



TUULI TALVITIE-KELLA

Hääpolskasta haitarijatsiin

1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri
eteläpohjalaisten tanssisoittajien
kertomana, kokemana ja soittamana



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Esitetään Tampereen yliopiston
humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston Linna-rakennuksen
Väinö Linna -salissa, Kalevantie 5, Tampere,
11. päivänä joulukuuta 2010 klo 12.

English abstract

TAMPEREEN YLIOPISTO

TUULI TALVITIE-KELLA

Hääpolskasta haitarijatsiin

1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri
eteläpohjalaisten tanssisoittajien
kertomana, kokemana ja soittamana

English abstract

Suomen Etnomusikologinen Seura

*Acta Universitatis Tamperensis 1572
Tampere University Press
Tampere 2010*



TAMPEREEN
YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Tampereen yliopisto
Musikintutkimuksen laitos

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto

Puh. 040 190 9800
Fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Kannen suunnittelu
Mikko Reinikka

Taitto
Sirpa Randell

Acta Universitatis Tamperensis 1572
ISBN 978-951-44-8292-2 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1022
ISBN 978-951-44-8293-9 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 19
ISSN 0785-2746

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2010

Sisällysluettelo

Kiitokset	7
1 Johdanto.....	9
Tutkimusaineisto	11
Tutkimusmenetelmät ja -lähestymistavat.....	13
<i>Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!</i> -konsertit ja -konserttitallenne	15
Tutkimuskohteen paikantaminen kontekstiinsa: Tanssimusiikki- kulttuurin muutoksista Suomessa 1920–30-luvuilla.....	18
Johdannon lopuksi	20
2 Soittaja kertojana, tutkija soittajana	22
2.1 Elämäkerrallinen ja soiva aineisto.....	22
Tallentaja, tutkija vai muusikko – tallentajan vaikutus aineiston muodostumiseen	24
2.2 Soittaja kertojana – elämäkerrallinen lähestymistapa.....	26
Elämä kerronnan kohteena	28
Muisointi kertojan kanssa	31
Kertomusten tulkinta.....	33
Musiikillinen elämänkaari.....	34
Elämäkertomuksista käsikirjoitukseksi	36
Yksi mahdollinen kuvitteellinen kenttämatka	37
2.3 Tutkija soittajana – musiikillinen toiminta menetelmänä.....	40
Musiikillisen toiminnan etnografiset lähtökohdat	41
Bimusikaalisuuden juuret.....	43
Muisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma	45
Taiteellinen tutkimus.....	47
Musiikillinen toiminta tieteellisen tutkimuksen lähestymistapana.....	49
Muisoivan tutkijan roolit ja vaikutukset kentällä.....	51
Kenttä omana kulttuurina	53
Viulunsoitto omana kulttuurina.....	54
Soittotyylin tutkimus – kuunnellen, soittaen, imitoiden	55

2.4	Esimerkkejä lähestymistavoista soiviin aineistoihin	58
	Uuden soitteen opettelu arkistotallenteelta	59
	Soittotyylin imitoiminen ja analysoiminen arkistotallenteen kanssa	61
	Uuden soitteen opettelu musisointitilanteessa.....	63
	Soittotyylin analysoiminen musisointitilanteessa	65
3	Viulistit, kertomukset ja soitteet	68
3.1	”Kansantaiteilija” Eemeli Risku (1880–1970).....	69
	Eemeli Riskun soittotyylit	72
	Varioivat jousitukset	73
	Temponkäsittely ja <i>Kiikka-Isakki</i>	75
3.2	Hääpelimanni Emmi Salonen (1890–1985).....	78
	Emmi Salosen soittotyylit.....	81
	Tasainen tempo, jousitukset ja saundi.....	83
3.3	Tanssisoittaja Martti Viitalähde (1924–)	85
	Martti Viitalähteen soittotyylit.....	88
	<i>Ramona-valssin</i> sormitusten analyysi.....	91
	Glissandoja korostava omintakeinen sormitustekniikka.....	93
3.4	Pauli Kortnesniemi (1929–2009) ”kahden sukupolven soittajana”	94
	Pauli Kortnesniemen soittotyylit.....	97
	Varioivat jousitukset	98
	Paulin käyttämät koriste-elementit	100
3.5	Karijokiset viulunsoittajat Viljo Virtanen (1893–1977) ja Paavo Santaheini (1926–)	102
	Hääpelimanni ja perinteenvälittäjä Viljo Virtanen.....	102
	Tanssisoittaja Paavo Santaheini.....	104
	Viljo Virtasen ja Paavo Santaheinin soittotyylien vertailua	106
	Erot soittoasunnoissa.....	107
	Asemanvaihdot ja glissandot Paavon soitossa	110
	Pitkällä ja lyhyellä jousella	112
	Fraseerauksen ja koristelun muutokset.....	113
4	Tanssimusiikkikulttuurin muutos Etelä-Pohjanmaalla – uuden ja vanhan kohtaaminen.....	114
4.1	Soittaja oppijana – soittamaan oppimisen tapojen muutos ja muuttumattomuus	115
	Soittamaan oppimisen kaksi vaihetta – vai kolme?	116
	Musiikillinen kasvuympäristö	118
	Soittajien esikuvat lähellä	119
	Ensimmäiset kosketukset soittimeen	122
	Yhteisöllinen ja tilannesidonnainen tapa oppia.....	125

4.2	Hääpelimannit.....	126
	Pääpelimannit ja pikkupelimannit.....	129
	Muut tanssisoittotilaisuudet	131
	Tanssimusiikista estradimusiikiksi	133
4.3	Tanssiorkesterien viulistit.....	135
	Tanssiva kansa ja tanssikielto	136
	Yksittäisistä soittajista orkestereiksi	137
	Seurantaloilta tanssilavoille	139
	Viulistien kaksijakoinen rooli.....	140
4.4	Muutos ja muuttumattomuus.....	141
	Tanssimusiikkikulttuurin muutos ja jatkumo	141
	Tanssisoittajien ohjelmisto muutoksen kuvaajana	144
	Persoonalliset soittotyylit muutoksen kuvaajana	146
4.5	Eemeli, Emmi ja Viljo, Martti, Paavo ja Pauli	153
	Lähteet	156
	Haastatteluaineisto.....	156
	Soiva arkistoaineisto	157
	Käsikirjoitukset ja henkilökohtaiset tiedonannot	157
	Kirjallisuus	158
	Liitteet.....	167
	LIITE 1. Elämäkerrallinen aineisto	167
	LIITE 2. Konsertin ohjelmisto	170
	LIITE 3. Väitöskirjakonserttiprosessin vaiheet	172
	LIITE 4. Konserttien työryhmä, esiintyjät ja muut yhteistyötahot	173
	English abstract.....	175

DVD: *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -konserttitallenne

Kiitokset

Eletty, koettu ja kerrottu ovat menneen elämän tasoja. Elämme ja koemme ennen kuin voimme kertoa. Väitöskirjaprosessini aikana olen pyytänyt ihmisiä kertomaan minulle menneestä. Nyt minun on tullut aika itse muistella ja kertoa. On tullut aika kiittää ja kumartaa. Enkä halua tehdä sitä yksin, vaan haluan nostaa lavalle kanssani minulle ja työlleni tärkeitä ihmisiä ja yhteistyötahoja. Ilman teitä, tukeanne ja apuanne, kannustusta ja kritiikkiä, ystävyyttä ja yhteistyötä, tämä työ ei olisi valmistunut!

Ensimmäiset kiitokset haluan lausua työni ohjaajalle professori Vesa Kurkelalle. Kiitettävää olisi niin monesta asiasta, mutta kiitän ennen kaikkea siitä puhelinsoitosta toukokuussa 2004, joka muutti elämäni ja jota ilman tätä työtä ei olisi! Vesan lisäksi olen työni eri vaiheissa saanut asiantuntevia ja kriittisiä kommentteja ja ohjausta niin professori Timo Leisiöltä kuin professori Heikki Laitiseltakin. Professori Pirkko Moisalaa kiitän silmiä avaavista keskusteluista sekä ”nippupäivästä”, joka asetti kirjani rakenteen lopulliseen muotoonsa. Esitarkastajia professori Hannu Sahaa sekä FT Sini Louhivuorta kiitän kannustavista ja kriittisistä lausunnoista.

Syvä kumarrus kuuluu myös tutkimustyöni rahoittajille: Suomen Akatemia & Tanssimusiikin paikallishistoria ja sen soiva tulkinta -projekti (2005–2007), Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu (2008–2009), Suomen Kulttuurirahaston Keskusrahasto (kohdeavustus väitöskirjakonserttien toteuttamiseen ja tallentamiseen 2009) sekä Tampereen yliopiston tukisäätiö (viimeistelyapuraha 1.1.–30.6.2010).

Sekä henkisesti että fyysisesti olen tehnyt tutkimusta monessa paikassa, pääosin Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitoksella, jonka johtajaa professori Jarkko Niemeä, koko henkilökuntaa ja jatkokoulutusseminaarilaisia kiitän lämpimästi kaikesta avustanne. Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu ja ennen kaikkea tutkijakoululaiset ovat antaneet tilaa ajatella ja ihmetellä, ideoida ja inspiroitua sekä tehdä asioita omalla tavallani. Etelä-Pohjanmaalle lähtevät myös lämpimät ja suuret kiitokseni: Lasse Kauramäki, Isojoen mieslaulajat, Viitalähteet, Korttesniemet ja Köykkänevät, Paavo Santaheini (1926–), Mauno Kananoja (1928–2009) ja muut haastattelemani soittajat, sukulaiseni Isojoella, Lauhan Spelit, Karijoen Pyhäinpäiväsoitot, Östermyran musiikkipäivät ja ennen kaikkea ihmiset näiden nimien takana.

Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi! -konsertit ovat olleet minulle merkittävä osa väitöskirjaprosessia. Halaan ja kiitän nöyryimmästi jokaista esiintyjää ja työryhmässä mukana ollutta. Tutkivan teatterityön keskusta henkilökuntineen en voi kyllin kiittää!

Koen olevani etuoikeutettu, sillä minulla on perhe ja ystäviä, joiden taitoa kuunnella, tukea ja kannustaa voin vain ihmetellä. Äiti, isi ja Pilvi, te olette olleet ja luoneet elämäni tukipilarit. Niiden varaan olen uskaltanut heittäytyä ja ponnistaa kohti unelmiani. Hannu, kiitos jokaisesta myötä- ja vastamäestä, rakkaudesta ja ystävydestä!

Maija, jaoit kanssani jokaisen ideani. Kuuntelit kaikki ääneen lausutut ajatuksetni, etkä koskaan ajanut pois, kun tulin työhuoneesi ovelle notkumaan. Karoliina, me kamppailtiin yhdessä tieteellis-taiteellisuudessa, musisoivina tutkijoina, tutkivina muusikkoina kasvukipuinemme. Ja me molemmat löydettiin oma polkumme. Saikulle kiitos jokaisesta puhelusta ja jokaisesta tekstiviestistä. En olisi enää kokonainen ilman tukeasi!

Oppilailleni ja heidän vanhemmilleen, koulun johtajalle ja opettajakollegoilleni Tampereen Suzukikoululla esitän kollektiivisen ja suuren kiitoksen valtavasta määrästä joustavuutta, ymmärrystä ja ”terapiaa”. Erityiskiitos kuuluu KTT, dosentti Hanna Lehtimäelle, joka potki eteenpäin kriittisissä kohdin, auttoi ymmärtämään tiedemaailmaa sekä ihmeellisellä tavalla rauhoitti minua keskittymään olennaiseen.

Olen joutunut hyvästelemään väitöskirjaprosessin aikana monta minulle tärkeää ihmistä, 1920-luvulla syntyneitä eteläpohjalaisia. Yksi heistä on isoäitini Lea Talvitie (1922–2010). Mummi, haluan uskoa, että näet sieltä kaukaa valmiin väitöskirjani ja olet siitä vähintään yhtä ylpeä kuin minäkin.

Viimeisen ja nöyrimmän kiitokseni lausun kahdelle ainutlaatuiselle eteläpohjalaiselle miehelle, viulunsoittajalle ja ystävälleni. Omistan tämän väitöskirjan sekä *Väitöskirja soi!* -konserttitallenteen Martti Viitalähteelle (1924–) ja Pauli Kortesianiemelle (1929–2009), joiden kanssa eletyt ja koetut musisoimisen hetket muuttuvat uusiksi kertomuksiksi senkin jälkeen, kun olen tämän työni viimeisen lauseen kirjoittanut.

Keravalla 9.11.2010

Tuuli Talvitie-Kella

1 Johdanto

Ensimmäiset äänet sävelmästä ovat kuin muistuma jostain vanhasta, tutusta, rakkaasta. Soittajan kehon liikkeistä, kasvojen ilmeistä näen, että sävelmä soi hänen sisällään juuri sellaisena kuin hän haluaa sen kuulla, juuri sellaisena kuin hän on sen ehkä ensimmäisiä kertoja kuullut tai itse nuorempana soittanut. Se ei soi vain korvissa, päässä tai sormissa. Se soi koko kehossa – vielä silloinkin, kun soittamaan oppimisesta on aikaa yli 70 vuotta. (Talvitie-Kella 4.10.2007, tutkimuspäiväkirja.)

Kerta toisensa jälkeen vastaavanlaiset havainnot toistuiivat ollessani soittelemassa eteläpohjalaisten viulustien Martti Viitalähteen (1924–) ja Pauli Korttesniemen (1929–2009) kanssa tai kun näin heidät esiintymässä. Havainnot saivat minut kysymään: kuinka nämä soittajat ovat saaneet ensikosketuksensa musiikkiin; kuinka musiikki on kulkenut heidän mukanaan heidän elämänkaariensa aikana; minkälaisina he kuulevat kappaleet mielessään; miten he soittavat viuluillaan nuo mielikuvansa säveliksi?

Väitöskirjatutkimukseni kertoo eteläpohjalaisista tanssisoittajista ja heidän soitotyyleistään. Heidän elämäkertomuksiinsa eläytyen ja soitto-tyylejään imitoiden olen luonut kuvaa siitä minkälainen oli tanssimusiikkikulttuuri 1900-luvun alkuvuosikymmeninä Etelä-Pohjanmaalla. Merkittävimpiä hetkiä tutkimukseni prosessissa olivat näiden soittajien kanssa yhdessä musisoimisen hetket. Musisoivana tutkijana voin kuunnella, kysyä ja keskustella yhdessä soittamisen lomassa. Voin nähdä soittajien ilmeet ja eleet. Voin nähdä tavan, jolla soittaja tuottaa soitto-tyylinsä ja reagoida siihen omalla soitollani. Soittajien kertomukset, eleet, ilmeet ja soitto-tyyli kertovat samaa värikästä tarinaa. Kuulemani elämäkertomukset muokkasivat käsitystäni ja tulkintojani soitto-tyyleistä, kuulemani soitot muokkasivat käsitystäni heidän musiikillisista elämäkaaristaan. Yhteinen musiikillinen toiminta muokkasi käyttämiäni tutkimusmenetelmiä ja loi uutta tutkimusaineistoa.

Aineistoni vanhemman, jo edesmenneen sukupolven soittajien ”kanssa” soittaminen jäi aluksi ainoastaan kuuloaistin välittämiksi havainnoiksi ja kokemuksiksi. Näiden soittajien soittoa on tallennettu arkistonauhoille, eivätkä arkistonauhat keskustele tai pysty visualisoimaan soitto-otapaa. Yksin yliopiston harjoitushuoneella arkistonauhan kanssa soittaessani, ilman keskustelua ja varsinaista kontaktia soittajaan syntyi ymmärrys siitä, että soiva aineisto yksinään ei aina pysty antamaan vastauksia miksi-kysymykseen, joka kuitenkin on usein tutkijalle se tärkein kysymys. Sen sijaan soitto-tyylin tulkitseminen rinnan elämäkerrallisen aineiston ja valokuvien kanssa antaa mahdollisuuden löytää vastauksia ja tehdä tulkintoja myös vanhemman sukupolven soitto-tyylistä: miksi Emmi Salonen (1890–1985) soitti polskaa ja polkkaa nopeilla tempoilla, miksi Eemeli Risku (1880–1970) kruusaili soittoaan ja

muunteli sekä tempoa että nyansseja, miksi Viljo Virtanen (1896–1977) soitti aina kärkejousella tai miksi tekemäni tulkinta nuoremman sukupolven soittajan Paavo Santaheinin (1926–) soitosta ei koskaan voi kuulostaa samalta kuin tallenne, joka on äänitetty Paavo Santaheinin soitosta vuonna 1955 kansansoittokilpailuissa Virroilla.

Tutkimukseni aiheena ovat paikallisessa tanssimusiikissa ja tanssimusiikkikulttuurissa tapahtuneet muutokset 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä. Keskiössä ovat aikakaudella eläneet eteläpohjalaiset viulunsoittajat (syntyneet 1880–1940), joita olen lähestynyt ennen kaikkea kuunnellen, eläytyen ja musiikillisen toiminnan avulla. Heidän elämäkertomuksistaan ja soittotyyleistään käsin olen pyrkinyt luomaan laajempaa kuvaa paikallisesta tanssimusiikkikulttuurista. Olen halunnut paneutua tanssisoittajien elämään sekä heidän soitteisiinsa erityisesti ruohonjuuritasolla niin paljon kuin se on aineistojen valossa mahdollista. Olen keskustellut ja soittanut niiden soittajien kanssa, jotka ovat eläneet tanssimusiikin muutoksen aikakautta. Olen toiminut niiden 1920-luvulla syntyneiden soittajien kanssa, jotka voivat peilata omia elämäkokemuksiaan vanhempiensa elämäkertomuksiin ja havaita tanssimusiikkikulttuurissa tapahtuneita muutoksia. Näkökulma on ennen kaikkea viulistien elämäkertomusten kautta välittyvissä kokemuksissa tanssimusiikkoudesta sekä soiton kautta välittyvissä tulkinnoissa heidän soittotyyleissään.

Laajasti ottaen tutkimustehtäväni voi jäsentää seuraavan kysymyksen alle: minkälaisena eteläpohjalainen tanssimusiikkikulttuuri ja sen muutoksen elementit ilmenevät yksittäisten soittajien elämäkertomuksissa, heidän repertuaareissaan ja soittotyyleissään? Olen jäsentänyt soittajien elämäkertomuksia ja heidän soittamaansa ohjelmistoa musiikillisen elämänkaaren avulla. Lapsuuden ja nuoruuden osalta käsittelen ja vertailen soittamaan oppimisen kokemuksia: kuinka eri vuosikymmeninä syntyneet soittajat ovat saaneet ensikosketuksensa musiikkiin ja soittamiseen? Varhaisaikuisuuden¹ osalta, joka on samalla lähes kaikkien soittajien aktiivisinta musiikillisen toiminnan aikaa, käsittelen ja vertailen vanhemman ja nuoremman sukupolven kokemuksia tanssimusiikkoudesta: minkälainen oli viulistin rooli hääpelimannina 1900-luvun alussa; minkälainen viulistin rooli oli tanssiorkestereissa 1940-luvulla; minkälaisina ilmenevät viulistien roolissa ja laajemmin tanssimusiikkikulttuurissa tapahtuneet muutokset? Aikuisuutta ja eläkeikää käsittelen niiltä osin kun eri aineistoista löytyi merkittäviä musiikkiin ja soittamiseen liittyviä yhtenevyyksiä kuten tauot soittamisessa naimisiinmenon ja perheenperustamisen aikaan, tanssimusiikin siirtyminen estradeille sekä kansanmusiikin revivaali² ja sen vaikutukset muusikkouteen.

Rinnakkain elämäkerrallisen aineiston kanssa olen kuunnellen, soittaen ja imitoiden analysoinut kunkin soittajan soittotyylä: mitkä piirteet muodostavat kunkin

¹ Myöhemmin tekstissä käytän varhaisaikuisuudesta myös nimeä etsimisen ja löytämisen aika. Tarkoitin sillä aikaa noin rippikouluikäisestä avioitumiseen ja perheen perustamiseen asti. Tämä tietenkin vaihtelee eri soittajien kohdalla.

² Kansanmusiikin revivaali = 1960-luvun lopulta lähtien tapahtunut kansanmusiikin, kansanomaisen tanssimusiikin uusi kukoistuskauti, renesanssi (ks. Saha 1996, 28).

soittajan persoonallisen soittotyylin; mitkä asiat ovat vaikuttaneet tietynlaisen soittoyylin syntyyn? Lisäksi olen vertaillut soittajien soittoyyliä: onko eri vuosikymmeninä syntyneiden viulunsoittajien soittoyyliessä havaittavissa kullekin aikakaudelle tyypillisiä piirteitä; ovatko tanssimusiikkikulttuurin muutokset tuoneet uusia piirteitä soittoyyliin tai onko muutosten mukana hävinnyt tiettyjä piirteitä?

Edellä mainittujen tutkimuskysymysten lisäksi tutkimusmatkan varrella, väitöskirjaprosessin loppupuolella hahmottui työlleni metodologinen tutkimustehtävä, jota hahmottelen ennen kaikkea metodologialuvussa. Tehtävä sai alkunsa siitä, etten löytänyt musiikillisen toiminnan lähestymistavalleni vankkaa menetelmällistä perustaa, johon olisin voinut tekemisen tapani suoraan liittää. Vaikutuksensa tekemisen tavalleni ovat antaneet niin 1950-luvulla Amerikassa syntynyt bimusikaalisuuden traditio (ks. Hood 1960; 1971), Suomessa musiikkikorkeakoulussa käytetty musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma (ks. Laitinen 1991), edelleen suomalaisissa taidekorkeakouluissa jalostettu taiteellinen tutkimus (mm. Hannula, Suoranta & Vaden 2003; Kirkkopelto 2007) sekä lähinnä yhteiskunta- ja kasvatustieteiden puolella käytetty toimintatutkimus (mm. Kemmis & McTaggart 2005; Kuula 2000). Suomalaisessa musiikintutkimuksessa edellä mainitut menetelmät ja lähestymistavat ovat jääneet kuitenkin jollain tapaa hahmottomiksi. Näenkin siis haasteen ja tutkimustehtävän käyttämieni lähestymistapojen hahmottamisessa musiikilliseksi toimintatutkimukseksi, musiikillisen toiminnan lähestymistavaksi. Olen omalta osaltani luonut hahmoa näiden lähestymistapojen ympärille ja pyrkinyt avaamaan lukijalle yksityiskohtaisin esimerkein tämän tutkimuksen yhteydessä käytettyjä musiikillisen toiminnan lähestymistapoja ja menetelmiä. Merkittävänä osana musiikillisen toiminnan prosessia ovat tätä tutkimusta varten ja tämän tutkimuksen ehdoilla toteutetut *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -konsertit, joista koostettu dvd-tallenne on väitöskirjan liitteenä. Pyrkimykseni on ollut taiteellisen ja toiminnallisen tutkimuksen toimintatapojen avulla kehittää 1960-luvulla syntyneitä merkittäviä etnomusikologisia työkaluja tämän päivän tutkijan käyttöön.

Henkilöhistoriani tutkijana, pedagogina ja muusikkona ei ole voinut olla vaikuttamatta tutkimukseeni: aineistoon, lähestymistapoihin ja menetelmiin, tulkintoihin ja tutkimustuloksiin. Jalat tukevasti etnomusikologian kentällä, olen kurkottanut elämäkerrallisen ja musiikillisen toiminnan lähestymistapojen, taiteellisen ja toiminnallisen tutkimuksen suuntaan.

Tutkimusaineisto

Etnomusikologisen ja etnografisen tutkimuksen tavoin väitöskirjani tutkimusaineisto on hyvin laaja, ja koostuu erityyppisistä materiaaleista. Kaikkea kerättyä aineistoa ei ole ollut tarvetta tai mahdollisuutta analysoida tätä tutkimusta varten. Koko aineisto on kuitenkin kerätty, tallennettu ja käyty läpi, ja se on näin ollen osaltaan ollut vaikuttamassa tutkimukseen ja tutkimustuloksiin. Näen hyvin erilaiset aineistot ja niiden käytön mahdollisuutena. Ne ovat rikkaus, joka mahdollistaa sen, että

lähestyn väitöskirjani erilaisia teemoja eri näkökulmista. Olen esittänyt erilaisille aineistoille erilaisia tutkimuskysymyksiä, vaikkakin tekemiäni tulkintoja on hetkittäin vaikea kohdistaa vain tiettyyn aineistoon. Lisäksi omat kokemukset ja havainnot sekä musiikillinen toiminta kentällä varmasti antavat oman henkilökohtaisen värinsä aineistoihin ja tulkintoihin.

Tutkimusaineistoni voi karkeasti jakaa kolmeen osaan: elämäkerrallinen aineisto (haastattelut, arkistoaineisto, suppea kirjallinen aineisto ja aikalaisaineisto), soiva aineisto (itse tallennetut soitteet, arkistoaineisto ja omat soitteet) sekä musiikillisesta toiminnasta soittajien kanssa tallennettu materiaali (valokuva-, ääni- ja videotallenteet, havaintopöytäkirjat, tutkimuspäiväkirja, lehtileikkeet).

Tyypillinen piirre etnomusikologisessa tutkimuksessa on se, että tutkija tuottaa usein oman tutkimusaineistonsa joko osittain tai kokonaan itse. Toisin sanoen aineistot perustuvat tutkijan omakohtaisesti tekemälle kenttätyölle. Usein tutkija myös täydentää aineistoaan jonkun toisen keräämällä aineistolla (esim. arkistoaineistot). (Ks. mm. Kurkela 1991, 87; Moisala 1991b, 114; Stone 2008, 12–13.) Myös tässä mielessä tutkimukseni on vahvasti kiinni etnomusikologisessa perinteessä: toisen puolen aineistosta muodostaa jo olemassa ollut arkistoaineisto, jonka muotoutumiseen en ole ollut vaikuttamassa, ja toisen puolen aineistosta muodostaa itse kerätty aineisto, johon persoonallisuuteni, elämänhistoriani ja elämäntilanteeni (ks. Perttula 2006, 115–117) ovat varmasti vaikuttaneet. Hetkittäin minun on ollut jopa vaikea etäännyttää minulle tärkeiden soittajien kanssa koetut kokemukset tai soittamani polskat tutkimusaineistoksi. Yhtä lailla vaikeaa oli prosessin tietyissä vaiheissa etäännyttää itsensä tuota aineistoa analysoivaksi tutkijaksi.

Kokemuksistaan eteläpohjalaisesta tanssimusiikkikulttuurista ja siinä tapahtuneista muutoksista 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä ovat kertoneet 65 eteläpohjalaista soittajaa, tanssimusiikin taitajaa, jotka ovat syntyneet vuosina 1880–1940, tanssimusiikin murroksen molemmin puolin (ks. LIITE 1 Elämäkerrallinen aineisto). Näistä 65 soittajasta olen valinnut kuusi soittajaa, joiden elämäntarinoihin ja soittotyyleihin olen syventynyt tarkemmin. Vanhemman sukupolven soittajista hääpelimanni Eemeli Risku (1880–1970) oli aikansa merkittävimpiä tanssisoittajia ja vaikutti toiminnallaan ja soittotyylillään laajemminkin kuin vain syntymä- ja asuinkunnissaan Karviolla ja Kauhajoella. Hääpelimanni Emmi Salonen os. Viitalähde (1890–1985) on aineistoni mielenkiintoinen poikkeus: nainen miehien maailmassa ja samalla kuitenkin soittajana soittajien joukossa. Hääpelimanni Viljo Virtanen (1896–1977) oli kansanperinteen ja -musiikin monipuolinen tuntija sekä perinteenvälittäjä, jonka ansiosta niin paikallista musiikkia kuin tapojakin on välitynyt seuraaville sukupolville. Nuoremman sukupolven soittajista Martti Viitalähde (1924–) on sukupolvelleen tyypillisesti aloittanut soittajanuran viululla, mutta heti tilaisuuden tullen hankkinut ajan muotisoittimen 5-rivisen haitarin ja soittanut sen jälkeen tansseja sekä yksin että tanssiorkestereissa. Samoin monissa tanssiorkestereissa on soittanut viulisti Paavo Santaheini (1926–), jonka musiikillinen elämäntarina kansakoulusta eläkepäiviin asti kuvaa elävästi viulistien kaksijakoista roolia tanssisoittajina. Viulunsoittaja Pauli Kortensniemen (1929–2009) musiikillista elä-

mänkaarta olen kuvannut ”kahden sukupolven” kertomuksena: hän on nuoremman sukupolven soittajista ainoa, joka ei ole soittanut nuoruudessaan tanssiorkestereissa, mutta kuitenkin hänen ohjelmistostaan ja soittotyylistään välittyvät uudelle tanssimusiikille tyypilliset piirteet.³

Erilaisia aineistoja ja soittajia tarkastelemalla olen ymmärtääkseni päässyt lähelle kokemuksellista totuutta menneestä elämästä – lähelle arkipäivää elävien ihmisten, musiikin tekijöiden todellisuutta. Olen koonnut haastatteluin ja musiikillisen toiminnan avulla sitä ruohonjuuritason tietoa, jota kirjallisista dokumenteista on jälkikäteen vaikeaa – usein jopa mahdotonta – tavoittaa. Aineistoni onkin muistitietoon, kokemuksiin ja tunteisiin pohjautuvaa ja luonteeltaan moninaista ja värikästä. Samalla se on kuitenkin myös aukkoista ja epätäydellistä, kuten mikä tahansa tieto menneisyydestä.

Tutkimusmenetelmät ja -lähestymistavat

Etnomusikologia tieteenalana⁴ tutkii musiikkia kulttuurissa ja kulttuurina, ihmisten luomaa ja muovaamaa musiikkia ja musiikkikulttuuria, ihmisiä missä tahansa (ei vain eikä useinkaan länsimaisessa) musiikkikulttuurissa. Vaikka olen vaeltanut ja etsinyt paikkaani sekä tutkijana että muusikkona eri alojen piireistä, tämän väitöskirjaprosessin myötä olen identifioinut itseni tutkijana (ja myös muusikkona?) vahvasti etnomusikologiksi. Vaikutteiden omaksuminen monen (tieteen)alan piiristä on ominaisuus, joka kytkee työni osaltaan myös kulttuurintutkimuksen alaan, joka nähdään usein monitieteisenä, teoreettisten positioiden välille asettuvana tutkimusalana. Kuitenkin myös etnomusikologia itsessään on nähty kirjavana ja moninaisena tieteenalana: ”etnomusikologia on ala, jossa on lähes yhtä monta lähestymistapaa ja kohdetta kuin on tutkijaa” (Hood 1971, 1); ”the Society for Ethnomusicology on yhteisö, johon voivat tulla kaikki hyvin erilaisista näkökulmistakin musiikkia lähestyvät tutkijat” (Seeger 1987; ks. Stone 2008, 2).

Kuvaan väitöskirjassani tanssimusiikin ja tanssimusiikkikulttuurin muutosta eri näkökulmista, ennen kaikkea elämäntietomusten ja soittotyylien kuvailun ja vertailun avulla. Tutkin musiikkia osana kulttuuria, kulttuuria musiikissa, puheessa musiikista ja musiikillisessa toiminnassa. Etnomusikologi Alan Merriam on vuonna 1964 esitellyt mallin, jossa hän erittelee kolme tutkimustasoa musiikkikulttuurin etnografian, kokonaiskuvan laatimiselle. Kyseisen mallin perusajatuksena on, että musiikkia ei ilmene ihmisestä irrallisena, vaan se on ihmisen toiminnan tuote. Et-

³ Myös väitöskirjakonserttien käsikirjoituksessa ovat näkyvimmin olleet esillä juuri edellä mainitut kuusi soittajaa, vaikka siihen on toki ollut vaikuttamassa koko elämäkerrallinen 65 soittajan aineisto. Samoin konserttien ohjelmisto on pääosin näiden kuuden soittajan ohjelmistoa – ja tietenkin myös heidän soittotyyliinsä ovat konserttitallenteella näkyvimmin esillä.

⁴ Suomalaisessa musiikintutkimuksessa etnomusikologia-käsitettä on käyttänyt ensimmäisen kerran perinteenkerääjä ja tutkija Erkki Ala-Könni (1956) väitöskirjassaan *Die Polska-Tänze in Finnland. Eine ethno-musikologische Untersuchung*.

nografiassa tutkijan tulisi Merriamin (1964) mukaan nostaa esiin tutkimastaan musiikkikulttuurista ainakin seuraavat tasot:

- 1) käsitykset musiikista
- 2) musiikkiin liittyvä toiminta
- 3) toiminnan tuloksena syntyvä soiva musiikki

Omassa työssäni huomasin Merriamin mallin toimivan ei kahlitsevana teoriana, vaan ennen kaikkea havaintojani järjestävänä kolmijakona sekä aineiston että metodologian osalta. Elämäkerrallisella lähestymistavalla olen nostonut haastatteluai- neistosta esiin tutkimieni soittajien käsitykset menneestä elämästä, musiikillisista elämänkaarista sekä musiikista. Lisäksi minun on ollut mahdollista havainnoida ai- neistoni nuoremman sukupolven, vielä elossa olevien soittajien musiikillista toimin- taa ja tuottaa sitä myös itse ja yhdessä soittajien kanssa. Soittotyylin tutkimuksella olen – kuuntelemalla, soittamalla ja imitoimalla sekä yhdessä soittajien että arkisto- äänitteiden kanssa – puolestaan kiinnittänyt huomion tuon toiminnan tuloksena syntyvään soivaan musiikkiin sekä ennen kaikkea sen tuottamisen tapoihin. Pyr- kimykseni on ollut muodostaa kuuden tanssisoittajan musiikillisista elämänkaarista ja soittotyyleistä kokonaiskuvat ja niiden kautta hahmotella kokonaiskuvaa paikalli- sesta tanssimusiikkikulttuurista.

Aineistonkeruun menetelmänä pääpaino on ollut haastattelussa ja musiikillisessa toiminnassa⁵ soittajien kanssa. Musiikillisesta toiminnasta olen tallentanut sekä ääni-, kuva- että videotallenteita ja kirjoittanut henkilökohtaista soittopäiväkirjaa. Lisäksi olen osana kenttätyötäni kirjoittanut sekä henkilökohtaista että julkista tut- kimuspäiväkirjaa (<http://vaitostyo.blogspot.com>).

Elämäkerrallisen aineiston, elämäkerrallisen lähestymistavan osalta tärkeimmät analyysimenetelmät ovat olleet teemoittelu ja tyypittely. Teemoittelun ja tyypittelyn avulla olen kirjoittanut elämäkerrallisen aineiston analyysin tuloksina esimerkki- ja tyypikertomuksia. Esimerkkikertomukset ovat tutkittavien henkilökohtaisia elä- mänkertomuksia, joita tutkija käyttää sellaisinaan esimerkkeinä perinteisen tieteel- lisen tekstin rinnalla. Esimerkkikertomukset voivat näyttäytyä tutkimuksen rapor- toinnissa haastateltavien kirjallisina elämäkertomuksina ja muistelmina, suullisten elämäkertomusten ja muistelmien litteroituina katkelmina sekä sanomalehti- tai arkistomateriaalista poimittuina lainauksina. Tyypikertomus puolestaan ei sellai- sanaan ole kenenkään tutkittavan alkuperäinen tarina, mutta se kuvaa tiivistetysti eri kertojien kertomuksista nousevia, toistuvia teemoja (Syrjälä 2002, 15). Tutkija voi konstruoida tyypikertomuksen palapelinomaisesti, yhdistämällä tyypillisimpiä piirteitä tutkittaviensa elämäkertomuksista. Osittain aukkoisen aineiston rinnalla olen käyttänyt kuvitteellisia kenttämatkoja tyypikertomusten kokoamisessa (ks. Laitinen 1991). Pohjana ovat kuitenkin aina tutkimusaineiston elämäkertomukset

⁵ Käytän tässä kohden käsitettä musiikillinen toiminta, ja käsittelen myöhemmin laajemmassa metodologialuvussa musiikillista toimintaa osallistuvana havainnointina, osallistumisena ja osallistamisena.

sekä aikalaiskuvaukset. Esimerkki- ja tyyppikertomusten pohjalta syntyi myös *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -esitysten käsikirjoitus.

Soivan materiaalin osalta lähestymistapani aineistoon on ollut ennen kaikkea musisoivan tutkijan näkökulma, musiikillisen toiminnan menetelmä. Lähestymistapani pohjautuu ennen kaikkea bimusikaalisuuden traditioon, musisoiva tutkija ja tutkiva muusikko -asetelmaan, taiteellisen tutkimuksen suomalaiseen traditioon sekä toimintatutkimukseen. Olen käyttänyt viulunsoittotaitoani ja tuon taidon avulla kertynyttä musiikillista toimintaa, taitoa ja tietoa tutkimuksessani sekä aineiston keruu- että analyysimenetelminä.

Olen keskittänyt huomioni erityisesti soittotekniikkaan ja -asentoihin, soittajille luonteenomaisiin soittotapoihin ja tyyppillisiin piirteisiin. Toisin sanoen painopiste soittotyylin tulkinnassa on sen tuottamisen tapojen eli musiikillisen toiminnan rakenteissa, ei niinkään itse soivan musiikin rakenteissa. Merkittäviä ovat mielestäni soittotyylin ja soittotekniikan syy–seuraus-suhteet. Samoin olen keskittänyt huomioni elämäkertomusten ja soittotyylin välisiin syy–seuraus-suhteisiin, jotka ovat tulkittavissa silloin kuin samalta soittajalta on käytettävissä sekä elämäkerrallista että soivaa aineistoa.

Tutkimukseni soiva aineisto on kuitenkin kaksijakoinen siinä mielessä, että aineistot ovat hyvin erilaiset vanhemman ja nuoremman sukupolven osalta. Vanhemman sukupolven soiva arkistoaineisto on havaittavissa vain kuuloaistin kautta kun taas nuoremman sukupolven soittajien kanssa minulla on ollut mahdollista kuunnella ja katsella, soittaa yhdessä ja olla vuorovaikutuksessa. Näin ollen myös soittotyylien analyysimenetelmät ovat poikenneet hieman toisistaan. Peruslähtökohta on kuitenkin ollut sama: menetelmäni ovat olleet ennen kaikkea kuunteleminen, soittaminen ja imitoiminen. Arkistoaineiston osalta analyysi perustuu vain edellä mainittuihin menetelmiin. Nuoremman sukupolven kanssa menetelmien kirjo on laajentunut edellä mainituista: erittäin tärkeitä sekä aineistonkeruun että analyysin kannalta ovat olleet muun muassa yhdessä musisointi, tavoitteellinen harjoittelu, julkiset esiintymiset, väitöskirjakonserttien suunnitteleminen ja niissä yhdessä esiintyminen.

Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi! -konsertit ja -konserttitalenne

Musiikintutkimuksen paradoksi kautta sen historian lienee ollut se, että tutkimme ilmiötä, joka välittyy ja on aistittavissa kuuloaistin kautta. Kuitenkin tutkimuksen raportoinnissa tuota ilmiötä on harvoin mahdollista kuulla. Tutkittu musiikki välittyy lukijalle usein vain tekstin kautta. Tieteen kentällä tutkimuskirjoittamisen ja -raportoinnin konventiot ovat kuitenkin viimeisen vuosikymmenen aikana muuttuneet, ja perinteiselle tieteen kielelle ja tutkimuksen raportoinnin tavoille on tullut vaihtoehtoja (mm. Filppa 2007; Nummi 2006; Uusikylä 2002).

Tutkimukseni raportoinnissa perinteisen väitöskirjan rinnalla kulkee konserttitalenne, joka kertoo tietyiltä osin enemmän kuin teksti. *Hääpolskasta haitarijatsiin*

– *Väitöskirja soi!* -tallenne kertoo hääpelimanneista ja tanssiorkesterien viulisteista. Se kertoo 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuurista, kyseisellä aikakaudella tapahtuneista muutoksista kulttuurissa ja musiikissa sekä muutoksen elementeistä. Tallenne kertoo hääpelimannien ja tanssiorkesterien viulistien soittotyyleistä ja heidän ohjelmistoistaan. Esityksissä kuultiin musiikkia tanssimusiikin murroksen aikakaudelta: 1900-luvun alkuvuosikymmenten vanhaa ja uutta tanssimusiikkia eli hääpelimannien soitteita polskista polkkiin ja tanssiorkestereiden uudet hitit hitaista valsseista fokseihin (ks. LIITE 2 Konserttien ohjelmisto). Tavoitteeni on ollut juonellisten konserttien ja dvd-tallenteen keinoin saada väitöskirjatyoäni tutkimustulokset soimaan sekä avata tieteellisen tutkimuksen tuloksia taiteellisin keinoin. Teksti ja tallenne täydentävät toisiaan: teksti kertoo sen, mitä konserteissa ei ollut mahdollista selittää; tallenteelta voi kuulla, nähdä ja kokea sen, mitä tekstillä ei voi välittää. Tallenne raportoi ennen kaikkea tutkimustuloksiani, mutta samalla väitöskirjakonserttien prosessi on ollut myös merkittävä osa musiikillisen toiminnan menetelmää. Prosessi on tuottanut uutta tutkimusaineistoa, ja prosessi kaikkine vaiheineen on ollut myös analyysiväline elämäkertomusten, repertuaarien ja soittotyyliden jäsentämisessä tieteelliseksi kertomukseksi (ks. LIITE 3 Väitöskirjakonserttiproessin vaiheet).

Juonellisten konserttien käsikirjoitus on ennen kaikkea kertomus, tieteellinen tutkijan kirjoittaman kertomus (vrt. Titon 1980, 277). Kertomuksellisuus on parin viimeisen vuosikymmenen aikana saanut yhä enemmän jalansijaa myös tieteellisissä julkaisuissa. Tapahtunutta muutosta lienee syytä kutsua siirtymäksi persoonattomasta, ulkokohtaisesta raportoinnista kohti omakohtaisempia, jopa taiteellisempia kirjoittamis- ja raportointitapoja. Tutkija voi käyttää perinteisen tieteellisen tekstin rinnalla raportoinnissaan esimerkiksi autoetnografisia kertomuksiaan haastattelutilanteista, konserteista, vierailuista tai arkistolöydöistä sekä lainauksia tutkimuspäiväkirjastaan. Tutkija kirjoittaa yhä useammin myös itsensä näkyviin, ei pelkästään tietoisia valintoja tekevänä objektiivisena tutkijana, vaan myös kokevana ja tuntevana ihmisenä, jolla on elämänhistorian tuomat asiantuntijatiedot tai -taidot, nykyinen elämäntilanne sekä tulevaisuuden haaveet (Latvala, Peltonen & Saesma 2004, 13–15; Perttula 2006, 115–117).

Tutkija voi kirjoittaa itsensä näkyviin omien kokemusten, empatian tai musiikillisen asiantuntijatiedon avulla tai hän voi astua näkyviin lavalle. Omassa työssäni astuin lavalle yhdessä muiden esiintyjien kanssa. Konserttitalenne välittää sen (tai pienen osan siitä), mitä lavalla tapahtui ja mitä konserttiyleisö esityksissä näki, kuuli ja koki. Erityisesti soittotyylin tutkimuksessa tallenteen anti on mielestäni todella merkittävä. Kaikki konserteissa soitettu musiikki on aineistoni soittajien ohjelmistoa ja soitettu alkuperäisiä soittotyylejä imitoiden. Konserttien ohjelmisto on tyyppikertomus aineistoni soittajien ohjelmistoista, ja soittotyylit ovat tekemiäni tulkintoja tanssimusiikin murroksen aikakauden soittotyyleistä. Väitöskirjan lukija voi kuulla miltä tietty soittotyylit kuulostaa ja nähdä sen minkälaisella soittoasennolla ja -tekniikalla kyseinen tyyli on mahdollista tuottaa.

Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi! -esitykset ja koko prosessi olivat tutkimuksessani osa musiikillista toimintaa tutkittavien kanssa, musiikillisen toiminnan tutkimusta. Prosessi alkoi elämäkerrallisista haastatteluista ja yhdessä soittamisesta kesällä 2005. Suunnittelimme ja muokkasimme sekä konserttien ohjelmistoa että käsikirjoitusta yhdessä aineistoni soittajista Martti Viitalähteen ja Pauli Kortesiemen kanssa. Kesän ja syksyn 2008 aikana esitimme osakokonaisuuksia konsertista sekä Isojoella, Karijoella että Seinäjoella. Tallensin (ääni, valokuva ja videokuva) harjoituksia aina kun se oli mahdollista. Osakokonaisuudet eli harjoituskonsertit tallennettiin kokonaisuudessaan. Tammikuussa 2009 väitöskirjakonserttikokonaisuus esitettiin neljä kertaa Tampereella Tutkivan teatterityön keskuksessa (24.–25. sekä 28.–29. tammikuuta 2009). Lavalla kanssani esiintyivät kaksi tutkimusaineistoni soittajaa Martti Viitalähde ja Pauli Kortesiemi, ammattimuusikoita ja kansantanssinopiskelijoita, yksi oppilaani sekä kertoja. Esitysten työryhmään kuului lisäksi ohjaaja, ääni- ja valosuunnittelijat sekä puvustaja (ks. LIITE 4 Konserttien työryhmä, esiintyjät ja muut yhteistyötahot). Konsertit taltioitiin Tampereen Ammattikorkeakoulun Taiteen ja viestinnän yksikön opiskelijoiden⁶ sekä vastuuopettaja lehtori Ilkka Järvisen toimesta.

Lopputuloksena, lavalla esitetyt juonelliset konsertit ja niistä koostettu tallenne kerrottavat tiivistetysti tutkimustuloksiani sekä elämäkerrallisen että soivan aineiston analyysin osalta. Juonelliset konsertit toteutettiin ensisijaisesti tutkimustani ja tallennusta varten. Toissijainen tavoitteeni oli saada esitykset toimimaan taiteellisesti omana kokonaisuutenaan. Katsoja-kuulija-kokijan ei tarvinnut tuntea laajemmin väitöskirjaani eikä tutkimusmenetelmiäni ja kuitenkin hän saattoi esityksen johdattelemana lähteä kuvitteelliselle matkalle 1900-luvun alun eteläpohjalaiseen tupaan ja häihin, sota-ajan jälkeisiin iltamiin ja kansansoittoilpailuihin. Tärkeätä on kuitenkin muistaa, että osana väitöskirjaani tallenne on tieteellinen kertomus, joka on suunniteltu, harjoitettu ja toteutettu tutkimusaineiston, siitä tehtyjen tulkintojen ja tutkimustulosten ehdoilla.

Konserttisarjan ja konserttitallenteen avulla olen yhdistänyt tiedettä ja taidetta uudella tavalla, mutta vahvasti etnomusikologiseen perinteeseen pohjautuvalla tavalla. Tapani on suomalaisissa tiedeyliopistoissa kenties poikkeuksellinen, mutta mielestäni erittäin hedelmällinen ja oman tutkimukseni tulosten ja tutkimusprosessin syvemmän ymmärtämisen kannalta lähes välttämätön. Oma henkilöhistoriani tutkijana, muusikkona ja pedagogina tukee tällaista tieteellistä lähestymistapaa, tieteen ja taiteen vuorovaikutusta. Myös työskentelyni Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisessa tutkijakoulussa on tukenut tieteellisen työni viemistä taiteelliseen suuntaan. Sekä aineiston että lähestymistapani perusteella voin sanoa kulkeneeni etnomusikologi ja kansanmusiikin professori Hannu Sahan jalanjäljissä.

⁶ Varsinaisten konserttitallennusten (28.–29.1.2009) jälkeinen työ (konserttitallenteen editointi, lisämateriaalien kuvaus, dvd:n työstäminen) jatkui kevääseen 2010 asti. Opiskelijoiden monikamera-kurssi, jonka osana väitöskirjakonsertit tallennettiin, päättyi jo keväällä 2009. Runsaasta ylimääräisestä työstä erityiskiitokset kuuluvat Jaakko Sorjalle ja Nina Forsmanille!

Hänen väitöskirjansa *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* (1996) on ollut työlleni merkittävä esikuva. Myös hän teki väitöskirjassaan musiikin, kansanmusiikin tyylin ja muuntelun kuuluvaksi liitteenä olevan cd-levyn avulla.⁷

Väitöskirjani rakenne etenee hyvin perinteisesti aineistosta, menetelmien kautta, aineiston käsittelyyn ja tutkimustuloksiin. Toivon lukijan perehtyvän myös väitöskirjan mukana olevaan dvd-tallenteeseen. *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -tallenteen juonellinen rakenne, käsikirjoitus pohjautuu luvun 4 Tanssimusiikkikulttuurin murros rakenteeseen. Esitys koostuu neljästä kohtauksesta, joista ensimmäinen on esimerkkikertomus Soittaja oppijana -luvun aineistosta, toinen kohtaus on tyyppikertomus Hääpelimannit -luvun aineistosta ja kolmas Tanssiorkesterien viulistit -luvun aineistosta. Neljäs kohtaus on kuvitteellinen kilpailu kansanomaisen tanssimusiikin taitajien kesken, jossa he esittelevät ohjelmistoaan ja soittotyylejään. Kaikki esityksessä kuultu musiikki ja soittotyylit pohjautuvat luvuissa 3 ja 4 esiteltyjen ja käsiteltyjen soittajien soitteisiin ja soittotyyliihin.

Tutkimuskohteen paikantaminen kontekstiinsa: Tanssimusiikkikulttuurin muutoksista Suomessa 1920–30-luvuilla

1920-luvun tanssimusiikin murros Suomessa oli uutuustanssien reseption ja valikoivan omaksumisen historiaa. Uusi musiikkityyli jazz levisi Suomeen Euroopan kautta, eurooppalaistuneena. Sen tärkeimmiksi levittäjiksi vakiintuivat nuottikustannus, levyteollisuus, radio sekä kaupungeissa vierailevat ravintolamuusikot ja tanssiorkesterit – maaseudulla ennen kaikkea radio, nuotit, gramofonilevyt ja siirtolaisten ulkomailta mukanaan tuomat uudet soittimet, ohjelmisto ja niin edelleen. (Ks. Haavisto 1991; Jalkanen 1989; Jalkanen & Kurkela 2003; Vanhasalo 2009.)

Jazzin tulo Suomeen voidaan nähdä akkulturaatio- ja diffuusioilmiönä, kulttuurin muutoksena, jossa suomalaisen musiikkikulttuuriin omaksuttiin uudenlaisia musiikillisia elementtejä. Uusia tyylejä ja esityskäytänteitä, instrumentteja tai ohjelmistoa ei kuitenkaan omaksuttu sellaisenaan, vaan omaksuminen vaihteli täydellisestä omaksumisesta valikoivaan omaksumiseen ja joiltain osin myös torjuntaan. Uusi musiikkityyli ei myöskään sellaisenaan kulkeutunut Helsingin musiikillisesti valveutuneen nuorison keskuudesta maaseudulle. Kyse ei uskoakseni ole siitä, että maaseudun musiikista kiinnostunut väestö olisi vastustanut uutta musiikkityyliä, vaan siitä, että se ehti muuntua suomalaiseksi, kansalliseksi ennen kulkeutumistaan kauemmas suurista kaupungeista. Oman tutkimukseni kannalta merkittävin jazzin ilmiö ei siis ollut kulttuurin ulkopuolelta tullut, täysin omaksuttu ja imitoitu euroop-

⁷ Lisäksi hänellä oli jo tuolloin yli 10 vuotta sitten näkemys siitä, että tulevaisuudessa teknologian kehittyttyä tuo tallenne olisi voinut olla dvd, joka antaa uudenlaisia mahdollisuuksia myös musiikintutkijalle. Hän oli jopa kirjoittanut tämän visionsa väitöskirjaan alaviitteeksi, joka jäi valitettavasti kuitenkin viimeisestä julkaistusta versiosta pois. (Saha 16.11.2009, henkilökohtainen tiedonanto.)

palainen tai amerikkalainen jazz, vaan Suomessa työväestön muusikkopiireissä syntynyt haitarijatsi. (ks. Hellman 1982, 67–69; Jalkanen 1989, 9–10; Kurkela 1982, 139.)

Musiikintutkija Pekka Jalkanen (1989, 138–140; 1992, 18–19) on määritellyt haitarijatsin suomalaisen perinнемusiikin, venäläisen romanssin, saksalaisen schlagerin ja anglo-amerikkalaisen jazzin fuusioksi, johon liittyivät korvakuulolta soittaminen, kansanomaisen fraseeraus ja intonaatio, musiikillisesti kouluttamaton soittajakunta sekä ennen kaikkea haitarit. Se levisi koko kansan keskuuteen 1930-luvulta lähtien Dallapén, nuottien ja äänilevyjen välityksellä. Dallapé-yhtyeen lisäksi ajan muita merkittäviä suomalaisia aineistoni soittajien mainitsemia vaikuttajahahmoja olivat muun muassa laulaja-säveltäjä Georg Malmstén (1902–1981), säveltäjä-soittaja-muusikko Toivo Kärki (1915–1992) ja haitaristi-säveltäjä Viljo ”Vili” Vesterinen (1907–1961). Vaikutteita uudesta tyylistä ja ohjelmistosta omaksuttiin radiosta ja gramofonilevyiltä, mutta sota-aika korosti entisestään haitarijatsin kansanomaisia ja suomalaisia lähtökohtia. Jazz-muusikko ja Suomen jazz & pop -arkiston perustaja Jukka Haaviston (1991, 49) mukaan jazz sellaisenaan ei olisi suomalaisille luontunakaan, ja uusia virtauksia omaksuttiin hyvin valikoiden. Hänen mukaansa kyse oli ennen kaikkea taistelusta ”amerikkalais-englantilais-ruotsalaisen keikailun” ja ”synnyinmaan ikioman iltamasoiton” välillä. Voittajaksi julistettiin suomalainen haitarijatsi, joka muodostui hyvin elinvoimaiseksi ja pitkäikäiseksi.

