

**SEAN-NÓS-LAULUTYYLIN SALAT**  
**– Laulajan ja tutkijan näkökulma**

Jyväskylän yliopisto  
Musiikin laitos  
Musiikkikasvatus  
Pro gradu -tutkielma  
syksy 2004

Minja Niiranen

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos</b> Musiikin laitos
<b>Tekijä</b> Niiranen Minja	
<b>Työn nimi</b> SEAN-NÓS-LAULUTYYLIN SALAT – Laulajan ja tutkijan näkökulma	
<b>Oppiaine</b> Musiikkikasvatus	<b>Työn laji</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika</b> Syksy 2004	<b>Sivumäärä</b> 66 + liitteet ja CD-äänite
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>	
<p>Tässä tutkielmassa perehdyn oman käytännön työn avulla irlantilaiseen sean-nós-laulutyyliin. Sean-nós on iirinkieltä ja tarkoittaa 'vanhaa tyyliä'. Sen perusominaisuuksia ovat iirinkielisyys, vapaarytmisyys, säestyksettömyys sekä solistisuus. Työni on kansiomuotoinen opinnäytetyö, koska se sisältää sean-nósiin liittyviä pienoistutkimuksia. Tutkielmassa toimin samalla itse sekä laulajana ja tutkijana.</p> <p>Tutkimus koostuu kolmesta osiosta tutkimusasetelman lisäksi: Autobiografiassa selvitän taustani laulajana sekä kelttimusiikin harrastajana. Kirjallisuuskatsauksessa perehdyn sean-nós-tyylin taustoihin sekä määrittelen sen tyylliset pääpiirteet etupäässä englanninkielisen kirjallisuuden pohjalta. Musiikillisessa analyysissä analysoin näiden pääpiirteiden esiintymistä lauluesimerkeissä graafisen analyysin, perusnuottikuvan sekä kuulokuvan avulla. Työn olennaisena osana on cd-äänite, joka sisältää kolmen fraaseittain raidoitettujen opintojeni aikaisen lauluesimerkin lisäksi pari esimerkkiä irlantilaisesta kansanlaulusta ja sean-nós-laulusta. Työn tausta-ajatuksena on käyttää portfolion ideologiaa muun muassa todentamaan harrastuneisuuttani kelttimusiikin parissa sekä tukena itsearvioinnissa laulajana ja tutkijana.</p> <p>Sean-nós-laulutyylin pääpiirteiksi kiteytyivät muuntelu ja koristelu sekä muut tyylikeinot. Käytetyimpiä korutyyppejä tyyliissä ovat roll, etuhele, sivusävel sekä etusävel. Musiikillisessa analyysissä selvisi, että olin osittain tietoinen laulussa käyttämistäni korutyypeistä, mutta osasin myös sellaisia korumuotoja, joita en tiennyt osaavani. Muuntelua taas käytin paljon vähemmän kuin luulin, ja siinä minulla onkin laulajana vielä kehitettävää. Tutkimuksessa totesin, että olen sean-nós-tyylin suomalainen soveltaja, en niinkään sean-nós-laulaja. Tutkimusprosessissa onnistuin pitämään laulajan ja tutkijan roolit erillään toisistaan ja opin samalla tiedostamaan oppimistapojani. Sain myös tietoa siitä, miten voin viedä sean-nós-tyyliin perehtymistäni sekä tyylin soveltamista laulajana eteenpäin. Totesin, että tutkimukseni metodit ja kansiomuoto soveltuvat hyvin laulutyylien oppimiseen ja että vaikka työ ei ole varsinainen opetuspaketti, tutkielmaa voi käyttää itseopiskeluun sekä apuna sean-nós-tyylin opetuksessa.</p>	
<b>Asiasanat:</b> Sean-nós, kansanmusiikki - kansanlaulut, laulutyyli, Irlanti, ornamenttiikka, muuntelu, monimuotogradut, kansiogradut, autobiografia, analyysi, itsearviointi	
<b>Säilytyspaikka:</b> Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	1
2	TUTKIMUSASETELMA .....	3
2.1	Sean-nós-laulun ja kelttilaulun käsitteet .....	3
2.2	Mikä työmuodoksi? .....	4
2.3	Tutkimuksen taustateoria .....	6
2.3.1	Viitekehys.....	6
2.3.2	Aikaisemmat vastaavat opinnäytetyöt .....	8
2.4	Raportointi luvuista ”Tieni laulajaksi ja kelttimusiikin harrastajak- si” sekä ”Sean-nós pähkinänkuoressa” .....	8
2.5	Cd-levyn esimerkkien musiikillinen analyysi .....	9
2.5.1	Musiikillisen analyysin tavoite.....	9
2.5.2	Analyysin metodi ja kulku .....	10
2.5.3	Oletukseni muuntelun ja koristelun esiintymisestä laulussa .....	11
3	TIENI LAULAJAKSI JA KELTTIMUSIIKIN HARRASTAJAKSI.....	13
4	SEAN-NÓS PÄHKINÄNKUORESSA.....	18
4.1	Sean-nósin taustaa.....	18
4.1.1	Historiaa.....	18
4.1.2	Traditionaalinen lauluperinne Irlannissa .....	20
4.2	Tutkimuksen lähtökohdat .....	22
4.2.1	Tutkimusongelma.....	22
4.2.2	Aiempi sean-nósin tutkimus .....	22
4.2.3	Aineiston valinta ja rajaus.....	23
4.2.4	Tutkimusmetodi .....	25
4.2.5	Oletukseni tyylin piirteistä .....	25
4.3	Musiikilliset ominaisuudet ja kulttuurillinen konteksti .....	25
4.3.1	Sean-nósin musiikilliset ominaisuudet.....	26
4.3.2	Lyriikka ja kieli .....	27
4.3.3	Mitä ominaisuuksia tyylin osaaminen edellyttää laulajalta?.....	29
4.3.4	Esitystapa ja kontekstit.....	31

4.4	Sean-nós-tyylin pääpiirteet.....	32
4.4.1	Muuntelu.....	32
4.4.2	Koristelu .....	34
4.4.3	Muut tyylikeinot.....	36
4.4.4	Muuntelun ja koristelun suhde musiikkiin.....	38
4.4.5	Fraseeraus ja tyylin muotoutuminen .....	38
4.5	Tärkeimpien tyylipiirteiden yhteenveto .....	39
5	LAULUPROJEKTIT JA CD-LEVYN ESIMERKIT.....	42
5.1	Lauluesimerkkien valinta ja rajaus.....	42
5.2	Ag Críost an Síol – <i>Kristuksen on siemen</i> .....	44
5.2.1	Projektin esittely .....	44
5.2.2	Laulun 1 oppimisprosessi.....	45
5.2.3	Laulun 1 analyysi .....	45
5.3	Thomas the Rhymer.....	49
5.3.1	Projektin esittely .....	49
5.3.2	Laulun 2 oppimisprosessi.....	49
5.3.3	Laulun 2 analyysi .....	50
5.4	Namárië – <i>Hyvästi</i> .....	52
5.4.1	Projektin esittely .....	52
5.4.2	Laulun 3 oppimisprosessi.....	53
5.4.3	Laulun 3 analyysi .....	53
5.5	Lauluesimerkkien vertailu .....	55
6	YHTEENVETO .....	58
6.1	Minä sean-nós-tyylin omaksujana ja soveltajana .....	58
6.2	Minä sean-nós-tyylin tutkijana .....	59
6.3	Mitä opin tästä projektista? .....	60
	LÄHTEET .....	63
	LIITTEET .....	67

# 1 JOHDANTO

Olen aina ollut todella kiinnostunut kaikenlaisista balladeista ja laulelmista. Korvaani ovat kiehtoneet ja kiusanneet etenkin erilaiset melodiat. Lukioikäisenä kuulin irlantilaisia lauluja ensimmäisen kerran konsertissa ja kiinnostukseni niihin on kasvanut kasvamistaan siitä lähtien. Kelttiläisissä lauluissa ja balladeissa minua kiehtoivat laulujen melodinen linja, kaihoiset tarinat sekä muusta tuntemastani musiikista poikkeava harmonia. Halusin laulaa niitä itsekin. Myöhemmin opiskellessani Oriveden opiston musiikkilinjalla panin merkille irlantilaisille lauluille ominaisen koristeellisuuden ja kiinnostuin siitä. Halusin oppia, miten hersyvät kuviot oikein lauletaan, mistä ne tulevat musiikkiin ja miksi. Opiskellessani maailmanmusiikkiryhmässä Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella kuulin *sean-nós*-käsitteen ensimmäisen kerran. Projektiopintojeni myötä Celticum-yhtyeessä kiinnostuin yhä enemmän irlantilaisesta laulutavasta, ja proseminaariopintojeni sekä Jyväskylän ammattikorkeakoulun laulun opinnäytteeni tullessa ajankohtaisiksi päätin syventyä tämän koristeellisen tyylin saloihin.

Idea kansiogradun tekemisestä virisi mielessäni keväällä 2003, kun olin jo pitkään pohtinut eri vaihtoehtoja kelttilaulun tutkimukseni syventämiselle. Halusin kytkeä teoreettisen tutkimuksen tiiviisti käytäntöön ja kun näin kansiogradun ja portfoliogradun käsitteet eräässä esittelysähköpostissa ensimmäisen kerran, tuntui että kolahti: ”Tuo voisi sopia mulle... voiko siinä olla äänite?”. Siitä kehkeytyi idea tutkia omaa lauluani proseminaarini kirjallisen analyysin pohjalta. Päätin käyttää tutkimusmateriaalina opintojeni aikaisia projekteja cd-äänitteelle tallennettuna, ja tutkia mitä *sean-nós*-tyylin pääpiirteet voisivat olla ja miten toteutin tai sovelsin niitä laulajana näissä eri projektien lauluesimerkeissä.

Käytännössä olen työni lopullisen muodon ja olemassaolon oikeutuksen joutunut määrittelemään itse lähes pioneerityönä. Opinnäytteeni rakenne on olennainen osa *sean-nós*-tyyliin perehtymistäni. Käsittelen aihetta

sekä laulajana että tutkijana, minkä vuoksi työ sisältää autobiografian laulajuudestani ja kelttimusiikin harrastuksestani. Roolini tutkijana korostuu kahdessa pienoistutkimuksessa: kirjallisessa perehtymisessä sean-nósiin luvussa neljä sekä musiikillisessa analyysissä luvussa viisi. Musiikillisessa analyysissä tutkin sean-nós-tyylin tärkeimpien tyylipiirteiden esiintymistä laulussani eri esimerkeissä, eli olen samaan aikaan sekä tutkija että tutkimukseni kohde. Luvusta viisi tärkeä osa koostuu näitä lauluesimerkkejä sisältävästä cd-äänitteestä. Lopuksi selvitän, miten olen onnistunut laulajana tyylin soveltamisessa sekä tutkijana koko tässä prosessissa.

Toiveeni ja tarkoitukseni on, että kelttimusiikista kiinnostuneet opiskelijat voisivat käyttää kansio-opinnäytetyötäni sean-nós-tyyliin tutustumiseen ja sen soveltamiseen. Työni ei ole varsinainen opetuspaketti, mutta pähkinänkuoriluku sean-nós-tyylistä (luku neljä) ja raportointi omasta tiedstäni laulajana irlantilaisen kansanmusiikin parissa voivat toimia tiennäyttäjänä sean-nós-tyylin saloihin. Tervetuloa matkalle mukaan!

## 2 TUTKIMUSASETELMA

### 2.1 Sean-nós-laulun ja keltilaulun käsitteet

Sean-nós on iirinkieltä ja tulee sanoista *sean(-)* eli 'vanha' ja *nós* eli 'tyyli', 'tapana' (Dillon & Ó Cróinín 1961, 235, 238). Se voidaan myös kääntää 'tapana tehdä' eli 'vanhaan tyyliin' (Francis Kiernan, henkilökohtainen tiedonanto 3.7.2002). Sean-nós-käsitteen alkuperästä ei ole olemassa varmaa yksiselitteistä tietoa. Mielenkiintoisen tulkinnan aiheesta on esittänyt Donncha Ó Súilleabháin (McCann 1998). Hänen mukaansa sean-nós-termiä on käytetty ensimmäisen kerran laulukilpailussa vuonna 1904, ja termi saattaa olla jopa käännös englannista, kun haluttiin erottaa vanha laulutyyli muista vallalla olleista tyyleistä. Irlantilaisen perinnemusiikin tutkijan Anthony McCannin (1998) mielestä onkin epätodennäköistä, että sean-nós-nimitys olisi keksitty tyylin piirissä. Kallistun itsekin kannattamaan tätä näkökulmaa, koska McCann on arvostettu tutkija ja on perehtynyt perinnemusiikkiin ja sen tutkimukseen eri näkökulmista perusteellisesti.

Sean-nósia on määritelty useilla tavoilla: Se on korkealle kehittynyt persoonallinen solistisen vokaalitaiteen muoto, joka on kulkenut kuulonvauraisesti sukupolvelta toiselle, laulajalta laulajalle. Se on hyvin vanha, mutta kuitenkin samaan aikaan edelleen elävä, moderni iirinkielinen perinteinen laulutyyli. Sean-nós on alun perin säestyksetöntä ja se on säilynyt enimmäkseen iirinkielisillä alueilla Länsi-Irlannissa. (Ó Canainn 1978, 3, 49; Mac Con Iomaire 1999, 336.)

Sean-nós-termiä näkee kirjoitettavan myös erikseen ilman yhdistävää viivaa, tai ilman o:n heittomerkkiä tai niiden yhdistelmänä. Termi saatetaan myös kirjoittaa isolla alkukirjaimella ja siten, että molemmat osat siitä alkavat isolla. Käytän itse kuitenkin siitä samaa muotoa kuin päälähteissäni siitä on käytetty eli sean-nós, jolloin se selkeimmin viittaa juuri laulutyyliin. Sean-nós-nimitystä voidaan käyttää myös muussa kontekstissa kuin pelkästään

musiikissa sen yleiskielisen merkityksen vuoksi. Esimerkiksi Irlannissa tunnetaan tanssityyli nimeltä sean-nós, joka on vanha soolotyylisi traditionaalisessa tanssissa. Sitä tanssitaan pääsääntöisesti Connemaran iirinkielisellä alueella Länsi-Galwayssa. Tässä tyyliässä, toisin kuin uudemmassa irlantilaisessa step-tanssissa, saa yläkehossa tapahtua liikettä (esimerkiksi käsillä) ja jalkojen askelkuviot ovat vapaampia ja lähellä lattiaa. (Brennan-Corcoran 1999, 383.) Eri tutkijat puhuvat jo 1960-luvulta lähtien sean-nósista tarkoittaessaan tiettyä kuulonvaraisesti sukupolvelta toiselle siirtyvää laulutapaa (ks. Ó Canainn 1978, Boyle 1973, Breatnach 1971).

Puhun työssäni kelttilaulusta (ja kelttimusiikista) useampaan otteeseen, ja siksi sen tarkempi määrittely on tarpeen. Viittaan sanalla keltti niihin Euroopan alueisiin, jotka aikanaan ovat olleet eri kelttiheimojen hallinnassa ja missä heidän perintönsä näkyy edelleen. Keltit vaikuttivat erilaajuisilla alueilla muun muassa Espanjassa, Ranskassa, Saksassa sekä laajemmin Irlannissa ja Iso-Britanniassa (Englanti, Skotlanti ja Wales). Itse tarkoitan kelttilaululla kapeammin lähinnä Brittein saarten laulumusiikkia sekä Bretagnen laulumusiikkia. Laulajana olen varsinaisesti laulanut ensiksi mainitun alueen musiikkia. Laulumusiikin kannalta termi viittaa suhteellisen laajaan osaan kunkin alueen laulumusiikkia, jossa jotkin perinteisen musiikin tyyliille ominaiset piirteet ovat keskeisiä.

## 2.2 Mikä työmuodoksi?

Tutkimukseni työmuodon määrittelyssä olen käyttänyt pohjana sekä Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan määritelmiä pro gradu -tutkielmien eri tyypeistä että erilaisia portfoliotyöskentelystä kertovia oppaita. Monimuoto-opinnäytteistä kertova tieto on niin uutta ainakin musiikin alalla, että tiedon haaliminen on ollut kiinnostava haaste.

Kansiogradu-termiä käytetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan pro gradu -määritelmässä nimityksenä ”oman työn tutkimuksesta” tai ”työnäytteestä” (Jyväskylän yliopisto 2002). Raportissaan *Mikä ihmisen monimuotogradu?* (2004) Jyväskylän yliopiston TAIKUn (taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos) suunnittelija Terhi Skaniakos puolestaan on selvittänyt, millaisia monimuoto-opinnäytetöitä on kansallisesti tehty, millai-



sia aineksia niihin sisältyy sekä millaisia ohjeistuksia ja määritelmiä niistä on olemassa. Hänen mukaansa monimuotogradun ja kansiogradun käsitteet ovat vielä epäselviä eri oppiaineiden kesken (Skaniakos 2004, 28). Opinnäytteeni sisältää oman työni tutkimusta. Kansiomuotoisen opinnäytetyön etuna on esitysmuodon vapaus verrattuna perinteiseen monografiatyöhön. Tällöin voin myös omassa tutkimuksessani hyödyntää sellaisia välineitä, jotka eivät perinteisessä tavassa ole sujuvasti käytettävissä.

Sana portfolio tulee latinan sanoista *portare* 'kantaa' ja *folia* 'lehti'. Portfoliosta voidaan puhua myös nimillä ansiokansio, kasvunkansio tai oppimissalkku (Tenhula 2003). Avoimien yliopistojen määrittelyn mukaan portfolio voi olla oman oppimisen työkalu, mutta sitä voidaan käyttää myös osana opintojakson tai opintojen suoritusta tai työkaluna arviointia varten (Laitinen-Karipohja 2003). Portfolion sisältö ja luonne vaihtelevat sen pääasiallisen tarkoituksen mukaan. Perusportfolioon kootaan kaikki omaa opiskelua koskeva ja osaamisen kehittymisestä kertova aineisto. Näyteportfolio taas on oman osaamisen esite. Siihen kootaan perusportfolioista kulloistakin tarkoitusta varten sopiva läpileikkaus. Näyteportfolioita käyttävät muun muassa valokuvamallit sekä näyttelijät ja nykyään sitä voidaan vaatia myös työnhakuprosessissa työnhakijoilta. Portfoliossa keskeisintä on oman osaamisen pohtiminen ja teoreettisen jäsenyyksen luominen omasta toiminnasta. Portfoliotyö tarkoittaa oppimistapahtuman aikana toteutuvaa tuottamis-, arviointi-, valikointi- ja julkistamisprosessia. (Tenhula 2003.) Opinnäytetyössäni käytän tätä ajatusta: teoreettisen viitekehyksen koonnin lisäksi analysoin itseäni muusikkona ja asioiden omaksujana. Lisäksi joudun arvioimaan itseäni tutkijana. Portfolioksi opinnäytetyöni ei kuitenkaan suoraan sovi, koska tutkin aiemmin toteutuneita projekteja tietyn aiheen valossa ja määrittelen aiheita tarkemmin vasta opinnäytetyötä tehdessäni. Oman oppimiseni prosessi ei siis sisälly tähän tutkimukseen suoraan.

Päädyin valitsemaan portfolion ideologian opinnäytetyöni tausta-ajatukseksi, koska halusin perehtyä kiinnostavaan laulutyyliin sekä teoreettisesta että käytännön toteuttamisen näkökulmasta. Halusin myös rakentaa itselleni tietoista ammatti-identiteettiä muusikkona, tutkijana ja opettajana. Opinnäytetyöni kokoaa yhden otsikon alle pienoistutkimuksia saman aiheen ympäriltä eri näkökulmista, jolloin kokonaisuudessaan käsittelen itsereflektiivisesti sean-nós-laulutyylin soveltamista ja sen tutkijana toimimista. Yhdis-

tämällä kansiogradun muodon ja portfolion työtavat saavutan opinnäytetyössäni mahdollisuuden yhdistää käytännönläheisen ammattini tieteelliseen tutkimukseen. Tämä toivon mukaan tulevaisuudessa kannustaa minua jatkuvaan tutkimiseen ja reflektointiin työssäni muusikkona, musiikinopettajana ja laulunopettajana.

Opinnäytetyöni tarkoitus ei ole ensisijaisesti esitellä omaa osaamistani muutoin kuin tutkijana. Sen sijaan laulajana olen kiinnostunut siitä, miten olen omaksunut ja onnistunut soveltamaan sean-nós-laulutyylin piirteitä omassa laulussani. Kansiogradu ja portfolio työtapana sopivat mielestäni erityisen hyvin musiikin tutkimukseen, koska musiikissa on paljon erilaisia tutkimuksen kannalta hyvin tärkeitä näkökulmia, kuten soiva esimerkki ja esittäminen, jotka jäävät helposti huomioimatta tutkimuksen osana. Mahdollisuus liittää cd-äänite saumattomasti osaksi tutkimusta ottaa huomioon uusia lähestymistapoja muun muassa analyysitapojen suhteen. Cd-äänite ei toimi tässä työssä tutkimuksen dokumentoinnin välineenä vaan tekstin lisänä (irlantilaisen musiikin lauluesimerkit luvuissa kolme ja neljä) sekä tutkimusmateriaalina (luvussa viisi). Tutkimukseen tällainen tekstiä ja cd-äänitettä yhdistävä sovellettu työtapa sopii perinteisten transkriptioanalyysien sijasta todella hyvin, koska tutkimuksen kohteena on kuulonvarainen lauluperinne.

## 2.3 Tutkimuksen taustateoria

### 2.3.1 Viitekehys

Portfoliosta opinnäytteenä puhutaan teoksessa *Toiminnallinen opinnäytetyö* (Vilkkä & Airaksinen 2003, 46), jonka mukaan ”Opinnäytteenä portfoliotyö edustaa prosessoitunutta toimintamallia, joka noudattelee toimintatutkimuksen ja kokemusperustaisen oppimisen periaatteita.” Työni tausta-ajatuksena on käyttää portfolion perusideologiaa, joka määrittää siten työtäni jatkuvasti. Siksi lienee paikallaan pohtia hieman kokemusten tutkimista sekä toimintatutkimusta.

Fenomenologinen näkökulma lähenee jonkin verran opinnäytetyöni tutkimuksellista otetta, koska fenomenologiassa tutkitaan kokemuksia (Laine

2001, 26). Laineen mukaan tutkijalla on usein esiymmärrys tutkittavasta asiasta, ja tutkittava merkitysmaailma on meille jotenkin tuttu entuudestaan. Yksi fenomenologian tavoitteista on tehdä jo tunnettua tiedetyksi, nostaa tietoiseksi ja näkyväksi se, mikä on koettu, mutta ei vielä tiedostettu (Laine 2001, 30–31). Tämä on myös oman laulamiseni analyysin tavoite yksilöllisellä tasolla: tiedostaa, mitä olen tehnyt laulaessani kelttimusiikkia ja miten olen soveltanut sean-nós-tyylistä kerättyjä tiedonsirpaleita kussakin projektissa. En kuitenkaan tutki toisia ihmisiä tai heidän merkitysmaailmaansa (ks. tarkemmin Laine 2001, 28–29), enkä itseäni tutustumassa johonkin oman kulttuurini ilmiöön, vaan itseäni toisen kulttuurin laulutyylin omaksujana. En myöskään tutki merkityksiä, vaan konkreettisempia yksiköitä (kuten esimerkiksi laulettu korut), jolloin fenomenologinen näkökulma ei täysin istu tutkimukseeni.

Toimintatutkimus on ollut erityisen suosittu metodi kasvatustieteen alalla. Toimintatutkimuksen päämääriin kuuluu paitsi toiminnan tutkiminen niin myös sen samanaikainen kehittäminen: tarkoitus on nostaa (kuten fenomenologiassa) ajattelua ohjaava hiljainen tieto tietoisien ja diskursiivisen harkinnan tasolle. Tärkeänä lähtökohtana on myös reflektiivinen ajattelu, jonka kautta pyritään uudistamaan toiminnan ymmärtämistä ja siten kehittämään toimintaa. (Heikkinen 2001, 170–175.) Heikkisen mukaan (2001, 179) toimintatutkimus on kuitenkin yleensä yhteisöllistä ja sosiaalista, mikä taas ei vastaa oman opinnäytteeni luonnetta. Tutkimusstrategiani on lähellä Heikkisen periaatteita: toimintatutkimuksen spiraalimallia myötäilevät tässä tutkimuksessa uuden tiedon tuottaminen, käytännön kokeileminen, rinnastaminen sekä havainnoinnin ja reflektion vuorottelu (ks. tarkemmin spiraalimalli Heikkinen 2001, 177). Spiraalimallin kaikki yksiköt eivät kuitenkaan toteudu tässä työssä. Esimerkiksi mainittakoon ”toiminta”; en toimi laulavana laulajana tutkimuksen aikana tutkimukseen liittyen. Vaikka yksi tutkimukseni päämääristä on kehittyä tämän tutkimuksen tuoman tiedostuksen avulla, en kuitenkaan tässä työssä tutki vielä samanaikaista oppimistani, vaan se työ jää jatkotutkimuksen kohteeksi.

### 2.3.2 Aikaisemmat vastaavat opinnäytetyöt

Portfoliomuotoa on käytetty hakujeni mukaan opinnäytteissä muun muassa Jyväskylän yliopiston luokanopettajan koulutuksessa ja kielten laitoksella. Taideteollisessa korkeakoulussa monimuototöille on ollut olemassa ohjeistus jo jonkin aikaa ja Oulun yliopistossa sekä Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella kehitystyö perinteisen opinnäytetyön rinnakkaismuodolle ja sen kriteereille on käynnissä (Skaniakos 2004, 16–17).

Musiikin saralla portfoliomuotoisia opinnäytetöitä on tehty todella vähän. Jyväskylän yliopiston musiikin laitokselta niitä on oman tutkimukseni aikana valmistunut yksi musiikkitieteestä<sup>1</sup>, ja tämän hetkisten tietojeni mukaan omani lisäksi on vielä pari muuta tekeillä, joissa portfolio on tavalla tai toisella keskeisessä osassa. Jyväskylän ammattikorkeakoulun kulttuurin ja musiikin alalla on tehty opinnäytetöitä, jotka sisältävät cd- tai videomateriaalia. Yhtäkään niistä ei kuitenkaan kuvauksiensa mukaan ole tietoisesti tehty kansio-opinnäytetyöksi tai portfoliomuotoiseksi työksi. Sibelius-Akatemiassa puolestaan on tehty yksi ainoa portfoliomuotoinen työ<sup>2</sup>. Oma työni tulee ehkä olemaan Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen ensimmäinen kansiomuotoinen lauluun liittyvä työ.

