitä muokkaavia ja modernisoivia toimenpiteitä vastaan. Vaikka perinnemusiikki imee elementtejä toisista kulttuureista ja muuttuu jatkuvasti, sitä paradoksaalisesti pidetään osana traditiota. Olenkin ottanut avarakatseisen lähestymis- ja määrittelytavan niin jazziin kuin kalevalaiseen musiikkiinkin, sillä muussa tapauksessa tutkimus olisi kuihtunut vain muutaman yksittäisen kappaleen analysointiin.

Tutkimuksen aineisto koostuu sovitetusta ja fuusioidusta perinnemusiikista, jota ei voida arvottaa tai esteettisesti verrata alkuperäiseen, autenttiseen kalevalaiseen musiikkiin. Kyse on musiikista, joka hyödyntää muinaismusiikin tyylipiirteitä ja esittää siitä omia tulkintojaan, mutta varsinaisena perinnemusiikkina sitä ei voida pitää. Teokset ovat syntyneet ainakin jossain määrin elleivät täysin jazzin kontekstissa, jonka tyylipiirteet ja estetiikka ovat ohjanneet säveltämistä ja sovittamista. Tästä syystä runosävelmien käsittelytapa on ollut yllättävän autenttista variaatiotyyleineen ja vaihtuvine metreineen ja moodeineen. Toisaalta monet jazzpiirteet ovat lieventyneet, mutta löytyypä joistakin sävellyksistä jopa jazzin erityispiirre kolmimuunteisuuskin. Erityisesti jazzkokoonpanojen käytöstä syntyvän soinnin vuoksi kalevalaisen musiikin ja jazzin fuusio on lähempänä jazzia kuin perinnemusiikkia, vaikkei valtavirtajazzista olekaan kyse. Fuusiossa herkimmin näyttävät katoavan kolmimuunteisuus ja laajat jazzharmoniat improvisaation säilyessä vielä jazzille kaikkein etäisimmissäkin musiikin muodoissa. Toisaalta kalevalaiseen perinteeseen elimellisesti kuuluva variaatio tulee luovimmillaan lähelle jazzin improvisointia. Myös muinaismusiikkiin kuuluva sävelikköajattelu lähestyy modaalista improvisointia.

Musiikillisesti kalevalainen jazz on kuten mikä tahansa fuusiojazzin muoto. Etnojazzissa perinnemusiikin asema on vahva ja sen alkuperä tärkeä, näin myös kalevalaisvaikutteisessa jazzissa. Perinteen läsnäoloa musiikissa korostavat usein mukana oleva laulettu teksti sekä kappaleiden nimet ja ohjelma, jotka liittyvät kalevalaiseen perinteeseen (Kullervo, Sammon taonta, Loitsu jne.). Jazzissa jo suomenkielinen kappaleen nimi on viesti, sillä useimpien suomalaistenkin jazzteosten nimet ovat englanninkielisiä. Musiikin suomalaisuuden esiintuominen jazzissa on lähtökohtaisesti tärkeää, eikä kukaan jazziin perehtynyt musiikinkuuntelija voi olla huomaamatta kansallisia piirteitä kappaleissa vaikkei niitä kalevalaisiksi tunnistaisikaan.

Fuusiomusiikki sisältää aina kytkentöjä useisiin eri teksteihin, tässä tapauksessa musiikkiteoksiin ja -tyyleihin. Kappaleiden intertekstuaalisten suhteiden ja lainustekniikoiden tutkiminen osoitti, että jazzmuusikot suhtautuvat perinteeseen ensisijaisesti kunnioittavasti. Tästä kertoo jo ydinmuusikoiden perusteellinen perehtyminen kalevalaiseen musiikkiin ja alkuperäisäänityksiin arkistoissa. Heidän tapansa suhtautua muinaissuomalaiseen musiikkikulttuuriin edustaa perinteen säilyttämistä ja restauraatiota, perinteisten elementtien käyttämistä uudenaikaisessa kontekstissa. Restauration on yksi tärkeimpiä syitä kalevalaisen musiikin piirteiden käyttöön suomalaisessa jazzissa, sillä vanhaa perinnettä säilyttämällä ja fuusioimalla on luotu musiikillisesti jotakin aivan uutta. Säveltäjät ja muusikot pyrkivät kalevalaista musiikkia hyödyntämällä ennen kaikkea luomaan oman tyylinsä ja/tai omia moderneja tulkintojaan. Tässä tutkimuksessa käsitellyt kappaleet voi halutessaan nähdä myös perinnesävelmien covereina, jotka ottavat kantaa viittaamaansa musiikkiin kunnioituksen tai omistuksen muodossa. Tämän musiikillisten elementtien kehittelyn ja eri lähteiden yhteensulautumisen tuloksena on syntynyt kulttuurifuusio, kalevalainen jazz.

