

Joni Nikkola

LEHTIUUTISESTA MIELIKUVAKSI,
SANOIKSI JA SÄVELIKSI

Marja Matllarin "Kehtolaulun" lauluntekoprosessi

Pro gradu -tutkielma

Kirjoittamisen maisteriopinnot

Toukokuu 2012

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen
Tekijä – Author Joni Nikkola	
Työn nimi – Title LEHTIUUTISESTA MIELIKUVAKSI, SANOIKSI JA SÄVELEKSI Marja Matllarin ”Kehtolaulun” lauluntekoproessi	
Oppiaine – Subject Kirjoittamisen maisteriopinnot	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2012	Sivumäärä – Number of pages 85
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä tutkimuksessa käsitellään Marja Matllarin ”Kehtolaulun” sävellys- ja sanoitusprosessia. Huomion kohteena ovat sanoittamisen ja säveltämisen prosessien välinen vuorovaikutus sekä musiikin ja kirjoitetun kielen välinen kommunikaatio. ”Kehtolaulun” lauluntekoproessissa sävellys ja sanoitus syntyivät yhtä aikaa ja yhdeltä istumalta. Sen vuoksi pohditaan myös syitä, jotka selittävät kahden simultaanisen prosessin onnistumisen</p> <p>Tietoa hankitaan teemahaastattelun menetelmällä. Haastateltavana on lauluntekijä Marja Matllar. Taustateorioina käytetään säveltämisen ja kirjoittamisen prosessikuvauksia. Niiden ja haastatteluaineiston pohjalta hahmotellaan teoriaohjaavan sisällönanalyysin menetelmällä erityisesti laulunkirjoittamisen prosessia kuvaavaa teoriaa.</p> <p>Haastatteluista ilmenee, että ”Kehtolaulun” säveltämisen ja sanoittamisen vuorovaikutuksessa välittävänä tekijänä oli lauluntekijän mielessä lehti uutisen vaikutuksesta syntynyt mielikuva ja tunnelma. Selkeä ja elävä mielikuva ohjasi toisaalta sanoituksen ja sävellyksen tekemistä, toisaalta auttoi kommunikointia laulun ideasta sovittajan kanssa. Lauluntekoproessia ohjannut tunnelma toimi yhteisenä vertailukohtana sekä sävellykselle että sanoitukselle.</p> <p>Kahden simultaanisen prosessin onnistumista puolestaan edesauttoi selkeä, tekijälleen merkityksellinen aihe ja kappaleen harmoninen homofonisuus. Kappaleen ratkaisut ovat myös rakenteeltaan pääosin yksinkertaisia. Vahva tunnelma, jossa kappale tehtiin, auttoi pitämään liian itsekritiikin poissa minkä lisäksi lauluntekoproessiin ei tullut ulkopuolisia keskeytyksiä. Säveltämisen ja sanoittamisen prosessit toimivat myös lauluntekotehtävän osavaiheina, joissa toiseen keskittymällä toinen ehtii kypsyä alitajunnassa valmiimmaksi.</p>	
Asiasanat – Keywords Kirjoittaminen, laululyriikka, säveltäminen, sanoittaminen, musiikki	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto / Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisältö

1 JOHDANTO.....	4
2 TEOREETTINEN TAUSTA.....	7
3 TUTKIMUSKYSYMYKSIÄ JA MENETELMÄT.....	9
3.1 Tutkimustehtävät.....	9
3.2 Haastattelumenetelmä	10
3.3 Analyysimenetelmät.....	12
3.4 Marja Mattlar ja ”Kehtolaulu”.....	14
4 SÄVELTÄMISEN JA KIRJOITTAMISEN PROSESSIMALLIT.....	21
4.1 Yrjö Heinosen sävellysprosessin yleinen malli.....	21
4.2 Clarkin & Ivaničnin kirjoittamisen prosessin komponentit.....	33
5 ”KEHTOLAULUN” KIRJOITUSPROSESSIN ANALYYSI.....	40
5.1 Mallien ja strategioiden sisäistäminen.....	40
5.2 Valmistelu.....	49
5.3 Kypsyminen ja oivallus.....	56
5.4 Inspiraatio.....	58
5.5 Todentaminen.....	62
5.6 Kommunikaatio.....	68
6 PÄÄTÄNTÖ.....	74
6.1 Tutkimuksen arviointi.....	74
6.2 Haastattelujen onnistuminen.....	77
6.3 Tulosten merkitys.....	79
6.4 Tulosten soveltaminen ja jatkotutkimushaasteet.....	80
LÄHTEET.....	84
Painetut lähteet.....	84
Painamattomat lähteet.....	85

1 JOHDANTO

Tarkastelen tutkimuksessani **Marja Matllarin** ”Kehtolaulun” sävellys- ja sanoitusprosessia. Marja Matllar on hartolalainen laulaja-lauluntekijä, jonka ensimmäinen levy ilmestyi vuonna 1993. Ennen ensimmäistä albumiaan Matllar oli kuitenkin säveltänyt ja sanoittanut musiikkia jo noin kahdenkymmenen vuoden ajan. Tutkimukseni kohteena oleva ”Kehtolaulu” ilmestyi vuonna 2000 Marja Matllarin kolmannella studioalbumilla *Vesi*. Kaikki Matllarin levyt on ensimmäisestä pitkäsoitosta alkaen julkaissut hänen oma levy-yhtiönsä Isis. Matllarin kuudes albumi ilmestyy keväällä 2012.

Käsittelen tutkimuksessani paitsi sanoitus- myös sävellysprosessia, koska ”Kehtolaulun” sanoitus ja sävellys syntyivät yhtä aikaa, ”toinen toistaan tuuppien”, kuten haastateltavani sitä kuvaa. Tämän kaltaisten simultaanisten lauluntekoprosessien tieteellinen tutkiminen on ollut harvinaista, ellei olematonta. Syitä tähän on monia. Tärkein syy lienee sama kuin laululyriikan tutkimuksessakin. **Atte Oksanen** (2007, 163) arvelee, että laulettua lyriikkaa ei kelpuuteta kovin usein tutkimuksen kohteeksi sen takia, että se vaatii poikkitieteellistä lähestymistapaa. Toisaalta tässä tutkimuksessani käsiteltävän esimerkin kaltainen simultaaninen prosessi on intensiivinen ja varsin tiedostamaton, joten haastateltavan voi olla vaikea sanallistaa sitä. Kahden erilaisen taidemuodon välillä vuorotellessa valinnat saattavat olla hyvin intuitiivisia.

Jonkinasteinen simultaanisuus on ymmärtääkseni tavallista laulunkirjoittamisen prosessissa, joskin monet kappaleet syntyvät myös erillisten sanoittamisen ja säveltämisen prosessien tuloksena. Yhtä kiinnostavaa olisikin tutkia säveltämisen ja sanoittamisen välistä vuorovaikutusta silloin, kun prosessit ovat tapahtuneet erillään. Usein sävellyksen ja sanoituksen tekijät ovat jopa eri henkilöitä.

Itse aloin sanoittaa kappaleita viisitoistavuotiaana. Muistan varsinkin alkuaikoina kirjoittaneeni aina ensin sanoitukset ja vasta sitten säveltäneeni ne.

Minulle sanoitukset olivat se, joka piti laulun koossa. Kummastelin ystävääni, joka sävelsi ensin ja teki sanoitukset valmiisiin sävellyksiin. Tapoja on erilaisia, eivätkä saman lauluntekijän kaikki kappaleetkaan synny samassa järjestyksessä.

Kiinnostuin tutkimusaiheestani keväällä 2006, kun olin kirjallisuuden professori emeritus **Jukka Ammondin** ja musiikkitieteen tutkija **Yrjö Heinosen** järjestämällä rocklyriikan analyysikurssilla. Kurssin lopputyönä kirjallisuustieteen ja musiikkitieteen opiskelijat analysoivat pareittain valitsemaansa kappaletta omien tieteenalojensa näkökulmista. Kirjallisuuden opiskelijat siis analysoivat laululyriikkaa runojen tavoin. Musiikkitieteen opiskelijat puolestaan analysoivat kappaleita musiikkiteoksina. Sanoitusten ja sävellysten analyysit yhdistettiin yhteisiksi esitelmiksi, jotka päätyivät lopulta myös Jyväskylän yliopiston yliopistopäivien ohjelmistoon sekä Suomen etnomusikologisen seuran julkaisemaksi *Musiikin suunta* -lehden *Populaarimusiikin ja -lyriikan työpaja* – teemanumeroksi 1/2008.

Ryhmätyöparini ehdotti, että voisimme käsitellä jotakin Timo Rautiaisen ja Trio Niskalaukauksen kappaletta. Rautiainen oli levyttänyt kolme cover-versiota Marja Matllarin kappaleista. Olin tutustunut niistä myös alkuperäisiin versioihin ja pitänyt niistä. Arvelin kahden erilaisen version vertailun olevan myös musiikkitieteellisesti kiinnostavaa, joten päätin ehdottaa itselleni Rautiaisen versioimista kappaleista tutumpaa – ”Kehtolaulua”. Parini innostui ajatuksesta.

Laululyriikan analyysikurssin jälkeen aihe jäi kaivelemaan mieltäni. Olin tullut siihen tulokseen, että laululyriikkaan liittyy jotain, josta sekä musiikkitieteilijän että kirjallisuuden opiskelijan on yksin vaikea saada kiinni. Yhdistettynä sanat ja musiikki tuntuivat olevan enemmän kuin osiensa summa. Pohdin, että omalla musiikkiopistotaustallani sekä kirjoittamisen ja kirjallisuuden opinnoillani voisin kyetä löytämään jotain aiemmin tutkimatonta.

Kun tutkitaan monitaiteellista prosessia, täytyisi ihanteellisessa tapauksessa käyttää työkaluja molempien taidemuotojen analysoinnista. Laululyriikkaa käsitellessä ihanteellisinta olisi siis käyttää sekä musiikin että sanataiteen

analyysikeinoja. Silloin prosessit eivät jää toisistaan irrallisiksi, vaan otettaisiin huomioon niiden välinen kommunikaatio. Siihen tutkimukseni suurelta osin painottuu.

Tämän johdannon jälkeen toisessa luvussa esittelen aiempaa aihepiiriini liittyvää tutkimusta. Säveltämisen ja kirjoittamisen prosesseja on tutkittu paljon. Myös laululyriikka kirjallisuuden muotona on saanut huomiota. Kuitenkaan säveltämisen ja kirjoittamisen prosesseja ei ole aiemmin erityisemmin verrattu toisiinsa.

Kolmannessa luvussa esittelen ensin tutkimustehtäväni, sen jälkeen käyttämäni haastattelumenetelmät ja analyysimenetelmät. Luvun lopuksi esittelen lyhyesti haastateltavani Marja Mattlarin ja sijoitan ”Kehtolaulun” hänen tuotantoonsa.

Neljännessä luvussa esittelen taustateorioina käyttämäni säveltämisen ja kirjoittamisen prosessimallit. Käyn ensin läpi Yrjö Heinosen Sävellysprosessin yleisen mallin vaihe vaiheelta, minkä jälkeen esittelen **Roz Ivaničnin** ja **Romy Clarkin** kirjoittamisprosessin mallin. Kirjoittamisprosessin mallia käsitellessäni teen myös huomioita verrattuna sävellysprosessin yleiseen malliin. Esittelen molemmat mallit lineaarisina, kohta kohdalta etenevinä esityksinä, vaikka molempiin malleihin sisältyy runsaasti muitakin huomioita, eikä lineaarinen eteneminen todellisuudessa välttämättä toteudu käytännön luomisprosessissa.

Viidennessä luvussa, eli analyysiosiossa vertailen keräämäni haastatteluaineistoa kirjoittamisen ja säveltämisen prosessimalleihin. Pyrin kokoamaan näistä elementeistä tietoa siitä, mitä erityispiirteitä nimenomaan laulunkirjoittamisen prosessiin sisältyy.

Kuudennessa, päätäntöluvussa arvioin saamiani tuloksia ja käyttämiäni menetelmiä. Pohdin sainko vastaukset esittämiini tutkimuskysymyksiin ja ovatko ne luotettavia. Arvioin myös haastattelujen onnistumista ja lopuksi hahmottelen mahdollisia jatkotutkimuksen aiheita, joita tätä tutkimusta tehdessäni on ilmennyt.

2 TEOREETTINEN TAUSTA

Sanan ja sävelen suhdetta on tutkittu varsin vähän. Yleensä tutkimukset onkin pyritty rajaamaan joko musiikkiin tai kirjallisuuteen. Laululyriikan tutkimusta kohtaan on ollut Suomessa viime vuosina kasvavaa kiinnostusta (ks. esim. Lehtimäki & Lahtinen, 2006; Lahtinen & Lehtimäki, 2007). Musiikkitieteen ja kirjallisuuden tieteenalojen rajat ylittävää tutkimusta ei ole juurikaan tehty, vaikka tutkimuskohteena olisikin vokaalimusiikkia edustava teos.

Rohkaiseva esimerkki oli *Musiikin suunta* -lehden teemanumero 1/2008, jossa musiikkitieteen ja kirjallisuuden opiskelijat analysoivat yhdessä samoja kappaleita. Sen lähtökohtana oli kuitenkin kirjallisuustieteellinen ja musiikkitieteellinen positio, kun taas omana mielenkiinnon kohteenani on pääaineestanikin johtuen kirjoittaminen.

Yrjö Heinosen väitöskirjassaan *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin* esittelemässä sävellysprosessin yleisessä mallissa on käsitelty jonkin verran myös laululyriikkaa. Kuitenkin pääpaino on säveltämisessä. Laululyriikkaa on analysoitu lähinnä laulun aiheen tasolla sikäli kuin se on esimerkiksi selittänyt toistuvia teemoja ja sävellysprosessin alkusysäystä. Muutamassa Heinosen väitöskirjan osatutkimuksessa on analysoitu sanoitusteemaa pidemmällekin (ks. esim. Heinonen 1995, 69). Kuitenkaan ei ole selitetty, miten aihe muokkautuu sekä sävellykseksi että sanoitukseksi.

Laululyriikan kirjoittamisesta ei ole olemassa erillistä teoriaa, mutta kirjoittamisen prosessimallit ovat sovellettavissa tähän tapausesimerkkiin. Niistä olen valinnut **Romy Clarkin** ja **Roz Ivaničnin** vuonna 1997 kirjassaan *The Politics of Writing* esittelemän mallin. Clarkin ja Ivaničnin malli on relevantti tutkimukseni kannalta, koska se keskittyy kirjoittamiseen erityisesti sosiaalisena

toimintana, johon liittyy yhteiskunnan kasvatuksen ja koulutuksen ylläpitämiä ideologioita. Kumpikin käyttämistäni prosessimalleista lähtee siitä, että varsinainen kirjoittamistapahtuma on vain osa itse teoksen syntyprosessia.

”Kehtolaulun” tapauksessa on kysymyksessä erityislaatuinen yhdistelmä säveltämisen ja kirjoittamisen prosesseja. Yhdistelen Heinosen sekä Clarkin ja Ivaničin malleja tekemiini haastatteluihin saadakseni kattavampaa kokonaiskuvaa laululyriikan kirjoittamisen ja säveltämisen välisestä rajapinnasta.

Käytän tässä tutkielmassani tutkittavasta prosessista nimityksiä laulun tekeminen ja laulun kirjoittaminen, koska ne kattavat sekä nuottien, soitujen että sanoitustenkin kirjoittamisen. Käytän termiä erotuksena yksipuolisemmista säveltämisen tai sanoittamisen termeistä, joita käytän tarvittaessa eritelläkseni niitä toisistaan. Pyrin välttämään vakiintuneen rocklyriikka-termin käyttöä ja käyttämään mieluummin käsitettä laululyriikka, sillä se on neutraalimpi. Tapausesimerkkini ”Kehtolaulu” ei myöskään edusta varsinaista rock-genreä.

Yrjö Heinosen mallin tausta-aineisto on monitahoinen. Se perustuu laajaan musiikkitieteelliseen taustoitukseen, biografiseen aineistoon sekä yhdistelee erilaisia psykologian suuntauksia. Verrattuna omiin tutkimuspäämääriini Heinonen pyrkii selvästi laajempaan yleistettävyyteen kuin minun tutkimukseni. Siinä missä Heinonen hakee sävellysprosessin yleistä mallia, itse pyrin pikemminkin toiseen suuntaan, tunnistamaan yksittäisen tapauksen erityisyyden.

3 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA MENETELMÄT

3.1 Tutkimustehtävät

Tutkimuksessani selvitän, millaisen prosessin tuloksena Marja Matllarin ”Kehtolaulu” syntyi. Painotan erityisesti prosessin alkuvaihetta selvittääkseni, oliko sävellyksellä ja sanoituksella jokin yhteinen lähtökohta. Yksittäisen laulunkirjoitusprosessin tutkimuksella pyrin löytämään uutta tietoa ja jatkotutkimuksen aiheita säveltämisen ja sanoittamisen väliin jäävältä alueelta. Tietoa lauluntekoprosessista kerään haastattelemalla tekijää.

Johtoajatukseni tässä tutkielmassa on, että Marja Matllarin ”Kehtolaulun” sanoittamisen prosessi oli simultaaninen säveltämisen prosessin kanssa. Voisikin puhua vain yhdestä monitaiteisesta laulun tekemisen prosessista. Lähtökohtinani on kahden erilaisen taidemuodon prosessimallit, joita yhdistelemällä pyrin löytämään aineksia laajempaan lauluntekemisen prosessin teoretisoimiseen jatkossa.

Tässä tutkimuksessani en testaa aiempien teorioiden paikkansapitävyyttä, enkä rakenna kokonaista uutta teoriaa. Sen sijaan etsin uutta, ennestään tuntematonta tietoa, joka auttaa selittämään tämän erityistapauksen. Tämä siksi, että tutkimaani aihetta on tutkittu niin vähän.

Kun teos on syntynyt kerralla, kahden simultaanisen luomisprosessin tuloksena, prosessiin liittyy paljon spontaaneja ja vaistonvaraisia valintoja, joista kaikkia tekijä ei ole tiedostanut. Sen vuoksi kattavaa kuvausta prosessista on mahdotonta tehdä, mutta uusia yhteyksiä on kuitenkin mahdollista löytää.

Laululyriikan ja musiikin välillä on joitain ilmiselviä yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi rytmikka on osa sekä laululyriikkaa että sävellystä. Sanan tavumäärää ja tavujen pituutta määrittäessään säveltäjä tekee ratkaisuja sekä musiikin rytmikkaan että sanoitukseen. Pitkä tavu vaatii pitkää nuottia, lyhyt tavu taas

(mieluiten) lyhyttä. Laululyriikan ja musiikin välillä on kuitenkin myös muunlaisia, hankalammin tavoiteltavia yhteyksiä, jotka ovat merkitystasolla.

Minua kiehtovat ne merkitykset, joita sanoittajat etsivät sävelestään. Kuinka tiedostettuja tai tiedostamattomia ne ovat? Tutkin Matllarin käsityksiä siitä, millainen vuorovaikutus säveltämisen ja sanoittamisen välillä on. Tutkin sekä niitä kohtia, joissa prosesseja on vaikeaa, ellei mahdotonta, erottaa toisistaan, että niitä kohtia, joissa ne eriytyvät eniten.

3.2 Haastattelumenetelmä

Tutkimukseni haastatteluaineisto koostuu kahdesta haastattelusta, jotka on toteutettu varsin eri aikoina ja eri tarkoitusta varten. Ensimmäinen haastattelu toteutettiin yhdessä musiikkitieteen tutkija Yrjö Heinosen kanssa helmikuussa 2007. Haastattelu tehtiin *Musiikin suunta* -lehteä varten, joten sitä ei ollut suunniteltu tätä tutkimusta varten. Tuolloin en itse miettinyt haastattelutekniikkaa tarkasti. Jälkeen päin luokittelisin sen puolistrukturoiduksi teemahaastatteluksi. **Sirkka Hirsjärvi** ja **Helena Hurme** määrittelevät teemahaastattelun seuraavasti.

Teemahaastattelu on lähempänä strukturoimatonta kuin strukturoitua haastattelua. Teemahaastattelu on puolistrukturoitu menetelmä siksi, että yksi haastattelun aspekti, haastattelun aihepiirit, teema-alueet, on kaikille sama. Muissa puolistrukturoiduissa haastatteluissa esimerkiksi kysymykset tai jopa kysymysten muoto ovat kaikille samat.

Teemahaastattelusta puuttuu strukturoidulle lomakehaastattelulle luonteenomainen kysymysten tarkka muoto ja järjestys, mutta se ei ole täysin vapaa niin kuin syvähaastattelu. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 48.)

Ensimmäistä haastattelua varten minä ja Heinonen mietimme kysymyksiä omilla tahoillamme valmiiksi. Minä keksin pääosin laululyriikkaa käsittelevät kysymykset, Heinonen pääosin säveltämistä käsittelevät. Heinonen litteroi ja toimitti haastattelun lehtiartikkelin muotoon. Olen käyttänyt tätä Heinosen

toimittamaa lehtiartikkelia pohjana suunnitellessani toista haastattelua, jonka toteutin kesäkuussa 2011.

Toiseenkin haastatteluun valitsin haastattelumenetelmäksi puolistrukturoidun teemahaastattelun. Teemahaastattelussa kysymykset eivät ole valmiiksi muotoiltuja, mutta haastattelurunko on strukturoitu teemoittain.

Teemahaastattelulla tutkitaan haastateltavan subjektiivisia kokemuksia. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 47–48.)

Tekemäni haastattelun teemat noudattelevat Yrjö Heinosen sävellysprosessin yleisen mallin vaiheita. Teemoittelin käsiteltävät aihepiirit seuraavasti: 1) Mallien ja strategioiden sisäistäminen 2) Valmistelu 3) Kypsyminen 4) Oivallus 5) Inspiraatio 6) Todentaminen ja 7) Kommunikaatio. Lisäksi esitin kysymyksiä, jotka heräsivät Romy Clarkin ja Roz Ivaničnin kirjoittamisen prosessimallista.

Miksi valitsin teemahaastattelun aineistonkeruun muodoksi? **Sirkka Hirsjärvi** ja **Helena Hurme** kirjoittavat kirjassaan *Tutkimushaastattelu – Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*, että haastattelua käytetään aineistonkeruun muotona ensinnäkin silloin, kun tutkimusaluetta on kartoitettu vähän, se on tuntematon ja vastauksien suuntaa on vaikea tietää etukäteen (Hirsjärvi & Hurme 2010, 35.)

Kaikki nämä kohdat pätevät omaan tutkimuskysymykseeni. Toisaalta haastattelu antaa myös haastateltavalle mahdollisuuden toimia subjektina, joka saa tuoda mahdollisimman vapaasti esille itseään koskevia asioita. Toisin sanoen haastateltava osallistuu itse merkitysten luomiseen ja on aktiivisena osapuolena. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 35.)

En tässä tutkimuksessani testaa valmista teoriaa, vaan pyrin haastateltavani avulla löytämään uutta tietoa tutkimattomasta aiheesta. Sen vuoksi muuttujia ei voi lyödä lukkoon ennen haastattelun tekemistä, vaan pitää pyrkiä rohkaisemaan haastateltavaa mahdollisimman suureen vapauteen. Haastattelumuodoista teemahaastattelu osoittautui järkevimmäksi siksi, että teemoittelun ansiosta tuloksia on helpompi lokeroida analyysivaiheessa, kuin täysin strukturoimattomassa haastattelussa.

Haastattelut tallennettiin sanelimella. Ensimmäisen litteroi siis Heinonen, toisen litteroin itse. Toisen haastattelun litteroin sanatarkasti. En merkinnyt taukoja, mutta kirjoitin ylös selvyyden vuoksi kohdat, joissa haastateltava nauroi. Molemmat haastattelut toteutettiin kasvokkain Jyväskylässä, sillä haastateltavani käy siellä usein. Ensimmäinen haastattelu tapahtui Yrjö Heinosen työhuoneessa Jyväskylän yliopistolla. Toinen haastattelu tehtiin jyvaskyläläisessä kahvilassa.