## 2.4 Raportointi luvuista ”Tieni laulajaksi ja kelttimusiikin harrastajaksi” sekä ”Sean-nós pähkinänkuoressa”

Autobiografiani eli omaelämäkertani (luku kolme) on tärkeä tutkimukseni luonteen vuoksi. Koska tutkin itseäni laulajana, on minun myös kerrottava tieni laulajaksi ja kelttimusiikin harrastajaksi sekä sean-nós-laulun tutkijaksi. Tällöin motiivini ja ajatuskulkuni ovat ymmärrettävämpiä, ja lukijan on mahdollista arvioida ja ymmärtää työtä paremmin. Jos tutkisin toista laulajaa, tekisin haastattelun. Omalla kohdallani päädyin käyttämään hyväkseni teoksen *Akateeminen opetusportfolio* kysymyksiä, jotka sovelsin koskemaan laulamiseni ja kelttiosaamiseni historiaa (Tenhula & Kuurne & Koponen &

---

<sup>1</sup> Bürklin 2004, *Die vielseitige - vielsaitige Viola da Gamba*.

<sup>2</sup> Nykänen 2002, *Ääni- ja hengitysharjoitukset laulun alkeisopetuksessa*.

Karjalainen 1996, 37–38). Näihin kysymyksiin perustuen kirjoitin esseen, jonka aiheena on oma laulajan tieni kelttimusiikin pariin ja tutkijaksi. Esseemuodosta johtuen luvussa ei ole perinteisiä monografiaan kuuluvia alalukuja. Esseessä pyrin tuomaan esiin innostukseni synnyn kelttimusiikkiin ja miten kelttimusiikin harrastus on ollut mukana opinnoissani, sekä taustaa siitä, miten olen päättänyt tekemään tästä aiheesta opinnäytetyötäni. Portfolioideologian mukaisesti esseessä kertomaani todentavat muutamat esimerkkiprojekteihin liittyvät käsiohjelmat ja lehtileikkeet, jotka löytyvät liitteistä.

Kirjallinen analyysini (luku neljä) pohjautuu proseminaarityöhöni *Sean-nós-laulutyylin salat* (Niiranen 2003). Tässä tutkimuksellisessa osiossa keskityn analysoimaan keskeisintä sean-nós-kirjallisuutta ja määrittelemään sean-nós-tyylin pääpiirteitä niiden pohjalta. Kyseessä on siis kirjallinen katkaus tyyliin. Koska luku on tiivis paketti itsessään, pienoistutkimus kirjallisen analyysin muodossa, tarkempi selostus sitä koskevista metodologisista seikoista löytyy sen osalta luvusta 4.2. Koko opinnäytteen kirjoitusprosessin ja itsearviointin tueksi olen pitänyt tutkimuspäiväkirjaa, johon olen tallentanut huomiotani, sekä mahdollisesti vastaan tulevia ongelmia ja ristiriitaisuuksia, tutkijan tunteja ja niin edelleen. Käytän tätä tutkimuspäiväkirjaa yhtenä metodina koko työssä.

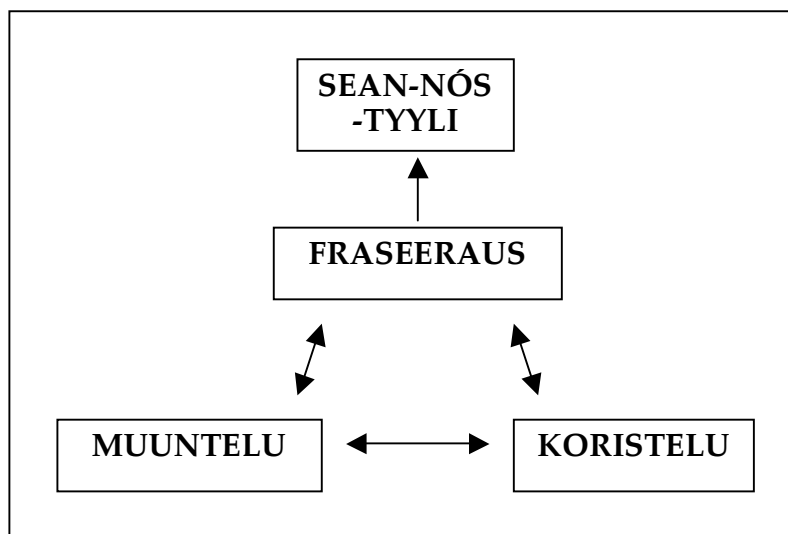
## 2.5 Cd-levyn esimerkkien musiikillinen analyysi

### 2.5.1 Musiikillisen analyysin tavoite

Tämän analyysiosion tehtävänä työssäni on tutkia laulajan taitojani sean-nós-tyyliin perehtymisessä. Tutkimuskysymyksiäni ovat: Mitä sean-nós-tyylin keinoja (tärkeimpiä piirteitä) lauluesimerkeissä esiintyy? Mitä keinoja sean-nós-laulajan työkalupakista (ks. tarkemmin luku neljä) olen onnistunut omaksumaan laulajana ja miten käytän niitä? Miten onnistun analyysin valossa tyylin soveltajana?

Kaikkia sean-nós-tyyliä määrittäviä seikkoja ei ole mahdollista tutkia lauluesimerkeistä tämän tutkimuksen puitteissa, joten rajasin ja kiteytin analyysin kohteiksi kirjallisen paketin lopputuloksista (ks. luku 4.5) olennai-

simmat eli tärkeimmät tyylipiirteet: fraseerauksen, muuntelun ja koristelun (kuvio 1).



KUVIO 1. Sean-nósin tärkeimmät tyylipiirteet.

Muuntelu ja koristelu vaikuttavat toisiinsa ja suodattavat fraseerauksen kautta kombinaatioksi, joka toteuttaa tyylin. Muuntelu on kokonaisvaltaisempi tyylin pääpiirteenä kuin koristelu, (ks. tarkemmin luku 4.5) joten analyysissä tutkin, esiintyykö lauluesimerkeissä muuntelun keinoja. Koristelusta tarkkailen käytetyimpien koristeiden esiintymistä sekä muuntelun toteutusta koristelun keinoilla (esimerkiksi säkeistöjen väliset erot). En käsittele muiden tyylikeinojen hallintaa, koska ne eivät ole yhtä jäsentyneitä ja yhtä suuresti tyyliä määrittäviä kuin muuntelu ja koristelu.

### 2.5.2 Analyysin metodi ja kulku

Sean-nós-laulutyylin kuulonvaraisesta luonteesta johtuen en pidä tutkijana ja laulajana transkriptiota sopivana kuvaamaan laulussa esiintyviä koruja ja muuntelua. Transkriptio nuoteilla sisältää liikaa tietoa laulajan kannalta ja saattaa lisäksi antaa väärän kuvan koruista rytmisesti. Päädyin etsimään piirteiden analyysia varten graafista merkintävaihtoehtoa, johon löysin tukea huilisti Ria Haapaniemen kanssa käymistäni keskusteluista ja hänen muistiinpanoistaan Irlannin opiskelijavaihtovuotensa ajalta urkuri ja musiikintutkija John O'Keeffen luennoilta. O'Keeffen graafiset merkintätavat lähenivät huomattavasti omia hahmotelmiani korujen osalta ja sovelsin osittain hänen

keinojaan ja ideoitaan graafisessa analyysissäni (vertaa liite 1 ja luku 5) (Haapaniemi 2001). Vastaavia merkintöjä en löytänyt kirjallista analyysiani varten keräämästäni aineistosta.

Koristelusta rajasin analyysiin mukaan yleisimmät korut. Melismaattisesta koristelusta otin tarkastelun kohteiksi rollin, fraasin aloittavan etuheleen, fraasin keskeyttävän etuheleen (jota kutsun analyysissä sivusäveleksi erotuksen vuoksi) ja etusävelen. Intervallisen koristelun keinot, joita on kaksi (intervallien lisääminen tai täyttäminen asteikkokululla), olivat suoraan tarkastelun kohteina. Muuntelussa kappaleen vapaarytmisen käsittely sekä tekstirytmien käyttö on laulajalle itsestäänselvyys ja välttämättömyys, joten se ei kaivannut erityisempää huomiota. Sen sijaan rytmisen muuntelun keinot kuten tauot, tauotukset ja triolin sekä melodisen muuntelun pyrin huomioimaan. Tarkemmat kuvaukset ja jaottelut koruista ja muuntelun keinoista löytyvät luvusta 4.4. Analyysissä käytettyjen graafisten merkkien esittely löytyy luvusta viisi.

Kuuntelua varten raidoitin kunkin lauluesimerkin cd-levylle säkeittäin. Raidoitus noudattaa kunkin kappaleen runomuotoa, kuitenkin laulun hengityspaikkoja myötäillen. Selvitettävien tyylipiirteiden kiteyttämisen jälkeen hahmottelin kullekin piirteelle oman graafisen merkkinsä, jotka näkyvät laulettuun tekstiin yhteydessä. Analyysin seuraamiseksi yhdistin tekstin ja nuottikuvan. Graafisen analyysin jälkeen kokosin tulokset taulukoihin esimerkeittäin. Laskin lauluissa esiintyvien koru- ja muuntelukeinojen määrät ja niiden esiintymisprosentit, sekä kokosin myös tulokset kaikista esimerkeistä. Varsinaiset tulokset on tulkittu näiden taulukoiden pohjalta graafisia analyysiliuskoja apuna käyttäen. Tekstissä viitataan raitoihin niiden numeroilla (esimerkiksi raita 1) ja raidan numero viittaa samalla paitsi cd-levyn soivaan raitaan, myös graafisien liuskojen fraaseihin, jotka olen numeroinut soivan esikuvansa mukaisesti. Näin kuulonvaraisuus korostuu myös analyysimetodissa.

### **2.5.3 Oletukseni muuntelun ja koristelun esiintymisestä laulussa**

Olen kirjannut tässä luvussa oletukseni sean-nós-tyylin tyylipiirteiden esiintymisestä laulussani. Tämä on tarpeen, jotta pystyn vertaamaan oletuksiani musiikillisen analyysin tuloksiin ja siten tutkimaan, tiedostanko kaiken, mitä

lauaessani teen ja mitä keinoja käytän. Voihan olla, että osaan vähemmän kuin luulen tai vastavuoroisesti enemmän kuin luulen. Oletuksiani ja luvun viisi tuloksia vertaamalla pystyn selvittämään alitajuntaista osaamistani, laulajan työkalupakkini kokonaissisältöä.

Muuntelun osalta oletan, että sekä melodian että intervallien muuntelu lienee vähäisempää. Säkeistöjen välillä saattanee olla eroja, ainakin tekstin erilaisuudesta johtuen, mutta perusmelodia pysynee samana läpi kappaleen. Jonkin verran tiedostan laulaessani tekeväni jotakin erilaista kertauksiin tai laulettavan kappaleen loppua korostaakseni.

Koristelun suhteen oletan, että etuheleiden ja rollien käyttöä olen omaksunut aika mukavasti. Niiden esiintymispaikat melodialinjassa saattavat tosin olla yksipuolisia. Muiden korujen käytöstä en ole tietoinen. Oletan, että yrityksiä on, mutta en usko, että olisin tyylin kanssa niin sinut, että osaisin niitä viljellä suunnittelematta.



### 3 TIENI LAULAJAKSI JA KELTTIMUSIIKIN HAR- RASTAJAKSI

Olen laulanut paljon erilaista musiikkia: klassista yksinlaulua, keskiaikaista musiikkia, jazzia. Olen toiminut myös trubaduurina ja solistina ja laulanut kuoroissa sekä lauluyhtyeissä. Irlantilainen musiikki on kuitenkin saanut jostain syystä erityisen paikan sydämässäni.

Laulu ja laulaminen ovat kuuluneet pienestä pitäen elämäni. Sepitin omia lauluja jo kolmevuotiaana ja lauloin joka paikassa. Jo silloin melodiat kiehtoivat minua ja kieliä ymmärtämättömänä keksin omia sanoja vieraskielisiin lauluihin, joista pidin. Myöhemmin koulussa pidin erityisesti musiikin-tunneista. Minua pyydettiin aina laulamaan tutuille ja vieraille kyläillessä, koulujen juhlissa ja erilaisissa tapahtumissa. Neljätoistakesäisenä sain lahjaksi kitaran Lions-klubilta ja SPR:ltä. Vuoden sisällä aloin omaksua säästyksen alkeita ja sen jälkeen minua ei pidätelty enää mikään; siitä lähtien olen esiintynyt trubaduurina.

Olisin halunnut laulutunneille jo nuorena, mutta se ei ollut mahdollista ennen kuin lukion jälkeen, jolloin lähdin opiskelemaan musiikkia Oriveden opiston musiikkilinjalle vuonna 1995. Orivedellä pääaineeni oli pop-jazz-laulu, opettajanani jazz-laulaja Anita Wardell. Hänen tunneillaan opin improvisaation perustekniikoita sekä kevyen laulun sointi-ihanteen – Anita Wardell onkin edelleen yksi esikuvistani. Samana syksynä pääsin myös Keski-Suomen konservatorioon aikuisopiston puolelle opiskelemaan klassista laulua. Kävin tunneilla Orivedeltä käsin. Oriveden vuoden jälkeen pääsin Jyväskylän yliopistoon opiskelemaan musiikkikasvatusta syksyllä 1996. Lauluopintoni jatkuivat Keski-Suomen konservatoriossa vuoteen 2000, minä aikana tein klassisesta laulusta peruskurssit sekä I-tutkinnon. Sain laulutunteja myös musiikkikasvatuksen koulutuksessa ja tein erikoistumisopintoni kelttimusiikin ohella myös laulusta pitämällä musiikin laitoksella konsertin opiskelijoille ja henkilökunnalle. Lauloin konsertissa klassista musiikkia sekä

kelttiohjelmistoa projektiyhtyeemme säestyksellä. Musiikin laitoksen vanhan musiikin yhtyeessä, Fiamma Lucentessa, olin solistina pari vuotta. Lauloin myös Musica-kuorossa noin neljä vuotta ja siellä tutustuin Sanna Kivisen ohjauksella erilaisiin äänenmuodostustekniikoihin. Lisäksi olen vuosien varrella osallistunut erilaisille laulun tai lauluun liittyville lyhytkursseille opettajanani muun muassa ihailemani Maija Hapuoja. Vuonna 2001 pääsin Jyväskylän ammattikorkeakouluun jatkamaan lauluopintojani laulunopettajalinjalle. Irlantilaisen laulun tunneille en ole vielä ikävä kyllä koskaan päässyt.

Kiinnostukseni kelttimusiikkiin on herännyt jo lukiossa ollessani. Lukiolaisena kävin muun muassa kuuntelemassa laukaalaista irlantilaisen musiikin yhtyettä *Uhkapelimannit*, ja opettelin jopa osan heidän ohjelmistostaan. Ensimmäinen esittämäni irlantilainen kansanlaulu oli nimeltään *Will you go lassie, go?*, jonka lauloin Lievestuoreen kansalaisopiston kevätjuhlassa. Orivedellä ollessani osallistuin kansanmusiikkiyhtyeen toimintaan ja pääsin oppimaan aiheesta lisää. Yhtyeessä kokeilin ensimmäistä kertaa korujen laulamista kappaleessa. Lainasin kelttimusiikkilevyjä kirjastosta, ystäviltäni ja opettajiltani ja nauhoitin kaikki Riverdanceen liittyvät esitykset itselleni videolle. Kuuntelin kaikkea, joka oli ”sieltä päin” ja melodisesti kiehtovaa sekä kuulosti jotenkin kansanmusiikilta.

Jyväskylään saapuessani trubaduuriohjelmistooni oli kertynyt muutamia irlantilaisia, englantilaisia ja skotlantilaisia lauluja, joita lauloin säestäen itseäni kitaralla kaikenlaisissa yksityistilaisuuksissa ja tapahtumissa. Kun tutustuin opintojeni myötä musiikin laitoksen lehtori Pekka Toivaseen löysin hänestä yhtä paljon kelttimusiikista pitävän ihmisen ja valtavan kävelevän tietovaraston aiheesta. Häneltä sain virikkeitä ja keinoja tutustua kelttimusiikkiin lisää. Pekka esitteli minulle ensimmäisen kerran termin sean-nós ja tutustutti tarkemmin kelttimusiikin kontekstiin. Sain häneltä uusia kappaleita ja tutustuin muun muassa kymrin eli walesinkielen laulamiseen. Pidimme ensimmäisen yhteisen kelttiaiheisen konserttimme duona Helsingissä syksyllä 1998. Vajaat puoli vuotta myöhemmin uudenvuodenaattona meillä oli toinen konsertti Jyväskylässä. Konserttia varten opettelin myös ensimmäisen ”oikean” sean-nós-tyylisen kappaleen *Ag Críost an Síol* iiriksi. Kun yhdistimme voimamme silloisen opiskelijan, nykyisen Suomen Akatemian tutkija Sanna Kivisen kanssa keväällä 1999, syntyi *Yr Awen* (=inspiraatio), keskiaikaisella musiikilla ja etenkin keskiaikaisella kelttiläisellä musiikilla kokeiluja

tekevä trio, jonka tuotoksia on päätynt muun muassa Pekka Toivasen väitöskirjaan liitetulle cd-levylle.

Projektioipintoni suoritin lehtori Pekka Toivasen ohjaamassa kelttimusiikin projektiryhmässä, josta opintojen aikana kehkeytyi keikkaileva yhtye nimeltä Celticum. Perehdyimme kelttimusiikin piirteisiin ja historiaan, kävimme keikoilla, luennoimme ja pidimme konsertteja sekä workshoppeja kouluissa. Yhtyeessä lauloin ja opettelin soittamaan irlantilaisista *bodhrán*-kehärumpua.



KUVA 1. Yr Awen konsertoimassa Ylläksen Äkäslompolon kappelissa 26.8.2000. Vasemmalta oikealle: Minja Niiranen, Sanna Kivinen ja Pekka Toivanen.

Ohjelmistoomme karttui tanssimusiikkia eli muun muassa jigejä ja reelejä, omia sovituksia ja sävellyksiä sekä walesilaisia ja irlantilaisia lauluja. Projekti huipentui keväällä 2000 Irlantiin Limerickiin ja Dubliniin suuntautuneeseen opintomatkaan sekä levytykseen Englannissa ja myöhemmin kesällä Suomessa. Celticumin levy *Green Circle* julkaistiin keväällä 2002. Etenkin Limerick teki minuun suuren vaikutuksen, sillä Limerickin yliopiston Irish World Music Centressä kuulin ensi kerran sean-nós-laulajaa livenä. Celticumin soittamistapa muuttui matkan jälkeen. Vasta paikan päällä käytyämme aloimme ymmärtää irlantilaisen musiikin soittamisen henkeä. Olimme opetelleet lauluja ja kappaleita paljon nuoteista, eivätkä levyt kertoneet mitä kuulonvaraisuus musiikissa todella tarkoitti, vaikka tiesimme teoriassa sen olevan yhden

tärkeistä aspekteista. Yhtyeemme huilisti Maija Koskenalusta ja haitaristi Mikko Maisio palasivat Limerickiin yhdeksi lukuvuodeksi vaihtoon 2001-2002, ja he ovat olleet arvokkaita keskustelukumppaneita omalla tiedonetsimismatkallani.

Musiikkikasvatuksen opinnoissani päätin, että haluan tehdä seminaarityöni kelttilaulusta. Aiheen rajausta oli pitkälinen prosessi. Ensimmäinen minulle riitti vain laulujen laulaminen; myöhemmin aloin tulla tietoisemmaksi koruista ja niiden merkityksestä sille, miltä musiikki kuulosti laulettuna. Koska olin kiinnostunut koruista lauluissa päädyin tutkimaan kelttilaulua ja loppujen lopuksi nimenomaan sean-nós-tyyliä. Tämän oivalluksen myötä minusta tuli paitsi kelttilaulujen laulaja, myös kelttilaulun tutkija. Opettajan pedagogisissa opinnoissa tein myös seminaarityön<sup>3</sup> kelttimusiikkiin liittyen.



KUVA 2. Celticum syksyllä 1999. Vasemmalta oikealle: Maija Koskenalusta, Francis Kiernan, Niina Äijö, Juho-Kusti Väättäinen, Minja Niiranen, Pekka Toivanen, Mikko Maisio ja Pekka Löövi. Kuva: Kaisa Pastila. Lähde: *Opettaja-lehti* 18/2002 Suvaitsevaisuutta musiikkitunnilta [artikkeli].

Tutkimisen ohella olen jatkanut esiintymistä trubaduurina (muun muassa pubeissa, Yläkaupungin yö -tapahtumissa 1998–2001, Pomarkku Irish Festivalilla 2002 ja 2003) sekä yhtyeiden solistina (muun muassa Yr Awen Kaustinen 2002, Celticum eri puolella Suomea syksystä 1999 alkaen) ja siten vienyt eteenpäin kelttiläisen laulun tyyliintuntemustani käytännön tasolla. Laulami-

<sup>3</sup> Aapasuo & Koskenalusta & Niiranen 2000, *Iskeekö maqam vai reel?*

sen tiedostamista ovat auttaneet myös omat lauluoppilaani. Olen opettanut laulua vuodesta 1999 lähtien, ensin yksityisoppilaille ja nykyään myös tuntiopettajana. Kolme oppilasta pyysi minua opettajakseen juuri kelttiosaimiseni takia, koska he ovat halunneet oppia irlantilaisia lauluja ja niiden koristelutapoja. Opittuani itse kokeilemalla ja levyjen avulla en koskaan oikein ollut tiedostanut, miten omaksun asioita. Oppilaideni kautta olen joutunut miettimään tarkemmin, mitä teen missäkin ja miksi. Tämä pohdinta on auttanut minua myös tutkimuksessani.

Tutkimukseni kattaa melkoisen osan muusikon, laulajan, musiikinopettajan ja laulunopettajan elinpiiristäni, ja toivonkin, että tutkijan roolini tuo minulle uusia näkökulmia ja oivalluksia sekä keinoja laulun ja laulutyylien opiskeluun, soveltamiseen ja opettamiseen. Liitteistä löytyy muutamia käsiohjelmia, lehtiartikkeleita esseessä mainittuihin projekteihin liittyen sekä listaus trubaduuriohjelmistostani ja kelttimusiikkiäänitteistä, joita olen kuunnellut vuosien varrella. Lisäksi Cd-äänitteellä on pari esimerkkiä, yksi perinteisestä sean-nós-laulusta ja yksi *Altan*-yhtyeen laulajalta, Mairéad Ní Mhaonaighilta, jolta olen omaksunut materiaalia ohjelmistooni ja joka on yksi irlantilaisen laulun suurimmista esikuvistani (raidat 35 ja 36). Nämä liitteet yhdessä kuvaavat tarkemmin kelttimusiikin harrastuneisuuttani ja antavat lisänäkökulmaa lukijalle sekä todentavat esseetäni portfolioideologian mukaisesti.

## 4 SEAN-NÓS PÄHKINÄNKUORESSA

Tässä luvussa pyrin valottamaan ja jäsentämään sean-nós-tyylin taustatekijöitä sekä piirteitä eri kirjallisten lähteiden pohjalta. Pyrin tuomaan esiin muutamia olennaisimpia seikkoja irlantilaisen lauluperinteen ja musiikin historiasta sekä määrittelemään sen olennaisimmat tyylipiirteet.

### 4.1 Sean-nósin taustaa

#### 4.1.1 Historiaa

Irlantilaisen laulumusiikin historiasta ja kehitymisestä tuntuu olevan yhtä monta mielipidettä kuin on kirjoittajia. Tämä johtunee osaltaan kansanmusiikin kuulon- ja muistinvaraisen välittymisen luonteesta.

Sean-nós-laulutyylillä kehittyi useiden vuosisatojen kuluessa iirinkielisellä alueella Irlannissa sekä gaelinkielisellä alueella Skotlannissa (Mac Con Iomaire 1999, 336). Sean-nós-tyyli on säilynyt Irlannissa alueilla, joissa iirikin (*gaelic, irish*) on säilynyt ja joista Irlannissa käytetään yhteisnimitystä *Gaeltacht* (ks. kuvio 2). Näitä alueita ovat Donegal, Mayo, Galway, Kerry, Cork, Waterford sekä Meath. Eloisimpana perinne on nykyään näistä Connemaran alueella, joka sijaitsee Länsi-Galwayssa (Mac Con Iomaire 1999, 336). Tässä kuulonvaraisessa samoin kuin muussa lauluperinteessä kuuluvat vuosisatojen aikaiset tragediat, sodat ja sortokaudet, nälkävuodet ja muut tapahtumat, kuten esimerkiksi siirtolaisuus.

Traditionaalisten laulujen säveltäjistä tiedetään suhteellisen vähän ennen muodollisen bardikoulutuksen kuolemaa 1600-luvulla. Vaikka kansanlauluja oli olemassa jo ennen sitä, korkeasti koulutetut bardit eivät pitäneet niitä arvossa, vaan sävelsivät pitkälle kehitettyjen sääntöjen ja muotojen mukaan, ja siksi heidän ajaltaan kansanmusiikista on vain vähän säilynyttä

dokumentointia. (Ú Ógain 1999, 336.) Sean-nós lienee kansan omaksuma jäännös tästä muinaisesta korkeakulttuurisesta taidemuodosta. Se on kuitenkin täysin oma tyylinsä.



KUVIO 2. Irlannin kartta. Alueet, joissa puhutaan iiriä äidinkielenä edelleen ja jotka muodostavat yhdessä kokonaisuuden nimeltä *Gaeltacht* näkyvät kartassa tummennettuina. Viitattu 15.7.2003.

<http://www.gaelsaioire.ie/asp/gaeltachtai.asp?page=2>

Suurin osa nykypäivänä laulettavista lauluista on luultavasti sävelletty vuosien 1700 ja 1850 välillä ja niiden säveltäjistä suurin osa on tuntemattomia; yhteisö on ottanut laulut omakseen. Joitakin runoilija-lauluntekijöitä tuolta ajalta tunnetaan ja eräitä heidän kappaleistaan lauletaan vieläkin. Kuitenkin suurin osa lauluista on hävinnyt, mikä on yksi irlantilaisen perinnesävelmusiikin tragedioista. Yleensä laulujen alkuperää ei pystytä jäljittämään. (Ú Ógain, 336–337.)

Vaikutteita irlantilaiseen musiikkiin on tullut vuosisatojen ajan useista eri kulttuureista ja maista. Skotlannin ja Englannin vaikutus näkyy suurimpana. Kaikilta näiltä kolmelta alueelta löytyy kansanmusiikista jopa samoja kappaleita, jotka ovat niin osana perinnettä kussakin maassa, että sävelmän alkuperää on mahdotonta selvittää. Perinnesävelmusiikki kehittyi muusikoiden oppiessa sävelmiä kuulonvaraisesti ja tehdessään siinä ”virheitä” (tai omia tulkintoja). Sitä kautta opeteltavista sävelmistä voi tulla aikaa myöten myös täysin uusia itsenäisiä sävelmiä. (Ó Canainn 1978, 6–7.)

Modernissa yhteiskunnassa äänitteiden ja radion vaikutus musiikkiin on ollut suunnaton. Toisaalta se on ollut pelastava lenkki perinnesävel-

kin kannalta. Traditiona seán-nós oli kuolemassa 1900-luvun alkupuoliskolla iirinkielen häviämisen myötä. Äänitteiden ja radio-ohjelmien sekä tutkimusten (tutkijoina esimerkiksi Seán Ó Riada, Tomás Ó Canainn ja Breandan Breatnach) ansiosta uudet sukupolvet ovat päässeet helpommin käsiksi perinteeseen. Sekä nauhoitettu musiikki että tutkijat käytännön toteutustensa kautta ovat inspiroineet nuorempia ja nostaneet perinteen arvostuksen sekä sen harjoittamisen uuteen nousuun. Ilmiölle on Irlannissa oma terminsä, *revival*, ja se koskee kaikkea perinnesäveltä.