Kalevalaista jazzia tutkittaessa akkulturaation lähtöasetelma kääntyy päinvastoin kuin Thiamin kaaviossa (kaavio 1) on esitetty: jazz toimii vanhana traditiona ja kalevalainen musiikki uusvanhana kulttuuri-ilmiönä, jonka vaikutusta ja omaksumista jazzissa tarkastellaan. Kalevalainen musiikki oli 1970-luvulla aidosti uutta musiikkia – eikä pelkästään suomalaisen jazzin näkökulmasta, johon aiemmin oli sulautunut lähinnä tanssi- ja iskelmämusiikin piirteitä – sillä se oli käytännössä kuollut musiikkiperinne, täysin unohdettua ja tuntematonta musiikkia, joka nousi ihmisten tietoisuuteen kansanmusiikin uudelleen nousun yhteydessä. Fuusiotyyli kalevalainen jazz, joka yhdistelee useiden eri musiikkityylien elementtejä, sijoittuu Thiamin kaaviossa oikealle, omaperäisen fuusion ja musiikillisten elementtien kehittelyn maastoon, mutta tällöinkin musiikkiin liittyy aina myös jazzelementtejä. Säveltäjien henkilökohtaisilla kokemuksilla kalevalaisesta musiikkiperinteestä, joita useammalla keskuhenkilöllä on jo lapsuudesta, on ollut merkittävä inspiroiva vaikutus musiikillisen kulttuurifuusion syntyyn. Kalevalainen musiikki on jäänyt elämään säveltäjien tyylissä ja tuotannossa hyvin eri tasoisina ilmiöinä yksittäisistä kokeiluista syvällisesti osaksi omaa tyyliä omaksuttuun muotoon. Tärkeimmillä tyylin säveltäjillä, Paakku-



naisella, Kukolla ja Saastamoisella, akkulturaatio on ollut vahvaa ja muinaissuomalainen musiikki on muodostunut osaksi omaa musiikillista ilmaisua. Kurkela (1994, 136) esittääkin ajatuksen, ettei kalevalainen musiikki ehkä olekaan täysin kuollut, vaan se säilyisi suomalaisten sielussa. Hän uskoo kalevalaisen musiikin vaikutteiden löytyvän juuri uusimpien fuusiotyylien syvärakenteista.

Suomalaisen jazzin kansallisuutta ei tämän tutkimuksen puitteissa ollut mahdollista kartoittaa kuin yhdestä näkökulmasta, kalevalaisen musiikin kautta. Yhtä lailla muut perinnemusiikin lajit kuten joiut, itkuvirret ja pelimannimusiikki sekä virret ovat vaikuttaneet suomalaisen jazzin muotoutumiseen. Oma vaikutuksensa on ollut myös mm. maantieteellisellä sijainnilla, jazzkoulutuksen järjestäytymisellä ja valtion taloudellisella tuella, joka on mahdollistanut useiden kokeellisten teosten syntymisen. Kurkela uskoo suomalaisuuden näkyvän myös tavassa yhdistää eri musiikinlajeja toisiinsa:

”Suomalaisuus on ennen kaikkea tapa, jolla kulttuurifuusiota toteutetaan, mitä elementtejä siihen valitaan, mitä jätetään pois ja kuinka niitä yhdistellään. Joka vuosikymmenellä fuusio on hankkinut materiaalia kolmesta - - lähteestä: länsimaisesta taidemusiikista, perinnemusiikista ja afroamerikkalaisesta traditiosta.” (Kurkela 1994, 135.)<sup>5</sup>

Austerlitz (2000, 199) puolestaan muistuttaa kulttuurin olevan opittu asioiden kokonaisuus ja yksinkertaistaa musiikin kansallisuuskysymyksen muotoon: ”Jos suomalaiset uskovat jonkin tietyn musiikkityylin olevan suomalaista, se on suomalaista.”