Ensimmäistä haastattelua varten minulla oli vain muutama kysymys laululyriikasta. Kokeneena tutkijana Heinonen johdatteli haastattelun kulkua teemoittain. Toista haastattelua varten olin kirjoittanut itselleni haastattelurungon. Se pohjautui Yrjö Heinosen sävellysprosessin yleisen malliin sekä Romy Clarkin ja Roz Ivaničnin kirjoittamisprosessin malliin.

En käsitellyt haastattelutilanteessa aiheita tarkalleen prosessimallien mukaisessa järjestyksessä, vaan sitä mukaa kuin ne tulivat keskustelussa luontevasti esiin. Pidin parempana olla johdattelematta keskustelua liian paljon, jotta haastateltavan omat kokemukset tulisivat mahdollisimman autenttisina esille. Johdattelin seuraavaan teemaan pääosin silloin, kun jokin aihe oli kokonaan käsitelty ja keskustelussa tuli hiljainen hetki.

Lähetin vielä ennen esitarkastusta työni haastateltavalle tarkistettavaksi täsmennysten ja virheiden varalta. Täsmennettävää oli muutamissa kohdissa lähinnä yksityiskohdissa.

3.3 Analyysimenetelmät

Käytän haastattelujen analysoinnissa menetelmänäni teoriaohjaavaa sisällönanalyysia, joka on laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmä. **Jouni Tuomi** ja **Anneli Sarajärvi** määrittelevät sen kirjassaan *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi* (2011) seuraavasti:

Siinä on teoreettisia kytkeviä, mutta ne eivät pohjautu suoraan teoriaan tai teoria voi toimia apuna analyysin etenemisessä. Myös teoriaohjaavassa analyysissä analyysiyksiköt valitaan aineistosta, mutta siinä aikaisempi tieto ohjaa tai auttaa analyysiä ehkä eklektisestikin. Kaikkiaan analyysistä on tunnistettavissa aikaisemman tiedon vaikutus, mutta aikaisemman tiedon merkitys ei ole teoriaa vastaava, vaan paremminkin uusia ajatuksia aukova. (Tuomi & Sarajärvi 2011, 96–97.)

Käytän Yrjö Heinosen Sävellysprosessin yleistä mallia sekä Ivaničin ja Romyn kirjoittamisprosessin mallia teoreettisina lähtökohtinani. Niistä määrittyvät haastattelun teemat. En testaa näiden teorioiden oikeellisuutta, vaan pyrin muodostamaan mallien ja haastattelun vuoropuhelusta uutta teoriaa. Lähestymistapani analysoinnissa on abduktiivinen. Tuomi ja Sarajärvi määrittelevät sen seuraavasti.

Puhuessamme teoriaohjaavan analyysin päättelyn logiikasta on usein kyse abduktiivisesta päättelystä. Tutkijan ajatteluprosessissa vaihtelevat aineistolähtöisyys ja valmiit mallit. Tutkija pyrkii yhdistelemään näitä toisiinsa pakolla, puolipakolla ja välillä luovastikin – yhdistelyn tuloksena saattaa syntyä aivan uuttakin. Tulkinallisessa perinteessä pyritään ”puhtaaseen” fenomenologiseen päättelyyn, jolloin ideaalitalanteessa päättely ei tapahtuisi teoriasidonnaisesti tai abduktiivisesti. (Tuomi & Sarajärvi 2011, 97.)

Tutkin mitkä asiat ”Kehtolaulun” syntyprosessissa vastaavat prosessimalleja. Niiltä osin kun Mattlarin haastattelu eroaa taustateorioistani, pyrin muodostamaan niistä uusia kategorioita mahdollisia jatkotutkimuksia varten. Haastatteluaineistoa analysoidessa noudatan melko tarkkaan Jyväskylän yliopiston filosofian tutkija Timo Laineen esitystä laadullisen tutkimuksen analyysin etenemisen rungosta. Se on esitelty Jouni Tuomen ja Anneli Sarajärven kirjassa *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*.

1. Päätä mikä tässä aineistossa kiinnostaa ja tee VAHVA PÄÄTÖS!
- 2a. Käy läpi aineisto, erota ja merkitse ne asiat, jotka sisältyvät kiinnostukseesi.
- 2b. Kaikki muu jää pois tästä tutkimuksesta!
- 2c. Kerää merkityt asiat yhteen ja erilleen muusta aineistosta.
3. Luokittele, teemoita tai tyypitele aineisto (tms.).
4. Kirjoita yhteenveto. (Tuomi & Sarajärvi 2011, 92.)

Pyrin tutkimaan missä määrin ja millä tavoin Matllarin ”Kehtolaulun” prosessi vastaa Heinosen sävellysprosessin mallia sekä toisaalta Ivaničnin ja Clarkin kirjoittamisprosessin mallia. Vertaan siinä rinnalla liki erottamattomana kulkenutta sanoittamisen prosessia Heinosen malliin täydentäen sillä kokonaisuutta.

3.4 Marja Matllar ja ”Kehtolaulu”

Esittelen tässä alaluvussa lyhyesti Marja Matllarin ja hänen kappaleensa ”Kehtolaulu”. Marja Matllar on hartolalainen laulaja-lauluntekijä, joka on tehnyt musiikkia vuodesta 1970 alkaen. Huhtikuussa 2012 ilmestyy hänen kuudes kokopitkä studiolevynsä *Kuu*. Studiolevyjen lisäksi häneltä on ilmestynyt kaksi kokoelmalevyä, kaksi konsertti-CD:tä sekä nuottikirja.

Ensimmäisen levynsä Matllar julkaisi oman levy-yhtiönsä Isiksen kautta vuonna 1993. Suuremman yleisön tietoisuuteen Matllarin musiikki pääsi, kun Timo Rautiainen ja Trio Niskalaukas versioi ensin Matllarin ”Lintu” – kappaleen vuonna 2000 ja työssäni tutkittavana olevan ”Kehtolaulun” vuonna 2001. Vuonna 2002 Niskalaukaus versioi vielä kolmannen Matllar-laulun, ”Elinkautinen”. Yhtä kokoelmalevyä lukuunottamatta kaikki Marja Matllarin levyt on julkaistu hänen omalla levy-yhtiöllään.

Laura Ahonen on musiikkitieteen väitöskirjassaan *Mediated Music Makers – Constructing Author Images in Popular Music* tutkinut musiikintekijöiden

tekijyyssimagon rakentamista ja rakentumista populaarimusiikissa. Hänen tutkimuksessaan yksi tekijätyypeistä on niin sanottu *auteur* -tyyppinen artisti.

Auteur -nimitystä, joka juontaa juurensa 50-luvun ranskalaiseen elokuvatutkimukseen, on alettu soveltaa viime vuosina myös musiikin tekijyyden tutkimukseen. Tämänkaltaisten tekijöiden arvottamisessa tärkeitä kriteerejä ovat ainutlaatuisuus, autonomisuus ja rehellisyys. (Ahonen 2007, 78–79.)

Nämä kaikki määritelmät ovat nähdäkseni keskeisiä arvoja Marja Mattlarin laulujen tekemisessä. Pitäisinkin auteur-tyyppistä tekijyyden määritettä melko osuvana Marja Mattlariin. Ahonen (2007, 78) luonnehtii auteur -tyyppistä artistia tekijäksi, joka etsii täyttä kontrollia musiikin tekemiseensä, imagoonsa ja uraansa ylipäätään. Toista ääripäätä edustaa sellainen tekijä, joka työskentelee useiden lauluntekijöiden, muusikoiden ja tuottajien kanssa. Mattlar käyttääkin auteur -tekijyyttä muistuttavia määritelmiä puhuessaan laulaja-lauluntekijä -perinteestä.

Olen sitten taas kuulijana huomannut, että ainakin minulla on semmoinen tunne ja kuva – että laulaja-lauluntekijä ikään kuin olisi enemmän tekemisensä takana kuin tämmöinen tuotantotiimin jäsen, vaikkei se ehkä sekään pidä paikkaansa. Kun minulle tulee se ajatus, niin se riittää. Silloin voin ottaa hänen tekemisensä vastaan hyvin kokonaisvaltaisesti. Usein joku puhutteleva laulu osoittautuu olevan laulaja-lauluntekijän käsialaa, ja sitten on joitakin tekijöitä, joiden tekemisiä seuraan. Jos livenä kuuntelee – sekin on aika jännä huomio –, niin se ei tarkoita, että pitäisi olla aivan tosi briljantti laulaja tai soittaja. Ihmiset ottavat minutkin vaikuttuneina vastaan, vaikka etenkin soittotaitoni on hyvin vaatimaton. Kokonaisvaltaisuus puhuttelee, ei yksittäiset osat siinä – se, että tässä on nyt tämä ihminen. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 61.)

Laulaja-lauluntekijä -tyyppiset tekijät ovatkin usein enemmän tai vähemmän auteur -tyyppisiä. Individualismi ja tunnistettava tyyli tai teema ovat tärkeitä

auteur -tyyppisen tekijän tavaramerkkejä, eivät välttämättä niinkään soittotekniset taidot. Musiikissa tähän kuuluu myös tietynlainen karheus – tietyssä mielessä jopa osaamattomuus, joka on vähintäänkin jossain määrin sallittua.

Minulla on sama kokemus joistakin runoilijoista, jotka lukevat omia runojaan, jotka voivat esiintyjinä olla aivan vaatimattomia. Vaikka he jännittävät ja ovat hengästyneitä ja sopertelevat – toisin kuin joku näyttelijä tai lausuja, joka tulkitsee korrektisti -, niin silti se voi olla ihan mielettömän vaikuttava juttu. Kyllä minä luulen, että ihminen mielellään näkee ja kuulee ihmisen siellä tekemisen takana. Ainakin semmoisessa musiikissa, missä lauletaan ja missä on sanoja. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 61.)

Marja Mattlar mainitsee haastattelussaan, että folkartisti Joan Baez oli varsinkin nuoruudessa hänen tärkeimpiä idoleitaan. **Simon Frith** (1988, 33) kirjoittaa kirjassaan *Rockin potku*, että folkmusiikissa painotettiin tekstejä ja niiden selkeää esittämistä. Ihmisääntä instrumenttina pidettiin keskeisenä. Ihmisäänen perusteella määriteltiin tekijän vilpittömyys. (Frith 1988, 33.)

Ahosen (2007, 78) mukaan joissain elokuvaohjaajien töissä on kaavamaisemman elokuvan tekemismallin yläpuolelle nousevia temaattisia tai tyyllillisiä piirteitä, jotka ovat tunnistettavia. Kollektiivisten tai teollisten näkökulmien sijaan auteur-tyyppisille ohjaajille on tyypillistä ohjaajan yksilölliseen luovuuteen ja kontrolliin keskittyminen. (Ahonen 2007, 78)

Mattlar vastaa oman musiikkinsa säveltämisestä, sanoittamisesta, julkaisemisesta ja konserttien myynnistä. Konserteissa Mattlar esiintyy yksin tai yhteistyökumppanin, esimerkiksi kantelensoittajan kanssa. Sovittamisessa ja levyn taiteellisessa tuottamisessa hän sen sijaan tekee yhteistyötä ulkopuolisten, lähes joka levyllä vaihtuvien tekijöiden kanssa. Sovittajat soittavat monet äänitysten instrumenteista. Mattlar kuitenkin valitsee yhteistyökumppaninsa hyvin tiukoilla kriteereillä.

Ahosen (2007, 78) mukaan musiikintekijän vastuun ymmärtämiseksi täytyy ottaa huomioon koko konteksti, toisin sanoen saatavilla oleva teknologia, osaaminen, talouden realiteetit ja se, mitä yleisö odottaa. (Ahonen 2007, 78.)

Tekijyydessä on siis kysymys myös vastuusta. Mattlar kantaa levy-yhtiöineen taloudellisen vastuun tekemisistään. Yhteistyökumppania etsiessään hän myös hakee tarvittavaa teknologiaa ja osaamista tehtävän työn toteuttamiseksi. Yleisön Mattlar ottaa mukaan myös lauluntekoprosessiinsa, mutta tästä tarkemmin varsinaisessa analyysiosiossa.

Päädyin tutkimuksessani käsittelemään yksittäistapausta, Marja Mattlarin ”Kehtolaulua”. Kysymys on siis tapaustutkimuksesta. Hirsjärven ja Halmeen mukaan tapaustutkimusta käytetään silloin, kun etsitään tietoa erityistapauksista (Hirsjärvi & Hurme 2010, 58). ”Kehtolaulu” oli lauluntekoprosessina eräänlainen ihannetapaus, koska se oli niin vaivaton ja keskeytymätön. Erityistä on myös se, että sävellys ja sanoitus syntyivät yhtä aikaa. ”Kehtolaulu” ilmestyi ensimmäisen kerran Marja Mattlarin Vesi – albumilla vuonna 2000. ”Kehtolaulun” genre ilmenee jo laulun nimessä. ”Kehtolaulu” on siis genreltään kehtolaulu.

Hirsjärven ja Halmeen mukaan tapaustutkimusta käytetään myös tutkimusongelmien ollessa kokonaisvaltaisia, urauurtavia tai syvälle luotaavia (Hirsjärvi & Hurme 2010, 58). Voisi sanoa, että nämä kaikki pitävät paikkansa tässä tutkimuksessa. Aiempaa tutkimusta kartoittaessani on tullut melko selväksi, että tutkimus avaa uusia uria. Kokonaisvaltainen tämä tutkimusaihe on siksi, että käsittelen koko luomisprosessia alusta loppuun. Luomisprosessiin taas vaikuttavat monet asiat, kuten kasvatus, koulutus, yhteiskunta, sekä henkilön omat henkilökohtaiset valinnat. Näitä käsittelen myöhemmin lisää, esitellessäni taustateoriat.

Kvalitatiivisesti keskittyminen yhteen tapaukseen antaa mahdollisuudet tutkia yksityiskohtia, esimerkiksi selvittää spesifisten toimintojen yhteyttä olosuhteisiin ja tilanteisiin. (Hirsjärvi & Hurme 2010, 59.)

Etsin kokonaiskuvaa siitä, millä tavoin säveltäminen ja sanoittaminen toimivat yhteistyössä, kautta säveltämisen prosessin. Tarkoitin kokonaiskuvalla sitä, että halusin jollain tavoin saada solmittua lankoja säveltämisen prosessin ja kirjoittamisen koko prosessin välille tekemäni haastattelun perusteella, sen sijaan että olisin keskittynyt tarkemmin johonkin prosessin vaiheeseen. On siis järkevämpää keskittyä yhteen tekijään ja yhden laulun prosessiin, jotta tulokset olisivat paremmin hallittavissa ja analysoitavissa. Kuitenkaan ei ole järkevää tarkentaa tutkimusasetelmaa liian tarkaksi, sillä etsin kysymykseen vastausta, joka on vaikeasti ennustettavissa etukäteen.

Mietin pitkään, riittääkö yksi tekijä ja yksi kappale antamaan todellista kuvaa lauluntekoproosessista. Suunnittelin esimerkiksi haastattelevani useampia genrejä ja tekijyyden tapoja edustavia lauluntekijöitä, kuten tilaussanoitusten tekijää tai kollektiivisesti musiikkia tekeviä yhtyeitä. Pelkäsin myös etukäteen sitä, voiko ”Kehtolaulun” tapaisen, vahvasti inspiraation vaikutuksesta syntyneen kappaleen prosessia kuvailla kovin tarkasti. Lopulta päätin rajata tutkittavat tapaukset yhteen hieman ennen Mattlarin toisen haastattelun toteuttamista. Haastattelun jälkeen totesinkin, että aineisto on riittävän kattava tätä tutkimusta varten. Useamman haastateltavan käsittely vaatisi jo laajemman tutkimuksen, mikä puolestaan vaatisi mieluusti myös jonkinlaista alustavaa teoriaa siitä, millä tavoin sävellyks ja sanoitus syntyvät yhteistyössä.

Marja Mattlar päätyi haastateltavakseni osaksi sattumalta. Olin valinnut laululyriikan analyysikurssilla parini kanssa tutkimuskohteeksemme ”Kehtolaulun”. Mattlar oli kuullut minun ja Yrjö Heinosen syksyllä 2006 pitämästä esitelmästä, jossa käsitelimme ”Kehtolaulua” Olimme jatkotyöstämässä yliopistopäivien esitelmäämme *Musiikin suunta* - lehden *Populaarimusiikin ja -lyriikan työpaja* -teemanumeroksi, kun Marja Mattlar otti yhteyttä teemanumeroa toimittaneeseen Yrjö Heinoseen. Mattlar oli kiinnostunut lukemaan analyysijamme, jolloin Heinonen puolestaan pyysi tekijää itseään haastateltavaksi ja kommentoimaan analyysijamme.

Teimme ensimmäisen haastattelumme Heinosen ja Mattlarin kanssa helmikuussa 2007. Silloin olin vasta alustavasti päättänyt käsitteleväni pro gradu -tutkimuksessani jollain tavoin laululyriikkaa, mutta tarkempaa näkökulmaa tai aineistonkeruumenetelmää en ollut silloin vielä miettinyt. Eteeni kuitenkin osui kiinnostava lauluntekijä, jota voisin haastatella. Tuon ensimmäisen haastattelun aikana sain yleiskäsityksen paitsi ”Kehtolaulun” tekoprosessista, myös haastateltavastani. Puolitoista tuntia kestäneen haastattelun jälkeen juttelin Marja Mattlarin kanssa vielä kahviossa laululyriikasta. Keskustelu oli siinä määrin intensiivinen, että päätin pyytää Mattaria alustavasti haastateltavakseni. Liitän oheen vielä ”Kehtolaulun” sanoituksen, jonka avulla voi seurata mistä kappaleen kohdasta haastattelussa on kysymys.

Kehtolaulu

Aalto häilyy kimallellen,
aurinko vettä tanssittaa.
Näkeekö äiti veden takaa
poikansa siniset silmät?

Tuuli pyyhkii metsän selkää,
oksia sivuun taivuttaa.
Näkeekö äiti puiden takaa
poikansa siniset silmät?

Aaa-aa-aaa-aa...
Poikansa siniset silmät.

Pisarat puhkoo hiekan pintaa,
totuutta uutta rummuttaa.
Näkeekö äiti sateen takaa
poikansa siniset silmät?

Muistot mittaa uutta päivää,
mitään ei saata unohtaa.
Näkeekö äiti ajan takaa:
kiinni on siniset silmät!

4 SÄVELTÄMISEN JA KIRJOITTAMISEN PROSESSIMALLIT

4.1 Yrjö Heinosen sävellysprosessin yleinen malli

Yrjö Heinonen esittelee sävellysprosessin yleisen mallin väitöskirjassaan *Elämyksestä ideaksi ideasta musiikiksi – Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles – yhtyeen laulun- ja äänitysprosessiin*.

Sävellysprosessin yleinen malli koostuu seitsemästä vaiheesta. Ne ovat 1) Mallien sisäistäminen, 2) Valmistelu, 3) Kypsyminen, 4) Oivallus, 5) Inspiraatio, 6) Todentaminen ja 7) Kommunikaatio. Käyn näitä kohtia seuraavassa läpi kohta kohdalta. (Heinonen 1995, 33–34.)

4.1.1 Mallien ja strategioiden sisäistäminen

Yrjö Heinosen Sävellysprosessin yleisen mallin ensimmäinen vaihe on mallien ja strategioiden sisäistämisen vaihe. Heinosen mukaan vaihe tarkoittaa tekeillä olevan teoksen ratkaisumallien harjoittelua. Tällaisia harjoituksia ovat esimerkiksi sovitusten, tekstuurien, teemojen ja fragmenttien aiemmat versiot. (Heinonen 1995, 33–34.)

Ensimmäisessä sävellysprosessin vaiheessa siis harjoitellaan erilaisia keinoja ratkaista tehtäviä, joita tulee eteen säveltäessä. Harjoittelun kautta omaksutuista keinoista syntyy malleja ja strategioita, joita käytetään säveltämisprosessissa.

Mallien ja strategioiden sisäistämisen vaiheeseen kuuluvat yksilön kasvatus, koulutus ja kaikki hänen kokemuksensa. Oppiminen auttaa yksilöä käyttämään tiettyjä strategioita huomion kiinnittämiseksi käsiteltävissä olevan ongelman eri näkökulmiin. Aiemmat kokemukset tallentuvat muistiin muistiedustuksiksi, jotka

puolestaan ovat välttämätöntä materiaalia luovassa prosessissa tapahtuvalle assosioinnille. (Heinonen 1995, 17.)

Säveltämisprosessi alkaa ennen varsinaista lauluntekemistä ja materiaalia sävellyksiin varastoituu muistiin koko elämän ajan. Muisti on luovuuden edellyttämien muistiedustumien varasto. Paitsi kappaleen ideoinnissa tarvittavat muistiedustumat, myös sävellysongelman ratkaisemisessa tarvittavat strategiat kehittyvät oppimisen kautta.

Representaatiot jakaantuvat kolmeen lajiin: mielikuviin, merkitysrakenteisiin ja tapahtumarakenteisiin. Ensimmäisessä representaation lajissa, mielikuvissa kohteen representaatiot mukailevat varsin tarkasti sen todellista fyysistä muotoa ja ne ovat sidottuja ihmisten aistipiireihin, kullakin aistilla havaittaviin asioihin. Nämä mielikuvat ovat muunneltavissa ja manipuloitavissa. Mielikuvat voivat olla myös keino irrottautumiseen ympäröivästä todellisuudesta. (Heinonen 1995, 17.)

Vaikka mielikuva sanana viittaa näköaistiin, se voi tarkoittaa myös muiden aistien muotoon sidottuja representaatioita. Säveltämisessä lienee ainakin itsestään selvimmissä tapauksissa kysymys kuuloaistiin sidottujen representaatioiden manipuloimisesta ja muokkaamisesta.

Toisessa representaation lajissa kokemukset havaituista säännönmukaisuuksista taas muuntuvat merkitysrakenteiksi, kuten skeemoiksi ja prototyypeiksi. Ne ohjaavat yksilön käyttäytymistä. Skeemat ja prototyypit muodostuvat spontaanisti siten, että abstrahoidaan keskenään samankaltaisista tapauksista yhteisiä piirteitä ja luodaan niistä tyyppitapaus. Nimenomaan yhteiset, eivät niinkään erottavat piirteet tapahtumista tallentuvat skeemaan. (Heinonen 1995, 17.)

Kokemusten samankaltaiset piirteet siis abstrahoituvat tyyppitapauksiksi. Kun esimerkiksi kuunnellaan musiikkia, huomataan kappaleiden yhteiset piirteet erityisen selkeästi ja ne tallennetaan muistiin skeemaksi. Tällaisia samanlaisia

piirteitä voisivat olla esimerkiksi laulujen teemat, rakenteet, sointukulut ja melodiat.

Skeemoista puolestaan rakentuu yhteneväisyyksien havaitsemisen kautta hierarkkisia tietorakenteita. Uudet skeemarakenteet voivat syntyä aiemmin luoduista skeemoista assimiloitumalla (mukautumalla), akkomodoitumalla (mukautumalla) ja yhdistelemällä. Skeemat toimivat raakamateriaalina uuden luomisessa. (Heinonen 1995, 17–18.)

Kuullusta musiikista tehdyistä skeemoista voi havaita esimerkiksi toistuvia musiikillisia tai sanoituksellisia teemoja. Ne mukautuvat tai yhdistyvät edelleen uusiksi skeemarakenteiksi. Kun musiikkia kuuntelee paljon, tällaisia skeemarakenteita syntyy paljon. Skeemat eivät tietenkään rajaudu musiikin tekemisessäkin vain musiikillisiin skeemoihin. Jos esimerkiksi pyrkii ilmaisemaan tiettyä tunnetta musiikin keinoilla tai miettii sanoituksen aihetta, omat kokemukset ovat välttämättömiä rakennusmateriaaleja.