#### 4.1.2 Traditionaalinen lauluperinne Irlannissa

Ó Canainn määrittelee käsitteen traditionaalinen eli perinnesäveltä musiikiksi, jolla on määrättyjä ominaisuuksia tiettyjen parametrien kuten melodian, rytmin, tyylin, rakenteen tai fraseerauksen suhteen. Musiikki voi olla hyvin vanhaa alkuperää, mutta myös uudemmat kappaleet lasketaan perinteeseen kuuluviksi, mikäli ne kuulostavat perinnekontekstiin sopivilta. (Ó Canainn 1978, 1.) Samalla periaatteella kappaleet voivat olla joko sävellettyjä tai anonyymejä (eli suppealla käsitteellä kansanlauluja). Sean-nósiä käsittelen osana perinnesäveltä laajaa käsitettä – tosin muut seikat rajaavat ja määrittävät käsitettä tarkemmin. Tässä luvussa keskityn sean-nósiin osana muuta lauluperinnettä Irlannissa.

Sean-nós on selkeästi oma tyylinsä, ja sen olemassaolosta ei joko tiedetä tai se sekoitetaan muuhun iirinkieliseen lauluperinteeseen (Bodley 1973, 45). Siksi mielestäni on paikallaan lyhyesti jaotella lauluperinne osa-alueisiin. Traditionaalinen laulu voidaan jakaa kategorioihin useilla eri tavoilla riippuen käytetäänkö jakoperusteena kieltä, laulujen käyttötarkoitusta vai laulujen musiikillisia ominaisuuksia vai kaikkia niitä. Bodleyn (1973, 44) lauluperinteen jako vain kielen perusteella kahteen (englannin ja iirinkieliset balladit) on mielestäni liian epämääräinen, sillä se ei ota huomioon musiikillisia puolia. Laulaja ja luennoitsija John Moulden (1999, 352) jakaa irlantilaisen laulun neljään tyyppiin: kertoviin tai eppisiin lauluihin (*lay*), balladeihin, dokumentaariisiin lauluihin ja lyyriisiin iirinkielisiin lauluihin, jonka synonyymiksi sean-nós siinä sanotaan. Ó Canainn (1978, 2) taas ei varsinaisesti jaottele eri laulutyyplejä, vaan keskittyy nostamaan sean-nósin esiin yhtenä niistä. Mikään edellisistä jaotteluista ei mielestäni ollut riittävä, koska ne eivät ota



huomioon enempää kuin yhden tai kahden osa-alueen. Sen vuoksi päädyin kannattamaan Breatnachin jaottelua (1971, 2), jota Kai Tuuri (1999, 17) on syventänyt seuraavasti:

1. Anglo-irlantilainen balladi (johon lasketaan kuuluvaksi englannin ja iirinkieltä sekoittavat niin sanotut ”makaronit”<sup>4</sup>)
2. Iirinkielinen vanha tyyli, sean-nós

Molemmat ovat vielä jaettavissa sekä nopeisiin kappaleisiin että hitaampiin balladeihin ja *air*-sävelmiin (paljon käytetty termi puhuttaessa irlantilaisista hitaista kappaleista sekä laulu- että instrumentaalimusiikissa). Sean-nós-lauluperinteeseen kuuluva nopeampi, tanssin säestystä varten kehittynyt laulumuoto, *lilting* (tai *diddling*, *jigging* ja niin edelleen) kuuluu *mouth musiciksi* (*port-a-beul* tai *puirt-a-beul*) kutsuttuun kelttiläiseen säestyksettömään lauluperinteeseen. (Kopka 1997, 5, 15, 24; Madden 1999, 214–215.) Tässä työssä keskityn kuitenkin sean-nósin koristeellisempaan puoleen (eli balladi- ja *air* -tyyppisiin sävelmiin), joka tunnetaan laajempaan, itsenäisenä tyylinä. Tyylien kuvauksista en ole Tuurin (1999, 17) kanssa samaa mieltä, koska lukukokemukseni mukaan ensiksi mainittu kategoria on tyyllillisiltä keinoiltaan paljon vapaampi kuin sean-nós, mutta tähän aspektiin en paneudu syvemmin tässä tutkimuksessa. Vain ensiksi mainitussa kategoriassa esiintyy molempia kieliä vapaasti – sean-nósin yhteys iirinkieleen on paljon tiiviimpi (ks. luku 4.3.2).

Alueelliset erot ovat puhuttaneet tutkijoita ja laulajia paljon. Alueellisia eroavaisuuksia on sean-nósissakin havaittavissa. Connemaran, Donegalin ja Munsterin voidaan sanoa olevan selkeimmät suuret alueet, joissa eroavaisuuksia löytyy. Connemaran tyyli<sup>5</sup> on kaikkein koristelluimpaa, kun taas Munsterin tyyli on keinoiltaan paljon yksinkertaisempi. Nykyisen viestintä- ja multimediateknologian aikana nämä erot kuitenkin hämärtyvät. (Hennigan 1999, 337; Moulden 1999, 353.)

---

<sup>4</sup> ”Makaroni”, englanniksi *macaronic*-käsite on peräisin 1500-luvulta, jolloin se tuli muotiin Italiassa. Silloin sillä tarkoitettiin latinan ja jonkin muun kielen sekoittamista lauluissa tai runoissa keskenään. Ks. tarkemmin esimerkiksi Vallely (1999, 354).

<sup>5</sup> CD-äänitteellä on Connemaran tyylistä esimerkki raidalla 35.

## 4.2 Tutkimuksen lähtökohdat

### 4.2.1 Tutkimusongelma

Tutkimuksessani pyrin selvittämään, miten koristeellisuus sean-nós-laulutyylissä rakentuu ja miten se siinä toteutetaan. Lisäkysymyksiksi ovat nousseet seuraavanlaiset kysymykset: Mitkä tai millaiset piirteet tekevät sean-nósista niin omanlaisensa tyylin? Mikä on tyylin kannalta olennaista? Käyttämässäni lähteissä korostetaan sean-nósin ainutlaatuisuutta:

”[- -] no aspect of Irish music can be fully understood without a deep appreciation of sean-nós [- -]” (Ó Canainn 1978, 49).  
 “Sean-nós at its best is one of the greatest achievements of the Irish people in traditional music – and is also superbly complex music in its own right” (Bodley 1973, 45).

Ó Canainn (1978, 49) kuvailee sean-nóssissa musiikkia ja tekstiä yhtä tärkeiksi. Koska olen suomalainen, enkä siis puhu äidinkielenäni iiriä, olen tyyliin ulkopuolelta tutustuva, ja käytännön toteutukseni tyylistä ovat sovelluksia. Olen kiinnostunut pääasiassa musiikillisista piirteistä, joten käyn sean-nósin kontekstiluvussa läpi tyyliin liittyviä muita seikkoja lyhyesti ja paneudun enemmän musiikilliseen kuin kielelliseen puoleen.

Tarkoitukseni ei ole luoda tyhjentävää kuvausta sean-nóssista laulutyylinä ja osana Irlannin perinnemusiikkia vaan jäsentää ja keskittyä tarkastelemaan sean-nósin mielestäni paria keskeisintä piirrettä ja kartoittaa lyhyesti siihen mahdollisesti liittyvät osatekijät.

### 4.2.2 Aiempi sean-nósin tutkimus

Irlannin perinnemusiikkia on keräilty talteen erilaisiin kokoelmiin jo 1700-luvulta lähtien. Perinnemusiikin tärkeimmät keräilijät Bunting, Forde, Pigott, Joyce, Petrie ja Goodman pitivät tärkeänä niin sanottua perusmelodiaa ja siksi he eivät sean-nós-lauluja kerätessään ottaneet juurikaan huomioon tyylin esittämistavan aiheuttamia ongelmia transkriptoinnissa (Bodley 1973, 46). He eivät pitäneet koruja tärkeinä, eivätkä myöskään yrittäneetkään nuotintaa niitä kokoelmiinsa laulujen mukana (Ó Canainn 1978, 44, 71). Myös iirinkielen ja sen metriikan merkitys musiikille ymmärrettiin vasta 1800-luvun lo-

pulla (O'Boyle 1976, 16.) Siihen asti keräilijät kirjoittivat ylös lauluista vain melodioita, eivät tekstejä.

Tutkimuksen historiasta löytyy ristiriitaa: Carl Hardebeck oli O'Boylen mielestä ja Edward Bunting Ó Canainnin mielestä ensimmäinen, joka ymmärsi kerätä myös laulujen sanat yhdessä melodian kanssa. Henkilökohtaisesti olen vakuuttunut Ó Canainnin tutkimuksen selkeydestä ja siksi pidän häntä lähteenä luotettavampana. Transkriptiot julkaistiin usein pianosäestyksellisinä (ks. esimerkiksi Buntingin kokoelma *Ancient Music of Ireland* 1840), koska uskottiin, että tällaiset sovitukset toisivat iirin ja musiikin ammattimuusikoiden ohjelmistoon ja antaisivat silloin halveksitulle musiikille sosiaalista statusta. Kuitenkin vasta äänitetekniikan kehittyminen 1950- ja 60-luvuilla teki jo katoamassa olleesta musiikista taas kansan musiikkia. (O'Boyle 1976, 17–18, Ó Canainn 1978, 13.)

Äänitetekniikan kehittyessä päästiin tekemään perinnelaulajien esityksistä tallennuksia. Kokoelmia niistä on julkaistu cd- ja kasettitalenteina. Irlannin kuuluisimpia sean-nós-laulajia on Joe Heaney (Seosamh Ó hÉinniú). Hänestä on tehty haastatteluja ja tutkielmia, kun on yritetty selvittää laulajan suhtautumista sean-nósin laulamiseen (ks. esimerkiksi MacColl & Seeger 2003). Kiinnostus sean-nós-lauluun on kasvanut Irlannissa koko ajan 1960-luvulta lähtien. Vuosittaiset laulukilpailut ovat voimissaan ja Limerickin yliopiston yhteyteen perustetun Irish World Music Centren merkitys tutkimukselle ja myös elävän tradition toteutukselle on suuri. Myös koulutetut laulajat, kuten etenkin keskiaikaiseen hengelliseen musiikkiin erikoistunut klassinen laulaja Nóirín Ní Riain (Vallely 1999, 267) ovat sittemmin kiinnostuneet sean-nósisista. Tyhjentävää selvitystä sean-nósisista on vaikea löytää. Tyyli elää ja muuttuu ajan myötä jatkuvasti. Aikaisempien tutkimuksien pääpaino on koristelun ynnä muiden musiikillisten seikkojen kuvauksessa (muun muassa O'Boyle 1973, Breatnach 1971). Tässä tutkimuksessani yritän ottaa huomioon myös tyylien piirteisiin vaikuttavia muita seikkoja, etenkin musiikillisen ja kulttuurillisen kontekstin.

#### 4.2.3 Aineiston valinta ja rajaus

Sean-nósisista ja sen tyylistä ei ole kirjoitettu suomeksi juuri mitään. Kai Tuurin monikulttuurisessa opetuspaketissa musiikinopettajalle (*Irlantilainen mu-*

siikki 1999) on koonti irlantilaisesta perinnemusiikista, ja siellä myös sean-nósista on oma lukunsa. Julkaisussa keskitytään kuitenkin kuvaamaan vain yleisimpiä ilmiöitä koko irlantilaisen perinnemusiikin saralla, koska sen pääpaino on musiikkikasvatuksessa, joten se ei vastaa kuin pintapuolisesti kysymyksiini sean-nósin ominaispiirteistä.

Irlantilaisen perinnemusiikin tutkijoista etenkin Tómas Ó Canainn ja Breandán Breatnach ovat usein siteerattuja ja monet artikkelit (myös tietosanakirjoissa, esimerkiksi *The Garland Encyclopedia of World Music, volume 8* [2000]) nojaavat heidän kirjoituksiinsa. Sekä Ó Canainn että Breatnach ovat tutkineet irlantilaista perinnemusiikkia monesta eri näkökulmasta, ja itse olen todennut etenkin Ó Canainnin luotettavaksi valaisemaan sean-nóslaulutradition saloja. Iirinkielisiin tutkimuksiin en päässyt tutustumaan kielimuurin vuoksi – onneksi edellä mainitut ovat julkaisseet omat tutkimuksensa myös englanniksi.

Tutkimuksessaan *Traditional Music in Ireland* (1978) Ó Canainn kuvaa perinnemusiikin ohella laajasti sean-nósia. Hänen tutkimuksensa ovat kuitenkin jo 1970-luvulta ja kaipasin lisäksi vielä tuoreempaa näkökulmaa, joka valaisisi myös tutkittavan laulutyylin nykytilaa. Hyvä hakuteos irlantilaisesta kansanmusiikista on Fintan Vallelyn toimittama *The Companion to Irish Traditional Music* (1999). Kyseistä teosta käytetään tiiviisti opetuksessa muun muassa Limerickin yliopiston Irish World Music Centressä, jossa työskentelee osa Irlannin perinnemusiikin huippututkijoista: itse pidän teosta myös erittäin luotettavana.

Lisäksi olen käyttänyt muita artikkeleita ja teoksia Irlannin perinnemusiikista kuten Breatnachin *Folk Music and Dances of Ireland* -tutkimusta (1971), *The Rough Guide To the World Music* -hakuteosta (1994), Limerickin yliopiston Irish World Music Centren artikkelijulkaisua *Blas – the Local Accent in Irish Traditional Music* (1997), O'Boyleen kuvausta irlantilaisesta laulusta artikkelikokoelmasta *Irish Folk Music Studies, volume one 1972–1973* (1973), Nuala O'Connorin *Bringing It All Back Home* -teosta ja internet lähteitä sekä äänityksiä ja niiden kansilehtiä laajentamaan näkökulmaani sekä täydentämään tietojani. Varsinainen analyysi ja hahmotus tyyliin tapahtuu kuitenkin kahden ensiksi mainitsemani teoksen avulla.

#### 4.2.4 Tutkimusmetodi

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullinen tutkimus, analyttinen synteesi aiemmasta kirjallisuudesta. Laadullisessa tutkimuksessa edetään pienistä havainnoista suurempien asioiden hahmottamiseen ja sitä kautta yleistykseen (Hirsjärvi & Remes & Sajavaara 1997, 253). Siten etenee myös aineistoni analyysi. Tutustuttuani ensin primäärilähteisiin aion hahmottaa aineistoa etsimällä sieltä pääpiirteet, jotka vastaisivat tutkimusongelmiini. Prosessin aikana aion käsitellä ja jäsentää niiden välisiä hierarkioita listauksen, mind mapin sekä käsitekarttojen avulla, jotta saisin esille sean-nósin tyylliset pääpiirteet.

Ensin käsittelen tarkemmin sean-nósin kontekstia (muun muassa musiikilliset ominaisuudet, lyriikka, laulajan ominaisuudet, esitystapa), jota ilman tyyliä ei voi tarkastella, koska kyseessä on kuulonvarainen perinne ja siten konteksti vaikuttaa siinä ilmeneviin piirteisiin. Sen jälkeen keskityn itse piirteisiin. Teemoittelen aineistoa edellisten mukaan. Tavoitteeni on luoda skemaattinen malli, joka kuvaisi sean-nós-laulutyylin pääpiirteitä. Osa tutkijan näkemyksistä (mitä minulla on liittyen irlantilaiseen perinnemusiikkiin) ovat syntyneet jo Celticumin kanssa työskennellessä sekä opintomatkillani Irlannissa.

#### 4.2.5 Oletukseni tyylin piirteistä

Sean-nósin perusominaisuuksia ovat iirinkielisyys, säestyksettömyys, koristeellisuus ja vapaarytmisyys, kuten aiemmin on jo tullut esille. Oletukseni on, että koristeellisuus (eli se mistä alun perin kiinnostuin) on sean-nósin tyyllinen pääpiirre. Lisäksi koetan valottaa koristeellisuuden toteuttamisen keinoja eli sitä, miten koristelu tapahtuu, miksi ja missä.

### 4.3 Musiikilliset ominaisuudet ja kulttuurillinen konteksti

Lähteissäni sean-nós-tyylin ominaisuuksia ei kuvattu musiikillisilla parametreilla (kuten harmonia, asteikot, rakenne ja niin edelleen), joten joudun niiden osalta kuvaamaan koko irlantilaisen perinnemusiikin ja laulumusiikin ominaisuuksia. Musiikillisten ominaisuuksien lisäksi esittelen tässä luvussa

sean-nós-laulujen lyriikkaa sekä kulttuurillista kontekstia, kuten esimerkiksi laulu- ja esitystapoja.

#### 4.3.1 Sean-nósin musiikilliset ominaisuudet

Johdannossa totesin, että kiinnostuin kelttimusiikissa mielenkiintoisista melodioista ja harmonioista. Irlantilaista perinnesävelmusiikkia voidaan kuitenkin kuvata ei-harmoniseksi sen melodisen luonteen vuoksi (Breatnach 1971, 16, 94). Varsinkaan sean-nósin yhteydessä ei harmoniasta voida juuri puhua, koska kyseessä on yksiääninen säestyksetön traditio, mutta melodioihin vaikuttavat olennaisesti moodit.

Irlantilainen perinnesävelmusiikki on modaalista ja ei-tasavireistä musiikkia. Perinteistä länsimaista tonaliteettia (duuri ja molli) tärkeämmät ovat irlantilaisessa kansanmusiikissa esiintyvät neljä moodia: jooninen, doorinen, miksolyydyinen ja aiolinen. Noin kuusikymmentä prosenttia irlantilaisesta perinnesävelmusiikista on joonisessa moodissa, seuraavaksi eniten musiikkia löytyy miksolyydydisessä moodissa, sitten doorisessa moodissa ja harvinaisimmin aiolisessa moodissa. (Breatnach 1971, 8, 10; Ó Canainn 1978, 27). Breatnachilta ja Ó Canainnilta löytyivät vastakkaiset mielipiteet moodien esiintymisestä: Breatnachin (1971, 11) mielestä moodien yhdistelmää voi esiintyä (esimerkiksi ensimmäinen osa miksolyydydisessä ja toinen osa joonisessa moodissa) kun taas Ó Canainnin (1978, 32) mukaan perinnesävelmät harvoin vaihtavat moodia kesken kappaleen. Vallelyn (1999) toimittamassa teoksessa moodeja ei tarkasteltu ollenkaan laulujen yhteydessä, ja Bodleykin (1973) ohittaa aiheen vain mainiten. Moodien käyttö pohjautuu alun perin harpun viritykseen, ja siksi asteikot ovat lähempänä luonnon viritystä kuin tasavireisyyttä (Tuuri 1999, 15).

Ó Canainnin (1978, 27) mielestä pelkkä jako moodeihin ei riitä kuvaamaan asteikkojen moninaisuutta. Mielestäni kuitenkin riittää, että lisäksi todetaan sävelkorkeusvaihteluiden olemassaolo: joonisessa moodissa voi jopa saman kappaleen aikana esiintyä sekä tavallinen (suuri) että alennettu (pieni) seitsemäs sävel. Tämä on ylivoimaisesti yleisin sävelkorkeusvaihteluista. Muita mahdollisia vaihteluita ovat asteikon kolmannen sävelen tai neljännen sävelen muutokset. (Bodley 1973, 52; Ó Canainn 1978, 30–34, 75.) Asteikot voivat sisältää vähemmän säveliä kuin perinteiset seitsemän säveltä:

perinnemusiikissa esiintyy sekä pentatonisia että heksatonisia versioita asteikoista (Breatnach 1971, 11). Tosin epäilen, että sean-nós-laulussa nämä eivät ole kovinkaan yleisiä johtuen laulun koristeellisesta laulutavasta. Intervallihypyistä melodiassa on huomattava, että seksti intervallina on merkittävä melodinen piirre irlantilaisessa laulussa (Ó Canainn 1978, 76). Laulujen ambituksia ei käsitelty lähdeaineistossa.

Nuottikirjoituksessa sean-nós-lauluja ei voida yleensä esittää kiinteän tahtilajin puitteissa johtuen niiden vapaarytmisestä luonteesta (Ó Canainn 1978, 77–78). Kuitenkin transkriptioissa jotkut etsivät kappaleelle jonkin pulssin - varmaankin rakenteen jäsennyksen helpottamiseksi tai jos peruspulssi on jäljitettävissä (ks. muun muassa Bodley 1973, 45-47; Ó Canainn 1978, 117; Ní Riain 1988, 16, 26, 32). Toiset taas jättävät ne kokonaan pois, samoin jopa tahtiviivat (esimerkiksi Ó Canainn 1978, 114; Ní Riain 1988, 12, 14, 18–24) Varsinaisen laulamisen kannalta tällä ei ole muuta merkitystä kuin laulajan omat tavat hahmottaa asioita (tyylin kuulonvaraisuuden vuoksi). Laulaja pitää yleensä jotakin omaa pulssia, jota ei voi verrata tempollisesti edelliseen tahtiin tai säkeeseen, ja pulssin määrää teksti (Ó Canainn 1978, 114). Pulssin iskuja voi olla yhdessä tahdissa tai säkeessä kaksi, kolme tai enemmän. Pulssin ajatusta tarvitaan, jotta koristelu löytää helpommin oman paikkansa. (Bodley 1973, 52.)

Laulettavat kappaleet ovat yleensä useampiosaisia. Yleisin rakenne on AABA. Sen lisäksi esiintyy seuraavanlaisia rakenteita: ABBA sekä harvinaisemmat AAAB, ABCD ja ABAB, joita ei kuitenkaan aireissa yleensä näe. (Breatnach 1971, 15; O’Boyle 1976, 28; Shields 2000, 370.)

#### 4.3.2 Lyriikka ja kieli

Iirinkieliset varhaisimmat runomitat ovat hyvin vanhaa alkuperää, jo 1500-luvulta kotoisin. Ne nousevat etualalle kansanlauluissa kirjallisena ilmaisuvälineenä. Runomitassa määräävä perussääntö on kussakin säkeessä esiintyvien painojen määrä. Tärkeintä eivät ole loppusoinnut vaan painoille osuvat vokaalit. Osa tai kaikki painolle osuvista vokaaleista toistetaan samassa paikassa seuraavassa säkeessä (ote on laulusta *Sliabh Geal gCua*):

Mo ghrá-sa thall na Déise  
Idir bánta gleannta sléibhte

O shámhas anonn thar tréanmhuir  
 Tá céasta gan bhrí  
 Ach o b'áil le Dia mé ghlaoch as  
 Mo shlán-sa siar go hÉireann  
 Is slán le Sliabh na Féile  
 Le saorghean óm chroí  
 (Pádraig Ó Miléadha) (Moulden 1999, 352)

Tapoja käyttää tätä riimittelyä on monia, yksinkertaisista monimutkaisempiin. Tätä samaa riimittelytapaa on myös sovellettu englanninkielisiin lauluihin (Moulden 1999, 352–353; Tuuri 1999, 15).

The sweet improvements they would amuse you  
 The trees are drooping with fruit all kind  
 The bees perfuming the fields with music  
 Which yields more beauty to Castlehyde  
 (Moulden 1999, 353)

Nostan yhden runotyylin esiin, koska se on olennainen sean-nós-laulujen tunteellisen luonteen kannalta (Breatnach 1971, 22–23), vaikkakaan kaikki sean-nós-laulut eivät edusta tätä runotyyppiä. *Aisling* on muinainen runouden muoto. Sitä kutsutaan haave- tai näkyrunoudeksi (*vision poem*) ja sitä on käytetty välineenä sekä poliittisen että sosiaalisen tyytymättömyyden ilmaisuun. *Aisling* tuli suosituksi tekstinkäsittelytyypiksi perinnelauluissa 1700-luvulla. Siitä on kahdenlaista muotoa: a) keskiaikainen rakkaus- tai haltijatar-*aisling* sekä b) vertauskuvallinen *aisling*, jossa runon nainen edustaa vertauskuvallista Irlantia, sen henkilöitymää. (Henigan 1999, 7.) Runot oli tarkoitettu suulliseen kiertoon eivätkä vain hiljaa luettavaksi. *Aisling* -runoja sekä muita isänmaallisia runoja liitettiin jo ennestään hyvin tunnettuihin aireihin, ja siten ne olivat välittömästi koko suuren yleisön saatavilla. (Breatnach 1971, 23.) *Aislingin* symbolinen runokieli asettaa enemmän vaatimuksia laulun tulkitsijalle kuin perinteinen runous ja tarinat.

Ei ole sattumaa, että sean-nós-tyyli säilyi vain alueilla, joilla iirinkieli säilyi kansan äidinkielenä (O'Connor 1991, 163). Perinteisen laulun ja kielen välistä myötäsyttyistä suhdetta voi pitää sääntönä, joka ehkäisee laulun kääntämistä toiselle kielelle (iiristä englanniksi). Se ei tietenkään estä saman sävelmän esiintymistä molemmilla kielillä, lainauksina naapurimaissa. (Breatnach 1971, 31.) Laulajana olettaisin, että kielten laulamisen erilaisuuden vaikuttaa olennaisesti fonetiikka, joka on iirissä ja englannissa aivan erilainen. Iirinkieli on nasaalimpaa ja sijoittuu foneettisesti eri osaan suuta kuin englanninkieli.



On olemassa myös iirinkielisiä lauluja, jotka eivät ole sean-nósia, mutta ne ovat uudempaa alkuperää. Nykyään sean-nós-tyyliä on alettu käyttää myös englanninkielisissä lauluissa, mutta varsinaiset sean-nós-laulut ovat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta iiriksi. Perinteiseen ohjelmistoon lisätään uusia lauluja, mutta vanhimmat ovat satoja vuosia vanhoja. (O'Connor 1991, 163–164.)

Sean-nós-traditio on täynnä persoonallisia julkilausumia rakkaudesta ja epäonnesta. Irlannin runouden historiassa rakkausrunous ja luontorunous ovat luultavasti kaksi suosituinta aihetta kautta aikojen. Myös sosiaalinen historia on hyvin dokumentoitu heidän lauluissaan. Niissä maalaisyhteisöissä, joissa sean-nós kehittyi, se oli paljon muutakin kuin vain pelkkää viihdetä. Monipuoliseen ohjelmistoon sisältyi niiden ihmisten uskonnollisia lauluja, joilla ei ollut mahdollisuutta osallistua julkisiin hartauden harjoituksiin, sekä työlauluja, lauluja rakkaudesta, humoristisia lauluja ja tarinoita paikallisista tragedioista, joiden kauheus oli syöpynyt pienen yhteisön mieliin. Ohjelmistossa olivat myös ohuesti naamioidut laulut kapinoinnista, menneiden sankareiden ylistys kytkettynä viestiin ja toivoon uudesta heräämisestä ("kun Prinssi tulisi meren yli vapauttamaan kansan"). Laulaja saattoi kertoa myös yksinkertaisista paikallisista tapahtumista, joita oli kenties höystänyt hieman mielikuvituksella, suodakseen hitusen niin tarpeellista sankaruutta sorretulle kansalle. (Ó Canainn 1978, 53, 58, 79–80.)