Tutkimusta aloittaessani olin kiinnostunut löytämään jazzin suomalaisia piirteitä ja tarkensin huomion vanhimpaan suomalaiseen musiikkiperinteeseen, kalevalaiseen musiikkiin. Tämän fuusion seurauksena onkin syntynyt omaperäistä jazzia, jossa ovat kuultavissa sekä afroamerikkalaiset että suomalais-ugrilaiset juuret, liittyypä niihin usein myös muiden musiikkikulttuurien piirteitä. Vaikka musiikkityyli eivätkä sitä edustavat kappaleet ole saavuttaneet vakiintunutta asemaa jazzin kentällä ja ilmiö on jäänyt tuntemattomaksi myös suurelle yleisölle joitakin Piirpauken levytyksiä lukuun ottamatta, myös nuoremman polven jazzmuusikot ovat tehneet omia versioitaan kalevalaisista sävelmistä ja nimenneet teoksiaan Kalevalan mukaan.

---

<sup>5</sup> ”Finnishness is, first of all, the way in which the cultural fusion has been carried out, what has been chosen, what has been rejected and how different elements have been combined. In every decade the fusion has obtained material from the three - - sources: Western art, folk and Afro-American traditions.” (Kurkela 1994, 135.)

Uskonkin suomalais-ugrilaisen fuusiojazzin elävän myös tulevaisuudessa ja näin jatkavan kansallisen jazzin kuvan maalaamista.

## LÄHTEET

### A Kirjalliset lähteet

- Aho, K. (1985). *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.
- Anonyymi, (1980). *Pori Jazz 1975-1978*. Pori Jazz 66 ry. Lahti: Painosilta Oy.
- Anttonen, P. (1999a). Johdanto. Teoksessa Anttonen, P. & Kuusi, M. (toim.) *Kalevala-lipas*. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Anttonen, P. (1999b). Eepos. Teoksessa Anttonen, P. & Kuusi, M. (toim.) *Kalevala-lipas*. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Anttonen, P. (1999c). Kalevala ja taide. Teoksessa *Kalevala-lipas*. Anttonen, P. & Kuusi, M. (toim.) Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Asplund, A. & Laitinen, H. (1979). *Kalevalaisia lauluja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki: Offset Oy.
- Asplund, A. (1981a). Kalevalaiset laulut. Teoksessa Asplund, A. & Hako, M. (toim.) *Kansanmusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vaasa, 18–43.
- Asplund, A. (1981b). Pelimannimusiikki ja uudet soittimet. Teoksessa Asplund, A. & Hako, M. (toim.) *Kansanmusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vaasa, 125–163.
- Austerlitz, P. (2000). Birch-Bark Horns and Jazz in the National Imagination: The Finnish Folk Music Vogue in Historical Perspective. *Ethnomusicology* 44 (2), 183–213.
- Backlund, K. (1998). Big band musiikin ilmaisukeinona. Teoksessa Talasniemi, H. (toim.) *Big band käsikirja*. Suomen big band -yhdistys. Helsinki: Hakapaino, 45–61.
- Bartók, B. (1931/1972). Von Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit. Teoksessa Szabolcsi, B. (toim.) *Béla Bartók. Weg und Werk*. Budapest: Vöttele Bärenreiter-Verlag Karl, 164–177.
- Bruun, S., Lindfors, J., Luoto, S. & Salo, M. (2001). *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Butler, M. (2003). Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers of Pet Shop Boys. *Popular Music* 22 (1), 1–20.

- Callingham, R. (1999). South Africa. Jazz – hip kings, hip queens. Teoksessa Broughton, S., Ellingham, M. & Trillo, R. (toim.) *World Music*. Vol. 1. London: The Rough Guides, 660–668.
- Cronshaw, A. (1999a). Norway – fjords and fiddlers. Teoksessa Broughton, S., Ellingham, M. & Trillo, R. (toim.) *World Music*. Vol. 1. London: The Rough Guides, 211–218.
- Cronshaw, A. (1999b). Sweden – a devil of a polska. Teoksessa Broughton, S., Ellingham, M. & Trillo, R. (toim.) *World Music*. Vol. 1. London: The Rough Guides, 298–308.
- Ennekari, R. (1996). *Pori Jazz. Kolme vuosikymmentä improvistointia*. Porvoo: WSOY.
- Fairley, J. (2001). The ‘local’ and ‘global’ in popular music. Teoksessa Frith, S., Straw, W. & Street, J. (toim.) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press, 272–289.
- Fantapie, H-C. (1987). Le kalevala dans la musique savante moderne. Teoksessa Kirkinen, H. & Perrot, J. (toim.) *Le Monde kalevaléen en France et en Finlande*. Pariisi: Association pour le Développement des Etudes Finno-ougriennes. Suomalaisen kirjallisuuden seura, 128-144.
- Feather, L. (1965). *The Book of jazz. From then till now*. New York: Bonanza Books.
- Gridley, M. J. (2000). *Jazz Styles*. New Jersey: Upper Saddle River.
- Gronow, P. & Saunio, I. (toim.) (1970). *Äänilevytieto*. Porvoo: WSOY.
- Grove: The New Grove dictionary of jazz. Vol. 1-3. (2002). *Arrangement, form, harmony, improvisation, orchestration, rhythm, scale, sound*. Kernfeld, B. (toim.). Taunton: Quebecor World.
- Haapala, A. (1989). Taito, taide ja tyyli. Joitakin huomioita taiteilijan olemisesta. *Synteesi* 8 (3), 49–58.
- Haavisto, J. (1991). *Puuvillapelloilta kaskimaille. Suomalaisen jatsin ja jazzin vaiheita*. Keuruu.
- Haavisto, J. (1996). *Seven Decades of Finnish Jazz*. 5th Nordic Jazz Research-worker Conference, erikoispainos. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Heiniö, M. (1984). *Innovaation ja tradition idea. Näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Suomen Musiikkiteollinen Seura. Helsinki: Offset Oy.