Kolmas representaatioiden tyyppi on tapahtumarakenteet eli episodiset mallit. Niissä yksittäisten tapahtumien muistot vastaavat yksityiskohtienkin osalta alkuperäisiä tapahtumia miltei sellaisenaan. Episodiset mallit sisältävät tiedon mitä, missä ja missä järjestyksessä tapahtui, sekä mielikuvat näköön, kuuloon ja tuntoaistiin sidottuina. Tapahtumarakenteet muistetaan skeemoista poiketen paitsi samankaltaisten piirteiden, myös poikkeavien piirteiden vuoksi. (Heinonen 1995, 18.)

Esimerkiksi säveltämisessä episodiset mallit aikaisemmista sävellyskerroista ohjaavat yksittäistä sävellysprosessia. Toisaalta, jos ajatellaan sävellyksen taustalla olleen jonkin tietyn tapahtuman, episodinen malli antaa paljon materiaalia säveltämiseen.

4.1.2 Valmistelu

Valmisteluvaiheeseen kuuluu lopullista tuotosta varhaisemmat ideointi – ja kokeiluluonnokset. Niiden ei tarvitse sisältää samoja piirteitä kuin lopullisessa teoksessa. (Heinonen 1995, 34.)

Säveltäjä siis tuottaa ideoita ja vaihtoehtoja sävellystehtävänsä varten, mutta ei vielä välttämättä löydä lopullista muotoa kaikille ratkaisuille.

Valmisteluvaiheessa luonnostellaan ja kokeillaan, mutta ei tehdä lopullisia ratkaisuja.

Tehtävän valmisteluvaiheeseen kuuluu ongelman asettamista, sen tarkastelua eri näkökulmista, täsmentämistä ja rajaamista, sekä toisaalta tehtävän edellyttämän informaation etsimistä ja avoimuutta erilaisille vaikutteille.

Valmisteluvaiheen osavaiheisiin kuuluvat sävellyspäätöksen tekemisen ja tavoitteen asettamisen, tehtävärepresentaation muodostamisen sekä vaihtoehtojen tuottamisen vaiheet, sekä tietyn tai tietyn tyyppisen vaihtoehdon valitseminen. (Heinonen 1995, 18.)

Valmisteluvaiheessa ei vielä tiedetä tarkkaan, mitä sävellyksellä varsinaisesti haetaan tai missä muodossa se toteutettaisiin. Valmisteluvaiheessa esitetään kysymyksiä ja mietitään avoimesti mitä kappaleelta haluttaisiin. Informaation etsiminen ja avoimuus vaikutteille auttavat säveltäjää saamaan kuvaa vaihtoehtoisista toteutustavoista. Eri näkökulmien ja rajausten kokeilu antavat käsitystä siitä, miten kappaleen voisi toteuttaa. Näistä valikoidaan sopivat ja pohditaan millä tavoin ja missä järjestyksessä kappaleen voisi toteuttaa.

Sävellysprosessin käynnistävät motiivit syntyvät toisaalta sisäisistä tekijöistä, kuten ammatillisista paineista, esteettisistä tavoitteista ja toisaalta elämäntilanteeseen liittyvistä ulkomusiikillisista tekijöistä kuten taloudellisista pakoista tai ammatillisista sitoumuksista. (Heinonen 1995, 18.)

Sävellysprosessin aloittaminen vaatii siis motiivin. Se voi olla tarvetta edetä uralla, esimerkiksi saamaan aikaan riittävästi kappaleita levyä varten. Toisaalta motiivina voi olla halu tavoittaa jokin laajempi esteettinen päämäärä. Päätoimisilla lauluntekijöillä taloudelliset pakot ovat erityisen suurena tekijänä. Kappaleita on välttämätöntä tehdä eläkseen. Sopimukset ulkopuolisten tahojen kanssa voivat myös motivoida laulujen tekemiseen. Levy-yhtiön kanssa voi olla sovittu tietty levynjulkaisuhetki ja studio voi olla varattu etukäteen äänityksiä varten.

Tehtävärepresentaation muodostumisen vaiheessa muodostuu pää- ja osatavoitteista rakentuva tavoitehierarkia, kuten myös suunnitelma osatavoitteiden pyritystä toteuttamisjärjestyksestä. Tähän tavoitehierarkiaan kuuluu päätavoite sekä keskipitkän ja lyhyen aikavälin osatavoitteita. (Heinonen 1995, 18–19.)

Kun hahmotellaan varsinaista sävellystehtävää, mietitään myös mihin sävellyksen osa-alueeseen tartutaan ensiksi. Kirjoitetaanko esimerkiksi sanoitus kokonaan valmiiksi alusta loppuun, mietitäänkö säkeistön soinnutusta vai kehitelläänkö ensin kertosäkeen laulumelodia loppuun saakka. Valmisteluvaiheessa näissä kokeillaan erilaisia vaihtoehtoja.

Vaihtoehtojen tuottamisella tarkoitetaan usein sitä, että totuttujen ratkaisujen soveltuvuutta testataan, toisin sanoen käytetään olemassa olevia rakenteita ja niiden stereotyyppisiä yhdistelmiä. Genren valinta sävellyspäätöstä tehdessä rajaa pois jo lukemattomasti vaihtoehtoja. Valmisteluvaiheessa myös omaksutaan tarpeellista informaatiota ympäristöstä, ollaan avoimia erilaisille vaikutteille sekä ajatellaan divergentisti. Divergentin ajattelun kautta tuotetaan informaatiota annetusta informaatiosta, pyrkien mahdollisimman suureen monipuolisuuteen ja määrään. Täten lisätään yrityksen ja erehdyksen kautta uusien, säveltäjän toiveissa myös ”oikean” yhdistelmän syntymisen todennäköisyyttä. Alustava päätös valita tietty vaihtoehto kehiteltäväksi ja kypsyteltäväksi useimmiten päättää valmisteluvaiheen. (Heinonen 1995, 19.)

Valmisteluvaiheen ydin on se, että sen aikana pyritään toisaalta tuottamaan runsaasti materiaalia, toisaalta rajaamaan tehtävää käsiteltävämmän kokoiseksi. Rajaaminen saattaa itse asiassa auttaa tuottamaan yhä enemmän ja entistä paremmin sävellystehtävään soveltuvaa materiaalia. Rakenteita ei keksitä kokonaan uudestaan, vaan tehdään uusia yhdistelmiä vanhoista, jo olemassa olevista rakenteista. Valmiiden rakenteiden avulla on helpompi keskittyä ideoimaan uutta sisältöä sävellystehtävään.

4.1.3 Kypsyminen

Kypsymisvaihe tarkoittaa lopullisen version elementtien tai piirteiden ilmaantumista mukaan, mahdollisesti vielä sivuosassa (Heinonen 1995, 34). Kun sävellystehtävä siirtyy valmisteluvaiheesta kypsytysvaiheeseen, lähestytään jo joiltain osin sävellyksen lopullista versiota. Kypsytysvaiheessa lopullisia elementtejä ja piirteitä alkaa olla mukana. Luonnoksista alkaa muotoutua suunnilleen sävellystehtävän tavoitteita vastaavia elementtejä.

Kypsytysvaihe koostuu tiedostamattomista ja esitietoisista, ei tahdonalaisista tai tietoisista mentaalisisistä tapahtumista. Tietoista ongelman tietyn aspektin pohdinnasta pidättäytymistä voi kuitenkin tapahtua, jotta voi keskittyä toisen ongelman tai toisen aspektin ratkaisemiseen. Erityisen vaikeiden ongelmien ratkaisussa on tyypillistä, että luovutaan täysin intentionaalisesta työskentelystä. (Heinonen 1995, 19.)

Eri tehtäviä vuorottelemalla voi siis välttää juuttumisen ylivoimaisiin tai jo ratkaistuihin ongelmiin. Esimerkiksi jos soinnutus ja laulumelodia eivät sovi täydellisesti toisiinsa, mutta hyvältä kuulostavaa ratkaisua ei yrityksistä huolimatta synny, voi keskittyä vaihteeksi bassomelodian kehittämiseen. Myös sanoituksen kirjoittamisesta voi siirtyä sointupohjan kehittelyyn, jos sanoituksen kirjoittaminen muuttuu ongelmalliseksi. Muihin osatehtäviin keskittymällä aiemmin ylivoimaiseksi muodostunut osatehtävä ehtii kehittyä alitajunnassa eteenpäin.

Kypsymisvaiheessa valmisteluvaiheen episodiset ja semanttiset rakenteet muuttuvat uusiksi yhdistelmiksi muodostaen uusia rakenteita. Tätä varten stabiliteetin saavuttaneet rakenteet purkautuvat ja yhdistyvät uudelleen. Epästabiilit ja epäkoherentit yhdistelmät jäävät todennäköisemmin havaitsematta tai tiedostumatta. Stabiloituneet rakenteet voivat olla myös laajempia sävellyksen kokonaisuuksia, sittemmin purkautua mentaalisen manipulaation alaisiksi yksiköiksi ja purkautua jälleen uusien kombinaatioiden materiaaliksi. (Heinonen 1995, 19.)

Kypsymisvaiheessa tapahtuva sävellystehtävän tiedostamaton työstäminen on siis rakenteiden purkautumisen ja yhdistymisen vaihtelua. Jatkotyöstöön valikoituvat rakenteet eivät ole sattumanvaraisia, vaan mieli valikoi niistä stabiileimmat ja koherentteimmat. Valmisteluvaiheessa työstettäviksi valikoituneet rakenteet kehittyvät edelleen.

Valmisteluvaiheessa syntyneet vaihtoehdot suuntautuvat kypsymisvaiheessa nopeahkosti kohti yhdistelmää, joka on esitietoisella tasolla jo aavistettu. Tällöin henkilön alttius ympäristön vaikutteille on vähäinen. Sekä onnistumiseen että epäonnistumiseen johtaneisiin assosiaatioketjuihin liittyy tietoisuuden asteen muutos joko ylös tai alas sen mukaan aavistetaanko ratkaisun lähestyvän vai etäännyvän. Tämä muistuttaa tutun sanan mieleen palauttamista, jolloin henkilö ei muista oikeaa sanaa, mutta kylläkin sitä merkitykseltään tai muodoltaan muistuttavia. (Heinonen 1995, 19.) Alitajuisesti säveltäjä jo aavistaa työstimisen alla olevista rakenteista sopivan yhdistelmän. Kun oikea ratkaisu lähestyy, säveltäjän tietoisuuden aste nousee, kun oikea ratkaisu etäännyy, tietoisuuden aste laskee. Työskentely on hyvin intuitiivista.

Heinonen esittää, että sävellysten variantit ja vaihtoehtoiset luonnokset ovat funktioltaan rinnastettavissa korvikesanoihin mieleen palautuksessa. Hänen mukaansa tärkeimmät elementit lopullisesta versiosta voidaan palauttaa aiempiin versioihin, jopa silloin jos säveltäjä on tietoisesti pyrkinyt tekemään eroa aiempiin versioihin. (Heinonen 1995, 19.)

Kiinnostavaa onkin, että huolimatta säveltäjän pyrkimyksestä irrottautua aiemmista versioista hän lopulta valitsee aiemmasta versioista tehdyn johdannaisen. Jos kaikki tiedostamattomasti työstetyt versiot eivät edes tule tietoisuuteen asti, vaan ainoastaan koherenteimmat ja stabiileimmat, ovat aiemmasta irrottautumisen mahdollisuudet tosi asiassa melko rajalliset.

4.1.4 Oivallus

Kypsymisvaihetta seuraa oivalluksen vaihe. Oivalluksen vaihetta on esimerkiksi melodialuonnoksen, synopsiksen tai muun hahmon ilmaantuminen luonnokseen kerralla, joko täysin lopullisessa muodossa tai jossain sekundaarisessa ominaisuudessa lopullisesta eroavana. (Heinonen 1995, 34.)

Oivallusvaiheessa siis ilmaantuu jo lopullisia tai lähes lopullisia osia kappaleesta. Purkautuneista ja kombinoituista rakenteista on muodostunut uusia rakenteita, joissa ei ole enää olennaista eroa siihen, millainen sävellyksestä lopulta tulee.

Heinosen mukaan oivallus tapahtuu silmänräpäyksessä, odottamatta ja ilman intentionaalista yrittämistä. Suhteet ja merkitykset tunnistetaan ja kokonaisuuden tai osakokonaisuuden yleishahmo, yleisrakenne tai konfiguraatio ilmaantuvat silmänräpäyksellisesti. Uusi kokonaisuus syntyy hahmona. (Heinonen 1995, 20.)

Sävellystehtävästä siis oivalletaan odottamattomasti uusi kokonaisuus, joka on aiemmassa vaiheessa ollut alitajuisen työskentelyn alla. Oivallus tapahtuu automaattisesti, ilman että sitä yritetään. Aiemmista, pienemmistä osista hahmottuu laajempia kokonaisuuksia.

Oivaltaminen tarkoittaa luovassa toiminnassa sellaisen hahmon tunnistamista, käsittämistä tai ymmärtämistä, jossa toteutuu prosessin alussa asetettu tavoite. Oivalluksen myötä tunnistetaan kypsymisvaiheen prototyypeistä tehtävään sopivin. (Heinonen 1995, 21.) Kypsymisvaiheessa kehiteltiin

tiedostamattomasti prototyyppejä valmisteluvaiheen aineksista. Oivaltaminen tapahtuu, kun havaitaan alitajunnassa kehittyneistä prototyypeistä yhteensopivimmat.

Oivallus tapahtuu vihjeiden kautta, kuten analogioiden. Oivallukseen saattaa johtaa alkujaan varsin etäisetkin elementit. (Heinonen 1995, 21.)

Kypsymisvaihe tapahtuu alitajuisesti ja kypsymisvaiheen prototyyppien yhdistelmät tulevat tietoisuuteen epäsuorasti.

4.1.5 Inspiraatio

Inspiraatiovaiheeseen kuuluu laajahkon kokonaisuuden kirjoittaminen ”yhdellä istumalla”, mahdollisesti puutteellisesti tai viitteellisesti muistiin merkiten. (Heinonen 1995, 34.) Kun sopiva yhdistelmä on oivallettu, kirjoitetaan nopeasti melko laaja osa kokonaisuudesta itselle muistiin. Tätä Heinonen nimittää inspiraatiotilaksi. Merkille pantavaa on, että Heinonen luokittelee inspiraation vain yhdeksi sävellysprosessin vaiheeksi, joka tapahtuu jo melko pitkän kehittelyn jälkeen, prosessin loppupuolella. Se ei siis ole yhtäkkiä tyhjistä ilmestyvä innoitus, vaan sitä ennen sävellystehtävää on jo valmisteltu ja kypsytelty melko valmiiksi asti.

Inspiraatio eroaa oivalluksesta kestoltaan. Siinä missä oivallus on silmänräpäyksen kaltainen välähdys, inspiraatio on ajallisesti pidempi vaihe. Inspiraatiovaiheessa henkilö voi myös jossain määrin vaikuttaa prosessiin tahdonalaisesti. Inspiraatiotilassa ideat ovat tavallista helpommin muotoiltavissa ja niitä nousee tavallista vaivattomammin tietoisuuteen. (Heinonen 1995, 21.)

Hetkellisestä oivalluksesta siirrytään sävellyksen konkreettiseen työstämiseen. Hahmotelmista, informaation keräämisestä ja sopivien rakenteiden miettimisestä siirrytään jonkinlaisen kokonaisen hahmotelmaversioon kirjoittamiseen. Ideat ovat helposti saatavilla ja niitä pystyy muokkaamaan kätevästi.

Heinonen viittaa psykologi Abraham Maslow'n huippuelämyksiksi nimittämiin kokemuksiin, jotka vastaavat inspiraatiota samoin kuin luovan elämyksen, esteettisen elämyksen, rakkauden, oivalluksen, orgasmin ja mystisen kokemuksen elämykset. Huippuelämyksen aikana henkilö kokee sisäistä integraatiota ja osallisuutta ympäröivään maailmaan. Hän myös kokee täydempää elämäntunnetta, spontaaniutta ja avoimuutta elämyksille. Inspiraatio tuottaa iloa ja mielihyvää, joka oleellisesti motivoi säveltämiseen. (Heinonen 1995, 21.)

Inspiraatiotila on siis paitsi yksi vaihe sävellysprosessissa, myös kokijalleen merkityksellinen psyykinen tila. Tuottamansa mielihyvän vuoksi inspiraatiotila on motivoiva tekijä itse sävellysprosessin aloittamiseen. Sen voisi siis nähdä olevan kytköksissä sisäiseen pakkoon, jota käsiteltiin aiemmin Heinosen mallin valmisteluvaiheessa.

Inspiraatiotilassa tuotettu materiaali on kuitenkin fragmentaarista, aukollista ja epäsuhtaista. Inspiraation aikana toimii kontrolliprosessi, jonka nimityksenä psykoanalyttisessä teoriassa käytetään toiskertaista työstöä. Se liittyy unien näkemiseen. Unenomainen, mielettömältä näyttävä materiaali muuttuu toiskertaisen työstön kautta ymmärrettävämmäksi, sen esikuvana ollutta elämystä muistuttavaksi. Tällöin katkonaisuus ja järjettömyys vähenevät. Ideaalitulassa toiskertaisessa työstössä materiaali jäsentyy ja järjestyy odotusten mukaisiksi suhteiksi ja yhteyksiksi melko samalla tavoin kuin valveajattelussa. Unien muokkautumisasteet kuitenkin vaihtelevat. Joskus unien muokkaus jää kesken ja jotkut unet eivät alistu lainkaan toiskertaiselle työstölle ja jäävät käsittämättömiksi. (Heinonen 1995, 22.)

Inspiraatiotilassa aikaan saatu uusi materiaali ei välttämättä ole vielä valmista sävellystehtävää ajatellen. Unimainen materiaali on muokkautunut vähemmän katkonaiseksi ja järjellisemmäksi, mutta ei kuitenkaan välttämättä sellaiseksi, että se täyttäisi sävellystehtävän odotukset. Aina valmisteluvaiheen materiaalista ei vain yksinkertaisesti synny suhteiltaan tai yhteyksiltään odotusten mukaista kokonaisuutta.

Toisaalta epäsuhtaisuus ja fragmentaarisuus voidaan nähdä myös keskipitkän ja lyhyen aikavälin tavoitteiden sekoittumisena. Keskipitkän aikavälin tavoitteiden tehtävänä on toisaalta päätavoitteen toteutumisen kontrolloiminen lyhytaikaisempien, vähäistä tietoista kontrollia vaativia osatavoitteita toteutettaessa, toisaalta taas tietoisten ja automaattisten osavaiheiden yhtäaikaisen suorittamisen helpottaminen. (Heinonen 1995, 22.)

Aina inspiraatiovaiheen materiaalin hajanaisuus ei siis johdu valmisteluvaiheen materiaalin soveltumattomuudesta muokkaamiseen. Säveltäjä on saattanut suorittaa sävellysprosessin vaiheita väärässä järjestyksessä ja sen vuoksi kappaleen työstäminen on voinut muuttua hankalaksi.

Silloin kun osavaiheen suorittaminen tuottaa vaikeuksia, tietoinen huomio siirtyy siihen päätavoitteen sijaan. Kiinnittämällä tietoisesti huomion jatkuvasti osavaiheeseen, päätavoite saattaa kadota. Tästä seuraa virhetoimintoja, kuten osavaiheen unohtaminen tai sen suorittaminen väärään aikaan. Koko toiminta voi myös päättyä liian varhain (säveltäjä tulkitsee saaneensa koko tehtävän valmiiksi suoritettuaan osavaiheen), jatkua liian pitkään (säveltäjä on keskittynyt tietyn osavaiheen yksityiskohtaiseen suorittamiseen) tai viimeisin osavaihe saattaa jäädä tahattomasti toistumaan. (Heinonen 1995, 22.)

Säveltäessä voi unohtua hiomaan loputtomasti esimerkiksi kitaran melodiakulkua sen sijaan, että siirtyisi idean suurin piirtein tallennettuaan seuraavaan osavaiheeseen. Tällöin mielessä ollut kokonaisnäkemys sävellyksestä voi unohtua. Kannattaa siis pitää mielessä kokonaiskuva ja päämäärä kappaletta tehdessään.

4.1.6 Todentaminen

Inspiraatiota seuraa Heinosen sävellysprosessin mallissa todentamisen vaihe. Todentamisvaiheeseen kuuluvat myöhäisen vaiheen luonnokset tai

puhtaaksikirjoitukset. Näitä varten säveltäjä tekee aiemmista versioista täydennyksiä ja korjauksia. (Heinonen 1995, 34.)

Inspiraatiovaiheessa on saatu aikaan melko kokonainen hahmotelma. Todentamisvaiheessa tehdään viimeisiä luonnoksia sekä kirjoitetaan aikaisemmissa vaiheissa aikaan saatua sävellystä puhtaaksi.

Todentamisvaihe on valmisteluvaihetta muistuttava, useimmiten täysin tietoisien toiminnan vaihe. Todentamisvaiheessa käytössä ovat samankaltaiset loogis-operationaaliset strategiat kuin valmisteluvaiheessakin. Todentamisvaihe on monella tapaa vastakkainen kuin aiemmat vaiheet. Ekstaasi vaihtuu arkeen, spontaani ideointi viileään harkintaan, ehdoton hyväksyminen kritiikkiin, intuitio analysointiin, uskallus varoitukseen, mielikuvitus ja fantasia todellisuuden testiin. (Heinonen 1995, 23.)

Kypsymisvaiheessa, oivallusvaiheessa ja inspiraatiovaiheessa on tehty tiedostamattomia tai osaksi tiedostamattomia ratkaisuja. Todentamisvaiheessa sävellystehtävän onnistuneisuutta puolestaan tutkitaan kriittisesti ja analyttisesti. Aikaisemmissa vaiheissa vielä kritiikittömämmin käsiteltyjen ideoiden toimivuus testataan. Kun valmisteluvaiheessa analysoitiin luonnoksista sopivaa ideaa jatkokehittelyä varten sekä rakennettiin tehtävähierarkiaa, analysoidaan todentamisvaiheessa sitä, missä määrin luonnoksen ratkaisut voidaan allekirjoittaa.

Aiempien vaiheiden tulosta verrataan sisäiseen tai ulkoiseen standardiin, toisin sanoen alkuperäiseen tavoitteeseen tai kuviteltuun vastaanottajaan – todennäköisesti molempiin. Säveltäjä siis miettii, pitääkö sävellystä riittävän hyvänä ja ymmärtääkö yleisö sitä. Todentamisvaiheessa säveltäjä miettii etupäässä sisäisen standardin kannalta. (Heinonen 1995, 23.)

Todentamisvaiheessa yleisö tulee jo mukaan prosessiin kuviteltuna. Jos ajatellaan säveltämisprosessia janaana, todentamisvaiheessa palataan alkuun ja tulevaan. Toisin sanoen verrataan aikaan saatua tuotosta valmisteluvaiheen tavoitteisiin ja siihen, miten yleisön odotetaan reagoivan.

4.1.7 Kommunikaatio

Kommunikaatiovaiheessa tehdään muita varten tarkoitettu puhtaaksikirjoitus (Heinonen 1995, 34). Tässä vaiheessa siis otetaan yleisö konkreettisemmin huomioon ja tallennetaan teos yleisöä varten.

Kommunikaatiovaiheessa sävellys saatetaan soivaan muotoon.