#### 4.3.3 Mitä ominaisuuksia tyylin osaaminen edellyttää laulajalta?

Äänenkäyttö sean-nósin perinnelaulajalla on aika erilaista verrattuna esimerkiksi niin sanotusti koulutettuun laulajaan. Vibratoa ei käytetä eikä myöskään suuria huomiota herättäviä dynaamisia vaihteluita, mikä helpottaa koristelun toteuttamista. Hyvä sean-nós-laulaja ei käytä tekniikkaa itsetarkoituksellisesti, vaan työkaluna taiteelliseen ja tunneperäiseen ilmaisuun. Ilmaisullisuus on tyyliässä tärkeintä ja se saavutetaan hillityllä, suhteellisen pidätellyllä esitystavalla. Laulun annetaan puhua puolestaan. Spontaanisen muuntelun ja itseilmaisun säilymisen vuoksi instrumentaalisäestystä yleensä vältetään laulaessa. Borduna-ääntä<sup>6</sup> voidaan käyttää lisänä ja se sopii tyyliin.

---

<sup>6</sup>*Borduna*, *drone* on urkupisteen kaltainen ääni, joka soi jatkuvasti melodian alla. Voidaan toteuttaa sekä laulaen että soittamalla.

Yleensä lauletaan soolona, vaikka joitakin duettoryhmiäkin on olemassa. (Bodley 1973, 46, 49; Henigan 1999, 339; Ó Canainn 1978, 74–75.)

Äänensävyllä on yhtä suuri merkitys perinnemusiikin kannalta kuin esimerkiksi moodeilla ja skaaloilla (Bodley 1973, 46). Perinnelaulajien keskuudessa on lähes mittaamaton valikoima erilaisia persoonallisia ääniä. Äänensävy ja -väri vaihtelevat loputtomasti laulajasta laulaajaan muun muassa alueellisten erilaisuuksien vuoksi. Siksi selkeää standardia niin sanotusta tyylille oikeasta äänensäyvystä (tai siitä, missä rekisterissä laulaa) ei ole olemassa. Äänensävy laulaessa on kuitenkin tärkeä. Esitystilanteen intiimin luonteen vuoksi äänen ei tarvitse olla iso eikä laulaessa tarvita suurta volyyymiä. (Ó Canainn 1978, 42.) Perinnelaulajien keskuudesta ei löydä erittelyä, kenellä on ”hyvä” ääni ja kenellä ei, kuten esimerkiksi klassisessa laulussa. Hyvän laulajan käsite pitää sisällään suuremman määrän asioita ja äänen (ja sen käytön) persoonallisuus merkitsee enemmän kuin esimerkiksi se, kuulostaako ääni karhealta vai kiinteältä. Äänen estetiikka on siis eri kuin taidelaulussa tai esimerkiksi Suomessa ihmisten mielikuvissa.

Rekisterialueiden käyttö laulussa vaihtelee rintarekisteristä korkeampaan, niin sanottuun ohennerekisteriin tai jopa pelkkään pää-ääneen. Äänensävyyn vaikuttaa myös nasaalisuus tai niin sanottu nasalisaatio, jota jotkut laulajat käyttävät joskus tehokeinona tai keinona jatkuvuuden tunteelle jatkamalla säveltä nasaalisesti, vaikka laulettavaa tekstiä ei enää ole. (Henigan 1999, 338; Ó Canainn 1978, 74.)

Myös tässä laulutyyliä, kuten monessa muussakin, naisäänellä ja miesäänellä on eroa. Koska äänenkäytön täytyy korujen onnistumisen kannalta olla joustavaa, äänen suurella resonanssilla ei ole merkitystä. Naisen korkeampi ääni helpottaa äänenkäyttöä: korujen tekeminen onnistuu joustavasti, ketterästi ja nopeasti. Matala ja raskas ”altoääni” ei esiinny tässä kontekstissa. Äänityyppien perinteinen jako sopraanoihin ja alttoihin, tenoreihin ja bassoihin ei toimi tässä laulutyyliä. (Bodley 1973, 46–47; Ó Canainn 1978, 74.)

Miesäänellä on kaksi keinoa laulaa yhtä ketterästi: joko falsetin<sup>7</sup> käyttö tai sellaisen äänenlaadun<sup>8</sup> tuottaminen, että joustavuus on mahdollista.

---

<sup>7</sup> Tulkitsin, että ensimmäisen kohdan *falsetolla* tarkoitetaan *falsettia* ja jälkimmäinen vaihtoehto tarkoittaa lauluteknisesti ohennerekisterissä laulamista siten, että keho on mukana, miksettuna rintarekisteriin (tunnetaan falsettona).

Laulaja sijoittaa myös laulunsa sävelkorkeuden korkeammalle helpottaakseen korujen tekemistä. Korkeamman sävyisen miesäänen on helpompi laulaa kuin matalamman sävyisen miesäänen. Yleensä laulajat eivät ole näistä seikoista itse tietoisia. (Bodley 1973, 47.)

#### 4.3.4 Esitystapa ja kontekstit

Sean-nósin laulanta voi verrata tarinan kerrontaan. Se vaatii hyvin onnistuakseen hiljaisen, intiimitunnelmaisen ympäristön ja tarkkaavaisen, myötämielisen yleisön. Historiallisesti sean-nós-laulaminen rajoittui lähes kokonaan yhteisön kokoontumisiin ja tilaisuuksiin, kuten kodin *céilí*<sup>9</sup>, tans-seihin, ruumiinvalvojaisiin ja häihin. Kun nämä perinteet ovat muuttuneet tai kadonneet, sean-nós-laulaminen on tullut tavallisemmaksi pubeissa, perinnetmusiikin festivaaleilla ja kouluissa, laulukilpailuissa ja erikseen järjestetyissä tilaisuuksissa, *sessioissa*<sup>10</sup>. Vaikka nykyiset esitystilanteet ovat julkisempia, ne ovat säilyttäneet tiivin vuorovaikutuksen, sekä intiimin tunnelman esiintyjän ja yleisön välillä. (Henigan 1999, 337.)

Avainsanaksi sean-nósin esittämisessä nousee yleisön ja laulajan välinen vuorovaikutus. Hyvä esiintyjä tuntee yleisönsä myötätunnon ja rohkaisun laulussaan. Yleisö saattaa osallistua rohkaisemalla ääneen esiintyjää huudahduksilla ja auttamalla laulajan siirtymistä säkeistöstä toiseen liittymällä mukaan kertosaäkeeseen. Myös fyysinen osallistuminen on tavallista: rytmisesti puristetaan tai liikutellaan, heilutellaan kansakuuntelijan kättä. Laulaja on tietoinen tapahtuvasta ja pyrkii vastaamaan laulullaan musiikillisesti. Laulaja saattaa istua joko yleisönsä joukossa, tai hieman erillään, jopa kasvot seinään päin. Hän voi lisätä keskittymistään sulkemalla silmänsä, jolloin ainoa kontakti hänen ja yleisönsä välillä on laulu itse. Tapana ei ole yleensä havainnollistaa laulua, ja esiintyjän käsien eleet tai tarkoituksellinen liikehtiminen on harvinaista. Tyypiltään sean-nós-laulut ovat enemmän runollisia kuin kertovia, ja siksi laulajat usein kertovat laulusta muutamalla sa-

---

<sup>8</sup> Huomasin, että tutkijat käyttävät sekavasti termejä puhuessaan äänenlaadusta; esimerkiksi Bodley puhuu falsetosta tarkoittaessaan miesäänen falsettia, eli pelkän pää-äänen käyttöä.

<sup>9</sup> Iirinkielen sana *céilí* viittaa kokoontumiseen naapuriin juttelemista, tarinointia ja joskus jopa tanssimista varten. (Ks. tarkemmin esimerkiksi O'Connor 1991, 74.)

<sup>10</sup> *Session*, suomeksi esimerkiksi sessio, tarkoittaa yhdessä soittamista tietyssä tilanteessa, tai siis tiettyä muusikoiden porukkaa, joka kokoontuu esimerkiksi pubeihin soittamaan silloin tällöin, yleensä tanssimusiikkia. (Ks. tarkemmin Hamilton 1999, 345.)

nalla ennen esitystä. (Henigan 1999, 337; Ó Canainn 1978, 78–79.) Sanalla sanoen yleisölle on tärkeää kokea laulussa esiintyvät tunteet, ja taitava esiintyjä osaa välittää niitä ilmaisullaan.

#### 4.4 Sean-nós-tyylin pääpiirteet

Ensin oletin, että melodian koristelu on sean-nósin tärkein tyylillinen piirre. Tutustuessani ja teemoitellessani lähdeaineistoa sekä kuunnellessani esimerkkejä eri alueilta totesin, että koristelu on vain yksi osa-alue kenties tyylin suurimmasta piirteestä – kaikkinaisesta muuntelusta. Perinne elää ja hengittää muuntelun ansiosta. Juuri muuntelu eri osa-alueillaan tekee tyylistä, sen laulajista ja laulajien esittämästä musiikista niin persoonallista, intiimiä ja vaihtelevaa. Muunteluun on suuri vaikutus myös tyylin esitystavalla, joka on vaikuttanut suuresti tyylin muotoutumiseen ja säilymiseen (johon palaan tuonnempana luvuissa 4.4.4 ja 4.4.5). Seuraavassa käsittelen muuntelun eri osa-alueita pääpiirteittäin.

##### 4.4.1 Muuntelu

Sean-nós-laulu ei avaudu helposti satunnaiselle kuulijalle. Laulun keinot ovat pieniulotteisia: laulaja käyttää tulkinnassaan muuntelua, koristelua ja muita tyylikeinoja painottaen niitä oman persoonansa mukaan. Hän on vain osittain tietoinen niistä itse eikä alleviivaa niitä, vaan keskittyy kiinnittämään kuulijan huomion laulun sanomaan ja tapaan, miten se sanotaan. (Ó Canainn 1978, 75.) Eri lähteissä puhutaan molemmista, muuntelusta (*variation*) sekä koristelusta (*ornamentation, embellishment*) sekä erikseen että yhdessä. Toisissa lähteissä (kuten Ó Canainnin tutkimuksessa 1978, 71–72) erotellaan tarkasti nämä käsitteet toisistaan. Toiset lähteet taas (kuten Bodley 1973, 51–52) mainitsevat vain fragmentteja niistä tai esittävät, että ne tarkoittaisivat samaa asiaa (Henigan 1999, 338). Keskustelua variaation, muuntelun ja koristelun käsitteestä käydään koko ajan tieteen maailmassa, eivätkä ne ole käsitteinä selvät (ks. esimerkiksi Saha 1996, 75–80). Tässä tutkimuksessa jätän variaation käsitteen kokonaan pois. Koristelun taas voidaan katsoa olevan yksi muuntelun keinoista, mutta varsinainen muuntelu ja koristelu ovat kuitenkin

käsitteinä eri asioita, joten jäsennän ne erikseen, vaikka ne liittyvätkin läheisesti toisiinsa.

Eräs tärkeä piirre sean-nósissa on rytmin muuntelu, etenkin vapaan rytmin eli länsimaisella musiikkitermillä ilmaistuna *rubaton* käyttö (Henigan 1999, 339). Fraasia ja sen osia viivytellään ja juoksetetaan tarpeen mukaan (Shields 2000, 380). Käytetään myös taukoja tai pysähdyksiä fraasien sisällä tai niiden välissä. Hidastusta käytetään tyyliässä myös silloin tällöin, esimerkiksi laulujen lopussa. (Henigan 1999, 339.) Rytmiseksi muunteluksi lasketaan myös melodiaan lisättävät rytmimotiivit, kuten hyvin tavallinen *triplet* eli trioli, jossa peräkkäiset sävelet ovat joko ylöspäisessä tai alaspäisessä kulussa, sekä tauot ja tauotukset, joita käytetään yleensä jonkin tietyn sävelen tai tekstin asian korostamiseen. (Doherty 1999, 406; Ó Canainn 1978, 72, 113.) Melodiaa voidaan muunnella säkeestä toiseen rytmisesti, yleensä aina sanojen mukaan, eli tekstin ehdoilla. (Ní Riain 1988, 12.)

Melodinen muuntelu eroaa koristelusta siten, että siinä kappaleen melodiassa oleva sävel voidaan muuttaa aivan toiseksi tai jättää kokonaan pois kun taas koristelussa melodiaan lisätään tavaraa, yleensä yhdelle tavulle (Ó Canainn 1978, 72). Melodiaa muunnellaan säkeistöstä säkeistöön, esityksestä esitykseen ja laulajalta laulajalle. Eri laulajilla samasta perusmelodiasta esiintyy erilaisia versioita. (Bodley 1973, 50.)

#### NUOTTIESIMERKKI 1.



Alkuperäinen melodia.

Intervallisesti muunnettu melodia.

Intervallisessa muuntelussa melodiassa käytettäviä intervaleja vaihdellaan, joko suuremmiksi tai pienemmiksi (Ó Canainn 1978, 72). Tämä lähenee melodista muuntelua sen vuoksi, että melodiaan tulee uusi sävel laulettavaksi intervallin muutoksesta johtuen. Intervallinen muuntelu yhdistetään koristelussa usein melismaattiseen koristeluun (nuottiesimerkki 1).

#### 4.4.2 Koristelu

Yleisimmin sean-nós-lauluun liitettävä tunnuspiirre on melodian koristelu. Koristelua on kahdenlaista: sekä melodista melismaattista koristelua että intervallista koristelua. (Henigan 1999, 338; Ó Canainn 1978, 71). Koristelu eroaa jonkin verran instrumentaalimusiikissa käytettävästä koristelusta soittimien ja laulamisen erilaisen luonteen vuoksi.

Melodiaa melismaattisesti koristeltaessa yksi tavu lauletaan useammalla sävelellä. Käytetyistä korutyypeistä löytyi aineistossa yllättävän monta eri nimitystä. Esimerkiksi Ó Canainn puhuu koruista selittäen ne suoraan, ilman mitään tarkempia nimityksiä, kun taas Henigan käyttää sean-nósin koristelutekniikasta puhuessaan nimityksiä, jotka ovat klassisen teorian koulutuksen saaneen tutkijan tulkintoja niiden käyttötavoista. Irlannin opintomatani ja niiden keskustelujen perusteella, joita olen käynyt kahden Limerickin yliopiston Irish World Music Centressä irlantilaista perinнемusiikkia opiskelleen muusikkoystäväni kanssa (Koskenalusta & Maisio 2003) väitän, että nämä termit eivät ole oikeasti muusikoiden käytössä. En suosittelen klassisen teorian mukaista käsitteiden käyttöä (kuten *appoggiatura* ja niin edelleen), koska ne eivät ota huomioon kontekstia, eivätkä myöskään riittävästi korujen erilaista luonnetta. Osalle koruista on olemassa perinнемusiikoiden käytämät nimitykset, osalle ei. Lisäksi läheskään kaikki muusikot eivät käytä mitään nimityksiä. Mainitsen irlantilaisessa perinнемusiikissa tunnetut korujen nimet esimerkeissä, jos niitä on ja olen parhaani mukaan pyrkinyt kääntämään ne. Käännöksissä olen käyttänyt apuna jo olemassa olevia yleisesti tunnettuja musiikillisia nimityksiä, mutta niiden merkitykset ovat omanlaisiaan, tätä yhteyttä koskevia. Seuraavaksi esittelen koostamani yleisimmät koristelutavat. On huomattava, että nuottiesimerkkien aika-arvot ovat hyvin viitteellisiä. Tärkeimmät käytetyt korutyypit ovat:

**A) Roll.** Melodian pääsävel vaihtelee vierekkäisten ylä- ja alapuolisten apusävelten kanssa. Rollilla joko koristellaan melodiaa tai korvataan melodian sävel. Se voi myös olla palaamatta alkuperäiseen säveleen (nuottiesimerkki 2). (Bodley 1973, 45; Doherty 1999, 322; Henigan 1999, 388; Ó Canainn 1978, 72–73.)

## NUOTTIESIMERKKI 2.



Roll melodiassa.

Muunnettu roll.

**B)** Etuhele, jossa melodian sävel 1) keskeytetään nopealla korusävelillä joko koko- tai puolisävelaskeleen verran melodian ylä- (*cut*) tai alapuolelta (*tip, pat*) tai 2) siihen tullaan yhdellä (tai useammalla) sävelellä ylä- tai alapuolelta koristelu- tai painotustarkoituksessa (nuottiesimerkki 3). (Doherty 1999, 155–156; Henigan 1999, 388; Ó Canainn 1978, 72–73.)

## NUOTTIESIMERKKI 3.



B1) Etuhele *cut* / Etuhele *tip, pat* B2) Etuhele melodiassa. C1) Etusävel melodiassa.

**C)** Etusävel eli yhden tai useamman korusävelen johdatus melodian sävelelle. Etusävel(et) voi korvata alkuperäisen melodian sävelen (nuottiesimerkki 3). (Doherty 1999, 155; Henigan 1999, 338; Ó Canainn 1978, 71.) Tämä korumuoto lähenee edellistä korua hyvin paljon, kuitenkin se on enimmäkseen etuhelettä hitaampi. Luokittelu riippuu laulajan toteutuksesta, näitä termejä myös sekoitetaan paljon keskenään riippuen musiikin tyylistä ja puhujasta.

**D)** Ja lopuksi muunnokset edellisistä: 1) jätetään palaamatta melodian säveleen (missä se on mahdollista), 2) *Turn* eli *cut* -etuhele tehdään sivusäveltyyppisesti ja hitaammin, 3) tehdään sivusävel joko kahdesti tai jopa kolmesti (nuottiesimerkki 4) (Bodley 1973, 51).

## NUOTTIESIMERKKI 4.



D3) Etuheleitä sivusävelittäin.

Muunnettu sivusävel.

Rollin ja etuheleiden sekä etusävelien käyttö on hyvin yleistä. Etuheleisiin ja etusäveliin viitattiin lähteissä usein ilmaisulla *grace note*, mutta koska sen voi ymmärtää monella tavalla, katsoin parhaaksi jakaa sen kahteen, nopeaan ja hitaaseen eli etuheleeseen ja etusäveleen. Rytmisillä tulkinnoilla, mitä näillä termeillä voi olla laajassa mielessä (esimerkiksi taidemusiikissa), ei seannósissa ole merkitystä tyylin vapaarytmisen luonteen vuoksi.

Intervallinen koristelu tarkoittaa tiettyjen melodian sävelten välisten intervallien muuttelua (Henigan 1999, 338). Kahden sävelen väliin voidaan lisätä intervalli tai sitten väli voidaan täyttää asteikkoon kuuluvalla sävelaskejarjalla (nuottiesimerkki 5). (Ó Canainn 1978, 71.)

NUOTTIESIMERKKI 5.



Alkuperäinen intervalli.

Lisätty intervalli.

Täytetty intervalli.

Melismaattisia korutyyppejä voidaan muuntaa lisäämällä niihin intervallisia koristeita. Sekä melodinen että rytmisen koristelu ovat tiukasti sidoksissa toisiinsa. Niitä voi ajatella kahtena eri näkökulmana samasta musiikillisesta ilmiöstä (Henigan 1999, 339.)

#### 4.4.3 Muut tyylikeinot

Ilmaisuun tyyliässä on useita keinoja, joiden käyttö vaihtelee laulajan persoonasta ja alueen perinteestä riippuen. Näitä ei voi oikein tarkemmin luokitella ainakaan hierarkisesti keinojen erilaisuuden takia, eivätkä ne ole tyylin piirteinä yhtä näkyviä kuin koristeellisuus ja fraseeraus, mutta ne ovat laulajan kokemusvarastossa valmiina käytettäväksi muuntelun materiaalina. Muodostin tyylikeinoista oman luokittelun sisäistyksen helpottamiseksi, mutta ne ovat keinoina kuitenkin hyvin paljon toisiinsa liittyviä eivätkä missään varsinaisessa tärkeysjärjestyksessä. Koristelun ja fraseerauksen lisäksi muita tyyliin kuuluvia muuntelutekniikoita ovat:



**A) Ääneen ja sen käyttöön liittyvät:**

-*glottal stopin* käyttö (suoraan käännettynä kurkunpää-pysäytys, jossa laulaja pysäyttää ilman virtauksen lyhyesti henkitorvessaan sulkemalla sen kurkunkannella)

-rekisterinvaihdosalueen eli breikin tietoinen käyttö (kuten esimerkiksi jodlauksessa, tosin siinä liioitellummin)

-rekisterien käyttö (rinta-, ohenne ja päärekisterit, ks. luku 4.3.3)

-nasaalius (ks. luku 4.3.3).

(Breatnach 1971, 101; Bodley 1973, 53; Henigan 1999, 338; Ó Canainn 1978, 73–74.)

**B) Tekstiin, fraseeraukseen ja rytmiin liittyvät:**

-jatkuvuuden tunteen aikaansaaminen laulamalla totutun säerajan yli

-lisäämällä tekstiin ylimääräisiä vokaaleja (eli *vowel-sounds*) jotka ovat yleensä vokaalit *a* ja *e*

-laulamalla välillä tekstissä soivilla konsonanteilla, *l*, *m* ja *n* sekä jopa lisäten niitä, etenkin säkeitten lopussa

-lausumalla (joskus) laulun viimeiset sanat puhuen.

(Breatnach 1971, 101; Bodley 1973, 48; Ó Canainn 1978, 73–74.)

**C) Laulun musiikkiin liittyvät:**

-hienovarainen liukuminen melodian sävelelle

-sävelkorkeuden mikrotonaaliset muutokset (liittyvät usein edelliseen)

-voimakkaan alukkeen tai painotuksen käyttö tietyllä sävelellä ilmaisen korostamiseksi

-hyvin hienovarainen dynamiikan muuntelu

-niin sanottu 'huokaus ja nyyhkäys' (*'sigh and sob'*) –tekniikka, joka tosin on tunnetumpi Skotlannissa

-melodian viimeisen sävelen toistaminen kahdesti (*double stopping*).

(Breatnach 1971, 101; Bodley 1973, 53; Henigan 1999, 338–339; Ó Canainn 1978, 73–75.)

#### 4.4.4 Muuntelun ja koristelun suhde musiikkiin

Muuntelun ja koristeellisuuden määrä sekä sijoittelu musiikissa on kytköksissä esitystilanteeseen, -tapaan ja laulajan persoonalliseen tapaan ilmaista itseään. Julie Henigan (1999, 339) toteaa muuntelusta, että sekä melodinen että rytmisen koristelu [ja muuntelu!] muuttuvat samalla laulajalla esityksestä toiseen tai jopa säkeistöstä säkeistöön saman laulun aikana. Korusäveliä klusteroidaan ja laajempia intervaleja täytetään juoksutuksilla melodian keskeisissä paikoissa. Joustavuus on avainsana perinteisessä laulussa. (Breatnach 1971, 100–101.)

Tutkija ja säveltäjämuusikko Seán Ó Riadan mukaan muuntelun käytäntö on saattanut tulla tyyliin syystä, että pitkät laulut (jotka saattoivat olla esimerkiksi kaksikymmentä säkeistöä pitkiä) vaativat muuntelua, jotta ne eivät kuulostaisi monotonisilta. Muuntelun täytyi olla tarpeeksi hienovaraista, jotta laulusta ei tulisi liian raskas. Laulajan taito piilee koristelujen ja muuntelun hienovaraisuudessa. (O'Connor 1991, 164.) Muusikot ovatkin sitä mieltä, että parhaat perinnesäveltäjät ja laulajat osaavat tehdä korut niin joustavasti, että niitä hädin tuskin huomaa.

Muuntelu vastaa sekä laulettavan kappaleen vaatimukseen että myös yleisön ja laulajan oman mielentilan vaatimukseen. Muuntelu on hyvin yksilöllistä, (kuten muutkin piirteet) ja sen luonne tai käyttö riippuu useista osatekijöistä mukaan lukien alueelliset suuntaukset, henkilökohtainen maku ja henkilökohtaiset ominaisuudet ja tai mahdollisuudet. (Henigan 1999, 339.)

#### 4.4.5 Fraseeraus ja tyylin muotoutuminen

Edelliset luokittelut eli tärkeimmät tyylipiirteet voi koota tämän viimeisen otsikon alle. Sean-nós on tyylinä erittäin vaativaa, ja asettaa laulajalle paljon vaatimuksia. Muuntelun ja koristelun käyttö vapaarytmisessä säestyksessä laulussa on improvisaatiota ja Ó Canainnin mukaan lähenee jopa säveltäjän tehtäviä. Hyvä esitys vaatii sekä monipuolista mielikuvitusta että kokemusta. Kokemattomalla esiintyjällä ei ole varastossaan kuin pieni osa tyylikeinoista, kun taas huippuluokan esiintyjällä on laaja varasto ja hän pysyy tekemään esityksestään kiinnostavamman ja kertauksissaan vaihtelevamman. Tyyliä määrittää koko musiikin esitys uudelleen muovaamisineen

ja kehittelyineen. Tyyliin kuuluu myös esittäjänsä ainutlaatuinen tapa käyttää ääntään ja kohdella musiikkia linjassa melodisesti ja rytmisesti. (Ó Canainn 1978, 41–42.)

Sean-nósin tyylipiirteet ovat tiettyjä perinteelle ominaisia malleja tai kliseitä. Jotta tyyli on sean-nós-tyyliä, se edellyttää, että laulaja osaa valikoida niitä sopivassa määrin perinteen valossa improvisaatioonsa (Ó Canainn 1978, 41), mistä päästäänkin fraseeraamiseen. Erityisesti fraseerauksen hallinta on tyylin tunnusomaisuudelle tärkeää. Fraseeraus tarkoittaa tapaa, jolla musiikilliset fraasit esitetään sekä yksilöinä että suhteessa toisiinsa ja myös niiden yhdistämistä musiikilliseen linjaan. (Ó Canainn 1978, 73.) Kyky ilmaista, välittää, ei vain melodian säveliä, mutta myös jatkuvuuden tunnetta, melodian kokonaismuotoa ja tunnelmaa on ominaisuus, mitä edellytetään laulajalta (Henigan 1999, 339). Tarkoituksena on antaa ilmaisu niille kokemuksille ja toiveille, jotka yleisö jakaa esiintyjän kanssa. Jos ajattelemme laulamista asiaina, joka menee pelkkiä sanoja pidemmälle, niin voimme ajatella sean-nós-laulua tyylinä, joka ilmaisultaan menee laulamista pidemmälle (Ó Canainn 1978, 80). Fraseeraus on todella persoonakohtaista ja voisi sanoa, että se koostuu tyylin.