- Henriksson, J. (1995). Jazz ja taidemusiikin analyysimenetelmät. *Musiikin suunta* 17 (4), 5–13.
- Hunt, K. (2000). India – East/West fusions. Teoksessa Broughton, S. & Ellingham, M. (toim.) *World Music*. Vol. 2. London: Rough Guides, 109–116.
- Jalkanen, P. (1989). *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Jalkanen, P. (1992). *Pohjolan yössä*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kernfeld, B. (1995). *What to listen for in jazz*. New York: Vail-Ballou Press.
- Konttinen, M. (1985). The Folk tradition in Finnish jazz and light music. *Finnish Music Quarterly* 1-2, 32–35.
- Korsyn, K. (1991). Towards a new poetics of musical influence. *Music Analysis* 10 (1–2), 3–65.
- Kukko, S. (1986). Kansiteksti levyssä Piirpauke, *Villi itä*. Rockadillo Records. ZEN 2004.
- Kurkela, V. (1994). Long-term Fusion and Lost Tradition. Towards a Historiography of Finnish Popular Music. Teoksessa Luukkola, V. & Saha H. (toim.) *Explorations in Finnish and Hungarian Folk Music and Dance Research*. Vol 1. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 35, 131–139.
- Kurkela, V. (1989). *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Jyväskylä: Gummerus.
- Lahdelma, T. (1984). Subtekstisyys. *Synteesi* 3 (1–2), 74–86.
- Lainela, R. (1984). Paroni Paakkunainen, tanohuulisti. *Synkooppi* 7 (3), 18–20.
- LaRue, J. (1997). *Guidelines for style analysis*. Michigan: Harmonie Park Press.
- Lehtonen, E. (1983b). *Suomalaisen rockin tietosanakirja*. Osa 2. Sointi-kirja 24. Tampere: Fanzine Oy.
- Leisiö, T. (1985). *Rapapallit ja lakuttimet. Muinaissuomalaisia soittimia*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 18. Kauhava: Kauhavan Sanomalehti Oy.
- Leisiö, T. (1976). Vanhojen aerofoniemme kansanomaisen taksonomia ja historiallinen tulkinta. Teoksessa Laitinen, H. & Westerholm, S. (toim.) *Paimensoittimista kisällilauluun*. Alajärvi: Alaprint Oy, 90–123.
- Leisiö, T. (1981). Vanhimmat soittimet. Teoksessa Asplund, A. & Hako, M. (toim.) *Kansanmusiikki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vaasa. s. 53–63.

- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Pentaluma: Sher Music.
- Lilliestam, L. (1988). *Musikalisk ackulturation – från blues till rock*. Göteborg: Graphic Systems AB.
- Litweiler, J. (1984). *The Freedom Principle. Jazz after 1958*. New York: William Morrow and Company.
- Louhivuori, J., Kaipainen, M. & Toiviainen, P. (1996). Runosävelmiä tuottava ja itseorganisoituva keinotekoinen hermoverkko. *Etnomusikologian vuosikirja 8*. Helsinki: Hakapaino Oy, 44–59.
- Lyytikäinen, P. (1991). Palimpsestit ja kynnystekstit. Teoksessa Viikari, A (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere: Tammer Paino, 145–179.
- Makkonen, A. (1991). Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa Viikari, A. (toim.) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tampere: Tammer Paino, 9–30.
- Megill, D. W. & Tanner, P. O. W. (1995). *Jazz issues. A Critical history*. Wm. C. Brown Communications.
- Nicholson, S. (1998). *Jazz-Rock. A History*. Canongate Books.
- Niiranen, O. (2003). *Baron*. Riihimäen kirjapaino.
- Otavan Iso musiikkietosanakirja. (1978). Vol. 3. *Parafraasi, sitaatti*. Helsinki: Otava.
- Otavan Musiikkieto (1987). *Crossover-musiikki, fuusio, kollaasi*. Virtamo, K. (toim.). Helsinki: Otava.
- Otonkoski, L. (1991). Kollaasi - Mozzuhinin kasvot. Teoksessa Otonkoski, L. (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Jyväskylä: Gummerus, 181-198.
- Porthan, H.G. (1766–78/1983). *Suomalaisesta runoudesta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Vaasa: Vaasa Oy:n kirjapaino.
- Ramnarine, T. K. (2003). *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. The University of Chicago Press.
- Russo, W. (1974). *Jazz composition and orchestration*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Saha, H. (1996). *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