Ajatus murroksesta kenties hämärtää kuvaa siitä, mitä eteläpohjalaisten tanssi-soittajien elämäkertomuksista ja soittotyyleistä on kuultavissa. En väitä, etteikö murros olisi saattanut tapahtua suuremmissa kaupungeissa, mutta paikallisen musiikkikulttuurin muutoksen nopeudesta se antaa virheellisen kuvan. Muutoksen elementtejä oli havaittavissa jo 1920-luvulta lähtien, mutta erittäin harvalukuisina. 1930-luku oli puolestaan pysähtyneisyyden aikaa. Vuonna 1929 alkanut taloudellinen lama vaikutti uusien soitinten, nuottien ja radioiden hankintaan. Vasta sotien jälkeen voidaan maaseudulla puhua varsinaisesta muutosten näkymisestä soittajien arjessa ja paikallisessa tanssimusiikkikulttuurissa. (Jalkanen 1992, 19; Kurkela 1982, 139.)

Tämän tutkimuksen kannalta akkulturaatio- ja diffuusioilmiossä oli siis kyse haitarijatsin ja uuden tanssimusiikkikulttuurin sulautumisesta maaseudun pelimannimusiikkiin ja vanhaan tanssimusiikkikulttuuriin pitkän ajan kuluessa. Näkökulma tanssimusiikkikulttuuriin onkin murroksen sijaan jatkumossa, tanssimuusikkoudessa ja siinä tapahtuneissa muutoksissa. Paikallisessa tanssimusiikkikulttuurissa muutos tarkoitti sitä, että vanhimmat talonpoikaistanssit (mm. polska ja katrilli) antoivat tietä Suomeen rantautuneille ja radioaaltoilta kuulluille tansseille (mm. fokstrotti ja tango), samalla kun 1800-luvun tanssiuutuudet (mm. valssi, polkka ja jenkka) saivat vanhemman tanssimusiikin leiman. Tanssien pito siirtyi häistä ja kalendaarijuhlista järjestökulttuurin osaksi, ohjelmallisiin iltamiin ja yleisiin tansseihin. 1800-luvun lopulta lähtien oli sekä maaseudulle että kaupunkeihin rakennettu tanssilavoja: ensimmäisiä rakennelmia, jotka tehtiin nimenomaan tanssimista ja nuorison vapaa-ajanviettoa varten (ks. Hoppu 2006, 369). Soittimiston kannalta klarinetit, 1- ja 2-riviset haitarit ja myöhemmin myös viulut saivat antaa tietä 5-ri-

visille haitareille ja rummuille, myöhemmin kitaroille, saksofoneille, kontrabassoille ja niin edelleen. Näkyvinä elementteinä paikallisessa tanssimusiikkikulttuurissa voidaan mainita lisäksi radioiden yleistyminen kodeissa sekä siirtyminen vähitellen muistinvaraisesta musiikista nuotinnettuun musiikkiin.

Tanssisoittajien kannalta kenties suurin muutos oli yksittäisten soittajien aseman selkeä heikentyminen. Tanssien säestäjäksi haluttiin tanssiryhmiä eli ”haitarijatsi-orkestereita”. Soittajilla oli käytännössä kolme vaihtoehtoa: liittyä tanssiorkesteriin ja opetella uutta tanssimusiikkia, soittaa vanhaa tanssimusiikkia tanssista irrotetussa tilanteessa (kansansoitokilpailut, näytöshäät, ohjelmasoitot) tai lopettaa soittajan ura. Viulunsoittajien kannalta muutos ei välttämättä tarkoittanut valintaa eri vaihtoehtojen välillä. Samaan aikakauteen liittyy nimittäin viulunsoittajien kaksijakoinen rooli toisaalta uutuustanssien tahdittajina, mutta toisaalta arvokkaan talonpoikaiskulttuurin vaalijoina, kansansoitokilpailujen osallistujina ja näytöskruunuhäiden soittajina.

Johdannon loppuksi

Vaikka kirjoitan tutkimuksessani ”musiikkikulttuurista”, ”aineistosta” tai ”kentästä” ymmärrän, että kyse on ajattelun ja toiminnan tavoista, ihmisistä ja kohtaamisista. Käsitän musiikkikulttuurilla jotakin opittua ja yhteisesti hyväksyttyä. Se ei synny yksittäisen ihmisen toiminnasta ja tavoista, mutta se ilmenee yksittäisten soittajien toiminnassa ja tavoissa, tiedossa ja taidoissa, kertomuksissa ja soitteissa, siinä kaikessa mitä kutsun aineistokseni tai kentäkseni. Musiikkikulttuuri muuttuu jatkuvasti. Se voi uusiutua ja kehittyä yksittäisen ihmisen toiminnan ja tapojen tuloksena, mutta muutokset tapahtuvat usein hitaasti ja yhteisöllisen kontrollin alaisena. Oman tutkimuskenttäni sijoitan fyysisesti Etelä-Pohjanmaalle, sinne missä aineistoni soittajat ovat syntyneet ja eläneet, soittaneet ja kertoneet eletystä ja koetusta elämästään. Ajallisesti kenttä on vaikeampi määritellä. Katseeni on kohdistunut erityisesti 1920–1940-lukujen tapahtumiin, tanssimusiikin murroksen aikakaudelle. Kuitenkin kenttäni ulottaa juurensa 1800-luvun puolelle, jolloin aineiston vanhempi sukupolvi on syntynyt. Samalla kenttä kurkottaa myös tähän päivään, yhteisiin keskusteluihin, soittoihin, kokemuksiin aineistoni soittajien kanssa. Näenkin kentän tutkimuksessani monipaikkaisena siten, että olen tutkinut yhden ilmiön, tanssimusiikin murroksen vaikutuksia monessa eri ajassa ja paikassa. Laajasti ottaen näen kenttäni kaikkialla, jossa olen haastatellut aineistoni soittajia ja soittanut heidän kanssaan, jossa olen kohdannut tanssimusiikin murroksen aikaan eläneitä soittajia tai heidän sukulaisiaan, jotka ovat kertoneet minulle tuon ajan tapahtumista ja soittajien kokemuksista.

Kohtaamisiin, aineistoon ja kenttään sisältyi tiedostettuja ja tiedostamattomia odotuksia, tavoitteita ja suhteita. Soittajiin syntyi lämmin ja kiinteä suhde. Jo etnomusikologi, bimusikaalisuus-käsitteen isä Mantle Hood mainitsi pääteoksessaan *The Ethnomusicologist* (1971, 222), että bimusikaalisen työskentelyn ja prosessin ”tu-

loksena” syntyy usein myös vahva side tutkijan ja tutkittavan, kahden soittajan välille. Heistä tulee ystäviä.⁸ Perusasenteeni tutkijana onkin ollut jakaa kokemuksia, suhtautua tutkittaviin empaattisesti ja pyrkiä ymmärtämään heidän elämänkertomuksiaan sekä soittotyylejään. Saman asenteen olen pyrkinyt kohdistamaan sekä niihin soittajiin, joiden kanssa olen saanut tämän reilun viiden vuoden aikana soittaa eteläpohjalaisessa tuvassa tai teatterin lavalla, että niihin, joiden kertomuksia ja soittoa voin kuulla enää vain arkistonauhalla. Pyrkimyksistäni huolimatta ymmärrän, etten voi luoda samanlaista sidettä kohtaamiini ihmisiin ja jo edesmenneisiin soittajiin, aineistoni nuorempaan ja vanhempaan sukupolveen. Soittajat, joihin minulle on muodostunut läheisimmät suhteet, ovat varmasti tunnistettavissa kirjoittamieni kertomusten syvyydestä, laajuudesta ja jopa kirjoittamisen tavasta.

⁸ Vrt. Netti (2008, vii), joka vertaa tutkijan ja tutkittavien suhdetta perhesuhteisiin: ”meidän informanteistamme tulee ikään kuin perheemme jäseniä – tai pikemminkin niin, että meistä tulee heidän perheidensä jäseniä”.

2 Soittaja kertojana, tutkija soittajana

2.1 Elämäkerrallinen ja soiva aineisto

Kuten olen jo johdannossa esitellyt, tutkimusaineistoni on kokonaisuus, johon kuuluu sekä elämäkerrallista haastatteluaineistoa, soivaa aineistoa että musiikillisen toiminnan avulla kerättyä aineistoa. Näiden aineistojen avulla olen lähestynyt paikallisen tanssimusiikkikulttuurin muutoksia ja päässyt lähelle soittajien todellisuutta, kokemuksellista totuutta menneestä elämästä.

Elämäkerrallinen aineisto koostuu 65 eteläpohjalaisen soittajan haastatteluista (ks. LIITE 1 Elämäkerrallinen aineisto). Vanhempien soittajien (syntyneet 1880–1923) aineisto on arkistoaineistoa. Nuorempien soittajien (syntyneet 1924–1940) osalta materiaali on pääosin itse haastattelema kerättyä, mutta joukossa on myös arkistoaineistoa ja muiden tekemiä haastatteluja. Elämäkerralliseen aineistoon kuuluu myös muutamia kirjallisia elämäkertoja ja elämäkertomuksia sekä lehtileikkeitä, jotka kuitenkin kahta poikkeusta lukuun ottamatta ovat samoilta ihmisiltä kuin suullinenkin aineisto.

Tutkimuskysymykset loivat kehykset niille ominaisuuksille, jotka aineiston soittajilla täytyi olla. Tein valinnat ensisijaisesti soittajien syntymävuosien (1880–1940), synnyin- ja asuinseudun (Etelä-Pohjanmaa), heidän soittamiensa instrumenttien (tanssimusiikissa käytetyt soittimet) ja ohjelmiston (tanssimusiikki) perusteella. Arkistoaineiston saatavuus asetti lopulliset rajat vanhemman sukupolven aineistolle. Kävin systemaattisesti läpi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunousarkiston äänitearkiston ja Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkiston haastattelumateriaalit. Kansanrunousarkiston äänitearkistosta valitsin käyttööni kaikki haastattelut, joissa käsiteltiin tutkimukseni elämäkerrallisen osuuden aihepiiriä: soittamaan oppimista, tanssimusiikkikulttuurin muutoksia ja tanssisoittajan roolia yhteisössään. Kansanperinteen arkiston arkistomateriaali oli aiheeni kannalta laajempi. Kävin läpi haastattelujen sisällysluettelot ja poimin sieltä kaikki haastattelut, jotka viittasivat aiheeseeni. Kuuntelin ja litteroin nauhoja paikkakuntien mukaisessa aakkojärjestyksessä ensin itse parinkymmenen nauhan verran, jonka jälkeen sain litterointiapua⁹. Kun kasassa oli reilun 70 soittajan aineisto, huomasin, että samat kertomukset alkoivat toistua. ”On kaikin puolin järkevää ajatella aineistoa olevan tarpeeksi, kun uudet tapaukset eivät enää tuo tutkimusongelman kannalta uutta tietoa eli aineisto alkaa niin sanotusti toistaa itseään”, kirjoittavat laadullisen tutkimuksen metodologiakirjassaan Jari Eskola ja Juha Suoranta (1998, 62–63). Lopulta noin 70 litteroidusta haastattelusta jätin vielä viisi pois sellaisissa tapauksissa, että

⁹ Musiikintutkimuksen laitoksen opiskelija Anni Tolvanen litteroi minun ohjeistamanani haastatteluaineistoa sekä väitöskirjaani että Soittaja oppijana -artikkelia varten. Kiitos Anni!

haastattelu ei mielestäni kertonut tarpeeksi itse aiheesta tai haastattelusta ilmeni, että kertoja oli muuttanut vasta aikuisiällä Etelä-Pohjanmaalle.

Nuorempien itse haastattemieni soittajien osalta käyttämäni lähestymistapa oli luoda tutkimuksen kannalta mielekkäitä ihmissuhteita ja kontakteja avaininformantteihin. Näillä avaininformanteilla tarkoitan tutkimusaiheen kannalta yhteisön tai seudun merkittäviä henkilöitä, joita voi ikään kuin pyytää suosittelemaan ominaisuuksiltaan sopivia haastateltavia. Otettuani yhteyttä muutamaaan avaininformanttiin – Lasse Kauramäki ja Antti Jaakkola Isojoella, Topi Luoma ja Kari Pelttoniemi Karijoella – sekä Etelä-Pohjanmaalla asuviin muusikkoystäviini sain koottua alustavan listan mahdollisista haastateltavista. Ensimmäisten haastattelujen jälkeen jatkoin listan päivittämistä kumuloitumisperiaatteella: haastateltavat mainitsivat soittokavereitaan, jotka taas tunsivat jonkun kriteereihini sopivan haastateltavan. Tein myös esihaastatteluja ja lähetin kyselykirjeitä ja sähköposteja muutamille mahdollisille haastateltaville. Usein jo ensimmäisistä tapaamisista ja esihaastatteluisista pystyi päättämään kuka tai ketkä mahdollisista informanteista kannatti valita tarkemman tutkimuksen kohteiksi. Esihaastattelut tai tapaamiset ennen varsinaisia tutkimushaastatteluja edesauttoivat myös luontevan ja luottamuksellisen haastattelun onnistumisen.

65 soittajan aineistosta valitsin lähemmän tarkastelun kohteeksi kuusi soittajaa eteläisimmän Etelä-Pohjanmaan, Suupohjan alueelta. Kriteeri näiden soittajien valintaan oli se, että heiltä oli tallennettu tai tallennettavissa sekä elämäkerrallista että soivaa materiaalia. Soivan materiaalin kriteeri oli lisäksi se, että soittajalta oli tallennettu soolosoittoa viululla soitettuna. Kauhajokisen Eemeli Riskun, isojokisen Emmi Salosen ja karijokisen Viljo Virtasen ”kanssa” minun on ollut mahdollista keskustella ja soittaa vain arkistotallenteiden välityksellä. Sen sijaan isojokisten Martti Viitalähteen ja Pauli Kortensniemen sekä karijokisen Paavo Santaheinin kanssa minulla on ollut mahdollista keskustella ja soittaa ja kahden ensiksi mainitun kanssa myös esiintyä noin viiden vuoden ajan.

Käytän jatkossa edellä mainituista kuudesta soittajasta usein vain heidän etunimiään. Pelkän etunimen käyttö haastateltavista ja soittajaystävistä ei missään mielessä pohjaudu vanhakantaiseen ajatukseen herroista ja talonpojista, ylä- tai alaluokista. Käyttämällä vain etunimiä viittaa ennen kaikkea siihen ystävyyteen ja luottamukseen, joka välillemme on yhteisen matkan ja prosessin aikana syntynyt (vrt. mm. Hood 1971, 222). Uskon, että kirjoitustapani ja -tyylini välittää myös lukijalle sen läheisyyden, joka kentällä on syntynyt. Ajattelen, että sukunimien käyttö ihmisistä, joita aina puhuttelen etunimillä etäännyttäisi keinotekoisesti soittajan ja musisoivan tutkijan, yhdessä musisoivat viulunsoittajat toisistaan. Vastaavaan ratkaisuun on päätynyt musiikintutkija Yrjö Heinonen (2009), joka artikkelissaan Tuotteistettu ”aura” – Arja Korisevan 15-vuotistaiteilijajuhlakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi tarkastelee etnografisen preesensin mahdollisuuksia tutkijan apuvälineenä välittää lukijalle realistinen kuva kenttätöystä. Etnografinen preesens on ennen kaikkea kirjoittamisen strategia, jonka ”avulla tutkija pyrkii välittämään kenttäkokemustaan lukijoille” (Heinonen 2009, 231).

Näiden kuuden soittajan musiikillisten elämänkaarien sekä soittotyyliden avulla johdattelen lukijan paikalliseen tanssimusiikkikulttuuriin (ks. luku Viulistit, kertomukset ja soitteet). Heidän elämänhistoriansa ja soittotyylinsä ovat ikään kuin esimerkkikertomuksia aikansa musiikkikulttuurin moninaisista ilmenemismuodoista. Jokaisen soittajan kertomukset ovat erilaisia, persoonallisia, mutta niitä vertailemalla tutkija voi luoda laajempaa kuvaa paikallisesta tanssimusiikista ja tanssimusiikkikulttuurista.

Tallentaja, tutkija vai muusikko – tallentajan vaikutus aineiston muodostumiseen

Ymmärrän, että vanhemman ja nuoremman sukupolven soittajilta tallennetut aineistot ovat ikään kuin epätasapainossa, sillä sen lisäksi, että olen itse saanut haastatella näitä nuorempia soittajia, olen myös saanut soittaa heidän kanssaan. Pystyäkseni tekemään joitakin yleisiä päätelmiä ja tulkintoja näistä kahdesta toisistaan poikkeavasta aineistosta ja niiden tallentamisen lähtökohdista, olen lähdekriittisesti analysoinut tallentajien tavoitteita ja lähtökohtia haastattelujen tekemiselle tai soitteiden tallentamiselle. Nämä tallentajat ovat tässä tapauksessa väitöskirjan kirjoittaja itse sekä Erkki Ala-Könni, joka on tehnyt ja tallentanut suurimman osan vanhemman sukupolven haastatteluista.

Erkki Ala-Könni (1911–1996) oli tutkija, tallentaja, opettaja ja kansankulttuurin uskollinen vaalija (Kivisaari 1997, 6). Ennen kaikkea hän oli kuitenkin tallentaja. Kuten hän itsekin Hannu Sahan tekemässä haastattelussa ja siitä julkaistussa artikkelissa vuonna 1981 toteaa:

En pidä itseäni minään huomattavana tutkijana, koska se ei minun vartalolleni ehkä niin ole istunutkaan. Minä olen semmonen levoton, liikkuva ja olen kiinnostunut monista erilaisista asioista, jotka hajottavat jatkuvasti. Ennen kaikkea minä olen kansanperinteen tallentaja, en yksinomaan musiikin. (Saha 1981, 11.)

Ala-Könni on tehnyt valtavan tallennustyön juuri Etelä-Pohjanmaalla, joten häntä on kiittäminen siitä, että tässä tutkimuksessa käytetty arkistoaineisto on ylipäänsä kerätty. Ala-Könni ankkuroi muistitiedon aina historialliseen todellisuuteen ja ihmisiin. Materiaali ei siis ole ”romanttisen hämärä, ristiriidaton ja yksiulotteinen”, vaan pikemminkin yksityiskohtainen (Laitinen 1981, 30). Hän mainitsee nimet, synnyin- ja asuinpaikat, vuosiluvut ja niin edelleen. Ala-Könnin keräämä sekä soiva että haastattelumateriaali on siis hyvin helppokäyttöistä. Hän kyselee haastateltaviltaan paljon ja yksityiskohtaisesti. Oman työni kannalta tärkeää on myös se, että Ala-Könni on aina kysellyt sekä haastateltavien omasta soittajanurasta että myös heidän vanhempiensa tai isovanhempiensa soitoista. Hän on usein hankkinut ilmeisen hyvät taustatiedot haastateltavista, koska hän on osannut kysyä ”oikeita kysymyksiä” ja mainita ”oikeita nimiä” haastateltavien muistin virkistämiseksi. Hän on pyytänyt

haastateltavia myös soittamaan. Soitteiden nimet ja mahdolliset kontekstitiedot on aina kirjattu ylös.

Oman työni kannalta ristiriitaista aineistossa on se, että Ala-Könnin omat mielenkiinnonkohteet ovat olleet ensisijaisesti häät, niissä tanssitut tanssit ja erityisesti polskasävelmät sekä kansansoittokilpailut. Myös haastattelukysymykset ja tallennetut soitteet ohjautuvat siihen suuntaan. Näin ollen arkistoaineisto korostaa vanhan tanssimusiikin osuutta soittajien ohjelmistossa, vanhan tanssimusiikkikulttuurin piirteitä ja käytänteitä sekä edellä mainittujen rekonstruktioita (esim. kruunuhäät). Eli jos joku aineistoni hääpelimanneista onkin soittanut uudempaa tanssimusiikkia, ei se ainakaan tule haastatteluissa esiin.

Ala-Könnin kiinnostuksenkohteet ovat vaikuttaneet myös itse tekemiini haastatteluihin mielenkiintoisella tavalla. Haastateltavat – jotka ovat kaikki tavanneet Ala-Könnin ja joista osaa hän on haastatellutkin – ainakin aluksi ilmeisesti olettivat, että minun mielenkiintoni ja tutkimukseni kohteet ovat samat kuin Ala-Könnillä¹⁰. Haastateltavat korostivat juuri vanhan tanssimusiikin, pelimanniperinteen osuutta ohjelmistossaan. Näin on oletettavasti ollut myös Ala-Könnin itse tekemien haastattelujen tapauksessa ainakin hänen myöhempinä keruuvuosinaan, kun hänen maineensa perinteenkerääjänä oli jo kulkenut kylästä ja talosta toiseen.

Vaikka Ala-Könni keräsi perinnettä, hän oli menetelmiltään ja asenteeltaan myös uudistaja. Hän seurasi tarkoin äänen ja kuvan tallennustekniikoiden kehittymistä, kokosi laajoja soittimien ja valokuvien näyttelyitä, oli perustamassa uusia tapahtumia ja museoita ja kehotti pelimanneja itse luomaan omia sävellyksiä. Hän tutki ja tallensi kansanperinteeseen liittyvää tapakulttuuria, ja tarkasteli sitä myös sosiaalisena ilmiönä ja meni siinä niin pitkälle, että otti käyttöön suomalaisessa tutkimuksessa uuden käsitteen 'etnomusikologia'. Lisäksi hän oli Etelä-Pohjanmaan ensimmäisen, tiettävästi vuonna 1927 perustetun ZULU-nimisen jatsiorkesterin jäsen. (Laitinen 1981, 28–30; Leisiö 1996, 344; Saha 1981, 3.) Tämä tekee entistä mielenkiintoisemmaksi sen, että hän keräsi ensisijaisesti vanhaa tanssimusiikkiperinnettä. Kenties ollessaan uuden tanssimusiikin pioneereja Etelä-Pohjanmaalla hän ymmärsi vanhan perinteen katoamisen ja sen tallentamisen arvon?

Ala-Könnin kiinnostuksensa kohteet ovat joka tapauksessa väistämättä vaikuttaneet arkistoaineistoon ja sen myötä väitöskirjani tutkimustuloksiin. Ala-Könnin keräämän aineiston avulla minun on ollut mahdollista lähteä kuvitteellisille kenttämatkoille 1900-luvun alun häihin ja kansansoittokilpailuihin.

Vaikka itse olen etnomusikologina ja kansanmusiikintutkijana tietyllä tapaa kulkenut Erkki Ala-Könnin jalanjäljissä, ovat minun lähtökohtani haastattelujen tekemiselle ja soitteiden tallentamiselle olleet kuitenkin varsin erilaiset. En ajattele olevani perinteenkerääjä tai musiikintallentaja, en muusikko, vaan ensisijaisesti musisoiva tutkija, joka tallentaa musiikkia ja musiikillista toimintaa tutkimustaan varten. Olen tutkija, joka käyttää viulunsoittotaitoaan sekä musiikin harrastamisesta että musiikin alalta yli 25 vuoden aikana kertynyttä tietotaitoaan hyväkseen tutkimuksen

¹⁰ Ks. myös luku Musisoivan tutkijan roolit ja vaikutukset kentällä.

tekemisessä. Perimmäinen ero löytyy kuitenkin tavoitteista: tallentajan tavoitteena on tallentaa mahdollisimman paljon materiaalia jälkipolville, muusikon tavoitteena on tuottaa ja luoda (uutta) musiikkia, tutkijan tavoitteena on tutkia musiikkia, muusikoita ja/tai musiikkikulttuuria ja raportoida tutkimuksistaan. Oma tavoitteeni musisoivana tutkijana on ollut musisoida tutkittavien kanssa, tallentaa yhteiset haastattelu- ja soittohetket, tutkia tallentamaani aineistoa ja raportoida tutkimuksen tuloksista väitöskirjassani sekä musiikin, tallenteen että kirjallisen raportin muodossa.

Musisoivana tutkijana tallentamani aineisto on tallennettu tätä tutkimusta varten ja tietoisena siitä. Olen saanut keskustella ja soittaa haastateltavien, soittajien kanssa. Olen saanut kysyä heiltä juuri minun tutkimukseni kannalta merkittäviä kysymyksiä ja tarkentaa tai tehdä lisäkysymyksiä tarvittaessa. Olen vuorovaikutuksessa heidän kanssaan saanut kokemuksia yhteissoitosta ja yhteisistä keskusteluista. Olen voinut tehdä havaintoja heidän soitostaan, ilmeistään ja eleistään erilaisten soittoilanteiden aikana. Olen oppinut tuntemaan heidät, joten myös äänenpainoilla ja naurahduksilla on merkityksensä. Olen oppinut tuntemaan mikä on kenellekin tyypillistä ja mikä poikkeavaa. Ala-Könnin tallentaman aineiston kohdalla tulkinta täytyy tehdä sanoista, äänensävyistä ja asioista, joita soittajat haastatteluissa kertovat – tietämättä sitä minkälainen ilme soittajalla on kasvoillaan tai onko tietty elämäkertomus tai soitto tapa tyypillistä vai poikkeavaa kyseiselle soittajalle. Soittotyylin osalta tulkinta täytyy tehdä kuulokuvasta ja yhdistämällä kuulokuvaan valokuvia (jotka on tosin otettu eri tilanteista).

Kohtaamiset soittajien kanssa, keskustelut, yhdessä soittaminen ja kisällin asemaan asettuminen ovat varmasti luoneet omakohtaisen ja subjektiivisen värin sekä tallennettuun aineistoon että siitä tekemiini tulkintoihin. Tavoitteeni on ollut päästä lähelle aineistoni soittajia – niin lähelle kuin musisoivan tutkijan on mahdollista päästä. En voi irtautua omasta ajastani tai ajatuksistani, mutta voin kaiken saatavilla olevan aineiston, aikalaiskertomusten ja todellisten ja kuvitteellisten kenttämatkojen avulla pyrkiä mahdollisimman lähelle soittajia, heidän elämäänsä ja kokemuksiaan, soitteitaan ja soittoyyliään.

2.2 Soittaja kertojana – elämäkerrallinen lähestymistapa¹¹

Kansanomaisen tanssimusiikin tallentamisessa ja tutkimuksessa musiikin tekijöiden elämäkertomukset jäivät pitkään musiikillisen toiminnan tuotteiden, itse musiikin analyysin varjoon (Nettl 2005, 140). Nauhaa säästääkseen tutkijat ja perinteenkerääjät nauhoittivat vain tärkeimmän: soivan musiikin. Soittajan persoona ja elämänhistoria jäivät äänitteen ulkopuolelle. 1960-luvulta lähtien nauhoituslaitteistot ja -materiaalit halpenivat. Tutkijoiden oli mahdollista antaa nauhan pyöriä myös

¹¹ Laajemmin elämäkerrallisesta lähestymistavasta kulttuurisessa musiikintutkimuksessa ks. Talvitie-Kella 2006.

soittajien laskiessa soittimensa syrjään, heidän muistellessaan soiton myötä mieleen tulleita menneitä tapahtumia tai kertomuksia soittamansa musiikin taustoista. Nauhalle saatiin palasia eletystä, koetusta ja kerrotusta elämästä. Samalle vuosikymmenelle nauhoituslaitteistojen ja -materiaalien halpenemisen kanssa osui kansanomaisen tanssimusiikin uuden kukoistuksen, revivaalin kausi. Molemmilla oli varmasti vaikutuksensa siihen, että tutkijoiden kiinnostus yksittäisten soittajien elämäkertomuksia kohtaan kasvoi. 1970-luvulla ”kansanihmisten biografista tutkimusta” tehtiinkin Suomessa jo ”enemmän kuin etnomusikologien keskuudessa muualla maailmalla” (Koiranen, Leisiö & Saha 2003).¹²

Viime vuosikymmenen aikana suomalaisten tutkijoiden – myös muiden kuin sosiologi Jeja-Pekka Roosin (ks. mm. 1985; 1987; 1988) jalanjäljillä jatkaneiden sosiologien – kiinnostus tarinoita ja kertomuksia kohtaan on kasvanut räjähdysmäisesti. Monilla tieteenaloilla ilmiötä on alettu kutsua narratiiviseksi tai elämäkerralliseksi käännteeksi (mm. Heikkinen 2002, 184; Hyvärinen 2004b; Ukkonen 2003).¹³ Myös musiikintutkijoiden kiinnostus on jälleen kääntynyt kohti elämäkertomuksia, mutta elämäkerrallisesta käännteestä tuskin voidaan puhua. Elämäkertomuksia on tosin käytetty monissa tutkimuksissa ikään kuin paikantamaan tutkimuksen varsinaisen kohde kontekstiinsa. Suomalaisista 2000-luvulla tehdyistä etnomusikologisista tutkimuksista lähimpänä omaa tutkimustani ovat etnomusikologien Vesa Kurkela (2005) ja Maija Lahti (2004) tutkimukset, joissa he ovat lähestyneet tanssimusiikkoutta, tanssimusiikoiden elämää ja uraa sukupolvinäkökulmasta. He ovat analysoineet elämäkertomuksia etsien niistä yhteisiä kokemuksia, samanikäisten sukupolville tyypillisiä avainkokemuksia. Näiden avainkokemusten perusteella he ovat jaotelleet muusikoita mannheimilaisiin kokemuksellisiin sukupolviin sekä yhteisen kokemuksen kautta aktivoituneisiin mobilisoituneisiin sukupolviin (ks. Mannheim 1972).

¹² Ensiaskeleita Suomessa etnomusikologiseen, elämäkerralliseen tutkimukseen ottivat Philip Donner (1976), Pirkko Lahtinen (1976) ja Timo Leisiö (1978), ja 1980-luvulla Hannu Saha (1980) ja Antti Koiranen (1987).

¹³ Nopeakin silmäys Suomen eri yliopistojen ja alojen pro gradujen ja väitöskirjojen luetteloihin osoittaa, että elämäkerrallinen käänne, neljäs elämäkerrallisen lähestymistavan kausi on hahmotettavissa jo pelkästään opinnäytteiden määrän perusteella. (Ks. Talvitie-Kella 2006.)

Elämä kerronnan kohteena

Elämä eletään ja koetaan ennen kuin siitä kerrotaan. Eletty, koettu ja kerrottu ovat ikään kuin elämän kolme tasoa, joista vain elämäkertomuksien¹⁴ kautta tutkijalla on mahdollisuus päästä raottamaan ovea elettyyn ja koettuun. Elämäkerrallisessa haastattelussa haastateltavat muistelevat menneitä tapahtumia, sitä mitä ”todella” tapahtui. Heidän muistinsa tulkitsee, organisoii, muokkaa ja valikoi menneisyyden tapahtumia osaksi subjektiivista todellisuutta ja sitä mitä olemme tänä päivänä (Huotelin 1996, 27; Titon 1980, 290). Itse tapahtumiin ei vuosien, eikä vuosikymmenten jälkeen pääse enää osalliseksi. Jälkikäteen läsnä ovat kokemukset näistä tapahtumista, jotka ovat rakentuneet osaksi kertojien todellisuutta, jotka ovat rakentaneet heidän identiteettiään soittajina. Haastattelussa saan kuulla kertomuksia näistä kokemuksista ja tapahtuneesta. Kertomus ei ole tapahtumien suora heijastus, eikä muisti menneisyyden tarkka tallentaja. Kertojan kokemus sekä merkityksellistyy että muuntuu koko elämän kontekstissa, sillä muistiin ja kokemukseen vaikuttavat myöhemmät tapahtumat sekä yhteisöllisesti hyväksytyt menneisyyden tulkinnat (Korkiakangas 1999, 164–170).

Elämäkertomus on menneen elämän kokemusten persoonallinen, subjektiivinen, selektiivinen, kerronnallinen ja kuvaileva rekonstruktio. Kertoja on kertomusten subjekti, ja hän itse määrittelee mitä elämäkertomuksiin sisällytetään. Intentiont näkyvät siinä, mitä yksityiskohtia valitaan kerrottavaksi ja kuinka niille annetaan tilaa. Kun soittaja pohtii elämänsä tapahtumia ajatuksissaan tai niitä muille kertomuksina välittäen, kyse on olennaisilta osin elämän arvioimisesta, merkityksenannoista ja arvoista. Päällimmäisiksi nousevat kertojalle merkittävimmät elämäkokemukset tai oppimiskokemukset, jotka ovat usein elämän käännekohtia. Osa kokemuksista taas saattaa jäädä piileviksikin siten, että niiden merkitystä ei tiedosteta tapahtumahetkenä. Ne saattavat jopa unohtua noustakseen jälleen esiin toisessa asiayhteydessä. Oletan, että elämäkertomusten kertominen ja omien kokemusten reflektointi jäsentävät tällaista hiljaista tietoa. (Hyry & Hyvönen 2002, 65; Titon 1980; Vilkkio 1998, 82–83; ks. myös Hynninen 2004.)

Tapahtuneesta luodaan yhä uusia ja erilaisia tulkintoja myös kerrontahetkellä, sillä kerronta suhteutuu aina myös kuulijoihin, lukijoihin tai katsojiin ja kerrontatilanteeseen. Soittajien, joiden kanssa minun oli mahdollista keskustella ja soittaa useamman vuoden ajan kertomukset muuntuivat sitä mukaa, kun he oppivat tuntemaan minua ja luottamaan tähän musisoivaan tutkijaan. Selkein muutos tapahtui mielestäni sen jälkeen, kun ensimmäisen kerran soitimme yhdessä (ks. tarkemmin

¹⁴ Elämäkertomus on tarina menneestä elämästä, pieni osa koko elämän kertomuksesta. Vrt. Elämäkerta, joka on elämäkertomuksista konstruoitu, usein laaja kirjallinen kokonaisuus, jonka kirjoittajana on ollut joku muu kuin kertomusten subjekti. Omaelämäkerta puolestaan on henkilön itsensä kokoama kirjallinen tai suullinen tuotos. (Uino 1985.) Elämäkerta tai omaelämäkerta on kertojan tai kirjoittajan rekonstruoima usein kronologinen kuvaus kohteensa elämästä ja kokemuksista, maailmankuvasta ja persoonallisuudesta. Vrt. myös elämäankaari, elämänkulku, elämänhistoria (ks. luku Musiikillinen elämäankaari).

luku Musisointi kertojan kanssa). Niiden haastateltavien, joiden kanssa minun ei ollut mahdollista tavata useita kertoja tai joiden kanssa emme soittaneet yhdessä, kertomuksista tätä kertomusten muuntumisen ilmiötä ei ollut havaittavissa. Joka tapauksessa elämäkertomuksen kertominen on uusien näkemysten, muistojen ja asiayhteyksien sekä uudella tavalla kerrotun kertomuksen syntymä. Sitä ei ole sellaisenaan ollut ennen, eikä se enää toistu täysin samana. (Eräsaari 2004, 77; Hänninen 2000, 22.) Se kuvaa kerrontahetken positiosta, sen hetkisestä elämäntilanteesta sitä todellisuutta, jossa yksilö on elänyt sekä sitä hetkellisesti pysyvää minää, jollaisena kertoja itsensä näkee. Se kuvaa myös niitä kerronnallisia tai ilmaisullisia mahdollisuuksia, joita kertojalla on käytettävänä. (Kanniainen 2000; Syrjälä 2002, 14.) Tämä ”kerrottuna muuttuva menneisyys” (Knuutila 1984) tai ”kertovan subjektin monikerroksisuus” (Hynninen 2004) on menneisyyden moniäänistä kerrontaa, sitä kuinka samat olosuhteet koetaan, muistetaan ja kerrotaan eri aikoina ja eri tilanteissa eri tavoin.

Oma kokemus ja kuultu kertomus saattavat myös sekoittaa niin, ettei kertoja aina tiedä, muistaako hän kyseisen tapahtuman vai onko hän ”oppinut” muistonsa. Oppia voi vanhemmiltaan tai sukulaisiltaan, mutta oppia voi myös kirjallisuudesta tai elokuvista. Elämäkertomukset, muistitieto – myös tutkimuksen kohteena – pitävät aina sisällään myös kuvitteellisen, fiktiivisen mahdollisuuksien ulottuvuuden (Titon 1980, 288–292). Tämä ei kuitenkaan sulje pois mahdollisuutta, että jotkut elämäkertomukset, kuten lapsuuden muistot, näyttävät toistuvan lähes aina samankaltaisina (Hynninen 2004). Seuraavan lapsuuden elämäkertomuksen kertoja on karijokinen mestarikansanlaulaja Erkki Rankaviita¹⁵ (1927–2009):

Mä kävin pienenä laulelemas siinä meirän kylällä, esiintynykki oon. Kun se meirän naapurin Maija, Huhtalan Maria kuoli tai oli kuolemas, molin silloin varmaanki kaharen vuoren vanha. [– –] Siä oli tuvas sellaanen puuloota, tuollaanen samammoonen ku tuo meirän. Ja se teki kuolemaa se Maija ja mää istuin siinä puulooran päällä ja lauloon, jotta ’Talavella talikkalan markkinoolla’ ja löin kantapäällä tahtia. Ja sitte sen Maijan tytär Hilta sanoo sille flikallensa Helville, että vierä nyt pois tuosta tollaanen poika laulamasta tuollaasia lauluja kuolevalle. Se Maija kuoli sen sinne vuotehellensa. Ja se oli kiukuus Hiltalle, jotta hänellä ei ny oo hetkeen aikaan ollu maalimas mitään muuta iloa ku tuo poika, ni nyt te senki viette siitä pois. (Rankaviita 29.4.2001, haastattelu.)

Haastattelin Erkki Rankaviitaa pro gradu -tutkimustani varten useamman vuoden ajan. Tämä kertomus naapurin kuolevasta Maijasta toistui useampaan kertaan, lähes samanlaisina versioina. Lisävärin kertomukseen tuo se, että Rankaviita oli ”silloin varmaanki kaharen vuoren vanha”, joten tutkija ei voi olla pohtimatta, muistaako kertoja tapauksen ja mielihyvän kokemuksen vai onko hän kuullut kertomuksen

¹⁵ Kirjoitin pro gradu -tutkimukseni (Talvitie 2003) mestarikansanlaulaja Erkki Rankaviidasta. Kävin tapaamassa ja haastattelemassa häntä noin 6 vuoden ajan ennen tutkimuksen kirjoittamista.

myöhemmin esimerkiksi joltakin paikalla olleista ihmisistä. On perusteltua kysyä, onko kertoja oppinut muistonsa. Rankaviidalle tapaus on kuitenkin tosi. Elämänkertomus välittää ja tuottaa hänen kokemuksiaan menneestä elämästä, hänen todellisuuttaan.

Vastaavanlainen opittu kertomus on muistelman, eräs kertomuksen laji, joka on osunut tielleni useiden haastateltavien kohdalla erilaisten elämäkerrallisten aineistojen yhteydessä. Tässä kertomuksessa kertoja ei itse ole kertomuksen subjekti eikä ole ollut itse läsnä tilanteen tapahtuessa. Hahmottaessaan omaa kertomustaan kertoja ikään kuin lainaa toisten kertomuksia, toisten kertojien ääniä (Hyvärinen 2004a, 245). Se on tosiasioihin perustuva kirjallinen tai suullinen kertomus tapahtumasta tai kokemuksesta, jonka kaikkien yksityiskohtien paikkansapitävyyttä ei välttämättä voida todistaa, mutta jonka kertoja uskoo olevan totta. Muistelmaan juoni on usein vakiintunut. Kertojan persoonallisuus ja hänen yksilölliset tarkoituseränsä antavat sille kuitenkin lopullisen sisällön, vaikka muistelmassa saattaakin olla havaittavissa yhteisöllisen muistin piirteitä (Hynninen 2004; Virtanen 1999, 201). Seuraavan muistelmaan kertoja on isojokinen Martti Viitalähde, joka kertoo isoisästään Jaakko Viitalähteestä (1864–1916) sekä tämän tyttärestä, Martin tädistä Emmistä:

Kun tultihin puolipäivätunnille, niin rengit ja pojat meni sinne kerolle huilaa-han. Sitä pirettiin aina tunti sitä puolipäivää. Jaakkoo-pappa oli sitte joka päivä istunu keinustoolihin ja soittanu sen aikaa. Se otti viulun aina kätehensä. Ja kato sen flikka Emmi olis kans kovaa tahtonu soittaa, muttei se pappa olisi antanu sen flikan soitella. Jaakkoo säilyttiki viuluansa ison seinäkellon päällä korkialla katonrajas. Mutta ku flikka oli yhyreksän vuoren vanha – taikka oliko se viä nuorempi – nii ne vanhat äijät oli jossain heinäpellolla ollu. Flikka oli menny varkahin katto pöyrälle, ja ottanu se viulun sieltä seinältä kätehensä. Se oli soittanu virttä 'Sinulle kiitos Isä maan ja taivaan'. Ja pappa oli ollu tulossa porstuassa tupaan, mutta jäi siihen salaa kuuntelemaan. Ku soitto oli tauonnut, nii se oli tullu tupahan ja oli antanu armon käyrä oikeurestansa, ja ruvennu antahan sen soittaa viuluansa, ku se oli tullu se virsi sieltä ihan. Se oli siihen asti vähä estelly. Pelekäs, että rikkoo sen viulun tai jotaki. (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu.)

Kertomuksen Emmi (Salonen os. Viitalähde) kertoi saman kertomuksen omasta elämästään paikallislehden toimittajalle jo vuonna 1964 (Matias 1964). Muistelmaan piirteisiin kuuluukin, että se periytyy suvussa tai muunlaisessa pienyhteisössä suullisesti sukupolvelta toiselle. Haastattelija saattaa kuulla sen useilta haastateltavilta hie-man erilaisina versioina. Se on usein humoristinen tai opettavainen tarina ja kertoo

suvun esi-isästä tai yhteisön edesmenneestä merkittävästä henkilöstä. Kertoja usein muistelee tapahtunutta ikään kuin olisi itse ollut paikalla.¹⁶

En ole elänyt tutkimukseni aikakaudella 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, joten minun mahdollisuuteni päästä lähelle silloin eläneiden soittajien elettyä ja koettua elämää on kuunnella ja tulkita kuulemiani elämäkertomuksia. Asenteeni tutkijana kuulemaani kohtaan on empaattinen ja eläytyvä. En väitä, että kaikki kuulemani olisi tapahtunut juuri sellaisenaan tanssimusiikin murroksen aikakaudella, mutta tutkimukseni kohteena ovatkin soittajien kokemukset ja kertomukset siitä. Joka tapauksessa tutkijalla, musisoivalla tutkijalla on käytettävänä keinoja, joilla hän voi raottaa ovia tähän todellisuuteen, jo unohtuneisiin kokemuksiin (ks. luku Musisointi kertojan kanssa).

Musisointi kertojan kanssa

Pyrkimyksessään päästä mahdollisimman lähelle tutkittavaa elämäkertatutkija tekee kenttämatoja tutkimuksen kohteen luokse pohjimmaisena pyrkimyksensä haastatella ja kuulla elämäkertomuksia. Musiikintutkijalle kohtaaminen saattaa kuitenkin tuottaa suunnitellusti tai suunnittelematta myös muunlaista tutkimusaineistoa kuin haastattelunauhut – ainakin jos ”erehtyy” ottamaan soittimensa mukaan¹⁷. Näin kävi itselleni ollessani ensimmäisen kerran haastattelemassa viulisti Martti Viitalähdettä:

Olemme jutelleet jo pari tuntia. Minidisc-soittimen punainen valo kertoo, että nauha pyörii. Martin vaimo Armi keittää kahvia. Pöydässä on montaa sorttia pullaa ja pikkuleipää. Kahvipöydässä Martti ei meinaa pysyä penkissään. Pullakin meinaa mennä väärään kurkkuun. Ihmettelen mihin hänellä on niin kova kiire. Juomme kupilliset, kaksi.

’Otakko viä kaffia?’ Martti kysyy, ja jatkaa samaan hengenvetoon: ’Juu emmäkää enää. Kuule kiitos ny taas Armi.’

¹⁶ Kaikki edellä mainitut menneen elämän kertomisen lajit pohjaavat muistitietoon ja ovat henkilökohtaisen kerronnan lajeja. Määrittelen myös muistelma henkilökohtaiseksi kerronnaksi, vaikka kertomuksen subjekti ei olekaan kertoja itse vaan hänelle tärkeä, usein edesmennyt henkilö, jonka elämänkulku on jollain tavoin sidoksissa kertojan elämään. Muistitietoa ja henkilökohtaista kerrontaa pidetään vapaamuotoisena, sisällöltään yksilöllisenä ja periaatteessa tosiasioissa pitäytyvänä menneisyyden kertaamisena. Jopa vastakohtaiseksi ominaispiirteiltään voidaan nähdä folklore, joka luonnehditaan usein kiinteämuotoiseksi tai kiteytyneeksi, sisällöltään kaavamaiseksi, yhteisölliseksi ja sepitteelliseksi kerrontaperinteeksi (Knuutila 1984, 133, 153; Ukkonen 2000). Elämäkertatutkijalle kertomusten tarkempi lajianalyysi ei ole tutkimuksen päätavoite, kuten ehkä perinnejarjenteissa folkloristii-kassa, vaan pikemminkin apuväline lähteiden luonteen ymmärtämiseksi.

¹⁷ Olin tulossa muistaakseni opettamasta ja viulu oli näin ollen sattumalta mukanani. Erästä aikaisemmasta auto- ja viuluvarkaudesta viisastuneena en jättänyt viuluani autoon, vaan otin sen mukaan Viitalähteelle, mutta jätin eteiseen kenkien ja takkini viereen.

Nousemme pöydästä. Martin silmissä on kysyvä katse – hieman epäröivä.

’Onko sulla jo kiire vai viittittäkö viä vähä pelata? Ku minoon tässä tiiraallu, että sullon tua porstuas tollaanan fiululootannäköönen vehjet.’

Viritämme viulumme. Istumme vastakkain. Ikään kuin ohimennen ja huolettomasti, hieman epäröiden tapailimme melodianpätkiä. Kuulen hänen soittavan tutun katkelman. Tartun siihen ja lähden soittamaan samaa melodiaa – ensin varovasti, sitten rohkeammin. Yhdessä tunnustelemme samaa kappaletta. Soitamme omilla tyyleillämme, toisiamme kuunnellen, toisen soittotapaan tutustuen ja siihen reagoiden. (Talvitie 11.8.2005, tutkimuspäiväkirja.)

Yhdessä kertojan kanssa soittaminen luo tutkijalle uusia kokemuksia ja uudenlaista aineistoa. Tunnustelen tunteita ja tietoa, jotka itsessäni soittamishetkellä syntyvät. Ne eivät kuulu haastattelunauhalla. Ne syntyvät yhdessä soittamisen kokemuksen ja oman elämänhistorian kohdatessa – siinä hetkessä. Voin tehdä havaintoja soiton sujuvuudesta, soittajan ilmeistä ja eleistä, keskittymisestä tai soittoasennoista, jotka saattavat vaihdella paljonkin erityylisten kappaleiden kohdalla. Martti Viitalähteen ja Pauli Korttesniemen olemuksissa huomasin selvän eron soittaessamme vanhaa tanssimusiikkia, uutta tanssimusiikkia tai hengellistä musiikkia. Erityisesti hengellistä musiikkia soittaessamme, joka usein tapahtui myös fyysisesti eri tilassa (Isojoen seurakuntasalilla) muutos oli silmin havaittava. Eleet, ilmeet ja liikkeet olivat huomattavasti pienempiä ja huomaamattomampia. Sen sijaan tanssimusiikkia soittaessamme liikkeet olivat suurempia ja sekä Martti että Pauli usein hieman liikkuiivat soiton tahtiin. Samoin jalka saattoi naputtaa tahtia lattiaan. Myöskään tätä en koskaan havainnut seurakuntasalilla. Varsinkin ensimmäisillä tapaamiskerroillamme huomasin erityisesti Martissa eron, kun soitimme vanhaa tai uutta tanssimusiikkia. Hän ikään kuin heräsi eloon ja virkistyi aina, kun soitimme foksia, tangoa tai hidasta valssia eli uudempaa tanssimusiikkia. Jälkeenpäin tulkitsin tämän johtuneen siitä, että Martti oli ikään kuin olettanut minun tutkijana olevan kiinnostunut vain pelimannimusiikista (ks. luku Tallentaja, tutkija vai muusikko) ja kun ehdotinkin jotain uudempaa, hänen nuoruuden aikansa hittimusiikkia, hän innostui siitä silmin nähden. Näiden ja monien muiden havaintojen perusteella voin tehdä päätelmiä myös soittajan elämänhistoriasta sekä soittajuudesta. Ne kertovat omalla sanattomalla kielellään soittajan mieltymyksistä, arvoista tai jopa hänen luonteestaan.

Soittaessamme Martille ja Paulille tuttuja kappaleita heille tuli usein mieleen uusia kertomuksia, kertomatta jääneitä kokemuksia ja tapahtumia. Samalla tavalla kuin keskustelu jäsentää hiljaista tietoa, myös soittaminen tuo mieleen kokemuksia ja tunteita, joista voimme keskustella soiton lomassa. Yhtä tärkeää kuin soittaminen olivatkin tauot soiton lomassa, keskustelut ja kahvittelut. Kun ensimmäisen yhteisen soittohetkemme jälkeen Martti ja Pauli huomasivat minunkin olevan soittaja ja kiinnostuneen heidän soittamastaan musiikista, aloimme ikään kuin puhua samaa kieltä. He lakkasivat puhumasta soittamisesta vähättelevästi tai pintapuolisesti. He alkoivat käyttää omia käsitteitään ja puhua avoimemmin soittamiskokemuksistaan.

Samalla ehkä tärkein havaintoni musisoimisen vaikutuksesta haastatteluihin oli kokemus, että yhdessä soittaminen luo ystävyyttä, läheisyyttä ja luottamusta. Se luo lämpöä ja yhteisymmärrystä soittajien – tutkijan ja tutkittavan – välille.

Meillä on ikäeroa yli 50 vuotta. Martti on syntynyt ja elänyt pienessä maalaispitäjässä. Minä kaupungissa. Hän on tehnyt elämäntyönsä rekka-autonkuljettajana. Minulla ei ole edes siihen tarvittavaa ajolupaa. Hän puhuu 'eteläpohjojalaasta koriaa praatia'. Minä en edes ymmärrä jokaista sanaa. Onneksi voin kysyä. Martti ei pahastu. Hän saattaa naurahtaa hyväntuulisesti ja mutista jotain 'nuori kaupunkilaasfliikka' ja kertoa sitten sanan merkityksen niin, että minäkin ymmärrän. (Talvitie 19.1.2006, tutkimuspäiväkirja.)

Kertomusten tulkinta

Elämäkerta-aineiston tulkinta on aina tutkija- ja aineistolähtöinen prosessi. Se on myös alati liikkeessä oleva prosessi, jossa tutkijan itsereflektio sekä läheisyyden, etäisyyden ja toiseuden problematisointi vuorottelevat. Voidaanko "vierasta" ylipäänsä tutkia; kuinka lähelle kertojaa on mahdollisuus päästä; kuinka etäälle tutkijan pitäisi jättäytyä. Elämäkerrallinen tutkimus lähestyy tätä "toista" hänen elämäkertomuksiansa kautta. Jokaisella soittajalla on oma menneisyytensä, omat kokemuksensa ja tunteensa, sosiaaliset suhteensa ja sukujuurensa sekä oma suhteensa musiikkiin ja soittamiseen. Näistä identiteettiä rakentavista asioista puhuminen voi olla kertojalle nostalginen ja miellyttävä kokemus, mutta joskus se voi myös tehdä kipeää. Kertoja avaa elämäänsä ja kokemuksiaan tutkijalle, ja tutkijan täytyy olla jatkuvasti tarkkaavainen, jopa varovainen. Kertomukset tai tiettyjen kappaleiden yhdessä soittaminen saattavat nostaa esiin surua edesmenneistä perheenjäsenistä tai soittokavereista. Useamman kerran olen joutunut pohtimaan astuako askel lähemmäs kertojaa vai perääntyäkö kaksi. Jokaisen ihmisen kohdalla valinnat läheisyydestä ja etäisyydestä sekä lähestymisen tavasta tulee pohtia erikseen, kun on oppinut tuntemaan ihmistä, hänen menneisyyttään ja luonteenpiirteitään.

Yhdessä keskustelemisen ja kuuntelemisen asetelma jättää tutkijalle paljon liikkumavaraa, vapautta ja vapauden mukanaan tuomaa vastuuta. Tutkimuksen eri vaiheissa vapaus näyttäytyy sekä mahdollisuuksina tehdä valintoja että epävarmuutena. Vapaus antaa liikkumavaraa, mutta samalla se kahlitsee perustelevaan jatkuvasti valintoja sekä itselle että tutkittaville. Pohjimmainen problematiikka säilyy. Vieras pysyy vieraana, eikä tutkija pääse itsensä ulkopuolelle, saati vuosikymmenien taakse tapahtumien ja kokemusten aikaan. Tutkija voi kuitenkin antaa soittajien elämäkertomusten johdattaa hänet mahdollisimman lähelle tuota mennyttä todellisuutta.