Kommunikaatiovaiheessa saatetaan esimerkiksi partituuri kirjoittaa puhtaaksi, esittää sävellys, johtaa orkesteria tai äänittää. Kommunikaatiovaiheessa mukaan tulevat ulkoiset standardit ja sävellys joutuu todellisuudessa testatuksi. Sävellyksen esteettiset ja ideologiset arvot sekä henkilökohtaiset kokemukset kommunikoituvat todellisen yleisön tai kuvitteellisen kohdeyleisön kanssa. (Heinonen 1995, 24.)

Kevyessä musiikissa on tapana partituurin sijaan kirjoittaa sanat ja soinnut, kenties melodiakin talteen tai tehdä demoäänite. Sen jälkeen äänitetään mahdollinen studiotallenne. Kappale voidaan myös esittää konsertissa. Niin studiotallenteen kuin konsertinkin kohdalla kappale asettuu yleisön ja kriitikoiden arvioitavaksi.

Luomisen tarve vaikuttaa perustuvan tarpeelle kommunikoida muiden ihmisten kanssa, toisin sanoen pääsyyllä toisten ihmisten kanssa yhteyteen, sekä omien rajojen ylittämiseksi. (Heinonen 1995, 24.)

Yleisön osuus ei ole suinkaan vähäinen, vaan kommunikaatio on pikemminkin yksi psykologisista tarpeita luomisen taustalla. Myös yleisön palaute siis voi aiheuttaa säveltäjälle sisäistä tarvetta luoda kappaleita.

4.2 Clarkin & Ivaničin kirjoittamisen prosessin komponentit

Clarkin ja Ivaničin kirjassaan *The Politics of Writing* esittelemä kirjoittamisprosessin kuvaus jakautuu kahteen osaan, ensinnäkin neljään pitkän

ajan komponenttiin ja toisekseen kuuteentoista komponenttiin, jotka liittyvät jokaiseen yksittäiseen kirjoittamiskertaan. Clark ja Ivanič (1997, 94–95) eivät nimitä kirjoittamisprosessin vaiheista koostamaansa listaa malliksi, sillä sen ei ole tarkoitus olla lineaarinen vaihekuvaus, vaan listaus kirjoittamisen prosessissa tarvittavista komponenteista. Todellisuudessa komponentit esiintyvät vaihtelevassa järjestyksessä. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Clark ja Ivanič ovat kirjassaan esittäneet mallin myös kuvallisena representaationa (ks. Clark & Ivanič 1997, 98). Kuvallinen esitys havainnollistaakin todellista kirjoittamisen prosessia paremmin kuin listaus. Esittelen kuitenkin tässä tutkimuksessani kirjoittamisprosessin vaiheet tekstimuodossa. Linearisessa muodossa esitettyä mallia on helpompi verrata Yrjö Heinosen sävellysprosessin yleiseen malliin ja se on selkeämpi esittää tämän tutkimuksen yhteydessä.

4.2.1 Pitkän ajan komponentit

Ensimmäiseksi Clarkin ja Ivaničin mallissa esitellään pitkän ajan komponentit. Ne eivät liity suoraan yksittäisiin laulun tekoprosesseihin, vaan ovat vähitellen elämän varrella kerääntyvää tietoa ja osaamista.

Pitkän ajan komponenteista ensimmäinen on yleisen tiedon, mielipiteiden ja tunteiden kerääminen (Clark & Ivanič 1997, 94). Se on melko vastaava kuin Heinosen sävellysprosessin mallissa esitelty mallien ja strategioiden sisäistämisen vaihe. Siinä missä Heinosen mallissa kerrotaan kokemusten muistiin tallentamista representaatioista, Clark ja Ivanič kirjoittavat tiedosta, mielipiteistä ja tunteista, jotka tallentuvat muistiin.

Toinen komponentti on kielenkäytön kyvyn kehittäminen (Clark & Ivanič 1997, 94). Kielenkäyttöä opitaan esimerkiksi koulussa ja kotona. Tämäkin vastaa Heinosen mallien ja strategioiden sisäistämisen vaihetta, jossa kerrotaan, että

mallit ja strategiat omaksutaan muun muassa kasvatuksen ja koulutuksen vaikutuksesta.

Kolmannessa komponentissa totuttaudutaan erityyppisiin kirjoittamisiin, toisin sanoen genreihin (Clark & Ivanič 1997, 94). Samalla tavoin myös Heinosen säveltämisprosessin mallissa totutellaan musiikin eri genreihin ja omaksutaan niistä ratkaisumalleja omaan säveltämiseen.

Neljäs komponentti koskee sosiopoliittisen identiteetin kehittämistä kirjoittajana (Clark & Ivanič 1997, 94). Suoraan tätä vastaavaa kohtaa ei Heinosen sävellysprosessin mallissa ole, mutta väitöskirjassa käsitellään myös ympäröivää maailmaa vaatimuksineen ja musiikinhistoriallisine vaiheineen (ks. Heinonen 1995, 37–50).

4.2.2 Jokaiseen kirjoittamiskertaan liittyvät komponentit

Elämän kuluessa tapahtuvien pitkän aikavälin komponenttien lisäksi Clarkin ja Ivaničin listassa on lueteltu erikseen jokaista kirjoittamiskertaa koskevat komponentit. Näistä ensimmäisessä, koko luettelon viidennessä kohdassa Clark ja Ivanič (1997, 95) käsittelevät kulloinkin kyseessä olevaan tehtävään liittyvän tiedon, mielipiteiden ja tunteiden keräämistä. Tämä on jatkoa heidän teorianensa ensimmäiseen kohtaan, mutta tiedonhaku on rajattu vain sen hetkiseen kirjoitustehtävään. Vastaavantyyppisestä asiasta kirjoittaa Heinonen valmisteluvaiheessa, jolloin etsitään tehtävän edellyttämää informaatiota.

Kolme seuraavaa komponenttia täsmäävät melko hyvin Heinosen sävellysprosessin valmisteluvaiheen kanssa. Kuudennessa komponentissa luodaan tavoitteet ja tarkoitukset, seitsemännessä komponentissa tehtävää analysoidaan ja kahdeksannessa komponentissa suunnitellaan (Clark & Ivanič 1997, 95). Heinosen sävellysprosessin mallissa vastaavantyyppisiä kohtia ovat ongelman asettaminen, sen tarkastelu eri näkökulmista, täsmentäminen,

rajaaminen, tehtävärepresentaation muodostaminen ja tavoitehierarkian muodostaminen.

Yhdeksännessä komponentissa käytetään hyväksi kirjoittamisen lajien, genrejen tuntemusta. Käytetään siis hyväksi sitä, mitä tiedetään erityyppisten kirjoittamisten konventioista ja päätetään seurataanko niitä vai ei. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Myös Heinonen mainitsee genret mallinsa valmisteluvaiheessa. Hänen mukaansa ”sävellyspäätöksen tekeminen – päätös säveltää tiettyä musiikinlajia eli genrea edustava sävellys - sulkee pois lukemattoman määrän erilaisia mahdollisuuksia. (Heinonen 1995, 19.)

Kymmenennessä komponentissa mietitään ajan ja tilan asettamia rajoitteita (Clark & Ivanič 1997, 95). Toisaalta mietittävänä on kirjoittamistehtävän tekoon käytettävissä oleva aika, toisaalta merkkimäärä tai sivumäärä. Laululyriikassa etenkin tila on rajoitetumpi kuin vaikkapa romaanin teossa. Käytettävissä oleva tila myös saattaa sanoituksen kirjoittamisessa vaihdella radikaalisti sen mukaan, millaiseen musiikilliseen muotoon lopulta päädytään.

Komponenteissa yhdestätoista neljääntoista kirjoitetaan käsikirjoitus, tehdään hahmottelua, muotoillaan omia ideoita ja uudelleen arvioidaan niitä (Clark & Ivanič 1997, 95). Ilmeisesti tässä tapauksessa käsikirjoituksella ei tarkoiteta kovin lopullista käsikirjoitusta, vaan ensimmäistä jonkinlaiseksi kokonaisuudeksi muotoiltua kirjoitusta. Saman tapainen vaihe on Heinosen sävellysprosessin mallin inspiraatiovaiheessa. Muotoilun ja uudelleen arvioinnin komponenttia puolestaan vastaa Heinosella todentamisvaihe.

Viidennessätoista komponentissa koetaan kipua, paniikkia ja ahdistusta (Clark & Ivanič 1997, 95). Heinonen ei mainitse näitä varsinaisina vaiheina, enkä itsekään erikseen paneudu näihin ”Kehtolaulun” prosessin analysoinnissa, sillä keskityn välineellisiin osavaiheisiin lopputuloksen saavuttamiseksi.

Kuudennessatoista komponentissa kirjoittaja selvittää ideoihinsa sitoutumisen, toisin sanoen päättää mitä haluaa sanoa, kuinka vahvasti uskoo siihen ja onko valmis ottamaan riskin sanoakseen sen (Clark & Ivanič 1997, 95). Tämä kohta on melko vastaava Heinosen todentamisvaiheessaan mainitsemien ulkoisen ja sisäisen standardin kanssa. Ideat on siis kirjattu jo ylös, mutta ne punnitaan vielä kerran. Myös potentiaalinen yleisön vastaanotto otetaan tässä huomioon. Clarkin ja Ivaničin prosessikuvauksessa sosiaalista ulottuvuutta käsitellään hieman Heinosta laajemmin.

Myös seitsemännessätoista kohdassa on kysymys sosiaalisesta ulottuvuudesta. Clark ja Ivanič (1997, 95) käsittelevät siinä oman sosio-poliittisen identiteetin luomista kirjoittajana. Kirjoittaja siis miettii, millä tavoin ja miten paljon hän näyttää lukijalle kuka ja mitä on. Tämä ilmenee tavassa, jolla ja mitä hän kirjoittaa, sekä kuinka hän kohtelee lukijaa. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Tämä kohta vertautuu edelleen Heinosen sävellysprosessin mallin todentamisvaiheeseen sikäli, että mietitään jo luonnosteltuja valintoja mahdollisen vastaanottajan näkökulmasta. Niin sävelletty kuin kirjoitettukin teos joutuu yhteisön arvojen ja normien punnitsemaksi. Kirjoittajan voisi kuitenkin olettaa joutuvan miettimään tätä aspektia enemmän kuin (instrumentaalimusiikin) säveltäjän, koska musiikki ei esitä väitteitä ja välitä arvoja samalla tavoin kuin kieli.

Kahdeksannessatoista komponentissa huomioidaan lukijaa, toisin sanoen ollaan sekä huomaavainen lukijaa kohtaan että pidetään hänet jatkuvasti mielessä kirjoittamisen aikana (Clark & Ivanič 1997, 95). Tältä osin vastaavia kohtia Heinosen säveltämisprosessin mallissa ovat todentamisen ja kommunikaation vaiheet. Todentamisvaiheessa otetaan huomioon kuviteltu kuulija, kun taas kommunikaativaiheessa tekeillä oleva teos saa muodon, joka on mahdollista kommunikoida yleisölle.

Kohdassa yhdeksäntoista koetaan mielihyvää ja tyydytystä (Clark & Ivanič 1997, 95). Samoin kuin kohta viisitoista, tämä kohta jää vähemmälle

tarkastelulle sillä se ei ole välineellinen osavaihe päämäärän saavuttamiseksi. Tosin mielihyvän ja tyydytyksen kokeminen tulee myös esille kappaleen syntyprosessin alkuvaiheessa, inspiraatiovaiheessa ja suhteessa yleisön reaktioihin.

Komponentissa kaksikymmentä päätetään se, miten otetaan vastuuta: naamioidaanko vai julistetaanko omaa positiota. Silloin ratkaistaan se, käytetäänkö tekstissä esimerkiksi minämuotoa vai passiivia. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Laululyriikassa vastuun ottaminen poikkeaa esimerkiksi kirjan kirjoittamisesta, sillä tekijä vastaa sanomastaan suuremmin yleisölle. Laulaja esittää laulun äänitteellä ja konserttitilanteessa konkreettisemmin omalla äänellään ja kehollaan kuin kirjailija kirjassaan.

Viimeisessä komponentissa kaksikymmentäyksi oma tieto kielestä asetetaan käyttöön ja sitä kehitetään (Clark & Ivanič 1997, 95). Tätä komponenttia selventäneen parhaiten se, mitä Clarkin ja Ivaničin (1997, 104) haastattelema näytelmäkirjailija **Trevor Griffiths** kertoo omasta kirjoittamisestaan. Hän esimerkiksi käyttää erilaista kieltä kirjoittaessaan parenteeseja kuin dialogia. Hän kirjoittaa tavalla, joka ei välttämättä avautuisi yleisölle, mutta sen tarkoituksena on antaa näyttelijälle käsitys siitä mitä hän tavoittelee. Kirjoitustyyli on silloin vivahteikkaampaa ja kuvailevampaa kuin dialogissa olisi. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Laajemmin voisi sanoa, että Clarkin ja Ivaničin mallin pitkän ajan komponentit vastaavat jotakuinkin Heinosen *mallien sisäistämisen vaihetta*. Molemmissa malleissa kirjoittamisprosessiin lasketaan mukaan myös ennen varsinaista kirjoittamista tapahtuvia, osin tiedostamattomiakin vaiheita. Erityisesti Clark ja Ivanič huomioivat kirjoittajan sosio-poliittisen identiteetin muodostamisen yhtenä kirjoittamisen vaiheista.

Sosio-poliittisella identiteetillä Clark & Ivanič tarkoittavat kirjoittajan asemaa lukijaansa tai yhteisöönsä nähden. Heidän mallissaan sosio-poliittinen

identiteettiä arvioidaan toisaalta pysyvämmiin pitkän tähtäimen osavaiheena, mutta toisaalta myös jokaisen teoksen kohdalla erikseen, yksityiskohtaisemmin. Kirjoittaja arvioi mitä hän on valmis antamaan itsestään, millaisen kuvan hän antaa tekstillään lukijalle tekstin sävyllä, aihepiirillä tai käsittelytavalla.

5 ”KEHTOLAULUN” KIRJOITUSPROSESSIN ANALYYSI

Analysoin tässä analyysiluvussa Marja Matllarin haastatteluista saamaani aineistoa. Alalukujen otsikot noudattelevat Yrjö Heinosen *Sävellysproessin yleisen mallin* vaiheita. Analyysissa on siis käytetty kahta haastattelua. Vuonna 2011 tehty Matllarin haastattelu on merkitty ”(Matllar 2011, haastattelu)” ja *Musiikin suunta* -lehdessä julkaistu Matllarin haastattelu on merkitty ”(Heinonen, Matllar, Nikkola 2008), vaikka haastattelusta siteeraamani kommentit ovatkin Matllarin sanomia.

5.1 Mallien ja strategioiden sisäistäminen

Ensimmäisessä sävellysproessin mallin vaiheessa sisäistetään tehtävässä tarvittavat mallit ja strategiat. Selkeimmin Marja Matllarin laulun tekemiseen liittyy se, että hän opiskeli klassista yksinlaulua konservatoriossa. Opintoihin kuului laulutekniikan (esimerkiksi hengitystekniikka, äänenmuodostus) lisäksi säveltämistä ja musiikin teoriaa.

Kyllä mä opiskelin jonkun aikaa – yksinlaulua, säveltämistä, teoriaa, äänenmuodostusta ja tää tyyppiä. (Matllar 2011, haastattelu)

Säveltämisen tai sanoittamisen opetusta konservatorio-opintoihin ei kuulunut. Oppilaita ei myöskään kannustettu oman kappalemateriaalin säveltämiseen. Päin vastoin Matllar koki konservatorio-opettajien suhtautuvan vähättelevästi opiskelijoiden omaan sävellystyöhön. Lopulta Matllar päättikin lopettaa opintonsa kesken.

[S]e oikeastaan tyssäsi siihen, että mulla oli omia lauluja jo silloin – mähän oon jo 16-vuotiaana tehnyt ensimmäisen oman laulun, ja konsiksessa mä olin 20-vuotiaana – siellä ei oltu ollenkaan kiinnostuneita siis omasta tuotannosta, että se oli enemmänkin semmoinen, että ”Hys hys.”, että ”Voit kotona pikkusen puuhastella, mutta täällä on oikeat säveltäjät. (Matllar 2011, haastattelu)

Kuitenkin musiikin opinnoissa ilman sävellysovetustakin opitaan tärkeitä malleja säveltämiseen. Oman säveltämisen kannalta tärkein osa-alue konservatorio-opinnoista lienee musiikin teoria. Musiikin teorian opinnoissa usein opetetaan esimerkiksi nuotit, aika-arvot, asteikot, moodit ja sointuanalyysiä. Nuotit aika-arvoineen auttavat sävellyksen muistiin merkitsemisessä. Asteikoilla, moodeilla ja sointujen analysoinnilla on mahdollista tutkia analyttisesti ja järkipäisesti kappaleen mahdollisia ongelmakohtia. Silloin kappaleita ei tarvitse analysoida pelkästään korvalla. Säveltapailussa myös oma kuulo ja nuottikorva harjaantuvat. Ne ovat Heinosen (1995, 33–34) viittaamaa mallien ja strategioiden sisäistämistä.

Lauluja harjoittelemalla kasvatetaan myös muistissa olevaa varastoa, jota käytetään säveltämisessä, olkoonkin, että Matllarin oma musiikki on lähempänä kevyttä musiikkia kuin klassista musiikkia. Klassisen ja kevyen musiikin laulutekniikoissa on eroja, jotka Matllar opintojensa aikana koki itselleen vieraina. Klassisten lauluopintoihin erityispiirre on se, että laulajat jaetaan perinteisiin äänikategorioihin – fakkeihin. Matllarilla tämä fakki oli mezzosopraano.

[Ä]äni on NIIN henkilökohtainen juttu, että kyllä musta tuntui ainakin aikamoiselta rusikoimiselta, että se tolla tavalla kategorisoidaan, ja tosta noin ja... ja sit tietysti kun kuuntelee valmiita sopraanoita tai mezzosopraanoita, niin tota... tietysti jos paljon kuuntelet niin opit niitä erojakin huomaamaan, mutta näin kun mä en paljon kuuntele, niin en osaa poimia, kuin jonkun Soile Isokosken tai jonkun jolla on siis persoonallinen ääni. (Matllar 2011, haastattelu)

Matllar koki fakin rajoittavaksi. Klassisesti koulutettuna mezzosopraanona hän ei voinut käyttää koko äänirepertuaariaan, erityisesti äänensä alarekisteriä jota hän pitää itselleen miellyttävimpänä. Kuvaavana voi pitää, että klassisen laulutavan mukaan Matllar ei voinut käyttää kehonsa koko kaikupohjaa, vaan joutui laulamaan vain korkeita, ohennettuja ääniä. Samalla tavoin hän ei voinut toteuttaa lainkaan potentiaaliaan lauluntekijänä.

[J]a sitten kun oli se fakki että ”Sä oot mezzosopraano ja tos on sun nuottis ja...” et jotenkin tuntu että ”ääk.” Ja just se, niinku äsken puhuin, et se ääni on tärkeä joissakin lauluissa, esimerkiksi ”Kehtolaulussa”, että se on se täysjännitteinen ääni, et se on se mun ääni, missä eniten minua soi, niin konsiksessahan mä en voinu käyttää sitä ollenkaan. Jos mä olin mezzosopraano, niin se oli ohenne, koko ajan, alusta loppuun. (Mattlar 2011, haastattelu)

Luopuminen paitsi itselle mieluisesta laulutavasta, myös omien kappaleiden tekemisestä osana musiikinopiskelua johti lopetuspäätökseen. Marja Mattlar ei hyväksynyt oppilaitoksen arvomaailmaa, joten hän luopui klassisen laulun opinnoista ja jatkoi oman musiikkinsa tekemistä. Hän koki olevansa valintatilanteessa oman, persoonallisen, individualistisen tyylin ja tarkasti määritellyn, kategorisoidun roolin välillä. Hän valitsi taiteellisen ja ilmaisullisen vapauden.

Mä koin, että semmoinen...sekä tavallaan sen äänen, että sitten niiden omien laulujen myötä, niin jos mä olisin niistä luopunut, niin ei olisi ollut hyvä. (Mattlar 2011, haastattelu)

Romy Clark ja Roz Ivanič (1997, 20–21) kirjoittavat sosiopoliittisen identiteetin kehittämisestä kirjoittajana. Clark ja Ivanič huomauttavat, että kirjoittamiseen vaikuttaa laajempi sosio-poliittinen konteksti, kuten ympäröivä yhteiskunta. Yhteiskunta muodostuu sosiaalisista luokista ja ryhmistä, joiden kilpailevat ja usein keskenään ristiriitaiset ideologiat muodostavat hierarkioita. Heidän huomionsa taustalla on italialaisen filosofin Antonio Gramscin teoria hegemoniasta. (Clark & Ivanič 1997, 20–21.)

Koulutusjärjestelmän voi nähdä tuottavan poliittisen yhteiskunnan hegemonian intressejä ajavia arvoja (Clark & Ivanič 1997, 45). Sosio-poliittinen identiteetti on kenties kirjailijaakin konkreettisempi laulaja-lauluntekijällä, joka edustaa itseään paperille painettujen symbolien sijaan omilla kasvoillaan, äänellään ja kehollaan, erityisesti konserttitilanteessa.

Mattlarin kohdalla kysymys on lähinnä 60-luvulla käydyn peruskoulutuksen ja 70-luvun alussa saadun konservatoriokoulutuksen aikaisesta hegemoniasta. Clark ja Ivanič käsittelevät kirjoittamista, mutta sosiopoliittinen identiteetti lienee sovellettavissa myös säveltämiseen ja laulun esittämiseen. Mattlarin kokemukset konservatorio-opinnoista viestivät vahvasti kyseiseen aikaan ja kulttuuriin liittyvästä hegemoniasta. Opiskelijat pyrittiin standardoimaan laulajien fakkeihin ja ei-säveltäjiksi. Konservatoriosta lähtönsä jälkeenkin Mattlar kävi vielä klassisilla laulutunneilla, kunnes lopulta luopui klassisesta laulutavasta.

”[M]un laulunopettaja, kun mä vielä konsiksen jälkeen otin laulutunteja ihan yksityisellä opettajalla niin, mun lauluopettaja oli aika onneton siitä, että mä sitten hylkäsin sen klassisen laulutavan, että sitten ajauduin tähän ”viihdelaulun hetteikköön.” (nauraa) Se on niillä niin tiukka, tai oli ainakin näillä mun opettajilla kauheen tiukka ero siinä. On klassinen laulu ja on viihdelaulu.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Musiikin opiskelu on toki loogisesti helpointa nähdä esimerkkinä Mattlarin mallien ja strategioiden oppimisvaiheesta. Kaikki eletty ja koettu kuitenkin toimii rakennusaineena laulun tekemisessä. Tästä esimerkkinä on kuunneltu musiikki, luettu tieto ja elämäkokemukset. Mattlarkin teki omaa musiikkiaan jo ennen konservatorio-opintojaan. Läheskään aina, ainakaan kevyessä musiikissa, ei laulutekijöillä edes ole varsinaista musiikkikoulutusta.

Säveltämistä voi oppia myös harjoittelemalla itsekseen ja kuuntelemalla musiikkia. Sävellykset eivät synny tyhjästä, kuten eivät myöskään sanoitukset. Kaikki kuunneltu musiikki sekä ympäröivä kulttuuri vaikuttavat säveltämiseen ja sanoittamiseen. ”Kehtolaulua” tehdessään Mattlar oli tehnyt lauluja, siis harjoitellut käytännössä malleja ja strategioita laulutekemiseen jo kolmatta vuosikymmentä.

Omista musiikillisista esikuvistaan Marja Mattlar mainitsee ensimmäisessä haastattelussa Eva Dahlgrenin ja Joan Baezin toisessa haastattelussaan myös

Donovanin. Kaikki näistä edustavat laulaja-lauluntekijäperinnettä. Jälkimmäiset kuuluvat 60-luvun Yhdysvalloissa julkisuuteen nousseeseen folk-perinteeseen.