- Saha, H. (1994). Variation as the Defining Characteristic of Folk Music. Teoksessa Luukola, V & Saha, H (toim.) *Explorations in Finnish and Hungarian Folk Music and Dance Research*. Vol. 1. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 35. Kauhava, 107–111.
- Salmenhaara, E. (1985). Kalevala, Sibelius ja Suomen säveltaide. *Musiikki* 1-2, 75-92.
- Salmenhaara, E. (1978). Kansanmusiikin käytöstä suomalaisessa taidemusiikissa. *Musiikki* 8 (4), 211–226
- Silas, P. (2002). *Finnish jazz 2002*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. Tampere: Offset-tiimi ky.
- Talasniemi, H. (1998). Suomalaisten big bandien vaiheista. Teoksessa Talasniemi, H. (toim.) *Big band -käsikirja*. Helsinki: Suomen big band -yhdistys r.y., 15–42.
- Taylor, T. (1997). *Global Pop. World Music, World Markets*. Routledge.
- Thiam, R. (1996). Sakari Kukko – suomalainen musiikintekijä ja ulkoeurooppalaisten vaikutteiden omaksuminen. *Etnomusikologian vuosikirja* 8, 142–162.
- Vuorela, J. (1990). *Kari Komppa*. Finnish composers –sarja. FIMIC.
- Vuorela, J. & Muikku, J. (1991). *What about Jazz in Finland?* FIMIC ja Suomen Jazzliitto.
- Väisänen, A.O. (1923/1990). Kantelesoitin. Teoksessa Pekkilä, E. (toim.) *Hiljainen haltioituminen*. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 164–166.
- Väisänen, A.O. (1927/1990). Eräs kanteletutkimus. Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen*. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 167–175.
- Väisänen, A.O. (1936/1990). Kansanmusiikki. Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen*. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 47–57.
- Väisänen, A.O. (1943/1990). Laulu ja soitto kansanelämässä. Teoksessa Pekkilä, Erkki

- (toim.). *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 42–46.
- Väisänen, A.O. (1944a/1990). Runolaulajat ja runosävelmät. Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 88–92.
- Väisänen, A. O. (1944/1990). Kalevalanmitta ja runosävelmät. Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 95–103.
- Väisänen, A.O. (1949/1990). Kalevalan sävelmä. Vertaileva tutkielma. Teoksessa Pekkilä, Erkki (toim.). *Hiljainen haltioituminen. A.O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 103–120.
- Westerberg, H. (1978). *Suomalaiset jazzlevytykset 1932-1976.* Suomen jazzliitto ry. Helsinki: PAB Offset.
- Wright, R. (1982). *Inside the Score. A detailed analysis of 8 classic jazz ensemble charts.* New York: Kendor Music.

## B Nuotit

- Acerbi, G. (1802). *Nuko, nuko pico linto.* Suomen Kansan eSävelmät. [www.jyu.fi/musica/sks](http://www.jyu.fi/musica/sks). 29.3.2005.
- Komppa, K. (1982). *Free aspects (on Finnish folk songs).* Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Komppa, K. (1997). *Free aspects (on Finnish folk songs).* Toinen korjattu versio. Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Paakkunainen, S. (1988). *Ethnic Conphony.* Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Paakkunainen, S. (2002). *Väinämöinenens sång.* Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin



tiedotuskeskus.

Saastamoinen, I. (1979). *Kalevala I*. Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Saastamoinen, I. (1980). *Kalevala II*. Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

Saastamoinen, I. (1980-luku). *Väinämöisen soitto*. Käsikirjoitus. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

## C Äänitteet

Esa Pethman Quartet. (1964). Paimenlaulu / Shepherd Song. Äänitekokoelmalla *Suomalainen äänilevy 100 vuotta*, Vol. 6. Warner/Chappel Music Finland. ÄKTCD-100V. Julkaistu aiemmin äänitteellä Scandia FIFSC 6400065.