Elämäkertomuksia kuunnellessaan tai lukiessaan tutkija peilaa kertomuksia aina omaan elämänhistoriaansa ja kokemustaustaansa, joita hän on rakentanut lapsuudesta lähtien – tietoisesti ja tietämättään (Kalela 2000, 23). Omasta elämänhistoriastaan ja elämäntilanteestaan, tunteistaan ja kokemuksistaan ei voi vapautua. Siksi niistä on tultava tietoiseksi. Mitä syvemmin tutkija itseään, mennyttä elämäänsä tai

soittotyylinsä ymmärtää, sitä paremmin hän pystyy perustelevaan tekemiään tulkintoja. Elämänkokemus ja soittokokemus ovat tutkijalle siunaus, mutta vain silloin, jos ne auttavat häntä ymmärtämään tutkimuskohdettaan huolimatta siitä, voiko hän samaistua niihin. Tutkimuksen tekeminen aiheesta tai henkilöstä, johon ei lähtötilanteessa tunne voivansa samaistua onkin erityisen haastavaa. Asetelma voi kuitenkin olla hedelmällinen siinä mielessä, että tutkija lähestyy tutkimuskohdettaan uudeltaisesta suunnasta ja tuottaa näin erilaista tietoa. (Kinnunen 2001, 62–63.) Kokemus musiikista ja sen tekemisestä on kuitenkin edellytys kohdettaan lähestyvälle musiikintutkijalle. Suhde soittajan ja musiikin välillä on syvä. Musiikki on osa soittajaa, ja musiikin avulla soittaja ilmaisee aina jotain myös itsestään.

Lukiessaan tutkimusaineistoaan tutkijan täytyy valita luentatapa ja tiedostettu suhtautuminen, asenne lukemaansa kohtaan. Samasta aineistosta voi olla hyvinkin erilaisia tulkintoja riippuen siitä, minkälaisen luentatavan tutkija valitsee. Itse olen valinnut eläytyvän ja empaattisen luentatavan.¹⁸ Lisäksi asenteenani on ollut avoimuus sille mitä tarkastelemastani elämäkerrallisesta aineistosta olen löytänyt. Olen pyrkinyt käyttämään empaattisuutta ja emotionaalista samaistumista keinona saavuttaa syvemmän ymmärryksen menneestä todellisuudesta (Saresma 2004, 99).

Musiikillinen elämänkaari

Soittajien elämäkertomuksia lukiessani ja tulkitessani koin hedelmälliseksi työvälineeksi hahmottaa kertomuksia musiikillisen näkökulman, musiikillisen elämänkaaren avulla. Musiikillinen elämänkaari on yksi mahdollinen näkökulma soittajien elämänkaareen, tutkijan tekemään tulkintaan soittajan elämästä. Se liittyy aina elämänkaareen kokonaisuutena ja näyttäytyy eri vaiheissa elämänkaarta eri tavoin.

Kertojan elämänkaari, elämänkulku tai elämänhistoria voidaan jäsentää ikävaiheiksi. Eri vaiheita määrittävät erilaiset odotukset, tehtävät, mahdollisuudet, oikeudet ja velvoitteet. (Silkelä 1999, 55–56.) Voidakseni tarkastella musiikillista toimintaa aineistoni soittajien musiikillisen elämänkaaren eri vaiheissa, olen jakanut elämänkaaren neljään osaan: 1) lapsuus ja nuoruus, 2) etsiminen ja löytäminen, 3) aikuisuus ja 4) eläkeikä. Tämän hyvin yksinkertaisen ja perinteisen jaon pohjana ovat soittajien elämäkertomukset ja erityisesti Pauli Korttesniemen (11.8.2006) haastattelu. Kaikilla aineistoni soittajilla musiikki ja soittaminen ovat kulkeneet jollain tapaa mukana kaikissa näissä elämänkaaren vaiheissa.

Kaikki aineistoni soittajat ovat saaneet jo lapsuudessaan ensikosketuksensa musiikkiin, sen kuuntelemiseen ja soittamiseen. Lapsuudessa ja nuoruudessa luodaan pohja soittamiselle ja musiikilliselle toiminnalle. Lapsuuden ja nuoruuden aikaisten musiikillisten kokemusten, musiikillisen kasvuympäristön ja vanhempien suhtautumisen vaikutus soittajan myöhempään toimintaan hääpelimannina tai tanssisoit-

¹⁸ Esimerkiksi suurmiesten elämäkertoja on jälkikäteen luettu myös ”vastakarvaan”, epäillen ja kriittisesti.

tajana on ilmeinen. Lapsuus- ja nuoruusaika on kasvun kautta, joka päättyy pojilla sotaväkeen mentäessä.

Poikien armeijasta tulon jälkeen alkaa elämässä erilainen, etsimisen ja löytämisen kausi, jota haastateltavistani Pauli Kortnesniemi (11.8.2006) kuvaa elävästi: ”Mutta sitte se alko vallan erimoonen vuosikymmen, ku sieltä sotaväestä tuli. Sitte alettii plokkaahan sitä aviopuolisoa ja se onki kovaa hommaa. [- -] Se on niin täyttä elämää sitte kaikki siitä lähtien, ku sieltä sotaväestä on tullu.” Etsimisen ja löytämisen kausi päättyy, kun elämä asettuu esimerkiksi aviopuolison löydyttyä ja nuoren miehen vallittua vakituisen työnsä ja ammattinsa. Tähän kauteen, joka sijoittuu aineistoni soittajilla noin 19–30 ikävuoden välille kuuluvat suuret elämänmuutokset, etsiminen, kiertäminen ja lopulta löytäminen. Lähes kaikilla varsinkin aineistoni nuoremman sukupolven soittajilla tämä kausi on samalla aktiivisinta tanssisoittajanuran aikaa.

Aikuisuuden kausi on naimisiinmenon, lapsien syntymän, työelämän ja kenties myös oman talon rakentamisen aikaa. Soittaminen jäi joillakin aineistoni soittajalla vähemmälle – tai jopa kokonaan tauolle. Nuoremman sukupolven soittajista muun muassa Mauno Kananaja, Martti Viitalähde ja Pauli Kortnesniemi kertovat soittamisessa olleen ”välipäätä” naimisiinmenon ja perheen perustamisen myötä. Maunolla aikaa veivät lisäksi linja-autonkuljettajan reissutyöt, Martilla oman talon rakentaminen sekä oman kuljetusalan yrityksen perustaminen ja reissuhommat kuorma-autoa ajaessa, Paulilla puolestaan oman talon rakentaminen, maanviljelys sekä rakennustyöt ”Helsingin suunnas ja Turuun likillä, Kustavin saarella ja ihan Ruottissa asti” (Kortnesniemi 11.8.2006, haastattelu). Sen sijaan aineistoni vanhemman sukupolven soittajilla vastaavaa taukoa soittamisessa ei ole ollut tai sitten he eivät ole pitäneet tärkeänä mainita sitä haastattelussa. Voisi kuitenkin ajatella, että koska aineistoni soittajat eivät ole hankkineet taloudellista toimeentuloaan vain soittamalla, niin jokaiselle leipätyö ja perhe on mennyt tietystä vaiheesta elämää soittamisen edelle. Kaikilla aineistoni soittajilla tämä aikuisuuden aika päättyy eläkkeelle jäämiseen ansiotyöstä.

Monella aineistoni soittajalla eläkeikä, aika ansiotyöstä poisjäämisen jälkeen on ollut yhtä aktiivista musiikillisen toiminnan kautta kuin nuoruuden ja varhaisaikuisuuden vuodetkin. 1930-luvulta virinnyt näytöshääperinne, kansansoittokilpailut ja 1960-luvulta alkanut kansanmusiikin revivaali nosti vanhan tanssimusiikin jälleen uuteen arvoonsa.¹⁹ 5-riviset haitarit joutuivat soitinlaukkuun odottamaan ja viulut, klarinetit ja 1- ja 2-riviset haitarit kaivettiin esiin ja soitettiin vanhaa tanssimusiikkia. Kaikki aineistoni vanhemman sukupolven soittajat ja usea nuoremman sukupolven soittajista on soittanut kruunuhäissä. Syntymävuoteen tai sukupolven katsomatta suurin osa on soittanut myös kansansoittokilpailuissa. Lisäksi suurin osa soittajista on kuulunut 1940-luvulta lähtien ja viimeistään 1970-luvun

¹⁹ Kansanmusiikin noususta ja harrastuksen kasvusta 1960–70-luvuilla kertoo elävästi se, että kun Kaustisen ensimmäisillä kansanmusiikkijuhlilla vuonna 1968 oli noin 30 kansanmusiikkiyhitystä, niin jo 1970-luvun alkuvuosina yhtyeitä oli noin 300 (Westerholm 17.4.2008, haastattelu).

alussa syntyneisiin paikallisiin pelimanniyhtyeisiin – Riskun pelimannit, Isojoen pelimannit, Karijoen pelimannit ja niin edelleen. 1900-luvun alun häissä soineet tanssisävelmät on muisteltu uudelleen mieliin, ja nuoremmat soittajat ovat opetelleet soittamaan vanhempien sukulaistensa tai paikallisten vanhempien soittajien opastuksella paikkakuntiansa perinnemusiikkia. Vähitellen 1980-luvulta lähtien näiden pelimanniyhtyeiden ohjelmistoon alkoi palata myös 1920–30-lukujen uusi tanssimusiikki (eli se mitä tänä päivänä kutsutaan vanhaksi tanssimusiikiksi). Laukuista otettiin esiin jälleen myös 5-riviset haitarit. Jos 1960–70-luvut olivat kansanmusiikin revivaalin kautta, alkoi 1980-luvulta uuden tanssimusiikin revivaalin kausi. Kaikki aineistoni nuoremman sukupolven soittajat ovatkin olleet perustamassa uusia yhtyeitä, joiden ohjelmisto on koostunut heidän nuoruuden aikansa hittimusiikista: fukseista, tangoista, hitaista valsseista. Näiden yhtyeiden ohjelmistossa soivat tänäkin päivänä tanssimusiikin eri aikakausien hitit: kappaleet vaihtuvat yhtyeen ja keikan mukaan vanhemmasta uudempaan, uudemmassa vanhempaan tanssimusiikkiin ja joukkoon mahtuu myös hengellistä musiikkia. Kuitenkin käyttöyhteys on muuttunut: tanssimusiikki on muuttunut erilaisissa (juhla)tilaisuuksissa soitettavaksi tai laulettavaksi esitysmusiikiksi.

Musiikillisen elämänkaaren käsite on ennen kaikkea tutkijan työväline laajan aineiston käsittelemiseksi. Vaikka soittajan elämänkaari, -kulku tai -historia on aina ikään kuin avoin eli sitä ei ole ennalta kirjoitettu sen enempää tähtiin, geeneihin, ympäröivään yhteisöön kuin lapsuuden kasvuoloihinkaan on sillä kuitenkin kulttuuriset kehukset (Hänninen 2000, 26).

Elämäkertomuksista käsikirjoitukseksi

Kuunneltuani arkistonauhojen elämäkertomuksia ja tekemiäni haastatteluja, luetuani litterointeja, tyypitelyäni ja teemoiteltuani aineistoani huomasin vaeltavani haastateltavien maailmassa, ”kuvitteellisilla kenttämatoilla” (Laitinen 1991). Kohtaamiset soittajien kanssa veivät minut aikaan, jolloin minua ei ollut vielä olemassa, jolloin vanhempanikaan eivät olleet vielä syntyneet. Tuohon aikaan on vaikea astua. Matka sinne on pitkä, ja juuri kun kuvittelen olevani perillä, huomaan sen vasta alkaneen. Juuri kun kuvittelen saaneeni vastauksen, löydän lisää kysymyksiä. Moni kysymys jää vaille vastausta.

Kuvitteelliset kenttämatoitukset ovat matkoja historialliseen aineistoon. Niiden pohjana ovat aina tutkimus- ja aikalaisaineisto – sekä tutkijan mielikuvitus. Matkojen seurauksena voikin syntyä paradoksaalinen tilanne: ”oman perinteen kokeminen vieraaksi kulttuuriksi, vieraan kulttuurin kokeminen omaksi perinteeksi” (Laitinen 1991, 60). Voidakseen tutkia esimerkiksi minkälaista tanssimusiikki oli 1800-luvulla, tutkijan on pystyttävä omassa päässään tunkeutumaan itsestäänselvyyksinä pitamiensä ajatuksien läpi. Joskus tuntuu siltä, että matka historialliseen aineistoon on joiltakin osin pitempi kuin olisi matka johonkin täysin vieraaseen kulttuuriin. (Laitinen 1991, 60) En pysty samaistumaan menneen ajan soittajiin tai elämään heidän

kanssaan samassa ajassa, mutta voin yrittää ymmärtää heitä heidän elämäkertomuksiensa avulla. Minulla ei ole ollut mahdollisuutta soittaa kaikkien heidän kanssaan heidän elinaikanaan, mutta voin ottaa soittokaveriksi arkistonauhan, jolle on tallennettu heidän soitteitaan. En voi soittaa heidän soittimillaan tai sormillaan, mutta voin soittaa samoja säveliä, samoja sävelmiä ja pyrkiä mukailemaan heidän soittonsa piirteitä. Näen valokuvasta kuinka soittajan jousikäsi on asettunut jousen päälle tai miten viulukäsi lepää viulunkaulalla. Muuttamalla oman jousi- tai viulukäteni asentoa lähemmäs kuvassa olevan soittajan asentoa, huomaan pääseväni lähemmäs myös samaa kuulokuvaa – oman soittimeni ja oman soittotyylini kautta. Perehtyminen soittajien elämänhistoriaan, heidän elämäkertomuksiinsa antaa tutkijalle mahdollisuuden ymmärtää soittajia ja heidän soittotyylinsä ja -tekniikkaansa.

Kuvitteelliset kenttämattkat ovat aineiston järjestelyn metodi. Ne tuottavat ennen kaikkea analyysia, mutta myös tietyllä tapaa uutta aineistoa sekä tutkimuksen raportointia. Niiden tuloksena syntyy tyyppikertomuksia, jotka esittelevät tiivistetysti tutkimustuloksiani. Elämäkerrallisen aineiston, sen analyysin ja kuvitteellisten kenttämattkojen tuloksena syntyi myös käsikirjoitus väitöskirjakonsertteihini. Käsikirjoitus koostuu ennen kaikkea esimerkki- ja tyyppikertomuksista. Tutkijana (tai käsikirjoittajana) tehtäväni oli järjestellä nämä kertomukset loogiseksi kokonaisuudeksi.

Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi! -prosessi alkoi elämäkerrallisista haastatteluista ja haastateltavien kanssa yhdessä soittamisesta jo ennen ajatustakaan juonellisista konserteista. Tutkittavistani Martti Viitalähde ja Pauli Kortnesniemi olivat aktiivisesti mukana prosessissa, jossa elämäkertomuksista ja ohjelmistosta koottiin väitöskirjakonserttien käsikirjoitus. (Ks. luku Musiikillinen toiminta tieteellisen tutkimuksen lähestymistapana; mm. Kemmis & McTaggart 2005; Kuula 2000.) Lavalla esitetyt konsertit, niistä koottu dvd-tallenne ja ylipäänsä koko prosessi osana tieteellistä tutkimustani mahdollisti moninaisen aineiston yhdistämisen kokonaisuudeksi, joka avattiin myös yleisölle. Prosessi mahdollisti tekemieni tulkintojen esittämisen nähtävänä ja kuultavana yhtenä mahdollisena kuvitteellisena kenttämattkana. Se mahdollisti menneiden tapahtumien, kenties jo unohtuneiden elämäkertomusten representoimisen ja tunnelman kokemisen.

Yksi mahdollinen kuvitteellinen kenttämattka

Ennen siirtymistä musiikillisen toiminnan menetelmää esitteleviin lukuihin, johdattelen lukijaa erään tyyppikertomuksen avulla siihen kontekstiin, johon aineistoni soittajien elämäkertomukset ovat myös minut vieneet. Erään kuvitteellisen kenttämattkan ja kirjoittamisprosessin tuloksena syntyi alla oleva tyyppikertomus, jossa yhdistyvät ja limittyvät monen aineistoni soittajan elämäkertomukset samalla tavoin kuin väitöskirjakonserttien käsikirjoituksessa. Olen liittänyt kuvitteellisen, konstruoimani Viljamin kertomukseen piirteitä niin Martti Viitalähteen, Tyne Vanha-Villamon (s. 1901), Paavo Santaheinin, Eino Viitalähteen (s. 1901) kuin Emmi

Salosenkin elämäkertomuksista. Niissä kohdin kun kysymys on esimerkkikertomuksesta (eli lähes suorasta lainauksesta haastatteluista) olen viitannut kyseiseen kertojaan ja haastatteluun. Kuitenkin ajattelen, että kertomukseni Viljami voisi olla kuka tahansa 1920-luvulla syntynyt aineistoni soittaja. Samoin kertomukseni Länsimäen Eino voisi olla kuka tahansa 1900-luvun alussa syntynyt, 1920-luvulla Kanadaan muuttanut ja sieltä 1930-luvulla palannut siirtolainen. Toivon tämän 1930-luvulle sijoittuvan kertomuksen sitovan yhteen sekä tässä luvussa esittelemääni elämäkerrallista lähestymistapaa ja kuvitteellisia kenttämatoja että myöhemmissä luvuissa käsittelemiäni teemoja – sekä samalla auttavan lukijaa ymmärtämään tapaa, jolla väitöskirjakonserttien käsikirjoitus on muotoutunut.

Astun sisälle tupaan, jossa perheen äiti lisää puita leivinuuniin kahden pienen lapsen hyöriessä helmoissa. Nuorempi lapsista on tuskin kolmea vuotta täyttänyt, vanhempi on kenties viiden, kuuden vuoden ikäinen. Nuorempi kaatuilee juostessaan vanhempaa karkuun käpylehmät molemmissa käsissään. Äiti komentaa heitä kauemmas leikkimään: ”Viljami, vie nuorempi veljes kammariin leikkimähä niiren lehemiensä kans ja tuu sitte auttamaha. Ruoka pitää saara pöytähän, ennenkö väki tulee pellolta!” Viljami tarttuu veljeään kädestä ja vie hänet kamariin. Kamarin seinällä, ylhäällä kaappikellon päällä Viljami näkee viulun. Se on se sama, jolla vanhempi veli Paavo eilen soitteli pellolta tultuaan. ”Ehkä tänäänkin saan nähärä, miten Paavo tarttuu jousehen, asettaa viulun olallensa ja kämmenen fiulinkaulalle, tämmää ensi fiulin ja antaa sitte sormiensa pelata.” Hänen mielessään alkaa soida sävelmä, jota Paavo kutsui eilen Seikun polskaksi. On kuulemma Pirun polskaksikin kutsuttu.

Näen miesten tulevan pellolta. Viljami ja äiti ovat saaneet sopan pöytään. Pirttipöydän ääressä lautasten tyhjentyessä kovaa vauhtia Kivelän Eetu alkaa toimittaa, että yhteistalolla oli pyhänä ollut tanssit. Länsimäen Eino Kirkonkylältä oli tullut takaisin Kanadasta ja soitti tanssit pyhänä. ”Siä oli ollu hirviästi väkiä. Kansa oli kovaa orottanu, ku Eino oli Kanaatasta asti uuren komian hanurinki tuonu. Ku se oli sitte ruvennu soittaa se Eino, ni kansa oli vaharannu vain suu auki. Ei ne ollu tanssinu. Mitä herrajjumala ne ois tanssinu, ku eihän täkäläänen kansa ny semmoosta, ku se soitti niitä Kanaatan kappalehia semmottia. Ei oltu ikänä oikeen tääpäin sellasia kuultukaan. Se oli semmonen kurillinen se Eino vähä kans, ku ne tahtoo olla tuommottet taiteilijat. Ku se oli huomannu, ettei kansa tanssi, ni se oli soittanu virren Sun haltuus rakas isäni ja lyöny haitarin looraan. Ja se oli siinä sitte ne tanssit. Ei ottanu enää sitte sieltä laatikosta, että olis uurestansa ruvennu soittaha. Että kyllä se oli kans vähä katastroofipaikka, ku kyllä ihmiset oli oikeen liput ostanu ja asia meni nuon poskellensa.” (Viitalähde 12.8.2005 muistelee haastattelussa Eino Viitalähdettä.)

Viljami kuuntelee Eetun tarinointia, mutta päässä pyörii vielä Seikun polska ja silmissään hän näkee Paavon jousikäden viuhahtavan vuoroin ylös, vuoroin alas. ”Voi jos Paavo ny sais tuon soppansa nopiaa syötyä, niin se ehkä nostaas fiulin seinältä.” Viljamin odotus palkitaan. Paavo nousee viimeisenä pöydästä. Hän

astelee kohti kamaria Viljami kintereillään. Hetken päästä kamarista kajahtaa jälleen Seikun polska ja monta muutakin soitetta. Valssia, polkkaa ja sottista.

Tuvassa emäntä häärää astioiden kanssa. Isäntä istuu tuolissaan katse luotuna ikkunasta kohti peltoja ja vilkaisee taivaalle. ”Jos pyhään mennes sais viä nUILta isoolta pelloolta potut nostettua, ni pyhänä vois sitte ajaa kärryillä Kristiinahan markkinoolle.” Isännän ajatukset keskeytyvät, kun Viljami juoksee kammarista. ”Pappa, pappa, voitaasko me tehrä mulleki verstaas tuommoonen fiuli, millä Paavo pelaa? Pappa voitaasko? Nyt?” Isäntä katsahtaa emäntään. Astioiden kolina lakkaa hetkeksi. ”Kunhan ei sitte niitä Einon kappalehia täs huushollis soiteta! Ja työt teherään ensi, jokaikinen.” Viljami ja isä lähtevät verstaalle. Isän katse on ymmärtävä. Hän ei lausu sanoja ääneen, mutta hänen mielellään pyörivät hetket kymmeniä, kymmeniä vuosia taaksepäin, kun hän oman isänsä ja setiensä soittoa joka pyhä tuvassa kuunneltuaan uskalsi eräänä päivänä itse kurotella isän viulua seinältä. ”Siihe mä siirsin tuvan penkin lähemmäs seinää, jotta yletin fiu-liin. Ja aloon heti kruuvata viritystappia ennen ku rupesin pelaamahan – niinku olin nähäny oman pappaniki tekevän. Ja kun vasta kun ensi kerran tämmäsin, niin totta kai siitä meni kaks ensimmäistä kieltä poikki. Tukkatuhruaha siitä tuli. Mutta pikkuhiljaa siitä sitte yrityksen ja erehryksen kautta opin itte soit-tamaan ja tämmäämäänki. Eikä siinä kukaa neuvoa antanu. Itte sai opetella.” (Matias 1964; Vanha-Villamo 1979, haastattelu.)

Pienen Viljamin silmät, koko naama loistavat kirkkaina, kun hän saapuu takai-sin tupaan toisessa kädessään puukeppi, toisessa lankusta vuoltu puuviulu. Ka-marista kuuluu edelleen Paavon soitto. Isäntä nostaa omankin viulunsa seinältä. Viljamin kasvoilla on keskittynyt ilme, kun hän asettaa uuden soittimensa va-sempaan käteen, olkaa vasten nojaamaan. Hetken hän vilkuilee isää ja Paavoaa, nostaa sitten jousensa oikeaan käteen, asettaa sen puuviulunsa päälle ja liikuttaa keppiä edestakaisin, ylös ja alas. Vielä samana iltana saadaan tuvassa kuulla Seikun polskaa kolmella viululla.

Lähden jatkamaan kenttämätkaani, mutta vaikka jalat vievät minua pois Vilja-min kodista, jää mieleeni kuitenkin tuo pieni poika ja hänen puuviulunsa. Hä-nen varttuessaan hän saa varmasti kuulla muunlaistakin musiikkia kuin Seikun polskaa. Ehkä jo viiden, viimeistään kymmenen vuoden päästä hän kulkee ehkä äidiltään salaa muiden kylän poikien kanssa kuuntelemassa yhteistalolla ajal-le tyyppillisten uusien tanssiorkesterien soittoa. Kymmenen, viidentoista vuoden päästä hän varmasti hakee ”rariosta ulukomaan asemia, joista vois kuulla dik-sieländijatsia ja tottakai ny näitä suomalaaskansallisia iskelmiä” (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu). Ehkä he perustavat kylän poikien kanssa tanssiorkesterin ja kiertävät lähiseudun tanssiipaikkoja ja soittavat häitä. Kuitenkin Seikun polska säilyy varmasti Viljamin mielessä tärkeänä lopun elämän. Ajan pelimannimu-siikista, lapsena kotona kuulemastaan musiikista on muodostunut hänen musii-killinen äidinkieliensä, jonka päälle rakentuvat uuden soitteet, uudet tyyli, jotka nuoruusvuosina kiehtovat uutuudellaan, ennen kuulemattomuudellaan. Ehkä

myöhemmin Viljami palaa lapsuuden soitteiden pariin. Jälleen itse kokeilemalla, mielessään soivia säveliä kuuntelemalla hän löytää jälleen vanhat tutut melodiat, vuosia varastossa olleet.

2.3 Tutkija soittajana – musiikillinen toiminta menetelmänä

Soittotyylin tutkiminen ajalta, josta ei ole olemassa ainoatakaan soivaa lähdettä tekee tutkimuksesta haasteellista ja tutkijan mielikuvitusta koettelevaa. Aineisto synnyttää monta kysymystä, jotka toisaalta auttavat eteenpäin, toisaalta jäävät vaille vastausta. Aineistoni vanhimmat soivat materiaalit on tallennettu vuonna 1945 kansansoittokilpailuissa. Tuoreimmat on tallennettu Martti Viitalähteen ja minun yhteisistä soittohetkistä ja esiintymisistä vuodelta 2009. Suppeimmillaan yhden soittajan kohdalta aineistoa on kolmen, neljän arkistosta löytyneen kappaleen verran. Laajimmillaan aineistoa on kymmeniä ellei satoja soitteita, ja monta eri versiota samasta kappaleesta. Mitä näistä erilaisista lähteistä sitten voi päätellä? Mitä vuonna 1945 kansansoittokilpailuissa tallennetusta estradiesityksestä voi päätellä tanssisoittajan soittoyylistä? Voinko vuonna 2009 yhteisistä soittohetkistämme tallennetuista 85-vuotiaan viulistin soittoista päätellä jotain hänen soittoyylistään 1940-luvulla? Entä mitä voi päätellä soittajan itse säveltämästä ja soittamasta kappaleesta?

Olen lähestynyt soivia aineistoja musisoivana tutkijana ja musiikillisen toiminnan avulla. Lähestymistapani vahvana musiikkiantropologisena, etnomusikologisena pohjana on 1960-luvulla Amerikassa syntynyt bimusikaalisuuden tutkimustraditio. Lähestymistavan perusajatuksia on etnomusikologi Mantle Hoodin (1960; 1970) käsitys siitä, että tutkija osallistuu tutkimaansa musiikkikulttuuriin itse soittamalla tai laulamalla. Siten hän voi saada tarkkaa ja luotettavaa tietoa muun muassa tarkastelemansa kulttuurin soitto- tai laulutyylisestä, mutta myös laajemmin musiikillisen toiminnan käytänteistä, kontekstista ja koko musiikkikulttuurista. Ymmärrän, että henkilökohtaisessa kentällä eletyssä ja koetussa on aina myös laajemmat sosiaaliset, kulttuuriset ja musiikilliset ulottuvuutensa. Se mitä kentällä koen, mitä soittajista, heidän elämäkokemuksistaan ja soitteistaan kirjoitan, voi päteä myös joidenkin toisten soittajien kokemuksiin. Tutkimukseni ”esille tuoma paikallinen ja yksityinen tieto voi siis resonoida muiden tutkimusten kanssa tai vastata lukijoiden omia kokemuksia, vaikkei tutkija yleistyksiä tekisikään” (Väätäinen 2003, 31). Yksityinen sekoittuu yleiseen.

Moninaisen aineiston kanssa myös lähestymistavan on oltava joustava ja moninainen. Arkistoaineistoa on lähestyttävä eri tavalla kuin soittavia ja keskustelevia ihmisiä. Suomalaisessa musiikintutkimuksessa soittamista tai laulamista ovat tutkimuksensa menetelmänä käyttäneet aikaisemmin tekstissä mainittujen lisäksi ainakin Hannu Saha (1996), Karoliina Kantelinen (2004), Anne Tarvainen (2005) ja Kati Kallio (2009). Kaikissa tutkimuksissa tutkijat ovat käyttäneet musisointia osana

tutkimustaan eri tavoin. He ovat lähteneet liikkeelle erilaisista lähtökohdista ja etsineet erilaista tietoa itse musiikista tai musiikkityylistä. Jokaisen tutkijan musisoiva tutkija -menetelmä on syntynyt tutkimuskysymysten, musiikkityylin ja -kulttuurin, soittimen erityispiirteiden tai laulamisen erityistekniikoiden johdattelemana (ks. Nettl 2005, 136). Tutkimuskohteesta riippuen se on saattanut jopa syntyä vasta vuorovaikutuksessa tutkittavan kanssa. Bimusikaalisuuden lisäksi merkittäviä musiikilliseen ja tutkivaan toimintaan vaikuttaneita lähestymistapoja tai teorioita ovat olleet musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma (Laitinen 1991), suomalaisen taiteellisen tutkimuksen ideologia (mm. Hannula, Suoranta & Vaden 2003; Kirkkopelto 2007) sekä toimintatutkimuksen käytänteet (mm. Kemmis & McTaggart 2005; Kuula 2000).

Esittelen ensin musiikillisen toiminnan lähtökohtia, taustalla olevia tutkimustraditioita ja musisoivan tutkijan roolia kentällä. Sen jälkeen esittelen konkreettisia esimerkkejä menetelmistäni kentällä, siitä kuinka olen erilaisia aineistoja lähestynyt.

Musiikillisen toiminnan etnografiset lähtökohdat

Etnografinen lähestymistapa pitää aina sisällään aidossa ympäristössä, kentällä tapahtuvaa kenttätöitä, joka sisältää usein haastatteluja, tallentamista, osallistuvaa havainnointia ja muita tiedonkeruun tapoja. Kenttä on jotain, jonne tutkija menee. Oli kenttä sitten itselle vieraassa tai tutussa kulttuurissa, kaukana tai lähellä, on se aina ”siellä”. Tutkija on aina ”ollut jossain”. Juuri kenttätö on kaikkia etnografisia tutkimuksia yhdistävä tekijä. Vastaavasti tutkijan toiminta kentällä erottaa etnografisen lähestymistavan muista humanististen tai yhteiskuntatieteiden laadullisista lähestymistavoista (Cooley & Barz 2008, 4). Kentällä ollessaan tutkija kerää havainnoiden ja osallistuen materiaalia, joka kuvaa hänen tutkimaansa kohdetta. Osallistumisella, havainnoinnilla ja ennen kaikkea osallistuvalla havainnoinnilla tarkoitetaan yleensä aineistonkeruutapaa, jossa tutkija tavalla tai toisella osallistuu tutkimansa yhteisön toimintaan. Osallistumisen asteita voi olla monia, ja tapojen rajat ovat häilyvät: 1) piilohavainnointi, 2) havainnointi ilman varsinaista osallistumista, 3) osallistuva havainnointi sekä 4) osallistava havainnointi eli toimintatutkimus. (Eskola & Suoranta 1998, 98; Grönfors 1982, 87–88.) Omassa tutkimuksessani olen kokenut sekä havainnoineeni, osallistuneeni että osallistavani. Kentältä kertyvä materiaali on osittain konkreettista aineistoa kuten muistiinpanoja, lehtileikkeitä, ääni- ja kuvatalenteita ja niin edelleen. Osa materiaalista on kokemuksia ja havaintoja, joista tutkija voi kirjoittaa konkreettisia muistiinpanoja. Osa materiaalista on oppimista, joka voi ilmetä esimerkiksi tutkimusnäkökulman tarkentumisena tai uusien tutkimuskysymysten syntymisenä. (Coffey & Atkinson 1996, 96–98.)

Tutkija tutustuu aina itse tutkimuskohteeseensa ja opettelee toimimaan yhteisön arkisissa tilanteissa. Hän kuuntelee, kyselee ja katselee oppiakseen näkemään tutkittavaa yhteisöä ”sisältäpäin”. Tutkijan oma aktiivisuus on tutkimuksen yksi peruslähtökohdista, samoin tutkittavien positiivinen suhtautuminen tutkimuksen te-

kemiseen (Eskola & Suoranta 1998, 106). Tutkijan toimintaan kuuluu asenne, jossa ”tutkija asettuu kuuntelemaan tutkimukseensa osallistuvia ihmisiä heidän tietämistään ja merkityksenantojaan kunnioittaen, tunnustaen samalla, että heidän tietonsa ei koskaan voi olla täysin hänen tietoaan” (Lappalainen 2007, 10). Tutkijan ja tutkitavan musiikillista toimintaa voisi kuvata myös yhteiseksi ymmärtämiseksi. Yhteinen ymmärrys saavutetaan yhdessä keskustelemalla, yhdessä musisoimalla, yhdessä kokemalla. Tutkijan musiikillinen toiminta onkin ennen kaikkea kokemalla oppimista ja kokemusten systemaattista tiedostamista. Tutkijalla on mahdollisuus tulkita ja tutkia näitä yhteisiä kokemuksia oman kokemuksensa ja elämänhistoriansa kautta sekä tutkittavien ilmaisun kautta. Tärkeintä on kuitenkin tutkijan asenne: halu ymmärtää tutkittavien ilmaisua ja omaa kokemusta. Tutkija suodattaa kokemuksiaan ja tutkittavien ilmaisua kentällä, analysoi niitä ja tulkitsee tuloksiaan tuoden raportoinnissa esiin myös oman toimintansa. Tutkija on eräänlainen kaaoksen järjestäjä (ks. Venkula 2003), palapelin kokoaja tai tilkkutäkin ompelija (ks. Denzin & Lincoln 2000, 4): hän toimii prosessin aikana erilaisissa tehtävissä tutkijana, soittajana, kirjoittajana, kuvaajana ja lopuksi muodostaa uusia palasia, uutta kaaosta ja liimaa palaset kokonaisuudeksi, tutkimusraportiksi. (Denzin & Lincoln 2000, 4.)

Etnomusikologeille, musiikin- tai tanssintutkijoille osallistuminen tutkimuksen kohteen toimintaan on luontevaa soittamisen, laulamisen ja tanssimisen käytännöllisen ja toiminnallisen luonteen vuoksi. Aineiston keruuta eivät ole vain ne tunnit, jolloin tutkija haastattelee, tallentaa keskusteluja tai soitteita, vaan kaikki yhdessä soittamisen kokemukset ja yhdessä vietetty aika, jolloin tutkijalla on mahdollisuus oppia ja tutustua paikalliseen musiikkikulttuuriin.²⁰ (Moisala 1991b, 114.)

Musiikki on meidän tapamme lähestyä ihmisiä. Tämän päivän ja menneen etnomusikologian ero on juuri se, että tänä päivänä puhumme, soitamme, elämme ja koemme niiden ihmisten kanssa, joiden musiikillisia käytänteitä tutkimme. [– –] Kenttätyö on kokemus, ja juuri kokemukset musiikin tekemisestä ovat etnomusikologisten menetelmien ja teorioiden ytimessä. (Cooley & Barz 2008, 14.)

Myös suomalaisessa kansanmusiikintutkimuksessa etnografinen kenttätyöskentely on profiloitunut alaa: ”esimerkiksi Ilmari Krohn, Armas Launis, Otto Andersson ja A.O. Väisänen keräsivät tutkimusaineistonsa itse samaan aikaan kuin heidän saksalaiset kollegansa istuivat nojatuoleissa odottamassa muiden keräämiä sävelmiä” (Järviluoma 1991, 138). Kansanmusiikintutkijoiden kenttätyö oli tuolloin kuitenkin lähinnä sävelmien keräystä: muistiinpanemista ja tallentamista. Tavoite oli kerätä niin paljon, nopeasti ja laajalti kuin suinkin oli mahdollista – havainnollisina esi-

²⁰ Etnomusikologiassa on 2000-luvulla alettu puhua vanhasta ja uudesta kenttätyöstä. Vanhalla kenttätyöllä tarkoitetaan 1900-luvun puolen välin antropologista kenttätyötä, kun uusi kenttätyö on keskittynyt enemmän juuri etnomusikologian, musiikintutkimuksen erityispiirteisiin. Samoin uusi kenttätyö pitää sisällään mm. virtuaalisen kenttätyön, virtuaalisen osallistumisen ja havainnoinnin. (Cooley & Barz 2008, 13–15.)

merkkeinä muun muassa *Suomen Kansan Vanhat Runot* (1908–1948) ja *Suomen Kansan Sävelmiä* (1893–1933). Sävelmien kontekstit, esittäjät, heidän elämänsä ja kokemuksensa sekä soittotyylit alkoivat kiinnostaa tutkijoita myöhemmin (Ks. myös luku Elämäkerrallinen lähestymistapa). (Järviluoma 1991, 138; Saha 1996, 16.)

Bimusikaalisuuden juuret²¹

Kun edellä mainituista lähtökohdista katsoo kohti etnomusikologian alaa, bimusikaalisuuden käsite on erittäin vahvasti ja historiallisesti etnografinen. Osallistuminen tutkittavaan musiikilliseen toimintaan ja sen havainnointi ”sisältäpäin” onkin yksi tärkeimpiä etnomusikologisen tutkimuksen (kenttätyö)menetelmiä. Bimusikaalisuus on ”enemmän” kuin antropologista ”mahdollisimman objektiivista” havainnointia. Se on vahvasti osallistuvaa havainnointia, jossa tutkija tulee osaksi kenttäänsä. Se edellyttää lähelle menemistä, pyrkimystä jakaa kokemuksia, pyrkimystä ymmärtää. Se on osallistuvaa tutkimusta, jonka raportoinnissa tutkijan tulee tuoda esiin myös oma kokemuksensa, osuutensa ja vaikutuksensa kenttään. (mm. Hood 1960; 1971.)

Ymmärtääkseen muusikon toimintaa tutkijan täytyy tehdä sitä myös itse. Ajattelun aikaisemmin, että musiikillista toimintaa, musiikkia voisi ymmärtää kuuntelemalla, mutta kuunteleminen ei luo samanlaista sidettä itse musiikkiin tai muusikoihin. Vaikka kuuntelisit kuinka paljon tahansa ilman musiikillista toimintaa, et voi ottaa seuraavaa askelta ja todella ymmärtää ja kuulla ”kaikkea” musiikista. Et pysty astumaan sisälle musiikkiin. Osallistuminen on elintärkeää. (Keil & Feld 1994, 29–30.)

Etnomusikologi Mantle Hood (1918–2005) ei ollut ensimmäinen musiikintutkija, joka lähestymistapaa käytti, mutta hän antoi tälle lähestymistavalle nimen: bimusikaalisuus. Vuonna 1959 kautta aikain neljännessä Society of Ethnomusicologyn vuosittaisessa kokoontumisessa pitämässään esitelmässä ja siitä julkaistussa artikkelissa *The Challenge of ”Bi-Musicality”* (1960) hän puki käsitteen vielä lainausmerkkeihin. Hood ei varmasti ollut myöskään viimeinen, joka käsitettä ja lähestymistapaa käytti, sillä bimusikaalisuudesta on kehittynyt merkittävä etnomusikologinen ”työkalu”. Itse käsitettä on kuitenkin kritisoitu, ja käyttöön on otettu ”korvaavia” ja ”korjavia” käsitteitä (kuten *transmusicality*, *intermusicality*, *applied ethnomusicology*). Käytän tässä työssä bimusikaalisuuden käsitettä nimenomaan tutkijan lähestymistavan merkityksessä. Toinen merkitys ja määritelmä käsitteelle on bimusikaalisuus

²¹ Luvussa ja viitteissä mainittujen etnomusikologiien lisäksi käsitystäni bimusikaalisesta lähestymistavasta ovat muokanneet muun muassa Burt Feintuch (1995) tutkimuksellaan englantilaisista säkkipillinsoittajista, Jos Koning (1980) tutkimuksellaan irlantilaisen Claren maankunnan musiikkikulttuurista, Neil V. Rosenberg (1995) tutkimuksellaan banjon soitosta ja bluegrass/countrymusiikkikulttuurista, Jeff Titon (1985) tutkimuksellaan baptistien kuorolaulusta.

kulttuurisena ilmiönä, jossa kahden musiikkikulttuurin piirteet sekoittuvat tietyssä yhteisössä, tietyn soittajan tai soittimen soitossa, tietyssä musiikillisessa ilmiössä (ks. mm. Davis 1987; 1994; Mensah 1970).

Hood perusti kotiyliopistoonsa (the University of California Los Angeles, UCLA) Yhdysvaltojen ensimmäisen etnomusikologian koulutusohjelman/laitoksen, jossa opiskelijat opiskelivat soittaen ja laulaen tutkimaansa musiikkia. Opiskelu tapahtui laitoksella, johon Hood kutsui muusikkoja Indonesiasta, Afrikasta, Kiinasta ja niin edelleen. Muusikot opettivat opiskelijoita sekä yksityisesti että tarkoitusta varten perustetuissa maailmanmusiikin yhtyeissä (world-music ensembles, performance-study groups). Menetelminä käytettiin muun muassa kuuntelua – jonka kehittymisen ja kehittämisen Hood näki opiskelun ensisijaisena ja tärkeimpänä tavoitteena – korvakuulolta opettelua, ulkoa soittamista ja imitoimista. Hän painotti, että uuden soittimen opettelussa pelkästään perustekniikan opettelu vaatii yllättävän paljon aikaa. Kuitenkin tuo opettelu ja tarkka tekniikan ja tyylin imitointi kannattaa ja kantaa hedelmää myös opiskelun muilla alueilla. (Hood 1960, 55–56; Titon 1995, 288.)

[Laulaessaan] Oppijan täytyy imitoida suun oikeaa muotoa, kielen paikkaa, pään asentoa, niskalihasten jännitystä ja tiettyyn rajaan asti myös kasvon ilmeitä, jotka kaikki ovat kuin avoin ikkuna laulajan tiedostamattomaan lihaskontrolliin. [– –] Nämä voi oppia tietoisesti, mutta niitä voi käyttää taiteellisena osana musiikillista tekemistä vasta sitten, kun koko tekniikan ympärillä oleva perinne on omaksuttu. Tämä tarkoittaa ymmärrystä ja käsitystä ei pelkästään musiikista ja muista taiteista, vaan myös kielestä, uskonnosta, tavoista, historiasta – toisin sanoen, yhteisön/yhteiskunnan koko identiteetistä, josta musiikki on vain osa, vaikkakin tärkeä osa. [– –] Korvien, silmien, käsien, äänen harjoittaminen sekä tekniikan ja taitojen sujuvuus varmistavat myös teoreettisten opintojen ymmärryksen. (Hood 1960, 58.)

Etnomusikologi Charles Seeger (1977, 325) yhtyi Hoodin mielipiteeseen siitä, että muusikkouden tai soittotekniikan korkea taso ei ole vaatimuksena bimusikaalisen tutkimuksen tekemiselle, mutta tietyt soittimen, tekniikan ja tyylin hallintataidot ovat välttämättömät. Tutkimusaiheesta ja -kysymyksistä riippuen soittimen tai soittotyylin perushallinta/tekniikka ei välttämättä kuitenkaan riitä. Omassa tutkimuksessani soittotyyleistä ja musiikkikulttuurista aiemmin harjoiteltu ja hankittu soittotaitoni ja sitä kautta opittu tieto oli edellytys tämänkaltaisen tutkimuksen tekemiselle (ks. luku Viulunsoitto omana kulttuurina). Riittävä soittotaito oli edellytys soittajien soittotyylin erilaisten piirteiden kuulemiselle, soittoasentojen ja -tekniikoiden havainnoimiselle, niiden imitoimiselle sekä mielestäni tärkeimpänä soittoasennon ja soittotyylin syy–seuraus-suhteiden ymmärtämiselle. Soittotaidon rinnalla myös kokemukseni musiikkipedagogina ovat olleet merkittävä tietotaito: erityisesti opettajana ja opettajankoulutuksessa koen oppineeni ymmärtämään eniten soittoasentojen, tekniikan ja tyylien välisistä syy–seuraus-suhteista.

Matkan varrella soittajien ja soittotyylien syvempään ymmärtämiseen bimusikaalisen työskentelyn avulla minun on täytynyt useaan kertaan kysyä itseltäni sama

kysymys, jonka Mantle Hood (1960, 58) esitti jo 50 vuotta sitten: ”kuinka pitkälle tutkija voi mennä matkallaan vieraaseen musiikkikulttuuriin?”. Hood myös vastasi tuohon kysymykseen puolestani silloin 50 vuotta sitten: ”Niin pitkälle kuin hän on tavoitteensa asettanut”.

Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma

Suomalaisessa bimusikaalisessa tai musisoivassa tutkimuksessa merkittävä vaikutuksensa on ollut musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelmalla, joka on kansanlaulaja ja kansanmusiikin professori Heikki Laitisen (1991) lanseeraama käsitepari, jonka juuret hän näkee eurooppalaisessa kansanmusiikin- ja erityisesti kansantanssintutkimuksessa. Unkarissa syntyi eräänlainen tanssivan ja musisoivan tutkimuksen koulukunta, tanssitupaliike (tancház; The Dance House -movement) 1970-luvun alussa. Tanssitupaliikkeen alulle panneet henkilöt olivat musiikintutkija, koreografi György Martin, viulisti Béla Halmos ja laulaja Ferenc Sebő. Heidän huolensa unkarilaisen perinteen modernisoitumisesta, folklorisoitumisesta, vei heidät Unkarin kyliin, jossa musiikki- ja tanssiperinteet olivat vielä elossa. György Martinin (1932–1983) johdolla – ja Béla Bartókin (1881–1945) ja Zoltán Kodály’n (1882–1967) jalanjäljissä – kylistä tallennettiin kansanlauluja, -musiikkia ja -tansseja arkistoon (the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences). Näitä perinteentaitajia pyydettiin kaupunkien tanssitaloihin opettamaan katoavaa unkarilaista perinnettä ”kaikille”. Tanssitupaliike oli siis ensisijaisesti perinteenkerääjien, musiikin- ja tanssintutkijoiden synnyttämä liike, mutta perinteenkerääjien asenne ja perinteen elvyttämiseksi tekemä työ on levinnyt eurooppalaiseksi ilmiöksi ja kenen tahansa saavutettavaksi.²² (Dance-house Guild’s story 2009; Laitinen 1991, 335; ”László Lajtha” Folklore Documentation Center 2009.)

Mutta kuinka paljon unkarilaiset tanssin- ja musiikintutkijat todella käyttivät oppimaansa ja omia kokemuksiaan tutkimusaineistona? Hieman epäselväksi suppean lähdeaineistoni perusteella myös jää, olivatko tanssitaloliikkeen alullepanijat György Martin, Béla Halmos ja Ferenc Sebő ensisijaisesti tutkijoita vai muusikoita vai perinteenkerääjiä – vai kaikkia edellä mainittuja.

Kyllästyneenä lavalle nostettuihin folkloristisiin tanssikäytänteisiin, Martin (György) kehotti nuoria *muusikoita* lähtemään ”aitojen lähteiden” äärelle. Hän kehotti heitä etsimään mestarisoittajia ja opettelemaan kansansoitinten soittoa ja kansantansseja osallistujina, ei akateemikkoina. (Dance-house Guild’s story 2009; kursivointi Talvitie-Kella.)

²² Verrattavissa oleva ilmiö Suomessa on Hannu Sahan (1996) kansanmusiikin revivaaliksi kutsuma kansanmusiikin nousu – tosin ei kuitenkaan samassa mittakaavassa kuin tanssitupaliike.

Edellä mainittu viittaus tukisi käsitystäni siitä, että tutkija-muusikko-perinteenkäräjät olisivat olleet ensisijaisesti muusikoita, jotka ovat halunneet nostaa folkloristen käytänteiden varjoon jäänyttä ”alkuperäistä” unkarilaista perinnettä esiin ja luoda tältä pohjalta uutta perinnettä myös kaupunkeihin. He ovat käyttäneet soittamista ja tanssimista aineistonkeruumenetelmänään ja tallentaneet materiaalia arkistoihin. Lähteistä en kuitenkaan löytänyt viitteitä kirjallisuuteen, tutkimukseen, jossa he olisivat varsinaisesti analysoineet omaa toimintaansa ja kokemuksiaan – kuten tieteelliseen tutkimukseen ja sen luotettavuuteen olennaisena osana kuuluu. Samaa käsitystä tukee kirjallisuuskatsaukseni tanssintutkimuksen alalle, josta en löytänyt viitteitä unkarilaiseen ”tanssiva tutkija” -menetelmään.

Suomessa näkyvin esiteltyyn traditioon pohjaava tutkimusprojekti on Sibelius-Akatemian vuonna 1983 perustettu kansanmusiikin osasto.

Musiikkikorkeakoulussa on musisoiva tutkimus, tutkiva musisointi tuntunut erityisen luontevalta tutkimisen tavalta. Koko koulutusohjelma on tässä mielessä tutkimusprojekti. [– –] Vaikka opetuksen tehtävänä oli myös poistaa kansanmusiikille asetetut rajoitukset ja raja-aidat ja pyrkiä luomaan vanhan estetiikan pohjalta aivan uudenlaista musiikkia, keskeisenä päämääränä on koko ajan ollut perehtyminen viime vuosisadan kansanmusiikkiin ja sen tutkimisen ongelmiin. (Laitinen 1991, 337–338.)

Tätä taustaa vasten voidaan vetää johtopäätös, että Suomessa musisoivan tutkimuksen, tutkivan musiikkouden -pääpainopiste on ollut muusikoiden taiteellisessa koulutuksessa ja sitä kautta oman musiikkouden kehittämisessä – kuten arvelen myös Unkarissa olleen. Myös Laitisen kuvaus musisoivan tutkijan, tutkivan muusikon toiminnan päämäärästä vahvistaa tätä käsitystä. Olen seuraavassa jaotellut toiminnan kuvauksen neljään vaiheeseen:

[1.] Musisoiminen on ehkä paras aloittaa mestaripelimannin henkilökohtaisena oppilaana, joko konkreettisesti tai äänitteiden, kuvanauhoitusten ja muun aineiston avulla. [2.] Opiskelu tapahtuu aluksi mahdollisimman tarkan imitoinnin, tutkimisen avulla. [3.] Välillä on hyvä äänittää oma esityksensä ja verrata sitä alkuperäiseen. [4.] Musiikkouden lopullisena päämääränä on oppia synnyttämään uutta musiikkia vanhan estetiikan ehdoilla. (Laitinen 1991, 336–337.)

Laitisen mainitsemat kolme ensimmäistä tapaa ovat yhtenevät Hoodin mainitsemien menetelmien kanssa. Myös Laitisen mainitsema neljäs kohta vilahtaa Hoodin (1960, 58) teksteissä: ”Nämä (musiikin tuottamisen tavat) voi oppia tietoisesti, mutta niitä voi käyttää *taiteellisena osana musiikillista tekemistä* vasta sitten, kun koko tekniikan ympärillä oleva perinne on omaksuttu” (kursivointi Talvitie-Kella).

Kun puhutaan musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelmasta Suomessa ei voida sivuuttaa Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisen tutkijakoulun vaikutusta 2000-luvulla sekä taiteen että tieteen alaan. Kansan- ja populaarimusiikin tutkijakoulu perustettiin vuonna 2003, ja sen ohjelma ja ideologia perustui tieteen ja taiteen väliseen vuorovaikutukseen. Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma oli jo perustamisvaiheessa hyvin keskeisessä roolissa. Edelleen kun Kansan- ja po-

pulaarimusiikin tutkijakoulu yhdistyi Esittävän säveltaiteen tutkijakouluun vuoden 2007 alusta ja näistä muodostui uusi Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu, on taiteilijuus ja tieteilijäisyys, taiteellinen tutkimus ollut sen keskeisenä ajatuksena. Taiteen ja tieteen rajapinnoista, kohteiden yhtenevyyksistä, prosessien eroista ja näkökulmien vaihtamisesta on keskusteltu koko tutkijakoulun historian ajan. Tiede ja taide, tieteilijät ja taiteilijat on saatu vuorovaikutukseen keskenään, ja vaikutukset ovat näkyvissä – ja tulevat jatkossa entistä enemmän näkymään – 2000-luvulla valmistuneissa alojen tohtorintutkinnoissa.

Taiteellinen tutkimus

Keskeisenä taiteellisen tutkimuksen aseman vakiintumisen merkinä Suomessa on ollut ensimmäinen taiteellisen tutkimuksen professuurin perustaminen Teatterikorkeakouluun vuonna 2007. Viran ensimmäinen haltija Esa Kirkkopelto määrittelee taiteellista tutkimusta – sekä sitä mitä taiteellinen tutkimus ei ole – virkaanastujais-esitelmässään seuraavasti:

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteen käytäntö luo uutta teoriaa ja haastaa olemassa olevia teorioita. Aloite taiteelliseen tutkimukseen lähtee taiteilijasta, on taiteilijan tekemää tutkimusta, joka liittyy hänen itsensä tuntemiin ja hallitsemiin taiteellisiin käytäntöihin ja muotoihin, hänen kokemuksiinsa taiteentekijänä. [– –] Liikkeelle voidaan lähteä yksinkertaisesta ajatuksesta, että jokainen tutkimusongelma löytää tai luo riittävän ponnistelun kautta ne menet, joiden mukaan ongelma on ratkaistavissa. Olennaista on tutkimukselle asetettu metodin, tiedollisuuden ja totuuden vaatimus, johon kukin tutkimus vastatkaa omalla perustellulla tavallaan. [– –] Taiteellinen tutkimus ei ole ”taiteen tutkimusta”, jota harjoitetaan humanististen tieteiden piirissä ja jossa taiteen ilmiöitä tarkastellaan lähtökohtaisesti erilaisten olemassa olevien teorioiden valossa ja niiden näkökannalta ja jossa niiden ilmiöiden perusteella muodostetaan uusia teorioita taiteen olemis- ja arvioimistavoista. Taiteellinen tutkimus ei nähtävästi ole teoria- vaan taidelähtöistä. [– –] Se, mikä erottaa taiteellisen tutkimuksen tutkivasta taiteesta, on pyrkimys teorianmuodostukseen. Taiteellinen tutkimus ei ole vain vaihtoehtoinen tapa toteuttaa omia taiteellisia projekteja, vaan sille on voitava asettaa tietty objektiivisuuden vaatimus. (Kirkkopelto 2007, 21–22, 25.)