Esikuvat ja musiikin kuuntelu ovat Marja Matllarille tärkeitä. Matllar haluaa välttää tekijänä sen, että hän ei pystyisi enää ottamaan vastaan musiikkia analysoimatta sitä. Musiikin kuunteleminen, etsiminen, uuden löytäminen ja ihastuminen on hänelle jopa tärkeämpää kuin oman musiikin tekeminen. Hän pitää musiikin vastaanottamista myös tärkeänä edellytyksenä omalle musiikin luomiselleen. Eräänlaisena varoittavana esimerkkinä liiasta analysoinnista Matllarilla on arvostettu basisti, säveltäjä ja sovittaja Pekka Pohjola, joka tuotti ja sovitti vuonna 1996 ilmestyneen Marja Matllarin *Lumi* -levyn.

”Mulla tuli Pekka Pohjolasta vaan mieleen se, kun hän sanoi, että hän ei tykkää kuunnella musiikkia, että hän ei oo kuunnellut moneen vuoteen mitään musiikkia [ihan nautinnokseen ja ilokseen (Matllarin täsmennys 2012)]. Että jotenkin, se oli hänen ammattilaisuuttaan tavallaan, että hän on, niinku hän sanoi, että hän on menettänyt sitä, että hän ei tavallaan pysty ottamaan vastaan, vaan että hän rupeaa heti analysoimaan. Niin muistan, kun mä ajattelin silloin, että ”Kauhistus, toivottavasti mulle ei ikinä käy noin.” koska kyllä mä voin sanoa, että jos mun, siis melkein sanon tässä nyt, että jos mun jostain pitäisi luopua, siis jommastakummasta, kuuntelusta tai tekemisestä, niin mä luopuisin mieluummin tekemisestä. Jotenkin se kuuntelu on kuitenkin, jos ajattelee kautta vuosien, ja mun elämää, niin se on niin tärkeä... uusien musiikkien etsiminen ja löytäminen ja niistä ihastuminen.” (Matllar 2011, haastattelu)

Boman, Heinonen ja Nikkola (2008, 43) löytävät ”Kehtolaulusta” musiikillisesti samantapaisia ratkaisuja kuin ”Lampaanpolskasta”, ”La foliasta”, ”Lapin äidin kehtolaulusta”, Armas Järnefeltin kehtolaulusta ”Berceuse” sekä ”Aa aa Heikki” – laulusta. Rockmusiikin osalta hän vertaa ”Kehtolaulun” a-äänteellä tapahtuvaa hyräilyä kuolemasta kertoviin kappaleisiin, kuten Uriah Heepin ”Lady in Black” ja The Yardbirdsien ”Still I’m Sad”. Lisäksi Heinonen löysi samankaltaisuuksia suomalaisiin kehtolauluihin.

Suomalainen kehtolauluperinne on varmasti vaikuttanut myös [”]Kehtolaulun[”] musiikilliseen ilmeeseen. Surumielinen mollitonaliiteetti, hillitty ja eleetön laulutyyli sekä paikoitellen lähes minimalistinen soitinnus luovat mielikuvia yksinäisestä hahmosta laulamassa kehdon äärellä. (Boman, Heinonen, Nikkola 2008, 42)

Suomalaisen kansanmusiikin juuret näkyvät Mattlarin tuotannossa paikoitellen myös instrumentaatiosta. Kansanmusiikki onkin eräs viiteryhmä Marja Mattlarin musiikille maailmanlaajuisemminkin. Folk-musiikki on nimensäkin mukaisesti lähellä kansanmusiikkia.

Kahdella viimeisimmällä levylläni [Polku ja Tuli - levyt] on aika paljonkin kanteletta. Eräs jyväskyläläinen 36-kielisen kanteleen soittaja on ollut ihan keikoillanikin mukana, ja kaksistaan duona soitetaan. Se on näiden laulujen kuuloinen soitin kaiken kaikkiaan. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 56)

Kuitenkin Marja Mattlar on kuunnellut aktiivisesti muutakin kuin selvimmin hänen musiikistaan kuultavia musiikkityylejä. Hän kuunteli aikoinaan 60–70 luvun taitteessa folkia ohella myös heavy rockia [ja progressiivista rockia (Mattlarin täsmennys 2012)]. Hän kertookin olevansa avoin erilaisille musiikin genreille.

Minulla on sellainen musiikki- tai kasvutausta, että olen rockissa kasvanut – siis aikoinaan. Kuuntelin Black Sabbathia ja Deep Purplea ja muita metallibändejä – se oli minun jokapäiväistä musiikkiani siinä missä Joan Baez ja muut folklaulajat. Minulla ei ole koskaan ollut kuuntelijanakaan vaikeuksia hypätä genrestä toiseen. Etenkin, jos musiikki tekee minuun vaikutuksen tunnetasolla, niin se on silloin ihan selvä juttu. Niskalaukauksen versiot ovat tehneet minuun vaikutuksen tunnetasolla. Se on tavallaan sen saman asian raskaasti alleviivaamista, minkä minä sanon ikään kuin kevyesti hivellen tai hipaisten. Ajattelen

jotenkin, että eri ihmiset kaipaavat erilaisia tapoja sanoa asioita. Ja tässä on kyse siitä. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 57–58)

Suomalaiseen kansanmusiikkiin, erityisesti karjalaiseen perinteeseen viittaa myös Mattlarin uusimmalla, *Kuu* -levyllä oleva kappale, jonka Mattlar kokee olevan samaa perinnettä kuin ”Kehtolaulu”. Uransa varrella saamansa palautteen kautta hän on kokenut itkijänaisperinteen olevan lähellä hänen omaa tapaansa tehdä lauluja.

Siihen [*Kuu* -levyn viimeiseen kappaleeseen ”Itkijänainen”] liittyy ehkä se, miten paljon ja minkälaista palautetta on saanut kautta vuosien. Ehkä niistä palautteista yhdenmukaisin tai johdonmukaisin on ollut tämä, et miten paljon tunteita on herättänyt jotkut laulut. Ja miten ihmisistä on tuntunut, että jotenkin juuri heille laulaa tai heidän tunteista laulaa. Niin siitä tulee jollain lailla semmoinen, semmoinen niin kuin se ihmisyyden tulkki. Se ajatus että on niin kuin ihmisyyden tulkitsija, mitä meille tapahtuu ja...-- mä laulan sen Joensuun mieslaulajien säestyksellä. Et se tulee siihen viimeiseksi lauluksi, koska tuntuu että se on niin tärkeä laulu mulle, että mä haluan alleviivata sitä jollakin erikoisella sovitustutulla. Ja sit ku se liittyy mun omiin juurtenetsintämatkoihin Pohjois-Karjalaan, Ilomantsiin lähinnä. Niin senkin takia tuntui tärkeältä, että mä saan just tän kuoron. Niin se jotenkin, musta tuntuu että ”Kehtolaulukin” on hirveen selkeästi osa sitä jatkumoa. Sitä itkijänaisjatkumoa. (Mattlar 2011, haastattelu)

Yksi osa mallien ja strategioiden sisäistämisen vaihetta on yleisen tiedon, mielipiteiden ja tunteiden kerääminen (Clark & Ivanič 1997, 95). Erityisesti sanoittamisen kannalta olennaista on se, että Mattlar pyrkii olemaan avoin tunnekokemuksille. Näitä keräämiään tunneskeemoja hän kutsuu aihioiksi.

Sehän se on yks rikkaus kans, että sitten kun elää täysillä, tai niin täysillä ku ikinä uskaltaa, niin sitä ikään kuin kantaa niitä aihioita myös koko ajan. (Mattlar 2011, haastattelu)

Mattlarin oman näkemyksen mukaan aihiot siis risteytyvät ja muodostavat uuden kokonaisuuden. Se vastaa melko tarkkaan Heinosen mallin kuvausta siitä miten skeemat muokkautuvat uusiksi kokonaisuuksiksi. Mattlarin kokemuksen mukaan nämä ajattelun aihiot ovat väline ajatteluun ja kasvuun. Hän huomioi tosin, että laulua tehdessä tehdyt oivallukset eivät kuitenkaan heti jää tietoisena ajattelun osaksi. Se viittaisi siihen, että laulua tehdessä tulevat ideat tulevat mielen tiedostamattomista osista.

[E]i tietystikään hirveen tietoisesti, sitähan vaan elää, mutta siellä ne kulkee ja sitten voi olla että niitä sitten poimii. Ja se on se just tavallaan kans huikein juttu, kun sitten on siinä fiiliksessä, että tekee sitä laulua, niin mistä niitä tulee niitä, että ne yhtäkkiä onkin siinä ajassa, että ne risteytyy? Sitten jopa tämmöstä, joka nyt vaikuttaa mystiseltä, mutta musta tuntuu, että sekin on mielen tekosia, että on jopa jotakin semmoista kuin pikkusen ennustaisi tulevaa. Koska joissakin lauluissa, joissakin kohdissa on kyllä musta ällistyttyviä, suorastaan melkein ennusmerkkejä jostakin siitä, mikä tulee sitten mulle vasta joskus myöhemmin hoksattavaksi. (Mattlar 2011, haastattelu)

”Kehtolaulun” sanoituksen avainsymboli ovat silmät, joita Mattlar pitää merkinä toisen ihmisen elinvoimasta. Kun katse muuttuu kuolleeksi tai silmät sulkeutuvat, se on merkki unesta tai kuolemasta. Visuaalisena näkynä silmät ovat tuttu tapa kuvata ihmisen kuolemaa esimerkiksi elokuvissa. Tämä visuaalinen edustuma on ”johtomotiivi”, eräänlainen avain jolla Mattlar avaa käsittelemäänsä aihepiiriä, ”Kehtolaulussa” siis lapsen kuolemaa. Visuaalinen edustuma on siis tärkeä lähtösystejä kappaleen syntymiselle.

[Ajatus kiersi] Sitä katseen häviämistä tai katseen kuolemista, joka edelleenkin tuntuu mulle niin kuin sellaisesta toisen elinvoimasta ja eläväisyydestä olevan se niinku sellainen symboli jollain lailla. Ja totta kai ääni ja muutakin, mutta se katse on jotenkin se... (Mattlar 2011, haastattelu)

Kuoleman ja elämän symboliikka ei ollut ainoa asia, jota Mattlar pohti ”Kehtolaulun” tekemistä aloittaessaan. Hän myös pohti luonnon vaikutusta omien tunteiden käsittelyssä. Mattlar pyrki samaistumaan lehti uutisen äidin tilanteeseen ja tuntemuksiin. Hän käytti ”Kehtolaulun” sanoituksessa hyväkseen omia surun kohtaamisen mallejaan ja strategioitaan. Mattlar on kokenut luonnon toimivan hänellä heijastuspintana omille tuntemuksilleen. Luontosymboliikka on hänen omassa elämässään tärkeää. Omien kokemusten vuoksi Mattlar arveli laulun henkilön, surutyötään tekevän äidin hakevan lohtua luonnosta. Sanoituksessaan Mattlar käsittelee luontoa hyvin konkreettisesti, etupäässä visuaalisten kuvien kautta.

[K]uvittelin siinä, että varmaan luonto sitten olisi tärkeä semmoinen just, että minkä kautta sitä alkaisi jäsentää. Näin se on. Luonnossahan on kaikki. Siinä on kaikki se kauneus ja kaikki se julmuus ja... - - Joo, että kun tuntui että se koko ajatus kiersi sitä jollain lailla. (Mattlar 2011, haastattelu)

”Kehtolaulun” syntyyn vaikutti myös elämäntilanne, jossa Mattlar oli kappaleen syntyhetkellä. Hänen nuorin poikansa oli saman ikäinen kuin uutisessa mainittu kuollut poika. Sen vuoksi uutinen kosketti häntä kenties erityisen paljon ja äidin tuntemuksiin oli helppo eläytyä.

”[O]ikeastaan semmoisena kokonaisvaltaisempana, mitä ”Lähtölaulukin” tavallaan jo enteili, niin on lasten syntymä ja lasten kasvu. Ja sitten se semmoinen niin kuin, mä yleensäkin menen elämäkokemuksiin niin kuin sydän levällään (nauraa), niin niin on mennyt lasten kanssakin, että lasten syntymä ja kaikki niin... ihan niin täysillä ku olla ja voi, ja sitten se kaikki mikä liittyy siihen prosessiin, että se on sitä, että lapset kasvaa ja ne irtautuu ja... et se on ollut siinä ilman muuta. Ja sitten ehkä just siinä ”Kehtolaulun” kohdalla niin... yksi vaihe sitä lapsen irtautumista oli se ikä juuri tällä lapsella, tällä kuolleella lapsella, niin ehkä siinä on just ollut semmoista hyvin hyvin haavoittuvaista siinä mun ajattelutavassa.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Voisikin ajatella, että ”Kehtolaulu” kertoo ylipäättään surutyön etenemisestä eron hetkellä. Lapset irtaantuvat murrosikään tullessaan vanhemmistaan, joten eräänlaiseen muutokseen valmistautuminen on ollut laulun tekohetkellä ajankohtainen. Heinonen (1995, 64–65) kirjoittaa surutyön eri vaiheista.

”Laulujen teemat suhteutetaan analyysissä surutyön eri vaiheisiin, jotka ovat 1) shokki (ensimmäinen järkytys), 2) kaipaava suru ja masennus, 3) kiukku, viha ja aggressio, 4) tyhjyys ja odotus, 5) mukautuminen uuteen tilanteeseen, 7) uutta luova toiminta.”

Mattlar nähdäkseni kuvaa laulussaan erityisesti surutyön ensimmäistä ja viidettä vaihetta. Kertosäkeessä seurataan sitä, millä tavoin äiti mukautuu poikansa kuolemaan, kykeneekö hän näkemään lopulta asian realistisesti.

5.2 Valmistelu

Toinen sävellysprosessin vaihe on valmisteluvaihe. Yrjö Heinosen (1995, 18) mukaan valmisteluvaihe saa alkunsa sisäisestä tai ulkoisesta pakosta tai niiden yhdistelmästä. Tehtävä järjestyy valmisteluvaiheessa myös pää- ja osatavoitteiksi. (Heinonen 1995, 18.)

Haastattelun perusteella voisi päätellä, että ”Kehtolaulun” sävellysprosessi alkoi lähes kokonaan sisäisestä pakosta, joka puolestaan sai alkunsa lehdestä luetusta uutisesta. Lehti uutinen vaikutti Mattlariin syvästi. Hän alkoi pohtia uutisen kuvaamaa tilannetta empaattisesti. Se herätti Mattlarissa kysymyksiä ja tunteita, jotka asettivat hänen sävellyksessään ja sanoituksessaan käsittelemänsä ongelman.

”Kehtolaulu” oli kyllä poikkeava laulu sillä tavalla, että se pyrki ulos erittäin vahvan eläytymiskokemuksen kautta. Tekijänhän ei tarvitse elää niitä asioita, mistä puhuu – eläytyä kyllä. Kehtolaulun idea syntyi lapsen kuolemaa käsittelevästä lehtijutusta. Minulla itselläni on kolme lasta, ja sitä lehtijuttua lukiessani äitiyden tunnot nousivat pintaan, sen äidin

tunteet ja suru – miten ihmeessä hän selviää, miten ihmeessä hän käsittelee sitä. Se oli sitten jo ihan pakko jollakin tavalla myös purkaa. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 53)

Lehtijuttu sai Mattlarin miettimään omaa käsitystään kuolemasta. Miettimisen tuloksena syntyi kysymyksiä, joista laulun aihe alkoi muotoutua. ”Kehtolaulussa” ja sen tekemiseen vaikuttaneessa sisäisessä pakossa voi nähdä myös terapeuttisia elementtejä. Ensimmäinen ”Kehtolaulun” kirjoittamista ohjanneista mielikuvista oli pojan siniset silmät.

[V]aikkakaan, kuten sanoin, sen laulun ei tarvitse kertoa kuolemasta niin ihan oikeasti ajattelin tämän lehtikirjoituksen myötä, että mitä se kuoleminen loppujen lopuksi tarkoittaa. Siis jos minun kaikkein läheisin ihmiseni tai yksi lähimmäistä ihmisistä kuolee siis minulta pois niin mikä kaikki hänestä minulta kuolee? Tällaisia ajattelin, enkä ollut aikaisemmin ajatellut asiaa sillä tavalla totaalisesti tai yksityiskohtaisesti, että mikä siinä loppujen lopuksi loppuu. Minulle se oli sitten nämä silmät, että katse loppuu että katsetta ei voi enää kohdata. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 60)

Tarkemmin juuri ”Kehtolaulun” sanoituksen syntymiseen sekä samalla myös sisäiseen pakkoon liittyy sekin, mitä Clark ja Ivanič (1997, 113) ovat kirjoittaneet kirjoittamisen syistä. Yksi yleinen kirjoittamisen motiivi on se, että kirjoittaja kirjoittaa oppiakseen mitä hän ajattelee. Siksi kirjoittaja ei välttämättä tee kovin jyrkkiä päätöksiä tekstiä koskien ennen kuin aloittaa kirjoittamisen prosessin. Ihmiset selvittelevät kirjoittamalla ideoita usein erityisesti itselleen, ilman tarkoitusta että teksti tulisi muiden luettavaksi. (Clark & Ivanič 1997, 113.)

Myös Marja Mattlar halusi ennen kaikkea selvittää kirjoittamalla omia ajatuksiaan, jotka heräsivät lehti uutisesta. Hän asetti kysymyksen ”Jos yksi lähimmäistä ihmisistäni kuolee (minulta pois), mikä hänestä minulta kuolee” tarkasteli aihetta eri näkökulmista ja päätyi vastaukseen ”Silmät.” Hän rajasi näkökulmansa äidin näkökulmaan toisaalta lehtijutun innoittamana, toisaalta kaikeksi myös oman äitiytensä ansiosta. Mattlar pyrki kuvaamaan kuolleen

lapsen äidin tunteja realistisesti ja eläytymään hänen tunteisiinsa. Hän pyrki luomaan sanojen ja sävelten yhdistelmällä sellaisen kokonaisuuden, jossa olisi hänen mielestään ehjä ja vahva tunnelma.

Minusta ”Kehtolaulussa” se tunne ja tunnelma olivat ne asiat, joissa ainakin itse kiersi – mitä sanoja ja säveliä löydän niin, että se tunnelma olisi ehjä ja vahva. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 52)

Clark ja Ivanič (1997, 95) kirjoittavat globaalien ja lokaalien tavoitteiden ja tarkoitusten luomisesta. Sen lisäksi heidän malliinsa kuuluu myös tehtävän analysoinnin ja suunnittelun vaihe. (Clark & Ivanič 1997, 95.)

”Kehtolaulun” laulutekotehtävän suunnittelu tapahtui ilmeisen nopeasti laulutekoprosessin alussa. Mattlar luonnosteli kappaletta soittamalla kitaralla samalla kun hän tapaili laulumelodiaa. Oikea yhdistelmä löytyy kokeilemalla yrityksen ja erehdyksen kautta.

Se on ollut minulla ihan alusta saakka, että haen sen kitarasta ja lauluäänestä. Ensinhän laulun täytyy puhutella minua. Lauluääni on myös hyvin tärkeä – se, miltä se kuulostaa, kun laulan näin tai sitten jos laulan noin. Sitten sitä vain hakee kitaralla soinnut: meneekö se noin vai meneekö se tuolta. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 53)

Mattlar ei kirjoita kaikkia luonnoksia muistiin, vaan idean täytyy vakuuttaa hänet ennen sen muistiin kirjoittamista. Idean ei tarvitse olla esimerkiksi kokonainen säkeistö, vaan se voi olla fragmentaarinen. Idea voi myös olla tarkoitettu mihin kohtaan kappaletta tahansa. Päätehtävänä idealle on toimia muistutuksena Mattlarille itselleen ”laulun maailmasta”, kuten hän itse sanoo. Tärkeintä on, että kappaleesta tallentuu jotain olennaista tietoa. Tämä siksi, että siihen pystyisi myöhemmin palaamaan.

”Kyllä mä sit jos se tuntuu että ”Joo tämä on nyt semmoinen...”, että se pitää ensin vakuuttaa itsensä, että tämä on nyt se, että tästä se saattaa lähtee et... yleensä se sitten lähtee... niin sitten laitan, mikä se kohta

nyt sit onkin, onko se alku vai kertosaä vai... joskus ihan vaan muutamia sanojakin, joka on sitä maailmaa, sitä sen uuden laulun maailmaa, niin se riittää.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Soinnut ja sävellajit valikoituvat Mattlarilla yleensä laulun tekoprosessin alkuvaiheessa. Ne rajaavat laulumelodian mahdollisuuksia jo selvästi. Tässä vaiheessa laulumelodia on vielä aihion asteella ja saattaa muuttua sanavalintojen mukaan.

”[S]it kun mä pääsen kitaran ääreen niin siitä sitten... soinnut pistän yleensä ylös. Se melodiakin tulee, mut se melodia ehkä sit vielä vähän muuntuu, riippuu siitä mitä sanoja valitsen. Mutta ne soinnut usein ja sävellaji valikoituu siinä aika alussa.” (Mattlar 2011, haastattelu)

”Kehtolaulussa” tunnelma muuttuu kappaleen edetessä. Se kuvaa surutyön jäsentymistä.

[K]yllähän silleen eteneväksi varmaan ajattelin, että ensin kun... et miten se alkaa jäsentyä se kokemus. - - Että ensiksi ei pysty edes tajuamaan koko asiaa, et se pitää pikku hiljaa jäsentää itselleen.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Nähdäkseni ”Kehtolaulun” laulunkirjoitusprosessin päätavoite oli henkilökohtainen tarve selvittää itselleen äidin tuntemukset ja selviytymiskeinot surun hetkellä. Kaikkea ei kuitenkaan kerrota varmana tietona, mistä kertoo kertosaäkeen kysymys siitä, näkeekö äiti poikansa siniset silmät.

Sisäisen pakon lisäksi laulun tekemiseen voi ajaa myös ulkoinen, ammatillinen pakko. Ammatilliset, ulkoiset syyt eivät haastattelun perusteella ole vaikuttaneet kovin paljon ”Kehtolaulun” tekoprosessiin. Tämä siksi, että Mattlar on aina musiikin rinnalla tehnyt muutakin työtä ja kustantaa levynsä itse. Hänellä ei sen vuoksi ole juurikaan ulkoisia paineita laulun tekemiseen, toisin kuin pelkästään musiikin tekemisestä ansaitsevilla laulun tekijöillä. Mattlar arvelee, että

pintajulkisuuden ulkopuolella musiikkiaan tekevänä omakustantajana hän voi tehdä musiikkia omaan tahtiinsa ja omilla ehdoillaan.

”[J]os tulee puolitoista vuotta, ettei synny mitään, niin ei se oo mikään draama.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Toisaalta, ulkoisen pakon puuttuessa sisäinen pakko, jopa inspiraatio voi olla välttämätön edellytys lauluntekoproessin käynnistymiseen.

Minä käsitän inspiraation sysäykseksi. Ei oikeastaan aihe – niin, no, kyllä tuli aihekin, mutta sysäys se minulle lähinnä on. Se tarkoittaa, että laulu ikään kuin teettää itse itsensä. En ole ammatillisesti päätoiminen lauluntekijä, ja sen sysäyksen täytyykin ylittää kaikki muu, mitä teen arjessa ja muussa elämässä. Toiset laulut ikään kuin teettävät itsensä, toisia taas voi kehittää rauhassa, panna välillä sivuun ja sitten taas jatkaa kehittämistä.” (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 52)

Toisaalta ulkoista pakkoa saattaisi luoda myös yleisö. Kuitenkin Marja Mattlar kokee kuulijakuntansa olevan uskollista, eikä hän usko sen unohtavan häntä pidemmänkään levytystauon aikana. Se luo varmuutta ja vapautta laulun tekemiseen. Mattlar kokee, että ulkopuolisen levy-yhtiön artistina asiat olisivat toisin.