Espoo Big Band. (1990). *Espoo Big Band plays Sakari Kukko*. Omakustanne. EBBCD1.

Karelia. (1970). *Suomi pop*. Finnlevy SFLP 9509.

Karelia. (1971). *Suomi pop 2*. PSO Productions TOP-LP 514.

Komppa, K. (1984). *Makumoka*. Pro records PRO 002.

Ojanen, E. (1977). *Väinämöisen soitto*. Love Records LRLP 186.

Paakkunainen, S. (1972). *Nunnu*. Blue Master Special SPEL 301.

Paakkunainen, S. (1982). *Nunnu*, I osa. Konserttiäänitys 24.1.1992. Esittäjänä UMO. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, dat 438.

Piirpauke. (1975). *Piirpauke*. Love Records LRLP 148.

Piirpauke. (1986). *Villi itä*. Kalevalainen rapsodia. RockAdillo Records ZEN CD 2004.

Saastamoinen, I. (1976). *Joutsenen juju*. Love Records LRLP 177.

Saastamoinen, Ilpo. (1985a). *Kalevala*. Osat 1–3. Konserttitaltiointi 15.2.1985. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, dat 442.

Saastamoinen, Ilpo. (1985b). *Kalevala*. Osat 4–7. Konserttitaltiointi 14.2.1985. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, dat 443.

Sarmanto, H. (1987). *Passions of a man. A Suite for jazz orchestra*. Finnlevy FL 7007.

Sarmanto, H. (1987/1992). *Kalevala fantasy*. Finlandia Records 599362. Julkaistu aiemmin levyllä Finnlevy FL 7007, lukuunottamatta I osaa Dance of Temptations.

Toivanen, P. (1999). *Kantelettaren parhaat*. Omakustanne. Jazz Basket.

Vesala, E. (1985). *Kullervo*. Leo Records LEO 017.

Wäinämöiset. (2000). *Wäinämöiset*. Omakustanne. WCD-1.

Yrjön Orkesteri. (1929/1985). *Suomalainen rapsodia*. Harlequin HQ 2017. Julkaistu aiemmin Columbia (SF) 17803.

## LIITE 1

### AINEISTO

#### Big band -teokset

Komppa, Kari. Free aspects (on Finnish folk songs). 1981/1997.

Big band (4 sax + tsax 2, 2 tr + tr 3-4, 3 trb, g, 2 pno, bass, dr).

Komppa, Kari. Loitsu / Incantation. 1983.

Sooloryhmä (sax/fl, pno, g, perc) ja big band (picc, fl, ob, bcl, 2 asax, tsax, bsax, horn, 4 tr, 3 trb, harp, 2 keys (el /synth), vib, 2 g, perc).

Paakkunainen, Seppo. Epic Conphony. 1979.

Voc ja tuohihuilu / tsax-solisti ja big band (konserttikantele, 2 asax / fl / bcl, 2 tsax / fl, bsax / bcl, 4 tr, 4 trb, drand pno, el pno, dbass, el bass, dr, timbales, congas)

Paakkunainen, Seppo. Ethnic Conphony. 1988.

Wooden horn/tr/fl.horn solisti, big band ja muinaissoittimet (4 fl / cl / sax / ethnic fl, 3 horn, 3 bull-roarer, 3 tr, 3 trb, tuba, 7 stone-age fl / fl.horn, jouhikko, konserttikantele, videflöjt, acoustic guit, keys, dbass, dr, perc: spelbåge, bells, gong, chimes, flamboyans, pimpparauta, hjärtmusslor, jigle bells, rapapallit, shamaanirumpu, lepenelauta, lertrumma, caña, congas).

Paakkunainen, Seppo. Nunnu. 1971.

Yhtye (voc, el.vl, vl, tuohihuilu, tuohitorvi, tuohiklarinetti, kantele, bsax, g, dr, perc) ja big band (tuohihuilu, cl, ssax, asax, tsax, bsax, 3 tr, 2 trb, el.pno, bass).

Paakkunainen, Seppo. Soitto on suruista saatu, murehista mukaeltu. 1977.

Big band: (2 asax / ssax / fl / cl, 2 tsax / ssax / fl, bsax, 4 tr / fl.horn, 4 trb / tuba, pno, guit, bass, dr).

Paakkunainen, Seppo Väinämöinens sång. 2002.