Taiteellinen tutkimus on liitetty vahvasti taidekorkeakouluissa tehtävään tutkimukseen, kun taiteen tutkimus on puolestaan määritelty tiedeyliopistojen tutkimuskohdeksi (Kirkkopelto 2007, 21). Kahtiajakoa selittää osaltaan yli 10 vuotta sitten esitetty huoli ”tutkimuksen akatemisoimisesta taiteen kentässä”, jossa ”toisenlainen (kokeuspohjainen) tietäminen ei pääse avaamaan porttia mahdollisille maailmoille” (Sava 1998, 107; ks. Taide tiedon lähteenä 1998). Tämä huoli lienee hälvennyt kuluksen 10 vuoden aikana, mutta kahtiajako on säilynyt suomalaisissa korkeakouluissa. Itse en haluaisi nähdä jakoa näin yksiselitteisenä. Uskon, että taiteellisella toiminnal-

la – oli se sitten musisointia, tanssia, teatteria tai kuvataidetta – on paljon annettavaa myös tiedeyliopistoissa tehtävälle tutkimukselle.

Lähempänä omia ajatuksiani ovatkin *Otsikko uusiksi* (2003) kirjan kirjoittajat, tuolloin Kuvataideakatemian rehtorina toiminut Mika Hannula, kasvatustieteen professori Juha Suoranta ja hypermedian professori Tere Vadén. Heidän lähtökohdansa ei rajaudu vain taidekorkeakouluissa tehtävään taiteelliseen tutkimukseen, vaan laajentaa näkemystä taiteelliseen tutkimukseen ylipäänsä. Heidän mukaansa tutkimuksessa, johon liittyy tutkijan omaa taiteellista toimintaa, on erityisesti metodologisiin kysymyksiin kiinnitettävä erityistä huomiota.

Vaatimuksia asettaa toisaalta kokemuksellisen materiaalin saattaminen avoimeksi ja yhteisöllisesti saavutettavaksi, toisaalta tavoite on olla hukkaamatta kokemuksellisen aineiston ainutlaatuista luonnetta. Näiden pyrkimysten oletettu yhteismitattomuus johtaa helposti siihen, että tutkijan kokemukseen pohjaava tutkimus päättyy kahdeksi erilliseksi työksi: esimerkiksi tieteelliseksi väitöskirjaksi ja taiteelliseksi näyttelyksi. Emme pidä tätä ratkaisua tavoiteltavana tai mielekkäänä, vaan ehdotamme taiteellisen tutkimuksen metodologian kehittämistä siten, että sama työ loistaisi sekä taiteellista että tieteellistä valoa. (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 13.)

Pyrkimyksissäni saada työni ”loistamaan sekä taiteellista että tieteellistä valoa” olen päättänyt tarkastelemaan ja perustelemaan tekemisen tapaani hyvin monesta eri lähtökohdasta, monen eri tutkimustradition pohjalta. Olen valjastanut taiteellisen, tässä tapauksessa musiikillisen toiminnan tieteellisen tutkimuksen menetelmäksi sekä aineistonkeruun, varsinaisen analyysin että tutkimuksen raportoinnin vaiheissa.

Musiikillisen toiminnan liittäminen osaksi tutkimusprosessia antaa tutkijalle uudenlaisia näkökulmia. Osallistuminen ja osallistaminen musisointiin mahdollistaa tutkijalle monensuuntaisia kohtaamisia sekä musiikin että musiikin tekijöiden kanssa (Kontturi & Tiainen 2007, 49). Soittaminen tutkimuksen menetelmänä ei ole jo tapahtuneen tai löydetyn ”kirjaamista”, vaan aktiivinen, reflektiivinen tapahtuma, jossa havainnot laitetaan merkitsemään jotain, jossa syntyy uusia tapahtumia ja uusia löytöjä. Tutkijan osallistava rooli kentällä luo uusia käytänteitä, uutta musiikkia, uutta taidetta. Näin tutkijan näkökulmat tutkimuksen kohteesta laajenevat ja tavoittavat jotain sellaista, jota ”perinteisellä taiteen tutkimuksella” olisi mahdoton tavoittaa.

Näen *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -konsertit taiteellisena prosessina osana tieteellistä tutkimusta. Taiteellinen ja tieteellinen käytäntö tapahtuivat yhdessä ihmisessä, vaikka sitten kuvittelisimmekin ja leikkisimme erilaisia rooleja. (Vadén 2001, 99.) Muusikkouden ja tutkijuuden maailmat ovat kuitenkin hyvin erilaiset. Molemmissa vallitsevat omanlaisensa käytänteet, tunnelmat ja merkityksenannot. Maailmojen retoriikka eroaa toisistaan. Niiden erilaiset arvot, käsitykset ja merkityksenannot luovat erilaista toimintaa. Vaikka kaikki tämä tapahtuu samassa ihmisessä, on toimintani kuitenkin erilaista riippuen siitä minkälaisessa maailmassa ja minkälaisien ihmisten ja retoriikan ympäröimänä olen.

Musiikillinen toiminta tieteellisen tutkimuksen lähestymistapana

Edellä kuvatuista tutkimustraditioista bimusikaalisuuden traditio ja musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma eivät mielestäni ole tänä päivänä toisiaan poissulkevia lähestymistapoja, vaikka ovatkin syntyneet eri kentillä, eri lähtökohdista ja ennen kaikkea eri sukupolvien synnyttämänä. Bimusikaalisuus on käsitteenä hieinan ontuva, sillä assosiaatio kahden musiikkityylin osaajasta on ilmeinen. Itse en haluaisi rajoittaa aineistoni soittajien osaamista tai omaa osaamistani yhteen tyyliin, tiettyyn perinteeseen. Tutkimukseni aiheena on tanssimusiikin murros ja koen, että jo eteläpohjalaisten soittajien soittotyylissä on aineksia ainakin kahdesta toisistaan eroavasta tanssimusiikkikulttuurista. Kun siihen yhdistetään musisoiva tutkija, jonka omaan elämänhistoriaan kuuluu kokemuksia klassisen musiikin, pohjoismaisen kansanmusiikin tai ”kaustislaisuuden” kentiltä, alkaa bimusikaalisuuden käsite tuntua aikansa eläneeltä. Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -käsiteparin jälkipuoli puolestaan pitää vahvasti sisällään jo edellä käsittelemäni oman muusikkouden kehittämisen asenteen. Tutkiva muusikko on taiteilija, jonka tarkoituksena on perinteen tai muunlaisen materiaaliin syventymisen pohjalta luoda uutta ja kehittää omaa muusikkouttaan.

Samalla kun sidon itseni molempiin lähestymistapoihin, haluan erottaa oman työni molemmista käsitteistä, ja näin ollen käytän omassa työssäni musiikillisen toiminnan -käsitettä korostaakseni sitä, että teen tieteellistä jatkotutkintoa ja erottaakseni työni ja tekemiseni taiteellisesta jatkotutkinnosta²³. Olen ensisijaisesti tutkija, joka käyttää musiikillista toimintaa, soittamista ja viulunsoittotaitoaan aineistonkeruun, tulkintojen tekemisen ja tutkimustulosten raportoinnin välineenä. Tilanne on kenties ristiriitainen siinä mielessä, että kronologisesti ajatellen olen ollut ensisijaisesti muusikko ja sitten vasta tutkija. Muusikkouteni ja kiinnostukseni musiikkiin oli alun perin se syy, miksi hakeuduin yliopistoon opiskelemaan musiikintutkimusta. (Ks. Silverman 1995, 307.) Myös tutkimukseeni kuuluvissa *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -esityksissä olin itse muusikon ja esiintyjän roolissa, joka sekoittaa tilannetta entisestään. Esitysten ja koko prosessin jälkeen olen kuitenkin ”astunut muusikkominäni ulkopuolelle” ja pyrkinyt katselemaan tilannetta – niin paljon kuin se olosuhteisiin nähden on mahdollista – tutkijan silmin.

Käyttämällä musiikillisen toiminnan -käsitettä viitataan tutkimuksellani myös toimintatutkimuksen lähestymistapaan. Toimintatutkimus yhdistää tutkimuksessani musiikillisen toiminnan, tutkimuksen ja taiteellisen prosessin kokonaisvaltaiseksi prosessiksi. Toimintatutkimus on yhteiskunta- ja kasvatustieteissä käytetty menetelmä, jossa tutkijan toiminta kentällä saa aikaan uutta toimintaa tai muuttaa

²³ Varsinkin tutkimukseeni liittyvät väitöskirjakonsertit ovat aiheuttaneet epäselvyyttä asiaansa. Sain väitöskirjakonserttien jälkeen kymmenittäin onnitteluja tohtoroitumisestani (myös oman alan tutkijoilta ja viranhaltijoilta), ja kysymyksiä siitä, miten lautakunta oli arvioinut esityksiä. Tästä syystä olen ottanut tavakseni korostaa ensinnäkin sitä, että teen tieteellistä tutkintoa ja toiseksi sitä, että esitykset olivat osa tieteellisen tutkimukseni prosessia, eivät taiteelliseen jatkotutkintoon kuuluvia tutkintokonsertteja, jotka lautakunta olisi arvioinut.

vanhoja käytänteitä. Toimintatutkimus on oppimisprosessi – sekä tutkijalle että tutkittaville – jossa ihmiset toimivat tavoitteellisesti ja suunnitelmallisesti. Tutkittavat ovat aktiivisesti mukana tutkimusprosessissa, ja ovat mukana myös aineiston keräilyssä. Vaikka minä esitysten käsikirjoittajana lopulta tein päätökset, olivat Martti Viitalähde ja Pauli Kortensniemi hyvin aktiivisesti mukana ohjelmiston koamisessa ja käsikirjoituksen muokkaamisessa. He ikään kuin keräsivät minulle aineistoa soittaen ja muistellen. He valmistautuivat tapaamisiimme ja olivat aktiivisesti mukana koko prosessin ajan. (Vrt. Russell 2006, 22–23.) Yhteinen prosessimme sisälsi kaikki toimintatutkimukselle määritellyt vaiheet: suunnittelu, toiminta, havainnointi ja reflektointi. Tutkimuksen vaiheet etenevät syklisesti ja spiraalimaisesti, limittyvät ja toistuvat uudelleen: ensin valitaan päämäärät, sitten tutkitaan ja kokeillaan käytännön mahdollisuuksia edetä päämääriin. Tämän jälkeen taas arvioidaan ensiaskelia, muotoillaan ja tarkennetaan päämääriä, tehdään käytännön kokeiluja ja keskustellaan kokemuksista, arvioidaan niitä ja suunnitellaan uutta toimintaa.²⁴ Toimintatutkimuksessa korostuu käytännön ja teorian, toiminnan ja ajattelun välinen vuorovaikutuksellinen suhde. (Kemmis & Taggart 2005; Kuula 2000, 218.)

Parhaimmillaan toimintatutkimusprosessi luo uutta, muuttaa käytänteitä, luo kokemuksellista oppimista, joka on merkittävää sekä tutkijalle että tutkittaville. Se luo näkymätöntä näkyväksi ja pyrkii tavoittamaan niin kutsuttua hiljaista tietoa. Parhaimmillaan perusluonteeltaan yhteisöllinen prosessi ulottaa vaikutuksena tutkimusyhteisön ulkopuolellekin. Vaikka en ole eteläpohjalainen, enkä koskaan tule ymmärtämään kaikkia tanssimusiikkiin ja paikalliseen kulttuuriin liittyviä nimiä, paikkoja, tapahtumia, menneisyyttä tai assosiaatioita, väitän, että osallistumisen menetelmällä olen oppinut ja omaksunut paljon hiljaista tietoa. Minulla on ollut mahdollisuus olla mukana monissa tapahtumissa sekä soittajana että yleisössä; minulla on ollut soittajana mahdollisuus päästä paikkoihin ja tilanteisiin, joihin en tutkijana olisi todennäköisesti päässyt; minun on ollut mahdollista keskustella sekä haastateltavieni että muiden soittajien kanssa soittajan näkökulmasta (soittajalta soittajalle); olen saanut oppia paikallisia käytänteitä; olen päässyt lukemattomia kertoja tuntemaan musiikin rytmin, tempon tai svengin soittaessani muiden mukana. Lisäksi uskon, että kun kasvoni olivat yleisölle, paikallisille tutut lukuisista esiintymisistä seudulla, ihmisten oli helppo lähestyä minua ja sain kuulla paljon kertomuksia edesmenneistä soittajista, esittämistämme kappaleista ja niin edelleen. (ks. Feintuch 1995, 301.)

Musiikillisen toiminnan lähestymistapa ei siis jää pelkästään soitto- tai laulutyylin tutkimisen menetelmäksi, vaan avaa tutkijalle oven myös musiikkikulttuurin laajempaan ymmärtämiseen. Bimusikaalisuuden yhteydessä mainituista tutkijoista ja tutkimuksista esimerkiksi Burt Feintuch (1995), Timothy Rice (1994; 1995) ja Jeff

²⁴ Omassa tutkimuksessani toimintatutkimuksen prosessi jäi ”vajaaksi” siten, että lopullinen koko prosessin arviointi jää jatkotutkimuksen tehtäväksi. Aineisto on tosin jo kerätty, joten palautteet eivät voi olla vaikuttamatta myös tähän tutkimukseen. (Vrt. feedback interview Stone 2008, 131–133.)

Titon (1995) ovat tuoneet esiin juuri menetelmän laajemman merkityksen: yhteistyö soittajien kanssa tuo tutkijan ulottuville musiikillisen ymmärtämisen lisäksi myös kulttuuristen arvojen, assosiaatioiden, esteettisten arvojen ja laajemmin koko kulttuurin ymmärtämisen sekä ymmärryksen ”musiikillisesta maailmassa olemisesta”. (Silverman 1995, 312–313.) Soittaminen paikallisten soittajien kanssa vie tutkijan tuon pinnan alle paikkoihin, tietoon ja ymmärrykseen, johon ilman musiikillista toimintaa ei olisi mahdollista päästä. Tutkija oppii uutta ja kokee eroja verratessaan kokemaansa omaan musiikkikulttuuriinsa. Näiden erojen, säröjen ja havaintojen kautta syntyy ymmärrys tutkittavasta musiikkikulttuurista. (Titon 1995, 289.)

Musisoivan tutkijan roolit ja vaikutukset kentällä

Yksinkertaistaen voisi ajatella, että tutkijan ja tutkittavan välisessä suhteessa on kysymys tietyn musiikkikulttuurin/tradition välittämisestä, ja tässä suhteessa tutkija on vastaanottajan asemassa. Hän menee kentälle ja lähtee sieltä tarvitsemansa tutkimusmateriaalin kanssa. Kuitenkin kyse on paljon monimuotoisemmasta prosessista. Musisoinnissa, yhdessä soittamisessa on mukana aina vastavuoroisuuden ulottuvuus: soittaessasi ja osallistuessasi sekä otat että annat. Soittajat jakavat ajan, paikan ja musiikin. Myös tutkittavasta tulee vastaanottaja. (Ks. Russell 2006, 16–17.) Tutkijan ja tutkittavan suhde on aina uniikki myös siinä mielessä, että kukin kokee saavansa ja antavansa eri asioita. Tutkijan toiminta kentällä vaikuttaa eri ihmisiin eri tavoin. Vaikutukset ulottuvat usein laajemmalle kuin tutkija ymmärtääkään, sillä tutkittava elää aina sosiaalisessa ympäristössä, osana yhteisöään ja osana edustamaansa musiikkikulttuuria.

Kentälle mennessään tutkijalle on tarjolla erilaisia sosiaalisia rooleja: ulkopuolinen tutkija, musiikillisesti aktiivinen tutkija, ryhmän/yhtyeen/yhteisön uusi jäsen, mestarin oppipoika, vierailuva muusikko, opettaja ja niin edelleen. Jos tutkijan on mahdollisuus valita – eli jos häntä ei suoraan aseteta kentän taholta tiettyyn rooliin – hänen tulisi selvittää mitkä roolit ylipäänsä ovat hänelle mahdollisia, ja mikä rooli olisi hedelmällisin tutkimuksen ja tutkimuskysymysten kannalta. Musiikillisen kulttuurin ja sosiaalisten suhteiden ymmärryksen lisääntyessä roolia voi olla mahdollista myös vaihtaa esimerkiksi ulkopuolisesta tutkijasta oppipojaksi tai ryhmän jäsenestä opettajaksi. (Russell 2006, 17.)

Mennessäni kentälle koin, että minuun koetettiin suhtautua kuin perinteenkerääjään. Asetelma valkeni minulle, kun ymmärsin, että ainoat kokemukset, jotka paikallisilla oli musiikintutkijoista, olivat Erkki Ala-Könnin perinteenkeruumatkat 1970–1980-luvuilla. Asetelma muuttui kuitenkin pian, ensimmäisestä yhteisestä haastattelusta Martti Viitalähteen kanssa (ks. luku Musisointi kertojan kanssa). Ensimmäisten yhteisten soittohetkien jälkeen olenkin kokenut olevani kentällä musiikillisesti aktiivisena tutkijana, vaikkakin kenttätöykauteni on ollut fragmentaarinen ja näin ollen myös aktiivisuus on kausittaista. Lisäksi olen toiminut kentällä kolmen eri yhtyeen (Kolmen kopla, Isojoen mieslaulajat, Isojoen haitariipiiri) uutena jäsenenä.

nä sekä tutkimuksen myöhemmässä vaiheessa kyseisten yhtyeiden vanhana tuttuna vierailijamuusikkona. Asiasta ei koskaan puhuttu, mutta taisimme myös ”perustaa uuden yhtyeen” Martin ja Paulin kanssa, sillä esiinnyimme paljon yhdessä. Paulin edesmentyvä tämän yhtyeen tilalle syntyi rekonstruoitu Isojoen kansansoittajat, neljän sukupolven kokoonpano, jossa Martin (s. 1924) ja minun (s. 1977) lisäksi soittavat Lasse Kauramäki (s. 1950) ja Martin pojanpoika Atte Viitalähde (s. 1993). Useissa tilanteissa koin olevani oppipoikana, joka ei vielä tuntenut soitettavia kappaleita tai tietyn yhteisön käytänteitä. Silloin tällöin koin olevani myös opettajana. Roolin vaihto opettajaksi tapahtui aina vain pyynnöstä²⁵. Tyypillisessä tällaisessa tilanteessa soitimme nuoteista, ja Martti ja Pauli pyysivät minua selvittämään tai opettamaan mitä tietyt nuotit ja merkinnät tarkoittivat ja miten ne soitettiin. (Ks. Koning 1980, 417.)

Etnomusikologi Jeff Titon (1995) on artikkelissaan *Bi-musicality as Metaphor* vienyt ajatusta tutkijan roolista ja positioista kentällä pidemmälle:

Bimusikaalisuus, etnomusikologinen käsite, joka tarkoittaa sujuvuutta kahdessa tai useammassa eri musiikkityylissä, voi tuottaa hetkiä, joita kutsun position tai roolin vaihdoksi. Tutkija saavuttaa uudenlaista tietoa astuessaan ulos totutusta roolistaan tai tyylistään. Ikään kuin katsellessaan itseään ulkopuolelta. Tällaisessa tilanteessa hän on yhtäaikaista sekä subjekti että objekti. Tällä tavalla ymmärrettyä bimusikaalisuus muodostuu välineeksi syvemmälle ymmärtämiselle. (Titon 1995, 287–288.)

Titonin näkemys siitä, että musisoiva tutkija tulee osaksi kenttäänsä, osaksi musiikkikulttuuria, on mielestäni varsinkin pitkäaikaisessa kenttätyöskentelyssä pikemminkin todennäköisyys kuin mahdollisuus. Omassa tutkimusprosessissani tällainen position vaihdos oli nähtävissä ja koettavissa huomattavimmin muutamia kuukausia *Väitöskirja soi!* -prosessin ja viimeisen esityksen jälkeen. Roolin vaihdos muusikko-esiintyjä-käsikirjoittaja-tuottajasta takaisin tutkijaksi oli suuri. Kun lisäksi pidin kahden viikon tauon (loman täysin poissa tutkimukseni parista) konserttien ja kirjoitusprosessin välissä, minun oli tuolloin jopa helppo etäännyttää itseni ja pyrkiä katselemaan itseäni menneissä tilanteissa ulkopuolisen tutkijan silmin. Toimintani kentällä ei varsinaisesti muuttunut – ehkä kohtaamiset harvenivat hieman – mutta pystyin uuden tutkijan position ottamisen jälkeen tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin itseäni ja toimintaani osana yhteisöä ja erilaisissa rooleissa.

²⁵ Ainakin tiedostetusti näin. Kuitenkin osaamiseni ja kokemukseni opettajana ovat läsnä lakaamatta, joten tiedostamattomasti olen saattanut ottaa opettajan roolin muunlaisissakin tilanteissa.

Kenttä omana kulttuurina

Kenttä, johon alun perin astuin tutkijana, oli minulle tuttu sekä tutkijana, viulistina että vanhempien sukulaisten kautta. Näin ollen voi olla, että edellisessä luvussa käsittelemäni ”roolittaminen” tapahtui minun tapauksessani nopeammin ja luontevammin. Aikaa ei mennyt niin paljon tutustumiseen ja kentän haltuunottoon. Vaikka en ole syntynyt tai asunut Etelä-Pohjanmaalla, voin kentällä kuitenkin puhua omaa äidinkieltäni – vaikkakin minun pitää aina välillä varmistaa murre sanojen merkitys – ja toimia suomalaisessa kulttuuriympäristössä – olkoonkin että minun 1977 syntyneen tutkijan ja 1920-luvulla syntyneiden haastateltavieni käsitykset suomalaisesta kulttuurista poikkeavat varmasti toisistaan. Aikaisemmat opinnäytetyöni²⁶ ovat jo viitoittaneet tietäni Etelä-Pohjanmaalle ja erityisesti 1900-luvun alkuvuosikymmenille. Viulistina olin jo ennen tutkimuksen aloittamista esiintynyt muutamia kertoja erilaisten kokoonpanojen kanssa seudulla, lähinnä Isojoella ja Karijoella kansanmusiikkitapahtumissa. Sukulaisten kautta seutu oli minulle tuttu jo lapsuudesta lähtien – Isojoella vietettiin sekä kesät että joulut.

Tänä päivänä yhä useamman musisoivan tutkijan kenttä on itselle tuttu tai oma kulttuuri, mutta näiden kahden toisesta poikkeavan kenttätutkimuksen metodologiaa on käsitelty alalla verraten vähän (ks. mm. Titon 1985; 2008; Rosenberg 1995; Chiener 2002). Etnomusikologi Chou Chiener (2002) on artikkelissaan *Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View* nostanut esiin nämä erot ja verrannut kenttätutkimusta tutkijan omassa ja tutkijalle vieraassa kulttuurissa. Eroja hän on havainnut muun muassa tutkijan aikaisemmassa tietämyksessä kentästä: sekä kieli, paikallinen asiantuntemus että olemassa olevat kontaktit ovat tutussa kulttuurissa tutkimusta tekeväälle tutumpia ja valmiimpia. Samoin Chiener huomasi eroja siinä, kuinka eli minkälaisin ennakoasentein tutkija otetaan vastaan kentällä ja rooleissa joihin tutkija asetetaan (sekä kentän että tutkijan itsensä taholta; vrt. edellinen luku), jossa hän on mahdollisesti toiminut samantapaisessa/jonkinlaisessa roolissa aikaisemminkin. Lisäksi Chiener otti huomioon tutkijan mahdollisten omien perhesuhteiden ja henkilökohtaisen elämän vaikutuksessa kenttätutkimukseen, kentällä tai jo aikaisemmin muodostuneiden ystävyys- ja yhteistyösiteiden ylläpitämisessä. Chiener mainitsee esimerkin: kun vieraaseen kulttuuriin tuleva tutkija tulee kentälle tietyksi ajanjaksoksi, hän majoittuu esimerkiksi paikallisen perheen luona, hotellissa tai vuokralle. Kun omalle/tutulle (koti)seudulle palaava tutkija tulee tekemään kenttätöitä, hän asuu todennäköisemmin perheensä, sukulaistensa tai ystäviensä luona. Näin ollen hänellä on myös velvoitteita perhettään ja ystäviään kohtaan, jotka voivat olla joskus ristiriidassakin tutkimustyön kanssa. Isojoella – jossa olen viettänyt paljon aikaa kenttätutkimuksen aikana, ja sieltä käsin käynyt Karijoella ja Kauhajoella – asuu paljon sukulaisiani. Tulini huomaamaan tämän Chienerin käsittelemän ongelman: vanhemmat sukulaisiani eivät varsinkaan tutkimusprosessin alkuvaiheessa välttämättä aina

²⁶ Viittaan tällä erityisesti pro gradu -tutkielmaani (Talvitie 2003) karijokisesta mestarikansanlaulajasta Erkki Rankaviidasta.

ymmärtäneet, että tämä on tosiaan minun tutkimustyötäni, johon tarvitsen aikaa myös varsinaisia haastattelu- tai soittotilanteita ennen (mm. laitteiden toimivuuden varmistaminen, haastattelukysymysten kertaaminen) ja niiden jälkeen (mm. tutkimuspäiväkirjan kirjoittaminen). Viimeiseksi Chiener mainitsee eron yhteistyön todennäköisessä jatkumisessa varsinaisen kenttätutyöjakson jälkeen. Sen lisäksi, että yhteistyö on jatkunut (ja tulee edelleen jatkumaan) varsinaisen aineistonkeruukauden jo päätyttyä, tunnistan omasta fragmentaarista kenttätutyökaudestani myös lähes kaikki muut Chienerin mainitsemat tutun kulttuurin tutkimisen piirteet. (Chiener 2002.)

Koen, että kenttä, johon astuin, oli kahdessa mielessä omaa kulttuuriani. Edellä mainitun sosiaalisesti ja maantieteellisesti tutun eteläpohjalaisen kulttuurin lisäksi viulunsoitto musiikillisena toimintana on minulle omaa kulttuuria. Näin ollen pidän tärkeänä käsitellä ja eritellä tutussa ja vieraassa kulttuurissa tehtyjen kenttätöiden eroja ja yhtäläisyyksiä myös toisesta näkökulmasta: viulunsoittajana toisten viulunsoittajien joukossa.

Viulunsoitto omana kulttuurina

Käsittelen tässä luvussa viulunsoittoa tietynlaisena asiantuntijataitona, joskin tulen väistämättä käsitelleeksi myös sitä tietoa, jota tuo taito on minulle tuonut. Se, että olen soittanut viulua 6-vuotiaasta lähtien, on minulle musiikintutkijana ennen kaikkea hyöty ja antaa mahdollisuuksia tämänkaltaisen tutkimuksen tekemiseen, mutta se sulkee myös pois tietynlaisia lähestymistapoja. Haittana voin nähdä sen saman, joka on myös suurin hyöty: minulla on jo tietyt yli 20 vuoden aikana oppimani tavat ja käsitykset viulunsoitosta eli olen niin lähellä kyseistä soitinta ja soittamista, etten kenties osaa kyseenalaistaa asioita, jotka soittotaidoton tai toisen soittimen taitaja näkisi tai kuulisi heti.²⁷ Kuitenkin myös näen, kuulen ja koen paljon sellaista, jota toisen soittimen taitaja tai ei-muusikko ei pystyisi havaitsemaan.

Lähtökohtaisesti saavuin kentälle, Etelä-Pohjanmaalle tutkijana, mutta aikaisemmista konserteista ja esiintymisistäni tuolla seudulla johtuen ainakin osa haastateltavista tiesi olevansa tekemisissä viulua soittavan musiikintutkijan kanssa. Olisin todennäköisesti voinut tutkijana astua tälle samalle kentälle täysin vasta-alkajana, toisen soittimen taitajana tai ummikkonakin. Olisin voinut opetella soittamaan samalla kentällä, samojen soittajien kanssa. Kuitenkin kun kyseessä on soittimena viulu, joka on soittoasennoiltaan, äänentuottamiseltaan ja tekniikaltaan haastava (ks. Poutiainen 2009, 4–6), olisi kenttätutyö ja koko tutkimus vaatinut hyvin paljon pidemmän ajanjakson. Väitän, etten olisi pystynyt tekemään vastaavanlaista soitto-
tapojen ja -tyylin tutkimusta millään muulla soittimella – esimerkiksi haitarilla, joka

²⁷ Tosin tässä asiassa muusikkoystävät ja tutkija-muusikko -kollegat ovat olleet korvaamattomana apuna. Suuri kiitos heille kaikille siitä! Puhallinsoitinten, pianistien tai haitaristien kanssa keskustellessa tulee eteen taitoja ja tietoa, jotka ovat ominaistia – ei muusikoille yleensä vaan nimenomaan – viulisteille.

olisi tutkimusaiheeseen ja -alueeseen nähden ollut toinen luonteva vaihtoehto. Viulu oli minulle ainut vaihtoehto tämänkaltaisessa tutkimuksessa. Tutkimuksestani olisi tullut hyvin erilainen keskittyen soittamaan oppimiseen ja perinteen siirtämiseen sukupolvelta toiselle, jos olisin työn alussa alkanut opetella esimerkiksi haitarisoittoa.

Soittotapaan ja -tekniikkaan, soittotyylin piirteiden ja hienovaraisten vivahteiden tunnistamiseen ja kuvaamiseen soittaen ja kirjoittaen olisi ollut mahdoton päästä tai edes pyrkiä ilman viulunsoittotaustaani – joskin se nytkin tuotti hetkittäin hankaluuksia toisenlaisen elämänhistorian ja koulutustaustan omaavana tutkija-pedagogi-viulistina. Tietoni ja taitoni ovat syntyneet ja kehittyneet tietystä kontekstista, joka on eri kuin tutkittavieni konteksti. Koetan avata tätä eroa muutamien esimerkein. Haastattelemani soittajat ovat oppineet soittamaan korvakuulolta ja esikuvien soittoa kuuntelemalla ja imitoimalla. Suurin osa heistä ei ole saanut soitonopetusta tai esimerkiksi soittoteknisiä ohjeita. Itse olen saanut 6-vuotiaasta lähtien soitonopetusta sen eri muodoissa niin musiikkiopistossa ja musiikkikoulussa, yksityisesti ja erilaisissa ryhmissä, leireillä kuin ammatillisessa koulutuksessaakin. Tosin menetelmä, jota ensimmäinen soitonopettajani aloittaessani käytti, jota olen myöhemmin opiskellut opettajankoulutuksessa ja jolla opetan tänä päivänä itse oppilaitani, perustuu myös nimenomaan korvakuulolta oppimiseen ja esikuvien soiton seuraamiseen. Koen tämän suurena etuna tutkimustani ajatellen. Haastattelemini soittajien musiikilliseen kasvuympäristöön on kuulunut itse tuotettu kotona ja naapurustossa tapahtuva musisointi sekä 1930-luvun lopulta lähtien usein myös radiosta kuultu musiikki. Heidän kuulemansa ja myöhemmin itse soittamansa ohjelmisto on koostunut lähinnä tuon ajan vanhemmasta ja uudemmasta tanssimusiikista. Oman musiikillisen kasvuympäristöni ovat luoneet lähinnä radiosta, äänitteiltä ja televisiosta kuulunut tallennettu musiikki. Soittajantaipaleeni on alkanut klassisella musiikilla, saaden rinnalleen muutaman vuoden harrastamisen jälkeen kansanmusiikin. Sekä klassista että kansanmusiikkia olen yli kymmenen vuoden ajan opettanut myös uusille soittajasukupolville musiikkipedagogina.

Soittotyylin tutkimus – kuunnellen, soittaen, imitoiden

Soittotyyli on soittajan musiikillista toimintaa. Soittotyyli koostuu niistä tavoista, tekniikoista, asennoista ja piirteistä, jotka toistuvat samanlaisina. Musiikintutkija Pirkko Moisala (1993, 16) on kuvannut soittotyyliä toistuvien muoto- ja laatusaikojen kokonaisuutena, joka ilmenee sekä musiikin rakenteessa että sen toteuttamisessa. Tässä tutkimuksessa korostan juuri soittotyylin toteuttamista. ”Tyyli voidaan tunnistaa tuotteista (soitosta, sävelmästä, musiikista), mutta selittää vain sen tekoprosesseista, musisoinnista”, kirjoittaa Hannu Saha (1996, 75). Tässä työssä en ole kohdistanut analyysia yksittäiseen melodiaan tai kappaleen rakenteeseen – olen toki käyttänyt yksittäisiä kappaleita esimerkkinä – vaan olen etsinyt tyylin tekoprosesseista piirteitä, jotka toistuvat soittajalla sävelmästä ja jopa musiikinlajista toiseen.

Olen keskittänyt huomioni erityisesti soittajien soittotekniikoihin, -asentoihin ja -tapoihin. En halua nimetä näitä piirteitä tämän tarkemmin, sillä kunkin soittajan kohdalla ovat korostuneet erilaiset piirteet. ”Tarkemmin analysoitavat tyylin yksittäiset osatekijät löytyvät siis musiikista itsestään, ne eivät ole ennalta annettu piirreluettelo, joka ohjaisi tutkijan työskentelyä”, kirjoittaa myös Pirkko Moisala (1993, 9).

Tyyli on merkittävä käsite etnomusikologisessa tutkimuksessa, mutta samalla käsitteen merkitys on moninainen, usein jopa epäselvä ja määrittelemätön. Tyylin käsite onkin saanut musiikintutkimuksessa monenlaisia merkityksiä, sillä sitä voidaan etsiä musiikista monilla eri tasoilla: kulttuurin, aikakauden, musiikinlajin, alueen, yhden esityksen, tekemisen tavan tai teoksen tyylinä (Moisala 1993, 15). Kun varhaisempi suomalaisen kansanmusiikin tutkimushistoria on ollut lähinnä tallennuksen historiaa, on ymmärrettävää, että tallennetut sävelmät jaoteltiin sävelmäkokoelmia toimitettaessa usein musiikinlajin (tai tanssilajin) tai keruualueen mukaan. Näin olleen suomalaisessa kansanmusiikissa on puhuttu paljon myös alueellisista tyyleistä, mutta varsinainen tutkimus on kuitenkin ollut hyvin vähäistä (Saha 1996, 40). Vasta kansanmusiikin revivaalin aikaan (1960-luvun lopulta lähtien) kääntyi myös tutkijoiden kiinnostus soittajiin yksilöinä: persoonallisiin soittotekniikoihin ja soittotyyliin, ainutkertaisiin elämäkertomuksiin ja repertuaareihin. (Saha 1996, 16.)

Omissa kansanmusiikin tyylin pohdinnoissani olen aina joutunut palaamaan yksilökorosteiseen lähtökohtaan tutkimuksessa. Vaikka tekisimme tyyliintutkimusta alueen, lajin tai ajanjakson tasolta, täytyy tutkimustyön lähteä ja edetä persoonasta, yksilön tasolta. Esimerkiksi yhteisöllistä tyyliintutkimusta ei voida tehdä analysoimatta asiaa ensin yksilön/yksilöiden tasolta. (Saha 1993, 5.)

Soittotyyli on oman tutkimukseni kannalta erittäin merkittävä ja hedelmällinen käsite, sillä se johdattaa ajatukset soittajien musiikilliseen toimintaan sekä musiikillisen toiminnan tuotteen persoonallisuuteen ja henkilökohtaisuuteen. (Saha 1996, 341.) Tässä tutkimuksessa kuvaankin jokaisen soittajan soittotyyliä omana henkilökohtaisena ja muuntuvana kokonaisuutenaan, vaikka teenkin vertailua eri soittajien tekemisen ja esitysten tapojen, tyyllillisten piirteiden välillä. Lisäksi teen yleistyksiä suhteessa väitöskirjani tutkimusaiheeseen, tanssimusiikissa tapahtuneisiin muutoksiin, jolloin tulen tutkineeksi soittotyyliä myös aikakausien, paikallisen kulttuurin ja musiikinlajien tasolla. Yhden soittajan musisointi ei kerro eteläpohjalaisesta, isojo-kisesta tai edes kärjenkyläläisestä soittotyylistä koko totuutta, eikä yksi soittaja voi hallita kaikkia tyyllillisiä elementtejä, joita koko läänistä, kunnasta tai kylästä löytyy. Soittaja toteuttaa soitossaan hänelle luonteenomaisimmat piirteet, jotka perustuvat lapsena kuultuun, omaksuttuun ja opittuun soittotyyliin. (Saha 1996, 339.) Lapsena opittu tapa soittaa ei toki säily samanlaisena, vaan se muuntuu ja kehittyy. Soittaja imee aina sekä tiedostaen että tiedostamattomasti vaikutteita kuulemiensa ja kohtamiensa soittajien ja heidän soittotyyliensä piirteistä.

Soittotyyli suhteutuu aina niihin fyysisiin ominaisuuksiin ja teknisiin taitoihin, joita soittajalla on käytettävänä. Väitän, että soittotyyli suhteutuu aina myös mahdollisiin kuulijoihin ja soittotilanteeseen sekä tietenkin soitettavaan musiikkiin. Se

suhteutuu aina soittajaa ympäröivään musiikilliseen yhteisöön ja ympäristöön, mutta nämä kaikki antavat soittotyylille vain tietyntyylliset kehykset. Soittaja itse ikään kuin valitsee teknisten taitojensa ja fyysisten ominaisuuksiensa puitteissa minkälaiseksi hän oman soittotyylinsä muodostaa, mitä hän siihen sisällyttää. Yksilöllistä soittotyyliä määrittävät siis ”soittajan ajatusrakennelmat, yksilölliset tarkoitusperät ja päämäärät” (Kvifte 1989, 80). Kun soittaja soittaa itsekseen tai erityisesti kun hän soittaa kuulijoille, kyse on osittain myös taitojen, tyylin ja tapojen esittämisestä. Soittajan tavat saattavat muuttua soitettaessa eri paikoissa, erilaisissa tilanteissa, eri kuulijoille. Olen pyrkinyt huomioimaan tilanteen vaikutuksen soittoon niiden soittajien kohdalla, joiden soittoa minun on ollut mahdollisuus seurata erilaisissa tilanteissa. Esittelen tarkemmin seuraavissa luvuissa mitä edellä mainituista piirteistä on mahdollista havaita pelkän äänitallenteen perusteella, mitä voi päätellä valokuvista rinnan soivan tallenteen kanssa ja mitä soittajien kanssa soittamalla ja heidän kanssaan keskustelemalla.

Soittotyylin analyysi on toki mahdollista ilman soittamista ja imitoimista, ilman tutkittavan soittimen soittotekniikkaan ja -asentoon itse tutustumista, mutta väitän, että se miltä tietty soittotyyli kuulostaa voi soittaen tuntua täysin erilaiselta. Kuuntelemalla ja katselemalla tehdyt tulkinnat soittotyylistä jäävät kenties pinnalliseksi kuvaukseksi viulun paikasta olkapäällä tai jousen kulkemisesta kielillä. Itse soittaen tehdyt tulkinnat johtavat uskoakseni kuvauksiin siitä miten viulukäden (vasen käsi) asento vaikuttaa puhtauteen eli intonaatioon tai siitä miten jousikäden (oikea käsi) ote vaikuttaa siihen kulkeeko jousi suoraan, missä kohden joustaa on helpoin soittaa tai pystyykö kyseisellä jousikäden asennolla soittamaan helposti pitkiä tai lyhyitä ääniä.

Musisoiva tutkija, joka on kasvanut eri musiikillisessa kasvu-ympäristössä kuin tutkittavansa hallitsee erilaisen soittotyylin tai soittotyyliä. Ne ovat hänen omien fyysisten ominaisuuksiensa, elämänsä historian ja koulutustaustansa muokkaamia tyyliä, joita ei tutkimuksen alkaessa voi ”pyyhkiä pois”. Musisoiva tutkija ei voi aloittaa puhtaalta pöydältä, mutta hän voi pyrkiä tiedostamaan oman tyyliinsä piirteet, elämänsä historian ja koulutustaustansa vaikutukset soittoonsa. Peilaamalla toisen soittotyylistä tekemäänsä havaintoa ja saamaansa kokemusta omaan tyyliinsä, havainto muuttuu tutkijalle ymmärrettäväksi. Se mitä hän toisen soittotyylistä havaitsee ja kokee, on aina riippuvaista hänen omasta elämäntilanteestaan, elämänsä historiastaan, tiedoistaan ja taidoistaan. Samassa prosessissa, kun tutkija tekee tulkintoja tutkittavan soittajan soittotyylistä, hän oppii aina jotain myös omasta soittotyylistään. Etnomusikologi Ruth M. Stone (2008, 6) näkee kokemuksen kautta tehdyt havainnot ja tulkinnat myös nimenomaan etnomusikologiaa määrittävänä piirteinä:

Etnomusikologisessa tutkimuksessa tieto perustuu kokemukseen. Kaikki, mitä tiedämme musiikista ja kulttuurista tulee merkitykselliseksi, kun yhdistämme siihen kokemuksen ja kontekstin. [– –] Opimme huomaamaan, että tulkintam-

me esimerkiksi zimbabwelaisesta musiikista väritytty omilla aikaisemmilla kokemuksillamme ja elämänhistoriamme piirteillä. (Stone 2008, 6.)

Ymmärsin onnekseni jo ennen kuuntelu-, soitto- ja imitoimisprosessin alkua, että minun on mahdotonta omaksua täysin toisen henkilön soittotyyliä. Voin oppia soittamaan esimerkiksi Paavo Santaheinin tapaan, mutta samakin sävelmä on minun soittamanani aina vain tulkinta Paavo Santaheinin soitosta. Soittajan fyysiset ominaisuudet, soittoasento ja soittotekniikka vaikuttavat aina soittotyyliin. Minä en voi koskaan soittaa kuin oman kehoni, soittoasentoni ja -tekniikkani kautta. Voin pyrkiä muuttamaan asentoa ja tekniikkaa mahdollisimman lähelle toisen henkilön tapaa, mutta en voi astua toisen henkilön kehoon, enkä oma kehoni ulkopuolelle. ”Henkilökohtainen tyyli säilyy aina ainutlaatuisena, vaikka toinen soittaja pyrkisi-kin ja pystyisikin siitä jotakin omaksumaan ja imitoimaan. Tyyli ja tulkinta ovatkin musiikin suurimpia rikkautenlähteitä.” (Moisala 1993, 10.)

Soittotyylin tuntemus ja hallinta ovat asioita, joihin musiikillisessa kasvuympäristössä kasvetaan ja/tai harjaannutetaan spontaanisti ja jopa passiivisesti.²⁸ Soittamaan opetellessaan lapsi imitoi kuulemaansa tyyliä, kuulemiaan sävelmiä. Hän katselee esikuviansa soittotekniikkaa ja -asentoa ja imitoi myös niitä. Tyyli, soittoasennot ja -tekniikat siirtyvät kokeilujen ja harjoittelamisen kautta muuntuneina osaksi nuoren soittajan taitoa. Soittotyyli on kuitenkin aina myös muuntuva ja muunnettavissa oleva. Musisoivan tutkijan pyrkiessä omaksumaan toisen soittajan soittotyylin piirteitä, se ei tapahdu samalla tavalla spontaanisti tai passiivisesti kuin lapsena, vaan tiedostetusti. Tiedostettuun tyylin omaksumiseen ja sen tulkitsemiseen kuuluvat olennaisina osina kuunteleminen, soittaminen ja (soittamalla) imitoiminen. Näitä kolmea tapaa voi olla hetkittäin vaikeakin erottaa toisistaan. Esimerkiksi soittaessaan arkistonauhan kanssa musisoiva tutkija aina myös kuuntelee ja imitoi kuulemaansa. Erotan nämä kolme tapaa kuitenkin toisistaan, sillä tutkija tekee kussakin tilanteessa erilaisia havaintoja. Esittelen seuraavassa luvussa näitä tapoja ja niiden saamia muotoja eri aineistoja lähestyttäessä.

2.4 Esimerkkejä lähestymistavoista soiviin aineistoihin

Esittelen tässä luvussa soittotyylin analyysia ja musiikillisen toiminnan lähestymistapaa konkreettisemmin kuuntelun, soittamisen ja imitoimisen -menetelmien avulla. Kuvaan prosesseja oppijan, en opettajan näkökulmasta. Hetkittäin kappaleen opettelu ja analysointi on ollut vaikea erottaa toisistaan. Missä kohden kappaleen opettelua prosessi muuntuu analysoimiseksi? Eikö opettelu ole koko ajan analyttistä? Olen tutkimuksessa erottanut opettelun ja analyysin prosessit siten, että opettelua

²⁸ Spontaanin ja passiivisen omaksumisen vaiheesta, soittamaan oppimisesta ja imitoimalla oppimisesta, enemmän luvussa Soittaja oppijana.

on prosessi ensimmäisestä kuulemisesta sujuvaan läpisoittamiseen ja analysointia ovat imitoiminen ja havaintojen tekeminen tämän jälkeen.

Vastaavanlaista opetteluun ja analysoimiseen, kuunteluun, soittamiseen ja imitoimisen menetelmää on käytetty muun muassa Sibelius-Akatemian kansanmusiikki-osastolla sen perustamisesta lähtien. Samoin myöhemmin ammattikorkeakouluihin (mm. Keski-Pohjanmaa, Joensuu) perustetuissa kansanmusiikin koulutusohjelmissa. Myös aineisto on kansanmusiikin opiskelijoilla samantyyppistä: osittain soitotyyleihin perehdytään arkiston avulla, osittain opettajien ja mestaripelimannien opissa. Itse menetelmän vaiheet (vrt. Laitinen 1991; Hood 1971; luku Musisoiva tutkija, tutkiva muusikko -asetelma) ovat suurin piirtein samat, mutta tavoitteeni tutkijana on eri kuin muusikoiksi kouluttautuvilla.

Vanhemman sukupolven, edesmenneiden soittajien kohdalla musisoivan tutkijan kenttä on siinä mielessä kuvitteellinen, että menneisyyteen ei voi matkustaa kuin kuvitteellisten kenttamatkojen avulla. Eemeli Riskuun, Emmi Saloseen, Viljo Virtaseen ja heidän soittoyleihinsä olen voinut tutustua vain historiallisen aineiston, elämäkertomusten, valokuvien sekä heistä kuulemiini muistelmien perusteella. En ole koskaan saanut nähdä kuinka esimerkiksi Viljo Virtanen liikuttaa joustaan, joten minun on saatavissa olevan aineiston perusteella tehtävä siitä omat tulkintani. Sekä arkistoaineistojen että Martti Viitalähteen, Pauli Korttesniemen ja Paavo Santaheinin kanssa soittaessani olen kirjoittanut havainto- ja tutkimuspäiväkirjaa. Näihin olen koonnut kuuntelun, soittamisen ja imitoimisen avulla tekemiäni havaintoja mainittujen soittajien lisäksi myös omasta soitostani.

Seuraavassa kahdessa luvussa kuvaan esimerkinomaisesti yhden kappaleen opetteluun ja yhden soittajan soittoyleilyn analysoinnin prosesseja arkistotallenteen kanssa. Jälkimmäisessä kahdessa luvussa kuvaan ensin yhden kappaleen opetteluun prosessia musisoitilanteessa yhdessä Martti Viitalähteen ja Pauli Korttesniemen kanssa, ja opetteluun prosessin kuvauksen jälkeen kuvaan soittajien soittoyleilyn analysointia. Prosessit ovat tapahtuneet nimenomaan tätä tutkimusta varten ja tietoisena siitä. Näiden lukujen aineistona ovat olleet tutkimus- ja soittopäiväkirjani, jonka lukija varmasti havaitsee kirjoitustyylistäni, joka näissä luvuissa muuttuu hetkellisesti päiväkirjanomaisemmaksi.

Uuden soitteen opettelu arkistotalleenteelta

Opetellessani uusia soitteita tätä tutkimusta varten arkistonauhoilta, opettelu tapahtui aina kuulonvaraisesti. Prosessi olisi ollut varsin erilainen, jos olisin opetellut uuden kappaleen nuoteista. Vaikka opettelu prosessi on vain minun tutkijana henkilökohtaisesti kokemani, saattaa olla, että aineistoni soittajilla vastaavanlainen uuden kappaleen opettelu prosessi kuulonvaraisesti olisi ollut samankaltainen. Väitän, että vaikka en ole tiedostanut prosessia aikaisemmin, olen jo lapsena opetellut kappaleita kuulonvaraisesti lähes samalla tavalla. Silloin kuuntelua tarvittiin toki huomattavas-

ti enemmän, eivätkä motoriikka ja tekniikka kenties toimineet vielä samalla tavalla kuin tänä päivänä.

Säilytin opettelemani ja oppimani melodiat myös mielessäni muistinvaraisesti tekemättä niistä nuotinnoksia. Tämän menetelmän omaksuin aluksi siksi, että myös aineistoni soittajat ovat säilyttäneet soitteet muistinvaraisesti ohjelmistossaan. Myöhemmin ymmärsin, että menetelmä on tutkijalle hedelmällinen myös siinä mielessä, että kun tietyn kappaleen soitosta pitää taukoa (viikon, kuukauden tai useampia kuukausia) ovat yksityiskohdat kappaleesta ja soittajan soittotyylistä jo ainakin osittain unohtuneet. Näin ollen en pitäydy kerran tekemässäni tulkinnessa, enkä sulje korviani muilta tulkinnoilta, vaan kuuntelen ja soitan kappaletta tauon jälkeen eri asenteella, eri asiat mielessäni päällimmäisenä, jolloin saatan havaita soittotyylisiä ja -tekniikasta eri asioita.

Päästäkseni paneutumaan opetteluprosessin yksityiskohtiin päätin olla luottamatta muistiini. Opettelin uuden kappaleen ja kirjoitin tutkimuspäiväkirjanomaisesti muistiin jokaisen huomionarvoisen vaiheen. Valitsin opeteltavaksi kappaleeksi *Vanhan kauhajokelaisen häävalssin* (AK/0101 – 6). Olin kuunnellut kappaleen aikanaan muutaman kerran, mutta en ollut koskaan soittanut sitä. *Häävalssin* on arkistonauhalle soittanut karijokinen Paavo Santaheini vuonna 1955 Virroilla järjestetyissä kansansoittokilpailuissa. Hallussani oli samasta valssista myös karijokisen Viljo Virtasen vuonna 1973 soittama toisinto nimellä *Könnin valssi* (AK/2872 – 13). Opettelun – ja myöhemmän imitoinnin ja tarkemman analyysin – kohteeksi valitsin Paavo Santaheinin soittaman toisinnon. Väitän kuitenkin, että opettelun prosessi olisi ollut vastaavanlainen minkä tahansa muun kuulonvaraisesti opetellun arkistoaineistoni soitteen kohdalla.

Aloitin opettelun kuuntelemalla kappaletta – sen molempia toisintoja – kirjoitustyöni ohessa. Kuulokkeet korvilla muuhun työhön syventyen sävelet vilisivät korvisani ikään kuin taustamusiikkina. Toki hetkittäin huomasin sormien pysähtyneen näppäimistöllä, katseen tuijottavan tyhjää ja keskittymisen siirtyneen korvissa soivaan musiikkiin. Jossain vaiheessa huomasin hyräileväni kappaletta arkistonauhan mukana. Se soi mielessä myös kävellessäni lounaalle tai töiden jälkeen linja-autolle.

Seuraava havaintoni olivat vasemman käden, viulukäden sormet, jotka rummuttivat peukaloon *Vanhan kauhajokelaisen häävalssin* melodiasa – hetkittäin vain jotakin pientä pätkää, silloin tällöin kappaletta alusta loppuun yhä uudelleen ja uudelleen. Välillä yritin tietoisesti vaihtaa kappaletta ja hyräillä jotakin toista melodiasa mielessäni. Myös sormet vaihtoivat kappaletta. Jos kappaleessa ilmeni kohta, jota en muistanut tai osannut, koettivat sormeni haparoida oikeita säveliä siinä onnistumatta. Tuo kohta täytyi kuunnella uudelleen ja uudelleen, jotta sormet oppivat melodiansa. Hämmästyttävää oli se, että kaikki tempot olivat hyräillessäni todella hitaita. Oletan, että alitajuntani prosessoi tätä kappaletta hyräillessäni, sillä päivien kuluessa huomasin kappaleen nopeutuvan mielessäni ja myös sormien rummuttavan peukaloa yhä nopeammin. Ehkä hämmästyttävoin oli havainto, että osatessani jo hyräillä melodian ja sormitusten mielestäni jo sujuessa, huomasin toistavani erästä samaa lyhyttä kohtaa uudelleen ja uudelleen. Aina samasta kohdasta lähtien samaan koh-

taan asti. Miksi? Pysähdyin kuuntelemaan mielessäni pyörivää melodiaa, hidastin sormienkin tempoa ja huomasin: kyseisessä kohdassa oli asemanvaihto, jota sormeni eivät hallinneetkaan täsmällisesti. Sormet eivät voineetkaan soittaa turvallisesti I-asemassa, vaan minun piti ikään kuin havainnollistaa, konkretisoida kädelleni tuo välimatka, asemanvaihto ja käden liike I-aseman sävelestä tuohon korkeaan ääneen. Avasin viulukoteloni ja näppäilin melodian muutaman kerran läpi. Tuon lyhyen hetken jälkeen kappale alkoi jälleen soimaan mielessäni alusta loppuun.