[E]ikä yleisö unohda. Niin kuin siinä nyt käy, että se ulkoapäin saneltu rotaatio on niin nopea, että jos et sä jotain siellä hihhuloi aina välillä niin sitten sut unohdetaan ja sit levy-yhtiön mielestä et oo enää kiinnostava ja pahimmassa tapauksessa potkastaan pois.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Pikemminkin taloudelliset faktat hankaloittavat kuin edesauttavat lauluntekemistä. Levyjen myynti on ollut yleisesti laskussa, mikä on heijastunut myös Mattlarin tekemiseen. Levyn teossa joutuu tekemään nykyään aiempaa enemmän taloudellisia kompromisseja.

[K]yllähän pientuottajalla niinku minä, niin oikeastaan tässä maailman ajassa, kun levyjen myynti on laskenut ja on nämä taloudelliset faktat, niin ei mulla oo oikeastaan varaa käyttää muunlaisia yhteistyökumppaneita kun äänitystaitoisia. Et mulla se studio, mä en enää pystyisi maksamaan studioo kun mä levyä teen. Enkä oikein montaa muusikkoakaan, et jos tämä sovittaja-tuottaja vielä osaa soittaa niin sitä parempi. Ja Jaakko on sit just tämmöinen monitoimimies, että itse osaa ne kaikki... niinku oli Tenhin pojatkin. (Mattlar 2011, haastattelu)

”Kehtolaulun” aikaan Mattlar sävelsi ja sanoitti laulut valmiiksi ennen yhteistyökumppanien hankkimista. Se vähensi paineita, jotka olisivat tulleet yhteistyökumppanien kanssa tehdyistä sopimuksista ja aikatauluista.

Alkuun oli aina [kaikki laulut valmiita ennen yhteistyökumppanien hankkimista]. Ja oli aina ylimääräisiäkin. Mutta nyt mä oon kahdella levyllä uskaltanut lähtemään sovittaja-tuottajaa hakemaan ensin, koska se tuli yhä vaikeemmaks. Ehkä just sen myötä, kun mä tajusin, ettei mulla oo varaa sitä studioo maksaa, niin mun täytyy etsiä siis semmonen tuhattaituri. Ja niitä ei oo kyllä maailma pullollaan, jotka tosiaan sen kaiken taitaa, niin mä aattelin, että nyt mun on nyt vaan lähettävä tästä päästä. (Mattlar 2011, haastattelu)

Ainakin osaksi aiemman menettelytavan taustalla oli epävarmuus oman luomisvoiman pysyvyydestä.

Mä en ehkä aikaisemmin luottanut myöskään siihen, että... mä ajattelin et jos mä löydän sovittaja-tuottajan hyvin varhaisessa vaiheessa, niin mä oon ihan paniikissa, että... (nauraa) ”Mitäs mä sitten teen, jos en mä osaakaan yhtään biisiä enää tehdä” (Mattlar 2011, haastattelu)

Eräs asia, joka valmisteluvaiheessa usein päätetään, on genre. Heinonen (1995, 19) kirjoittaa: ”Itse asiassa jo sävellyspäätöksen tekeminen – päätös

säveltää tiettyä musiikinlajia eli genreä edustava sävellys tiettyä tarkoitusta varten – sulkee pois lukemattoman määrän erilaisia mahdollisuuksia.”

Myös Clark ja Ivanič (1997, 95) luokittelevat yhdeksi kirjoittamisprosessin vaiheeksi sen, että kirjoittaja käyttää eri lajien tuntemusta hyväkseen. Tämä tarkoittaa sen hyväksi käyttämistä, mitä kirjoittaja tietää eri tyyppisten genrejen konventioista. Sen jälkeen hän tekee päätöksen, seuraako hän niitä vai ei (Clark & Ivanič 1997, 95.)

Samalla tavoin sävellys rakentuu omaksuttujen konventioiden pohjalta. Niin säveltämisessä kuin sanoituksessakin konventiot ovat rakennusaineina uutta teosta luodessa, päätti sitten noudattaa niitä tai ei. Sävellyksen ja sanoituksen genrejen ristiriitaisuutta voi käyttää yhtenä tehokeinona. Tällaisesta tietoisesta genererajojen rikkomisesta, tai tiettyjen genrejen yhdistelemisestä ei kuitenkaan vaikuta olevan ”Kehtolaulussa” kysymys, vaan genre valinta on jätetty avoimeksi.

Tekijänä sitä on semmoisessa tilanteessa jotenkin, että samalla yrittää juosta karkuun kaikkia määritelmiä ja analyysejä, eli... et se tekoprosessi on ihan irti ja toisaalta itseä kiinnostaa kauheasti että mitenäs tästä nyt tällainen tuli, tai mites tää nyt näin meni. (Mattlar 2011, haastattelu)

Heinonen (1995, 51) kirjoittaa, että sävellettävä teos tarvitsee vähemmän etukäteissuunnittelua silloin jos genre on avoin, kuin jos genre olisi valittu.

”1) Pienimuotoisten teosten (kappaleiden) kirjoittaminen vaatii vähemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista kuin laajamuotoisten teosten kirjoittaminen.

2) Sävellettävän teoksen genre asettamien erityisvaatimusten huomioon ottaminen edellyttää enemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjauksia kuin jos genre olisi avoin.

- 3) Homofonisen tekstuurin kirjoittaminen edellyttää vähemmän etukäteissuunnittelua, luonnostelua ja korjaamista kuin polyfonisen tekstuurin kirjoittaminen. (Heinonen 1995, 51)”

”Kehtolaulu” täyttää jossain määrin kaikki näistä kolmesta kohdasta. Kappale on pikemminkin pienimuotoinen kuin laajamittainen, kuten kevyessä musiikissa usein onkin. Myös genre on avoin ja sävellyksen tekstuuri on ilmeisesti varsinkin demovaiheessa ollut homofonista. Nämä seikat lienevät edesauttaneet sitä, että kappaleen valmistuminen oli niinkin vaivatonta ja automaattista kuin se oli.

5.3 Kypsyminen ja oivallus

Kolmas sävellysprosessin vaihe on kypsyminen. Kypsymisvaiheessa ongelmaa ei pohdita lainkaan tahdonalaisesti, joten siitä on vaikea saada tietoa haastattelututkimuksella. Siksi en katsonut tarpeelliseksi tehdä siitä omaa alalukuaan, vaan yhdistän sen samaksi alaluvuksi neljättä eli oivalluksen vaihetta käsitellessäni.

”Kehtolaulun” tapauksessa vaikuttaa siltä, että laulun aihepiirit ovat kypsyneet melko valmiiksi jo ennen tietoisien laulutekoprosessin alkamista. On myös mahdollista, että rakenteet olivat tarpeeksi yksinkertaisia, jotta ne kypsyivät lyhyessä ajassa. Sävellysprosessi on saattanut kypsyä sillä välin, kun huomio on keskitetty sanoittamisprosessiin. Tällöin sävellys on saattanut huomaamattakin tarkentua, kun esimerkiksi sanoituksen rytmi on asettunut lähemmäs lopullista muotoaan. Sama pätee tietenkin myös sanoituksen kehittymiseen samanaikaisesti sävellystehtävään keskittyttäessä. Oivallusvaihe tuli ilmeisesti pian ”Kehtolaulun” kirjoittamisprosessin alettua.

Oivalluksessa henkilö ’saa kokonaiskuvan’, tulee tietoiseksi siitä, kuinka erilliset elementit sopivat yhteen. (Heinonen 1995, 20)

Ensimmäisenä konkreettisenä asiana ”Kehtolaulusta” syntyi kappaleen kertosäe ja sanoituksen päämotiivi. Kertosäettä voisi pitää vastauksena siihen, kun Mattlar kysyy mikä toisesta ihmisestä kuolee häneltä pois.

Kyllä musta tuntuu että ne silmät tuli ensimmäiseksi, että se oli se ”Poikansa siniset silmät”, (Mattlar 2011, haastattelu)

Päämotiivin keksimisen jälkeen Mattlar oivalsi ”Kehtolaulun” rakenteeseen liittyviä asioita: kappaleen aiheen, tyylin ja pituuden. Clarkin ja Ivaničnin (1997, 95) kirjoittamisprosessin kuvauksessa on tähän soveltuva kohta, jossa mietitään ajan ja tilan asettamia rajoitteita. Laululyriikassa tila on tarkkaan rajattu laulumelodian vuoksi.

”[J]otenkin se, että tämä aihe ja tähän tyyliin ja tän pituinen.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Oivallusvaiheessa on osaksi kysymys siitä, että säveltäjä tunnistaa luonnoksen piirteistä tehtävään sopivan prototyypin, yleensä epäsuorasti (Heinonen 1995, 21). Mattlar käytti ”Kehtolaulun” sanoituksessa muotoa, jossa säkeistöjen lopussa on kertosäe. Tämä niin sanottu AAA-muoto on ominainen erityisesti folk-perinteessä (Davis 1985, 34). Kuitenkin musiikillisesti ”Kehtolaulussa” on myös B-osa, jossa hyräillään a-tavulla ja lopuksi toistetaan kertosäkeen ”poikansa siniset silmät”.

Mattlarin luonnostelutekniikasta mainittakoon että hänellä luonnokset syntyivät ainoastaan omassa mielessä. Niitä ei ollut kirjoitettu vielä paperille. Mattlar kertoo saaneensa palautetta siitä, että hän käyttää usein samoja rakenteita. Samoin siitä, että soinnut vaihtuvat aina tahdin ensimmäisellä iskulla. Tästä Heinonen (1995, 19) mainitsee sävellysprosessin yleisessä mallissaan, kun hän kirjoittaa totutuista yhdistelmistä. Rakenne kuitenkin valikoitui sen mukaan, mikä tuntui kappaleelle luontevalta. Sopivin prototyyppi siis tuli valikoiduksi.

Kyllä se oli hirveen luonteva sille laululle just. Et kyllä mäkin aika jäykkä oon tämmöisissä rakenteissa, tai tulee helposti, niihin samoihin

rakenteisiin palaa. Sitä mä en tosin oo itse kauheasti tiedostanut, mutta kritiikissä siitä on mulle sanottu. Ja sitten myöskin siitä ehkä, että mulla vaihtuu soinnut sillai tietyissä paikoissa aina, että melkein ykkösellä on uusi sointu aina. Et se on semmoinen, mitä tulee tehtyä ikään kuin. Mutta mä en oikein tiää, se voi olla että ne mun sanottavani - ne on niin. (Mattlar 2011, haastattelu)

5.4 Inspiraatio

Viides Heinosen sävellysprosessin mallin vaihe on inspiraatio. Inspiraation vaiheessa lauluntekijä voi vaikuttaa prosessin suuntiin. Aina inspiraatiovaihe ei kuitenkaan onnistu ja prosessi jumiutuu. Heinonen (1995, 22) kirjoittaa: ”Jos osavaiheen suorittamisessa ilmenee vaikeuksia, tietoinen huomio siirtyy päätavoitteesta osavaiheen suorittamiseen. Jos henkilö joutuu jatkuvasti tietoisesti kiinnittämään huomionsa osavaiheisiin, niin toimintakokonaisuutta kontrolloiva päätavoite saattaa kokonaan kadota, jolloin seurauksena on erilaisia virhetoimintoja (action slips). Tavallisia virhetoimintoja ovat tällöin jonkin osavaiheen unohtaminen tai suorittaminen väärään aikaan, koko toiminnan liian aikainen päättymisen, jatkuminen liian pitkään tai viimeksi suoritettun osavaiheen (tahaton) toistaminen.”

”Kehtolaulun” kirjoitusprosessissa inspiraatiovaihe vaikuttaa olleen erityisen tärkeä. ”Kehtolaulun” tapauksessa voisi lähes sanoa, että koko kappale olisi syntynyt inspiraatiotilassa. Inspiraatiotilaan kuuluu Mattlarin kokemuksen mukaan irtautumisen tunne muusta maailmasta sekä tavallista suurempi varmuus omien sävellys- ja sanoitusratkaisujen oikeellisuudesta tekoprosessin aikana.

”[S]illon on jo semmoinen aika ehjä. Et on vähä niinku kuplassa. Mut ei mulla semmoista kyllä usein oo. - - ja silloin yleensä onkin aika varma yleensä siitä laulusta, että ”Se piti tehdä näin”, jos se on semmoisessa kuplassa tehty.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Inspiraatiotilassa päätökset ovat nopeita ja spontaaneja. Mattlar arvelee, että paitsi ”Kehtolaulun” prosessin vaivattomuudessa, myös sen suosiossa voi olla kysymys juuri sen spontaaniudesta. Inspiraation hakeminen on myös Mattlarin lauluntekemiselle tyypillistä. Jonkinlainen inspiraatiotilan tapainen on myös edellytyksenä sille, että hän ryhtyy kirjoittamaan kappaletta.

[L]aulu ikään kuin teettää itse itsensä. En ole ammatillisesti päätoiminen lauluntekijä, ja sen sysäyksen täytyykin ylittää kaikki muu, mitä teen arjessa ja muussa elämässä. Toiset laulut ikään kuin teettävät itsensä, toisia taas voi kehittää rauhassa, panna välillä sivuun ja sitten taas jatkaa kehittämistä. Mutta ”Kehtolaulu” oli kyllä tehtävä sillä paikalla, ja juuri siksi se puhuttelee. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 52)

Inspiraation vallassa kokonaisnäkemys on tavallista kirkkaampi. Joissain Mattlarin kokemissa inspiraatiotiloissa hän on pohtinut laulua tehdessään jopa seuraavia vaiheita sanoittamisen ja säveltämisen lisäksi.

[S]iihen liittyy jotakin, jopa sellaista joskus on ollut - saattoi olla ”Kehtolaulussakin” - että on miettiny jopa sovitusta SIINÄ. Et ”sit se olisi hyvä jos tää sillai tehtäis”, tai ”ainakin mä livenä teen näin.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Huomattavaa ”Kehtolaulun” prosessissa oli, että se tuli kerralla valmiiksi tai lähes valmiiksi.

Oikeastaan, jos muistan niin ei siinä ollut mitään sellaista, mikä olisi jäänyt edes seuraavaan päivään kauheasti mietittävää, muuta ku ehkä jotain yksityiskohtia. (Mattlar 2011, haastattelu)

Mattlar on kokenut, että inspiraatiotila vahvistaa varmuuden tunnetta omasta ammatinvalinnasta. Onnistumisen tunne auttaa luottamaan omaan identiteettiin lauluntekijänä – että osaa ja tietää yhä miten lauluja tehdään.

[K]un on valinnut tämän tien, niin että kokee, että se lauluntekijäminä on se mun tapa olla musiikissa - - että mä oon just lauluntekijä, niin kun tulee tällöisiä kokemuksia musiikissa ja se vahvistaa sitä. Että tämä se on ja näin näitä tehdään ja jollain lailla rauhoittaa myös. Ja sit tuntuu, että mun osa on loppujen lopuksi aika hyvä kuitenkin. (Mattlar 2011, haastattelu)

Mitkä ovat ne elementit, joiden ansiosta ”Kehtolaulun” kaltainen voimakas inspiraatioprosessi on tapahtunut? Ainakin Mattlar muistelee inspiraatiotilan joskus katkenneen muiden kappaleiden kohdalla. Joskus aiempaan prosessiin on ollut mahdollista palata. Yhdessä tapauksessa siihen on päässyt myöhemmin takaisin palauttamalla sen mieleen luontosymboliikan kautta. Jälleen siis visuaalinen mielikuva auttoi mieleen palauttamisessa.

[S]e on aika ainutkertainen se mielentila missä jotakin laulua alkaa synnyttää, että jos se sit jostain syystä katkee, niin ei välttämättä pääse siihen. Mutta jos onnistuu pääsemään siihen mielentilaan uudestaan, niinku nyt mulla on yks laulu tässä uudella levyllä sellainen, että siinä oli vissiin peräti kolme vuotta väliä että mä palasin siihen tekstiin. Ja siitä puuttui yks säkeistö. Ja pystyin tekemään siihen sen yhden säkeistön, ja mielestäni se kuuluu siihen samaan lauluun, että se ei tullut semmoinen niin kuin... huutomerkki sinne vaan kyllä se kuuluu, koska se oli helposti palautettavissa ja taas luonnonsymboliikan kautta. (Mattlar 2011, haastattelu)

Heinonen kirjoittaa myös genren vaikutuksesta. ”Kehtolaulun” sanoituksen ja sävellyksen genrejen välillä ei ole ristiriitaa, vaan ne ovat varsin yhteneväisiä. Genre on päätynyt tässä tapauksessa myös laulun nimeksi. Valinta ei ole ilmeisesti ole ollut tietoinen. On mahdollista, että se on syntynyt visuaalisesta mielikuvasta, joka Marja Mattlarilla on ollut mielessä laulun kirjoittamista aloittaessaan.

Kehtolaulut ovat tyypillisesti lauluja, joita äiti laulaa lapselleen. Marja Mattlarin ”Kehtolaulussa” on siis samat päähenkilöt kuin kehtolauluissa perinteisesti – äiti

ja lapsi. Lapsen sukupuolella *ei* ”Kehtolaulussa” ole sanoituksen kannalta erityistä merkitystä. Lehti uutisen kuolleen poikalapsen ja Matllarin saman ikäisen pojan vuoksi sillä on merkitystä luomista kenties edesauttaneena analogiana.

Syntynyt mielikuva äidistä laulamassa pojalleen on saattanut tekijän huomaamatta ja tiedostamatta antaa laululle genren. Genren kautta Matllar on saanut alustavan hahmon laululle, rajat sanoituksen tyylille sekä valmiin ”kirjaston” kehtolauluista (sekä muista saman tapaisista laulutyypeistä) ja niiden piirteistä. Matllar on saanut niin sanottuja luovia rajoitteita, jotka rajaavat mahdolliset vaihtoehdot hallittavan kokoiseksi joukoksi. Mielikuva ja sen mukanaan tuomat rajoitteet ovat synnyttäneet tyylin ja mahdollistaneet kappaleen nopean, inspiraationomaisen synnyn.

Sisäisellä tunnetilalla on ollut ratkaiseva rooli kappaleen syntymisessä. Marja Matllar sanoo, että hänellä oli varma tunne, johon hän vertasi sävellyksen ja sanoituksen tunnetta.

”[J]os katot mitä mä tuossa [Helsingin Sanomien haastattelussa Niclas Friskistä] alleviivasin niin... tunsin kyllä paljon tuttuutta tossa. Siis et miten sen muokkaa [laulun], miten sen tekee, mistä ne hakee. Niin mä luulisin, että ”Kehtolaulu” oli aika tyyppillinen tommonen. Et sen just sen muodon ja miten se melodia menee ja miten ne sanat menee niin... et itsellä oli koko ajan semmoinen varma tunne siitä, että mihin koko ajan vertasi, että... ”Joo tuonne ja joo toi ja...” (Matllar 2011, haastattelu)

Matllar viittaa lukemaansa, ruotsalaisen lauluntekijä Niclas Friskin haastatteluun Helsingin Sanomissa. Sen mukaan melankolisessa tunnetilassa tunnistaa hyvän melodian paremmin kuin muulloin. Kun jokin asia vaivaa, Frisk myös herkistyy huomaamaan ”halkeamat itsessään” ja löytää lohduttavat nuotit helposti.

Selittääkseen musiikkiaan Frisk ottaa käyttöön uuden analogian: sinivalolampun, jota kitarankorjaajat käyttävät löytääkseen pienen pienet

halkeamat puussa, sellaiset, joita ei paljaalla silmällä näe. - 'Kun minua vaivaa joku asia, tunnen olevani kuin tuo sinivalo: löydän kaikki halkeamat itsessäni ja osaan löytää oikeat lohduttavat nuotit helposti. Melankolisena tunnistaa hyvän melodian, koska se helpottaa ikävää oloa', Frisk muotoilee. (Talvio 2011, C2.)

Friskin haastattelussa on asioita, jotka muistuttavat Mattlarin laulunkirjoittamisprosessia. Myös Mattlar sanoi pyrkivänsä musiikilla lohduttamaan ja koskettamaan. ”Kehtolaulun” aihekin rohkaisee siihen. Samoin laulun lähtökohtana oli asia, joka henkilökohtaisesti vaivasi Mattlaria ja vaati purkautumista. Ainakin nämä asiat vaikuttivat siihen, että inspiraatiovaihe säilyi häiriöttömänä.

5.5 Todentaminen

Kuudennessa Heinosen mallin vaiheessa, todentamisvaiheessa tuotosta verrataan sisäiseen, alkuperäiseen tavoitteeseen tai ulkoiseen standardiin. Toisin sanoen kysytään, onko sävellys tekijän mielestä tarpeeksi hyvä ja ymmärtävätkö toiset sitä. (Heinonen 1995, 23.)

Clarkin ja Ivaničin (1997, 95) mukaan kirjoittaja selvittää, onko sitoutunut omiin ideoihinsa, onko sanonut sen minkä haluaa, uskooko mitä sanoo ja uskaltaako sanoa sen (Clark & Ivanič 1997, 95). Säveltäjä on Heinosen (1995, 23) mukaan vuoroin lähettäjän ja kriitikon roolissa merkittävän osan sävellysprosessista (Heinonen 1995, 23). Teoksen arviointi tapahtuu tietyillä kriteereillä, jotka ovat usein henkilökohtaiset. Tärkein kriteeri Marja Mattlarille itselleen on kappaleen hänessä herättämät tunteet. Ylipäätään tunteiden herättäminen, mutta myös sopivuus hänen omaan tunnetilaansa on olennaista.

”[J]os se herättää mussa tunteita tai jos se lohduttaa mua, tai jollain lailla on mun tunteiden kanssa synkronissa, niin... se on ok. (Mattlar 2011, haastattelu)

”Kehtolaulun” alkuperäisenä tavoitteena oli selvittää, miten äiti kokee oman lapsensa kuoleman. Millä tavalla hän siis selviää siitä ja mitä keinoja hän käyttää selviytyäkseen. Todentamisvaiheessa Mattlar punnitsee, onko hänen sanoituksessa kuvaamansa tunnetilat uskottavia. Uskooko siis hän niitä itse.

”Kehtolaulun” tapauksessa kappale sanoituksineen tuntui tekijän mukaan tulevan itsekseen. Joidenkin kappaleiden kohdalla Mattlar muokkaa sanoitusta jälkeinpäin, mutta ”Kehtolaulun” tapaisista lauluista hän ajattelee, että ne saattavat mennä muokatessa pilalle. Tämän tyyppisistä kappaleista hän käytti ensimmäisessä haastattelussa nimitystä ”Itsensä teettävä tunnelmalaulu”.

Minulla on näistä itsensä teettävistä tunnelmalauluista sellainen kokemus, että vaikka niissä olisi analyyttisesti tarkasteltuna korjaamisen varaa – joku roikkuu tai ei ole ihan kohdallaan – niin niitä ei passaa mennä paljon korjailemaan. Jos esimerkiksi myöhemmin ajattelen, että tuohon kävisi oikeastaan tuo sana paremmin ja kokeilen sitä, niin koko tunnelma saattaa särkyä. Sen on vain paras antaa olla. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 52)

Kriittinen minä on toisaalta apuna kappaleen editoinnissa, mutta myös joskus luovuutta rajoittava tekijä. ”Kehtolaulun” tekoprosessin todennusvaiheessa Mattlar koki, että kriittinen minä kannattaa jättää sivummalle, jotta spontaanisti tullut tunteenpurkaus ei latistuisi. Tämä Mattlarin mukaan korostuu erityisesti yksinkertaisuuteen, kauneuteen ja puhuttelevuuteen pyrittäessä.