Voc solisti, big band (2 fl / picc, cl, asax, bcl, 4 tr, 4 trb, pno, dbass, dr).

Saastamoinen, Ilpo. Kalevala. 1980.

Big band, laulu- ja saksofonistit: (2 asax, 2 tsax, bsax, 4 tr, 4 trb, g, pno, bass, dr)

## Jazzyhtyeteokset

Elgland, Tony (sov). Wäinämöinen. 2000.

Kontrabassosoolo.

Karelia (sov). Kaikki miä ilot unohin. 1986.

Jazzyhtye: tuohihuilu, kantele, tsax, keys, bass, dr.

Karelia (sov). Kullervo kaiken kallella kypärin. 1986.

Jazzyhtye: tuohihuilu, kantele, tsax, keys, bass, dr.

Karelia (sov). Kullervo kankahilla. 1986.

Jazzyhtye: tuohihuilu, kantele, tsax, keys, bass, dr.

Karelia (sov). Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän. 1983.

Jazzyhtye: tuohihuilu, jouhikko, kantele, tsax, keys, dbass, dr.

Karelia (sov). Maanitus. 1983.

Jazzyhtye: tuohihuilu, tuohitorvi, jouhikko, tsax, g, keys, dbass, dr.

Karelia & Pokela, Martti (sov). Satavuotinen sakka. 1983.

Jazzyhtye: tuohihuilu, kantele, tsax, keys, dbass, dr.

Karelia (sov). Velisurmaaja. 1986.

Jazzyhtye: tuohihuilu, kantele, tsax, keys, dbass, dr.

Karelia (sov). Väinämöisen soitto. 1971.

Jazzyhtye: voc, tsax, kantele, g, b, dr.

Kukko, Sakari (sov). Anjukka, suaren neido. 1981.

Jazzyhtye: (s/tsax, fl, vl, g, keys, bass, dr, perc).

Kukko, Sakari (sov). Cry. 1981.

Jazzyhtye: (sax, pno, b, dr, perc).

Kukko, Sakari (sov). Häätanssi. 2000.

Jazzyhtye: (vl, tsax, g, pno, bass, dr).

Kukko, Sakari (sov). Konevitsan kirkonkellot. 1975.

Jazzyhtye: (g, pno, bass, dr, perc).

Kukko, Sakari (sov). Sammon taonta. 2000.

Jazzyhtye: (vl, tsax, g, pno, bass, dr, congas).

Kukko, Sakari / Piirpauke (sov). Villi itä. Kalevalainen rapsodia. 1986-87.

Jazzyhtye: (voc, kantele, fl, tsax, g, pno, bass, dr, perc).

Kukko, Sakari (sov). Väinämöisen soitto. 2000.

Jazzyhtye: (voc, fl, vl, kantele, b, dr).

Kukko, Sakari (sov). Väinämöisen synty. 2000.

Jazzyhtye: (fl, vl, tsax, acoustic g, pno, bass, dr)

Ojanen, Eero. Väinämöisen soitto/Lauluja Kalevalasta. 1974.

Lausuja, laulukvartetti ja jazzkvartetti (2 tuohitorvea, g, pno, dbass, dr).

Saastamoinen, Ilpo (sov). Joutsenen juju. 1976.

Jazzyhtye: (voc, ssax, acoustic cithra, yang quin, vibes, marimba, el g, acoustic g, domra bass, el bass, double bass, dr, perc)

Saastamoinen, Ilpo. Väinämöisen laulu. 1980-luku.

Voc, yhtye.

Saastamoinen, Ilpo. Väinämöisen soitto. 1980-luku.

2 voc solistia, yhtye: (fl / vl, cl / vl, guit, pno, bass, dr).

## LIITE 2

## TYYLIANALYYSIN YHTEENVETO

(LaRue 1997, 230–231)