Pitkähkön kuunteluprosessin jälkeen kappale oli opeteltu. Saatoin tarttua viuluuni ja soittaa kappaleen läpi alusta loppuun. Kuitenkin tutkimukseni kannalta varsinainen analyysi oli vasta alkamassa. Osasin tässä vaiheessa prosessia soittaa kappaleen kuten itse sen soittaisin. Toki esikuvana ja aineistona olleen Paavo Santaheinin soitto oli varmasti vaikuttanut tulkintaani, mutta soitin valssia kuitenkin omalla soittotavallani, -tyylilläni ja -tekniikoillani. Seuraava vaihe oli Paavon soittotyylin imitointi ja analysointi – tämän esityksen ja toisinnon perusteella.

Soittotyylin imitoiminen ja analysoiminen arkistotalenteen kanssa

Kuuntelin Paavo Santaheinin soittoa arkistotalenteelta viulu sylissäni. Keskitin huomioni vuoroin jousituksiin sekä yleisemmin jousen käyttöön, vuoroin asemanvaihtoon tai äänen väriin. Miten Paavo kaarittaa, jousittaa melodian? Minkälaiset ovat hänen sormituksensa? Käyttääkö hän vapaita kieliä vai 4-sormia? Miten ja missä kohdassa hän tekee asemanvaihdon? Minkälainen on äänen väri, laatu, sävy? Muuntuuko se kappaleen eri osissa vai säilyykö se muuttumattomana kappaleen alusta loppuun asti? Muunteleeko hän soiton voimakkuutta? Soittaako hän vibraattoja? Muunteleeko hän vibraattoaan?

Minulla ei ollut arkistonauhalla mahdollista nähdä Paavo Santaheinin soittoasentoa tai tekniikoita, mutta soittotilanteissa otetuista valokuvista saatoin havainnoida soittoasentoja ja muuttaa omaa asentoani lähemmäs sitä. Paavon tapauksessa pystyin myös muistelemaan hänen soittoaani ja asentojaan, sillä minulla on ollut mahdollisuus soittaa hänen kanssaan muutamia kertoja 1990-luvun lopulla ja nähdä hänen soittoaani vielä 2000-luvun alussa. Sen sijaan Eemeli Riskun, Emmi Salosen tai Viljo Virtasen soittoasunnoista minulla on olemassa vain pysäytettyjä kuvia, joista ei voi nähdä liikeratoja, mutta joista kuitenkin voi tehdä päätelmiä asunnoista.

Nostin viulun olalle samoin, kun näin sen Paavo Santaheinillä olevan olan päällä, viulu suurin piirtein vaakatasossa. Siirsin viulukäden viulunkaulalle, olkavarsi irti kyljestä, ranne suorana ja kämmen lähes pystysuorassa. Asetin jousen kielelle ja nostin hieman jousikäden olkavartta. Kuuntelin vielä kerran *Vanhan kauhajokelaisen häävalssin* läpi Paavon Santaheinin soittamana. Painoin cd:ltä kappaleen alkuun ja aloin soittaa mukana. Koetin muuttaa omaa soittotapaani lähemmäs Paavon soittotapaa yhtä asiaa kerrallaan kuunnellen. Pyrin imitoimaan Paavon soittotapoja niin yksityiskohtaisesti kuin pystyin. Vertailin omaa tapaani Paavon tapaan soittaa, tein

havaintoja soittomme eroista ja yhtenevyyksistä ja koetin pohtia mistä nuo erot johtuvat.

Tehtyäni havaintoja esimerkiksi nauhalta kuulemastani, Paavo Santaheinin soittamasta vibraatosta ja sen eroista omaan vibraattooni, pyrin oman soittoni kautta etsimään tekniikan, jolla Paavon tuottama vibraatto ja saundi on mahdollista tuottaa. Kokeilin erilaisia vibraattoja: tasainen – epätasainen, nopea – hidas, laaja – kapea, jatkuva – jokaisella sävelellä erikseen syttyvä, jokaiselle sävelle soitettu – koristena vain tietyillä sävelillä. Samoin kokeilin erilaisia viulukäden asentoja, joilla edellä mainitut vibraatot on mahdollista tuottaa: kämmen nojaa viulunkaulaan – kämmen pystyssä, käsivarsi viulunkaulan suuntaisesti – käsivarsi joko viulunkaulan oikealla tai vasemmalla puolella, sormenpäiden pystysuora kosketus kieleen – sormien ”tyynyjen” kosketus kieleen ja niin edelleen. Viulukäden erilaisten asentojen mahdollistamiseksi oli myös viulun asentoa ja paikkaa muunneltava ja muutettava. Erilaisten kokeilujen kautta löysin tyylin, joka oli mahdollisimman lähellä Paavon soittamaa vibraattoa sekä soittoasennon, joka oli mahdollisimman lähellä Paavon asentoa.

Asennon ja tässä esimerkissä vibraattotyylin löytämisen jälkeen soitin kappaleen useita kertoja läpi arkistonauhan kanssa. Välillä musiikki soi korviini kuulokkeista, välillä kaiuttimista. Välillä laitoin äänitteen soimaan niin lujaa, että kuulin päällimmäisenä Paavon soiton. Välillä puolestaan hiljensin äänitteen volyyymia niin, että kuulin oman soittoni päällimmäisenä. Parhaimmaksi tavaksi imitoida äänitteeltä kuuluvaa soittoa koin sen, että kuuntelin kuulokkeet päässä äänitettä siten, että oikeanpuoleinen kuuloke oli korvan päällä ja vasen (lähempänä omaa viulua oleva) kuuloke puolestaan ei ollut korvalla. Tällä tavalla kuulin ikään kuin stereona Paavon ja minun yhteissoiton. Kun tällaisessa tilanteessa soitin itse hyvin hiljaisella volyyymilla, pystyin reagoimaan äänitteeltä kuuluvaan soittoon nopeasti ja tarkasti sekä lähes yksi yhteen imitoimaan kuulemaani soittoa ja muuntelemaan vibraattoa Paavon tapaan.

Välillä koetin soittaa myös ilman alkuperäistallennetta. Kuuntelun, soittamisen ja imitoimisen jälkeen ikään kuin testasin itseäni. Miltä oma soittoni kuulostaa? Omalta, Paavolta, Eemeliltä? Aloitettuani soittamisen ja imitoimisen prosessin marraskuun alussa 2006, olin kirjoittanut soittopäiväkirjaani seuraavan kommentin 7.11.2006 Eemeli Riskun *Kruununpudotuspolskaa* soitettuani.

Pari kertaa kokeilin myös soittaa kokonaan yksin. Nauha pausella. Huisia! Johduiko siitä viulun epänormaalia vireestä²⁹ vai mistä, mutta tunne oli hurja. Minäkö tässä soitan? Käsi liikkuu ja fyysisesti tunnen soittimen käsissäni, mutta ääni joka korviin kantautuu ei ole oman viulun ääni. Kerta kaikkiaan hassu efekti!

²⁹ Jouduin virittämään viuluni lähes puoli sävelaskelta alaspäin, jotta pystyin soittamaan Eemeli Riskun *Kruununpudotuspolska*-tallenteen kanssa samassa vireessä.

Uuden soitteen opettelu musisointitilanteessa

Oppiessani uusia isojokisia soitteita tai uudempaa tanssimusiikkia Martti Viitalähteeltä ja Pauli Korttesniemeltä, opettelu tapahtui usein kuulonvaraisesti, ilman nuotteja, soittotekniikkaa ja -tapaa katsellen. Kuvailemani oppimisprosessi tapahtui aina tutkimustani varten. Olemme kuitenkin soittaneet yhdessä myös muunlaista musiikkia, eri lähtökohdista ja näin ollen kokeneet yhdessä myös muunlaisia opettelu prosesseja. Joskus Martin ja Paulin soittama kappale oli nuotinnettu ja he antoivat nuotin minulle, jolloin seurasin ensisijaisesti nuotista melodian kulkua samalla kuunnellen heidän tapaansa soittaa kappaletta. Näissä tilanteissa keskustelu kääntyi usein melodiodien muunteluun ja heidän soittotapoihinsa, sillä nuotin melodia oli muuntunut siitä kun se oli kirjoitettu – tai se oli kirjoitettu nuoteiksi jonkun toisen soittajan soitosta, jolloin eroavaisuuksia löytyi aina. Kolmas edellisistä eroava opetteluprosessi oli lähtökohdiltaan hyvin erilainen. Se ei tapahtunut tutkimustani varten, vaan jostain muusta syystä. Tällaisessa tilanteessa usein kukaan meistä ei osannut kappaletta ennalta. Tämä prosessi tapahtui fyysisesti aina jossain muualla kuin Martin tai Paulin kotona. Näissä tilanteissa prosessi ohjautui muulta taholta kuin meistä kolmesta soittajasta käsin. Esimerkkinä Isojoen mieslaulajien harjoitukset, joissa ryhmää johtava kanttori antoi meille uudet nuotit ja aloimme hänen ohjauksessaan opettelemaan uutta kappaletta tulevaa esiintymistä varten. Opettelu tapahtui tällöin ensisijaisesti laulajien, melodian ja laulustemmojen ehdoilla.

Kuulon- ja näönvarainen oppimisprosessi oli yhdessä kokemistamme prosesseista tyypillisin. Tässä kuvattu prosessi on kuitenkin ikään kuin tyyppikertomus. Se on kuvitteellinen kertomukseni *Yrjön sorttisen* oppimisprosessista, mutta se voisi olla minä tahansa tällä tavalla Martilta ja Paulilta oppimani kappaleen oppimisprosessi. Vaikka tämä kuvattu opetteluprosessi on vain minun tutkijana henkilökohtaisesti kokemani, väitän, että Martilla ja Paulilla vastaavanlainen uuden kappaleen opetteluprosessi kuulonvaraisesti vuorovaikutuksessa muiden soittajien kanssa olisi hyvin samankaltainen.

Istumme Viitalähteillä olohuoneessa. Meillä kaikilla on viulut ja jouset kädessä tai sylissä odottamassa seuraavaa kappaletta. Martti ja Pauli keskustelevat siitä, mikä kappaleen soittaisimme seuraavaksi. Pauli lähtee tapailemaan jotakin kappaletta ja Martti yhtyy soittoon muutaman tahdin kuunneltuaan. Kuuntelen ja katselen A-osan ja kertauksessa koetan tapaila melodiaa mukana. B-osan alkaessa nostan taas jousen pois kieleltä ja jään kuuntelemaan ja katselemaan. Kertauksessa jälleen tapailen mukana. Martti ja Pauli soittavat kappaleen yleensä kahdesti läpi, mutta tietäessään kappaleen olevan minulle aivan uusi, he saattavat soittaa sen kolmeen, neljäänkin kertaan. Toisella kerralla kuuntelen jälleen osat kertaalleen läpi ja yhdyn kertauksessa soittoon – niin paljon kuin pysyn mukana. Kolmannella ja neljännellä kerralla koetan jo soittaa mukana alusta loppuun asti, vaikka joissakin kohdissa vielä soittaisinkin vääriä säveliä. Silmilläni seuraan Paulin sormituksia, sillä hänen viulukäden tekniikkansa on lähempänä omaani kuin Martin. Jousituksia en seuraa tässä

vaiheessa prosessia lainkaan. Annan jousen ja jousitusten kulkea itselleni luontevalla tavalla, kunhan pysyn Martin ja Paulin mukana uuden melodian yhteissoitossa.

Soiton loputtua pyydän Marttia ja Paulia soittamaan vielä hitaasti tietyt kohdat, joiden melodiam en vielä oppinut. Soitamme tällaiset ”vaikeat paikat” muutaman kerran hitaasti yhdessä läpi, jotta opin melodian ja sormituksen. Samoin pyydän heitä soittamaan kohdat, joissa he soittivat eri tavoin.

”Jaa sä soitat sen nuin”, toteaa Martti kuunnellessaan Paulin soittoa. ”Minoon katto soittanu sen näin”, hän jatkaa ja näyttää oman tapansa soittaa.

”Tää on katto sitä kansanmusiikkia. Ei se aina mee ihan samoon. Eikös se oo ihan sallittuaki? Ei ne aikaasemminkaan aina ihan justiinsa samalla tavalla soitaneet.”, selittää Pauli eroja heidän soitoissaan.

”Juu ja katto minoon ainaki sellanen, että meen sieltä mistä aita on matalin.”, nauraa Martti. ”Mutta minen sitte tiä, että onko Emmi soittanu sen näin. Jos moon katto siltä tän oppinu.”

”Nii ja sitte katto Yrjö on varmaanki soittanu sen vähä erimoosesti. Muttei se mitää meinaa. Kyllä ne ihan sopii, vaikka soitettaas erimoisesti. Sä voit Tuuli sitten valita tai soittaa molemmat.”, toteaa Pauli.

”Juu mä opettelen molemmat”, naurahdan. ”Mutta mikä tämän kappaleen nimi on?”

”Eikö tää oo kuule se *Yrjön sorttinen?*”, kysyy Martti.

”Juu, tää on *Yrjön sorttinen*. Moon sen aikanaan Kankaanpään Yrjöltä oppinu. Kun se kävi siinä meillä usein soittamas isän kanssa. Kai silloin alun perin joku toinen nimi ollu, mutta *Yrjön sorttiseksi* moomme sitä alkanu kutsua, kun me emme sille muuta nimiä tienny ja Yrjö sitä aina soitti. Ei se sitä säveltäny oo, mutta se useen aijoon soitti sitä.”, selittää Pauli.

Vastaavanlainen keskustelu käydään minkä tahansa uuden kappaleen kohdalla. Jos Pauli ja Martti eivät itse ala kertoa kappaleen historiasta, kysyn sitä. Tämän jälkeen soitamme kappaleen vielä uudelleen alusta muutamia kertoja läpi, kunnes osaan melodian sujuvasti alusta loppuun asti. Jos kappaleessa on erityisen vaikeita kohtia, saatan pyytää heitä vielä kerran kertaamaan hitaasti nämä kohdat. Nauhoitan myös aina minidisk-soittimella kaikki uusien soitteiden opettelutilanteet, joten voin kotona halutessani palata kappaleeseen ja kuunnella sen äänitteeltä. Usein tällä toisella kerralla erityisten kohtien kertaamisen jälkeen koen hallitsevani kappaleen, kun saan soittaa yhdessä Martin ja Paulin kanssa. Heidän kanssaan minulle onkin kehittynyt tietynlainen yhteisöllisen osaamisen tapa. En osaisi itse toistaa kappaleen melodiam soittaen alusta loppuun, mutta kun saan soittaa yhdessä Martin ja Paulin kanssa, osaan sen sujuvasti.

Jossain vaiheessa tätä prosessia Martti tai Pauli alkaa yleensä kertoa jotain kappaleeseen liittyvää tarinaa. Tarinat saattavat kertoa siitä, kuinka kappale on opittu,

kuka sitä on soittanut tai miten sitä on soitettu. Usein nämä tarinat saattavat kertoa myös keikoilla tai harjoituksissa kyseisen kappaleen yhteydessä sattuneista hauskoista tapauksista. Yleensä ne pitävät sisällään vitsin tai hauskan sattumuksen, josta jommallekummalle tulee mieleen seuraava tarina ja sen myötä mahdollisesti myös seuraava soitettava kappale.

Soittotyylin analysoiminen musisointitilanteessa

Soittotyylin imitoiminen ja analysoiminen musisointitilanteessa yhdessä soittajien kanssa on moninaisempi prosessi kuin arkistonauhan kanssa. Tarkoiton tällä sitä, että vuorovaikutuksessa soittajien kanssa – välillä soittaen, välillä keskustellen, jatkuvasti sekä näkö- että kuuloaistin kautta havaintoja tehden – tutkijalle on haastavampaa keskittää huomiotaan vain johonkin tiettyyn soittotyylin piirteeseen. Yhteisissä musisointitilanteissamme oli usein läsnä edellisessä luvussa kuvaamani kolmikko: Pauli Kortnesniemi, Martti Viitalähde ja minä. Usein läsnä – ei soittaen, vaan ”taustalla” – olivat myös Paulin vaimo Anja Kortnesniemi ja Martin vaimo Armi Viitalähde. Silloin tällöin tilanteissa oli soittaen mukana myös tärkeä informanttini ja kosketinsoittaja Lasse Kauramäki, Paulin ja Martin soittokaveri mandoliinsoittaja Svante Savioja, Martin ja Armin tytär haitarinsoittaja Maritta Santahuhta tai sisareni viulun- ja harmooninsoittaja Pilvi Talvitie.³⁰ Näin ollen vaikka olin etukäteen päättänyt keskittyä esimerkiksi vain Paulin jousitustekniikan imitoimiseen ja analysoimiseen, huomio saattoi siirtyä jonkin uuden kappaleen, kommentin, kysymyksen tai keskustelun myötä helposti muille raiteille. Kahden kesken soittajan kanssa keskittyminen tiettyyn piirteeseen oli helpompaa. Toisaalta moninaisten vuorovaikutustilanteiden etu oli tietenkin se, että sain huomattavan paljon enemmän kontekstietoa soitteista ja kuulla tarinoita soittajien musiikillisten elämänkaarien varrelta. Vaikka pyrkimykseni oli keskittyä tiettyyn piirteeseen kerrallaan, eikä se ainakaan joka kerta onnistunut, väitän, että tällä menetelmällä sain soittajista kokonaisuudessaan soitteineen, tyyleineen ja elämänhistorioineen kokonaisvaltaisemman kuvan. Sitä paitsi yhteisiä soittotilanteitamme oli vuosien 2005–2009 aikana niin paljon, että joukkoon mahtui hyvin monenlaisia tilanteita: kahdenkeskisistä muutamaan soitteeseen ja tyylipiirteeseen keskittyneistä rauhallisista soittohetkistä, viiden innokkaan soittajan vuorovaikutustilanteeseen, jossa soitteet ja tarinat vaihtuivat lennossa.

Joka tapauksessa kun tein soittotyylisiä tulkintoja musisointitilanteessa, vuorovaikutuksessa soittajien kanssa, saatoin nähdä soittoasennon sekä tietyn tekniikan tai tyylipiirteen tuottamisen tavan. Lisäksi voin kysyä soittajien omia käsityksiä asennosta, tekniikoista tai tyylipiirteistä. Kuvaan tässä luvussa prosessin, jossa imitoin ja tein tulkintoja Martti Viitalähteen sormitustekniikasta. Vaihtoehtoinen

³⁰ Konserttien harjoitusvaiheessa mukana olivat lisäksi yhdessä tai erikseen kaikki konserteissa soittaneet ja esiintyneet. Nuo tilanteet eivät lopulta olleet niitä, joissa edes yritin tehdä tulkintoja tietyistä soittotyylin piirteistä. Tässä kuvaamani tilanteet tapahtuivat usein Martin tai Paulin kotona rauhallisessa ympäristössä ja vain tätä tarkoitusta varten.

käyttämäni menetelmä tallentaa Martin tekniikkaa on ollut videointi. Siten minun on ollut mahdollista nuotintaa Martin sormitukset oikeista tempoista, kun voin pysäyttää kuvan tai hidastaa sitä laitteilla. Tämä yhdessä soittaen -tapa osoittautui kuitenkin hedelmälliseksi, sillä tulin huomaamaan, että hitaammissa tempoissa Martti muuntelee soittoaan ja tekniikkaansa, jota hän ei nopeissa tempoissa ilmeisesti ikään kuin ehdi tehdä, vaikka haluaisi.³¹

Olin etukäteen valinnut kymmenkunta yhdessä soittamaamme kappaletta, sellaisia, jotka tiesin meidän molempien hallitsevan hyvin. Olin etukäteen myös nuotintanut tai monistanut valmiista nuotista itselleni kahdet nuotit jokaisesta kappaleesta.³² Lisäksi olin etukäteen sopivaa aikaa ja paikkaa Martin kanssa sopiessamme kertonut hänelle tämänkertaisen tavoitteeni. Yhteiset musisointitilanteet ohjautuivat usein Martin ja Paulin toimesta, mutta tällä kertaa, kun olin asettanut selkeän tavoitteen tapaamisellemme, Martti ikään kuin odotti minulta ohjeistusta. Kerroin mitä kappaleita toivoin meidän käyvän läpi, ja Martti valitsi niistä ensimmäisen.

Soitimme *Ramona-valssin* ensin muutaman kerran yhdessä läpi siten, että koetin seurata hänen sormituksiaan. Hänen omintakeinen ja varioiva tekniikkansa oli edelleen minulle niin vieras, että pyysin häntä hidastamaan tempoa. Hitaammassa tempossa pysyin edes suurin piirtein mukana, enkä sortunut soittamaan kappaletta läpi vain helpoimmalla tavalla eli omalla tekniikallani ja tyylilläni. Muutaman läpisoiton jälkeen laskin viuluni alas ja otin nuotin ja lyijykynän esiin. Pyysin Martilta, että hän soittaisi vielä hitaammin yhtä osaa kerrallaan. Hän soitti A-osaa ensin muutaman kerran, jotta sain kirjoitettua ylös hänen sormituksensa. Kun olin saanut yhden osan valmiiksi, pyysin häntä soittamaan sen vielä kerran, jotta sain varmistettua sormitukset. Samalla tavalla kävimme läpi kaikki osat. Lopuksi soitimme kappaleen kokonaisuudessaan muutaman kerran ensin hitaasti ja lopulta hieman nopeammin siten, että pyrin imitoimaan tarkasti hänen sormituksensa. Seurasin sormituksia välillä kirjoittamastani nuotista, välillä Martin sormista.

Samalla tavalla kävimme läpi viisi muuta kappaletta. Martti päätti aina nuottivalikoimastani seuraavan kappaleen ja soitimme sen läpi, jonka jälkeen hän kärsivällisesti kertasi kappaletta hitaasti niin monta kertaa, että sain kaikki sormitukset nuotinnettua. Hitaasti soittaminen toi esiin Martin soitossa myös piirteitä, joita en aikaisemmin kolmen, neljän vuoden aikana ollut yhdessä soittaessamme havainnut. Hän ”kruusaili”, koristeli soittoaan ja muunteli sekä sormituksia, melodiaa että koruja huomattavasti enemmän kuin nopeissa tempoissa. Kuudennen kappaleen ja noin kolmen tunnin musisoinnin jälkeen totesin, että minulla on tarpeeksi materiaalia siihen, että saatoin jatkaa prosessia yksin. Kotiin päästyäni soittelin vielä kappaleita läpi Martin sormituksilla. Seuraavana päivänä kävin tapaamassa Marttia ja

³¹ Saman piirteen huomasin myöhemmin omassa soitossani, kun tallensimme dvd:n extroja, joissa halusin esittää tulkinnat hitaassa tempossa.

³² Etukäteen nuottien kirjoittaminen oli toisaalta etu, joka nopeutti prosessia huomattavasti ja saimme käytyä useampia kappaleita läpi. Toisaalta se kuitenkin aiheutti pieniä ongelmia siinä, että Martti soitti joitakin kappaleita hieman eri tavalla ja yhden kappaleen eri sävellajista.

sain vastauksia muutamiin minulle heränneisiin kysymyksiin. Tämä tapaaminen oli ikään kuin itselleni viimeinen varmistus siitä, että olin ymmärtänyt asiat ”oikealla” tavalla ja olin valmis kirjoittamaan Martin sormitustekniikasta.

3 Viulistit, kertomukset ja soitteet

Esittelen tässä luvussa kuusi viulunsoittajaa, heidän musiikilliset elämänkaarensa ja soittoytyylinsä. Nämä kuusi soittajaa ovat yhteisöjensä merkittäviksi tunnustamia hää- ja tanssisoittajia. Jokaisella soittajalla on ollut yhteisössään hieman erilainen rooli soittajana, ja heidän elämänkaariensa ja soittoytyyliensä avulla minun on mahdollista esitellä heidän aikansa tanssimusiikkikulttuurin erilaisia ilmenemismuotoja. Yhdessä nämä kuusi soittajaa muodostavat hyvin mielenkiintoisen kokonaisuuden, jossa kahden eri sukupolven edustajat ja kolmen eri pitäjän soittajat linkittyvät toisiinsa. Samalla kun heidän elämäkertomuksensa ja soittoytyylinsä ovat uniikkeja, samalla ne valaisevat laajempaa kuvaa tanssimusiikkikulttuurin ja soittoytyyliensä yleisemmästä muutoksesta. Soittoytyylin osalta olen nostanut tarkastelun kohteeksi eri soittajilta eri soittoapojen, -asentojen ja -tekniikoiden piirteitä. En halunnut nimetä – ja samalla ikään kuin kahlita – näitä piirteitä etukäteen, sillä kunkin soittajan kohdalla ovat korostuneet erilaiset piirteet.

En voi väittää, että pystyisin kertomaan jokaisen soittajan elämästä ja musiikillisesta toiminnasta yhtä laajasti tai yhtä tarkasti. Aineistoni ovat olleet hyvin erilaiset ja erilaajuiset. Tietynlaisessa erityisasemassa ovat tietenkin Martti Viitalähde ja Pauli Kortnesniemi, joita minulla on ollut mahdollisuus haastatella monia kertoja ja joiden kanssa minulla on ollut mahdollisuus soittaa ja esiintyä vuosien 2005–2010 aikana. Samoin Paavo Santaheiniä olen haastatellut kaksi kertaa ja soittanut hänen kanssaan muutamia kertoja ennen tämän tutkimuksen alkamista. Emmi Salonen, Eemeli Risku ja Viljo Virtanen ovat minulle tuttuja vain heidän arkistohaastatteluidensa, soitteidensa ja heistä kuulemieni muistelmien kautta. Heidän elämänkaaristaan olen pyrkinyt kertomaan kaiken tutkimukseni ja sen teemojen kannalta oleellisen, jonka olen heistä saanut tietooni.

Martti Viitalähde on itse lukenut ja korjannut häntä käsittelevän elämäkerrallisen tekstin. Pauli Kortnesniemen tekstin on lukenut ja korjannut hänen vaimonsa Anja Kortnesniemi sekä hänen poikansa Hannu Kortnesniemi, sillä kirjoitin tekstin vasta Paulin poismenon jälkeen. Paavo Santaheini on niin ikään itse lukenut häntä käsittelevän elämäkerrallisen tekstin yhdessä sisarentyttärensä Paula Kurvisen kanssa. Emmi Salosesta kertovan tekstin on tarkastanut hänen tyttärensä Viola Virtanen (os. Salonen). Viljo Virtasen tekstin (samoin kuin Paavo Santaheinin tekstin) on lukenut ja tarkastanut karijokinen ”kävelevä kansanmusiikin tietosanakirja” ja Viljon hyvä ystävä Topi Luoma.

Saatan joiltain osin esitellä tässä luvussa asioita, jotka myöhemmin toistuvat Tanssimusiikkikulttuurin muutos -luvussa. Haluan kuitenkin toiston uhallakin luoda tässä soittajien musiikillisista elämänkaarista elämäkerralliset kokonaisuudet ja

nostaa heidän soittotyyleistään esiin keskeiset piirteet. Soittotyylin ja soittoasennon syy-seuraus-suhteiden havainnollistamiseksi esittelen aluksi jokaisen soittajan soittoasennon niiltä osin kun minulla on validia aineistoa tulkintojen tekemiseen. Näin ollen voin luvuissa myöhemmin viitata soittoasentoon tietyn tyylin tai saundin mahdollistajana. Tietyillä asennoilla on mahdollon toteuttaa tiettyjä tekniikoita.

3.1 ”Kansantaitelija” Eemeli Risku (1880–1970)

Aineistoni vanhin soittaja on Kauhajoen kuuluisan musiikkisuvun Emil (Eemeli) Risku. Eemeli Risku oli elinaikanaan paikkakuntansa ja lähiseutujen kuuluisin hääsoittaja. Hän syntyi vanhempiensa Salomon Riskun (1841–1922) ja Sofia Risku os. Latva-Pirilän (1837–1907) seitsemänneksi lapseksi 12. kesäkuuta 1880. Vanhemmista äiti Sofia oli Yli-Pirilän pelimannisukua Ilmajoelta. Hän ei itse soittanut, mutta lauloi lapsilleen ilmajokisilta pelimanneilta kuulemiaan polskia ja valsseja. Isä Salomon oli sahan, myllyn ja kaupan hoitaja, joka soitteli jonkin verran viulua – ilmeisesti hän ei kuitenkaan soittajana ollut poikiensa Eemelin tai Fredrikin veroinen. Salomonin ja Sofian lapsista kaikki seitsemän soittivat tai lauloivat: veljekset Fredrik, Juho, Eemeli ja Kunnar Veikko soittivat viuluja ja vähärivisiä haitareita, siskoista Edla soitti nuoruudessaan yksirivisellä haitarilla veljiensä kanssa ja Maria soitteli kanteletta ja viulua. Kaikki kolme sisarta Edla, Maria ja Anna lauloivat. Heidän sanotaan olleen soittajia vähintään kuudennessa polvessa. Sisarusten lapsuus kului Karvialla Kanttikosken partailla erilaisiin sahan, myllyn ja kaupan töihin liittyvien askareiden, soiton ja laulun parissa.

Eemeli Risku syntyi Karviassa, mutta muutti jo 15-vuotiaana Kauhajoelle vanhemman veljensä Fredrik Salomon Riskun puotipojaksi. Isoveli Fredrik oli toimelias mies, joka hoiti kaupan ohessa monia luottamustoimia. Kauhajoella asuessaan (vuoteen 1911 asti) hän toimi muun muassa Kauhajoen kunnallismiehenä, Kauhajoen Meijerin isännöitsijänä, Kauhajoen säästöpankin hallituksen puheenjohtajana sekä rahastonhoitajana, Suupohjan radan ratatoimikunnan jäsenenä, Kainaston Polttoturve oy:n perustajana, Kristiinan Suomalaisen Yhteiskoulun johtokunnan jäsenenä, Kauhajoen nuorisoseuran yhtenä perustajajäsenistä vuonna 1895 sekä myöhemmin nuorisoseuran puheenjohtajana ja varapuheenjohtajana, varainhoitajana, johtokunnan jäsenenä, ja sihteerinä ja niin edelleen (Risku 1965, 652). Isoveli Fredrikin toimeliasuus on havaittavissa myös Eemelin myöhemmissä elämänvaiheissa. Kauhajoen nuorisoseura perustettiin samana vuonna, kun nuorempi veli Eemeli muutti Kauhajoelle, joten myös Eemeli oli aktiivisesti mukana nuorisoseuran toiminnassa. Hän oli muun muassa vuonna 1898 perustetun torvisoittokunnan yksi perustajajäsenistä. Myöhemmin hän soitti Kauhajoen lisäksi myös Jalasjärven ja Karvian torvisoittokunnissa.

Eemelin isoveljistä myös Juho toimi kauppiana Etelä-Pohjanmaalla. Myöhemmin myös Eemeli itse toimi isoveljiensä tapaan kauppiana muun muassa Jalasjärvellä, jonne hän muutti vuonna 1902. Jalasjärven ajan musiikillisista kokemuksista päällimmäisinä lienevät soittoillat Jalasjärven kanttori Juslénin kotona. 21 vuotta Eemeliä nuorempi jalasjärvinen haitaristi Salomon Katila muistelee lapsuuden kokemuksiaan seuraavasti:

Sitte tämä oli tämä kanttori Jusleeni se oli niin innokas mies soittamaan, se keräs välihin nämä kaikki Jalasjärven fiulinsoittajat sinne kanttorihin ja ja siellä sitte soitettiin ja se pianolla sitte tuota säesteli sinne. Kun me mentiin poikaahan, niin pyräältäihin sinne kuuntelemaan, ne soitteli niin kova musiikin präiske siellä. (Katila 1960, haastattelu.)

Paria vuotta Jalasjärvelle muuton jälkeen Eemeli perusti toisen kauppaliikkeen Karviaan, ja vuonna 1910 hän osti veljensä Fredrikin kaupan Kauhajoelta ja muutti takaisin Kauhajoelle. Kolmea vuotta myöhemmin hän osti tilan Kauhajoelta ja ryhtyi viljelemään maata vaimonsa Johanna os. Ala-Ikkelän (1882–1967) kanssa. Hän ikään kuin asettui takaisin Kauhajoelle, mutta aktiivisen ja reissaamiseen tottuneen miehen luonne ei tainnut antaa myöden vain yhdessä paikassa olemiselle. Vuonna 1916 Eemeli nimittäin ajoi kuorma-autokortin Helsingissä, ja vuoden 1918 sodan jälkeen hän ryhtyi autoilijaksi. Talvisodan jälkeen hän vaihtoi vielä kerran työnkuvaansa ja perusti kaksi sahaa – toisen Petsamoon vuonna 1940 ja toisen Kihniöön vuonna 1943. Eläkepäiviään hän kuitenkin muutti viettämään takaisin Kauhajoelle. (Leisio & Westerholm 2006, 488; Risku 1994, 551.)

Karvian lapsuuskodissa soitettiin ja laulettiin ilmeisen paljon. Sekä isä että äiti suhtautuivat musiikkiin ja soittamiseen suorastaan kannustavasti, ja lapsille hankittiin soittimet hyvin nuorena. Eemeli tarttuikin viuluun jo kuuden vuoden iässä. Hän pitää oppi-isänään karvialaista viulupelimanni Antti Luuria, jolta hän on oppinut paljon soitteita.

No se oli ihan naapurin mies (Antti Luuri), nikkarismies, ja hän tuota... ku minä olin semmonen pieni poika, että minä en osannu virittää viulua, ni minä juoksin tuota sinne naapurii ja se viritti mulle viulun. Talvipakkanenki oli niin tuota, kyllä minun viuluni oli menny vireestä pois ku mä tulin kotiin. Mutta sitä muutenki tuota siellä naapurissa piti käydä, se soitteli mulle palasia sieltä ja tuolta. Siellä on ne ensiaakkoset sitte tullu Luurin sävelistä. (Risku 1955.)

Antti Luuri on ollut osaava viulupelimanni, jonka ilmeisen laajasta repertuaarista Eemeli on saanut erinomaisen pohjan häissä soitettavalle ohjelmistolle. Varmasti kuitenkin myös äidin ja isän soitolla ja laululla sekä Iisakki-enon vierailuilla oli suuri merkityksensä Eemelin tulevalle kansansoitajan uralle.

Kaikkia sisaruksia on kotona kannustettu musiikin pariin. Ainoastaan siinä vaiheessa, kun veljeksistä Fredrik meinasi lähteä musiikkiopistoon jatkamaan musiik-

kiopintoja, isä ei ollutkaan myötämielinen ideale. Tapausta on muistellut Fredrikin poika Jouko Risku:

Hän (Fredrik Salomon Risku) meni 12-vuotiaana kauppa-apulaiseksi Ilmajoelle Kauppias Axelinin palvelukseen. Siellä totilasien ääressä kokoontuivat papit, nimismiehet ja kruununvoudit. Heille piti soittaa viulua ja keittää totivettä. Soitosta pidettiin ja niin tekivät ehdotuksen musiikkiopistoon lähdestä. – Isälle asiasta kirje luvansaantiin. Vastaus: ”Ajattele nyt itteki, fiululoota kainalos kulkea maailmalla koko ikänsä.” Pojasta ei tullut musiikkiopistolaista. Kohtalo jatkuu: Nuorempi veli S. Emil Risku tuli vuorostaan Fredrik Salomonin kauppa-apulaiseksi. Nuorempi veli kysyi nyt vanhemmalta veljeltään – vastaus sama. (Risku tarkka ajankohta tuntematon, käsikirjoitus.)

Ensimmäiset kolmipäiväiset hänsä Eemeli soitti viululla jo 10-vuotiaana yhdessä isoveljensä Veikon ja Juhon kanssa. 1930-luvulla tämän saman jo 1800-luvun puolella häitä soittaneen veljesyhtyeen pohjalta alkoi muotoutua Riskun pelimannit, joka esiintyi vaihtelevissa kokoonpanoissa useita kymmeniä vuosia sekä radiossa, kruunuhäissä että myöhemmin myös televisiossa. Yhtye koostui Riskun perheen ja heidän serkustensa Saaren perheen soittajista. Muutettuaan vuonna 1895 Kauhaajoelle Eemeli soitti paljon veljensä Fredrikin ja Iivari Korpi-Aron kanssa. He esiintyivät nuorisoseuran tilaisuuksissa, häissä ja tanssitilaisuuksissa. Myöhemmin trioon liittyi vielä Eelis Panula, ja he kävivät soittamassa ympäri Etelä-Pohjanmaata ja Satakunnankin puolella. (Risku 1994, 551.) Viulun lisäksi Eemeli soitti paljon myös 2-riivistä haitaria. Kansansoittokilpailuista tallennetuista esityksistä noin puolet hän on soittanut viululla, puolet haitarilla.

Eemeli Risku esiintyi 1930-luvulta lähtien ”koko kansan kansansoittajana”. Veljeksistä juuri Eemelin sanotaan nousseen taiteilijana yli muiden. ”Taiteellisuudellaan ja toiminnallaan kansanomaisen musiikin hyväksi hän oli hiljaisen kauden syvimmän laman aikaan yksi yhteiskunnallisesti kaikkein vaikuttavimpia yksilöitä”, kirjoittavat Timo Leisiö ja Simo Westerholm (2006, 488). Hänet kutsuttiin soittamaan A.O. Väisäsen radiosarjaan Puoli tuntia kansanmusiikkia, ja hän oli myös ainoa suomalainen viulisti, jonka Väisänen valitsi edustamaan suomalaisia Berliinin kansanmusiikkifestivaaleille vuonna 1936. Vuonna 1968 hänelle myönnettiin Kaustisen kautta aikain ensimmäisillä kansanmusiikkifestivaaleilla Folk Music Festival -plaketti.

Eemeli Risku edustaa kauhajokista perinnettä, jonka pohja on vahvasti juuri Riskun musiikkisuvun soittajissa, ohjelmistossa ja tyyliässä. Tultuaan tunnetuksi radion välityksellä kansallisesti ”Riskun pelimannit olivat monille muille esikuvina, innostajina ja asiantuntijoina” (Leisiö & Westerholm 2006, 486). Eemeli Riskulta on tallennettu yli 200 sävelmää, ja hänen kerrotaan soittaneen 170 sävelmää perätysten ulkomuistista tallentajille. Hänen erityisin taitonsa lienee kuitenkin ollut toisten äänien, stemmojen soittaminen korvakuulolta. Kun soittajakaverina oli toinen viulisti, soitti tuo toinen melodiaa ja Eemeli stemmaa. Eelis Panulan kerrotaan Jyväskylän

laulujuhlilla kertoneen soittajatoveristaan, että ”Riskun päästä ne (sovitukset) tuleva, eivätkä ne ole missään kirjoitettuna” (Risku 1994, 551).

Eemeli Riskun soittotyyli

Käytän tietoisesti tätä hieman provosoivaa käsitettä kansantaiteilija Eemeli Riskun yhteydessä, sillä hänen soittotyyhinsä poikkeaa aineistoni muiden soittotyylistä erityisesti siinä, että hän ottaa soitossaan ”kansantaiteilijalle kuuluvia vapauksia” ja kruusailee. Nämä piirteet nousevat korostetusti esille, kun kansantaiteilija nostetaan lavalle, yleisö istuu hiljaa paikallaan kuunnellen ja soittajan eteen tuodaan mikrofooni. Tässä luvussa esittelemistäni soittajista juuri Riskun soitosta ovat parhaiten kuuluttavissa ja havaittavissa piirteet, jotka korostuvat estradilla esiinnyttäessä. Se, ovatko nämä soittotyylin piirteet olleet hänellä jo nuorempana vai ovatko ne muodostuneet esiintymiskokemuksen karttuessa, jää valitettavasti tämän tutkimuksen osalta ratkaisematta, sillä aineistoa ei tämänkaltaiseen kysymykseen vastaamiseen ole ollut käytettävissäni.

Olen käyttänyt soittotyylin analysoimisessa aineistona 11 Eemeli Riskun soittamaa polskaa ja valssia sekä yhtä polkkaa, joka on tallennettu yhteissoitosta Fredrik Riskun kanssa. Kaikki soitteet on tallennettu Kansanperinteen arkistoon Erkki Ala-Könnin toimesta. Arkistossa on tallennettuna suuri joukko Eemelin soitteita viululla ja vähärvivisillä haitareilla soitettuna. Samoin arkistossa oli suuri joukko Riskun pelimannien ja muiden pienempien kokoonpanojen soitteita, joissa Eemeli on soittanut mukana. Karsin tästä laajasta aineistosta pois haitarilla ja yhtyeiden kanssa soitetut kappaleet. Viululla soitetuista soolokappaleista karsin vielä erittäin huonolaatuiset tallenteet. Jäljelle jäi tässä luvussa aineistona käytetty 11 soitteen kokoelma sekä yksi yhteissoitto. Soitteet on tallennettu noin 20 vuoden ajalta vuosilta 1945–1966. Eemeli on ollut jo vanhimman tallenteen äänityshetkelläkin 65-vuotias ja viimeisen tallenteen aikaan 86-vuotias. Kokoelma koostuu polskista, valsseista sekä yhdestä polkasta. Tämä vääristää hieman tanssilajien kirjoa, jota Eemeliltä on tallennettu.

Emil Riskun sisarenpoika oltermanni Eino Saari, professorit Toivo Haapanen ja A.O. Väisänen sekä maisteri Levón ovat merkinneet Riskulta muistiin eri tanssilajien kappaleita seuraavasti: marsseja 10, polskia 35, valsseja 54, masurkoita 13, polkkia 95, saksanpolkkia 31 ja muita 38, yhteensä 276. [– –] Keneltäkään muulta ei ole merkitty muistiin näin monta kappaletta. (Risku 1994.)

Kirjoittaessaan ”merkitty muistiin” oletan Jouko Riskun tarkoittaneen nuoteiksi kirjoittamista. Oletan näin siitäkin syystä, että tallentajien listassa ei ole mainittu Erkki Ala-Könniä. Kun muistamme Ala-Könnin oman kiinnostuksen hääsoitteisiin ja erityisesti polskiin, on ymmärrettävää, että tässä luvussa käytetty soiva aineisto (polskat, valssit, polkka) vääristää Eemelin todellisen repertuaarin rakennetta, josta Riskun (1994) lista lienee kattavampi kuvaus. Joka tapauksessa pelkästään polskien määrästä Eemeli Riskulta tallennetussa soivassa aineistossa voi päätellä Riskun ol-

leen aikansa merkittäviä *hää*pelimanneja sekä kotiseudullaan että maanlaajuisestikin. Hyvä pelimanni hallitsi useampia polskia ja erinomaisen pelimannin ei tarvinnut soittaa samaa polskaa kahteen kertaan yhden illan aikana. Kuitenkin voi olla myös niin, että aineiston vääristymä voi johtua myös siitä, että Eemeli on kansansoittokilpailuissa ja viululla soolona esiintyessään suosinut nimenomaan polskia ja valsseja. Taiturilliset polskat ja koristeelliset valssit ovat varmasti vakuuttaneet sekä yleisön että tuomariston kansansoittajan taidoista.

Varioivat jousitukset

Olin virittänyt oman viuluni arkistotallenteelta kuuluvan Eemeli Riskun viulun viireeseen ja soitin Eemelin mukana. *Kruununpudotuspolska* (AK/0322 – 11) tuntui jo sujuvan. Kuitenkin välittömästi, kun otin luurit pois korviltani ja kuuntelin oman viuluni soittoa yhdessä Eemelin kanssa totesin, että saundi oli hyvin erilainen. Oman soittimeni ominaisaunia en voi täysin muuttaa – toki jonkun toisen viulun olisin voinut pyytää lainaksi³³ – mutta muuttamalla soittoasentoani lähemmäs Eemelin asentoa pystyin kuitenkin vaikuttamaan ääneen ja pääsemään lähemmäs arkistonauhan kuulokuvaa. Otin esiin valokuvia, joissa Eemeli soitti erilaisissa soittoilanteissa, eri ikäisenä. Kuvista havaitsemieni asentojen perusteella lähdin muuttamaan soittoasentoani yksi asia kerrallaan – kuullakseni ja havaitakseni juuri tietyn muutoksen vaikutuksen ääneen.

Eemeli Riskusta otetuissa valokuvissa ei näy olkatukea, joten oletan, ettei hän selaista soittaessaan käyttänyt. Leukatuki viulussa kuitenkin on, ja useimmissa valokuvissa hän on asettanut leukansa leukatuen päälle. Leuka leukatuella ja ilman olkatukea viulu kääntyy automaattisesti alaviistoon. Lisäksi viulu on hieman kallellaan soittajaan itseensä päin. Viulu on kuitenkin tukevasti paikallaan ja viulukäden on tarvittaessa mahdollista siirtyä aseisiin. Ensimmäisiä havaintojani ja oivalluksiani Eemelin soittoasennosta olivat juuri viulukäden asennon vaikutukset äänenväriin:

On se niin jännää, että joka toinen opetuspäivä sitä hokee oppilailleen, että sormet napakasti viulunkaulalle. Ja nyt on mennyt vaikka kuinka monta soittokertaa ennen kun hoksasin aika ison saundimuutoksen kohti Emil Riskun saunia. Laitoin viulukäden enemmän lättänäksi. Tämä liike tekee sen, että sormien kovempi, luisempi pää ei koskekaan kieleen, vaan sen sijaan pehmeämpi tyynyosa.

³³ Kauhajokisella haastateltavallani Mauno Kananojalla (1928–2009) oli hallussa Eemeli Riskun viulu, joka oli lahjoitettu Kauhajoen perinneyhdistykselle. Mauno oli luvannut minulle, että saan kokeilla viulua, kun pääsemme soittamaan yhdessä ja että saan viulun lainaan viimeistään väitöskirjakonsertteihin. Maunon terveydentila ja leikkaus kuitenkin lykkäsi yhteisiä soittohetkiämme ensin kuukausilla, sitten vuodella ja kahdella. Kun ennen väitöskirjakonsertteja koetin tavoittaa häntä puhelimitse useampaan kertaan, en tavoittanut häntä. Riskun viulu jäi näin ollen pois myös esityksistä. Harjoitusviikolla Tampereella meidät tavoitti suruuttinen: Mauno Kananoja oli nukkunut pois sairaalassa.

Se muuttaa modernin viulun kirkasta, heleää saundia lähemmäs Riskun saundia. (Talvitie-Kella 3.1.2007, soittopäiväkirja)

Jousesta Eemeli pitää kiinni kaikilla sormilla. Ote on etupainoinen eli paino on enemmän etusormen kuin pikkurillin puolella. Peukalo hänellä on oletettavasti frossin alla (ks. kuva 1), vaikkei sitä kuvissa kunnolla näykään. Olka- tai käsivartta hän ei ole nostanut korostetusti ylös missään valokuvassa, mutta se ei myöskään näyttäisi olevan painunut kylkeen kiinni. Oletettavasti hän siis kuljettaa olka- ja käsivarttaan luontevasti ylemmäs ja alemmas sen mukaan millä kielellä soittaa.



KUVA 1.
Eemeli Riskun soittoasento.
Kuva: Kansanperinteen arkisto.

Eemeli Risku käyttää joustaan hyvin monipuolisesti. Toisista soittajista (kuten Emmi Salosesta tai Viljo Virtasesta) voi sanoa, että he käyttävät ensisijaisesti suhteellisen lyhyttä tai pitkää jousta, ensisijaisesti kanta- tai kärkipuolella. Eemelistä ei voi sanoa samaa. Esimerkiksi hitaammissa valsseissa hän soittaa hyvinkin pitkällä ja laulavalla jousella, kun taas nopeissa polskissa tai polkissa jousenkäyttö on hyvin nopeaa ja sähkökkää. Myöskään ei voi sanoa, että hän suosisi erityisesti kantapuolella tai kärkipuolella jousta soittamista.

Soittaessaan polskia ja valsseja Eemeli sitoo säveliä yhteen paljon ja varioiden. Välillä hän ei sido säveliä lainkaan yhteen, välillä hän sitoo jopa neljä säveltä samalle jousen vedolle. Välillä hän kaarittaa ”tasajakoisesti”, välillä synkopoivasti (ks. DVD Jousitustekniikka 1, jossa vertailen Emmi Saloselle tyypillisen ”tasajakaisen” kaarituksen ja Eemeli Riskun silloin tällöin käyttämän ”synkopoivan” kaarituksen eroja). Lisäksi hän saattaa soittaa saman kappaleen saman osan kertauksessa eri jousituksilla. Toisaalta tietyt kuviot hän soittaa samalla tavalla kolmessa eri esityksessä samasta valssista, jotka on soitettu ja tallennettu vuosina 1955, 1959 ja 1966.

Veljen kanssa soitetussa polkassa Eemeli ei sido säveliä yhteen juuri lainkaan. Soitettaessa koko ajan ilman jousituskaaria polkan terävä rytmi korostuu. Tämä jousitustapa sopii erityisen hyvin tämän yksinkertaisen peruspolkan luonteeseen. Polkka on tallennettu soitto- ja haastattelutilanteessa. Mielenkiintoista olisi kuulla minkälaisen version polkasta Eemeli olisi soittanut yksin kansansoittokilpailuissa.

Minun oli hetkittäin muutamissa kappaleissa hyvin vaikea seurata Eemelin jousituksia. Hän on soittanut kappaleet usein nopeilla tempoilla, ja kun jousituksista ei kaikissa kappaleissa tuntunut löytyvän suoranaista logiikkaa oli yhteisten jousitusten löytäminen haastavaa. Tein Eemelin jousituksista samanlaisen havainnon kuin Emmi Salosen jousituksista:

Jousitusten löytäminen tuntui tänään vaikealta. Tuntui, että tapani jousittaa tätä polskaa on jotenkin omaa luonnollista kamujousitustapaani³⁴ ”vastaan”. Risku soittaa ensinnäkin tässä kappaleessa lyhyempiä kaaria, mitä itse soittaisin. Ja jousi tuntuu lakkaamatta olevan ”väärinpäin”. Enemmän kuin Riskun tyylistä se kertoo ehkä siitä, että olen itse tottunut soittamaan tietyt kuviot vetojousella lähtien ja päinvastoin. (Talvitie-Kella 21.11.2006, soittopäiväkirja.)

Temponkäsittely ja *Kiikka-Iisakki*

Samoin kuin lyhyen tai pitkän jousen käytössä, sävelten sitomisessa tai sitomatta jättämisessä, Eemeli Risku varioi myös tempoa. Koska arkistoäänitteistä vanhin on vuodelta 1945, eikä yksikään ole tallennettu varsinaisesta tanssisoittotilanteesta, emme voi tietää ottiko Eemeli yhtä paljon tempollisia vapauksia soittoonsa myös tanssia säestäessään. Jotain voi kuitenkin kenties päätellä jo siitä, että vuodelta 1945 tallennettu *Seppä A. Haapasen valssi* (AK/0374 – 3) pysyy alusta loppuun asti samassa

³⁴ Kansanmusiikkijousitus. Olen tässä tehnyt omassa soitossani erottelun klassisen jousittamisen ja kansanmusiikkijousittamisen välillä. Klassisessa musiikissa jousitukset ovat oman kokemukseni mukaan määrätty, tietyt, jotka lukevat nuotissa. Yhtye- tai orkesterisoitossa äänenjohtaja tekee mahdolliset muutokset painettuihin jousituksiin, ja kaikki saman äänen soittajat soittavat täsmälleen samoilla jousituksilla. Kansanmusiikkijousteissa esimerkiksi viisi viulistia saattaa soittaa saman kappaleen viisillä erilaisilla jousituksilla. Jokainen soittaa omien tottumustensa, tyyliensä mukaisesti. Oma kansanmusiikkijousittamisen tapani on saanut nähdäkseni ensisijaiset vaikutteensa kaustislaisesta pelimannimusiikista sekä ruotsalaisesta kansanmusiikista.

tempossa. Vain kappaleen ensimmäisellä sävelellä ja viimeisellä sävelellä hän ottaa hieman aikaa. Ensimmäisen sävelen hän aloittaa ikään kuin ennen ensimmäistä iskua (etuotto; kohosävel joka jatkuu suoraan iskulliselle sävelelle), mutta tekee jousellaan aksentin/puntin selkeästi ykkösiskulle, josta kappale lähtee tempossa. Kappaleen lopussa hän puolestaan viimeisen tahdin aikana ja erityisesti ennen viimeistä säveltä ottaa hieman aikaa. Kun vertaan tätä vuoden 1945 valssitallennetta vuodelta 1955 tallennettuihin *Kolmen ruplan valssiin* (AK/0105 – 1) , *Kiikka-Iisakin polskaan* (AK/1117 – 19) tai *Suutalan Taavetin valssiin* (AK/0120 – 2), ero on huomattava. Kappaleet alkavat ja päättyvät samaan tapaan kuin *Seppä A. Haapasen valssi*, mutta kaikissa vuonna 1955 tallennetussa kolmessa soitteessa hän ottaa tempollisia vapauksia erityisesti kappaleiden aikana. Varsinkin *Kiikka-Iisakin polskassa* (ks. DVD Temponkäsittely; myös DVD Esitystaltiointi) ja *Suutalan Taavetin valssissa* Eemeli ikään kuin ”leikittelee tanssijan kanssa”.