Sitä [itsekritiikkiä] pitäisi aina hätistellä, varsinkin jos pyrkii semmoiseen yksinkertaiseen lopputulokseen, ja kauniiseen ja puhuttelevaan, niin sitä tarmokkaammin sitä pitäis hätistellä. Et tää on semmoinen kans niinku ikuinen kädenvääntö oikeastaan. (Mattlar 2011, haastattelu)

Vahva tunnetila usein Mattlarin mukaan vähentää kriittisyyttä ja liiallista järjenkäyttöä, joiden hän koki olevan ”Kehtolaulun” tapaisille lauluille vahingoksi. Mattlar tunnustautuu kriittiseksi tekemisiään kohtaan.

Mutta se, että jos on vahva tunnetila, niin se kyllä usein työntää sen kriittisyyden ja sen liian järjenkäytön loitommalle, et se auttaa siinä. Et se voi olla, että se on hyvinkin keskeinen osa tätä just sen takia tätä prosessia. Kun mäkin oon kova analysoimaan ja tulee äkkiä kyllä se (nauraa), päästää sen tuolta nurkasta sisään niinku ”Jahas ja mikäs se tämä sitten onkaan” (Mattlar 2011, haastattelu)

Yksi esteettisen arvottamisen kriteeri on kompleksisuus (Heinonen 1995, 23). ”Kehtolaulu” ei ole musiikillisesti kovin kompleksinen, taustoiltaan se on suorastaan monotoninen, kuten Mattlar itsekkin sanoo. Monotonisuus on ”Kehtolaulussa” valinta, joka tukee tarinaa ja haettua, surevaan äitiin samaistuvaa tunnelmaa.

[S]e oli semmoinen aika staattinen ja suorastaan aika monotoninen, koska tuntu siltä, et se mieli varmaan on semmoinen, jotenkin sillai shokissa. Ettei siellä kauheasti melodiat lentele. (Mattlar 2011, haastattelu)

Voisi ajatella, että Mattlarin omiin kriteereihin kuuluukin yksinkertaisuus, eräänlainen minimalismi. Kuitenkaan asia ei ole näin yksiselitteinen. Joissain tapauksissa Mattlar pitää myös kompleksisista ratkaisuista.

Totta kai saa sitten monenlaista tyydytystä sitten aina vaikeammasta ja vaikeammastakin. Sitä en vähättele yhtään, itsekkin semmoista aina välillä saan. (Mattlar 2011, haastattelu)

Tärkein kriteeri Mattlarille kuitenkin vaikuttaa olevan intensiivisyys. Se ilmenee esimerkiksi hänen tavastaan kuvata nuoruuden idoleitaan Joan Baezia ja Donovania. Intensiteetti, johon se pystyivät yksinkertaisilla ratkaisuilla, on toiminut Mattlariin innoittavasti.

Mä luulen että mulla on myöskin tietyllä tavalla esikuvana, semmoisena hyvänlaisena, rohkaisevana esikuvana noi folk-artistit, joita oli mun nuoruudessa, joku Donovan tai Joan Baez, jotka semmoisen

kymmentuhantisen yleisön edessä niin... yksin akustisen kitaran kanssa, niin ei tehnyt heikkoakaan (nauraa) niin tuntuu, että mitäs sitä sen kummempaa, että siinä se juttu on, kun vahva oli kun mikä. (Mattlar 2011, haastattelu)

Intensiteetti on myös yksi syy siihen, miksi Mattlar aikanaan valitsi laululyriikan ja musiikin pelkän kirjoittamisen sijaan.

Toisten laululyriikat ovat valmiiksi ihan kuin runoa ja toisten taas ikään kuin kaipaavat sitä melodiaa. Se vaihtelee. Itse ajattelen omistani sillä tavalla – ja oikeastaan se taitaa olla yksi syy, mitä varten minulle ei suorasanaisten kirjoittaminen riittänyt – että efekti on vähintään puolitoistakertainen, joskus jopa kaksinkertainen. Se voimistaa tekstin tehoa aivan tavattomasti. Vaikka luen paljon runoja ja pidän monista runoista tosi paljon, niin kun siihen tulee vielä melodia mukaan, niin se efekti on todella vahva. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 54)

Clark ja Ivanič (1997, 95) kirjoittavat sosio-poliittisen identiteetin luomisesta kirjoittajana. Se tarkoittaa sitä ”miten ja miten paljon näyttää lukijalle kuka ja mitä on, sen kautta miten ja mitä kirjoittaa ja kuinka kohtelee lukijaa.” Mattlar kokee, ettei hänellä ole periaatteellista, etukäteen määriteltyä rajaa siinä, miten paljon hän paljastaa itsestään. Ratkaisut siitä, miten paljon on tarpeellista näyttää, syntyvät kulloinkin tekeillä olevan laulun tarpeiden mukaan. Itsetarkoituksellisen paljastelun sijaan yksityisten huomioiden täytyy aina ensisijaisesti palvella kappaleen aihetta.

Mulla ei oo kyllä itse asiassa siinä mitään rajaa, tai musta tuntuu ettei oo mitään rajaa. Jos mä pystyn muotoilemaan sen sillä tavalla, että se palvelee sitä alkuperäistä ideaa tai sitä minkä mä haluan välittää, niin kyllä mä käytän siinä ihan kaiken. Mutta se, että siinä pitää olla kyllä tarkka, että se siis ei oo paljastelua vaan, että se on niin kuin sen asian palveluksessa. Sitä rajaa mä mietin ja sitä rajaa tarkkailen. Että se on musta kauhean tärkeä, koska sitten on paljon tätä paljastelutekstiä, jonka mielestäni ainakin erotan, että kummasta on kyse. Siis että onko

se oma henkilökohtainen, hyvinkin intiimi kokemus, onko se niin kuin sen asian palveluksessa vai onko se sitten sitä paljastelua. Mut en mä mielestäni mitenkään kauheasti jarruttele jos niikseen tulee, se ei vaan tietysti oo aina tarpeen ollenkaan, että sitä ei tarvitse löytää tästä henkilökohtaisesta, mutta toisaalta taas, jotta laulu puhuttelisi, niin kyllä mä väittäisin, että kyllä siinä jotain henkilökohtaista täytyy olla, että se tuntuu jollain lailla vakuuttavalta tai vahvalta. (Mattlar 2011, haastattelu)

Poliittisia kannanottoja Mattlarin lauluissa ei sen sijaan ole juuri ollut. Yhteiskunnallisuutta on ollut ainoastaan yhdessä hänen varhaistuotantonsa kappaleista, ennen ensimmäistä studiolevyä.

Se ainoa jossa oli vähän yhteiskunnallisuutta, niin se jäi tästä [Varhaisten parhaita -kokoelmalta] äänitysteknisten ongelmien vuoksi pois. (Mattlar 2011, haastattelu)

Jos mietitään Mattlarin esteettisten kriteerien tärkeyttä, ne asettuvat eräänlaiseen hierarkiaan. Vaikka kappale olisi musiikillisesti vanhan toistoa, tärkeämpi mittari kappaleen onnistumisesta on Mattlarille se, että se tavoittaa hänen tunteensa. Ennen kaikkea musiikin tekeminen on siis Mattlarille itseilmaisua.

Se voi musta muistuttaa sitä ja sitä biisiä ja ”Enkö mä oo tän jo tehnyt ja nämä soinnutkin saattoi mennä samalla tavalla ku siinä yhdessä.” (nauraa) mutta yhtä kaikki. Jos se tavallaan sisältää kuitenkin jotakin uutta mun mielestä, niin että se tavoittaa mun tunteet sillä hetkellä, niin tota silloin se on ok. Se on kyllä oikeastaan se mittari. (Mattlar 2011, haastattelu)

Heinosen sävellysprosessin mallin mukaan sisäisen, alkuperäisen standardin lisäksi tuotosta verrataan todentamisvaiheessa ulkoiseen, kuvitellun yleisön standardiin. Mattlar tekee kappaleensa ensisijaisesti itselleen, mutta myöntää, että muillakin ihmisillä on lauluntekoprosessissa merkitystä. Lähinnä se kuitenkin kuuluu prosessin muihin vaiheisiin kuin todentamiseen.

”Kyllä minä itselleni teen aina – [”]miltä minusta kuulostaa, kun sanon näin[”]. Ja tavallaan se on se seula, jonka läpi kaikkia ideoita seuloo. Mutta ei se tarkoita sitä etteikö siinä tekoprosessissa olisi muillakin ihmisillä merkitystä, koska voin taas jäljittää joistakin lauluista semmoisia keskusteluja, joita olen käynyt ihmisten kanssa. Alussa sanoin, että tulee se sysäys – se, jota siis voi sanoa vaikka inspiraatioksi – eli jokin asia nousee siinä keskustelussa tärkeäksi. Tai sitten voi olla jopa niin, että on joku sana tai sanonta – sellaistaikin on joskus tapahtunut, että joku sana tai sanonta saa jossain yhteydessä poikkeuksellisen värin tai tärkeyden.” (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 58.)

5.6 Kommunikaatio

Heinosen sävellysprosessin mallin seitsemäs ja viimeinen vaihe on kommunikaatiovaihe. Kommunikaatiovaiheessa kappale saatetaan sellaiseen muotoon, jossa joku muu kuin tekijä pystyy vastaanottamaan sen. Kun sävellys ja sanoitus ovat valmiita, teos saatetaan soivaan muotoon. Sävellyksellä kommunikoitavia asioita ovat etupäässä esteettiset ja ideologiset arvot ja henkilökohtaiset kokemukset. (Heinonen 1995, 24.)

”Kehtolaulun” tapauksessa kappaleen tie kulki ensin ideasta paperille. Paperiluonnosten perusteella Mattlar äänitti kotona kappaleesta demoversion, jonka hän lähetti tuottaja-sovittajalle. Tuottaja-sovittajan avustuksella kappale sovitettiin, soitettiin ja äänitettiin lopulliseksi levytetyksi versioksi. Kiinnostava kysymys on, onko levytetty versio kappaleen lopullinen. Mattlar sanoo kokevansa niin.

”[M]äkin ajattelen, että se tulee tavallaan levyllä valmiiksi.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Vaikka todentamisvaiheessa kuviteltu yleisö ei ollutkaan varsinaisessa osassa Mattlarin laulutekoprosessissa, oikea yleisö pääsee kuitenkin vaikuttamaan Mattlarin laulun syntyyn vuorovaikutuksessa. Ennen levyttämistä Mattlarilla on tapana kokeilla kappaleiden kommunikoitavuutta myös käytännössä. Hän soittaa kappaleet yleisön edessä ainakin kerran ennen kuin levyttää ne. Kappaleiden joukosta saattaa esimerkiksi poimiuotua kappaleita, joita hän itse ei pitänyt erityisen hyvinä.

”Mielellään esitän ennen levyille pääsyä kaikki levyn biisit jossain. Totta kai sovittaja-tuottajakin ne kuulee, mutta myös yleisölle, yleisö on jotenkin lahjomattomampi, niin sit yleisö tavallaan täydentää sen jotenki. Ja on ihan jännä nähdä, miten yleisö sitten poimii jotkut tietyt biisit, jotka ei välttämättä mulle tekovaiheessa ollu sitten niitä ykkösiä tai niitä kaikkein vahvimpia.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Kappaleidensa levyttämistä ennen Mattlar siis etsii yhteistyökumppanikseen sovittaja-tuottajan. Hänellä on ollut tapana käyttää eri sovittaja-tuottajaa jokaisella levyllä. Sovittaja-tuottajan ja säveltäjän välinen vuorovaikutus on myös yksi hetki, jolloin laulun kommunikoitavuus punnitaan, sillä sovittaja-tuottaja on tavallaan myös kappaleen koyleisöä. Ensin tuottajan täytyy ymmärtää kappale. [Käytännössä Mattlar on huomannut, että onnistuneen lopputuloksen edellytys ei ole se, että sovittaja-tuottaja ymmärtää laulun samalla tavoin kuin tekijä. (Mattlarin täsmennys 2012)] Sovittaja-tuottaja on usein eräänlainen ensimmäinen ulkopuolinen korva, jolle kappale soitetaan. Hän on henkilö, joka auttaa lauluntekijää saattamaan teoksen yleisölle omaksuttavaan muotoon. Sovittaja-tuottajan valinnassa Marja Mattlarilla on tarkat kriteerit.

Valitsen sovittajat aina hyvin tarkkaan, mietin pitkään ja minulla on tiukka seula tässä genrettömyysmielessä. Yritän löytää ihmisiä, jotka hyppelevät tottelemattomasti genrestä toiseen. Se, mikä sovituksissa toistuu, on että sovittajat ottavat elementtejä sieltä ja täältä siihen lopulliseen. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 56.)

Käytännössä kommunikointi tapahtui siten, että ”Kehtolaulun” esituotantovaiheessa tuottaja soitti ja äänitti omat sovitusehdotuksensa Mattlarin demoversion taustalle, minkä jälkeen hän lähetti ehdotuksensa Mattlarille arvioitavaksi. ”Kehtolaulun” ensimmäinen sovitusehdotus kelpuutettiin. Se tuki Mattlarin näkemystä siitä, että ”Kehtolaulun” tulee olla minimalistinen kappale.

Levyillä olevan sovitukset ovat aina yhteistyökumppaneitteni tekemiä. Viides levyini ilmestyy ensi viikolla [= helmikuun 2007 toisella viikolla], ja kaikilla levyillä on ollut eri sovittajat ja tuottajat. Keskusteltuamme ja kuultuaan alkuperäistä tarpeeksi kauan sovittaja tekee ehdotuksen, millä tavalla laulu hänen mielestään toteutettaisiin. ”Kehtolaulun” ensimmäinen sovitusehdotus oli hyvin luonteva – eli mahdollisimman vähän – ja se toteutettiin. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 56)

Vesi-levyn toisen tuottajan Jaakko Viitalan kanssa Mattlar on tehnyt pitkään yhteistyötä. Yhteistyössä hyvää on Viitalan tyyli tarttua konkreettiseen tekemiseen, joka on hyvä vastapaino Mattlarin analyyttisyydelle.

Hän [Jaakko Viitala] oli mukana niissä demoissa, että hän oli mun ensimmäinen sellainen äänittäjä ja säestäjä ja sillä tavalla hirveen vahva tekijä tässä, että mä ylipäänsä yksin lähdin tekemään. Semmoinen, niinku mä olen itsekseni ajatellut niin hän on semmoinen pohjalainen kirvesmiestyyppe, että (nauraa) ei tehdä asioita liian mutkikkaaksi, kun mulla on joskus tapana lillukanvarsissa... niin hän on niin hyvä ”No niin, aloitetaanpa tästä ja otetaanpa sitten tuo...”, niin se on niin jotenkin, se on ollut tosi hyvä homma. (Mattlar 2011, haastattelu)

Kuten onkin luontevaa minimalistiselle kappaleelle, ”Kehtolaulun” tapauksessa sovittaja toi kappaleeseen melko vähän uusia elementtejä.

Ei oikeastaan sovituksen tuomaa oo juuri mitään, että pikkusen sitä pianolla värittämistä, mutta mullahan on esimerkiksi laulettuna se, mitä huilu soittaa. Että mä laulan, hyräilen sen esimerkiksi live-esityksessä, et kyllä se mulla mukana on. Että ei oikeastaan. (Mattlar 2011, haastattelu)

Kuitenkin Viitala teki joitain voimakkaita, Mattlarin tekstiä dramatisoivia ratkaisuja. Selkein sovittajan tuoma elementti on Beethovenin viidennestä, kohtalonsinfoniasta tuttu, niin sanottu kohtalomotiivi.

[T]ää ta ta ta tam. [Kohtalomotiivi] Ne oli siinä [Viitalan] demoversiossa, se oli ainakin tämä jälkimmäinen oli hiukan kevyemminkin, et se tuli vähä raskaammin siinä lopussa, et tämmöistä pientä nyanssia. Sit huomasi vaan katsovansa kauhean tarkkaan sitä, se on niin delikaatti jotenkin se laulu, että se oli tarkkaa mitä siihen tuli sit. Sitten oli ne laulut, ne Ranskassa tehdyt hienoiset semmoiset taustalauluäänet, niin... niitäkin mietin pitkään, mut kyllä ne ihan hyvin siihen käy. (Mattlar 2011, haastattelu)

Vaikka ”Kehtolaulussa” kohtalomotiivi on hienovarainen, se on kuitenkin taidemusiikissa ollut vahva varoitusmerkki. ”Kehtolaulussa” se vihjaa viimeisestä rivistä ”Kiinni on siniset silmät”, joka antaa avaimen laulun tulkintaan. Pojan silmät ovat kiinni. Hän siis nukkuu tai on kuollut. Sovittaja-tuottaja on valinnoillaan korostanut laulun sanomaa ja tehnyt sanoituksen viestiä selvemmäksi. Hän on siis auttanut kommunikoimaan sitä selvemmin.

Lopuksi käsittelen vielä suhdetta yleisöön. Heinosen (1995, 24–25) mukaan yksi säveltämiseen motivoivista asioista on myös ”elämää suurempien” kokemusten jakaminen toisten ihmisten kanssa. Kysymys on omien rajojen ylittämisestä. Heinonen kiteyttää kommunikointivaiheen seuraavasti:

[Y]mmärtävätkö ihmiset, että minä olen tärkeä, että minun aikaansaannoksillani on merkitystä myös muille kuin itselleni ja että minä lahjoitan teokseni yhteisölle, jotta kaikki voisivat iloita siitä – myös minun jälkeeni? (Heinonen 1995, 25.)

Myös Mattlarille yleisöltä saatu palaute on tärkeää. Ensimmäisessä vaiheessa hän kokeilee kuvaako kappaleet hänen omat tunteensa tyydyttävästi, toisessa vaiheessa että voiko yleisö ottaa kappaleen vastaan.

[J]a toinen vaihe on se, että esittää ne yleisölle ja silloin se on tavallaan se vastakaiku, et onko tällä ulottuvuutta, että onko tämä myös jotain yleistä, ettei se oo vain mun... se on se toinen testi. (Mattlar 2011, haastattelu)

Kommunikointi yleisön kautta on auttanut Mattlaria myös rakentamaan omaa lauluntekijäidentiteettiään. Hän kertoo käyneensä juurtenetsintämatkalla Pohjois-Karjalassa ja samaistuu lauluntekijänä karjalaiseen itkijänaisperinteeseen. Se on toisaalta seurausta hänen omista juuristaan, mutta myös toistuvasta palautteesta, jonka hän on saanut. Se tuo mieleen ajateuksen, että saatu palaute voi auttaa tarkentamaan käsitystä omasta lauluntekijyydestä. Se voi puolestaan aiheuttaa sisäistä pakkoa. Sisäinen

pakkokin voi joissain tapauksissa olla luonteeltaan sosiaalista, tavallaan siis ulkoista.

[T]untuu tavattoman eheyttävältä saada kuulijapalautetta siitä, että joku kohta jossakin laulussa tai joku laulu on koskettanut. Pari viikkoa sitten sain nuorelta tytöltä sellaisen palautteen, että laulan hänen ajatuksiaan ihan noin niin kuin kattavamminkin – kun hän ei niille sanoja löydä, niin on ihanaa, että joku on löytänyt. Siitä tulee taas se ajatus meidän kaikkien yhteisestä ihmisyydestä. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 58–59.)

Vaikka Mattlar kirjoittaakin ensisijaisesti itselleen, parhaimmillaan hänen mielestään musiikilla nimen omaan vaikutetaan tunteisiin ja ajatuksiin.

”[N]iin kuin musiikissa parhaimmillaan voi olla. Siis niin kuin just se, mielialoihin ja tunteisiin ja jopa ajatuksiin vaikuttaminen.” (Mattlar 2011, haastattelu)

Kuvaavaa on se, mitä Mattlar ajatteli saatuaan palautetta edesmenneeltä iskelmäsanottajalta Aappo I. Piipolta. Se tarkoittaa hieman sitä, mitä Mattlar haluaa sanoituksillaan kommunikoida kuuntelijoilleen. Hän ei pyri ilmaisemaan asioita mahdollisimman suorasti, riipaisemaan, vaan pyrkii viestittämään epäsuoremmalla tavalla. Hän haluaa jättää kuulijalle runsaasti tulkinnanvaraa sekä myös tilaa ajatella ja tuntea.

Mä osallistuin Lähtölaululla Veikko Lavi – laulelmakilpailuun aikoinaan ja Aappo I. Piippo arvioi sen tekstin. Ja... sano arviossaan, että lasten kotoa lähdöstä olisi saanut paljon riipaisevammankin laulutekstin, jos olisi käyttänyt suurempia ilmaisuja ja suurempia sanoja. Ja se oli mun mielestä just niinku mä en olisi missään tapauksessa halunnut tehdä. En mä halunnut tehdä riipaisevaa laulua, vaan puhua tavallaan sille puolelle ihmisessä, joka käsittelee aihetta mutta...(tauko) no, en tietoisesti riipaisevaa. (Mattlar 2011, haastattelu)

Joskus on kyseenalaista, voiko enää puhua kommunikaatiosta. Esimerkiksi silloin, kun yleisön edustaja on tulkinut kappaleen täysin eri tavalla kuin tekijä on ajatellut.

Ja sittenhän siellä tulee niitä yllätyksiä tosiaan, että yleisöstä saattaa joku tulla sanomaan, että se merkitsi hänelle sitä, tätä tai tuota, joka ei sit ollut mulle se syntyprosessi, eikä ollut siinä oikeastaan paljokaan läsnä, niin (nauraa) sit vaan tuntuu, että no hieno, hyvä juttu. (Mattlar 2011, haastattelu)

Mattlarin mielestä on kuitenkin tärkeää antaa yleisön tehdä kappaleista omat tulkintansa, samalla tavoin kuin hän tekee kuuntelijana omansa.

Minusta olisi aivan kamalaa, jos minulla olisi joku rakas laulu ja siitä oma tulkinta, ja sitten tulisi joku tekijä, joka sanoisi, että ei se noin ole vaan se on muuten näin. (Heinonen, Mattlar, Nikkola 2008, 59.)

Loppujen lopuksi siis Mattlarille ei ole niinkään tärkeää, ymmärtävätkö toiset hänen laulujaan, vaan se, saavatko yleisön edustajat niistä itselleen jotain. Oli se sitten heidän omaa tulkintaansa tai jollain tavoin kommunikoitua.

6 PÄÄTÄNTÖ

6.1 Tutkimuksen arviointi

Tässä viimeisessä luvussa arvioin vielä tutkimukseni tuloksia ja käyttämiäni menetelmiä. Luvun loppuun pohdin tutkimuksestani kummunneita jatkotutkimustarpeita. Aluksi on todettava, että koin välillä tarttuneeni turhan haastavaan aiheeseen. Aihetta oli tutkittu ennestään hyvin vähän, joten jouduin soveltamaan melko luovasti kahta eri tieteenalan teoria-aineistoa toisiinsa. Haastavuus oli tosin tiedossani melkein alusta alkaen. Se, että koin itse aiheen kiinnostavaksi ja tärkeäksi, auttoi jaksamaan välillä toivottomankin tutkimustehtävän selvittämistä.

Rajausta hankaloitti se, että linkkiä laululyriikan ja musiikin välille oli vaikea löytää. Muutamia vaihtoehtoisia kytköksiä löysinkin, mutta monet niistä olisivat pakottaneet oppimaan uusia taitoja, jotka olisivat vieneet paljon aikaa. Esimerkiksi narratiivisuutta on tutkittu niin musiikissa kuin kirjallisuudessaakin (ks. esim. Nattiez 1990). Tämä tutkimuslinja oli minusta erityisen kiinnostava ja olisi varmasti valottanut uusia asioita laulun tekemisestä. Se olisi myös sopinut ”Kehtolaulun” tutkimiseen siksi, että löysin country-musiikin narratiivisista keinoista tehdyn artikkelin, josta olisi voinut varmasti soveltaa paljon tapausesimerkkiäni. Country-musiikki on folkin tavoin irlantilaisen kansanmusiikin perillinen. Folk-perinne on puolestaan tärkeä vaikuttaja Marja Matllarin musiikissa. Narratiivisuuden tutkimuksesta luovuin osaltaan siksi, että olin jo varsin pitkällä tämän tutkimustehtävän tutkimisessa. Toisaalta narratiivisuus ei ollut minulle kovin tuttu tutkimusalue.