Elementti	Analysoitavat piirteet
<b>sointi</b>	Sointiväri: valinta, yhdistelmät, kontrastin aste Ulottuvuus, ambitus, tessitura, erikoisefektit, idiomaattisuus Tekstuuri ja kudos: kaksintaminen, ahtokulku; homofonisuus, polyfonisuus, polarisoitunut (melodia/säestys) Dynamiikka: yhtäkkinen, asteittainen, käyttöalueella tai instrumentaatiolla aikaansaatu, tyyppi ja kaarros
<b>harmonia</b>	Pääfunktiot: väri ja jännite Tonaalisuus: lineaarinen ja modaalinen, laajentunut, polysentrinen, atonaalinen Liikkeen suhteet, sävellajit, modulaatioreitit Soinnut: muunnosoinnut, dissonanssit, progressiot, motiivit, sekvenssit Osien vaihto, imitaatio, kaanon, augmentaatio/diminuutio
<b>melodia</b>	Ulottuvuus: moodi, tessitura, vokaali/instrumentaali Liike: asteittainen, hyppivä, kromaattinen; aktiivi/stabiili, kromaattinen/tasainen Kaarrokset: laskeva, nouseva, tasainen, U-muoto, käännetty U-muoto Uusi tai lainattu: funktio primaarina (temaattinen) tai sekundaarisena (ostinato) Keski- ja suurulottuvuus: ylimmät ja alimmat huiput
<b>rytmi</b>	Pintarytmi: käytetyt rytmit ja nuottien kestot Metri: säännöllinen, epäsäännöllinen, additiivinen, heterometrinen, synkopoiva, hemiolat; tempo, aktiviteettimoduli Yhteydet muihin elementteihin: teksturirytmii, harmoninen rytmi, kaarrosrytmi Kudos: homorytmiikka, polyrytmiikka, polymeetriikka
<b>kasvu</b>	Suurulottuvuus: osien väliset suhteet, balanssi, tempot, tonaliteetit, tekstuurit, dynamiikat, intensiteetin muutokset Muodon lähteet: elementtien artikulointi, elisio, laminaatio, vaihtoehdot jatkuvuudelle: esittely, kehittäminen, kertaus, kontrasti Liikkeen lähteet: stabiilius, paikallinen aktiviteetti, suuntautunut liike; tyypit rakenteellinen ja koristeleva Luonteenomainen kasvusegmentti
<b>tekstin vaikutus</b>	Sointivärin valinta; sanojen soinnin ilmeneminen tunnelmassa ja tekstuuurissa, sanojen vaikutus sointuihin ja sävellajin vaihtoihin; musiikillisten linjojen selventäminen avainsanoilla; tekstin intonaation vaikutus musiikilliseen linjaan; sanojen rytmin vaikutus pintarytmiin ja runomitan vaikutus metriin, tekstin muodon vaikutus musiikin muotoon, tekstin vaikutus tai kontrasti tunnelman muuttumiseen, intensiteettiin, kliimaksin paikkaan ja liikkeen asteeseen

## LIITE 3

## KALEVALAISEN MUSIIKIN TYYLIPIIRTEET JAZZTEOKSISSA

vuosi	kappale	perinnesoittimet	kaleval. melodia	Kalevalan sävelmä	vaihtuvat tahtilajit	5/4	fraseeraus	etniset piirteet	kaleval. teksti	kaleval. nimi
<b>Big band -teoksia</b>										
1977	<i>Paakkunainen:</i> Soitto on suruista saatu	-	useita	x	x	x	jazz & suora	-	-	x
1979	<i>Paakkunainen:</i> Epic Conphony	kantele tuohihuilu	3-4	-	x	x	jazz	salsa con-gat	-	-
1988	<i>Paakkunainen:</i> Ethnic Conphony	mm. jousihikko, pukinsarvet, tuohihuilut lepenälauta rapapallit	?	-	x	x	enim. suora	skandinaaviset soittimet ja melodiat	-	-
<b>Jazzyhtyeteoksia</b>										
1971	<i>Karelia:</i> Väinämöisen soitto	kantele	x	-	-	-	suora	-	-	x
1974	<i>Ojanen:</i> Väinämöisen soitto	kantele tuohitorvet	?	-	x	-	suora	-	x	x
1975	<i>Kukko:</i> Konevitsan kirkonkellot	-	x	-	-	-	suora	-	-	-
1976	<i>Saastamoinen:</i> Joutsenen juju	-	2	-	x	x	enim. suora	domra, sitra, yang quin,	-	-
1981	<i>Kukko:</i> Anjukka	-	x	-	-	x	suora	-	-	-
1981	<i>Kukko:</i> Cry	-	x	-	x	x	suora	latin perc	-	-
1983	<i>Karelia:</i> Satavuotinen sakka	jousihikko, tuohihuilu, tuohitorvi	x	-	-	-	suora	-	-	-
1986	<i>Kukko:</i> Kaik' mie ilot unohin	-	x	-	x	x	suora	latin ja afrikkalaiset. perc.	-	x
2000	<i>Kukko:</i> Sammon taonta	-	x	-	-	-	suora	congat	-	x
2000	<i>Wäinämöiset:</i> Wäinämöinen	-	x	x	rubato	-	suora	-	-	x