Kiikka-Iisakki on jo itsessään hyvin virtuoottinen, estradille sopiva kappale. Viulun alin kieli, G-kieli viritetään normaalista poiketen A:ksi, jolloin viulu resonoi eri tavalla (ks. DVD Temponkäsittely; myös DVD Esitystaltiointi). A-sävel soi jatkuvasti mukana resonanssikielenä. Lisäksi kappaleen A-osan alussa tätä A-säveltä käytetään vahvasti mukana pariäänissä, samoin B-osan akordeissa, jolloin a1-sävel jää resonoimaan pitkäksi aikaa ikään kuin bordunasäveleksi. Eemeli korostaa näiden virtuoottisten pariäänten tehoa sillä, että alussa hän lähtee hyvinkin nopealla, jopa hieman kiihtyvällä tempolla liikkeelle. A-osan kertauksessa hän korostaa taas näitä pariääniä sillä, että ottaa ensimmäisille pariäänille hieman aikaa ja sen jälkeen taas kiihdyttää tempoa aavistuksen verran osan loppua kohden. Jälleen B-osan alkaessa hän ottaa ensimmäiselle akordityypiselle äänelle hieman aikaa ja sen jälkeen soittaa osan loppuun tempossa. C-osa on luonteeltaan erilainen kuin A- ja B-osat. Eemeli soittaa sen tempossa alusta loppuun, mutta leikittelee tässä osassa hieman puolestaan jousituksilla. Kerratessaan kappaleen uudestaan alusta hän soittaa tällä kertaa A-osan ilman tempollisia vaihteluita. B-osan hän soittaa hyvin eri tavalla kuin ensimmäisellä kerralla. Hän jättää ensimmäisellä kerralla akordit kokonaan pois ja hidastaa B-osan alussa tempoa leikitellen helpolla kahdeksasosäsävelkuviolla. Alun jälkeen hän ottaa jälleen myös akordit mukaan ja soittaa osan tempossa loppuun asti. C-osassa vaikuttaisi siltä, että tempo pysyy samana aivan viimeisille sävelille asti, mutta sen sijaan hän voimistaa hieman volyymia loppua kohden. Kertauksessa on jopa kuultavissa jalan poljento jokaiselle iskulle³⁵. Viimeisillä sävelillä hän tekee reilun hidastuksen ja ottaa viimeiselle sävelelle säestävän pariäänien (seksti alaspäin). (ks. DVD Temponkäsittely.)

Myös vuoden 1957, 1959 ja 1966 tallenteiden kappaleissa Eemeli ottaa enemmän tai vähemmän tempollisia vapauksia sekä kappaleiden alussa (niitä ”käynnistäessä”), niiden lopussa että kappaleiden aikana. Kuitenkaan mahdolliset pienet virheet (jolla tarkoitan tässä sormitusten sekaantumista) eivät missään vaiheessa hi-

³⁵ Tosin en voi olla varma tekeekö Eemeli Risku itse tuon poljennon, vai onko joku yleisöstä intoutunut polskasta niin, että lyö jalkaa soiton tahtiin.

dasta tempoa. Kohdissa joissa tempo on tasainen tai jopa hieman kiihtyvä, Eemeli ei välitä pienistä sormitusvirheistä. Tempo pysyy ja kappale jatkuu niistä huolimatta. Toisin sanoen väitän, että nämä temponmuutokset ja tempon käsittely ovat soittajalle hyvinkin tietoista. Hän ottaa kansantaiteilijalle kuuluvia taiteellisia vapauksia. Lisäksi tempon säilyminen, sen kiihdyttäminen tai hidastaminen tietoisesti mahdollisten sormitusvirheiden vaikuttamatta asiaan kertoo mielestäni siitä, että hän on tottunut pitämään tempon tietynlaisena. Kun vertaa tätä hänen uraansa hääpelimannina, jolloin pääasiallinen tehtävä oli säestää tanssia ja tehdä tanssiminen tanssijoille helpoksi, on hyvin luontevaa, että tempon pitäminen tarvittaessa tasaisena on harjaantunut lukuisten hääsoittojen myötä.

Eemeli Riskun soitosta – ja erityisesti verratessani sitä muihin hänen aikalaistensa soittoon – pystyy havaitsemaan hänen asemansa ”koko Suomen kansan kansansoitajana”. A.O. Väisäsellä on täytynyt olla jonkinlainen mielikuva siitä, minkälaisen kuulo- ja mielikuvan hän haluaa Yleisradiossa antaa suomalaisesta kansansoitosta ja -soittajasta. Kenties Eemeli Riskussa yhdistyivät nämä hänen toivomansa piirteet sekä soittajana että tarinoijana jo tuolloin ennen 1930-luvulla alkanutta radio-ohjelmaa? Joka tapauksessa on selvää, että Riskun taidot kehittyivät ja sekä hänen soitto-tyylinsä että esiintymistaitonsa muuttuivat vuosien varrella. Kenties hän muunteli soittoaan jo nuorena, mutta korosti näitä piirteitä myöhemmin? Kenties hän ”esiintyi” jo tansseja säestäessään? Kenties hän korosti tiettyjä piirteitä soitossaan esiintyessään kuuntelevalle yleisölle? Toki tanssijatkin hauskanpidon lomassa varmasti kuulivat ja kuuntelivat hääpelimannien soittoa, mutta kun samat soitteet vietiin lavalle ja yleisö tuli vain kuuntelemaan, olivat soittajan mahdollisuudet erilaiset, kun ei tarvinnut välittää soiton tanssittavuudesta. (Ks. myös luku Karijokiset viulunsoittajat Viljo Virtanen ja Paaavo Santaheini.)

Olen tässä luvussa käsitellyt Eemeli Riskun soitto-tyyliä ja todennut, että hän on ottanut vapauksia ja muunnellut soittoaan sekä tempon, jousitusten, viulunvirityksen että nyanssien suhteen. Koko tässä luvussa käsitelty aineisto on tallennettu vuosilta 1945–1966. Voisi ajatella, että 86-vuotiaan soittajan soitosta kuulisi iän vaikutuksen soittoon jo hyvinkin. Muutoksen kuulee, mutta se on hämmästyttävän pieni. 11 kappaleen joukossa on yksi valssi, josta oli tallennettu kolme eri versiota eri vuosilta. Ensimmäinen niistä on vuodelta 1955 *Suutalan Taavetin valssin* nimisenä. Toinen versio on neljä vuotta myöhemmin vuodelta 1959 nimellä *Pääskysten valssi* (AK/0322 – 12). Kolmas versio on vuodelta 1966 *Pääskysen valssin* (AK/1140 – 19) nimellä. Samoin kappaleiden joukossa on yksi polska kahtena eri versiona. Vuoden 1959 polska on tallennettu *Haudanmaan polskan* (AK/0322 – 14) nimisenä ja vuonna 1966 Eemeli itse nimeää kappaleen vain nimellä *Polska* (AK/1140 – 20). Polskissa muutosta ja iän vaikutusta tuskin kuulee. Sen sijaan edellä mainitun valssin vuosina 1959 ja 1966 tallennetuista versiosta käsien tärinä ja sitä myötä iän vaikutus äänenlaatuun on kuultavissa – vuoden 1966 versiossa selvästi enemmän. Sen sijaan vuonna 1966 tallennetuissa kahdessa muussa kappaleessa jo edellä mainitussa *Polskassa* ja samalla kerralla tallennetussa *Valssissa* (AK/1140 – 21) käsien tärinä ei ole kuultavissa oikeastaan lainkaan. Tuntuukin kuin tallenteessa vaihtuisi soittaja *Pääskysen*

valssissa, niin paljon tuo ensimmäiseksi soitettu valssi eroaa kaikista muista kappaleista. Vaikea ajatella, että Risku olisi jännittänyt kyseistä kappaletta niin paljon, että käsien tärinä johtuisi siitä. Valssi on toki tempoltaan hieman hitaampi – jolloin tärinä kuuluu herkemmin – kuin sitä seuraavat *Polska* ja *Valssi*. Joka tapauksessa kaikissa myös vuonna 1966 tallennetuissa kappaleissa on kuitenkin edelleen kuultavissa riskumainen temponkäsittely.

3.2 Hääpelimanni Emmi Salonen (1890–1985)

Tutkimusaineistoni mielenkiintoinen poikkeus on nainen miesten maailmassa, isojokinen viulisti Emiina Katharina eli Emmi Salonen (os. Viitalähde). Hän syntyi Isojoella, Kirkonkylässä 1. joulukuuta 1890. Hän oli viulisti Jaakko Viitalähteen (os. Ojaluoma; 1864–1916) ja Maria Viitalähteen (1865–1921) toinen lapsi. Ensimmäinen lapsi Juho Viitalähde (Martti Viitalähteen isä) oli tuolloin 3-vuotias. Myöhemmin Juholle ja Emmille syntyi vielä kahdeksan nuorempaa sisarusta.

Musiikillisen lahjakkuuden ajateltiin tuona aikana olevan puhtaasti periytyvä ominaisuus, joka kulkee vanhemmilta lapsille ja sukupolvelta toiselle. Soittaminen nähtiin myös melko miehisenä toimintana, kun puolestaan laulaminen oli naisten musiikillista toimintaa. Kun isä Jaakko Viitalähde oli seudulla tunnettu viulisti, oli selvää, että kaikki hänen kuusi poikaansa tarttuivat viulun varteen. Sen sijaan poikkeuksellisempaa oli se, että myös hänen tyttärensä Emmi alkoi soittaa viulua. Emmin soittajan ura alkoi hyvin samantyyppisesti kuin hänen isänsä Jaakon soittajan taival vuosikymmeniä aikaisemmin.

Jaakko Viitalähteen 20 vuotta vanhempi velipuoli oli tunnustettu kansansoitaja. Jaakko oli kuullut veljensä soittoa syntymästään asti. Niinpä pikkuveljestä kehittyikin isoveljelle todellinen kilpailija ja hääsoittajatoveri. Velipuoli oli kuitenkin kateellinen Jaakon varhain kehittyneestä soittotaidosta ja piti sen tähden viuluansa niin korkealla seinällä, ettei pieni soittaja olisi siihen ylettynyt. Mutta osasipa vanhempi velipuoli käyttää pikkuveljeä hyväkseenkin. Jo viisivuotiaana sai Jaakko seurata veljeään markkinoille näyttämään poikkeuksellista soittotaitoaan. Markkinoilla pienen soittoniekkan ympäröi pian paksu ihmismuuri niin, että vain aukko taivasta näkyi ylhäältä, kuten hän itse on tapausta kuvaillut. Velipuoli keräsi rahat hämmästyneiltä kuulijoilta ja pisti ne omaan taskuunsa. (Ahola 1965, 849.)

Jaakolla lienee ollut muistikuva lapsuudenkodistaan, jossa viulu roikkui seinällä niin korkealla, ettei lapsi voinut sinne yletä, sillä myös hänen omat lapsensa saivat kurkotella korkealle katonrajaan saadakseen viulun käteensä. Kertomus viulusta korkealla seinällä on kulkenut Viitalähteen suvussa sukupolvelta toiselle. Myös

Martti Viitalähde muistelee Emmin soittamaan oppimista ikään kuin olisi itse ollut paikalla.

Kun tultihin puolipäivätunnille, niin rengit ja pojat meni sinne kerolle huilaa-han. Sitä pirettihin aina tunti sitä puolipäivää. Jaakkoo-pappa oli sitte joka päivä istunu keinustoolihin ja soittanu sen aikaa. Se otti viulun aina käteensä. Ja kato sen flikka Emmi olis kans kovaa tahtonu soittaa, muttei se pappa olisi antanu sen flikan soitella. Jaakkoo säilyttiki viuluansa ison seinäkellon päällä korki-alla katonrajas. Mutta ku flikka oli yhyreksän vuoren vanha – taikka oliko se viä nuorempi – nii ne vanhat äijät oli jossain heinäpellolla ollu. Se oli menny varkahin katto pöyrälle, ja ottanu se viulun sieltä seinältä käteensä. Se oli soit-tanu virttä Sinulle kiitos Isä maan ja taivaan. Ja pappa oli ollu tulossa porstuassa tupaan, mutta jäi siihen salaa kuuntelemaan. Ku soitto oli tauonnut, nii se oli tullu tupahan ja oli antanu armon käyrä oikeurestansa, ja ruvennu antahan sen soittaa viuluansa, ku se oli tullu se virsi sieltä ihan. Se oli siihen asti vähä estelly. Pelekäs, että rikkoo sen viulun tai jotaki. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Emmi Salonen kertoo Erkki Ala-Könnin tekemässä haastattelussa vuonna 1976, että isä Jaakko soitti paljon kotona: ”joka päivä vähän”. ”Sielä (heidän kotonaan) kävi niit-ä Kirkonkylän herrojaki ja niille se soitti sitte”. Isä Jaakko ei kuitenkaan opettanut lapsiaan soittamaan: ”no ei se nii mitään opettanu, minä opin itellänsä vain, ei se opettanu”. (Salonen 1976, haastattelu.) On kuitenkin selvää, että kun Emmi sai pie-nestä pitäen kuunnella isän soittoa, on hänelle periytynyt paljon Jaakko Viitalähteen soittamia kappaleita sekä piirteitä isän soittoasunnoista, -tekniikasta ja -tavoista.

Kun ”Köykkänevat ja Matti Haudanmaan kilpaveikko Jaakko Viitalähde tun-nettiin etevinä pelimanneina monissa pitäjissä Pohjanmaalla, Hämeessä ja Sata-kunnassa” (Ala-Könni 1986, 42), voidaan olettaa, että Jaakon ohjelmistossa on ollut hämäläisiä ja satakuntalaisia soitteita. Ala-Könnin mukaan isojokisten soittajien oh-jelmistossa ja tyyliässä onkin havaittavissa toisenlaisia piirteitä kuin esimerkiksi La-puanjokilaakson ja järvipitäjien soittajilla. Hänen mukaansa tähän seikkaan lienevät vaikuttaneet erityisesti Viitalähteen ja Köykkänevojen lukuisat tavarankuljetusmat-kat Hämeeseen ja rannikkopitäjiin. (Ala-Könni 1986, 42.) Nämä ”toisenlaiset piir-teet” jäävät kuitenkin hieman hämäräksi, sillä hän ei erittele piirteitä sen tarkemmin.

Kasvettuaan rippikouluikäisiksi sekä Emmistä että hänen veljistään Juhosta, Svantesta, Niilosta, Väinöstä ja Einosta tuli Jaakko-isän soittovereita. He soittivat paljon häitä – myös kruunuhäitä ja myöhemmin näytöshäitä. Lisäksi heillä oli Kor-ven Kaiku -niminen yhtye, joka soitti ”katto semmosta vähä sanotahan, että klas-sista musiikkia sen yhtyeen puittees”. Yhtye harjoitteli Viitalähteen ”koivupuskas, siä jokirannas” kansakouluopettaja Vihtori Hautalan johdolla. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.) Isän kuoltua vuonna 1916 Emmi soitti ennen kaikkea veljiensä ja myö-hemmin veljenpoikien kanssa. Jaakko Viitalähteen soitosta ei ole säilynyt soivaa eikä

nuotinnettua tallennetta³⁶, ja koska minun ei ole ollut itse mahdollista tavata ja haastatella Emmiä, voin tehdä hänen soitostaan vain arvailuja siitä, mitkä tyylin piirteet ja tavat ovat ”periytyneet isältä”.

Hääsoittajana toimimisen lisäksi Emmi työskenteli seudulla kiertokoulun opettajana. Opettajantyössään hän tapasi myös tulevan aviomiehensä Vihtori Salosen. Emmi ja Vihtori menivät naimisiin vuonna 1927, ja pian heille syntyi ensimmäinen tytär Viola. Myöhemmin he saivat vielä kaksi poikaa Erkki ja Kauno. Perhe asui Isojoella Villamon kylässä ilmeisesti vaatimattomasti, mutta elämänsä tyytyväisinä Vihtorin kuolemaan asti. Jukka-Tapio Laine muistelee isotätiään Emmiä seuraavasti:

Emmin elämä kansaneläkkeen varassa taisi olla niukkaa. Siitä huolimatta muistan Emmin aina iloisena. Vaikka poikkessin Salosella koulumatkalla tai muuten yllättäen, oli Emmi aina pukeutunut hienosti. Tupa oli hämärä mutta siisti, ja aina Emmi tarjosi jotakin mehua ja korppua tai vaikka kamfertin tippoja soke-ripalan kanssa. Usein Emmi myös soitti jonkun kappaleen viululla. Vain silloin, kun Emmi muisteli Vihtoria, tahtoi katkeruus tulla mieleen. Emmi sanoi Vihtoria muistellessaan aina lopuksi ”ne tappo mun mieheni”. Emmin ja Vihtorin rakkaus oli ilmeisesti todella aitoa. (Laine 13.5.2009, henkilökohtainen tiedonanto sähköpostitse.)

1940–1960-luvuilla Emmi soitti nurkkatansseja ja häitä sekä yksin että veljiensä kanssa. Myös Vanhastakylästä kotoisin oleva Viljami Penttilä, joka oli ollut Jaakko Viitalähteen oppipoika sekä villamolainen Tyyne Vanha-Villamo olivat Emmin soittohavereita. Lisäksi hän soitti useissa kansansoittoilpailuissa Etelä-Pohjanmaalla. Vuonna 1972 Emmi oli perustamassa Isojoen kansansoitajat -yhityettä (myöh. Isojoen Pelimannit). Hän opetti yhtyeessä isänsä Jaakko Viitalähteen soitteita nuoremmilleen, ja oli näin osaltaan välittämässä isojokista vanhempaa tanssimusiikkia nuoremmille sukupolville. Minulla on ollut mahdollisuus oppia Emmin soitteita ja soittotyyliä niin arkistonauhojen kuin Emmin veljenpojan Martti Viitalähteen sekä Pauli Kortensniemen välityksellä.

³⁶ Teoksessa Eteläpohjalaisia elämäkertoja M-Ö (1965) Eevi Ahola on kirjoittanut seuraavasti: ”Suurin elämys soittajan tehtävissä oli Viitalähteelle kuitenkin Helsingin matka, jonka hän teki ylioppilaiden Yrjö ja Aarne Alasen toimesta talvella 1910. Kokonaisen viikon hän soitti sekä ohjelma- että tanssimusiikkia Etelä-Pohjalaisen Osakunnan järjestämissä tilaisuuksissa. Tällöin kirjoitti silloinen Helsingin kaupunginorkesterin kapellimestari A. Apostoli muistiin Viitalähteen ohjelmistoa.” Väitöskirjatutkimukseni alkuvaiheissa koetin jäljittää kyseisiä nuotinnoksia/muistiinpanoja, mutta Helsingin kaupunginorkesterin, Etelä-Pohjalaisen Osakunnan ja Helsingin yliopiston kirjaston arkistoista ei valitettavasti löytynyt minkäänlaista viitettä kyseisiin nuotinnoksiin.

Emmi Salosen soittotyö

Tämän luvun soittotyöanalyysin aineistona olen käyttänyt lähinnä kahta Emmi Saloselta tallennettua soitetta, joista toinen on *Pirunpolska* (AK/0378 – 10) ja toinen *Polkka* (AK/0378 – 11). Molemmat on tallentanut Erkki Ala-Könni vuonna 1945 Lapualla kansansoittokilpailujen esityksestä.

Emmin viulu lepää valokuvissa hänen solisluunsa päällä ja viulukäden varassa. Viulun asento on alaviistoon ja hieman soittajaan päin kääntyneenä. Kämmen lepää osittain viulun kaulalla. Hänen soittonsa saundi tukee tätä kuvista tekemääni päätelmää viulukäden asennosta. Kämmenten ollessa lähes viulun kaulan suuntaisesti, soittaja painaa kielen pohjaan sormen pehmeämmällä osalla, sormen tyynyllä. Tämä asento tuottaa hieman pehmeämmän ja suhisevamman saundin kuin sellainen, jossa pää ja olkatuki kannattelevat viulua tukevasti paikallaan ja viulukäsi olisi pystyssä kaulalla, jolloin sormen pää, kovempi osa painaisi kielen kiinni otelautaan.

Emmi ei soita ainakaan näissä analyysin kohteena olevissa kappaleissa lainkaan vibraattoja, joka olisikin nopeissa tempoissa sekä haastavaa että kuulokuvan kannalta lähes turhaa. Se tekisi kuulokuvasta hieman suttuisen ja epäselvän. Lisäksi nopean vibraation soittaminen nopeissa tempoissa olisi kuvailemallani viulukäden asennolla lähes mahdoton. Valitettavasti Emmin soitosta ei ole äänitallenteena säilynyt yhtään rauhallisempaa, hidastempoista soitetta, joista voisi tehdä päätelmiä hänen mahdollisesta vibraationkäytöstään. Näiden kappaleiden osalta täytyy vain todeta, ettei sitä ollut.

Emmi Salosen ote jousesta näyttää valokuvien mukaan vaihtuneen vuosien varrella. Erkki Ala-Könnin ottamassa valokuvassa (kuva 2), jossa näkyy hyvin selkeästi jousikäden asento, ovat kaikki sormet jousen päällä kevyesti, käsi rentona ja jousi lepää kielillä. Ranne ja rystyset ovat korkealla ja sormien ote jousesta on ikään kuin ylhäältä alaspäin. Sormien kosketuspinta jouseen on sormien alimman nivelen kohdalla, jolloin ote jää melko voimattomaksi. Voisi kuitenkin ajatella, että tämä kuva ei ole otettu soittotilanteesta, vaan Emmi poseeraa vain valokuvaa varten, jolloin ote jousesta ei välttämättä ole se, jolla hän soittaisi.



KUVA 2.
Emmi Salosen soittoasento.
Kuva: Kansanperinteen arkisto (Isojoki 0083).

Sen sijaan kuvissa, jotka on ilmeisimmin otettu soittotilanteista, Emmin jousikäden nimetön ja pikkurilli ovat taitettuina jousen frossin taakse, kun taas etu- ja keskisormi pitävät hyvin tiukasti kiinni jousesta. Ranne ja rystyset ovat huomattavasti alempana kuin aikaisemmassa kuvassa, joka selittyy osittain sillä, että edellisessä kuvassa jousi kosketti kieltä kantapuolella ja tässä kuvassa jousen paikka on keskellä jousta. Sormien kosketuspinta jouseen on huomattavasti syvemmällä, toisin sanoen etu- ja keskisormien suuremmat nivelet ovat jousen puun kohdalla. Samanlainen jousikäden asento on valokuvista havaittavissa hyvin monella hänen ikäisellään isojojisella viulunsoittajalla. Ilmeisesti myös Martti Viitalähde on ottanut mallia näistä soittajista, sillä hänen jousikäden asentonsa muistuttaa hyvin paljon Emmin jousikäden asentoa (ks. kuva 3; ks. DVD Jousitustekniikka 1; Jousitustekniikka 2).



KUVA 3.
Emmi Salosen soittoasento
soittotilanteessa.
Kuva: Eino Saaren
perinnearkisto.

Näitä kahta asentoa vertailtaessa, asennossa, jossa jousikäden sormet ovat jousen molemmin puolin, soittajan on helpompi hallita jousen liikerataa. Toisin sanoen hän pystyy paremmin kontrolloimaan sitä, että jousi pysyy kielillä kulkiessaan tallan suuntaisesti kohdassa, jossa viulusta lähtee suurin ääni. Jousen ollessa kauempana tallasta otelaudan päällä, on ääni huomattavasti pehmeämpi ja pienempi. Samoin ensin mainitulla jousikäden asennolla jousi ei todennäköisesti liikkuisi suoraan tallan suuntaisesti, vaan tekisi ikään kuin poikittaisliikettä. Ääni muuttuisi vetojousella soitettaessa äänen loppua kohden suhisevammaksi ja vastaavasti työntöjousella soitettaessa äänen alku olisi suhisevampi ja kirkastuisi loppua kohden. Toki myös viulun asento vaikuttaa jousen liikerataan. Emmille tyypillisissä viulun ja jousikäden asennoissa jousi kulkee aavistuksen vinossa tallaan nähden (ks. kuva 3).

Tasainen tempo, jousitukset ja saundi

Emmi Saloselle on ominaista soittaa kappaleet hyvin nopeassa tempossa. Aluksi oletin, että nopea tempo on kansansoittokilpailuista tallennetun aineiston tuottama harha (ts. kilpailuissa halutaan näyttää parastaan), mutta Emmen veljenpoika Martti Viitalähde kertoi, että sama vireälle Emmille luonteenomainen nopeasti soittaminen toistui aina niin kotona yksin soitellessa, harjoituksissa kuin muissakin tilanteissa. Ainoastaan silloin jos soitettiin yhdessä, täytyi Emmen ikään kuin tyytyä muiden soittajien tempoon. Nopeilla tempoilla soitettaessa jousenkäyttö on usein hyvin lyhyttä. Lyhyiden josten käyttö ja nopea tempo yhdistettynä raskaaseen/rentoon jou-

sikäteen puolestaan tuottaa suhteellisen napakan, rahisevan, jopa hieman puristetun soundin. Sekä tempo että soundi pysyvät samanlaisina, suorastaan staattisina kappaleen alusta loppuun asti. Ainoastaan *Pirunpolskan* ensimmäisen sävelen jälkeen Emmi ottaa pienen hengähdyksen, ikään kuin käynnistäessään kappaletta. Samoin *Pirunpolskan* aivan viimeisessä sävelessä hän venyttää nuottia normaalia pidemmäksi ja lisää viimeisen äänen loppuun säestävän sävelen (seksti alaspäin).

Emmi soittaa hyvin vähän jousituskaaria eli hän soittaa kaikki sävelet erikseen omalla jousenvedolla. Välillä hän soittaa kahden sävelen kaaria yhdistäessään 16-osanuotteja, kuitenkin siten, etteivät kaaritukset riko tasaista sykettä. Toisin sanoen hän sitoo vain iskullisen ja sen jälkeisen heikomman sävelen, hän ei esimerkiksi koskaan sido nuotteja iskujen tai tahtien yli (ks. DVD Jousitustekniikka 1).

Huomioitavaa on myös se, että Emmi saattaa soittaa kertauksessa jousitukset juuri päinvastoin kuin ensimmäisellä kerralla eli jousen kulkusuunta muuttuu juuri päinvastaiseksi kuin ensimmäisellä kerralla (ks. DVD Jousitustekniikka 2). Hän aloittaa jousen kantapuolelta vetojousella eli ensimmäinen jousenveto lähtee kannasta kärkeen päin. Osan loppuun päästyään hän on kuitenkin kappaleen melodiasta ja rytmeistä riippuen saattanut päätyä keskeemmälle jousta osan lopettavalla vetojousella, jolloin hän lähtiessään kertaamaan aloittaakin työntöjousella eli ensimmäinen jousenveto lähteekin kärjestä kantaan päin. Kun tähän piirteeseen lisätään edellä mainittu tasainen ja säännönmukainen kaarittaminen, kulkee jousi koko kertauksen eripäin kuin ensimmäisellä kerralla. Minulle – ja kai viulisteille yleensä – on huomattavasti tyyppillisempää ja luontevampaa aloittaa 16-osakuviot vetojousella, jolloin ikään kuin merkittävämmät iskuille tulevat sävelet soitetaan luonnostaan raskaammalla/painavammalla vetojousella. Tilanteessa jossa Emmi aloittaa kertauksessa koko osan työntöjousella, hän ei kuitenkaan ”korjaa” tätä kaarituksella, jotta saisi 16-kuviot lähtemään vetojousella (kuten minä ja varmasti moni muukin viulisti tekisi), vaan hän soittaa ne yhtä luontevasti ja yhtä nopeassa tempossa myös työntöjousella lähettäessä. Toisin sanoen hänelle tuntuu olevan sama soittaako hän nämä nopeahkot kuviot veto- vai työntöjousella. Esittäessäni *Pirunpolskan* Emmi Salosen tyyllillä Östermyran toisten musiikkipäivien konsertissa, istui yleisössä Sibelius-Akatemian kansanmusiikinosaston viulunsoitonopiskelijoita. Heistä kaksi tuli konsertin jälkeen kommentoimaan nimenomaan tätä työntöjousi-vetojousi-tekniikkaa:

Elina (Järvelä, viulisti) oli aivan häikäistynyt ”Emmin” soitosta. Hän oli kuulemma pitkään miettinyt, että miten tuo kuulostaa niin vaikealta ja helpolta yhtä aikaa. Ja sitten hän oli hoksannut, että mä soitan ”väärinpäin jousella”. Ja ihmetteli, että miten ihmeessä mä olen pystynyt sen opettelemaan noin sujuvaksi. Että kun se näytti niin luonnolliselta, niin hän ei ensin tajunnut, että mikä tässä nyt oikein tökkii ”normaalisoittoa” vastaan. (Talvitie-Kella 18.8.2008, tutkimuspäiväkirja)

Emmi Salosen soiton tasainen tempo tukee mielestäni sitä Emmin elämäkertomuksista välittyvää oletusta, että hän on ollut ensisijaisesti hääpelimanni ja tanssisoittaja. Tansseja säestettäessä tempo ei voi vaihdella soittajan mielen mukaan. Soittaja

on soittanut ensisijaisesti tanssia varten, jolloin tärkeintä on ollut soiton ”tanssittava rytmi”. Samoin tasajakaiset kaaritukset, jotka esimerkiksi polkkaa soittaessa tukevat tasaista rytmiä, tekevät kappaleen yksinkertaisemman kuuloiseksi ja näin ollen kenties helpommin tanssittavaksi. Nopeilla tempoillaan hän sen sijaan on varmasti hämmästyttänyt tanssijoita, ja polkkia nopeasti soittamalla huvittanut ja pistänyt tanssivan häävään tanssitaidot koetukselle.

Saundin staattisuudelle ja tasaiselle voimakkuudelle voi yrittää etsiä monta erilaista selitysmallia. Ensimmäisenä mieleen nousee kysymys, oliko staattinen saundi ja tasainen ja voimakas ääni (”korkealta ja kovaa”) tanssisoiton ihanne 1900-luvun alussa? Tätä tulkintaa tukisi haastatteluissa usein toistuneet kertomukset siitä, että häitä ja muita tansseja soitettiin usein myös ulkona, ladossa, tallin ylisillä, sillan pielessä. Esimerkiksi häitä tanssittaessa häävieraita saapui koko kylästä, eivätkä kaikki todennäköisesti mahtuneet kerralla tupaan tanssimaan. Ulkona soittaessa viulun ääni ei puolestaan kuulu kovin kauas, joten viulisti täytyi pistää parastaan, että hän sai oman viulunsa äänen kuulumaan päällimmäisenä. Lisäksi sekä sisällä että ulkona tanssittaessa tanssijat tuottivat omaa ääntänsä jalkojen tömistellessä lattiaa/maata ja asujen kahistessa. Tällaisessa tilanteessa viulisti tuskin alkoi tunnelmoimaan hiljaisilla nyansseilla ja pehmeällä saundilla, vaan hän koetti soittaa viuluaan sellaisesta kohdasta ja sellaisilla jousenvedoilla, että soitto kuului yli tanssijoiden äänten.

Toisena herää kysymys, onko häitä ja nurkkatansseja paljon soittaneelle Emmille – tai laajemmin hääpelimanneille ja aikansa tanssisoittajille – muunlaisella saundilla ollut juurikaan merkitystä? Korostuiko fraseerauksen ja muuntuvan saundin merkitys kenties vähitellen perinteenkerääjien ja tutkijoiden kiinnostuttua erilaisista äänenlaaduista, nyansseista, kappaleista välittyvistä tunnelmista, niiden syntytarinoista ja niin edelleen? Tai korostuiko muuntelu tanssisoiton siirryttyä estradeille ja radioon, myös sivistyneistön kuultavaksi ja kiinnostuksen kohteeksi? Uskon kuitenkin, että pitkälle 1900-luvun puolelle tanssisoittajille itselleen (sekä tanssijoille) merkittävää ja soittajien keskuudessa arvostettavaa olivat laaja ohjelmisto ja uudet soitteet, tanssijoiden äänten yli kuuluva soitto sekä tanssittava rytmi.

3.3 Tanssisoittaja Martti Viitalähde (1924–)

Viulisti ja haitaristi Martti Jaakko Johannes Viitalähde on syntynyt Isojoen Kirkonkylällä Viitalähteen ”musiikkisukuun” 15.8.1924. Soittajia on ollut suvussa tietävästi ainakin kuudessa polvessa ennen Marttia. Erkki Ala-Könni on kirjoittanut isojokisista pelimanneista:

Isojoella soittotaito on keskittynyt erityisesti kahteen musikaaliseen sukuun. Köykkänevat ja Matti Haudanmaan kilpaveikko Jaakko Viitalähde tunnettiin etevinä pelimanneina monissa pitäjissä Pohjanmaalla, Hämeessä ja Satakunnas-

sa. Soittajia oli edelleen Viitalähteen suvussa mm. Juho, Emmi, Svante, Uuno ja Niilo. (Ala-Könni 1986, 42.)

Martin vanhemmat olivat Elviira Viitalähde (os. Kivioja; s.1897) ja Johannes Viitalähde (1887–1963). Johannes eli Juho Viitalähde oli aikanaan soittanut viulua ennen naimisiinmenoa ja perheenperustamista. Hän soitti paljon häitä isänsä Jaakko Viitalähteen sekä sisarustensa kanssa. Jossain määrin hän oli koettanut myös haitarinsoittoa tai ainakin tilannut Saksasta kaksirivisen haitarin. Hänellä oli yhdeksän sisarusta. Kaikki viisi veljeä Niilo, Väinö, Uuno, Eino ja Svante soittivat viulua, ja veljistä ainakin Niilo ja Eino – joista jälkimmäinen muistetaan erityisen taitavana haitarien rakentajana – soittivat myös haitaria. Siskoista Emmi soitti viulua ja Iida, Rauha ja Lempi lauloivat. Soittava ja laulava sisarusparvi ei ole jäänyt huomiotta myöskään perinteenkerääjiltä, sillä sisarusparvesta Juho, Väinö, Uuno ja Svante Viitalähteeltä sekä Emmi Saloselta, Lempi Hautalalta ja Iida Varpelalta on tallennettu soittoa, laulua ja/tai haastattelua Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkistoon sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoon.

Martti Viitalähde ei muista isän soittaneen kotona. Soittajan mallin hän kokeekin saaneensa isän veljiltä, tädiltä ja myöhemmin radiosta. Heille tuli radio sodan kynnyksellä vuoden 1939 tienoilla, jotta isä sai kuunnella uutisia sodan etenemisestä. Martti itse kuunteli radiosta mieluummin musiikkia.

Tottahan tuo mulla oikehen pikotti tämä ku se rario tuli, että mä sain sieltä oikeen kuunnella niitä ulukomaan asemia. Sieltä tuli niin hienoa sitte. Se jäi kohta korvahan. Vaikkei se ny suomalaasta musiikkia ollu, mutta se oli sitä diksieländijatsia. Ja tottakai ny näitä suomalaaskansallisia iskelmiä. Se meni kohta tajuntahan. Se on jatsin tapasta, mutta se on niin heleppotajuusta sellasta. [– –] Minä sitte kuuntelin aina illalla. Sain sitte kaikkes rauhas näpelöörä ja kuunnella. (Viitalähde 12.8.2008, haastattelu.)

Soiton opetusta Martti ei ole koskaan saanut, vaan hän kokee olevansa itseoppinut pelimanni sekä viulun että haitarin kanssa.

Omin päin vain. Ja salaa sitte, katto kun ei isä olisi oikeen hyväksyny sitä hommaa. Se pelekäs, että katto kuinka käy. Omaa kokemusta oli. Ja se oli työ katto. Kahareksan vuoren ikääsestä piti olla heinäpellolla tai josaki. Se oli sellasta. Mutta tottahan siinä ny olis ollu jotaki aikaa opetella siihen aikaan. Mutta ku ei uskaltanu. Mä olin aikuisikäänen... Armeijan jäläkeen katto rupesin vasta opettelehen. Viululla kyllä vähä ennemmin. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Martti Viitalähteen soittajan uran aktiivinen kausi alkoi armeijan jälkeen. Hän soitti erilaisissa tanssitilaisuuksissa, iltamissa ja häissä. Yksin tansseja tahdittaessaan hän soitti haitarilla, soittajakaverin kanssa joskus viulullakin. 1940-luvun lopulla Martti perusti yhdessä soittajakavereiden kanssa tanssiorkesterin nimeltään Neliapila, jon-

ka kanssa tuli sitten kierrettyä lähiseutujen tanssilavoja, nuorisoseurantaloja ja niin edelleen (ks. DVD Esitystaltiointi).

Mut kyllä me sen Neliapilan kans rehasimme. Meilloli semmosta reviiiriä. Lavias oltihin ja Merikarvias oltihin ja Seinäjoella. Että siinä oli meirän rinki. Tätä Pohjamaan ja tätä Pohjois-Satakuntaa. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Neliapila-yhtyeessä soittivat Martin lisäksi Jaakko Rantamäki ja myöhemmin Viola Viitalähde haitaria, ”laivaston soitto-opin käynyt” Olavi Vesala trumpettia sekä Alvari Niemistö rumpuja. Martti itse soitti lähes aina viulua. Myöhemmin kun Jaakko jätti yhtyeen ja tilalle tuli Martin serkku Viola Viitalähde, Martti soitti silloin tällöin myös haitaria: ”mä jonku kappaleen sitte kun vähä sitä serkkutyttöä avitin, että se sai vähä huilia. Ku se oli semmonen hento nainen, että ei sillä niin kovin voimaa” (Viitalähde 12.8.2005). Neliapilan hajaannuttua samalle pohjalle perustettiin Triolaniminen trio, jonka kanssa Martti myös kiersi lähiseutuja muutaman vuoden ajan. Yhtyeessä soittivat edelleen Martti ja Viola Viitalähde sekä heidän lisäksi pianisti ”Vilkreeni”:

Se oli sotilaskapellimestari Vilkreenin poika. Ja se oli Viipurin musiikkiopistos käynyt. En tiä oliko loppuun asti, mutta aika lailla oli. Ja oli hyvä pianisti. Nii, me sitte kulujimme senki kans tua maakunnas. Ku niilloli kuule tua silloin ennen piano ihan vaatimattomiis seurantalooski. Oliko ne ny sitte niin viimeeseen päälle virees, muuta sun toista, mutta oli kumminki. Kävimme palijo soittelemas. (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu.)

1950-luvun puolessa välissä kiertäminen kuitenkin vähitellen väheni. Martti meni naimisiin Armi Viitalähteen (os. Pullola) kanssa, heille syntyivät ensimmäiset lapset, oman kuljetusliikkeen työt lisääntyivät ja talon rakentamistakin oli.

Soittaminen ei ole kuitenkaan koskaan Martin elämässä ollut täysin tauolla. Kuljetusliikkeen töiden ja perheen ohella he kuitenkin isän siskon ja veljien kanssa soittivat omaksi ja muiden iloksi erilaisissa paikallisissa tapahtumissa. Jo 1950-luvulla he kävivät myös saman sukulaistorukan, ”Viitalähteen yhtyeen” kanssa Vaasan radiosoa nauhoittamassa Martin isoisän Jaakko Viitalähteen soittamia kappaleita.

Toinen aktiivikausi Martti Viitalähteen soittajan uralla alkoi 1970-luvulla Isojoen pelimannit -nimisen yhtyeen perustamisen myötä. Martti oli yhtyeessä vastuullisena johtajana toistakymmentä vuotta. Samoihin aikoihin Isojoelle perustettiin Viihdekuoro Hoilarit, jonka säestisyhtyeessä Martti myös soitti 14 vuotta – sekä viululla että haitarilla. Tämän jälkeen hän on soittanut muun muassa Kolmen Kopla, Isojoen mieslaulajat, Isojoen haitariipiiri -nimisissä yhtyeissä, joiden ohjelmistoon kuuluu vanhempaa (polkat ja sorttiset) ja uudempaa (tangot ja foksit) tanssimusiikkia sekä hengellistä musiikkia.

Martin soitossa yhdistyvät vanha ja uusi tanssimusiikki sekä ohjelmiston, soitotekniikan että -tyylin osalta. Hänen musiikillinen muistinsa, jolla tarkoitan tässä sitä kuinka hyvin hän muistaa kappaleiden melodian, rakenteen tai sen kuinka

kappale alkaa, on hämmästyttänyt minut monen monta kertaa. Hän opettelee kappaleet korvakuulolta ja säilyttää ne muistinvaraisesti. Hänen nuotinlukutaitonsa on vanhemmalla iällä opittu (ks. seuraava luku Pauli Korttesniemi ”kahden sukupolven soittajana”). Martin käsitys omasta soittotekniikastaan ja -tyylistään on mielestäni hieman vähättelevä. Käsitys perustuu ymmärtääkseni siihen, ettei hän ole koskaan saanut soitonopetusta. Tilanne on ehkä jopa kärjistynyt yhdessä musisoidessamme, sillä hän tietää minun taustani yli 20 vuotta viulutunneilla käyneenä. Hän vertaa omaa soittotaitoaan sekä minun soittotaitooni että ”vanhempaan sukupolveen” eli omiin isovanhempiinsa ja isän sisaruksiin.

Joo, kyllä seki (veli Markus Viitalähde) jonku verran soittelee, mutta kyllä tämä niinku meidän sukupolvi, niin ei se enää sillä lailla... Sillä lailla kyllä oo, kun se meistä vanhempi sukupolvi. Nii, kyllä ne on kaikki soittanu taikka laulanu. Että se on niinku rämpästynyt, rämpästyny se homma nuoremmilla. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Martti Viitalähde on merkittävä soittaja sekä perinteenjatkaja että -välittäjä suvusaan ja musiikillisessa yhteisössään. Minulla on ollut ilo ja kunnia tutustua häneen, haastatella häntä ja soittaa hänen kanssaan kesästä 2005 lähtien. Hän on avannut minulle ovia menneisyyteen ja sen ymmärtämiseen, sekä hääpelimannien että tanssi-orkesterien viulistien arjen ymmärtämiseen. Hän on kertonut minulle henkilökohtaisia muistojaan ja kokemuksiaan. Martti ja seuraavassa luvussa esittelemäni Pauli Korttesniemi ovat olleet minulle ehdottomasti tärkeimmät haastateltavat ja vaikuttajat. He ovat tehneet tutkimusta kanssani, ja osaltaan tehneet tämän väitöskirjatyon mahdolliseksi.

Martti Viitalähteen soittotyö

Käsittelem tässä luvussa Martti Viitalähteen soittotyöä, -tapoja ja -tekniikkaa erityisesti hänen sormitustekniikkansa kautta. Martin sormitustekniikka eroaa aineistoni muiden soittajien sekä tuntemieni viulistien tekniikasta. Omintakeinen tekniikka selittyy ensisijaisesti sillä, että Martti on itseoppinut soittaja. Mielestäni se ei kuitenkaan riitä selitykseksi, sillä niin on valtaosa aineistoni muistakin soittajista. Martti on kasvanut musiikillisesti rikkaassa kasvuympäristössä, jossa hänellä on ollut mahdollisuus nähdä ja kuulla monien viulistien soittoa. Aineistoni itseoppineet soittajat kertovat seuranneensa esikuviansa soittoa ja oppineensa heiltä sävelmiä. Kukaan ei erikseen mainitse imitoineensa tiettyjä tyyliä, tapoja tai tekniikoita, mutta mielestäni on selvää, että esikuvien tavat välittyvät tietoisesti tai tiedostamatta. Onko joku Martti Viitalähteen esikuvista, hänen setänsä Niilo tai Uuno Viitalähde tai tätinsä Emmi Salonen soittanut myös tällä omintakeisella tekniikalla? Jos näin on, sitä ei ainakaan pysty kuulemaan heiltä tallennetuilta soitteilta. Myöskään Martti ei itse ole koskaan maininnut esikuvia sormitustekniikalleen, vaikka siitä on paljon keskusteltu. Hän itse selittää sen juuri itseoppineisuudella.

Martti Viitalähteen viulu on olkapäällä, leuan alla siten, että leuka lepää leuka-tuen päällä. Hän ei käytä olkatukea, joten viulu ei ole leuan ja olan välissä siten, että se pysyisi siinä ilman viulukäden tukea. Viulu lepääkin välillä kokonaan ja välillä osittain hänen kämmentensä päällä. Peukalo on jopa korostuneesti pystyssä ja esillä kaulan vasemmalla puolella. (Ks. kuva 4)



KUVA 4.
Martti Viitalähteen viulukäden
asento I-asemassa.
Kuva: Timo Talvitie.

Käsi ei pysy kuitenkaan jatkuvasti samassa paikassa, vaan hän muuttaa asentoa kap-paleen ja sen sormitustekniikan niin vaatiessa (ks. kuva 5).



KUVA 5.
Martti Viitalähteen viulukäden
asento ylemmissä asemassa.
Kuva: Timo Talvitie.

Asennon vaihtaminen tai vaihtuminen liittyy ”perinteisessä” (klassisessa) sormitustekniikassa niin kutsuttuihin asemanvaihtoihin. Martti Viitalähteen sormitustekniikan erityisyyden havainnollistamiseksi olen nuotein ja sorminumeroin esittänyt vasemman käden eli viulukäden perinteisen sormitustekniikan (ks. nuotti 1) sekä Martin tekniikan (ks. nuotti 2).



NUOTTI 1.

Perinteinen viulukäden sormitustekniikka. A-duuri asteikko soitettuna I-asemassa.

Vaihtoehto 1:	0	1	2	3	0	1	2	3	3	2	1	0	3	2	1	0
Vaihtoehto 2:	0	1	2	2	0	1	2	2	2	2	1	0	2	2	1	0
Vaihtoehto 3:	0	1	1	2	0	1	1	2	2	1	1	0	2	1	1	0

NUOTTI 2.

Martti Viitalähteen sormitukset havainnollistettuna A-duuri asteikolla. Martti saattaisi siis soittaa asteikon esitellyillä sormitusvaihtoehdoilla, niiden yhdistelmillä tai muunnoksilla.

Martin tekniikassa asema tietyllä tapaa vaihtuu: hänen sormitustekniikkaansa kuuluvat luontevat vaihdot I- ja II-aseman välillä. Hänen oma käsityksensä asemanvaihdosta ja sormitustekniikasta oli kuitenkin havaitsemastani tekniikasta poikkeava:

Oltiin puhuttu Martin kanssa edellisenä päivänä soitonopista ja koulutuksesta ja sen sellaisesta. Martti oli silmin nähden pahoillaan, että hän ei ole koskaan saanut soitonoppia. ”Itte vaan piti opetella”. Tästä syystä hänellä on omasta mielestään erittäin puutteellinen soittotekniikka, eikä hän osaa mm. asemanvaihtoja. Tämä keskustelu mielessäni katselin Martin ja Paulin soittoa, kun he opettivat minulle uutta biisiä. Hymy levisi korviin asti, kun tajusin, että Martti hyppii jatkuvasti asemassa. Ja voi sitä herrojen naurun remakkaa, kun soiton jälkeen mainitsin tästä asiasta ääneen. ”Moonki sitte vissii iha oppinu pelimanni”. (Talvitie 12.8.2005, tutkimuspäiväkirja.)

Martin tekemät asemanvaihdot eivät tapahdu säännöllisesti siten, että joka kerta soittaessaan d-sävelen, hän soittaisi I-asemasta 3-sormen tilalla II-asemasta 2-sormen. Välillä hän soittaa sen I-asemasta 3-sormella, välillä II-asemasta 2-sormella. Ainoa sääntö lähes ilman poikkeusta on se, että hän ei käytä soittaessaan 4-sormea. Itse saatan soittaa 4-sormen sävelille d, a tai e, Martti puolestaan soittaa ne vapaina

kielinä. Jos kyseessä on 4-sormi sävelillä des, as, es, b tai h, hän soittaa ne 3-sormella – kuten itsekin useimmiten soittaisin.

Ramona-valssin sormitusten analyysi

Olemme soittaneet Martti Viitalähteen kanssa kevästä 2005 lähtien hyvin monenlaista musiikkia. Suurin osa ohjelmistosta on ollut isojokista pelimannisävelmistöä, mutta mukana on ollut paljon myös Martin nuoruuden ajan uutta tanssimusiikkia (valsseja, fokseja, tangoja), pelimanni- tai kansanmusiikkia muualta Suomesta (esimerkiksi Konsta Jylhän ja Matti Haudanmaan ohjelmistoa) sekä hengellistä musiikkia (virsikirjasta ja Siionin virsistä). Martille rakkainta musiikkia tuntuu olevan paikallinen pelimannimusiikki, mutta myös hänen nuoruudenaikansa hittisävelmät. Tässä luvussa esittelen hänen sormitustekniikkansa yhden sävelmän, amerikkalaisen Mabel Waynen (1904–1978) säveltämän *Ramona-valssin* avulla (ks. myös DVD Esitystaltiointi; DVD Sormitustekniikka).

”Perinteisen” ja Martin sormitustekniikan erojen havainnollistamiseksi olen alla olevassa nuotissa esittänyt Martti Viitalähteen ja omat sormitukseni samasta kappaleesta. Olen kirjoittanut Martin sormitukset muistiin neljästä soittokerrasta. Sekä rytmisesti että sormituksellisesti neljä kertaa erosivat hieman toisistaan, mutta sormitusten osalta olen merkinnyt kohdat, joissa hän käytti eri sormituksia eri kerroilla. Myös omat sormitukseni saattaisivat erota hieman soittokerrasta riippuen ja olen pyrkinyt merkitsemään myös omat vaihtoehtoiset tapani nuottiin. Minun tapaani soittaa *Ramona-valssia* on varmasti vaikuttanut Martin soittotapa, sillä olen oppinut kappaleen häneltä. Väitän kuitenkin, että sormitustekniikkani, jonka olen oppinut noin 26 vuotta sitten musiikkikoulussa ja jota olen käyttänyt aina sekä itse soittaessani että opettaessani, ei ole muuntunut Martin tekniikan myötä. Uskon, että Martin soittotapa on vaikuttanut *Ramona* soittaessani kappaleen tempoon, fraseeraukseen, glissandojen käyttöön tai jousituksiin, mutta sormitukset ovat omassa soittotekniikassani vakiintuneempi tapa, joka säilyy kappaleesta tai musiikinlajista toiseen. Ne kuuluvat soittotekniikan ”syvärakenteeseen”, siihen tekniikan alueeseen, joka säilyy samana kappaleesta ja musiikinlajista toiseen. Alusta lähtien kunnolla opittua ja kappaleesta toiseen toistuvaa tekniikkaa on hankala enää muuttaa.

Martti Viitalähteen sormitukset *Ramona-valssissa* mahdollistavat tai oikeamin tuovat esiin glissandot. Esimerkiksi tahdeissa 5 tai 21 g-sävelen soittaminen 2-sormella vaatii sormen tai käden asennon vaihtamisen tai käden siirtämisen, joka usein aiheuttaa tahtomattakin pienen glissandon ennen jälkimmäistä ääntä. Sävelle ikään kuin liu’utaan alempaa. Samoin esimerkiksi tahdissa 22 Martin käyttäessä 1-sormeaa alaspäin menevässä sävelkulussa sekä sävelille fis että e, tulee hän tahtomattaankin tehneeksi glissandon ennen e-säveltä – tällä kertaa sävelle liu’utaan ylhäältä. Vastaavia sävelkulkuja, joissa glissando kuuluu lähes pakosti, löytyy tahdeista 26, 27, 30–31, 37 ja 42. (Ks. nuotti 3; myös DVD Sormitustekniikka.)

Ramona

Comp. Mabel Wayne

Martti Viitalähde: 2 0 2 1 0 2 3 0 2 2
 Tuuli Talvitie-Kella: 3 40 3

2 0 1 2/3 0 2 0 2 40
 3 3 4 3 0 40

2 1 0 2 3 0 2 1 1 2 3 1 0 40

1 2 3 2 1 0 1 2 3 1

2/3 0 2 1 1 2 3 0 0 2 1
 3 0 3 2 1 40 3 2

1 1 0 2 3 0 2 1 1 0 2 0 2 1 1 0 2
 2 1 3 2 1 0 3 3 0 2 3

0 1 2 1 0 2 1 1 1 2 3 2 1 0 1 2 3
 0 3 3 2

1 2/3 0 2/3 1/2 1 2 3 1 0
 3 3 2 1 2 3

1 2 0 2 1 2 1 2 0 1 2 2
 3 2 3 1 2 0 1

2 2 2 1 0 40
 3 3 1 0

NUOTTI 3.

Ramona-valssin sormitukset. Ylempi rivi: Martti Viitalähde. Alempi rivi: Tuuli Talvitie-Kella.

Muita huomioita sormituksista on muun muassa se, ettei Martti käytä 4-sormeja lainkaan. Kohdissa joissa itse yleensä soittaisin 4-sormen pitkälle sävelle d tai a, Martti soittaa aina vapaakielen (0). Minun tavallani soittaa vain soittaa sävellele vibraattoa ja näin ollen ikään kuin vibraatolla muunnella pitkää säveltä. Martti puolestaan muotoilee pitkää säveltä jousenkäytöllä. Hän saattaa jättää sävelen lyhyemmäksi ja jättää tauon ennen seuraavaa säveltä. Koskaan hän ei kuitenkaan erehdy rytmin tasaisuudesta tai ”varasta” tauosta niin, että aloittaisi seuraavan sävelen ennen oikeaa iskua. Onko kyse soittotekniikasta, sillä pidempää säveltä on hankalampi soittaa? Samoin 4-sormella on ”ikävämpi” soittaa kuin muilla sormilla, mutta toisaalta Martti saattaa soittaa 4-sormen sijaan 3-sormen ja soittaa sillä vibraattoa, joten se ei selitä tätä tyylin piirrettä. Martti itse sanoo, että ”eihän sitä vapaalla kielellä oikeen veretä, täs klassisessa musiikis, mut mehän runnomme oikeen vapaan kielen kautta. Mulle tää kansanpelimannitouhu on sellaista. Se mennään melekeen tuolla viulullaki kuule siitä mistä aita on matalin.” (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu). Kuitenkin kun muistaa Martin taustan tanssisoittajana tanssiorkestereissa ajattelisin, että loogisin selitys löytyisikin muualta kuin soittoteknisistä asioista: hän on tottunut soittamaan pitkät sävelet lyhyeksi, jotta esimerkiksi Neliapilan haitaristille tai trumpettistille jää tilaa soittaa säestävät kuviot viulistin pitkän sävelen aikana ennen seuraavaa ykkösisikua.