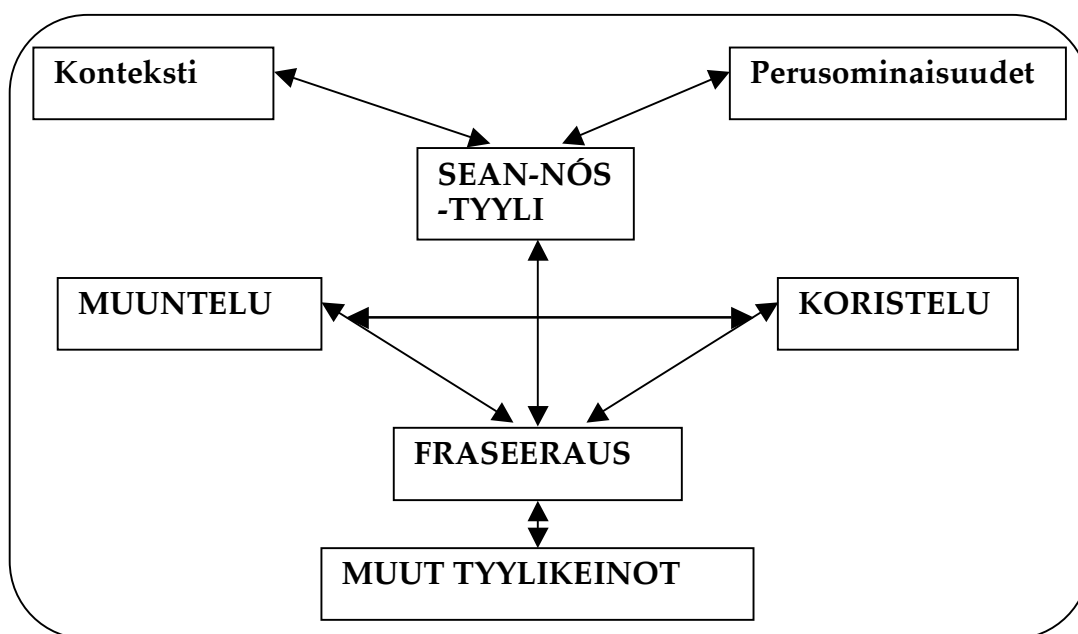
#### 4.5 Tärkeimpien tyylipiirteiden yhteenveto

Sean-nós-tyylin pääpiirteiden kokoaminen ja luokittelu osoittautui vaikeammaksi kuin kuvittelin. Tosin se on täysin ymmärrettävää, koska kyseessä on elävä traditio, joka kehittyy edelleenkin jatkuvasti. Koristelussa käytettävät koristeet eivät olleetkaan niin monimutkaisia kuin etukäteen ajattelin. Ennakko-oletukseni koristelusta tärkeänä tyylipiirteenä piti siltä osin paikansa, että se on helppoiten kuultavissa oleva tyylipiirre, joka myös erottaa sen muista tyyleistä käytön runsautensa vuoksi. Löysin myös koristelussa käytetyimmät koristeet.

Kirjallisen aineiston analyysin haasteena oli käytettyjen termien ja niiden käytön ristiriitaisuus. Tutkijat tiesivät yhden ainoan termin, *roll*, perinnemuusikoiden käyttämällä nimellä, mikä oli mielestäni yllättävää. Vallelyn toimittamassa kokoomateoksessa (1999) oli selitykset perinteisistä koruista kansanmuusikoiden käyttämällä nimityksillä, mutta ne eivät olleet sean-

nósista ja laulusta (*song*) kertovien kappaleiden yhteydessä. Kun osasin ensin epäillä Heniganin käyttämien nimitysten oikeellisuutta, löysin korujen selitykset hakusanalla *ornaments*. Käsitteitä tähän tutkimukseen sisältyi lopuksi paljon. Osa termeistä oli englanniksi, osa iiriksi ja kaiken huipuksi eri tutkijat käyttivät samoja termejä tarkoittamaan eri asioita ja päinvastoin.

Sean-nós-tyylin tärkein piirre perusominaisuuksiensa ja koristelun lisäksi on muuntelu, jonka toteuttamisen työkaluja ovat koristeellisuus, muut tyylikeinot ja viimeiseksi fraseeraus, joka kokoaa tyylin. Hahmottamistapaani kuvaan kaaviolla (kuvio 3). Sean-nós-tyyliä määrittävät sen perusominaisuudet eli vapaarytmisyys, säästyksettömyys, solistisuus ja iirinkielisyys. Lisäksi merkitystä on kontekstilla, johon kuuluvat performanssi eli esitystapa, sekä muut musiikilliset ja kulttuurilliset seikat. Esiintyjä on tietoinen joko alitajuisesti tai hyvinkin tietoisella tasolla tyylin taustatekijöistä. Esityksessään hänen laulun lahjansa, musikaalisuutensa, luovuutensa, sosiaaliset taitonsa ja mielikuvituksensa ohjaavat hänen fraseeraamistaan, jonka varastona toimii muuntelusta, koristelusta ja muista tyylikeinoista koostuva työkalupakki.



KUVIO 3. Sean-nós pähkinänkuoressa: tyylin piirteet ja muut osatekijät.

Laulajan kokemus ja lahjakkuus näkyvät hänen työkalupakkinsa (ja sen käytön) monipuolisuudessa – tai yksinkertaisuudessa. Tämä viittaa siihen, että tärkeintä sean-nós-tyylissä ei ole opetella tunnollisesti kaikkia sen mahdollisia osa-alueita tai keskittyä virtuositeetin kehittämiseen vain yhdellä osa-

alueella (esimerkiksi koristelussa). Tärkeintä on tyylin ja sean-nós-ohjelmiston oppimisen *prosessi*, tunteminen, ilmaisu – ja ei vähimpänä – vuorovaikutus kuulijan kanssa. Esitystapa nousikin mielessäni tyylin tärkeimpien piirteiden ohella yhdeksi tärkeimmistä osatekijöistä muuntelun ja koristelun lisäksi. Onnistuneessa laulunesitystilanteessa sekä yleisö että esiintyjä kokevat asioita yhdessä ja saavat jotakin.

Tyylinä sean-nós kehittyy ajan myötä (niin kuin muukin perinnemusiikki ympäri maailmaa), mikä koettelee määrittelemiäni tyylin rajoja. Niistä ei mielestäni voikaan pitää liikaa kiinni, koska silloin perinne ei elä ja hengitä vaan tukahtuu. Edellä määrittelemiäni rajojen puitteissa voin seuraavaksi pureutua lauluesimerkkien musiikilliseen analyysiin. Se on koko kontekstin huomioon ottaen vain yksi kapea näkökulma aiheeseen, mutta sean-nós-tyylin pääpiirteiden, muuntelun ja korukeinojen käytön analyysi kertoo minulle, millainen laulajan työkalupakki minulla on ja miten olen käyttänyt sitä laulajana opintojeni varrella.

## 5 LAULUPROJEKTIT JA CD-LEVYN ESIMERKIT

Tässä luvussa tutkin sean-nós-tyylin pääpiirteiden esiintymistä lauluesimerkeissä graafisen analyysin ja äänitteen avulla. Ensin kerron tarkemmin lauluesimerkkien valinnasta ja siihen liittyvistä kriteereistä. Sitten esittelen kuhunkin lauluesimerkkiin liittyvän projektin vaiheet, sekä valaisen lauluesimerkin taustoja, kuten sisältöä ja kuhunkin lauluun liittyvää oppimisprosessiani. Analyysiluvuissa on kunkin esimerkin graafinen analyysi mukana ja tulokset esitellään prosenttitaulukoidella. Lopuksi vertailen lauluesimerkkejä keskenään. CD-äänitteen tarkka sisällysluettelo on liitteenä (ks. liite 9).

### 5.1 Lauluesimerkkien valinta ja rajaus

Tutkimussuunnitelmani mukaan valitsin analyysikohteiksi esimerkkitapauksia opintojeni varrelta. Koska tutustun sean-nós-tyyliin kulttuurin ulkopuolisena tarkkailijana ja kokeilijana, en voi olla laulajana sen autenttinen toteuttaja vaan pikemminkin soveltaja. Tämä antoi myös joitakin vapauksia ohjelmiston suhteen; lauluesimerkeissä onkin vain yksi alkujaan irlantilainen kappale.

Ensimmäisenä rajauskriteerinä käytin sean-nós-tyylin perusominaisuutta, säestyksettömyyttä. Jouduin siis rajaamaan ulos kaikki sellaiset äänitykset, joissa oli joko yhtyeen tai oman kitarani säestys mukana. Toisena kriteerinä oli teksti. Koska korujen ja muuntelun esiintyminen laulussa on erottamatonta tekstin kanssa, vokaliisi-kokeilut eivät siis kelvanneet. Lisäksi laulujen piti olla vapaarytmisiä. Näillä kriteereillä tutkittavakseni jäi viiden eri projektin seitsemästä ehdokkaasta kolme nauhoitusta: *Ag Críost an Síol*, *Thomas the Rhymer* ja *Namárië*. *Ag Críost an Síol*issa on vain yksi säkeistö, joka

lauletaan kahteen kertaan<sup>11</sup>. Kaksi säkeistöä riittää mielestäni osoittamaan esiintyykö laulussani toista tutkimuskohteenani olevista tyylipiirteistä eli muuntelua. Toisessa kappaleessa, Thomas the Rhymerissa oli myös fiideli ja harppu mukana, mutta vain kappaleen keskipaikkeilla<sup>12</sup>. Siitä laulusta säes-tyksellisten säkeistöjen karsinnan jälkeen analyysiin sopivia säkeistöjä jäi kolme. Näistä kolmesta valitsin kaksi, joissa havaitsin eniten koristelua ja jotka ”istuivat” parhaiten laulajan suuhun ja olivat siten otollisimpia tämän tutkimuksen kannalta. Namárië on esimerkkinä erikoislaatusempi. Se ei ole säkeistömuotoinen, vaan noudattaa niin sanotun runolaulun periaatteita (Pekka Toivanen, henkilökohtainen tiedonanto 30.1.2004). Se on kuitenkin kokonaisena kappaleena analysoitavaksi liian pitkä pro gradu -työhön, eikä olisi tasa-arvoisessa asemassa kahteen muuhun lauluun nähden, jos analysoisin sen kokonaan<sup>13</sup>. Muuntelun esiintymistä voin tutkia siitäkin, kun samantyyppiset formulat alkavat aina uudestaan, joten rajasin kappaleen alun kaksi ensimmäistä musiikillisesti samantyyppistä lähtöä Namáriën osuudeksi analyysiin. Tämä valittu katkelma on myös runon tarinalliselta kannalta ehjä kokonaisuus, joka kuvastuu sen sävellyksessä ja vahvisti rajastani. Selvyyden ja vertailun vuoksi puhun analyysissä ensimmäisestä ja toisesta säkeistöstä, vaikka ne eivät sitä varsinaisesti olekaan.

Kirjoitin kaikki kappaleet nuotinnusohjelmalla alkuperäisen nuottimateriaalin mukaan eli suunnilleen sen näköiseksi, mistä ne opiskelin (ks. liitteet 10-12). Kaikkien kappaleiden opiskelussa olen alun perin käyttänyt apunani nuotteja, koska kuunteluesimerkkejä ei juuri ole ollut saatavissa. Analyysissä (nuottiesimerkit 6-8) käytetyt graafiset merkit on käsin kirjoitettu tekstin yhteyteen. Merkkien selitykset ovat seuraavat:

∞ = Roll. Symboli sijaitsee yleensä tekstissä sen vokaalin tai tavun päällä, jossa se esiintyy (poikkeus tähän laulu 1, koskien myös muita symboleita, ks. nuottiesimerkki 6).

♪ = Etuhele. On liitettyä aina kaarella tavuun, jossa se esiintyy.

Λ = Sivusävel. Symboli sijaitsee yleensä tekstissä sen vokaalin tai tavun päällä, jossa se esiintyy.

<sup>11</sup> Ag Críost an Síolin esitys on kokonaan raidoilla 1-16.

<sup>12</sup> Thomas the Rhymerin esitys on kokonaan raidalla 33.

<sup>13</sup> Namáriën esitys on kokonaan raidalla 34.

$\overline{\square}$  = Painoton etusävel. Suunta, johon palkki on analyysissa kallellaan, kertoo mihin suuntaan etusävel on melodisesti menossa. Piste palkin sakaran päällä kertoo, missä kohtaa sijaitsee melodiaan lisätty sävel. Painoton etusävel tarkoittaa että paino musiikissa ei sijaitse lisätyllä sävelellä.

$\overline{\square}$  = Painollinen etusävel. Tarkempi esittely, ks. edellinen koru: painoton etusävel.

MM = Melodinen muuntelu. Symboli sijaitsee yleensä tekstissä sen vokaalin tai tavun päällä, jossa se esiintyy.

V = Tauko tai tauotus. Voi merkitä joko hengityspaikkaa tai muuta (esimerkiksi tekstillisestä syystä tehtyä) taukoa fraasissa.

$\frown$  = Kaari. Osoittaa tekstin totutun säerajan yli laulamisen, esimerkiksi pilkun yli säkeen lopussa tai erotuksena säkeistöjen välillä, jos samassa paikassa on jommalla kummalla laulukerroista toteutettu tauotus ja toisella kerralla ei.

Liitteenä olevissa nuoteissa näkyvä tekstin tavutus on alkuperäisten lähteiden mukaista, mistä johtuu niiden erilaisuus graafisiin analyysihin verrattuna (vertaa nuottiesimerkki 8 ja liite 12). Laulajan laulutavasta johtuen päädyin muuttamaan tavutusta paikoitellen graafisiin analyysiliuskoihin. Analyysiin itseensä tällä ei ole suoraa vaikutusta.

## 5.2 Ag Críost an Síol – *Kristuksen on siemen*

### 5.2.1 Projektin esittely

Tutustuin tähän lauluun Pekka Toivasen avulla syksyllä 1998. Valmistauduimme tuolloin uudenvuodenkonserttiamme varten, joka pidettiin Keltinmäen kirkossa 31.12.1998, ja Pekka ehdotti kappaletta laulettavakseni. Ag Críost an Síol on Seán Ó Riadan (1930–1971) irlantilaisesta messusta (joko *Cúil Aodha* 1965 tai *Glenstal* 1968<sup>14</sup>), jossa on myös sean-nós-tyyliin sävelletty-

<sup>14</sup> En löytänyt etsinnöistäni huolimatta varmaa viitettä siitä, kummasta messusta kyseinen laulu on. Lisää tietoa Seán Ó Riadan sävellyksistä, ks. *Ó Riada* (Meek 1999, 289).



jä iirinkielisiä lauluja. Konsertissa esitin sen vapaarytmisesti harpun säestyksellä. Äänitettä tästä esiintymisestä ei ole tallessa, eikä myöskään myöhemmistä esiintymisistä, joita on ollut useita. Nauhoitin laulun minidiscillä ilman harppua kesäkuussa 2003, ennen kuin aloin tekemään kirjallista katsausta sean-nós-tyylistä. Ajallisesti olen siis tuntenut tämän kappaleen kauimmin, mutta esimerkkinä oleva nauhoitus siitä on viimeisin. Kappale on ylitys Kristukselle kertoen miten luonto ja kaikki sen osa-alueet (kuten vilja, sato, meri) ovat Hänen ja miten elämän loputtua maan päällä meitä odottaa paratiisi.

### 5.2.2 Laulun 1 oppimisprosessi

Opiskelin Ag Críost an Síol –laulun ensin nuottien pohjalta. Nuotti on siitä erikoinen kuvaus sean-nós-laulusta, että siihen on kirjoitettu ehdotukset korujen toteuttamiseksi näkyviin. Niiden alkuperästä minulla ei ole tietoa. Ensin opettelini perusmelodian. Pekka Toivanen soitti minulle harpulla koruja esimerkiksi, miten ne voisivat istua musiikkiin. Matkin hänen soittoaan kuulonvaraisesti laulamalla ja käytin nuotinnosta muistin apuna. Laulun iirinkieliseen tekstiin sain ääntämisoheja irlantilaiselta huilistilta, Francis Kieranilta, jonka äidinkieli on iiri. Lisäksi hän auttoi minua tekstin sisällön ymmärtämisessä. Opettelini kappaleen ulkoa mahdollisimman pian, minkä jälkeen se alkoi elää omaa elämäänsä. Oletan kuitenkin, että tapani esittää laulu on ensimmäisen esittämivuoden jälkeen vakiintunut melkein samanlaiseksi, koska useat esityskerrat sen vuoden aikana ovat antaneet kappaleelle riittävästi aikaa asettautua juuri minun versiokseni. Siksi luotan, että kesällä 2003 nauhoittamani versio on aika lähellä vuoden 1999 tapaani esittää kappale kuluneesta ajasta huolimatta.

### 5.2.3 Laulun 1 analyysi

Laulusta löytämieni eri korutyyppeiden sekä muuntelukeinojen väliset erot ovat analyysissä paikoitellen todella pieniä. Lähtökohtana niiden erojen väliselle tulkinneelle on kunkin raidan kuulokuva ja oma mielipiteeni laulajana siitä.

NUOTTIESIMERKKI 6. Laulun 1 graafinen analyysi.

## Ag Críost an Síol

1 Ag Críost an síol, ag Críost an fómhar, in- iothalainn Dé go-

2

3 d - tug - tar sinn, Ag Críost an mhuir, ag Críost an t- iasc, i

4

5 lí - on taibh Dé go gcas - tar, sinn. Ó fhás go haois, is ó

6

7 aois go bás, Do dhá láimh, a Christ, a -

8

9

10

11

12

13

14

15

16

bParrthas nan Grást go rabh - ai - mid.

Laulussa 1 sama säkeistö toistuu kaksi kertaa. Sen vuoksi graafiset merkit sijaitsevat poikkeuksellisesti ensimmäisen laulukerran (säkeistön) osalta tekstin yläpuolella (samoin kuin sitä koskevat raitanumerot) ja toisen laulukerran (säkeistön) osalta taas tekstin alapuolella säkeistöjen vertailun helpottamiseksi. Tauotukset näkyvät yhtenä isona merkinä jos kummallakin laulukerralla on siinä kohtaa ollut hengitys. Niissä paikoissa, missä eroa laulukertojen välillä esiintyy, on merkit erikseen (vertaa esimerkiksi raitojen 4 ja 12 alkua ja saman fraasin keskikohtaa).

Yllätyksekseni löysin analyysissä luvun 4.4 määritelmästä hieman poikkeavan etusävelen, joka muistuttaa etuhelettä. Tämä etusävel ei esiinny yksistään fraasin alussa, kuten nuottiesimerkki 3 antaa ymmärtää (ks. luku 4.4.2), vaan se voi sijoittua tekstissä mille tavulle vain, jossa musiikillinen ympäristö on sille otollinen. Erotin etusävelen etuheleestä nopeutensa perusteella: etuhele on nopea kun taas etusävel on hitaampi. Etusäveliäkin totesin olevan kahdenlaisia: painollisia (esimerkiksi raidat 4 ja 12) ja painottomia (esimerkiksi raidat 2 & 10 ja 4 & 12). Silti ne sopivat etusävelen määritelmään. Koska painollisia etuheleitä esiintyy vain tässä ensimmäisessä lauluesimerkissä, niputin ne painottomien etuheleiden kanssa yhdeksi kategoriaksi lopullisessa analyysissä (ks. taulukot 1–4). Luvun 4.4 mukaisia fraasin alkuun sijoitettuja lisäsäveliä etusäveleinä ei lauluesimerkeissä esiinny.

Koska korut ovat pienempiä yksiköitä muunteluun verrattuna, käsitelen ensin niitä ja sitten vasta muuntelun keinoja sekä säkeistöjen välistä muuntelua. Ag Críost an Síolissa on runosäkeitä kaksi kertaa enemmän (yhdessä säkeistössä kahdeksan) verrattuna kahteen muuhun lauluesimerkkiin. Sen vuoksi siitä löytyy myös määrällisesti varsin paljon koruja toisiin lauluesimerkkeihin verrattuna (laulussa 2 esiintyy yhteensä 26 eri korun tai muuntelun keinoa, laulussa 3 puolestaan 56, ks. taulukot 2 ja 3). Korujen määrien ja muuntelun pienkeinojen jakautuminen säkeistöittäin sekä niiden prosentuaalinen osuus koko laulun koruista on nähtävissä taulukosta 1.

Korutyypeistä eniten löytyy etuheleitä, joiden osuus kaikista koruista on lähes kaksi kolmasosaa. Etuheleiden suhde muiden koristelukeinojen esiintyvyyteen on ylivoimainen, niitä on 59 prosenttia ja muita alle 20 prosenttia kutakin. Etukäteen oletin, että tästä laulusta löytyisi myös kokonaisia rolleja, mutta se ei pitänytkaan paikkaansa. Missään lauluesimerkeissä en laulanut kokonaisia rolleja; kaikki esiintyvät rollit ovat tavalla tai toisella muunneltuja. Etusäveliä, painollisia ja painottomia, esiintyi kolmanneksi eniten. Intervallisen koristelun keinoja ei löytynyt laulusta lainkaan, kuten ei myöskään melodisen tai intervallisen muuntelun keinoja. Täytyy kuitenkin todeta, että etusävel lähenee intervallista muuntelua. Koska siinä lisätty sävel ei kuitenkaan ole uusi intervalli, vaan uusi sävel toistaa joko edellisen tai seuraavan melodian sävelen ja siten saman jo olemassa olevan intervallin, se on mielestäni enemmän melismaattista koristelua kuin intervallista muuntelua.

TAULUKKO 1. Korujen ja muuntelukeinojen esiintyminen lauluesimerkissä 1 sekä määrinä että prosentteina<sup>15</sup>.

Laulu 1	Ag Críost an Síol					
	Säkeistö 1		Säkeistö 2		Koko laulu	
Korutyyppi/ muuntelukeino	määrä	%	määrä	%	määrä	%
Etuhele	20	27,4	23	31,5	43	58,9
Muunneltu roll	6	8,2	6	8,2	12	16,4
Sivusävel	4	5,5	4	5,5	8	11,0
Etusävel (2 painollista)	5	6,8	5	6,8	10	13,7
Melodinen muuntelu	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Yhteensä:	35	47,9	38	52,1	73	100,0

Rytmissen muuntelun pienkeinoa, triolia ei esiinny lainkaan. Tauot esiintyvät yleensä tekstin fraasien mukaan hengityspaikkoina ja ovat molemmissa säkeistöissä samoilla kohdin poikkeuksena toisen säkeistön kolmas säe (raita 11), jonka laulan toisella kerralla yhteen ilman hengitystä fraasin puolivälissä ja toisen säkeistön neljäs säe, jossa on ihan pieni tehostustauko (raita 12). Laulun tempollinen ja rytmisen ote on toisessa säkeistössä intensiivisempi, mikä tuo vaihtelua ensimmäisen ja toisen säkeistön välillä. Korujen määrä ei vertailussa muutu juurikaan. Ainoastaan etuheleitä on toisessa säkeistössä kolme enemmän. Hienoista muuntelua niiden sijoittelussa säkeistöjen välillä löytyy verrattaessa raitoja 5 ja 13, 6 ja 14 sekä 8 ja 16 (ks. nuottiesimerkki 6).

Muutoin korujen sijoittelupaikat musiikissa ovat lähes tismalleen samat. Saatan laulaa saman korun samassa paikassa (verrattuna ensimmäisen ja toisen säkeistön välillä) musiikillisesti hieman aikaisemmin tai myöhemmin, jolloin laulettu korun luonne muuttuu (esimerkiksi raidat 2 ja 10, jälkimmäinen muunneltu roll). Muuntelun esiintyminen säkeistöjä verrattaessa on siis vain osalla keinoista toteutettu, ja kokonaisuutena muuntelu on aika pieniulotteista tässä lauluesimerkissä.

<sup>15</sup> *Määrä* kuvaa korujen kappalemäärää kussakin säkeistössä ja koko laulussa. Oikeanpuoleinen prosenttisarake kuvaa korujen osuuden prosentteina koko laulun koru- ja muuntelukeinojen summasta. Tämä sama pätee kaikkiin analyysissä käytettyihin taulukoihin (taulukot 1–4). Niistä puuttuvat kaikki sellaiset koru- ja muuntelukeinot, joita ei esiinny yhdessäkään lauluesimerkissä.

## 5.3 Thomas the Rhymer

### 5.3.1 Projektin esittely

Balladin Thomas the Rhymer esitin ensimmäisen kerran Yr Awenin ensimmäisessä konsertissa Soi-festivaaleilla Jyväskylässä keväällä 1999. Analyysissa käytän tallennetta tästä samasta konsertista, koska se on ainoa tallella oleva äänitys kyseisestä kappaleesta. Tähänkin lauluun minut tutustutti Pekka Toivanen. Thomas the Rhymer on skotlantilainen balladi, jonka tarina liittyy 1300-luvun Skotlantiin. Laulun ikää on mahdotonta arvailla (Pekka Toivanen, henkilökohtainen tiedonanto 17.2.2004). Konserttiversiossa kappale alkaa pelkästään solistin laululla. Parin säkeistön jälkeen Sanna Kivinen tulee mukaan soittaen fiideliä, ja sitten Pekka harpullaan. Tarinan loppu pelkistyy taas musiikillisesti säästyksättömään vapaarytmiseen lauluun. Thomas of Erce-doune eli Thomas the Rhymer on todella elänyt 1200-luvun Skotlannissa. Hänet tunnettiin muun muassa näkijänä ja tämä balladi kertoo tarinan siitä, kuinka Thomas sai voimansa lahjaksi Haltiamaan kuningattarelta.

### 5.3.2 Laulun 2 oppimisprosessi

Tämän englanninkielisen balladin opiskelin täysin nuottien pohjalta. Minun oli mahdollista käyttää kahta eri nuotinnusta, joista toinen oli yksinkertainen kuvaus melodiasta ja toinen<sup>16</sup> yksityiskohtaisen tarkka transkriptio erään tarinankertojan versiosta kaikkine tekstirytmieineen. Jälkimmäinen versio oli nuoteilla kirjoitettuna hyvin monimutkainen kuvaus koko kappaleesta. Hylkäsin sen melkein heti alkuunsa oppimisprosessissani, koska minusta tuntui, että olisin kopioinut jotakuta toista suoraan. En myöskään uskonut, että olisin tavoittanut musiikillista ydintä sen transkription pohjalta, koska se sisälsi niin paljon informaatiota. Opiskelin siis perusmelodian ja käytin kokemustani aiemmista kappaleista (muun muassa *Ag Críost an Síolista*) vapaarytmisyyden löytämiseksi ja koristelun aikaansaamiseksi. Koska nauhalla oleva versio on ensiesitys kappaleesta, siinä on selkeästi kuultavissa laulajan vielä hienoinen epävarmuus omasta tulkinnastaan, kun kappaleen muotoutumis-

---

<sup>16</sup> Williamson, Duncan & Linda: *A Thorn in the Kings Foot – Stories of the Scottish Travelling People*. Penguin Books: 1987. Great Britain.

prosessi on vielä kesken. Mielestäni vapaarytmisen kappale, johon lisätään omia ideoita, vaatii pari esityskertaa yleisölle, ennen kuin se alkaa löytää oman muotonsa ja istua laulajan suuhun – ennen kuin siinä on kotonaan ja laulaja pystyy todella paneutumaan tarinaan.

Lauluna Thomas the Rhymer oli minulle helpoin omaksuttava, koska kieli oli tutuin kaikista kolmesta esimerkistä ja sisällön omaksuminen siten aivan eri luokkaa, kuin kahdessa muussa laulussa. Lauoin Skotlannin englannin ääntämyksiä käyttäen, joissa minua auttoi Pekka Toivanen.

### 5.3.3 Laulun 2 analyysi

NUOTTIESIMERKKI 7. Laulun 2 graafinen analyysi.