Toinen askarruttava asia aiheen rajauksessa oli se, että inspiraation tilassa tehtyjä ratkaisuja on vaikea sanallistaa. Siksi epäröinkin vielä melko lopussa sitä, onko minun mahdollista löytää mitään uutta tästä aiheesta. Nyt lopulta

näyttää siltä, että onnistuin tehtävässäni. Löysin vastauksia tutkimuskysymyksiini ja useampiakin potentiaalisia jatkotutkimuksen kohteita.

Ensimmäisessä tutkimuskysymyksessäni pohdin sitä mikä mahdollisti kaksi simultaanista luovaa prosessia. Haastattelun ja teoria-aineiston perusteella näyttää siltä, että tärkeä edellytys oli ensinnäkin aiheen merkitys tekijälleen, joka johtui analogiasta omaan elämään. Se synnytti voimakkaan tunnetilan, joka säilyi lauluntekoproessin ajan ja piti sitä yllä. Marja Mattlar myös pystyi vertaamaan sanoituksen ja sävellyksen tunnelmaa omaan, sisäiseen tunnelmaansa lauluntekoproessin aikana. Tätä vertaamista auttoi ilmeisesti tunnelman ehjyys ja vahvuus – toisin sanoen koherenssi ja intensiteetti. Selvennän sitä hieman oheisessa kuvassa (KUVA 1).

KUVA 1: Sanoituksen, sävellyksen ja tekijän sisäisen tunnelman vertaileminen



Käsi kädessä tunnelman kanssa kulki kysymys äidin tuntemuksista. Se oli niin tärkeä kysymys Mattlarille, että hänen oli suorastaan pakko löytää siihen vastaus laulun keinoin. Tarpeeksi merkityksellinen aihe auttoi sitoutumaan lauluntekemisen prosessiin tavallista vakavammin. Se saattoi myös auttaa pitäytymään ”riittävän” yksinkertaisissa ratkaisuisissa. Laulu ei välttämättä ollut edes pääosassa, vaan ikään kuin väline mieltä vaivaavan arvoituksen ratkaisemiseen. Kysymys ”Mitä toisesta kuolee minulta pois?” oli myös tarpeeksi selvärajainen, jotta siihen oli mahdollista tuottaa nopeasti vastauksia.

Toinen kysymykseni oli, että miten taidemuodot keskustelivat keskenään. Tähän kysymykseeni etsin erityisen paljon aineksia taustakirjallisuudesta, mutta vähäisin tuloksin. Pidin sitä jo mahdottomana kysymyksenä, mutta lopulta siihen löytyi vastaus. ”Kehtolaulun” tapauksessa sanoittamisen ja säveltämisen prosessien välisenä kommunikaation välineenä toimi visuaalinen mielikuva.

Suurimpia mysteereitä koko tutkimukseni ajan oli minulle se, millä tavoin kielellinen laululyriikka ja ei-kielellinen (tosin tästä on koulukuntaeroja musiikin tutkijoiden keskuudessa) musiikki voivat toimia yhteistyössä. Sitä, että välittävänä tekijänä oli kolmannen, visuaalisen, taidemuodon edustaja, pidän tutkimukseni tärkeimpänä löytönä. On kuitenkin syytä muistaa, että kysymyksessä on yksittäistapaus. Muissa kappaleissa ja muilla tekijöillä sanoituksen ja sävellyksen välinen yhteys on luultavasti usein toisenlainen.

Kuitenkin nyt muistan monen omankin kappaleeni syntyneen nimenomaan vahvasta visuaalisesta mielikuvasta. Visuaalinen ärsyke, erityisesti liikkuva taas on joskus esimerkiksi sävellysidean puutteessa auttanut minua luomaan musiikkia. Muistan kerran, kun ryhdyin soittamaan kitaraa ikään kuin ääniraidaksi asuntoni ikkunasta näkyneille, tuulen riepottelemille heinille. Heinien liike toi ainakin rytmin ja tyylin soittooni. Tämän tapaista on saattanut olla myös ”Kehtolaulun” tekemisessä mukana.

Paitsi kommunikaatiossa kahden eri taidemuodon väillä, visuaalinen mielikuva auttoi myös kommunikaatiossa kahden ihmisen välillä, Mattlarin kommunikaatiossa ”Kehtolaulun” sovittaja-tuottajan kanssa. Johtuneeko tämä siitä, että näköaistimuksen välityksellä havaitut asiat on helpompia sanallistaa. Visuaaliset edustumat auttoivat sovittaja-tuottajaa selvästi sovitusratkaisujen tekemisessä. Esimerkiksi etäinen huilu ja pianon vesipisaramaiset äänet olivat lähtöisin visuaalisesta mielikuvasta.

Eräänä tutkimuskysymyksenäni pohdin, mikä edesauttoi kokonaisuuden valmistumista kerralla? Aloitettakoon siitä, että kappale oli harmonialtaan yksinkertainen. Kun kappale on yksinkertainen, sointukuljetusta ei tarvitse erikseen miettiä. Tällöin ajattelukapasiteettia vapautuu sanoittamiseen. Totutut rakenteet, kuten sointuvaihdokset tahdin ensimmäisellä iskulla ovat vaikuttaneet samalla tavoin. Rakenne hahmottui jo alussa, jolloin pystyi keskittymään sanoittamiseen. Heinosen sävellysprosessin mallissa mainittiin myös, että kappale vaatii vähemmän ennakovalmistelua silloin, kun genreä ei ole päätetty etukäteen. Näin oli ”Kehtolaulunkin” kohdalla.

Kappaleen valmistumista kerralla edesauttoi myös voimakas tunnetila, joka syrjäytti itsekritiikin. Se, että tällainen tunnetila syntyi, kertoo ainakin aiheen merkityksellisyydestä tekijälleen. Myös se lienee auttanut, että lauluntekoproessi ei keskeytynyt. Mattlar sai tehdä rauhassa kappaleen alusta loppuun, joten tunnelma ei päässyt vaihtumaan.

6.2 Haastattelujen onnistuminen

Haastattelututkimusta tehdessä on paikallaan tarkastella myös haastattelujen onnistumista. Onhan haastattelu tämän tutkimukseni tärkein tiedonkeruumenetelmä. Aloitettakoon haastateltavan valinnasta, joka on erityisen tärkeää silloin, kun haastateltavia on vain yksi. Valinta oli onnistunut, koska haastateltavani oli ennen kaikkea itse halukas pohtimaan lauluntekemistään syvällisesti. Oli tärkeää, että haastateltavani oli itse hyvin motivoitunut, etenkin kun aihe oli melko vaikea ja syvälle menevä. Valintaa helpotti tilaisuus tehdä ennakkohaastattelu keväällä 2007. Kolmisen vuotta ensimmäisen haastattelun jälkeen Mattlar otti minuun yhteyttä ja kysyi miten gradu jakslee. Siinä vaiheessa olin jo epäillyt, kehtaanko ottaa yhteyttä ja tunnustaa puurtavani edelleen saman keskeneräisen tehtävän äärellä.

Haastatteluille oli myös varattu aikaa riittävästi. En halunnut asettaa rajaa haastattelun pituudelle, vaikka riskinä olikin aineiston paisuminen hallitsemattomiin mittoihin. Käytetty aika ei kuitenkaan ollut kuin noin 3-4 tuntia

molemmat haastattelut yhteen laskettuna, joten sen pysyi vielä pitämään koossa. Pitkähkö aika oli kenties se tekijä, jonka vuoksi aiheeseen päästiin syvälle.

Luottamuksen rakentaminen on myös pitkässä haastattelussa välttämätöntä. Siinä koen onnistuneeni erityisen hyvin. Todistakoon sen haastateltavani sitaatti.

Sulle uskaltaa puhua tällöisiä, kun mulla on semmoinen tunne, että sä et ajattele, että tää on nyt jotain kauheen ihmeellistä, että en mä nyt yritä sitä sanoa[.] (Mattlar 2011, haastattelu)

Luultavasti oma lauluntekijätaustani auttoi, samoin jonkinlainen esteettisten lähtökohtiemme samankaltaisuus. Olettaisin, että luottamuksen syntyminen auttoi löytämään näinkin selviä tuloksia. Yksi haastattelun eduista on se, että haastateltava saa olla aktiivinen toimija. Mielestäni haastatteluissa aktiivisuuden ja ohjailun välillä oli sopiva suhde. Teemoista ei harhauduttu kovinkaan kauas, mutta niihin uppouduttiin varsin syvälle. Teemahaastattelu menetelmänä antoi sopivasti vapautta haastateltavalle, että hän pystyi muodostamaan omin sanoin vastauksensa.

Haastateltavan kokeneisuus oli epäilemättä eduksi haastattelun onnistumista ajatellen. Marja Mattlar oli myös itse pohtinut lauluntekemistään paljon, mistä kertoivat parit lukuvinkit, jotka hän minulle esitti. Silti hän oli myös halukas pohtimaan lauluntekemistään uusilta kanteilta. Lauluntekemisestä ei ollut tullut Mattlarille valmista tarinaa, johon ei enää kirjoiteta uusia lukuja. Pikemminkin se on edelleen kehittyvä, vielä yli neljänkymmenen vuoden lauluntekemisen jälkeenkin kiehtova arvoitus.

6.3 Tulosten merkitys

Onnistuin mielestäni ratkaisemaan tutkimusongelmani hyvin. Sain vastauksia esittämiini kysymyksiin. Verrattuna aikaisempaan tutkimukseen, sain uutta ja syvemmälle menevää tietoa laulunkirjoittamisen erityispiirteistä sekä säveltämiseen että muuhun kirjoittamiseen verrattuna. Haastattelun ja prosessimallien ristivalotuksessa ”Kehtolaulun” kaltainen, simultaaninen säveltämisen ja sanoittamisen prosessi muuttui huomattavasti ymmärrettävämmäksi. Uudesta ymmärtämisestä ja varsin konkreettisistakin oivalluksista on hyvä rakentaa jatkokysymyksiä ja käytännön sovelluksia.

Sellaiset melko abstraktit kysymykset kuin pohdinta siitä, mikä oli ”Kehtolaulun” sanoituksen ja sävellyksen lähteinä, saivat yllättävän konkreettisia vastauksia. Siihen auttoi tavallista selkeämpi lähtökohta, visuaalinen mielikuva, joka Mattlarilla oli lauluntekoprosessiin ryhtyessään.

Tutkimusmenetelmää ja tutkimuskohdetta voi kritisoida siitä, että haastattelujen ja sen käsittelemän prosessin välissä on vuosien tauko. Paljon tutkittavasta lauluntekoprosessista olikin varmasti unohtunut, mutta haastatteluaineiston laajuuden perusteella huoli vaikuttaa melko pieneltä. Tähän voisi kuitenkin mahdollisissa jatkotutkimuksissa kiinnittää enemmän huomiota. Luultavasti ”Kehtolaulun” prosessi oli muistettavuudessaankin hieman erityislaatuinen.

Haastattelumenetelmää voi kritisoida myös siitä, että tutkittava aihe on melko tiedostamaton ja siksi hankala kielellistää. Tämä ongelma tulikin vastaan joissain prosessimallien kohdissa. Ihmisen mielen tiedostamattomiin osiin ei vain pääse, ainakaan teemahaastattelun keinoin kovin hyvin. Sen vuoksi osallistuva havainnointi voisi olla joissain tapauksissa hyvä keino lauluntekoprosessin tutkimiseen. Siinä on tosin ongelmana, että se todennäköisesti häiritseisi tutkimusasetelmaa. Videointi voisi joissain tapauksissa toimia, kunhan tutkittava olisi tottunut tilanteeseen.

Voin kuitenkin tyytyväisenä todeta, että tutkimukseni lisäsi tietoa tutkimallani alueella, jota ei ollut tutkittu aikaisemmin ollenkaan. Se antoi konkreettista tietoa säveltämisen ja sanoittamisen välisestä vuorovaikutuksesta, josta ei ollut aikaisemmin mitään tietoa. Visuaalinen representaatio, tavallaan siis kolmas taidemuoto kirjoittamisen ja säveltämisen välissä, on tärkeä löytö. Jatkossa voisikin tutkia sitä, millaisia muistiedustumia (mielikuva on yksi, visuaalinen sellainen) lauluntekijöillä on kappaleidensa lähteenä. Kun sekä sävellys, että sanoitus lähtevät liikkeelle samaan aikaan, on oletettavaa, että niillä on silloin lähteenään jokin yhteinen muistiedustuma.

Yksittäistapauksen laadullinen tutkimus ei anna suoranaisesti yleistettävää tietoa. Yleistettävyyttä paljastuu tutkimusta toistamalla. Kuitenkin pidän jo omien vastaavien kokemusteni perusteella todennäköisenä, että visuaalinen representaatio musiikin ja sanoituksen välittäjäaineena ei ole ollenkaan harvinaisen. Muunkinlaisia säveltämisen ja sanoittamisen välisiä yhteyksiä kuitenkin varmasti löytyy.

6.4 Tulosten soveltaminen ja jatkotutkimushaasteet

Tutkimukseni tähänastisia tuloksia voi jo jonkin verran soveltaa käytäntöön. Visuaalisia mielikuvia voi esimerkiksi hyödyntää laulunkirjoittamisen opetusmenetelmissä. Yhtenä ideointimenetelmänä musiikin tekemisessä voi olla vaikka elokuvan katsominen äänettä ja sen säveltäminen.

Laulunkirjoittamisen ideointia opettaessa voi kiinnittää huomiota visuaalisiin mielikuviin. Jos lauluntekijällä on valmis idea, esimerkiksi sopivat jatkokysymykset ja tarkennukset lauluntekijän saamasta mielikuvasta voivat auttaa laulun kehittämisessä. Mielikuvaharjoitukset saattavat antaa suurempaa apua omien tunteiden muuttamiseen säveliksi ja sanoiksi esimerkiksi

aloitteleville lauluntekijöille. Se voi sopia myös musiikintekijöille, joilla on vähän tai ei lainkaan musiikillista koulutusta.

Toisaalta Mattlarin kanssa käymäni keskustelun ja oman kokemukseni perusteella arvelen, että visuaalisten mielikuvien työstäminen voi toimia myös musiikillisesti koulutetuille lauluntekijöille. Itse esimerkiksi olen opiskellut musiikkia olettaakseni hieman enemmän kuin lauluntekijät yleensä. Olen opiskellut musiikin teorian peruskurssin 3/3 ja lisäksi muutaman kurssin musiikkitiedettä. Käytän kuitenkin lauluntekemisessäni teoreettista analysointia melko harvoin. Lähinnä silloin kun kappaleen idea on jo melko pitkälle hahmoteltu korvalla, mutta jokin siinä ei vielä toimi.

Pohdinkin sitä, olisiko mielikuvatyöskentely musiikin teoriaa suurempi tapa nimenomaan kappaleiden luonnosvaiheeseen. Esimerkiksi mielikuvan värejä, muotoja ja hahmojen painosuhteita miettimällä voisi saada aikaan nopean hahmotelman kappaleen tunnelmasta niin, että siihen voisi palata analyttisesti myöhemmin. Itse en ainakaan osaa yhdistää musiikin analyysikeinoja varsinaiseen musiikin luomisvaiheeseen. Samaa sanoi haastateltavakin. Mielikuvaa pitää lähestyä analysointia hienovaraisemmilla ja epäsuoremmilla keinoilla, ettei tunnelma karkaa.

Suurimpia haasteita simultaanisessa säveltämisessä ja sanoittamisessa lienevät monet yhtä aikaa käsittelyssä olevat muuttujat. Nuottien ja sanoitusten kirjoittaminen voi olla ideoiden tuottamisvaiheessa tuskallisen hidasta, etenkin jos molemmista tulee ideoita mieleen yhtä aikaa. Silloin helposti käy siten, kuten Heinonen kirjoitti inspiraatiovaiheesta: osavaiheet sekoittuvat tai jäävät toistumaan. Piirtämällä esimerkiksi kuvan, saattaa ideoista jäädä enemmän talteen myöhempää nuotintamista, sanoittamista ja sovittamista varten. Tavallaan siis tunnelma, johon sanoitusta ja sävellystä verrataan, olisi tallennettu.

Laululyriikan kirjoittajilla ei myöskään tarvitse olla lainkaan musiikillista osaamista. Silti musiikista saattaa olla ideoita, joita ei kuitenkaan pysty ilmaisemaan musiikkitermeillä. Koska tällaisetkin laululyriikot tekevät yhteistyötä säveltäjien kanssa, on hyvä miettiä, millä tavoin sanoittaja voi kommunikoida säveltäjän kanssa ilman musiikillisia termejä. Visuaaliset mielikuvat voivat välittää näitä ideoita, ja todennäköisesti jo käytännössä välittävätkin.

Omassa lauluntekemisessäni ajattelin entistä enemmän keskittyä kehittämään keskeneräisiä aihioitani visuaalisiksi mielikuviksi. Sitä kautta voisin kenties pystyä palaamaan takaisin lauluntekoprosessiin ja tunnistamaan keskeytymiseen johtaneita syitä. Myös uusien kappaleiden tekemisessä aion kokeilla mielikuvien kehittelyä. Mahdollisesti yritän saada mielikuvaan liikettä, jonka kautta voisin saada ideoita rytmeihin ja sopivaan tempoon. Sekä omassa tekemisessä, että opettamisessa voisi kokeilla käyttää kuvia innostajina. Kappaleiden eri osille voisi myös käyttää eri kuvia.

Kun mietitään tutkimuksen tuottamia jatkotutkimushaasteita, toivoisin laululyriikkaa tutkittavan jatkossa enemmän taiteidenvälisenä tutkimuksena. Se voisi tapahtua esimerkiksi musiikkitieteen sekä kirjallisuustieteen tai kirjoittamisen tutkimuksen keinoja yhdistelemällä. Tämän tutkimuksen perusteella näyttäisi siltä, että myös kuvataiteen keinoja kannattaa käyttää.

Oman tutkimukseni jatkohaasteena olisi laajentaa sitä eri genrejä edustaviin kappaleisiin. Esimerkiksi tämän tutkimuksen kaltaista tutkimusasetelmaa voisi toistaa useampaa genreä edustaviin tapausesimerkkeihin. Sen myötä voisi saavuttaa tässä tutkimuksessa vielä vähäiseksi jäänyttä yleistettävyyttä. Samaa tutkimusasetelmaa voisi soveltaa myös erilaisiin lauluntekijätyyppeihin. Eräs mahdollinen jaottelu lauluntekijätyypeistä on Laura Ahosen väitöskirjassa *Mediated Music Makers - Constructing Author Images in Popular Music*.

Lauluntekemisen opetusta on nykyisin tarjolla jonkin verran. Esimerkiksi HEO kansanopistossa Helsingissä on vuoden mittainen lauluntekijälinja. Myös melko

uudessa rytmimusiikkituotannon ammattitutkinnossa on mahdollista valita lauluntekijän suuntautumisvaihtoehto. Tämä lauluntekijän suuntautumisvaihtoehto on mahdollinen esimerkiksi Etelä-Pohjanmaan opistossa ja Länsi-Pirkanmaan koulutuskuntayhtymän Kehittämisen- ja aikuiskoulutusyksikössä. Koulutusta on siis syntynyt vähitellen viime aikoina. Myös sanoittamisen kursseja pidetään silloin tällöin eri kansanopistoissa. Alalla on jo pitkään laululyriikan kirjoittamista opettaneita, kuten Heikki Salo, joten opetusmetodeja olisi mahdollista tutkia haastattelemalla heitä.

Sävellyksien ja sanoitusten taustalla olleita mielikuvia kannattaisi jatkossa tutkia enemmän. Eri säveltäjien ja sanoittajien kokemukset ja menettelytavat avaisivat lisää sitä tapaa, jolla sanoitukset kommunikoivat musiikin kanssa. Se olisi käytännössä toteutettavissa oleva tutkimus, mistä tämäkin tutkimus on osoituksena. Mielikuvista on apua myös kommunikoinnin välineenä silloin, jos musiikki tai sanat on syntyneet eri tekijöiden toimesta, tai ylipäätään kollaboratiivisessa työskentelyssä, joka on musiikissa tavallista. Säveltäjiltä ja sovittajilta voisi kysyä, minkä tapaiset luonnehdinnat ja mielikuvat auttavat heitä työskentelyssään. Myös Mattlar, joka muuten tekee musiikkinsa melko itsenäisesti, keskusteli kappaleen synnyttäneistä mielikuvista sovittaja-tuottajan kanssa.

Tekijyyden muotoja on erilaisia. Kollaboratiivista lauluntekemistä, joka lienee kevyessä musiikissa hyvinkin tavallista, olisi syytä tutkia myös niin, että sanoitusten rooliin kiinnitetään tarkempaa huomiota. Voisi esimerkiksi tutkia, millä tavoin yhtyeen jäsenet kommunikoivat keskenään kappaleen tekovaiheessa, millä tavoin sanat ja sävelet syntyvät ja yhdistyvät konkreettisesti kommunikoimalla.

Koska ”Kehtolaulun” kohdalla tulevat esiin myös terapeuttiset näkökulmat, pohdin myös mahdollisia hyötyjä musiikkiterapian ja kirjallisuusterapian yhdistämisessä. Kiinnostavaa olisikin tutkia, millaisia tuloksia saataisiin yhdistämällä kirjallisuusterapian ja musiikkiterapian keinoja jonkinlaisessa terapeuttisessa lauluntekopajassa.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music*. Väitöskirja, Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos.

Boman, Sami; Heinonen, Yrjö & Nikkola, Joni 2008. ”Kehtolaulu ja sen taonta raskaaksi metalliksi. Marja Mattlarin ja Timo Rautiainen & Trio Niskalaukauksen versiot Mattlarin Kehtolaulusta.” *Musiikin suunta* 1/2008, 40–50.

Clark, Romy; Ivanič, Roz 1997. *The politics of writing*. Routledge. New York & Lontoo.

Davis, Sheila 1985. *The craft of lyric writing*. Writer's digest books. Cincinnati.

Frith, Simon 1988. *Rockin potku*. Vastapaino. Tampere.

Heinonen, Yrjö 1995. *Elämäksestä ideaksi – Ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Väitöskirja, Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.

Heinonen, Yrjö; Mattlar, Marja & Nikkola, Joni 2008. ”Lauluntekijän työpajassa – Marja Mattlarin haastattelu.” *Musiikin suunta* 1/2008, 51–64.

Hirsjärvi, Sirkka; Hurme, Helena 2010. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Gaudeamus. Helsinki.

- Lahtinen, Toni; Lehtimäki, Markku 2007 (toim.). *Roll over Runeberg. Kirjallisuustieteellisiä esseitä rock-lyriikasta*. Taideaineiden laitos. Julkaisuja 9. Tampereen yliopisto.
- Lehtimäki, Markku & Lahtinen, Toni 2006 (toim.). *Ääniä äänien takaa*. Tulkintoja rock-lyriikasta. Tampere University Press, Tampere.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. "Can one speak of narrativity in music?" *Journal of the Royal musical association* 115:1, 240–257.
- Oksanen, Atte 2007. "Lyriikka populaarimusiikin tutkimuskohteena. Esimerkkinä Joy Divisionin sanat tyhjyydestä." Teoksessa Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville. *Populaarimusiikin tutkimus*, s. 159–178. Vastapaino. Tampere.
- Talvio, Otto 2011. "Lohtupopin tyylitaituri. Niclas Frisk lääkitsee itseään musiikin tekemisellä." *Helsingin sanomat*. 25.5.2011, C2.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2011. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Tammi. Helsinki.

Painamattomat lähteet

Marja Mattlarin haastattelu 21.6.2011. Hemingway's, Jyväskylä.