Glissandoja korostava omintakeinen sormitustekniikka

Martti Viitalähteen omintakeisessa sormitustekniikassa ilmenee mielestäni sekä hänen vanhempiensa ja isovanhempiensa sukupolven soittaman vanhemman tanssimusiikin piirteitä että uuden radiosta kuullun tanssimusiikin vaikutuksia. Vanhemmalle sukupolvelle musiikissa tyypillinen variointi ja muuntelu välittyvät Martin sormitustekniikasta (vaikka aikaisemmin mainitsinkin, että ainakin omassa soitossani sormitustekniikka kuuluukin mielestäni soittotekniikan huomattavasti hitaammin muuttuvaan ”syvärakenteeseen”). Samalla Martin itse opettelemasta tekniikasta voi kuulla uuden tanssimusiikin vaikutuksen: ensimmäisenä erottuvana piirteenä glissandot. Radiosta kuullusta musiikista ei ole ollut mahdollista nähdä tapaa, joilla muusikot tuottavat tietyn tekniikan tai äänen – tässä tapauksessa glissandon. Martilla ei myöskään ole ollut mahdollisuutta saada soitonoppia näiltä uutta tanssimusiikkia soittavilta soittajilta. Näin ollen Martti on itse kehittänyt oman tapansa saada soitto kuulostamaan samalta kuin radiosta kuultu esikuva. Tapa ei ole se viulistisessa mielessä perinteisin tai helpoin, mutta se on kuitenkin tapa, jolla soiton saa kuulostamaan samalta kuin esikuvansa.

Pääosin kuulonvaraisesti opitut ja muistinvaraisesti säilytetyt sävelmät ovat säilyneet Martin ohjelmistossa vuosikymmeniä. Muuntelu on varmasti ollut osa hänen soittoaan aina – sekä Neliapilan tai Triolan kanssa tansseja 1940–50-luvulla soittaessaan että tänä päivänä Kolmen koplan tai Isojoen mieslaulajien kanssa esiintyessään. Muuntelulla tarkoitan Martin soitossa sekä pienimuotoista rytmistä että melodista

muuntelua, jo mainitsemaani sormitusteknistä muuntelua sekä tietenkin jousitusmuuntelua että myös sovitusten muuntelua. Sovitusten muuntelulla tarkoitan sitä, että Martti saattaa kesken kappaleen päätyä soittamaan stemmaa. Tätä stemmojen soittoa ei tapahdu kuitenkaan koskaan Martin soittaessa hengellistä musiikkia, vaan ainoastaan hänen soittaessaan pelimannikappaleita tai uudempaa tanssimusiikkia. Yleistäen voisi sanoa, että mitä tutumpi ja soitetumpi kappale on kyseessä, sitä enemmän muuntelua Martti soitossaan käyttää.

3.4 Pauli Korttesniemi (1929–2009) ”kahden sukupolven soittajana”

Viulisti Pauli Korttesniemi syntyi Isojoella, Kärjenkoskella, Korvenalan talossa 8.9.1929. Hän asui koko ikänsä Kärjenkoskella, asuen lyhyitä aikoja työreissuilla rakennusmiehenä Etelä-Suomessa, Turun saaristossa ja Ruotsissa. Hän oli kova työmies koko ikänsä, sillä rakennushommien lisäksi Pauli mainitsi tehneensä töitä niin muurarina kuin kirvesmiehenäkin. Lisäksi maanviljelyä ja karjanhoitoakin oli ”vaimon kans siinä kotona tehty sitä sitte. Ja se on sitte aina vaharannu lehmiä sen aikaa, ku moon ollu pois” (Korttesniemi 11.8.2006, haastattelu).

Paulin isä Eero Korttesniemi oli kuoromies, joka on soittanut sekä viulua että mandoliinia. Hän myös toimi avustavana lukkarina, sillä seurakunnan varsinaista lukkaria ei aina ollut mahdollista saada Kärjenkoskelle, joka sijaitsee noin 20 kilometrin päässä Isojoen kirkolta. Korttesniemen suku onkin ollut kanttorisukua – Isojoen seurakunnan ensimmäiset kanttorit ovat olleet Korttesniemiä. Lisäksi isä Eero Korttesniemi rakensi itse viuluja ja osasi nuotit. Hän sekä lauloi että soitti nuoteista – lähinnä juuri hengellistä musiikkia.

Kärjenkylä on ollut – ja on edelleen – pieni, vireä maaseutuyhteisö. Aikanaan siellä ”kaikki melekeen soitti jonki verran” (Korttesniemi 11.8.2006, haastattelu). Yhteydet muualle ovat olleet heikot ja matkat pitkät, joten kärjenkyläläisten soitossa on paljon yhteneviä piirteitä ja yhtenevää ohjelmistoa. Ulkopuoliset vaikutteet ovat olleet vähissä – tosin jonkin verran on lainattu ohjelmistoa kuulemma ”suomerruotalaasilta”, sillä Kärjenkoski on lähellä kielirajaa, ruotsinkielisen Pohjanmaan rajalla. Kun yhdessä on soitettu paljon, ja nuoremmat ovat kuulleet vanhempien soittoa, on itsestään selvää, että ohjelmisto ja tyyli periytyvät nuoremmille sukupolville.

Pauli olikin heti lapsesta asti kuullut sekä isänsä Eeron, Kankaanpään Yrjön, Lammimpään Vihtorin että muiden kylän viulistien soittavan sekä virsiä että kansanomaisempaa musiikkia. Samoin naapurissa asuneen Vallin Eeron soittamaa *Kielon jäähyväiset* Pauli muistaa ihailleensa, ”ja mä aattelin, että ku osaa joskus noin hyvin soittaa. Tuli olevana niin komiasti” (Korttesniemi 11.8.2006, haastattelu). Martin tavoin myös Pauli koki olevansa itseoppinut soittaja. Hänen isänsä, Kankaanpään Yrjö tai kukaan muukaan kylän viulisteista eivät häntä opettaneet, mutta hän sai

katsella ja kuunnella läheltä, sillä ”Yrjö tuli meille usein. Ja ne (isä ja Yrjö) soitteli sitte – polskista ruveten” (Kortesniemi 11.8.2006, haastattelu). Kansakouluaijana isä koetti opettaa hänelle nuotteja, mutta varsinaisesti Pauli mieltää oppineensa nuotinlunun vasta 1980-luvulla Isojoen harmonikkapiirissä.

Kyllä isä yritti mua vähä opettaakki siinä, kun mä olin kansakoulu. Ja niitä nuottia pöntätä mun päähäni. Mutta ei se oikeen luonnannu sitte. Kyllä maar se olis pitäny olla rehti opettaja. Kyllä mä ne itte oon opetellu sitte jäljestä päin – sen mitä minä osaan. Täs Isojoen harmonikkapiiris mä oon ne sitten oppinu kaikkein paremmin. Sinne ku mä menin parikymmentä vuotta sitte, ni emmä paljon c:tä a:sta erottanu. (Kortesniemi 11.8.2006, haastattelu.)

Viulun lisäksi Pauli koetti jo lapsena soittaa tuttuja kansakoululauluja sekä muilta soittajilta että myöhemmin radiosta kuulemiaan melodioita huuliharpulla sekä isän mandoliinilla. Myöhemmin hän soitti kannelta ja eläkepäivinä vielä haitariakin. Juuri haitarin kanssa hän opetteli nuotit, sillä hän kokee, että haitarilla nuotinluku oli paljon helpompi oppia, kun tietty sävel viivastolla vastaa tiettyä näppäintä haitarissa. Viulun kanssa ”pitää korva sen sanoa, että onko se nyt tuos vai eikö se o. Ei saa olla kovin huono korva joka viulua alkaa soittamaan” (Kortesniemi 11.8.2006, haastattelu). Myöhemmin opittuaan nuotinlukua haitarin kanssa Pauli sovelsi oppimaansa viulunsoittoon. Kuitenkin jos esimerkiksi Isojoen mieslaulajien harjoituksissa – jossa sekä Martti että Pauli soittavat aina viuluja – eteen tuotiin heille aivan uuden hengellisen kappaleen nuotit, tarkastivat sekä Pauli että Martti mielellään sävelet kotona haitarilla. Eli he ikään kuin opettelivat melodian ensin haitarilla ja melodian opittuaan opettelivat kappaleen viululla korvakuulolta.

Pienessä syrjäisessä Kärjenkylässä oli tuohon aikaan kolme tanssilavaa. Vartutuaan Pauli Kortesniemi soitteli kylällään nurkkatansseja ja kökkätansseja. Johtuuko kylän etäisestä sijainnista tai yhteisöllisyydestä, että Pauli on nuoremman sukupolven soittajista ainoa, joka ei ole nuoruudessaan soittanut tanssiorkestereissa. Hänen ohjelmistoonsa foksit ja tangot tulivat varsinaisesti vasta 1970–1980-luvuilla Isojoen pelimannit -yhtyeen perustamisen jälkeen. Muutenkin naimisiinmenon, perheenperustamisen ja talon rakentamisen myötä tuli myös Paulin soitossa ”välipäätä”.

Mutta sitten siinä tuli välillä niinku välipäätä. Ei nii soitettukaa ollenkaa sitte. Sillonki ku moon menny naimisiin, nii ei silloin sitte oikeen. [– –] Ja sitte tuliki nämä rariot, tuommoset magnefoonit ja rariot. Kaikki kulki ne kainalos mukana. Ei arvostettu oikeen tämmöstä että ois itte soittanu. Niinku nyton taas menny aivan toisippäin, että pitäis aina olla tämmöstä livenä musiikkia. Että vaikka se ois huonompaa, ni se on aina parempaa. Ainaki me tunnemme täs nii, ku meillon semmonen Kolomenkoplä täs. Ni aina kysytään kaikemmoosiin kissanristiäsiin. (Kortesniemi 11.8.2006, haastattelu.)

Paulin soittajan uran kenties aktiivisinta aikaa olivat kuitenkin eläkepäivät. Nuorena Kankaanpään Yrjöltä opitut kappaleet muisteltiin 70-luvulla uudelleen mieleen ja

sormiin, kun Isojoen pelimannit perustettiin. Samoin Pentilän Viljamilta ja Salosen Emmiltä opittiin paikallisia soitteita. Myös Pauli on soittanut niin Hoilareissa, Kolmenkoplassa, Isojoen haitaripiirissä kuin Isojoen mieslaulajissakin. Samoihin aikoihin Pauli alkoi itse myös säveltää kappaleita – kansanomaista musiikkia kuten valsseja, marsseja, sorttisia. Näistä kolme *Suvituulen tuomaa* (AK/5199 – 1), *Paulin sorttinen* (AK/5198 – 25) ja *Marssi* (AK/5199 – 2) hän soitti Erkki Ala-Könnille, tämän käydessä haastattelemassa ja tallentamassa viulistien soittoa Isojoella vuonna 1980. Lisäksi Pauli rakensi itse eläkepäivinänsä myös useamman viulun sekä itselleen että sukulaisilleen.

Musiikki ja viulunsoitto olivat Paulille tärkeitä harrastuksia koko hänen elämänsä ajan. Hänen soitostaan paistoivat soittoon keskittyminen, siitä nauttiminen, lämmin ja tärkeä suhde sekä soittimeen että musiikkiin. Hänellä oli mielestäni hyvin realistinen kuva omasta soittotekniikasta ja -tyylistään. Hän halusi kehittyä ja harjoitella: ”Se on tuo viulunsoitto... Ei siinä tuu ikinä valamihiksi. Mä luulisin asian nii, että vaikka kuinka hyvin osaa soittaa, nii siitä ittestänsä löytää viä vikoja – rupeaa oikeen kriittiseksi olehen” (Kortesianiemi 11.8.2006, haastattelu). Viulu oli hänellä mukana aina, jos oli pienikin mahdollisuus siihen, että voisi musisoida. Kesällä 2008 Isojoella järjestetyn *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -esityksen jälkeisenä päivänä juhlimme mökillämme Isojoella sisareni valmistujaisjuhlia. Sisareni Pilvi Talvitie oli mukana soittamassa esityksissä ja oli oppinut tuntemaan sitä kautta sekä Martin että Paulin, ja tahtoi kutsua myös heidät vaimoineen juhliinsa.

Olimme kahvitelleet ja jutelleet jo muutaman tunnin, kun aloimme Pilvin kanssa pohtimaan, että olisiko meillä mökillä tarpeeksi soittimia, että voitaisiin soittaa kaikki yhdessä muutama kappale vieraille. Viuluja ei ollut tarpeeksi, joten pähkäilimme ja pohdimme, että jos Esko soittaisikin tällä kertaa alttoviulua ja Pilvi harmonia vuorotellen Lassen kanssa, niin sitten Martti ja Pauli voivat soittaa Pilvin ja Eskon viuluilla. Asiaa jahkattiin pitkään, ja lopulta sitä sitten ehdotettiin Martille ja Paulille.

”Niin, että jos soitettas?”, totesi Pauli ”Juu, kyllä mulla on fiululoota tuola peräkontis.”

”Jaa, niin kyllähän mullaki fiulu mukana on.”, säesti Martti ja lähti Paulin perässä autolle viuluun noutamaan.

Pilvin ja mun pohdinta, pähkäily ja säätäminen osoittautuivat aivan turhaksi. Olisihan se pitänyt jo tietää, ettei pojat minnekään lähde ilman viuluja. (Talvitie-Kella 25.7.2008, tutkimuspäiväkirja.)

Muutamia viikkoja Tampereella tammikuussa 2009 esitettyjen väitöskirjakonserttien jälkeen Paulilla todettiin vakava sairaus. Viimeiseksi yhteiseksi soitoksemme jäi Tutkivan teatterityön keskuksen lavalla esitetty *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -esitysten viimeinen näytös, joka on tallennettu osaksi tätä väitöskirjaa. Kuulin Martilta ja Paulin vaimolta Anja Kortesianiemeltä, että sairaus vei Paulilta

myös soittamisen halun. Kävin Korttesniemessä kuitenkin vielä huhtikuussa 2009, ja kun Pauli sanoi lähtiessäni, että ”Soitellahan!”, luulin hänen tarkoittavan, että soitellaan puhelimella, että koska olen seuraavan kerran tulossa Isojoelle. Hän kuitenkin korjasi väärinkäsitykseni hymyillen: ”Niin viuluilla”. Tuo kerta jäi viimeiseksi tapaamisksemme, mutta Paulin eleistä ja ilmeistä välittyi minulle se tärkein: vaikka sairaus oli todella raju ja nopeasti etenevä, vaikka Paulin fyysinen kunto heikkeni nopeasti, meidän välisemme ystävyys ja yhdessä soittamisen kokemukset olivat olleet hänellekin tärkeitä. Toukokuun 30. päivänä 2009 soitimme Martin kanssa Isojoen kirkossa Paulin siunaustilaisuudessa Konsta Jylhän *Vaienneen viulun*.

Pauli Korttesniemen soittotyyli

Kuten Martti Viitalähteen, myös Pauli Korttesniemen soittotyyliä analysoidessani minulla on ollut käytössäni monenlaisia aineistoja. Ensin tutustuin Pauliin ja hänen soittotyyliinsä yhteisissä haastattelu- ja soittotilanteissa. Pian tapaamisen jälkeen esiinnyimme jo yhdessä useissa tilaisuuksissa – soittaen sekä isojokisia pelimannisoitteita että hengellistä musiikkia. Sekä haastattelu- ja soittotilanteista että esiintymistilanteista on videotallenteita runsaasti noin kolmen vuoden ajalta. Tätä aineistoa on paljon enemmän kuin on tätä tutkimusta varten mahdollista analysoida, mutta se kaikki on kuitenkin kerätty. Jokainen soittotuokio ja jokainen erilainen esiintymistilanne ovat varmasti vaikuttaneet minuun ja analyysiin. Myös sen jälkeen, kun yhteiset soitot Paulin kanssa päättyivät, minulla on ollut mahdollista palata yhteisiin soittohetkiimme näiden videotallenteiden avulla. Lisäksi Erkki Ala-Könni on vuonna 1980 tehdessään aineistonkeruumatkan Etelä-Pohjanmaalle tallentanut Paulin soittoa, kolme sävellystä. Kaikki kolme kappaletta ovat Paulin itsensä säveltämiä. Lähemmin olenkin aineistosta tarkastellut Paulin omia sävellyksiä ja niistä erityisesti *Suvituulen tuomaa* -valssia, jota hän soitti mielellään ja jonka hän esitti myös *Väitöskirja soi!* -konserttien kansansoittokilpailuudessa (ks. DVD Esitystaltiointi).

Aloittaessani Paulin soittotyylin analyysin minulla oli jo käsitys hänen elämänsä historiastaan. Tiesin, että hän soitti mielellään niin kansanmusiikkia, uudempaa tanssimusiikkia kuin hengellistä musiikkiakin. Kuitenkin hänen lapsuuden ja nuoruuden elämäkertomuksissaan korostuivat vanhat tanssisoitteet kuten polkat ja jenkat sekä hengellinen musiikki. Uudemman tanssimusiikin osalta hän mainitsi vain, että ”äiti oli pahana: ei tuommoisia saa soittaa” (Korttesniemi 11.8.2006, haastattelu). Aluksi suhtauduinkin hänen soittoonsa ja soittotyyliinsä ”vanhemman sukupolven soittajana ja soittotyylinä”. Vähitellen kuitenkin huomasin, että hän soitti mielellään myös uudempaa tanssimusiikkia. Esimerkiksi Kolmenkopla -nimisen yhtyeen ohjelmisto – johon sekä Pauli että Martti olivat osaltaan vaikuttamassa – koostui lähes täysin fokseista, tangoista ja valsseista. Samoin Pauli opetteli vanhemmilla päivillään soittamaan haitaria, että pääsi mukaan Isojoen haitariipiiriin, jonka ohjelmisto on vastaavasti myös uudempaa tanssimusiikkia.

Alkuoletuksistani huolimatta havaitsin Paulin soittotyylissä lopulta paljon piirteitä myös uudemmassa tanssimusiikista. Hänen omissa sävellyksissään ja pelimannisoitteissakin hän soitti silloin tällöin glissandoja ja käytti pitkää laulavaa joustia.

Pauli on säveltänyt kappaleen (*Suvituulen tuomaa*) omaa soittajataustaansa vasten. Ja sellaisena se on helppo ymmärtää. Jotain pelimannivalssin ja tanssimusavalssin tai siis hitaan valssin väliltä. Ehkä kuitenkin enemmän jälkimmäistä kuin ensimmäistä. (Talvitie-Kella 8.8.2007, soittopäiväkirja.)

Varioivat jousitukset

Pauli käytti viulussaan olkatukea. Se koska hän on tuon olkatuen hankkinut tai mistä lähtien hän on sitä käyttänyt on jäänyt minulle epäselväksi. Paulin vaimo Anja Kortesniemi epäili Paulin hankkineen ensimmäisen olkatukensa joskus vuoden 1980 paikkeilla (Kortesniemi Anja 31.10.2009, henkilökohtainen tiedonanto). Pauli ei pitänyt silti viuluun olkapään päällä, vaan enemmänkin solisluun päällä tai jopa alla. Leuka hänellä ei ollut leukatuen päällä, mutta kuitenkin hieman viulussa kiinni – lähinnä kielenpitimen kohdalla. Pään paino yksinään ei kuitenkaan pitänyt viulua paikallaan, vaan hän olisi voinut nostaa päänsä pois viulun päältä ja viulu olisi pysynyt paikallaan viulukäden varassa. Hänen olkavartensa nimittäin nojasi kylkeen, ja kun olkatuki esti viulun liukumisen, pysyi viulu tukevasti ja Paulin oli mahdollista siirtää viulukättä tai soittaa vibraattoja viulun asennon muuttumatta. Viulu oli siis sekä alaviistossa että kallistettuna soittajaan itseensä päin. Selkä hänellä oli yleensä suorana sekä soittaessaan istuen että seisten. Vain pää oli kallistettuna hieman eteenpäin, viulun suuntaan. (Ks. kuva 6.)



KUVA 6.
Pauli Kortesniemen (kuvassa oikealla) soittoasento – viulun paikka, jousikäden ja viulukäden asennot ja silmät Paulille tyypillisesti kohti joustia.
Kuva: Timo Talvitie.

Pauli seurasi silmillään yleensä jousen kulkua ja tällaisesta soittoasennosta se oli todella hyvin mahdollista. Ainoastaan silloin jos hän soitti nuoteista siirtyi viulu – ehkä tiedostamattakin – hieman sivummalle, jolloin myös jousi saattoi lähteä kulkemaan hieman vinossa talleen nähden. Pauli kuljetti nuottitelinettä aina mukanaan ja soitti mielellään nuoteista, vaikka ei niistä omien sanojensa mukaan juuri mitään ymmärtänytkään. Lisäksi hän oli sitä mieltä, että kyllä kappaleet pitää osata ulkoa. Varsinkin uudet kappaleet hän opetteli kotona viululla tai joskus haitaria apuna käyttäen hitaasti ulkoa, jonka jälkeen nuotit olivat telineellä lähinnä muistin tukena. Kuitenkin kun nuotti oli telineellä, Pauli siirtyi hyvin lähelle telinettä nähdäkseen nuotit, jolloin viulu automaattisesti siirtyi hieman sivummalle.

Jousesta Pauli piti kiinni kaikilla sormilla. Peukalo oli frossin alapuolella suorana ja kaikki muut sormet lepäsivät puun päällä frossin yläpuolella. Hänen rystysensä jäivät tässä asennossa ikään kuin hieman pystyyn, koholle. Viulukäden olkavarsi hänellä siis nojasi vasempaan kylkeen, ja myös jousikäden olkavarsi kulki hyvin lähellä kylkeä. Kun piti mennä alemmille kielille, Pauli nosti jousta lähinnä kyynärvarresta ja ranteesta, olkavarsi pysyi lähes paikallaan. Oliko tämä tapa syntynyt hänelle vasta myöhemmällä iällä, sitä en huomannut häneltä koskaan kysyä. Hän kuitenkin silloin tällöin valitteli kipuja olkapäässä, josta syystä hän vältti olkavarren nostamista sivulle niin soittaessa kuin kaikessa muussakin toiminnassaan.

Aloittaessani Pauli Kortesiemenen soitto-tyylin imitoimista, eteeni osui ensimmäisenä sama jousitustekninen ilmiö kuin monen muunkin aineistoni soittajan kanssa. Veto- ja työntöjouset ja niiden vaihtelu kulkevat kuunnellessa luontevasti, mutta omassa soitossa, itselle ne eivät tunnukaan luontevilta.

Omaksuin *Paulin sorttisen ja Suvituulen tuomaa* nopeasti. Varmaan siksi, että olin kuullut niitä aiemmin. Pauli soittaa nauhalla sorttisen kolme kertaa läpi. Ekalla kierroksella on ”mulle sopivat” jousitukset. Tokalla ihan päinvastaiset, kummalliset. Vikalla kierroksella taas ”tavalliset”. Suurimmiksi kysymyksiksi jäävät: Onko mulle luonteva Paulille luonteva? Epäilemättä ei. *Miksi* mulle luonteva on sitten eri kuin Paulin luonteva? Mistä nämä luontevuuden erot johtuu? (Talvitie-Kella 2.5.2007, soitto päiväkirja.)

Etsittäessä vastausta miksi-kysymykseen, voidaan varmasti palata (klassisen musiikin pitkään traditioon pohjautuvaa) soitonopetusta saaneen musisoivan tutkijan saamiin oppeihin. Samoin voidaan palata kyseisen musiikin estetiikkaan. Kuitenkin merkittävämpää kuin analysoida näitä oppeja ja estetiikkaa on huomioda se, että Paulille (tai yhtä lailla Eemelille tai Emmillekään) näillä opeilla ja estetiikalla ei tuntunut olevan merkitystä. Viulisti kuulee Paulin soitosta sen, että jousi kulkee *Paulin sorttisen* toisella kierroksella eri suuntaan kuin ensimmäisellä ja kolmannella, mutta se ei häiritse kuulokuvaa – eikä se häirinnyt Paulia. Jos se olisi häirinnyt, niin hän varmasti olisi jo ensimmäisessä tai toisessa tahdissa sitonut kaksi säveltä yhteen ja näin päätyynyt taas vetojouset lähteviin kuudestoistaosakuviioihin (kuten itse olisin tehnyt), tai jopa nostanut jousen kantaan kappaletta alusta kerrattaessa (kuten huomasi Martin usein tekevän).

Pauli varioi jousituksia kaikissa kappaleissa. Välillä hän sitoo säveliä yhteen, välillä soittaa kaikki sävelet erikseen. Sävelten sitomisessa, jousituskaarissa ei ole havaittavissa samaa logiikkaa kuin esimerkiksi Emmi Salosella. Sen sijaan Pauli tuntuu sitovan säveliä yhteen aivan oman mielensä mukaan ja joka kerta eri tavalla. Jos kansanomaiselle tanssimusiikille on tyypillistä variointi ja muuntelu, ilmenee se varsin hyvin juuri näissä Paulin jousituksissa. Hän ei juurikaan muuntele melodiaa, ja hän lisää korukuvioita tai heleitä melodiaan hyvin hienovaraisesti, mutta jousitusten avulla hän muuntelee sävelmiä.

Pauli soittaa paljon kärkipuolella jouta, mutta tarvittaessa siirtyy myös jousen kantapuolelle. Kuitenkaan aivan kantaan asti hän ei vedä jouta. Tähän vaikuttaa varmasti jousikäden käsivarren asento ja kulku – sekä jo aikaisemmin mainitsemani kipeä olkapää, jota ei voisi olla liikuttamatta, jos haluaisi soittaa aivan jousen kanssa. Lisäksi Pauli pitää rannetta suhteellisen alhaalla, joten jos hän tahtois päästä jousella aivan kantaan asti, hänen täytyisi nostaa ranne eri asentoon tai muussa tapauksessa jousi kulkisi vinoon. Pauli oli kuitenkin ilmeisen tarkka jousen kulustaltan suuntaisesti (sillä silmät olivat hänen soittaessaan juuri jousessa), joten jousi pysyi pois aivan kannasta, jolloin se pysyi koko ajan myös suorassa tallaan nähden mahdollisimman hyvän äänenlaadun muodostamiseksi. Samoin kuin jousen paikkaa myös jousen pituutta Pauli muuttaa kappaleen ja tilanteen mukaan. Hänen ei voi sanoa soittavan lähinnä lyhyillä tai lähinnä pitkillä jousilla. Hän ei puntita tai aksentoi jousella melodiaa, vaan hänen jousenkäyttönsä (jousen vauhdin ja voiman suhteen) on suhteellisen tasaista.

Paulin käyttämät koriste-elementit

Vaihtelevien jousitusten lisäksi Pauli koristelee soittoaan silloin tällöin hienovaraisesti. Hän saattaa soittaa muutamia koruja, jotka ovat lähinnä heleitä ylöspäin (eli painaessaan esimerkiksi 1-sormella e-kielellä fis-säveltä, hän soittaa 2-sormella, g-sävelellä heleen). Hän soittaa näitä heleitä kuitenkin hyvin vähän. Esimerkiksi *Su-
vituulen tuomaa* kappaleessa ainoastaan B-osan lopussa on kohta, johon hän silloin tällöin soittaa heleet. Samoin *Paulin sorttisen* B-osan alussa hän saattaa soittaa heleet muutamassa eri kohdassa. En tullut koskaan pyytäneeksi Paulilta, että hän olisi soittanut kappaleet selkeästi hitaammassa tempossa. Martin kohdalla tämä johti siihen, että Martti käytti näitä pieniä koristelu- ja muunteluelementtejä huomattavasti enemmän. Voisi ajatella, että myös Paulin kohdalla olisi muutos ollut samansuuntainen.

Samalla tavalla kuin korusäveliä, myös vibraatto Pauli soittaa hyvin vähän. Ikään kuin hän käyttäisi vibraatto koristeena lähinnä värittämään pitkiä säveliä. Voi myös olla, että kyse on soittoteknisestä asiasta, sillä Paulin on soittoasennollaan ehkä vaikea tuottaa vibraatto esimerkiksi 1-sormelle. Sen sijaan 2- ja 3-sormilla vibraaton soittaminen on helpompaa. Samoin vibraatto on helpompaa soittaa pitkille sävelille kuin lyhyille sävelille, jolloin hitaampikin vibraatto ehti ”sytymään” sävelen aikana.

Samoin kuin Paavo Santaheinin ja Martti Viitalähteen soitossa, myös Paulin soitossa kuuluu siellä täällä glissandoja. Esimerkiksi *Suvituulen tuomaa* -valssissa hän soittaa 2-sormella saman cis^2-c^2 -kulun välillä sormea nostaen ja välillä kielen pintaa liu'uttaen. Se, että hän muuntelee tapaa osoittaa, että hänen valintansa välillä soittaa glissandoa ja välillä ei on tietoinen. Glissandojen määrä kappaleissa riippui soittotilanteesta ja soitettavasta kappaleesta. Harjoitellessamme yhdessä Paulin ja Martin kanssa väitöskirjakonsertteja varten, Martti halusi kerrata *Ramona*-valssin, vaikka muu Neliapila-orkesteri ei ollutkaan paikalla. Minä ja Pauli yhdyimme soittoon mukaan, vaikka emme varsinaisissa konserteissa kappaletta esittäneetkään. En ollut kuullut Paulin aikaisemmin soittavan tätä valssia, mutta tuossa valssissa hän soitti enemmän glissandoja kuin koskaan aikaisemmin olin kuullut hänen soittavan. Myös Ala-Könnille vuonna 1980 soittamissaan omissa sävellyksissään hän käyttää glissandoa muutaman kerran *Suvituulen tuomaa* -valssissa. Hänen samasta kappaleesta väitöskirjakonserteissa esittämässään versiossa hän samassa kohdassa, joka toistuu neljä kertaa, soittaa kolme kertaa glissandon, mutta yhdellä kerralla jättää sen soittamatta. Näillä kolmella kerralla hän liu'uttaa 2-sormea ja soittaa jousella samalla kaaren näiden cis^2-c^2 -sävelten välille. Tuolla yhdellä poikkeavalla kerralla hän soittaa jousella sävelet erikseen ja nostaa sormeaan, jolloin glissandoa ei kuulu.

Jousitusten, helesävelien, vibraaton ja glissandojen lisäksi Paulin soitossa on vielä eräs soittotyylin piirre, jota kenenkään muun aineistoni soittajan soitosta ei ole havaittavissa. Samoin kuin esimerkiksi Paavo Santaheini, myös Pauli soittaa vapaiden kielten säveliä (D-, A- ja E-kielet) välillä vapaina kielinä, välillä 4-sormella. Poikkeava piirre muiden soittoon on kuitenkin se, että silloin tällöin hän tuplaa tuon sävelen. Tällä tarkoitan sitä, että samalla kun hän soittaa vapaa A-kielen, hän saattaa soittaa saman a-sävelen D-kieleltä 4-sormella (ks. DVD Vapaan kielen tuplaus). Muuten Pauli ei oikeastaan lainkaan soita pariääniä, mutta tämän priimi-intervallin hän soittaa silloin tällöin osien loppuihin.

Pauli muunteli myös hienovaraisesti kappaleiden sovituksia (tällä en tarkoita rakenteellista sovittamista, vaan lähinnä viululla soitettavia stemmoja). Hän siirtyi silloin tällöin yhdessä soittoessamme kesken kappaleen soittamaan stemmaa tai melodiaa oktaavia ylempää. Nuotteja näihin stemmoihin tai melodiaan oktaavia ylempää ei koskaan ollut. Viulistille oktaavia ylempää soittaminen ei ole yhtä helppoa kuin esimerkiksi pianistille, joka vain siirtää kätensä oktaavia ylempäs ja soittaa samoilla sormituksilla käsien ja sormien lihaskuistissa olevat liikkeet. Viulistille helppo transponointi on kvintti, jolloin vain siirrytään yhtä kieltä alemmas tai ylempäs (esim. D:ltä G:lle tai D:ltä A:lle), eivätkä sormitukset tai kielenvaihdot muutu muuten. Oktaaveja soitettaessa tilanne on monimutkaisempi, sillä sormitukset ja kielenvaihdot muuttuvat täysin. Melodia pitää osata suhteellisen hyvin korvakuulolta, jotta pystyy soittamaan sen täysin eri kohdasta, erilaisilla sormituksilla ja kielenvaihdolla.

Toisin kuin Martti, Pauli saattoi soittaa melodiaa oktaavia ylempää myös hengellistä musiikkia Isojoen mieslaulajien kanssa soitettaessa. Havaitsinkin, että vaikka Martti oli aikanaan ollut esimerkiksi Isojoen kansanpelimannien vastuullisena johtajana, otti Pauli Isojoen mieslaulajien säestysryhmässä vastuullisen roolin. Tämä

johtui nähdäkseni siitä, että Pauli oli ensinnäkin kanttorisukua ja hänen lapsuuden kotonaan oli soitettu paljon virsiä ja muuta hengellistä musiikkia, mistä syystä soitettu musiikki oli hänelle omempaa ja tutumpaa kuin Martille. Toiseksi hengellistä musiikkia soittaessaan he soittivat lähes aina nuoteista, ja kun Pauli tunsi nuotit hie- man paremmin, tuli hän ehkä tahtomattaankin ottaneeksi vastuullisemman roolin säestysryhmässä kuin Martti.

3.5 Karijokiset viulunsoittajat Viljo Virtanen (1893–1977) ja Paavo Santaheini (1926–)

Kun tutkimuksessani tarkastelen nimenomaan tanssimusiikkikulttuurissa ja tanssisoittajien soittotyylissä tapahtuneita muutoksia ja muuttumattomuutta, havainnollistaa karijokisten Paavo Santaheinin ja Viljo Virtasen soittotyylien vertailu saman kappaleen osalta uuden tanssimusiikin myötä soittajien tyylissä tapahtuneita muutoksia. Oletettavaa on lisäksi, että Paavo on oppinut kappaleen Viljolta ja sitä soittaessaan muokannut siitä omalle tyylilleen sopivamman version. Esittelen ensin kuitenkin soittajien elämäнкаaret, jotta lukijan on helpompi ymmärtää eri sukupolviin kuuluvien soittajien soittotyyliessä havaittavia eroja.

Hääpelimanni ja perinteenvälittäjä Viljo Virtanen

Viljo Armas Samuelinpoika Virtanen syntyi 6. tammikuuta 1896 Karijoella. Hän kertoo perineensä musiikillista lahjakkuutta sekä isän että äidin puolelta. Äidin isä oli Karijoen kuuluisa Klockasenmäellä asunut pelimanni Klockas-Antti eli Antti Rosenblad (1821–1874). Viljon isän äiti oli myös kuuluisa lauluiminen Kustaava Rutila (os. Höglom), joka tunnettiin paikkakunnalla veisaajana: ”se veisas toisinaan kilpaa kirkoski, sen kuuluisan kovaäänisen Laurelli-kanttorin kans niin, et innostui huutamaan ylitte kanttorin äänen” (Virtanen 1973, haastattelu). Viljon isä ei Viljon itsensä, eikä ystävänsä Topi Luoman mukaan ollut soittomiehiä. ”Virtas-Samppa oli sellaanen monitietoonen ja -taitoonen, kansanparantaja ja silloli pirusti palijo kaiken maailman muistiinpanoja. Se oli hyvä riimittelmähän. [--] Ja Virtas-Samppa oli se, joka amatööriinäytelmähomman toi Karijoelle. Siellon kaikki Klaus Kurjet ja Elinan Surmat on näytelty täälä. Ja Virtas-Samppa teki kulissit ja pikkukärryillä niitä sitte rehas milloin mihinäki”, kertoi karijokinen opetusneuvos ja kansanmusiikkimies Topi Luoma (26.7.2005, haastattelu). Soittaja tai ei, Virtas-Samppa valmisti kuitenkin huoneurut ja soitteli niillä koraaleja nuoteista. Viljo oli urkujen rakentamisen aikaan vielä nuori noin 7 vuoden ikäinen, mutta hän muistaa kun isä teki urkuja monena talvena ”semmosena välitöinä ja talvitöinä”. Isä oli saanut ohjeet ja mitat kirkkoherra

Topias Paloselta, joka itse oli rakentanut useammatkin huoneurut ja asensi, korjasi ja viritti Karijoen seurakunnalle Kurikasta hankitut urut.

Viljo Virtasella oli kolme nuorempaa veljeä: Lauri, Eino ja Vieno. Kaikki olivat enemmän tai vähemmän soittamisen kanssa tekemisissä. Laurin sanotaan olleen viulistina paras, Einon puolestaan tehtyä varsinkin sotien jälkeen pitkän soittajan uran kruunuhäissä ja tanssiorkestereissa. (Luoma 1969, 12.) Veljekset saivat lapsena kuulla urkujen soittoa, mutta myös virsikanteleen soittoa. Heidän setänsä Otto Laitanen soitti virsiä virsikanteleella. Viljo kertoo, että ”ei sillä (virsikanteleella) olis saanut soitetukskaan maallisia... kyllä me (pojat) koitimma joskus yrittää, mutta eihän se käyny yhdellä kielellä” (Virtanen 1973, haastattelu).

Viuluun Viljo tarttui jo 6–7 vuoden iässä. Äidiltään veljekset oppivat Klokka-Antin soitteita, samoin isänäidiltä he oppivat muutamia polskia. Äiti ja isänäiti ilmeisesti lauloivat melodioita, jotka veljekset sitten opettelivat soittamaan viululla. Lisäksi Virtasten naapurustossa asui Kalle Uusi-Prosi (1867–1955), joka oli omana aikanaan merkittävä hääpelimanni ja viulusti Karijoella.

Kato siitä Virtasesta ei oo kun puoli kilometriä Uudelle-Prosille ja sitte on heti niitä pelimannia ollu toisellaki puolen. Ja aina sellasia vaikuttehia on ollu, kun ne on ollu sellasia opinhaluusia nämä virtaslaaset – sellasta valistunutta väkiä. Sitte sellaanen luontaanen uteliaisuus, joka on pannu opettelemahan vähä itteki jotaki. (Topi Luoma 26.7.2005, haastattelu.)

Virtasen viulistiveljekset ovat saaneet ohjelmistoa ja vaikutteita lähinaapurustosta, mutta runsaasti myös ruotsinkieliseltä Pohjanmaalta, johon Karijoki rajautuu. Kie-liraja oli selkeä ja tiedostettu, mutta karijokiset kävivät ”lainaamassa” ruotsalaisten puolelta kappaleita.

Äitinsä ja isoäitinsä tavoin Viljo Virtanen on myöhemmin itse toiminut perin-teenvälittäjänä nuoremmille sukupolville. Topi Luoma (1969) kirjoittaakin Viljosta:

Hänen suuret ansionsa ovat nimenomaan siinä, että hän on toiminut ikään kuin siltana menneen ja nykyajan välillä. On mahdotonta mitata sen työn arvoa, minkä hän on tehnyt tallettaessaan huomattavan määrän vanhoja karijokisia soitteita ja lauluja sekä henkilökuvia monista karijokisista pelimanneista.

Yhdessä Topi Luoman ja Paavo Santaheinin kanssa Viljo perusti jo 1950-luvulla Karijoen pelimannit -nimisen yhtyeen. Yhdessä tämä kolmikko alkoi järjestää myös pyhäinpäivästä 1958 lähtien Karijoen pyhäinpäiväsoittoja. Yhtye esiintyi sekä Suomessa että teki muutaman ulkomaan esiintymisenkin. Lisäksi heidän soittoaan tallennettiin ja lähetettiin Yleisradion ohjelmissa. Karijoen pelimannien ohjelmisto koostui lähinnä Viljo Virtasen ohjelmistosta. Hän opetti polskat ja polkat Topille ja Paavolle. Topi Luoma puolestaan kirjoitti kaikki Viljo Virtasen heille opettamat kappaleet nuoteille. Tätä nuottimateriaalia on säilynyt kymmeniä paikallisia soitteita, vaikka Topi kertookin, että hän ajattelemattomuuksissaan aikanaan heitti kappaleista ison osan pois ja säilytti vain ne, jotka olivat todistetusti karijokista alkuperää. Muualta

tulleet soitteet tai toisinnot eivät päässeet Topin arkistoon. Tämä selitti paljolti sitä, kun ihmettelin, ettei naapurikunnista Isojoelta ja Karijoelta löydy juurikaan samaa tanssimusiikkiohjelmistoa. Oletettavasti samalla tavoin kuin Topi on heittänyt pois ”ei paikalliset eli ei niin arvokkaat” -soitteet, ovat myöskin Isojoen pelimannit aikanaan valinneet ohjelmistonsa juuri paikalliset soitteet. Kansanmusiikin revivaalin aikaan paikallisuus ja seutujen omat toisinnot olivat arvossaan. Todellisuudessa paikkakunnilla on oletettavasti soitettu aikanaan samojakin tulopelejä, marsseja ja polkkia kuin missä tahansa muuallakin Etelä-Pohjanmaalla, mutta tanssimusiikin siirryttyä estradimusiikiksi ovat isojokiset halunneet esitellä isojokista ja karijokiset karijokista, joten esitettäväksi on ymmärrettävästi valittu paikalliset soitteet.

Viljo Virtasen erityinen piirre viulistina oli se, että hän soitti hyvin paljon kapaleita es-duurissa. Erkki Ala-Könni erehtyy haastattelussa toteamaan Viljolle, että ”niin se on helppo sormille”, johon Viljo vastaa napakasti:

No ei se mikää helppo ole sormille! Mutta sillä sai melkeen toiset soittajat vaike-
nemaan, kun soitti es-duurissa. Ei ne nimittäin soittanu mielellään siitä. Hyvin
harva siitä soitti, että sillä sai niinku ylpeilläki. (Virtanen 1973, haastattelu.)

Tuolla viulisteille hankalalla es-duurilla on kenties ollut helppo hurmata myös kansansoittokilpailujen tuomaristot, sillä Viljo soitti useissa kansansoittokilpailuissa niin Karijoella kuin kauempanakin ja voitti myös monta palkintoa soitollaan. Viljo Virtanen on myös itse säveltänyt muutamia sävelmiä. Lisäksi hän on vanhemmilla päivillään rakentanut akordisitran. Myös akordisitra on kirkkoherra Palosen peruja. Palonen oli seuroissa ja saarnamatkoilla säestänyt lauluja itse rakentamallaan akordisitralla.

Tanssisoittaja Paavo Santaheini

Viulisti Paavo Santaheini on syntynyt 11.6.1926 Karijoella – maantieteellisesti virallisesti suomenruotsalaisen Lapväärtin puolella, mutta hän pitää itseään karijokisena. Paavo Santaheini kokee saaneensa soitonlahjat äitinsä Maria Rantaprosin suvusta. Prosin suku on vanha karijokinen suku, jossa on ollut paljon soittajia. Kenties kuuluisimpana viulistina jo mainittu Kalle Uusi-Prosi. Myös Paavon isä Arvo Uljas Santaheini on ollut taitava laulaja, ja hän opettikin Paavolle laulaen melodioita, jotka Paavo sitten opetteli soittamaan viululla. Paavon ensimmäinen soitin on ollut huuliharppu, jolla hän soitteli tuttuja ja helppoja lauluja. Viulu tuli kuitenkin mukaan hyvin pian. Paavolle kunnostettiin naapurin vanha viulu: ”Se oli täällä loukoolla tehty sitte vain sellaanen hyvin vaatimaton. Ollu rikki ja sitä sitte korjattihi” (Santaheini 24.5.2006, haastattelu).

Myöskään Paavo ei koe saaneensa varsinaista soitonopetusta. Isä opetti laulaen melodioita, Paavon täti oli opettajana kansakoulussa ja opetti kansakoululauluja. Lisäksi Karijoen paikallinen kanttori oli vähän opettanut nuotinluvun alkeita, mutta varsinaisesti Paavo kertoo opetelleensa nuotinluvun lopulta itse. Hänestä kehittyikin

taitava nuotinlukija, ja 1940-luvun lopulla hän tilasi postitse kaikki Kärjen sävellykset. Nuotinlukutaitoiselle löytyi heti innokkaita soittokavereita: ”Ja kyllä niitä oli sitte niitä hanuristia täs. Ne kävi aina sitte täs, että mä opetin melodian” (Santahaini 24.5.2006, haastattelu).

Paavo Santahainin ensiesiintymiset olivat kansakoulussa ja paikallisilla raittiusjuhlilla. Jo 1940-luvun ensimmäisinä vuosina, ripille pääsyn jälkeen ja ennen armeijaan menoa vuonna 1944 Paavo soitti paljon paikallisissa nurkkatansseissa. Pian Paavo pyydettiin myös säestämään kansantanssianhuja. Varsinaisen tanssisoittajan uran Paavo kokee kuitenkin alkaneen vasta vuodesta 1943 ensimmäisen varsinaisen orkesterin perustamisen myötä. Veri veti kuitenkin Paavo uudemman, Amerikasta siirtolaisten mukana ja radiosta ulkomaan kanavilta kuullun tanssimusiikin puoleen jo ennen orkesterien perustamista.

Mä olin kauhian innostunu siitä, ku niitä meni Lapväärttiin sitte näitä – joku Pauhina-niminen orkesteri, mun edeltäjiä... Herralan Heimo – ja ne tuli sitte pyörällä. Ja se oli sitte niinku ois taivaaseen päässy, ku se otti haitarin ja soitteli kun se orotti kavereita – tuo Niemen Lasse. Mä olin sitte nii, että ei sen parempaa ollu, ku se veti hanuria. [– –] Grammariaki sitte oli, kun tuli Amerikastaki yks Mäenpään Jussi sinne naapuriin. Se oli kova sana kans. [– –] Ja kans mun sukulainen se Elle (tuli Amerikasta) niin... Saatihin niiltä sitte levyjä lainata. (Santahaini 24.5.2006, haastattelu.)

Soittajapojat oli Paavon ensimmäisen tanssiyhtyeen nimi. Yhtye sai oikein harjoitus-tilat seurantalolta, jossa oli kamiinakin, joten siellä saattoi soittaa talvellakin. Into oli ilmeisen kova, ja tanssitilaisuuksia alettiin kiertämään heti kun siihen tilaisuus suotiin.

Mentiin Pätänehelle pitähän iltamaa. Mentihin sitte ja kyllä sielloli tota väkiä. Nuori kansa katto sitte... se oli niin suurta silloin. Mutta parimarssia vaan sai mennä. Ei silloin tanssilupaa ollu. Mutta sitte me mentihin Vanhankylähän ja sieltähän se alakas (varsinaasesti) sitte. Meilloli kolomet häät sitte jo -43. [– –] Kyllä siä sitte yökortteerin sai koriilta flikoolta, kun oli kakspäiväiset (häät). Ku sanoo, et on pitkä matka, nii ei tarvinnu lähtiä kotia sitte. Että kyllä niitä kirjeenvaihtokaveria sitte tuli, ku -44 meni armeijaan. (Santahaini 24.5.2006, haastattelu.)

Soittajapoikien jälkeen tulivat tanssiorkesterit nimiltään Tempo, Taikayö, Heinäluomat, Prosin trio ja niin edelleen. Paavo on tehnyt elämäntyönsä sekä metsätyömiehenä että tanssisoittajana. Metsätöissä hän kiersi sekä lähiseuduilla, Keski-Suomessa ja Ruotsissa. Tanssiyhtyeiden kanssa piiri oli kenties pienempi, mutta kysyntä sitäkin suurempi. Lähiseuduille kuljettiin pyörillä ja kauemmas sitten autolla. Paavo onkin kiertänyt Etelä-Pohjanmaan, ruotsinkielisen Pohjanmaan ja Satakunnankin tanssilavoja tanssiorkesterien kanssa enemmän kuin muut tässä luvussa esittelemäni soittajat. Lisäksi Paavo ei mennyt koskaan naimisiin, eikä hänellä ole lapsia, joten

tanssiorkesterien kanssa kiertäminen jatkui katkeamattomana huomattavasti pidemmälle kuin muilla soittajilla.

Vaikka Paavo Santaheini kiersi tanssiorkesterien kanssa soittamassa uutta tanssimusiikkia tanssivalle kansalle, ei se estänyt häntä osallistumasta kansansoittokilpailuihin. Kilpailuissa soitettiin vanhempaa tanssimusiikkia kuten polskia, polkkia, sorttisia ja valsseja, ja niitä järjestettiin Etelä-Pohjanmaallakin vuodesta 1907 lähtien. Paavo menestyi kilpailuissa hyvin:

Kyllä minä sain Lapuallaki, ku oli kaikki parahat kilipailemas, ni toisen palakinnon kansansoitos. Ja sitte oommä usiamman saanu. Ensimmäisiä palakintojaki – Jalasjärvellä ja täällä Karijoellaki, kun alakas nämä (Karijoen pyhäinpäiväsoitot). (Santaheini 24.5.2006, haastattelu.)

Paavo Santaheini oli yhdessä Topi Luoman ja Viljo Virtasen kanssa jo 1950-luvulla perustamassa Karijoen pelimannit -nimistä yhtyettä. Viulisti ja perinteentaitaja Viljo Virtanen opetti Paavolle paljon paikallista musiikkiperinnettä, polskia ja polkkia. Yhdessä tämä kolmikko alkoi järjestää pyhäinpäivästä 1958 lähtien Karijoen pyhäinpäiväsoittoja. Aluksi tapahtuma järjestettiin kansansoittokilpailuina Karijoen nuorisoseurantalolla, ja Paavo itsekin osallistui kilpailuihin hyvin aktiivisesti. Kymmenen vuoden aikana kiinnostus kilpailuihin ilmeisesti hiipui vanhojen mestareiden, hääpelimannien jäätyä pois. Kansanmusiikin uusi innostus oli kuitenkin jo nostanut päätään ja esiintyviä yhtyeitä oli perustettu eri puolilla Etelä-Pohjanmaata, joten vuodesta 1968 lähtien tapahtuma muuttuikin konserttimuotoiseksi. Pyhäinpäiväsoittojen perinne on jatkunut katkeamattomana tähän päivään asti ja Karijoella juhliittiinkin 1.11.2008 pyhäinmiestenpäivänä 50-vuotisjuhlakonsertin merkeissä.

Tapahtumajärjestämisen lisäksi Karijoen pelimannit kiersivät 1950–1970-luvuilla vaihtelevilla kokoonpanoilla esiintymässä niin kotimaassa kuin Ruotsissakin. Viljo Virtasen sairastumisen ja poismenon jälkeen yhtyeen toiminta kuitenkin vähitellen lakkasi. Sen jälkeen Paavo on soittanut muun muassa 17 vuotta Viihdekuoro Hoi-larien säestisyhtyeessä. Kotona omaksi ilokseen ja tuttujen soittokavereiden kanssa hän on soitellut niin kauan kuin fyysinen kunto on antanut myöden.

Viljo Virtasen ja Paavo Santaheinin soittotyöliien vertailua

Sekä Viljo Virtaselta että Paavo Santaheiniltä on tallennettu Kansanperinteen arkistoon heidän oma versionsa samasta kappaleesta, valssista. Viljo Virtanen on soittanut oman toisintonsa Erkki Ala-Könnille vuonna 1973 kotonaan Karijoella nimellä *Könnin valssi*. Paavo Santaheini on puolestaan soittanut oman toisintonsa jo vuonna 1955 Virroilla järjestetyissä kansansoittokilpailuissa nimellä *Vanha kauhajokelainen häävalssi*. On syytä olettaa, että Paavo Santaheini on oppinut kappaleen nimen omaan Viljo Virtaselta. Virtanen (1973) puolestaan kertoo Ala-Könnille soitto- ja haastattelutilanteessa, että Eemeli Risku olisi tuonut valssin aikanaan Karijoelle.