#### Thomas The Rhymer

17 1. True Thom - as lay on Hunt - lie bank; 18 A  
 21 2. Her shirt was the grass - green silk. 22 Her

19 And there he saw a  
 23 At il - ka tett of her

20 la - dye bright, Come rid - ing down by the Eil - don Tree.  
 24 hor - ses mane, Hung - fif - ty sil - ler bells and nine.

Laulun 2 raitamerkit sijaitsivat kunkin fraasin (joihin ne viittaavat) vasemmassa yläkulmassa. Graafiset merkit puolestaan sijaitsivat tekstin yläpuolella lukuun ottamatta etuheleen merkkiä, joka on alapuolelta liitetty kuhunkin tavuun. Merkintätapa johtuu etuheleen olemuksen mieltämisestä analyysivaiheessa. Näin merkitsin ne etuheleet, jotka tulivat säveleen alapuolelta.

Laulumelodiana tämän esimerkin melodia on kaikkein yksinkertaisin näistä kolmesta (nuottiesimerkki 7). Epäilen, että tämä seikka on osittain vaikuttanut sen koristelun köyhyyteen verrattuna muihin esimerkkeihin. Koruja esiintyy tässä laulussa kaikista esimerkeistä vähiten, ja sekä sivusävel että etusävel puuttuvat koruina kokonaan. Yhteensä tyylikeinoja on käytössä siis vain kolme (ks. taulukot 2 sekä 4).

Etuhele on myös laulussa 2 yleisimmin esiintyvä koru. Tässä laulussa sillä on muihin lauluihin verrattuna suhteellisesti suurin osuus kaikista koruista; jopa kolme neljäsosaa laulun koristelu- ja muuntelukeinoista on etuheleitä (ks. taulukko 2). Muunneltu roll on toiseksi yleisin. Muuntelun keinoista melodista muuntelua esiintyy ainoastaan tässä lauluesimerkissä ja vain yhden muutoksen verran (raita 24). Laulaessani olen jättänyt yhden sävelen fraasin alusta kokonaan pois. Varsinainen muuntelu ensimmäisen ja toisen säkeistön välillä jää yhden etuheleen määrälliseen eroon sekä tähän yhteen melodiseen muunnelmaan. Muiden korujen sijoittelupaikat musiikissa ovat tismalleen samat. Hengityspaikat ovat aina fraasien väleissä, eikä ylimääräisiä tauotuksia esiinny, ei myöskään rytmistä triolia (ks. nuottiesimerkki 7).

TAULUKKO 2. Korujen ja muuntelukeinojen esiintyminen lauluesimerkissä 2 sekä määrinä että prosentteina.

Laulu 2	Thomas The Rhymer					
	Säkeistö 1		Säkeistö 2		Koko laulu	
Korutyyppejä/ muuntelukeino	määrä	%	määrä	%	Määrä	%
Etuhele	10	38,5	9	34,6	19	73,1
Muunneltu roll	3	11,5	3	11,5	6	23,1
Sivusävel	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Etusävel	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Melodinen muuntelu	0	0,0	1	3,8	1	3,8
Yhteensä:	13	50,0	13	50,0	26	100,0

Laulun rytmisestä käsittelystä huomasin mielenkiintoisen seikan: vaikka kappale on kirjoitettu nuoteille tasajakoisesti, laulun peruspulssi tuntuisi kulkevan kolmijakoisesti vapaarytmisissä osuuksissa. Analyysin tulokseen tämä seikka tuskin kuitenkaan vaikutti. Muuntelun esiintyminen tässä lauluesimerkissä kokonaisuutena on lähes olematonta.

## 5.4 Namárië – *Hyvästi*

### 5.4.1 Projektin esittely

Namárië poikkeaa kahdesta ensimmäisestä esimerkkitaupauksesta paitsi alkuperänsä (ei ole ”oikeaa” kelttimusiikkia), myös ”suunnitelmallisuutensa” vuoksi. Namárië on suomalaisen säveltäjän, Toni Edelmannin säveltämästä *Taru sormusten herrasta* -fantasiamusikaalista. Pääsin laulamaan musikaaliin laulunopettajaopintojeni kautta Jyväskylän ammattikorkeakoulun ja Jyväskylän kaupunginteatterin yhteistyöproduktiossa. Namárië on musikaalissa sovitettu kahdelle solistille ja kuorolle, meidän versiossamme lauloi neljä solistia.

Namáriëta sävelletessä ei ole ajateltu sean-nós-tyyliä mitenkään. Lauluna se päätyikin työhöni tunnelmansa ja nauhoitustilanteensa erikoisuuden vuoksi. Keväällä 2002, kun musikaalin harjoitukset kaupunginteatterissa alkoivat, Toni Edelmann esitti toiveen musikaalin levyttämisestä näyttelijöiden ja laulajien voimin. Ikävä kyllä Tolkienin perikunnalta ei saatu lupaa kokonaisen levyn tekemiseen, mutta käsiohjelmaa varten saatiin lupa neljän kappaleen nauhoitukseen oheislevyksi. Alun perin Toni halusi käsiohjelmalevylle Nimrodelin, erään toisen balladisooloni musikaalista, joten sitä menin ensin studiolla nauhoittamaan. Kun Nimrodel oli muutaman otoksen jälkeen saatu taltioiduksi, Toni keksi idean, että jos laulaisinkin Namáriën kokeeksi yksin soolona. Pidin kovasti kappaleen tunnelmasta, joka toi mieleeni kelttimusiikin, muun muassa aiolisen moodinsa takia. Olin kokeillut laulaa sitä kokonaan läpi pari kertaa huvikseni ja siksi suostuin yrittämään. Lauluohjeiksi Toni antoi ”... että silleen ihan rubato ja tee sellasia niekkuja ja koruja...” jotka mielestäni vastasivat sean-nósin tyylipiirteitä, joten tein työtä käskettyä. Ensimmäinen otto meni pieleen erään tekstivirheen vuoksi. Toiseen ottoon se korjattiin, ja Toni ihastui siihen versioon niin paljon, että hän halusi vaihtaa Namáriën Nimrodelin tilalle käsiohjelmalevylle. Tätä nauhoitusta käytettiin myös jokaisessa näytöksessä erään kohtauksen taustalla. Namárië on Galadrielin, haltiakuningattaren, valituslaulu, jäähyväislaulu, jonka hän laulaa sormussaattueen lähdettyä Lórienista. Laulu on samalla jäähyväislaulu paitsi saattueelle, myös Keski-Maasta väistyvälle haltiakansalle.



#### 5.4.2 Laulun 3 oppimisprosessi

En siis tätä kappaletta nauhoitettaessa ollut ehtinyt laulaa sitä kovinkaan moneen kertaan. Halusin sen kuitenkin esimerkiksi, koska nauhoituksena ja opiskeltuna kappaleena se on aika tuore. Lisäksi nauhoituksen äkillisyyden vuoksi en ehtinyt kummemmin pohtia tai ajatella mitä laulan, vaan kaikki toteuttamani korut syntyivät alitajuntaisesti ja siis jo omaksumani tiedon ja asiantuntijuuteni pohjalta. Sean-nósin tyylipiirteiden soveltamisen tutkimisessa tämä laulu on sen vuoksi omasta mielestäni kaikkein mielenkiintoisin. Laulussa käytetty kieli on quenya, Tolkienin kehittämä täysin puhekelpoinen suurhaltiakieli. Mielestäni quenya muistuttaa foneettisessa pehmeudessaan paljon iiriä. Pehdyin sen ääntämiseen Tolkienin *Taru sormusten herrasta* –kirjan sekä erään Tolkienista ja kielistä kiinnostuneen ystäväni avulla. Nauhoituksessa lauloin nuoteista, mikä on varmaan vaikuttanut ainakin muuntelemaan vähentävästi sen lisäksi, että puhutaan läpi sävelletystä kappaleesta, joka runolaulumuotonsa vuoksi muuntelee jo itsessään.

#### 5.4.3 Laulun 3 analyysi

Namáriën melodia on melismaattisempi kuin kummankaan edellisen laulu-esimerkin melodia (ks. nuottiesimerkki 8). Tämä antaa lisämahdollisuuksia korujen esiintymiselle (enemmän paikkoja, missä niitä voi tehdä), mutta samalla melismat itsessään vähentävät koristelun tarvetta.

Laulun 3 yleisin korutyyppe ei poikkea aiemmista tapauksista: etuheleiden osuus kaikista tutkituista piirteistä on reilusti yli puolet. Muiden korujen esiintyvyys onkin jo tasaisempaa. Toiseksi käytetyin koru on etusävel (painoton) ja kolmanneksi käytetyin yllättäen sivusävel, jonka käyttö on aikaisemmissa esimerkeissä ollut vähäisempää. (Ks. taulukot 3 ja 4.)

Melodisen, kuten myöskään rytmisen muuntelun keinoja ei ole juuri käytetty, mihin kylläkin vaikuttanee kappaleen uutuus laulajan repertoarissa laulua tallennettaessa. Ensimmäisen ja toisen säkeistön välinen vertailu paljastaa (alkaen raidat 25 ja 29), että koruja esiintyy enemmän ensimmäisten neljän säkeen aikana. Selitystä en tälle ilmiölle osaa tämän analyysin perusteella sanoa. Arvelen fraasien määrän vaikuttavan jonkin verran: ensimmäisessä otoksessa on neljä musiikillista fraasia ja toisessa vain kolme (vaikka säkeitä Namarién otteessa onkin runomuodossaan kahdeksan).

TAULUKKO 3. Korujen ja muuntelukeinojen esiintyminen lauluesimerkissä 3 sekä määrinä että prosentteina.

Laulu 3	Namarié					
	Säkeistö 1		Säkeistö 2		Koko laulu	
Korutyyppejä/ muuntelukeino	määrä	%	määrä	%	Määrä	%
Etuhele	16	28,6	15	26,8	31	55,4
Muunneltu roll	3	5,4	3	5,4	6	10,7
Sivusävel	6	10,7	2	3,6	8	14,3
Etusävel (painoton)	6	10,7	5	8,9	11	19,6
Melodinen muuntelu	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Yhteensä:	31	55,4	25	44,6	56	100,0

Hengitystauot sijoittuvat laulussa 3 enimmäkseen tekstillisten fraasien perusteella, mutta poikkeuksiakin on. Kolme hengitystaukoa on jopa kesken sanojen (raidat 28, 30 ja 31), joka johtuu mielestäni musiikillisista seikoista, ei niinkään tietoisesta painottamisesta tai korostamisesta sekä kappaleen uutuudesta laulajan näkökulmasta. Ennen viimeistä sanaa laulussa on pieni tauko, jonka kuuntelun perusteella tulkitsin korostustauoksi, mutta nuotissa on kyllä siinä kohdassa kirjoitettu tauko (raitia 32). Kokonaisuutena tässä kappaleessa käytettyjen keinojen jakautuvuus on tasaista ja kuulokovaltaan laulu muistuttaa esimerkeistä ehkä eniten sean-nós-tyylistä laulua.

## 5.5 Lauluesimerkkien vertailu

Korujen ja muuntelukeinojen yksittäinen määrällinen esiintyminen lauluesimerkeissä (siis montako korua yhteensä) ei yksin kerro tyylin piirteiden käytöstä, paitsi että yrittystä ainakin on. Lauluissa käyttämäni korutyypit oli-

vat seuraavat: etuhele, muunneltu roll, sivusävel ja etusävel. Oletukseni eri korujen esiintymisestä pitivät paikkansa sikäli, että olin tietoinen etuheleen käytöstä. Rollien käytössä yllätti se, että yhtään ”puhdasta” rollia (ks. tarkemmin luku 4.4.2) laulussani ei esiintynyt, vaan kaikki käyttämäni rollit olivat tosiaankin muunneltuja rolleja. Ne eivät siis loppuneet aloitussäveleen, vaan jatkoivat aina jonnekin muualle ja siinä mielessä lähenivät intervallisen muuntelun erästä pienkeinoa<sup>17</sup>, mutta eivät kuitenkaan puhtaasti olleet sitäkään. Kummankaan, etusävelen tai sivusävelen, käytöstä en ollut tietoinen. Niiden käytön monipuolisuus (huomaa painoton sekä painollinen etusävel) sekä laajuus oli minulle uutta tietoa (yhteensä noin neljännes kaikista keinoista, ks. taulukko 4).

Etukäteen aavistin, että kappaleiden perusmelodia pysyy lähes samana kaikissa kappaleissa, mutta olin silti hämmästynyt, että intervallista, rytmistä ja melodista muuntelua ei joko esiintynyt lainkaan tai sitä oli todella vähän. Myös muuntelu korujen sijoituksissa eri säkeistöjen välillä oli melko vähäistä, mitä epäilinkin jo etukäteen yksipuoliseksi. Näiden keinojen tiedostamisessa ja käytön omaksumisessa minulla on vielä töitä tehtävänä tyyliin perehtymisessä.

TAULUKKO 4. Korujen ja muuntelukeinojen esiintyminen kaikissa lauluesimerkeissä yhteensä sekä määrinä että prosentteina.

Kaikki laulut	Kaikki korut yhteensä				Kaikki laulut	
	Säkeistöt 1		Säkeistöt 2		määrä	%
Korutyyppejä/ muuntelukeino	määrä	%	määrä	%	määrä	%
Etuhele	46	29,7	47	30,3	93	60,0
Muunneltu roll	12	7,7	12	7,7	24	15,5
Sivusävel	10	6,5	6	3,9	16	10,3
Etusävel	11	7,1	10	6,5	21	13,5
Melodinen muuntelu	0	0,0	1	0,6	1	0,6
Yhteensä:	79	51,0	76	49,0	155	100,0

Kokonaisuutena ajatellen olin siis osittain tietoinen piirteistä, joita käytin kelttilauluja laulaessani, mutta tiedostukseni myös syveni analyysin kautta. Muuntelun saralla kuvittelin tekeväni enemmän kuin mitä analyysin valossa tuli esille. Huomasin myös, että kaikista käyttämäni tyylikeinoista en ollut tietoinen. Kronologisesta vertailusta on vaikea tehdä päätelmiä esimerkkien

<sup>17</sup> Tarkoitan kahden sävelen välisen intervallin täyttöä asteikkokululla, ks. luku 4.4.2.

vähäisyyden ja laulun 1 nauhoitusajankohdan vuoksi, mutta jos tarkastellaan kappaleiden opettelu järjestystä, niin viimeisimmän kappaleen käsittely oli kaikista monipuolisinta. Olin myös tyytyväinen siitä, että Namáriëssa esiintyvät tyylipiirteet eivät mitenkään voineet olla ennalta suunniteltuja, joten se osoittaa minun oppineen hallitsemaan ainakin osaa keinoista melko syvällä tietoisuuden tasolla.

Ihannetilanne tyylin omaksumisen osoittamisen kannalta olisi ollut, että kaikkia tutkimiani piirteitä olisi löytynyt, vaikka yksi kutakin. Laulajana en kuitenkaan ollut noissa projekteissa vielä niin syvällä tyyliässä, että olisin kyennyt käyttämään koko skaalaa. Muuntelun vähäisyys vaikuttaa tyylin pääpiirteiden soveltamisen laatuun laulussani ja siksi muuntelun käytössä on kehittämistä, varsinkin kun se on yksi sean-nósin päätyylikeinoista.

## 6 YHTEENVETO

### 6.1 Minä sean-nós-tyylin omaksujana ja soveltajana

Laulamiani esimerkkejä tutkiessani totesin, että käyttämäni korut ovat monipuolisempia määrältään ja tyypeiltään kuin etukäteen oletin, mutta varsinaisia korujen kombinaatioita ei paria epäselvää tapausta lukuun ottamatta (muun muassa etusävel) esiintynyt. Analyysissakin onnistuin määrittelemään kaikki korut melko helposti johonkin kategoriaan kuuluvaksi. Mielestäni tämä osoittaa, että olen yksittäisten korujen käytössä melko pitkällä, mutta niiden hienovaraisempi käyttö ja yhdistely etenkin tekstiin ja sen sisältöön eivät vielä ole sisäistyneet. Varsinkaan muuntelu ei vielä oikein toiminut laulamissani esimerkeissä.

Voiko sanoa, että olen nimenomaan sean-nós-tyylin soveltaja? Tiu-kasti rajaten ei. Monet tekijät (kuten iirinkielisyys, vieras kulttuuri, esimerkit eivät ole sean-nós-lauluja) ovat minua vastaan, mutta olen pyrkinyt tekemään toisen maan kansalaisena parhaani. Nykyään sean-nósiä esitetään myös englanniksi, ja tyyliä opettelevat ihmiset, jotka eivät äidinkieleltään ole iirinkielisiä. Ohjelmisto on laajentunut sen myötä – suuret sean-nós-laulut ovat vielä arvossaan, mutta muitakin lauluja tyyllillä lauletaan. Sean-nósiä lauletaan konserttisaleissa, seminaareissa (esimerkiksi Irish World Music Centressä) – tai perheen piirissä, niin kuin ennenkin. Myös erilaiset soitinsovitukset ovat tulleet mukaan, eri poplaulajat (kuten Sinead O'Connor ja Iarla Ó Lionáird) ovat ottaneet vaikutteita sean-nósisista ja sävellyksiä sean-nóstyylisiin on tehty (muun muassa Sinead O'Connor, ja Iarla Ó Lionáird ja Seán Ó Riada). Levytykset ovat auttaneet minua paljon, samoin esiintymismahdollisuudet ja oma kokeilunhalu. Sean-nósiä voi oppia todella vain kuulonvaraisesti, eli paikan päälle menemällä ja laulajia heidän kontekstissaan kuuntelemalla. Olen siis sean-nós-tyylin keinoja omassa kontekstissani soveltava suomalainen laulaja.

Kiinnostukseni sean-nós-tyyliin lähti omasta laulustani ja ihastuksestani koristeluun. Kirjallisen analyysin lopputuloksena minulla on nyt joitakin perusmalleja, joita voin käyttää koristelun ja muuntelun toteuttamiseen. Laulamieni esimerkkien musiikillisen analyysin kautta tiedostin, mitä keinoja käytän nyt ja missä voisin kehittyä. Mielestäni olen tyylin soveltajana onnistunut lähes odotuksieni mukaisesti. Huomasin etten osaa kaikkea, mitä luulin, mutta osaan myös sellaista, mitä en tiennyt osaavani. Mielestäni sovellan laulaessani nimenomaan sean-nós-tyylin peruselementtejä, mutta yhdistän niihin alitajuisesti keinoja myös muista opiskelemistani tyyleistä, ja sovellan niitä kaikkia kunkin kappaleen vaatimuksien mukaan. Voisin kuvitella, että tämä prosessi on samanlainen myös uuden polven irlantilaisilla laulajilla, jotka eivät ole iirinkielisiä alun perin, ja saavat levyiltä ja televisiosta samoja vaikutteita kuin minäkin. Kronologisesti esimerkkejä verrattaessa voi mielestäni varovaisesti sanoa, että kehitystä keinojen esiintymisen ja niiden käytön monipuolisuudessa on havaittavissa.

## 6.2 Minä sean-nós-tyylin tutkijana

Olen tämän tutkimuksen aikana pureutunut aiheeseeni eri näkökulmista. Autobiografia oli matka omaan historiaani ja samalla laulamiseni ja kelttiinnostukseni jäljittämistä, minkä kautta opin omasta asiaan paneutuneisuudestani. Kirjallinen analyysi oli tutkimusmatka tyylin saloihin. Analyysin tekeminen ja tiedon suomeksi kääntäminen ovat auttaneet minua hyvin paljon tyylin koko olemuksen tiedostamisessa ja sitä myötä kelttiläisten laulujen laulamiseen herkistymisessä. Musiikillista analyysia tehdessäni laulajan ja tutkijan roolit olivat kaikkein vaikeimmin erotettavissa. Ote tutkimuspäiväkirjastani:

*Tutkijan kokemus oman laulamisen tutkimisesta: Varsinkin etuheitä, jotka ovat paikoitellen todella hienovaraisia, on vaikea kuulla. Siinä laulajan oma tulkinta korostuu! Päivi Järviö [vanhaan musiikkiin erikoistunut laulaja] sanoo hyvin kirjassaan Musiikin vierestä: polkuja tekemisestä tutkimiseen: "Kukaan ei tunne omaa ääntään niin hyvin kuin laulaja itse". Korujen kuulemiselle pitää herkistyä (24.2.2004).*

Tutkija-minänsä etäännyttäminen laulajan roolista on vaativaa paitsi itseään tutkittaessa, myös itsearviointissa. On uskallettava katsoa, kuunnella ja sa-

noa, missä ei onnistu ja mitä taitoja ja keinoja on vielä opeteltava. Lisäksi pitää uskaltaa luottaa omaan asiantuntijuuteensa ja uskaltaa tehdä päätöksiä ja valintoja. Tässä olen mielestäni onnistunut opinnäytteessäni. Onnistuin pitämään nämä kaksi erilaista roolia erillään, siinä määrin kuin tutkimuksen validiteetin vuoksi oli välttämätöntä. Laulajuuteni tuki kuitenkin samalla tutkijuuttani läpi työn (esimerkiksi analyysissa korujen ja muuntelukeinojen tulkinnassa). Tutkijana käytin tyyliin pureutumisessa lähes kaikkia mahdollisia keinoja, jotka Suomesta käsin (ja pro gradu -työssä) ovat mahdollisia. Laulajana pystyn tulevaisuudessa perehtymään tyyliin paremmin vain analysoimalla sean-nós-laulajia tai matkustamalla Irlantiin.

Itsetutkiskelun rehellisyys sekä raportoinnin tarkkuus ovat tarpeen paitsi tutkimuksen validiteetin kannalta, myös oman oppimiseni kannalta. Jos olisin yrittänyt kaunistella laulamistani, en oppisi sean-nósista mitään ja sekä laululliset että tutkimukselliset tavoitteeni jäisivät saavuttamatta. Motivaatio oppimiseen onkin yksi parhaista tutkimustani kantavista voimista.

### 6.3 Mitä opin tästä projektista?

Laulajan näkökulmasta olen pohtinut oppimistani jonkin verran jo luvussa 6.1. Tyylin olemuksen sekä sen toteuttamisen ja soveltamisen keinojen lisäksi olen oppinut näiden seikkojen *tiedostamista*. Olen myös oppinut tunnistamaan omia tapojani oppia näitä asioita ja saanut sitä kautta mahdollisuuden kehittyä tyylin omaksumisessa ja sisäistämisessä. Jatkossa laulajana ja esiintyjänä kehittymisen vaikein osuus lienee esitystilanteen saattaminen sean-nós-laulujen (tai balladien, joihin sovellan tyyliä) vaatimalle tasolle. Tällä tarkoitan vuorovaikutusta yleisön kanssa sekä tyylikeinojen soveltamista nimenomaan tekstin sisältöä palvelevaksi.

Entä miten tämä tutkimusmetodi ja tyyliin perehtymisjärjestys sopii jollekin toiselle laulajalle? Sanoisin, että se riippuu laulajan luonteesta, eli missä järjestyksessä oppii asioita, miten osaa imeä tietoa ja osaamista sekä soveltaa kirjoitettua tietoa ja mahdollisia äänitteitä käytäntöön. Jos haluaa olla tietoinen siitä, mitä tekee ja oppia tiedostamaan eri keinoja ja niiden käyttöä eikä opettajaa ole käytettävissä sanoisin, että tämän työn eri näkö-

kulmat ja metodit antavat keinoja hankkia tyylistä kuin tyylistä monipuolisemman kuvan kuin perinteinen ”yrittämisen ja erehtymisen” -metodi.

Prosessina tämä koko tutkimus on antanut minulle erilaisia keinoja käsitellä sean-nósin lisäksi myös muita laulutyylejä, niihin suhtautumista ja niiden laulamista. Sama tutkimuksellinen järjestys ja metodit eivät välttämättä kuitenkaan päde kaikkiin tyyleihin. Parhaiten ne mielestäni sopivat kuolonvaraisen, edelleen elävän ja kehittyvän tyylin tutkimiseen ja siihen tutustumiseen. Mielenkiintoista tässä vaiheessa onkin se, miten paljon tämän tutkimuksen tekeminen ja sen prosessi on vaikuttanut laulamiseeni ja tyylin soveltamiseen. Jos lähtisin opettelemaan jotakin toista minulle ihan uutta kansanmusiikkilaulutyyliä tämän opinnäytteeni keinoilla, lisäisin prosessiin vielä kirjallisen ja musiikillisen tyyliin perehtymisen lisäksi niiden jälkeen opittujen laulujen analyysin. Silloin vasta voisin olla todella tietoinen myös tämän tutkimusprosessin vaikutuksesta lauluuni. Tosin yhtä perusteellinen perehtyminen (esimerkiksi kirjallisesti) ei liene perusteltua, mikäli teen sen vain oppiakseni laulun tai tyylin ilman tutkimuksellisia tavoitteita.

Yhtenä jatkotutkimuksen aiheena voisi olla esimerkiksi yhden ja saman laulun analysoiminen eri laulajien laulamana ja näiden analyysien vertailu. Yksi laulajista voisin olla minä itse. Samalla se olisi mahdollisuus kehittää eteenpäin sean-nósin graafista analyysia. Tietokoneohjelmien käyttö apuna (laulettu musiikki kuvattaisiin esimerkiksi hertseinä) antaisi taas aivan uuden näkökulman aiheeseen. Silloin olisi mahdollista tutkia tyylikeinojen sijoittelun luonnetta sekä muuntelua paljon tarkemmin. Eritaustaisten laulajien (esimerkiksi traditionaalinen laulaja, sean-nósia soveltava poplaulaja, sean-nósia soveltava taidelaulaja) vertaileminen sean-nósin kehitymisuunnan selvittämiseksi on eräs jatkotutkimuksen aihe, joka minua itseäni tyylin soveltajana kiinnostaa valtavasti. Laulun oppimisen prosessia voisi tutkia äänittämällä sama laulu saman laulajan laulamana oppimisen eri vaiheissa ja vertaamalla näitä versioita.

Limerickin yliopiston Irish World Music Centren lehtori ja huilisti Niall Keegan on sanonut, että perinnemusiikissa opettajan pitäisi opettaa prosessia eikä lopputulosta (Niiranen 2000). Tulevana laulun- ja musiikinopettajana kannan tätä ajatusta arvokkaana lisänä käyttöteoriassani. Mielestäni sama ajatus sopii erinomaisesti myös itseopiskeluun ja vaikuttanee tulevaisuudessa kaikkeen uuteen oppimaani. Olen jatkanut kelttimusiikin lau-



lamista ja uusien kappaleiden opettelua tutkimusta tehdessänikin, tutkimuksen rinnalla. Lisäksi pääsin pitämään irlantilaisen laulamisen kurssia *Tampere Irish Dance and Music* -festivaaleille syksyllä 2004 juuri opinnäytteeni valmistumisen kynnyksellä. Opinnäytteestäni oli suuri hyöty opetusta valmistellesani sekä myös suoraan kurssilla opettaessani irlantilaisia lauluja ja niiden koristelu- ja muuntelutaktiikoita. Eräänlaisena loppumausteena opinnäytteeni cd-äänitteeltä löytyy tänä keväänä, keväällä 2004, oppimani laulu *For Ireland I Won't Tell Her Name*, jonka opin ilman nuotteja levyltä. Tämä laulu saa toimia saatteena laulamiseni ja tutkimiseni tulevaisuudelle ja antaa samalla työni lukijalle kuulokuvan, mitä olen tässä prosessissa oppinut. Kaiken kaikkiaan tämä tutkimus oli jännittävä matka vieraan kulttuurin sekä oman pääni sisälle. Opin paljon, ja mikä tärkeintä: tutkimuksen myötä löysin asioita, joista haluan oppia vielä lisää!

## LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

- AAPASUO, Kristiina & KOSKENALUSTA, Maija & NIIRANEN, Minja 2000. *Iskeekö maqam vai reel?* Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Kasvatustieteen proseminarityö.
- BODLEY, Seóirse 1973. Technique and structure in Sean-Nós singing. Teoksessa Hugh Shields & Seóirse Bodley & Breandan Breatnach (toim.), *Éigse Cheol Tíre/ Irish Folk Music Studies*, volume 1 1972–73 [teemajulkaisu]. Dublin: Folk Music Society. Ss. 44–53.
- BREATNACH, Breandán 1996 (1971). *Folk Music and Dances of Ireland*. Alunperin julkaissut Mercier. Kahdeksas painos. Dublin: Ossian & Mercier.
- BRENNAN-CORCORAN, Helen 1999. Step dancing / sean-nós. Teoksessa Fintan Vallely (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 383.
- BÜRKLIN, Christine 2004. *Die vielseitige - vielsaitige Viola da Gamba*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Pro gradu.
- DILLON, Myles - Ó CRÓINÍN, Donncha 1979 (1961). *Irish. A complete introductory course*. Kahdestoista painos. New York: David McKay.
- DOHERTY, Liz 1999. Grace note. Double stopping. Ornament. Roll. Tip. Treble. Triplet. Teoksessa Fintan Vallely (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 155–156, 109, 290, 322–323, 398.
- HAMILTON, Colin 1999. Session. Teoksessa Fintan Vallely (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 345–346.
- HEIKKINEN, Hannu L. T. 2001. Toimintatutkimus – toiminnan ja ajattelun taitoa. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Jyväskylä: Tekijät ja PS-kustannus. Ss. 170–182.
- HENIGAN, Julie 1999. Sean-nós / technique and variation. Teoksessa Fintan Vallely (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 338–339.

- HIRSJÄRVI, Sirkka & REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula 1997. *Tutki ja kirjoita*. Kolmas painos. Tampere: Tekijät ja Kirjayhtymä Oy.
- KOPKA, Matthew 1997. *Celtic Mouth Music* [cd-äänitteen kansilehti]. New York: Ellipsis Arts CD 4070.
- LAINEN, Timo 2001. Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II*. Jyväskylä: Tekijät ja PS-kustannus. Ss. 26–43.
- MAC CON IOMAIRÉ, Liam 1999. Sean-nós / song. Teoksessa Fintan Valley (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 336.
- MADDEN, Angela 1999. Liling. Teoksessa Fintan Valley (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 214–215.
- MEEK, Bill 1999. Ó Riada, Seán. Teoksessa Fintan Valley (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 288–290.
- MOULDEN, John 1999. Song. Teoksessa Fintan Valley (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 352–353.
- NÍ RIAIN, Nóirín 1988. *Stór amhrán – a wealth of songs from the Irish tradition*. Cork: Ossian.
- NIIRANEN, Minja 2003. *Sean-nós – laulutyylin salat*. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos. Musiikkikasvatuksen proseminarityö.
- NYKÄNEN, Noora 2002. *Ääni- ja hengitysharjoitukset laulun alkeisopetuksessa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Pro gradu.
- O BOYLE, Seán 1989 (1976). *The Irish Song Tradition*. Alun perin julkaissut Gilbert Dalton. Painosta ei mainittu. Cork: Ossian.
- Ó CANAINN, Tomas 1993 (1978). *Traditional Music in Ireland*. Alun perin julkaissut Routledge & Kegan Paul. Painosta ei mainittu. Cork: Ossian.
- O’CONNOR, Nuala 1991. *Bringing It All Back Home*. London: BBC.
- Ó MUIRITHE, Diarmuid 1999. Song / macaronic song. Teoksessa Fintan Valley (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 354–356.
- SAHA, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- SHIELDS, Hugh 2000. Ireland. Teoksessa Timothy Rice & James Porter & Chris Goertzen (toim.), *The Garland Encyclopedia of World Music, volume 8*. New York: Garland. Ss. 378–397.

- SKANIAKOS, Terhi 2004. *Mikä ihmeen monimuotogradu? Selvitys monimuotogradun sisällöstä ja muodosta*. Jyväskylän yliopiston taide- ja kulttuuriaineiden muuntokoulutuksen julkaisu 3/ Artes Liberales. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- TENHULA, Tytti & KUURNE, Leena & KOPONEN, Leena & KARJALAINEN, Asko 1996. *Akateeminen opetusportfolio - yliopisto-opetuksen itsearvioinnissa ja meritoinnissa*. Oulu: Oulun yliopisto.
- TUURI, Kai 1999. *Irlantilainen musiikki; Monikulttuurinen opetuspaketti musikinopettajille*. Moniku-paketti II (08.1999 vers. EA). Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Ú ÓGAIN, Ríonach 1999. Sean-nós / composition. Teoksessa Fintan Vallely (toim.), *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University. Ss. 336–337.
- VALLELY, Fintan (toim.) 1999. *The Companion to Irish Traditional Music*. Cork: Cork University.
- WILLIAMSON, Duncan & WILLIAMSON, Linda 1987: *A Thorn in the Kings Foot – Stories of the Scottish Travelling People*. Great Britain: Penguin Books.

Sähköiset lähteet ja henkilölähteet:

- HAAPANIEMI, Ria 2001. Sean-nós singing. Luentomuistiinpanot John O’Keeffen luennolta 23.3.2001. Luentopaikka: Music Department of National University in Maynooth. Irlanti.
- JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, Humanistinen tiedekunta 2002. *Tutkielmien arvostelu*. [WWW-dokumentti]. Tulostettu 2.7.2002.  
<http://www.jyu.fi/tdk/hum/arvostelu.html>
- KOSKENALUSTA, Maija & MAISIO, Mikko 2003. Henkilökohtainen tiedonanto 26.5.2003 ja 2.7.2003.
- LAITINEN-KARIPOHJA, Minna (ylläpitäjä) 2003. Ei päiväystä. *Portfolio*. [WWW-dokumentti]. Helsingin yliopiston avoin yliopisto. Tulostettu 29.4.2003.  
<http://www.avoinyli-opisto.fi/neuvonta/portfol.html>

- MACCOLL, Ewan & SEEGER, Peggy (1964?) 2002. "I never had a steady job"  
*Joe Heaney: A Life in Song* [artikkeli internet -lehdessä]. *Traditional Music* -lehden arkistot [päivätty 11.10.2002]. Viitattu 23.8.2004.  
<http://mustrad.org.uk/articles/heaney.htm>
- MCCANN, Anthony 1998. Sean-nos singing – A Bluffers Guide [artikkeli internet -lehdessä]. *The Living Tradition*, issue 24 july/june 1998. Tulostettu 2.5.1999.  
<http://www.folkmusic.net/htmlfiles/inart378.htm> tai  
<http://www.folkmusic.net/htmlfiles/navset3.htm>
- NIIRANEN, Minja 2000. Luentomuistiinpanot Niall Keeganin luennolta 11.4.2000. Luentopaikka: Irish World Music Centre, University of Limerick. Irlanti.
- TENHULA, Tytti 2003. Portfolio yliopisto-opiskelun työvälineenä [artikkeli Oulun yliopiston opetuksen kehittämissyksikön tietoverkkokouluttajakoulutuksen sivuilta]. Tulostettu 19.9.2003.  
<http://www.hallinto oulu.fi/optsto/tiveko/artikkeleita/opispofo.htm>

LIITE 1. Esimerkkiotteita John O'Keeffen graafisista merkinnöistä, otsikko on Melodic Analysis (joka näkyy vain puoliksi). Lisäksi alla on otteita muistiinpanoista merkintöjen selityksistä (Haapaniemi 2001). Ote 1:

Melodic Analysis

Beau dubh a Ghleanna 3

As sung by Seánie Buzathnach (Waterford)

The Wexford Carols ed. Bodley / D. Muir 17th

On christ's nativity =

M =

M =

- number of syllables

Ote 2 yläpuolella, ote 3 alapuolella:

normal

corremara

## LIITE 2. Keskeisin trubaduuriohjelmistoni.

## Alkuperä/opetteluvuosi/ kappaleen nimi

Wales	1999	Aberhonddu
Irlanti	1997	As I Roved Out
	1996	The Bantry Girl's Lament
Skotlanti	1995	Black Is the Colour
Irlanti	1999	Blackwaterside
	1996	Carrickfergus
	2000	Cockles and Mussels
Wales	1998	Dau rosyn coch
Irlanti	2004	For Ireland I Won't Tell Her Name
	2003	The Gardener's Son
Englanti	1995	Geordie
Irlanti	1997	Hindero horo
Wales	1998	Hiraeth
Irlanti	2003	Horo Johnny
	2000	I Am Awake
Skotlanti	1996	Lover's Heart
Wales	1998	Marchnad Llangollen
Suomi	2000	Mae Hi'n Wwyliau
Irlanti	2001	Never Wed an Old Man
	1998	Of This Land
	2001	Raglan Road
	1996	Ride On
Englanti	1994	Scarborough Fair
Irlanti	2002	She Moved Through the Fair
	1994	Six Ribbons
	1998	Song for Ireland
	1995	Sonny
	2003	Two Sisters
	2000	Weile, Waile
	2000	Whiskey In the Jar
	2000	Wild Rover
	1995	Will You Go Lassie Go?
Wales	1999	Yr eneth glaf
Yhteensä	33	laulua.

LIITE 3. Lista kuuntelemistani kelttimusiikin äänitteistä (joistakin).

Altan: Blackwater 1996. Virgin Records CDV2796. CD.

Altan: Another Sky 2000. Virgin Records CDV3001. CD.

Amhráin ar an Sean-Nós anon. mid 1990. [Sean-nós –laulujen ja laulajien kokoelma]. Eri esittäjiä. RTÉ CD 178. CD.

Begley & Cooney: Meiteal anon.1998?. Hummingbird Recordings HBCD 0004. CD.

Brennan, Máire: Perfect Time 1998. Word Records CD 69143. CD.

Bringing It All Back Home 1991. [Music from the BBC TV-series]. Kaksi levyä. Eri esittäjiä. BBC CD 844. CD.

Canu Gwerin Newydd (goreuon) 1996. [New Welsh Folk Music (the best of)]. Eri esittäjiä. Sain C2146. Cassette.

Celtic Folk Festival 1983. [Lauluja ja tansseja Irlannista, Walesista ja Bretagnesta]. Eri esittäjiä. Calig cal MC 588. Cassette.

Celtic Mouth Music 1997. Eri esittäjiä. Author Matthew Kopka. Ellipsis Arts... CD 4070. CD.

Celticum: Green Circle 2002. Omakustanne celt 12002. CD.

Clannad: Landmarks 1998. Atlantic tai BMG/RCA 74321560072. CD.

Clannad: Magical Ring 1983. RCA ND71473. CD.

Clannad: The Ultimate Collection1997. BMG/RCA LC 0316. CD.

Coughlan, Mary: Love me or leave me 1994. [The Best of Mary Coughlan]. Warner Music WEA ?. CD.

Daithi Rua: Better The Devil You Know 2002. Lacha Records. CD.

DeDanann: The Best Of DeDanann 1987. Shanachie SH79047. CD.

DeDanann: Song for Ireland 1990. Sugar Hill records SH-CD-1130. CD.

Dervish: At The End Of The Day 1996. Whirling Discs CD-KM-9507. CD.

Fernhill: Whilia 2000. Beautiful Jo Records BEJO CD-30. CD.

Gorau Gwern II 1986.[The Best of Welsh Folk II ]. Eri esittäjiä. Sain C933G. Cassette.

Hayes, Tommy: A Room in the North 1997. Hanna Music OPP CD 001. CD.

The Irish Rover (20 classics From The Esmerald Isle) 1996. Emporio EMPRCD 659. CD.

James, Siân: Distaw 1993. Sain CD 2025. CD.

Keegan, Niall: Don't Touch the Elk 1999. Elk Records ELK001. CD.



## LIITE 3. (jatkuu)

Koskenalusta, Maija & Maisio, Mikko: *Insomniac* 2002. Opinnäytetyö, Irish World Music Centre, University of Limerick, Ireland. CD.

*The Liling Banshee* 1985. [traditional Music for Celtic Harp. Eileen Monger]. Saydisc records CD-SL 348. CD.

Lúnasa: *The Merry Sisters of Fate* 2001. Keltia Musique KMCD128. CD.

*Music From Celtic Brittany* 1997. Eri esittäjiä. ARC Music EUCD 1383. CD.

Ní Riain, Nóirín: *Caoineadh na Maighdine* 1980. Gael-linn CEFCD 084. CD

Ó Riada, Sean (agus Seán Ó Sé & Ceoltóiri Cualann): *O Riada Sa Gaiety* 1969. Gael Linn CEFCD027. CD.

Parsons, Niamh: *In My Prime* 2000. Green Linnet Records GLCD 1203. CD

*Riverdance & Lord of the Dance (music inspired by)* 1998. Eri esittäjiä. Disky DC 888662. CD.

Sibyl Vane: *Woman of Stone* 1999. Sibelius Academy Music Education Department MKCD101. CD

LIITE 4. Uudenvuoden konsertin käsiohjelma 31.12.1998. Ag Críost an Síol esitettiin siellä ensimmäisen kerran.


Walesista on myös harppukappale 'Tôn Alarch' (Jousenen sävelmä), jonka ensimmäinen muistiin-tallennettu versio ilmestyi vuonna 1802 julkaistussa 'Bardic Museum' -kirjassa, kokoajana Edward Jones, raiteilijanimitään 'Y Bardy Brenin' (Kuninkaan bardi). 'Carol a Blwch' (Rasiajoululaulu) edustaa walesilaista joululaulutraditiota. Tämän kappaleen tekstissä Jee-susta verrataan symbolisesti rasiaan, joka sisältää kaikki ihmisen ja ihmiskunnan tarvitsemat lahjat.

Irlantilainen säveltäjä Sean O'Riada oli merkittävä maansa kansanmusiikin uudistusliikkeen edustaja. Hänen tutkimuksensa loivat perustan Irlannin vanhimpien perinnekerrostumien uudelleenarviointiin, ja hänen 'nykykansanmusiikkiyhteystään' nimeltään 'Ceoltoiri' Chulainn' kasvoi sittemmin eräs Irlannin tunnetuimmista esiintyvistä ryhmistä, 'Chieftains'. O'Riadan omisissa sävellyksissä Irlannin musiikkiperinne on vahvasti kuultavissa. Laulu 'Ag Críost an Shíol' (Kristus on Siemen) kuuluu hänen 'B-duurimessuunsa'. Ohjelmassa viimeisenä on yhdistelmä kahdesta walesilaisesta sävelmästä. Ensimmäinen niistä, 'Hiraeth' (Kaipu), kuvaa ihmisyhdämyksessä asustavaa ja sitä jäytävää kaipuuta johonkin; kaipuuta, joka ei anna rauhaa yölläkään, ja jonka rinnalla kullat ja hopeat ovat katoavaa. Jälkimmäinen, 'Nós Galan' (Juhlayö), on hyvin tunnettu joululauluna, vaikka alunperin onkin uuden vuoden juhlaan liittyvä kappale. Tähän olemme liittäneet muutamia Edward Jonesin harpulle seppittämiä muunnelmia, jotka Jones julkaisi kirjassaan 'Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards' vuonna 1784.

*Y Nadolig -  
joulunajan musiikkia  
Irlannista, Skotlannista  
ja Walesista*

**Uudenvuodenaaton yökonsertti**  
Keltinmäen kirkossa  
31.12.98 klo 22

**Minja Niiranen: laulu, kitara**  
**Pekka Toivanen: harput**

Ohjelma 30 mk 

**Y Nadolig - joulunajan musiikkia Irlannista, Skotlannista ja Walesista**

**Ohjelma:**

1. Turlough O'Carolan (1670-1738):  
**Carolans Concerto**
2. Trad (Irlanti):  
**Bantry Girl's Lament**
3. Trad (Irlanti):  
**Carrickfergus**
4. Tuntematon (Wales, 1400-luku):  
**Caniad San Silin**
5. Alexander Montgomerie (1552?-1597):  
**Come my Children**
6. Trad (Wales):  
**Yr Eneth Glaf**
7. Trad (Wales):  
**Tôn Alarch**
8. Trad (Wales):  
**Carol a Blwch**
9. Sean O'Riada (1931-1971):  
**Ag Críost an Shíol**
10. Trad (Wales)/Edward Jones:  
**Hiraeth/Nós Galan**

Turlough O'Carolan on sanottu sekä Irlannin viimeiseksi bardiksi' että 'Irlannin kansallisäveltäjäksi'. Tämä sokka harpunoittaja oli, oman maansa perinnesävellyksien ohella, erityisen innostunut italialaisesta musiikista, erityisesti Corellin ja Vivaldin sävellyksistä. Italialaisen tyylin vaikutus on kuultavissa 'Carolan's Concertossa', tekijänsä ehkä tunnetuimmassa sävellyksessä.

'Bantry Girl's Lament' on merkitty ensi kerran muistiin 1800-luvun puolivälissä. Kyseessä on surullinen tarina tytöstä, jonka sulhanen on pakotettu taistelemaan brittijoukkojen mukana Espanjassa.

Myös 'Carrickfergus' on tallennettu jo viime vuosikymmenellä. Laulun aiheena on siirtolaisiksi joutuneen ihmisen pohjaton ikävä kotiseudulleen.

'Caniad San Silin' on peräisin walesilaisesta 'Robert ap Huw-käsitteilykirjasta', joka sisältää keskiaikaista harppumusiikkia, ollen tietyllä tavalla vanhin sävellyksellinen kokoelma Euroopassa. Vanhan walesilaisen harppumusiikin tyyliin kuuluivat pitkähköt, erilaisia näppäily- ja sammuustekniikkoja sisältävät muunnelmasarjat. Tämä teos on omistettu Pyhälle Gilesille, joka vaikutti 600-luvulla.

Skotlantilainen Alexander Montgomerie on tekstitäntynyt laulun 'Come my Children', jossa nuori nainen (mahdollisesti Maria Magdalena) kertoo rakkaudestaan Kristukselle. Sävelmän tekijä on tuntematon.

Walesilainen balladi 'Yr Eneth Glaf' (Sairas tyttö) on kertomus nuoresta neidosta, joka roivoo lämpimän kesäsaan parantavan hänet. Mutta kesä tuo ainoastaan kukat hänen haudalleen...

## LIITE 5. Yr Awenin konserttiohjelma, Soi Festivaalit 13.3.1999.

- YR AWEN 13.3.1999
- Sanna Kiinenen: fidele laulu  
Minja Niiranen: laulu, lyömäsoittimet  
Pekka Toivanen: harppu, lyryra, äänitely
- Ohjelma:
1. Anon. (n.v. 1281): 'Ex te lux oritur'
  2. Anon. (n.v. 1475 ?): 'Gosteg yr halen'
  3. Anon. (n.v. 1450 ?)/Dafydd Athro ap I Coef (n. 1385-1430)/Gwerful Mechain (1400-luku): 'Cainc Dafydd brofwoydd/Gosteg Dafydd Athro/I Wragedd eiddigeddus'
  4. Anon. (n.v. 1450 ?)/Anon. (n.v. 1500): 'Caniad Suwsana/I Y ddigan y droell'
  5. Minja Niiranen/Anon. (n.v. 1600): 'Mae hi'n Wylfar'
  6. Anon. (1100-luku): 'Nobilis humilis'
  7. Anon. : 'Thomas the Rhymer'
  8. Anon. (n. v. 1400 ?)/William Cynwal (? - n. 1587): 'Caniad Ystafell/Marwnad Dafydd Maenan'
  9. Anon. (1400-luku): 'The Pleugh Song'

Vuoden 1999 SOI-festivaalia varten olenneet koonneet musiikillisen kokonaisuuden osikoin. Keskiajan kelttiläistä minimalismia alle. Otsikko tekee pikidiä oireutta rahitsenällemme sentille, joka sisältää runsaat mikroosoina tapahtuvaa muunnellua kinneliden rakenneilisen kehysten puitteissa. Erityisen savuisi tämä on kuitlavissa sivuissa, jotka ovat peräisin kuitlavissa walesilaisesta Robert ap Huw-käsikirjoituksesta vuodelta 1613. Käsikirjoitus sisältää puolisassa keskiaikaista, aluperin kuitlavaraisesta välityttyä, musiikkia harpulle ja erwhyllyraalle. Monia käsikirjoituksen sivuilla on 1300- ja 1400-luvulta yhäidästy runojen restitoinnit, sekä niiden laulomiseen. Tuollon sekä runouden (cerdd dafod) että harpon- ja erwhinsioiton (cerdd dant) mestarin arvoin (percerdd) sävritänneet olivat arvostettuja taitteen ammattilaisia, joiden sosiaalinen status keskiajan Walesissa, erityisesti kelttiläisen aateliston keskudessa, oli korkea. Ensimmäisen ominaisuuskuksiaan oli kyyky saada oikeanlaatuinen inspiraatio (yr awent) esityksillemme, sillä heiltä saatettiin vaatia tyylimuokausa runoelmia ja/tai musiikkikappaleita milloin ja missä tahansa.

Avauskappaleemme 'Ex te lux oritur' tunnetaan myös nimellä 'Orkney Wedding Song'. Musiikillisesti kysymyksessä on sekvenssimuotoinen (A BB CC DD ...A) kertomus Skotlannin prinsessa Margaretin ja Norjan kuninkaan Erik I:n häijäihallisuksista, ja samalla ositus Brittein Saarten ja Skandinavian kiinteistä kulttuurisuhteista keskiajalla. Kappaleen alkuperäiskäsikirjoitus on Uppsalassa, mutta sekä teksti että musiikki ovat mitä todennäköisimmin Skotlannista.

'Gosteg yr halen' on ensimmäinen esimerkkimme 'Robert ap Huw-käsikirjoituksen' musiikista. Sen rakennetyyppi, 'gosteg', perustuu samanlaisena toistuvan harmonisen kaavan ('mesur') ja melodis-harmonisen lopukkeen ('diwedd') varaan. Harmonisen kaavan pohjalle soittaja tekee muunnelmia (kaikkiaan kaksiosta), soittaen kunkin 'kierron' jälkeen samana pysyvän lopukkeen. 'Gosteg yr halenin' väitettiin aikoinaan liittyneen kuningas Arthurin hoviseremonioihin, ja soitetun silloin, kun suola-asiaaa (halen = suola) kannettiin ruokapöydään. Väitteeseen todellisuuspohja on vähintäänkin epäilyttävä; kyseessä on enemminkin 1500-luvulla Walesissa vaikuttaneiden bardisen kulttuurin edustajien yritys nostaa taiteensa virallista arvostusta vanhojen auktoriteettien avulla.

'Cainc Dafydd brofwoydd' ja 'Gosteg Dafydd Athro' ovat nimikään 'Robert ap Huw'-käsikirjoituksesta. Ensimmäinen ('Profetta Daavidin sävelmä') saattaa viitata Vanhaan Testamentin kuningas Daavidin, joka keskiajan kuvataitossa esitettiin usein soittamassa lyryraa tai harppua. Toisaalta se voi myös viitata kuitlavissa walesilaiseen runoilijaan Dafydd ap Gwilymin (n. 1320-1370), jota myöhemmät runoilijapolvet kutsuivat 'profetaksi', ja jonka tiedetään itse soittaneen harppua.

'Gosteg Dafydd Athro' on rakenteeltaan edellisen 'gostegin' kaltainen;ässä tapauksessa harmoninen kaava on kuitenkin erlainen, ja muunnelmia yksitoista.

'Gosteg Dafydd Athro' on esimerkiksi 'cerdd dafodin' ja 'cerdd dantin' (Katedraalisille vaimoille) on esimerkiksi 'cerdd dafodin' ja 'cerdd dantin' yhteensovittamisesta, ja samalla keskiajan Walesin eroittaisista runoista. Runoteksissä nuori lytytö varsin suoranaisesti kehuu ja esittelee niitä ominaisuuksiaan, joiden avulla hän saa kaikki fyysisesti hyvin varustetut miehet omaan käyttökseen. On mahdollista sanoa mieltään tekstin omakohtaisuudesta siitäkin huolimatta, että runoilija Gwerful Mechain itse oli nainen.

'Caniad Suwsana' ja 'Y ddigan y droell' kuuluvat myös Robert ap Huw'n musiikillisimään materiaaliin. Niistä 'Caniad Suwsana' saattaa olla omissa teksteissä Gwrfudd ap Cynanin (vaikuttanut 1100-luvun alussa pohjois-Walesissa) tyttärelle. Kappaleen näimen yhteyteen on jossakin käsikirjoituskäytössä liitetty sana 'marwnad' ('olehty', 'valittelu'), mikä tekee oikautta sen melankoliselle luonteelle. 'Y ddigan y droell' (suunnaksaisesti 'Rukkipöydän liike') on lyhyehkö soitintuokerto, jonka päätöksissä fidele ja harppu improvisoivat.

Minja Niiraseen shuollama runo 'Mae hi'n wylfar' toimii esimerkkinä vanhaan ja uuden kohtaamisesta. Runoteksissä kuvataan vierailevan Skotlannin vanhaan bardisen taitteen kultaista aikaa, joka on aittamatta jäänyt 'uudonkaikun turhuuden' jälkeisiin. Ajaton aihe, joka antaa jädellään tulise lauluteksissä ja musiikkikirjoituksissa esiin. Vanhaan traditioon säilyttämiseen osana edellä perinnettä edellyttää löisöinä sen osittamista uudelleennuokkamuunista, josta Minjan sävellyksessä on kysymys.

Orkneyn saarilla on peräisin pyhälle Magnukselle omistettu 'Nobilis humilis', Magnus Erlingson oli kristinuskoon kääntynyt viikinki, jonka lähen serkkunsa Haakon murhasi vuonna 1116. Kaksikymmentä vuotta kuolemansa jälkeen Magnus julistettiin maarttyyriksi ja Orkneyn saarten suojeluspyhämykseksi.

'Nobilis humilis' edustaa tyylilä nimellä 'gymel', jonka ominaispiirteisiin kuuluu rinakkaisissa tersseissä laulaminen ja/tai soitaminen. Tämäntyyliin peritteen oletetaan tulleen Britanniaan Skandinaviasta, ja levinneen keskiajalla Skotlannin kautta myös muun eteläisnäin osiin, Wales mukaan lukien.

'Nobilis humilis'-kappaleen varhaisin käsikirjoituslähde on sama kuin 'Ex te lux oritur'-sekvenssin, sijaiten siis Uppsalassa.

Ballad 'Thomas the Rhymer' kertoo Irlannin Thomas of Erledouneesta, joka eli 1200-luvulla Skotlannissa. Hänen sanotaan kohdanneen halloijoiden kuningattaren, jonka seurassa hän maikkusi halloijoiden maahan viipyen siellä alkusi seitsemän vuotta. Kuningatar lahjoitti Thomasillemme laidon ('kield', joka ei valehele'), antaen hänelle sitä ennen omanen puusta, joka oli syntynyt ihmiskunnan päälle aikanaan lankovista kirouksista. Thomas palasi aikanaan ihmisten pariin, ja erustiit runoissaan (joita on säilynyt) asioita, jotka sittemmin toteutuivat (mm. molemmat maailmansodat). Viisi vuotta paluunsa jälkeen Thomasin sanottiin meneen takaisin halloijoiden luokse, eikä häntä sen koommin enää nähty.

Takaisin Robert ap Huw-käsikirjoitukseen, ja kappaleeseen 'Caniad ystafell'. Kysymyksessä oleva sävelmätyyppi on 'caniad' (suunnaksaisesti 'laulu'), joka 'gostegin' tavoin noudattaa 'variaation ja lopuke'-tyyppiä rakennetta, ollen kuitenkin harmonialtaan, samoin kuin variaatioiden keskeisten suhteiden epäsäännöllisempi kuin 'gosteg'. Nimi 'Caniad ystafell' (ystafell = sal, kamaari) saattaa olla peräisin niiltä ajoilta, jolloin (Hywel Ddan lakien mukaan) hovien muusikkokuntaan kuuluuut 'bardd stafell' oli veloitettu soittamaan ja laulamaan filantem kullonkin niin vaateissa, kuningattarelle ja hänen seurueelleen tämän yksityishuoneistossa. Kun viimeinen "oikea" Walesin prinssi Lywelyn kuoli (v. 1282), bardit menettivät asemansa hovissa, ja joutuivat turvautumaan toisten työnantajien (mm. papistoin) suojelukseseen. Luussa alosuihteissa he vuosatajojen ajan yhä uudellen palaivat lauluisaan 'meneetyn' itsenäisyyden kunniaksaeseen aikaan. 'Caniad ystafell' voidaan siis ymmärtää eräänlaisena 'musiikillisena nostalgiaana', ja tällä tunnelmaa tokoe William Cynwalin, 1500-luvulla vaikuttaneen runoilijan, elegia harunsoittaja Robert ap Hywel Lywelyn muistolle. Tekstin mukana kaikki musiikillisesti jalo ja yleisä (= vanha bardien taido) on Robert ap Hywelin mukana kaikki kadonnut maan päältä. Runoilijan sanoin 'Robertin runuisarkku on samalla koko musiikin runuisarkku'.

Lopuksi palaamme takaisin Skotlantiin ja vanhaan maanylijelyskrituaaliin liittyvään lauluun 'The Pleugh Song'. Kyseessä rituaalissa, jonka juuret ovat esikristillisiä aikakaudelta ja saattaa liittyä vanhaan bedelmallisykskulttiin, joutko elämäksi nukeutumelta maatyöläisä tulevat työvuoden alkajaisiksi kortomaan talon isännälle, että tämäin härkä on tullut liian vanhaksi, ja samalla työkyvyttömäksi. Kutsamalla toinen toisiaan nimellä, sekä luottamalla työvälineiden osia he pyrkivät todistamaan isännälle omaa soveltuvuuttaan tämän palvelukseen. 'The Pleugh Songin' kaksi kaanonissa olevaa yläääntä edustavat maatyöläisiä, ja niiden alapuolinen osittamotobasoo kuvanaomillisesti maata.

LIITE 6. Yr Awenin esiintymiset Ryttylässä 2000 ja Kaustisella 2002. Otteita käsiohjelmista.

Kaustinen Folk Music Festival 13.-21.7.2002 • www.kaustinen.net

# VARO!

## Se on tarttuvaa

### Ryttylän Renessanssi 2000

1.-30.11.2000

**TIISTAI 16.7.**

**FESTIVAALIAREENA**  
10.00-11.00 TANSSITUPA  
Kansantanssien opetusta, Hannat ja Heikit opettavat.

11.00-12.00 RIPASKAKISA 2002  
Amatööreistä ammattilaisiin, taidolla ja huumorilla. Ilmoittaudu 15.7. mennessä Kansantaiteenkeskukseen, p. (06) 8604 111.

13.00-14.30 MUKULAMATINEA  
Lapsiesiintyjä ja lasten suosikkeja koko perheelle. Mukana mm. pienimmät kaustislaiset tanssijat, Näppäripelimanneja koko Suomesta Norjaan ja Etelä-Afrikkaan asti sekä pääesiintyjänä Loiskis ja Mikko Perkoila.

Näppäreitä ja Mauno Järvelä

...Ohjelma:



Yr Awen

**su 12.11. klo 18**  
Allinna, Riihimäki  
**VANHA KULTILÄISTÄ MUSIIKKIA JA YLÄMAAN USVAA**

◆ Yr Awen  
Sanna Kivinen – fidel, laulu  
Minja Niiranen – laulu, lyömäsoittimet  
Pekka Toivanen – harppu

Liput: 50/20 mk, lapset ilmaiseksi

**KLUBI**  
21.00-02.00  
TSUUMI-KLUBI JA WALESILAINEN ILTA  
21.00 Tsuumi tanssii ja kansantanssittaa, chill-out klo 23.00 historiallista Walesin harppumusiikkia esittävän Yr Awenin (Suomi) sekä modernin walesilaisen Julie Murphyn ja fernhill-yhtyeen kanssa klo 24.00.

Aluelippu tai 5 € ovelta.  
Alle 18-vuotiaille oma uudistettu katsomo baareineen parvella.

kaustinen.net

# Kelttimusaa Made in Finland

## Onko suomalainen riittävän irkku?



Jyväskyläläisyhtye Celticum valoitaa irlantia sen omilla osilla.

**KUN ARVOSTETUN** Iroos-lehden päätoimittaja **Ian Andersonia** pyydettiin nimeämään kaikkien aikojen suosikkibändejään, hän otti listalleen paikallisen **3Mustaphas3:n**. Tai jos avaan tarkkoja ollaan, kyseessä on seitsemän perengeniäläisen miehen muodostama kokoonpano, jonka jäsenet loivat itselleen slaavilaiset validentiteetit. Levyjen kammassa kapumiehet tuottavat vakavasti perinnesoituttuaa. Levyjen bisneissä he murtaavat englantia. 3Mustaphas3:esta tuli suosittu.

Tai otetaan toinen bändi: Jyväskylän yliopiston musiikkiteoksen laitoksella toimiva **Celticum**, joka on juuri julkaissut ensimmäisen levynsä. Kumpikaan musiikkisivustoin toimenpiteisiin he ovat ryhtyneet saavuttaakseen uskottavuutta yleisönsä silmissä? Kumpika "irlantilaisia" heidän pitää olla menestyksellem?

Bändin harjoittaja, **Pekka Toivasella**, on asiasta selkeä näkemys perustuen kokemuksiin yhtyeen toissakeväseltä Irlannin kiertueelta, jolla myös osa levyjen kappaleista äänitettiin. "Se opposiitoin voi silmään. Me ajateltiin, että hemmetti, ei meidän tällan irlantilaisempia tarvitse olla."

**OIKEASTAAN TOIVANEN** kyseessä on kotoa ajatteltavampi: "Ei me pyritäkään olemaan mitään huonoja kloonajeja irlantilaisista tai walesilaisista. Vaan ainoa tapa, jolla me voidaan lähestyä tätä musiikkia, on että me tunnustetaan omat juuremme. Jos me tehdään se aidosti, siitä nauttien, niin se kyllä välittyy yleisölle."

Viulisti **Nina Aijo** ja laulaja **Minja**

**Niiranen** yhtyvät Toivasen mielipiteeseen. "Sehan on vain luonnollista, että me puhutaan omalla äänellä. Me esittelemme sitä musiikkia suomalaisidentiteettinä läpi."

Yhtyeen ohjelmistoa ei erityisesti ole rajattu kelttiläiseksi, vaan vaikutteet ja juuret on nostettu reilusti pöydälle. Levyllä on mukana esimerkiksi joulukappaleita, jotka on mukana omia biisejä.

Toivanen haluaa vielä vähän avata vaikutteyrähtiä: "Tulkijat ovat tyypillisiä sellaisia, että he pyrkivät tekemään musiikkia vakuunkamamaa, mutta sa-

**ERAS PIENI KYLÄ** välillä Dublin-

Limerick. Muuttaman talon lisäksi kylässä on vain pubi, jonka ikkunaan tänä kyseisenä iltana koristaa A4: "FINNISH BAND TONIGHT". Arvostimme saapuvat paikalle myöhässä ja väsymänä, mutta illasta onkin tuleva iltojen iltana.

"Me ajateltiin, että voi ei, mutta siitä tulikin paras keikka. Kaikki juomat ja ruuat tuli talon puolesta, ja paikalla oli avain tupaen täynnä. Sulkemisajan jälkeen kahvimme vedettiin alas ja homma jatkui keittion puolella, jossa me pakollisesti poltettiin. Välillä meidän tevitettiin tanssimaan, sellaista kuvioitussia", bändin ohjelmistoon.

**KAISA PASTILA**

Celticum-laulaja Minja Niiranen soolokeikalla Ponnell'sissa 27.2.

diläiset musiikitelevat.

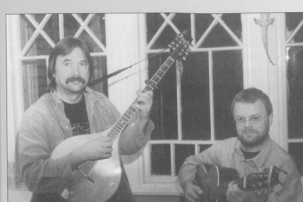
"Ja yhdessä vaiheessa se baarimikko tuli laulamaan ja se lauloi avain jumalaisella äänellä *Carrickfergusin*. Sitä pätevää lähten Carrickfergus on kuulunut bändin ohjelmistoon."

# LIITE 8. Trubaduuriesiintymisiä. Pomarkku Irish Festival 2002 ja 2003. Otteita leikekirjasta ja käsiohjelmista.

www.pomarkku.fi/irishfestival
www.pomarkku.fi/irishfestival

E  
S  
I  
N  
T  
Y  
J  
Ä  
T

## Duo Odo



Duo Odo  
lavalla:  
pe 2.8.  
Pisakassa  
klo 19 ja 22  
10 €

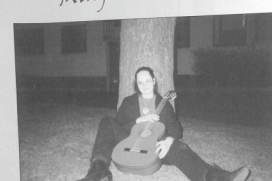
Duo Odo on musiikin ammattilaisten perustama akustinen kokoonpano.

Monipuolisen ryhmän ohjelmisto venyy pelimannimusiikista jazziin. Väliin mahtuu mm. bossanova, bluesia, kantria ja poppia.

Esä Jokiranta: laulu, kitara, mandoliini ja piano; Sakari Seppälä: laulu, huulit, mandoliini ja busuki

O  
H  
J  
E  
L  
M  
A

## Minja Niiranen



Minja Niiranen  
lavalla la 3.8.  
Kilkeny-klubilla  
klo 14  
Ilmaiskonsertti  
Pisakassa klo 16  
12 €  
su 4.8.  
Tällissä klo 12  
ja 15.30  
5 €

Kelttiläiset melodiat, kielet ja mytologia ovat trubaduri Minja Niirasen intohimo. Tuleva musiikin- ja laulunopettaja on erikoistunut kelttiläiseen musiikkiin mm. Jyväskylän yliopistossa.

Niirasen ohjelmisto koostuu pääosin englantinkielisistä irlantilaisista ja skotlantilaisista laulemistista sekä walesinkielisistä balladeista.

### Perjantai 2.8.

**PISAKA** 10 €  
18.00 Sirkus  
19.00 Duo Odo  
20.00 Tuusti, Irlanti  
21.00 Perilliset  
22.00 Duo Odo  
23.00 Sirkus  
24.00 Hurven  
00.45 Perilliset

**TALLI** 10 €  
17.00 Rauni Rokka  
18.00 Hurven  
19.00 Kati Pellinen  
20.00 Shebeah  
22.00 Sienna/Irlanti  
00.00 V-M Järvenpää & M. Sundqvist

**HAKALINNA** 10 €  
20.00 Johanna Siekinen  
Spectre

**KIRKKO** 10 €  
19.00 "I believe - mind usko!"  
Kaksi kantoria & Elvis

**KILKENNY-KLUBI ILMAISKONSERTIT**  
14.00 Zamburu, rumputyönnä ja tanssia  
15.00 Rauni Rokka  
16.00 Kati Pellinen

Ohjelmat organisoit  
POMARKKU

### Lauantai 3.8.

**KILKENNY-KLUBI** 20 €  
**PÄÄKONSERTTI**  
20.00 Pádraig O'Rourke, Irlanti  
DEIRISH Irlanti  
Seitsemän Seitshuulia

**PISAKA** 12 €  
16.00 Minja Niiranen  
17.00 Puhku  
18.00 Sibyl Vane  
21.00 Door on Floor  
22.00 Kaskikok  
22.45 Door on Floor  
23.45 Sibyl Vane  
00.45 Tuusti, Irlanti

**TALLI** 12 €  
16.00 Jolly Cover  
18.00 OpaAnni  
19.00 Harry Wessmannin yhtye  
20.00 Sibyl, Irlanti  
23.00 Gankninn  
23.00 Bearty Dancers  
23.30 V-M Järvenpää & M. Sundqvist

**HAKALINNA** 5 €, ei ennakkoa  
20.00 Irish Disco

**VANHA KIRKKO**, vapaa pääsy  
19.00 Mustarastas

**KILKENNY-KLUBI ILMAISKONSERTIT**  
12.00 Harry Wessmannin yhtye  
13.00 Bearty Dancers  
14.00 Minja Niiranen  
14.30 Länsirannikon Pelimannit  
15.30 Ilkka Kuosmanen show

### Sunnuntai 4.8.

**PISAKA**, vapaa pääsy  
15.00 Harry Wessmannin yhtye

**TALLI** 5 €, ei ennakkoa  
12.00 Minja Niiranen  
13.00 Johnny & Orphans  
15.00 Bearty Dancers  
15.30 Minja Niiranen

**HAKALINNA**  
10 € S-etukortilla 8 €  
alle 2-v. maksuttala  
12.00 Vanguntaininikki  
Ilkka Kuosmanen

**VANHA KIRKKO**  
10.00 Pelimannit/maalipalvelus

**KIRKKO** 12 €  
16.00 Cappelletti Pro Vocale

**KILKENNY-KLUBI ILMAISKONSERTIT**  
12.00 Spectre

Pomarkku Irish Festival toimisto:  
Kinnarivärsä  
Vänhalie 14, 29630  
POMARKKU  
puh. (02) 550 5641  
050 510 8554  
fax (02) 541 9943  
irishfestival@pomarkku.fi  
www.pomarkku.fi/irishfestival

Oikeudet muutoksiin pidätetään.

## Ohjelma:

### Perjantai 1.8.

**PISAKA** 10 €  
"Stuonon hellumant"  
18.00 Play Girl Magazine  
19.15 The Spectre  
20.30 Bearty Dancers  
21.00 Play Girl Magazine  
22.15 The Spectre  
23.30 Sundqvist  
Järvenpää & Aho

**TALLI** 12 €  
18.00 Thalamus  
19.00 Trebles  
20.30 Sliotar  
22.45 Yimma  
00.15 GanAnm

**HAKALINNA** 12 €  
"Nattilainen Kesäyö"  
21.00 O'Leary & Devert, Irlanti  
23.15 Rince Sienna, Irlanti  
00.15 Tarujen Saari

**KIRKKO** 5 €  
19.00 Nina Åström

**KOSKIPÖHEKKÖ**  
Ilmaiskonsertti  
15.00 Festivaalinväliset  
16.00 Redhill Rats  
17.00 Minja Niiranen

### Lauantai 2.8.

**KOKO KANSAN KONSERTTI** 20 €  
14.00 O'Leary & Devert, Irlanti  
Sliotar, Irlanti  
Rince Sienna, Irlanti

**PISAKA** 10 €  
21.00 Talle's Jig  
23.15 Sliotar, Irlanti

**TALLI** 12 €  
18.00 Minja Niiranen  
19.00 Bearty Dancers  
19.30 Minja Niiranen  
21.00 Trebles  
22.30 Redhill Rats  
23.30 Thalamus  
00.30 Redhill Rats

**HAKALINNA** 10 €  
21.00 Corner Group  
22.30 Gashán 10 V  
00.15 K.L.L.R.N.R.C

**KOSKIPÖHEKKÖ**  
Ilmaiskonsertti  
12.00 Corner Group  
13.00 Bearty Dancers  
14.00 Talle's Jig  
15.00 Vale

**FESTIVAALIKATU**  
13.00 Teatteri Niinassa, lastenohjelmia 5 €  
\*Happokatti heittää sirkus palloja pöydään\*  
(ei sisälly tarjoukseen)

### Sunnuntai 3.8.

**TALLI** 5 €  
14.00 The Spectre  
15.15 Johnny & Orphans  
16.15 J.P. Kallio  
17.00 Johnny & Orphans

**HAKALINNA** 8 €  
alle 2-v. maksuttala  
"Lännen tanssit"  
13.00 Neittari-Louise

**VANHA KIRKKO**  
Vapaa pääsy  
10.00 Länsirannikon Pelimannit & Timo Varis

**KOSKIPÖHEKKÖ**  
Ilmaiskonsertti  
12.00 Talle's Jig

Pomarkku Irish Festival toimisto:  
Kinnarivärsä  
Vänhalie 14, 29630  
POMARKKU  
puh. 040 720 1759  
040 575 9910  
irishfestival@pomarkku.fi  
www.pomarkku.fi/irishfestival

Oikeudet muutoksiin pidätetään.

**200-lin NOPEMMAT KAIKKI VIIKONLOI KONSERTIT HINTA**

## Pomarkussa soiteetaan taas irlantilaisittain

POMARKKU 377

K-5  
2,8  
2003

Pomarkku Irish Festivalin pääteemana on perinteinen irlantilainen kansanmusiikki. Toisen kerran järjestettävässä tapahtumassa musiikkivälillä mm. irlantilaiset Christy O'Leary & Bert Devert, Sliotar & Sienna. Tanssin koptina juliaa tuo Rince Sienna.

Festivaalilla nähdään myös suomalaisia irkkoyhtyeitä: Tarujen Saari, Talle's Jig, Red Hill Rats, Minja Niiranen, Johnny & The Orphans ja GanAnm. Lavalla nousevat Veli-Matti Järvenpää, Mika Sundqvist ja T. H. Aho. The Spectre sekä Nina Åström.

Lastenkonsernit päättyvät neljänhän-Louise. Lippuja on eukäteen myyty muutamia satoja. Viesotavoite on 6 000 - 7 000.

Pomarkun Koskipöhekköissä on tarjolla myös ilmaiskonsertteja festivaalin 3. elokuuta saakka.

## POMARKUSSA TAAS! OTTEITA ILMOITUS/MAINOS - LIITTEESTÄ

← K-S MENOT -ASUNTOMESSUILLA KEIKALLA, KS 2.7.2003

**LAUKAA**  
Kirkkonyllyllä Oikotien kesätorilla ma 21.7. klo 13, 14, 15 ja 16 trubaduri Minja Niiranen esittää kelttiläisiä ja suomalaisia laulemia.

## Minja Niiranen

Trubaduri Minja Niiranen ihastutti festivaalivieraita kauniilla soitollaan jo Pomarkku Irish Festivalilla 2002.

Minjan soitossa kuuluu hänen rakkautensa kelttiläisiin ja skotlantilaisiin laulemistista sekä walesinkielisistä balladeista.

Intohimoista harrastuksesta on tulossa Minjalle myös ammatti: tuleva musiikin- ja laulunopettaja erikoistuu oppimansa kelttiläiseen musiikkiin.

Trubaduri tunnelmoi perjantaina 1.8. klo 17.00 Koskipöhekköissä 0 € sekä lauantaina 2.8. klo 18.00 ja 19.30 Tällissä 12 €



## Pomarkku 1.-3.8.2003

# Irish festival

sienna  
sliotar  
gashán  
trebles  
thalamus  
rince sienna  
johnny & the orphans  
o'leary & devert...

Tiedustelut 040 720 1860  
www.pomarkku.fi/irishfestival

LIITE 9. CD-äänitteen sisälllys sekä tekijätiedot.

### Laulu 1 *Ag Críost an Síol*

1. säkeistö / 2. säkeistö

#### Raidat Raidat/ Raitojen sisältämä teksti

- |    |     |   |
|----|-----|---|
| 1. | 9.  | Ag Críost an síol, ag Críost an fómhar,   |
| 2. | 10. | i n-iothalainn Dé go dtugtar sinn.        |
| 3. | 11. | Ag Críost an mhuir, ag Críost an t-iasc,  |
| 4. | 12. | i líontaibh Dé go gcastar sinn.           |
| 5. | 13. | Ó fhás go haois, is ó aois go bás,        |
| 6. | 14. | Do dhá láimh, a Chríost, anall thar ainn. |
| 7. | 15. | Ó bhás go críoch, ní críoch ach athfhás,  |
| 8. | 16. | i bParrthas na nGrást go rabhaimid.       |

#### Esiintyjä

Minja Niiranen,  
laulu

### Laulu 2 *Thomas The Rhymer*

Raidat /1. säkeistö

- |     |                                      |
|-----|--------------------------------------|
| 17. | True Thomas lay on Huntlie bank;     |
| 18. | A ferlie he spied wi' his ee;        |
| 19. | And there he saw a ladye bright,     |
| 20. | Come riding down by the Eildon Tree. |

#### Esiintyjä

Minja Niiranen,  
laulu

Raidat /2. säkeistö

- |     |  |
|-----|--|
| 21. | Her shirt was o' the grass-green silk, |
| 22. | Her mantle o' the velvet fyne;         |
| 23. | At ilka tett of her horse's mane,      |
| 24. | Hung fifty siller bells and nine.      |

### Laulu 3 *Namárië*

Raidat /1. säkeistö

- |     |                                  |
|-----|----------------------------------|
| 25. | Ai! laurië lantar lassi súrinen, |
| 26. | Yéni únótimë ve rámar aldaron!   |
| 27. | Yéni ve lintë yuldar avánier     |
| 28. | mi oromardi lisse-miruvóreva     |

#### Esiintyjä

Minja Niiranen,  
laulu

Raidat /2. säkeistö

- |     |  |
|-----|--|
| 29. | Andúnë pella, Vardo tellumar           |
| 30. | nu luini yassen tintilar i eleni ómar- |
| 31. | -yo airetári-lírinen.                  |
| 32. | Sí man i yulma nin enquantuva?         |

## LIITE 9. (jatkuu)

**33. Thomas The Rhymer** kokonaan

Trad. Skotlanti

Tallennettu Yr Awenin konsertista

Soi-festivaaleilla 13.3.1999.

**Esiintyjät**

Minja Niiranen, laulu

Sanna Salminen, fiideli

Pekka Toivanen, harppu

**34. Namárië** kokonaan

Säv.: Toni Edelmann, teksti: J.R.R. Tolkien.

Musikaalin käsiohjelman cd-levyltä 2002.

Jyväskylän kaupunginteatteri JKTCD-1.

**Esiintyjät**

Minja Niiranen, laulu

**35. Neilí an Bhrollaigh Ghile**

Trad. Irlanti, Connemara

Levyltä Amhráin ar an Sean-Nós.

Tarkemmat lähdetiedot ks. liite 3.

**Esiintyjä**

Máire Áine Ní Dhonnchadha

**36. Altan: Tá mé 'mo shuí**

Trad. Irlanti.

Levyltä Altan: Blackwaterside.

Tarkemmat lähdetiedot ks. liite 3.

**Esiintyjä**

Mairéad Ní Mhaonaigh, laulu

Ciaran Tourish, viulu,

tinapilli,

Dermot Byrne, accordeon,

melodeon,

Ciaran Curran, busuki,

Mark Kelly, kitara,

Dáithí Sproule, kitara

**37. For Ireland I Won't Tell Her Name**

Trad. Irlanti

Nauhoitus Celticum –yhtyeen harjoituksista

keväältä 2004.

**Esiintyjä**

Minja Niiranen, laulu

Maija Koskenalusta, huilu

Niina Kiprianoff, viulu

Timo Kiprianoff, kitara



LIITE 10. Laulu 1 kokonaan nuotinnettuna (raidat 1-16).

**Ag Críost an Síol**

Sean Ó Riáda

Ag Críost an síol, ag Críost an fómhar, i n- iothalainn Dé go dtug - tar sinn. Ag Críost an mhuir, ag Críost an t- iasc, i líon - taibh Dé go gcas - tar sinn. Ó fhás go haois, is ó aois go <sup>5</sup> bás, Do dhá lámh, a Chríost, a - nall thar - ainn. Ó bhás go críoch, ní críoch ach ath - fhás, i bParrthas na nGrást go rabh - aimid.

## LIITE 11. Laulu 2 kokonaan nuotinnettuna (raita 33).

**Thomas The Rhymer**

Trad. Skotlantti



True Thom - as lay on\_\_\_ Hunt - lie bank; A fer - lie he spied  
 wi' his ee; And\_ there he saw a\_\_\_ la - dye bright, Come\_  
 rid - ing down by the Eil - don Tree.

2. Her shirt was o' the grass-green silk,  
 Her mantle o' the velvet fyne;  
 At ilka tett of her horse's mane,  
 Hung fifty siller bells and nine.

3. True Thomas, he pull'd aff his cap,  
 And louted low down to his knee,  
 "All hail, thou mighty Queen of Heaven!  
 For thy peer on earth I never did see."

4. "O no, O no, Thomas," she said,  
 "That name does not belang to me;  
 I am but the Queen of fair Elfland,  
 That am hither come to visit thee."

5. "Harp and carp, Thomas" she said;  
 "Harp and carp along wi' me;  
 And if ye dare to kiss my lips,  
 Sure of your bodie I will be."

7. "Now, ye maun go wi' me," she said;  
 "True Thomas ye maun go wi' me;  
 And ye maun serve me seven years,  
 Thro' weal or woe as may chance to be."

8. She mounted on her milk-white steed;  
 She's ta'en true Thomas up behind:  
 And aye, whene'er her bridle rung  
 The steed flew swifter than the wind.

9. O they rade on, and farther on;  
 The steed gaed swifter than the wind;  
 Until they reach'd a desert wide,  
 And living land was left behind.

11. "O see ye not yon narrow road,  
 So thick beset with thorns and briars?  
 that is the path of righteousness,  
 Though after it but few enquires."

12. "And see ye not that braid braid road,  
 That lies across that lily leven?  
 That is the path of wickedness,  
 Though some call it the road to heaven."

13. "And see ye not that bonny road,  
 That winds about the fernie brae?  
 That is the road to fair Elfland,  
 Where thou and I this night maun gae."

16. It was mirk mirk, night and there was  
 nae stern light,  
 And they waded through red blude to the knee  
 For a' the blude that's shed on earth  
 Rins through the srpings o' that countrie.

17. Syne they came on to a garden green  
 And she pu'd an apple frae a tree.  
 "Take this for thy wages, true Thomas;  
 It will give thee the tongue that can never lie."

18. "My tongue is mine ain," true Thomas said;  
 "A gudely gift ye wad gie to me!  
 I neighter dought to buy or nor sell,  
 At fair or tryst where I may be."

20. He has gotten a coat of even cloth,  
 And pair of shoes of velvet green;  
 And till seven years were gane and past,  
 True Thomas on earth was never seen.