Tallenteet ovat toisaalta hyvin vertailukelpoiset, kun molemmat karijokiset viulistit soittavat samasta kappaleesta oman toisintonsa. Toisaalta valsseja kuunnellessa ja niistä soittotyylejä tulkittaessa täytyy ottaa huomioon, että Paavo on ollut vuonna 1955 vasta 29-vuotias, kun taas Viljo on soittanut kappaleen Ala-Könnille 77-vuotiaana. Iän vaikutusta soittoon ei voi sivuuttaa, ja tutkijan tulee ottaa se tulkintoja tehdessään huomioon. Viljon soitosta tulee pyrkiä kuulemaan varsinainen soundi ja tyyli sen takaa, että 77-vuotiaan miehen kädet tärisivät jo. Eli esimerkiksi jos Viljo onkin aikanaan soittanut pitkällä jousella, niin käsien tärinä on johtanut siihen, että hän soittaa tallenteella hyvin lyhyillä jousilla ja kärkipuolella joustaa. Lisäksi tutkijan täytyy ottaa Paavon ja Viljon toisintoja verratessaan huomioon soittotilanne. Viljo on soittanut tämän kyseisen version valssista kotonaan soitto- ja haastattelutilanteissa Erkki Ala-Könnille. Ala-Könni on Viljolle tuttu jo aikaisemmilta haastattelu-reissuilta ja heidän keskinäisestä keskustelustaan voi tehdä sen päätelmän, ettei Viljo ole liiemmin jännittänyt professorin läsnäoloa. Paavo on puolestaan soittanut oman toisintonsa valssista kansansoittokilpailuissa Virroilla. Ensinnäkin yleisölle ja tuomaristolle esiintyminen on varmasti jännittänyt. Toiseksi kyse on nimenomaan kansansoittokilpailuista, joten voi olettaa, että Paavo on saattanut jopa karsia tiettyjä uudempaan tanssimusiikkiin liitettäviä piirteitä omasta soitostaan. Paavo onkin aineistoni 1920-luvulla syntyneistä soittajista soittanut nimenomaan uutta tanssimusiikkia ammattimaisimmin. Kun Martti Viitalähde, Pauli Kortensniemi tai Mauno Kananoja menivät naimisiin ja perustivat perheen, kiersi Santaheini erilaisten tanssiyhitysten kanssa maakuntaa. Näiltä tanssisoittokeikoilta ei valitettavasti ole hallussani (tai ilmeisesti edes olemassa) ainoatakaan tallennetta, mutta väittäisin, että Paavo on kansansoittokilpailuissa soittaessaan pyrkinyt sellaiseen soundiin ja tyyliin, joita on kuvitellut kansansoittokilpailujen tuomariston haluavan kuulla. Silti analyysikohteena olevasta *Vanhasta kauhajokelaisesta häävälssista* kuulee sekä uuden tanssimusiikin että estradilla soittamisen vaikutuksen viulistin soittoon.

Erot soittoasunnoissa

Viljon ja Paavon soittoasennot ovat hyvin erilaiset (ks. kuva 7). Paavo pitää viuluun olan päällä, kun Viljo puolestaan solisluun alapuolella, rintalastan päällä. Kumpikaan ei ole käyttänyt viulussaan olkatukea, mutta molempien viulussa näyttäisi kuvien perusteella olevan leukatuki. Kumpikaan ei kuitenkaan pidä leukaansa leukatuen päällä. Paavon pää on leukatuen vieressä, kielenpitimen päällä. Viljon leuka ei koske viuluun lainkaan. Paavon viulun asento on hyvin vähän kallellaan soittajaan päin, kun taas Viljon viulu on paljon kallellaan. Paavon viulukäsi (tarkoitetaan erityisesti kämmenosaa ja rannetta) on pystyssä, kun taas Viljon viulukäsi lepää viulun-kaulaa vasten. Tämä aiheuttaa myös sen, että myös Paavon viulukäden peukalo on pystyssä ja ilmeisesti suorassa, kun taas Viljon peukalo on koukussa melkein kielten päällä.



KUVA 7.
Soittoasennot. Vasemmalla Paavo Santaheini, oikealla Viljo Virtanen.
Kuva: Kansanperinteen arkisto (Karijoki 0496).

Jousikäsien asentojen tarkempaan vertailuun otin avukseni vielä toisen kuvan (ks. kuva 8). Paavo pitää jousesta kiinni kaikilla sormilla. Ote on etupainoinen siten, että paino on enemmän etusormen kuin pikkurillin puolella. Peukalo on ilmeisesti puun ja jouhien välissä, frossin vieressä. Jousen päällä olevat sormet vaikuttavat olevan rennosti jousen päällä, eikä niitä ole juurikaan koukistettu puun ympärille. Viljo puolestaan pitää jousesta kiinni vain etusormella ja peukalolla. Etusormi on tiukasti koukistettuna puun ympärille. Muut sormet ovat koukistettuina etusormen viereen. Keskisormi oletettavasti tukee puuhun. Viljo pitää jousesta kiinni ylempää kuin Paavo eli hänen kätensä pitää kiinni lähempää jousen painopistettä. Se tekee jousesta kevyemmän tuntuisen, kevyemmin liikuteltavan ja ainakin tällä jousikäden asennolla myös paremmin hallittavan.



KUVA 8.
Soittoasennot 2. Vasemmalla Paavo Santaheini, oikealla Viljo Virtanen. Keskellä harmonia soittaa Topi Luoma. Kuva on otettu Karijoen pelimannien esiintymisestä tai harjoituksista. Kuva: Kansanperinteen arkisto (Karijoki 0494).

Haastatellessani Topi Luomaa, hän kertoi, että Viljolla oli jousikädessä (ilmeisesti olkapäässä) jonkinlainen vaiva tai vamma, joka esti häntä nostamasta olkavartta korkealle. Kaikissa kuvissa, jotka olen Viljosta nähnyt hänen olkavartensa onkin hyvin alhaalla, lähes kylkeä koskien. Paavo puolestaan ainakin matalammilla kielillä soittaessaan nostaa olkavartta ylemmäs (kuvassa 7), jolloin hän ylettää paremmin alemmille kielille. Viljon olkapään vaiva saattaisi olla syy myös viulun asennolle. Jos viulu olisi olkapään päällä, jousikäden matka alemmille kielille olisi pidempi, ja G-kielen soittaminen siten, että olkavarsi ei nousisi, olisi hyvin hankalaa. Kun viulu onkin alempana, ylettää jousi G-kielillekin vaivatta ja olkavartta nostamatta. Valitettavasti minulla ei ole tietoa siitä, onko vaiva ollut hänellä jo lapsena. Ainoassa kuvassa, joka minulla on Viljosta nuorempana, hän pitää sylissään trumpettia.

Paavon soittoasento oli minulle hyvin luonteva toteuttaa. Tarkastelemieni soittajien soittoasunnoista se on kaikkien lähimpänä omaani. Sen sijaan Viljon soittoasennon kanssa sain tehdä töitä, löytääkseni sekä asennon, jonka kuvasta saatoin havaita, että sen lisäksi vielä tuosta asennosta sellaisen version, jolla itse pystyin soittamaan. Erään kerran Könnin valssin opetteluun ja imitoimisen jälkeen, kun perehtymiseni Viljon soittoasentoon alkoi, huomasin, että jo soittoasennon yrittäminen tuo myös saundia, kuulokuvaa lähemmäs alkuperäistä.

Harjoitussession lopuksi kun ote alkoi jo herpaantumaan tarkan kuuntelun suhteen, koetin imitoida mahdollista Viljon soittoasentoa. Se tuli mieleen, kun huomasin, että istuessani en jaksanut pitää selkää suorana. Kun selkä on kaarella, niin viulu valuu väkisin eteen. [–] Tässä vaiheessa viulu on jo niin alhaalla, että viulukäsi makaa kiinni viulunkaulassa. Itse asiassa saundi jotenkin muuttui autenttisemmaksi. En varmaan paina sormia samalla tavalla pohjaan tässä asennossa. [–] Hassun jutun huomasin myös jousikädestäni. Otin automaattisesti vähän keskemältä jouta kiinni, siis lähempää painopistettä. Oliko tämä joku alitajunnasta pompannut näkemieni kuvien perusteella opittu reaktio? No oli

tai ei, niin totta kai se vaikuttaa saundiin myös. Kuvittelen ainakin päässeeni sillä lähemmäs ”oikeaa” saundia. (Talvitie-Kella 7. & 8.11.2006, soittopäiväkirja)

Pääsin lähemmäs kuulokuvaa, mutta syvempi perehtymiseni Viljon soittoasentoon tuotti kuitenkin ongelmia. Käteni eivät meinanneet ylettää tiettyihin sormituksiin (ks. seuraava luku; myös DVD Esitystaltiointi & Soittoasento) ja viulu meinasi koko ajan valua paikaltaan. En saanut sitä pysymään tukevasti. Koetin asentoa olkatuen kanssa (kuten olen itse tottunut soittamaan) että ilman olkatukea (kuten Viljo), mutta kummallakaan tavalla, en meinannut saada asentoa toimivaksi. Koetin asentoa sekä seisten että istuen. Kun mikään asento ei tuntunut oikealta, eikä luontevalta, muutin koko lähestymistapaani: kenties viulun ei ollut tarkoitukseen pysyä tukevasti. Kenties Viljon tapauksessa (ainakin osittain käden vaivan takia) paikallaan pysyvä elementti olikin jousikäsi ja viulu liikkui. Kenties hän on muuttanut viulun asentoa sen mukaan millä kielellä hän soittaa. Kuitenkin myös tämä lähestymistapa tuotti huonoja tuloksia. Ongelmat ilmenivät sormituksissa ja viulukäden tekniikoissa: jos viulu ei ole tukevasti paikallaan, on vibraattoja lähes mahdoton soittaa siten, kuten Viljo sitä soittaa. Jos viulu ei ole tukevasti, rannevibraatto heiluttaa viulua, jolloin jousi alkaa pomppia kielellä ja kuulokuva on jälleen hyvin erilainen kuin Viljon soittaessa. (ks. DVD Soittoasento.)

Esitin Viljon *Könnin valssin* kaikissa harjoituskonserteissa Etelä-Pohjanmaalla. Ajattelin, että soittoasento vähitellen tuntuisi luontevammalta ja minulle ominaisemmalta. Niin ei kuitenkaan käynyt. Myös konserttitallenteelta voi kenties havaita, että juuri tämän asennon kohdalla minulla oli eniten ongelmia.³⁷ Viljon soittoasennon kohdalla minun täytyi lopulta myöntää, että vaikka olin kokeillut monia eri vaihtoehtoja ja esittänyt samaa kappaletta (tai sen osia) monilla eri asennoilla, millään niistä en saanut omaa saundiani edes lähelle Viljon saundia ja soittotyylä. Kyse lienee samasta ilmiöstä kuin elämäkertomusten yhteydessä, jos tutkijan ja tutkittavan ”keskustelu” ajautuu yhteismitattomuuteen. Yhteismitattomuus on Anna Hynnisen (2004) käyttämä käsite, jolla hän tarkoittaa tilannetta, jossa haastateltavan ja haastattelijan kokemuksilla ei ole kosketuspintaa.

Asemanvaihdot ja glissandot Paavon soitossa

Viljo ja Paavo soittavat valssit tallenteilla eri sävellajeista. Viljo – joka on soitossaan muutenkin suosinut alennusmerkkisiä sävellajeja – soittaa valssin F-duurissa. Paavo puolestaan soittaa valssinsa viulisteille tyypillisemmässä sävellajissa G-duurissa. Sormitusteknisesti tämä tarkoittaa valssin kannalta sitä, että Paavon on ylettäkseen ylimmällä E-kielellä korkeaan d²-säveleen pakko siirtää kättänsä korkeammalle ote-

³⁷ Lisäksi tuo viulun asento vei ilmeisesti niin suuren osan huomiostani soittaessani *Könnin valssia*, että dvd:llä olevassa esitystaltioinnissa jousikäteni asento ei kuvaa Viljon jousikäden asentoa vaan omaani. Sen sijaan extrassa (ks. DVD Soittoasento) jousikäden asento vastaa Viljon jousikäden asentoa.

laudalla – toisin sanoen siirtyä II- tai III-asemaan. Viljo puolestaan ylettää E-kielen c-säveleen ilman asemanvaihtoa, kurottamalla korkeimman sävelen 4-sormella.

Paavo tekee tämän korkealle sävelelle siirtymisen kuulokuvan mukaan kahdessa osassa. Hän siirtyy ensin 2-sormen glissandon avulla II-asemaan (c^2 -sävelestä d^2 -säveleen) ja siitä 3-sormea liuttamalla IV-asemaan tuolle korkealle d^3 -sävelelle (h^2 -sävelestä d^3 -säveleen). Molemmat asemanvaihdot hän tekee vahvalla glissandolla eli säveleltä toiselle liukumalla siten, että tuo liukuminen kuuluu. (ks. DVD Asemanvaihtotekniikka; myös DVD Esitystaltiointi.) Paavon tapa tuntuu omassa soitossani hieman oudolta. Ensinnäkin (klassisessa) soitonopetuksessa ja koulutuksessa saamani asemanvaihtojen opetus numero yksi on ollut se, että mitä vähemmän asemanvaihdot kuuluvat, sen parempi. Paavon soitossa asemanvaihto päinvastoin korostuu – sen halutaan kuuluvan ja ”hyppäävän korville”. Toinen saamani opetus on ollut se, että asemanvaihdot harjoitellaan apusävelen kautta johtuen siitä, että ne saataisiin ensinnäkin mahdollisimman varmoiksi ja toiseksi mahdollisimman kuulumattomiksi. Eli esimerkiksi liu’utan viulukäden I-asemasta III-asemaan mentäessä ensin 1-sormelle (e-kielellä siis a^2 -säveleen) ja vasta sitten laitan varsinaisen soitettavan sävelen (d^3 -säveltä tavoiteltaessa 4-sormen) paikalleen. Paavon soittamalla tavalla apusävelellä ei ole varsinaisesti mahdollista auttaa, koska 2- ja 3-sormet liukuvat katkeamattomalla glissandolla ensin II-asemaan ja sitten IV-asemaan. Kolmanneksi asemanvaihdot koetetaan yleensä järjestää melodiaan siten, että ne saadaan mahdollisimman kuulumattomiksi eli vaihto tapahtuu esimerkiksi vapaan kielen aikana tai ”varmassa paikassa” apusävelen avulla. Paavon soittama asemanvaihto 3-sormelta 3-sormelle ei varsinaisesti ole sellainen ”varma” kohta, mutta glissando poistaa tämän oikean sävelen löytämisen ongelman.

Paavo Santaheini tekee siis asemanvaihdot glissandosoundia tavoitellen ja käyttää muutenkin soittaessaan paljon glissandoja – suurempia ja pienempiä. Ne kuuluvat kunnolla. Hän ei edes yritä peitellä niitä, vaan päinvastoin liioittelee niitä, tekee niistä merkittäviä. Paavon soittamana nuo glissandot kuulostavat jotenkin meheviltä ja keinuvilta. Huomaan, että minun pitää painaa sormi vahvasti pohjaan, että saan omat glissandoni kuulostamaan samalta. Ne meinaavat jäädä hieman hennoiksi Paavon soiton rinnalla. Paavolle, joka on oikealta ammatiltaan ollut metsätyömies, tuo vahvuus on tuskin ollut ongelma – ehkä pikemminkin päinvastoin. Metsätyömieheksi vahvoine ja isoine käsineen hän soittaa mielestäni yllättävänkin herkästi, ja jousi lipuu kielillä soljuvasti ja kevyesti.

Viljon soitossa glissandoja ei ole lainkaan. Tuon E-kielellä ilmeisesti 4-sormella soittamansa c^3 -sävelenkin hän kurottaa ilman glissandoa. Itselleni tuo kurotus on hyvin hankala. Vastaavanlaiseen kurotukseen törmäsin soittaessani Matti Haudanmaan ”kanssa” *Syrjälän Kaappoon polskaa*.

Kuva Matti Haudanmaasta sai mut juuri hoksaamaan jousikäden asennon merkityksen soundiin. [– –] Myös Haudanmaan viulukäden asento ja ennen kaikkea käden koko ☺ sai mut ymmärtämään Syrjälän Kaappoon polskan alussa olevan korkean sävelen eli c:n soittotavan. Ihmettelin miksei oma asemanvaihto II-ase-

maan kuulosta ollenkaan samalta kuin Haudanmaan. Mutta kuvaa tuijotellesani tajusin, että eihän hänen edes tarvinnut vaihtaa asemaa. Niin suuret kädet ja iso mies, että sen kun nosti sormensa ja kurotti sen c:n ilman asemanvaihtoa. (Talvitie-Kella 4.1.2007, soittopäiväkirja.)

Tilanne on sama myös Viljo Virtasen tapauksessa. Tosin Viljo pitää viuluun solisluun alapuolella, rintalastan päällä, joka tavallaan ”lyhentää” hänen käsiensä ulottuvuutta. Jos viulu on olkapään päällä, asento antaa kädelle enemmän liikkumavaraa. Tässä Viljon asennossa kämmenen on lähes pakko tukeutua viulunkaulaan ja näin ollen myös sormille jää vähemmän liikkumatilaa ja kurotus on vaikeampi. Viljon soittoa imitoidessani minun oli tuohon c³-säveleen ylettääkseni käännettävä käteni asentoa pystyyn. Kämmenen nojatessa viulunkaulaan minun ei ollut mahdollista ylettää sävelelle. (Ks. DVD Esitystaltiointi.)

Pitkällä ja lyhyellä jousella

Paavon jousenkäyttö on sujuvaa ja harjoiteltua. Koen, että Paavon soittamat jousitukset tuntuvat omaankin jousikäteen loogisilta ja luontevilta. Hänen kanssaan on helppo soittaa. Kuten jo mainitsin hänen soittoasentonsa kohdalla, myös hänen soitotapansa ylipäänsä on lähempänä omaani kuin muiden aineistoni soittajien. Hän soittaa pitkällä jousilla siten, että jousi liikkuu tasaisesti lähes kannasta kärkeen asti sekä työntö- että vetojousella. Tämän mahdollistaa ensinnäkin se, että hän pitää jousesta rennosti kiinni, sormien levätessä puun päällä ja toisekseen se, että myös koko käsi olkapäästä ranteeseen asti on suhteellisen rentona. Jos jousikäsi puristaisi jousesta tai olkavarsi olisi hyvin jännittynyt, jousitusten soittaminen kannasta kärkeen olisi ensinnäkin hankalampaa ja toisekseen sen todennäköisesti kuulisi äänenlaadussa rahisevana ja puristeisena saundina. Jousen suunnan vaihtuminen kuuluisi myös selkeämmin.

Paavo myös kaarittaa eli sitoo säveliä toisiinsa mielestäni (ainakin omaan soitto-tapaani verratessani) sekä loogisesti että suunnitellusti. Suunnitellulla jousenkäytöllä tarkoitan jousen kulun nopeuttamista tai jarruttamista sen mukaan mihin kohtaa jousta halutaan jousen pysähtyvän esimerkiksi osan lopussa, jotta seuraava osa voi lähteä ilman jousen nostoa halutusta kohdasta. Jousenkäyttö ja jousitukset tukevat valssin kolmijakoisuutta siten, että jousi lähtee kannasta vetojousella (luonnollisesti raskaampi, painavampi jousen suunta) valssin ykkösiskulla.

Koska minun ei ole ollut mahdollista kuulla miten Viljo on soittanut 50 vuotta nuorempana, voin tehdä vain arvauksia siitä, miten hän on soittanut silloin, kun käsien tärinä ei ole vielä vaikuttanut soittoon. Tärinä vaikuttaa toki sekä viulu- että jousikäteen, mutta se on kuultavissa paremmin jousikädestä. Olen kuitenkin pyrkinyt tekemään tulkintani siten, että ikään kuin ”poistan” soitosta käsien tuoman ylimääräisen tärinän. Paavon jousenkäyttöön verrattuna Viljo soittaa huomattavasti lyhyemmällä jousilla ja ilmeisesti pääosin jousen kärkipuolella. Ainakin minulle –

ottaessani jousesta kiinni samalla tavalla kuin Viljo – jousta on helpompi hallita kärkipuolella. Myös hänen tekemänsä kaaritukset tukevat tätä lyhyellä jousella soittamista. Hän sitoo hyvin vähän säveliä yhteen. Jälleen samoin kuin Emmin tai Paulin soitossa, myös Viljon soitossa jousen kulkusuunta tuntuu hetkittäin epäloogiselta, kulkevan päinvastoin kuin itse soittaisin. Tuntuisi hyvin loogiselta, että Viljo olisi lyhentänyt jousenkäyttöään ja vähentänyt kaarituksia siinä vaiheessa, kun käsien tärinä on alkanut vaikuttaa soittoon.

Fraseerauksen ja koristelun muutokset

Paavon soitosta on kuultavissa kansansoitteiden estradille tuomisen piirteitä, joita olen esitellyt hieman jo Eemeli Riskun soittotyylistä kertovan luvun yhteydessä. Paavo soittaa kappaleen A- ja B-osat erityyillisesti. Paavon soitosta voi tulkita, että A-osa on svengaavampi ja ikään kuin johdattelua B-osaan. B-osa on selvästi laulavampi ja intensiivisempi, jopa tietyllä tapaa virtuoottisempi. Erityisesti vibraaton ja nyanssien käyttö korostavat tätä vaikutelmaa. Viljo puolestaan soittaa molemmat osat samalla äänenvoimakkuudella ja intensiteetillä.

Molemmat soittajat käyttävät soittaessaan vibraattoja, mutta mielestäni eri tavoin. Viljo soittaa vibraattoja kaikille sävelille – paitsi tietenkin vapaille kielille. Hän myös soittaa vapaan A- tai E-kielen aina kun se on mahdollista. Paavo puolestaan soittaa E-sävelen usein 4-sormella, jolloin hän voi tahtoessaan soittaa myös tälle sävelle vibraattoja. Paavo mielestäni korostaa vibraatolla tätä jo mainitsemaani A- ja B-osan eroa. Vibraatto, joka A-osassa ei juurikaan kuulu, nousee esiin heti B-osan ykkösiskusta lähtien, ja lisääntyy ja laajenee jo aikaisemmin käsiteltyä korkean d-sävelen asemanvaihtokohtaa (joka on samalla kappaleen kohokohta) lähestyttäessä. Tämän kappaleen huipun saavuttamisen jälkeen se jälleen ikään kuin vähenee. Paavon vibraatto on kauttaaltaan leveähköä ja hän käyttää sitä harkitusti. Hän myös muuntelee sitä ikään kuin valssin intensiteetin mukaan. En tiedä tekeekö hän muutokset tarkoituksellisesti vai intuitiivisesti. Joka tapauksessa vibraatto kuulostaa Paavon soitossa samalla tavalla koristeelta kuin hänen tekemänsä glissandot tai korusävelet. Se ei ole käden jatkuvaa liikettä kuten Viljolla, vaan se kuulostaa harkitummalta ja tietoiselta eli (kuten oletan myös jousenkäytön kanssa olleen) suunnitellulta valinnalta.

Paavon soitossa täytyy ottaa edelleen toki huomioon se, että kappale on soitettu yleisölle ja tuomaristolle kansansoitokilpailuissa. Valssia on varmasti harjoiteltu ja suunniteltu etukäteen. Tempon käsittely, fraseeraus ja nyanssit tulevat soittajalle sekä paremmin mahdollisiksi että tietoisiksi. Hiljaa kuuntelevalle yleisölle voi päätäkän kappaleesta soittaa hyvin hiljaa ja vähitellen voimistaen. Tanssisoiton lomassa moinen kruusailu todennäköisesti vain häiritsisi tanssijoita. Menestys kilpailuissa oli Paavolle ilmeisen tärkeää. Näin ollen jos Paavo olisi soittanut saman kappaleen kotonaan soitto- ja haastattelutilanteessa perinteenkerääjälle kuten Viljo, tai jos hän olisi soittanut sen iltamissa tanssiväelle, ei fraseerauksesta ja vibraaton käytöstä voisi välttämättä tulkita samoja asioita, joita olen tässä käsitellyt.

4 Tanssimusiikkikulttuurin muutos Etelä-Pohjanmaalla – uuden ja vanhan kohtaaminen

Ensimmäisiä uuden tanssimusiikin hittisäveliä, fokseja ja hitaita valsseja kuultiin maakunnissa jo 1920-luvulla. Samoin ensimmäiset 5-riviset haitarit tulivat – usein amerikansiirtolaisten mukana – seudulle 1920-luvun lopulla. Myös ensimmäisiä orkestereita perustettiin 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa. Radiot yleistyivät juuri sodan alla 1930-luvun lopulla, mutta muutamia yksittäisiä radiovastaanottimia oli seudulla jo aikaisemmin. Muutokset eivät ole tapahtuneet rajuna murroksena, eivätkä ylipäänsä yhdenaikaisesti joka puolella Etelä-Pohjanmaata. Muutoksen elementtejä alkoi ilmetä vähitellen 1920-luvulta lähtien, mutta laajempien soittajajoukkojen uraan ja rooliin soittajina, heidän kokemuksiinsa ja elämäkertomuksiinsa ne alkoivat vaikuttaa kuitenkin viiveellä.

Ymmärtääkseen tanssimusiikin muutoksen elementtejä ja niiden vaikutuksen tanssisoittajien arkeen on ymmärrettävä minkälainen oli tanssimusiikkikulttuuri ennen näitä muutoksia. Tässä luvussa käsittelen, kuvaan ja tulkitseen aineistolähtöisesti ja mikrohistoriallisesti kyseistä tanssimusiikkikulttuuria sekä ennen että jälkeen näiden muutosten elementtien. Luvussa Hääpelimannit käsittelen soittajien kokemuksia aikakaudella ennen mainittua murrosta, aikakaudella jossa vähitellen alkavat näkyä murroksen piirteet. Luvussa Tanssiorkesterien viulistit puolestaan olen kysynyt aineistoltani: miten uuden tanssimusiikkikulttuurin elementit ilmenevät 1920-luvulla syntyneiden soittajien elämäkertomuksissa – heidän eleyssä, koetussa ja kerrotussa elämässään? Ennen soittajien uran ja roolin käsittelyä paneudun kuitenkin luvussa Soittaja oppijana soittajien lapsuuteen ja nuoruuteen, siihen minkälaiseen musiikilliseen kasvuympäristöön nämä soittajat ovat syntyneet, minkälaisessa musiikillisessa kasvuympäristössä he ovat eläneet ja miten he ovat oppineet soittamaan.

Soittamansa musiikin ja musiikillisten avainkokemustensa perusteella aineistoni soittajat on mahdollista jakaa kahteen sukupolveen. Populaarimusiikintutkija Vesa Kurkela (2005) jakaa artikkelissaan *Tanssisoiton tuntematonta historiaa* suomalaiset tanssimusiikin soittajat mannheimilaisittain muusikkosukupolviin soittajien nuoruuden aikaisten musiikillisten avainkokemusten perusteella. Kurkelan nimeämien valssiromanssin sukupolven ja hotjazzin ja Dallapén sukupolven raja kulkee vuoden 1910 paikkeilla. (Kurkela 2005, 13.) Vuosi 1910 tuntuu olevan vedenjakaja myös minun aineistossani vanhemman ja nuoremman sukupolven välillä. Kurkelan aineistona ovat olleet kaupunkilaiset soittajat. Omassa maaseudun soittajista koostuvassa aineistossani sen sijaan nimeäisin tuon vanhemman sukupolven polkan ja sorttisen

sukupolveksi, ja nuoremman sukupolven kohdalla puolestaan olisi luontevampaa puhua faksin ja hitaan valssin sukupolvesta. Lisäksi aineistoni kaikista vanhimpien soittajien kohdalla herää kysymys uudesta sukupolvesta: ennen vuotta 1885 syntyneet kuuluisivat luontevammin kenties vanhakantaisemman polskan sukupolveen.

Joka tapauksessa olen jakanut soittajat vanhempaan ja nuorempaan sukupolveen: hääpelimannit ja tanssiorkesterisoittajat. Käsitteet ovat sikäli harhaanjohtavat, että myös vanhempi sukupolvi oli tanssisoittajia ja nuoremman sukupolven soittajat soittivat häissä. Käsitteet ovatkin ensisijaisesti tutkijan apuvälineitä. Jako on pikemminkin suuntaa antava, tapa käsitellä laajaa aineistoa. Jako on kuitenkin tehty ja perusteltu sekä aineiston hankintatavan – arkistoaineisto vai itse haastateltu – perusteella, Vesa Kurkelan (2005) sukupolvijaon sekä sen perusteella, että vanhemman sukupolven soittajat ovat jo edesmenneitä ja suurin osa nuoremman sukupolven soittajista eli tutkimukseni alkaessa.

4.1 Soittaja oppijana – soittamaan oppimisen tapojen muutos ja muuttumattomuus

Ennen tarkempaa tutustumista aineistooni lähtöoletukseni oli, että näiden noin 60 vuoden aikana syntyneiden soittajien elämänekertomusten avulla voisin osoittaa myös soittamaan oppimisen käytänteissä tapahtuneita muutoksia tanssimusiikkikulttuurissa tapahtuneiden muutosten aikakaudella. Musiikkikulttuurin muutosten merkitys korostuu entisestään, kun lähtökohtanani soittamaan oppimista tarkastellessa on ollut sosiokulttuurinen näkemys (ks. Ahonen 2004, 59–63; Säljö 2002; Vygotski 1978), jonka mukaan ympäröivästä kulttuurista ja sosiaalisesta yhteisöstä välittyy lapselle se musiikillinen äidinkieli³⁸, jonka hän tulee oppimaan ja kokemaan omakseen. Lapsi omaksuu jo hyvin pienenä kulttuurinsa musiikkia (tyyli, rakenteet, tonaliteetti, rytmit) tahattomasti, spontaanisti ja lähes passiivisesti ollessaan alttiina paikalliseen kulttuuriin kuuluville musiikkivaikutteille. (Ahonen 1996, 18.)

Pian kuitenkin huomasin, että muutokset ja murrokset ovat tapahtuneet Etelä-Pohjanmaalla, maaseudulla paljon hitaammin kuin yleiset musiikinhistoriankir-

³⁸ Yhdyn monien musiikintutkijoiden esittämiin näkemyksiin siitä, että musiikki ei ole kieli, mutta käytän Zoltán Kodály'n (1882–1967) aikanaan kehittämää käsitettä musiikillinen äidinkieli kuvaamaan soittajien lapsuudessa äidinkielen tavoin omaksumaa musiikkia. Musiikillisen elämänsä alkuvaiheita, musiikillista tietämystä ja sen oppimista on verrattu usein ja monin tavoin äidinkielen oppimiseen (mm. Ahonen 1996; Salmenhaara 2005 [1989]; Stefani 1985). Jo alle kouluikäisinä lapset ovat pääpiirteissään omaksuneet ympärillä puhutun äidinkielenä kieliopin ja muodostavat puheessaan loogisia lauseita. Musiikin oppimisessa vastaava kehitys on hitaampaa, sillä lapsi ei kuule ympäristössään musiikkia yhtä paljon kuin äidinkieltään. Ympäristön tarpeet eivät myöskään pakota häntä käyttämään musiikillisia ilmaisumuotoja yhtä varhaisessa vaiheessa kuin puhetta. (Ahonen 1996, 28, 54.)

joitukset antavat ymmärtää. Muutosten ja murrosten sijaan paikallisuus on pitkälle 1900-luvun puolelle ollut korostettua. Ihmiset pysyivät paljon paikallaan. Tämä tietenkin johtaa siihen, että myös musiikki, kasvuympäristö ja esikuvat ovat olleet hyvin paikallisia, erilaisia eri kylissä. Soittamaan oppimisen tavat, soittamaan oppimisen kokemuksissa tapahtuneet muutokset ovat olleet vielä hitaampia kuin ympärillä soivan musiikin tai soittajien myöhemmällä uralla tanssisoittajina tapahtuneet muutokset.

Näin ollen päädyinkin tarkastelemaan soittamaan oppimista ja siinä tapahtuneita muutoksia, en niinkään sukupolvien kertomuksia vertailemalla, vaan ennen kaikkea soittamaan oppimisen erilaisten vaiheiden kautta. Pyrkimyksenä on tarkastella musiikin omaksumista ja oppimista historiallisen ja paikallisen kulttuurin ja kontekstin, aineistoni soittajien musiikillisen kasvuympäristön säätelemänä ilmiönä ja heidän musiikillisten elämänkaartensa alussa. Musiikillisella kasvuympäristöllä tarkoitan lapsen fyysisessä ja sosiaalisessa kasvuympäristössä soivaa musiikkia, ikään kuin lapsuuden musiikillista äänimaisemaa.

Kansanomaisen musiikin tutkimuksessa oppiminen on saatettu pilke silmäkulmassa sivuta myyteillä ”siitä, miten vedenhaltija opettaa pelimannin soittamaan” (Asplund 1981, 157–158) tai ”näkiä, joka alkuaan keksi soiton, opetti salaperäistä voimaa ja taituruutta sisältävän tekniikan, jopa erityisen tehosoitteen ns. pirunpolskan, millä pelimanni saattoi pyörittää tanssiin ryhtyneen vaikka kuoliaaksi” (Ala-Könni 1986, 48). Todellisuus on ollut usein arkisempi, vähemmän taianomainen ja jopa salailtu, mutta usein etukäteen innolla odotettu ja jälkikäteen lämmöllä muisteltu kokemus. Pelimannien soittamaan oppimisesta on kirjoitettu kokoomateoksiin toki vähemmän tarinaperinteenomaisestakin näkökulmasta (mm. Leisiö & Westerholm 2006), mutta laajempia tutkimuksia kansanomaisen tanssimusiikin taitajien soittamaan oppimisesta ei ole Suomessa tehty.

En tarkoita soittamaan oppimisella vain soiton tekniikkaa – sitä miten jousi kulkee viulunkielillä, kuinka haitarin palkeita vedetään tai millä voimakkuudella klarinettiin puhalletaan – vaan laajemmin soittamista ja siihen 1900-luvun alussa liitettyjä käytänteitä, arvoja, normeja ja tunteita. Kun nuori soittaja saa soittimestaan ensimmäiset kappaleet ilmoille, hän on oppinut soittamisesta ja musiikista jo paljon muutakin – usein tiedostamattaan.

Soittamaan oppimisen kaksi vaihetta – vai kolme?

Musiikin oppiminen tapahtuu useiden teorioiden mukaan (mm. Ahonen 1996; 2004; Gordon 1984; Hargreaves 1986; Sloboda 1985) kahdessa vaiheessa³⁹. Näistä vaiheista

³⁹ Alan tutkijat ovat 1980-luvulta lähtien tehdyissä tutkimuksissaan käyttäneet vaiheista erilaisia käsitteitä kuten enkulturaatio- ja harjoitusvaihe (Sloboda 1985), informaali ja formaali vaihe (Gordon 1984). Itse käytän aineistooni parhaiten sopivia Ahosen (1996; 2004) käsitteitä passiivisen ja spontaanin omaksumisen vaihe sekä aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaihe.

ensimmäinen on passiivisen ja spontaanin omaksumisen vaihe, jossa lapsi omaksuu ja oppii ympärillä soivaa musiikkia passiivisesti sitä itse tiedostamatta. Jälkimmäinen on aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaihe, jolloin lapsi on alkanut laulaa tai soittaa. Hän on kenties siirtynyt formaalin musiikinopetuksen piiriin (vrt. formaalin oppimisen vaihe Gordon 1984) ja alkanut tietoisesti harjoittaa musiikkia (vrt. harjoitusvaihe Sloboda 1985). Passiivinen omaksuminen jatkuu myös tavoitteellisen oppimisen vaiheessa.

Aineistoni eteläpohjalaisten soittajien elämänkertomuksista nousi esiin edellä mainituista tutkimuksista poiketen kolme oppimisen vaihetta. Edellä mainitsemini vaiheiden väliin jäi harmaa alue: lapselle on kasvanut halu ja motivaatio oppia, mutta hänen ei ole ollut vielä mahdollista alkaa harjoittelemaan soittamista, saati päästä formaalin musiikinopetuksen piiriin⁴⁰. Kiinnostus, motivaatio ja into oppia soittamaan eivät 1900-luvun alussa tarkoittaneet kuitenkaan automaattisesti sitä, että lapselle hankittiin soitin. Esimerkiksi viulu ja haitari olivat aikanaan suuria taloudellisia sijoituksia. Aineistoni soittajista moni mainitseekin ensimmäiseksi soittimekseen halvempihintaisen huuliharpuun. Ensimmäinen soitin on saattanut olla myös lapsen mielikuvituksella ja saatavilla olevista tarvikkeista kyhätty omatekoinen soitin. Omatekoisia kyhäelmiä tai huuliharppuja aineistoni soittajat eivät kuitenkaan määritelleet ”oikeiksi” soittimiksi. Ne kuuluvat mainitsemaani harmaaseen alueeseen, jota aloin kutsua nimellä aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaihe. Varsinainen välineellinen, tekninen osuus, soittamaan oppimisen kolmas vaihe alkaa vasta, kun soittaja saa käteensä oikean soittimen. Lukemista selkeyttääkseni kutsun näitä kolmea vaihetta siis nimillä 1) passiivisen ja spontaanin omaksumisen vaihe, 2) aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaihe sekä 3) välineellisen oppimisen ja harjoittelun vaihe. Näiden kolmen musiikin omaksumisen ja oppimisen vaiheen väliset rajat ovat häilyviä ja tapauskohtaisia. Tarinat kertovat erilaisista, rinnakkaisista ja limittäisistäkin tavoista oppia.

⁴⁰ Etelä-Pohjanmaan musiikkiopisto perustettiin vuonna 1936, joten tutkimukseni soittajista vain kymmenellä olisi ollut teoriassa mahdollista aloittaa musiikkiopinnot paikallisessa musiikkioppilaitoksessa alle 10-vuoden iässä. Tänä päivänä lapsen tai nuoren mahdollisuudet hakeutua soitonoppiin ovat Suomessa huomattavasti moninaisemmat. Valtion musiikkioppilaitokset, yksityiset yritykset, yhdistykset ja toiminimet tarjoavat soitonopetusta koulutettujen soitonopettajien ohjauksessa ympäri vuoden musiikinlajista tai opetusmenetelmästä riippumatta. Esimerkiksi taidemusiikin koulutuksesta on Suomessa vuosien kuluessa kehitynyt hyvin standardoitu ja institutionalisoitu musiikkioppilaitosjärjestelmä. (Käytän tässä yhteydessä perinteistä taidemusiikki-sanaa tarkoittaen länsimaista taidemusiikkia, klassista musiikkia, vaikka kyseinen käsite onkin murroksessa ja kyseenalainen [ks. Djupsjöbacka 2007]). Sen sijaan populaarimusiikin kentällä oppiminen on edelleen usein informaalimpaa omaksumista, korvakuulolta oppimista ja autotallibändityyppistä toimintaa (ks. Green 2001; Lilliestam 1996; Väkevä 2006). Alan mytologioiden ja autenttisuushanteiden mukaisesti rockmuusikoiksi aikovat jopa vieroksuvat virallisempaa musiikkikoulutusta (Lilliestam 1996). Kansanomaisen musiikin kentällä pedagogit yhdistävät tänä päivänä opetuksessaan kansanomaisen musiikin perinteisiä käytänteitä (joilla viitataan lähinnä mestari-kisälli-menetelmään), improvisointia sekä piirteitä taidemusiikin opetuksesta (Hill 2005).

Musiikillinen kasvuympäristö

Viime vuosikymmenen tutkimukset (mm. Hargreaves 2007; North ym. 2004; Sloboda ym. 2001) osoittavat, että nykypäivän aikuinen ihminen on noin 40 prosenttia valveillaoloajastaan jollain tavalla musiikin vaikutuksen alaisena (radio, tv, taustamusiikki jne.), vaikka ei itse soittaisi, laulaisi tai aktiivisesti kuuntelisi musiikkia. Samankaltainen tutkimus toteutettiin myös 3-vuotiaille lapsille. Tutkimustulos oli mielestäni hämmästyttävä: vastaava prosenttiluku oli 81. Tämä selittyy sillä, että lapsen leikkiessä taustalla on päällä usein radio tai televisio, sekä sillä, että pieni lapsi tuottaa usein itse leikkiessään hyräilynkaltaista laulua. Kun vertaan tuloksia omaan aineistooni, väitän, että kyseiset prosenttiluvut olisivat aineistoni soittajilla toteutetussa vastaavassa tutkimuksessa huomattavasti pienempiä. Aikana jolloin televisiota ei ollut, eikä radiota tai gramofonia ollut varaa ostaa jokaiseen taloon, oli kaikki musiikki ihmisten itsensä tuottamaa. Aineistoni nuorempien soittajien osalta (1920–1940-luvuilla syntyneet) gramfonista tai radiosta kuullut sävelet olivat vain pieni osa soittajan lapsuuden aikaista äänimaisemaa. Pääosin lasten kuulema musiikki rajoittui kuitenkin perheen, sukulaisten ja naapureiden musisointiin. Lapset omaksuivat lauluja ja soitteita arjen esityksistä, eivätkä esimerkiksi loppuun asti hioituista ja pitkälle tuotteistetuista äänitteistä. Laulavat tai soittavat vanhemmat välittivät lapsilleen soivan musiikin lisäksi myös soitto- ja laulutapoja, tyylejä, rooleja, asenteita ja arvoja. Vanhempien musiikkikasvatus – oli se sitten tiedostettua tai tiedostamatonta – muokkasi lasta osaksi paikallista musiikkikulttuuria.

Aineistoni soittajista yli puolet mainitsee isänsä soittaneen jotakin soitinta. Vain muutama mainitsee isän myös laulaneen ja tällöinkin usein vain arvokkaissa tilanteissa kuten kanttorin apuna kirkossa veisatessa. Soittaminen ja ennen kaikkea esiintyminen ovatkin pitkälle 1900-luvun puolelle olleet hyvin miehistä toimintaa (ks. Rantala-Loikkanen 1996). Arkistoaineisto vahvistaa tätä käsitystä, sillä on selvää, että perinteenkerääjät ja tutkijat ovat tavoittaneet haastateltavikseen nimenomaan yhteisön esiintyviä soittajia. Myös oma aineistoni vahvistaa tätä käsitystä: 65 soittajasta vain viisi on naisia. Tilanne olisi kenties tasoittunut tai jopa kääntynyt päinvastaiseksi, jos käsittelisin laulamaan oppimista. Aineistoni soittajista hyvin moni kertoo äidin laulaneen kotona, vain yksi kertoo äidin myös soittaneen. Kun lisäksi musiikillisia kykyjä ja taitoja pidettiin aikaisemmin yksinomaan perittyinä lahjoina (Ahonen 1996, 19) ja musikaalisuuden ja soittotaidon koettiin tämän näkemyksen mukaan kulkevan suvuittain, on selvää, että soittavien isien pojista kasvoi usein soittajia ja laulavien äitien tyttärinä laulajia.

Lapsi saattoi kuulla äidin laulua jokapäiväisessä elämässä, arjessa, kun naiset häärivät tuvassa tai navetassa. Perheen miehet puolestaan tekivät työpäivänsä usein pelto- tai metsätöissä, kauempana lasten arjesta. Näin ollen vaikka yli puolet aineistoni soittajista mainitsee isänsä soittaneen, isän soiton kuuleminen kotona oli harvinaisempaa. Muutama soittaja mainitsee jopa isän lakanneen lähes kokonaan soittamista naimisiinmenon ja perheenperustamisen myötä: ”Isä oli kulukenu tanssia ja nait-

tajaisia ja häitä soittanu nuoruudessaan, muttei enää sitte ku minä tulin raavahaksi, ni sitte se ei enää”. (Nurmela 1957, haastattelu.)

Kuitenkin aineistostani löytyy myös päinvastaisia kertomuksia, joissa perheen isäntä on soittanut kotona päivittäin ja harjoitellut säännöllisesti:

Kun tultihin pelloilta tai navetasta puolipäivätunnille, niin rengit ja pojat meni sinne kerolle huilaahan. Pirettihin aina tunti sitä puolipäivää. Sanottihin puoli-päiväksi. Jaakkoo-pappa oli sitte joka päivä istunu keinustoolihin ja soittanu sen aikaa. Se otti viulun aina käteensä. (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu.)

Työt tehtiin kuitenkin aina ensin – kuten edellisessä esimerkissäkin. Soittamiselle jäävä aika oli näin ollen riippuvainen myös vuodenajasta. Esimerkiksi kylvö- ja satokautena, kun työtä ja valoa riitti pidempään, tehtiin myös pidempiä työpäiviä pelloilla. Näinä aikoina perheen isäntä saattoi ottaa viulunsa seinältä tai nostaa haitarin syliinsä vain kerran viikossa pyhänä, jos silloinkaan. Pyhäiltana raskaan työviiikon jälkeen tuvassa saattoi soida sitten useammankin soittimen ääni, jos isän veljet, talkooväki tai naapurin miehet kokoontuivat tupaan soittamaan. Edellytyksenä oli, ettei talon emäntä ollut ”uskovaanen, semmonen sitte, jotta ei saanu rumputtaa, ois pitänyt vain virsiä soittaa” (Vanha-Villamo 1980, haastattelu).

Hyvin moni aineistoni soittaja mainitsee perheen isän lisäksi myös veljiensä soitaneen. Vanhempi veli näyttäytyy kertomuksissa usein soittajan esikuvana, roolimallina ja soittimen omistajana. Tällaisissa kertomuksissa lapsen orientaatio on vaihtunut yleensä passiivisesta kuuntelijasta innokkaaksi oppijaksi, kuten seuraavassa kertomuksessa:

Se oli tuota velimiehellä jo kohta sellaanen vähän vanhanaikaanen kaksrivinen, johona oli tämmät päällä. No sillä sitte sai vähän sitte opetella. No sitte ku se meni maamieskouluhu, ni isä osti sille viisrivisen, oikeen komian haitarin ostiki sitte. Ja sitte minä innostuin sillä, ku se oli niin komia peli sitte. Mutta ei se antanu jos se kotona oli. Mä sain aina sitte varkahin opetella. (Länsimäki 1973, haastattelu.)

Joka tapauksessa on selvää, että musiikki ja varsinkin instrumentaalimusiikki ei ole kuulunut samalla tavalla pienen lapsen kasvuympäristöön kuin nykypäivän lapsilla. Hiljaisuus on ollut vallitsevampi tila. Se on ollut tutumpaa ja arkisempaa. Onko hiljaisuus tehnyt musiikista kuulijalleen myös merkittävämpää? Musiikki ei soi vain taustalla, vaan sitä pysähdytään kuuntelemaan, sillä jokainen hetki ja jokainen sävel on ohimenevä ja ainutkertainen. Kuulemansa sävelet on voinut tallentaa vain itseensä. Se tekee niistä merkittäviä.

Soittajien esikuvat lähellä

Aineistoni soittajien kertomuksista välittyy havainto, että passiivisen ja spontaanin omaksumisen vaihe saattoi muuttua aktiiviseksi ja tavoitteelliseksi vähitellen, kuin

itsestään, jos perheessä musisoitiin. Jos pienen pojan miespuoliset roolimallit kuten isä, kenties vanhemmat veljet, jopa setäkin soittivat kaikki esimerkiksi viulua, saattoi lapsi pitää itsestään selvyytenä, että jonain päivänä hän myös soittaisi. Poika samastui toiseen, itseään vanhempaan soittajaan, pyrki jäljittelemään tätä ja oppimaan hänen kaltaisekseen. Samastuminen merkitsee usein myös imitoimista sekä roolimallin elämänasenteiden ja -arvojen jopa kritiikitöntä hyväksyntää. (Lehtonen 2004, 26–27.) Jonain päivänä tuo samastuminen muuttuu tiedostetuksi, ensin lapsen ajattelussa, sitten näkyvästi hänen toiminnassaan. Hän alkaa kiinnostua soittamiseen liittyvästä toiminnasta ja kuulemansa musiikin tuottamisesta. Hän odottaa pyhäiltä, kun ”yks kuortanelaanen pelimanni oli siellä meillä melekeen joka sunnuntai kyläs, pelaamas ja siitä minä sain sitte vähä niinku niitä virikkeitä siitä” (Aho 1977, haastattelu). Vähitellen hän oppii tunnistamaan tutun melodian, ja ehkä laulaa mielessään soittajan mukana. Uudet soitteet hän koettaa aktiivisesti painaa mieleensä.

Vartuttuaan hän odottaa hetkeä, kun pääsee nurkkahyppyihin, kökkä- tai siltatansseihin, iltamiin paikalliselle nuorisoseuran talolle tai jopa häihin. Eihän hän vielä tanssia osaa, mutta kun ”siellä Luomaan sillal oli aina hyppyjä pyhisin ja välihin keskiviikkoosinki, ni siinä oppi ne polkan nuotit kovaa” (Penttilä 1980, haastattelu). Tilaisuuksissa, joissa tanssittiin, istui aina pelimanni soittamassa sillankaiteella tai riihen kynnyksellä, tuvassa penkillä tai pöydällä, ja pieni kuulija saattoi koko illan istua, kuunnella ja tarkkaan painaa mieleensä mitä pelimanni soitti. Samalla hänellä oli mahdollisuus tarkkailla soittajia, heidän eleitään ja ilmeitään, liikkeitä ja liikkumattomuutta, sanoja, säveliä ja hiljaisuutta niiden välillä ja tehdä havaintoja soittajan teoista, jopa tunteista ja arvoista. Vähitellen noista yhä uudelleen havaituista ja toistuvista teoista, eleistä, ilmeistä, liikkeistä ja sanoista muodostui lapsen mielessä tapoja ja käytänteitä. Hän oppii, kuinka soittaja käyttäytyy erilaisissa tilanteissa. Kun lapsi oppii soitteet korvakuulolta, näkee kuinka soittajat toimivat, hänelle syntyy tarve saada tuottaa tuntemiaan soitteita, mielessään soivia sävelmiä muutenkin kuin laulamalla.

Kuitenkin aineistossani on myös soittajia, jotka eivät ole kasvaneet lapsuuttaan perheessä, jossa olisi soitettu. Jos lapsi on elänyt tällaisessa yhteisössä, kiinnostus soittamiseen on uskoakseni syntynyt jotakin muuta kautta kuin soittimella tuotettuja melodioita kuuntelemalla. Kiinnostus on voinut lähteä liikkeelle esimerkiksi puhtaasti välineellisestä mielenkiinnosta, kenties innostuksesta ajan innovaatiota viisirivistä haitaria kohtaan. Ensimmäinen soittimella tapailtu kappale on saattanut olla *Maamme-laulu*, joku muu kansakoulussa laulettu laulu tai improvisoitu, kenties paikallisen musiikkikulttuurin näkökulmasta epälooginenkin soite.

Kimmoke soittamiselle on saattanut olla myös kansakouluopettajan mustalle taululle piirtämät nuotit. Usea aineistoni niistä soittajista, jotka eivät mainitse vanhempiensa soittaneen, kertoi, että into soittamiseen virisi juuri kansakoulupoikana. Muutamalle kimmokkeen antoi kansakouluopettaja, joka antoi kornetin käteen ja kehotti poikaa liittymään juuri perustettuun torvisoittokuntaan.

Sillon perustettiin Kauhajoen Aronkylän kansakoululle sellanen kun poikatorvisoittokunta. [– –] Ne rupes sitte kansakoulusta kyselemähän, että kuka haluaas. No meitä löytyy sitte sen verran, että ruvettiin sitte. Siä oli sitte Harjun Jaakkoo – oli kans ollu soittokunnas – sellanen opettaja. Se rupes meille sitte teoriaa opettamahan. Että mikä ääni o mikäki ja mitä ne paussit meinaa ja tällästä. Että siitä se on lähteny sitte. (Ketola 11.7.2006, haastattelu.)

Välineellisen oppimisen ja harjoittelun vaihe eivät tällaisissa tapauksissa pohjaa vahvoihin passiivisen ja spontaanin omaksumisen sekä aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaiheisiin. Intuiitiivinen ymmärrys paikallisesta musiikkikulttuurista kehitty samanaikaisesti välineellisen oppimisen ja harjoittelun kanssa. Soittaja ikään kuin elää ja kokee nämä kolme oppimisen vaihetta päällekkäin.

Usealle kansakoulupojalle koulukaverit loivat sen pienen samanikäisten yhteisön, joiden kanssa innostus säilyi tai jopa syntyi. Poikaporukalla saatettiin kiertää paikkoja, joissa tiedettiin miesten kokoontuvan ja soittavan. Jalasjärvellä kuten varmasti monessa muussakin kunnassa 1900-luvun alussa kanttorilaan kokoonnuttiin soittamaan sekä hengellistä että maallista musiikkia. Lapsia ei päästetty sisälle, mutta ”ku me mentiin poikaahan, niin pyräältäihin sinne kuuntelemaan, ku ne soitteli – niin kova musiikin präiske siellä”, kertoo haastattelussa jalasjärveläinen vuonna 1901 syntynyt haitarinsoittaja Salomon Katila (1960). Myöhemmin 1930-luvulta lähtien saatettiin suurella innolla ja jännityksellä kokoontua kylän ainoan radion ääreen. Sotien kynnyksellä ja niiden aikana radioiden määrä suomalaisissa kodeissa kasvoi merkittävästi (Suomi 1951, 217). Samoin gramfonien määrä kasvoi merkittävästi vuoden 1929 jälkeen, jolloin levyjen ja kannettavien matkagramfonien hinnat laskivat (Gronow 1974, 43–44). Lapsille lähes mikä tahansa uusi oli kiinnostavaa siitäkin huolimatta, että vanhemmat ihmiset eivät esimerkiksi haitariakaan aluksi hyväksyneet – eivät yksi- ja kaksirivisiä haitareita 1800-luvulla, eivätkä viisirivisiä haitareita 1900-luvulla. Vielä 1930-luvulla uutta isoa soitinta hämmästeltiin suurella joukolla:

Se oli Kivimäen Eero, joka tuos istuu ja veti. Silloli sellaanen viisirivinen haitari ja se veti. Sillä se soitti. Ja me oltiin klopit niin innokkahia, että sillä ei tahtonu olla oikeen sitä palkehien liikuttamistilaakaa sitte, ku piti olla niin äärestä katto- mas, ku sellasella vehkeellä soitettiin. (Kuuppelomäki 1974, haastattelu.)

Sotien molemmin puolin paikalliset soittajat perustivat kiertäviä tanssiorkestereita, joissa myös tuo uusi viisirivinen haitari oli yhtenä soittimena. Vaikka varsinaisille tanssipaikoille lapsilla ei usein ollutkaan mahdollisuutta päästä, niin tanssiorkesterin soittajien kokoontumispaikalla tai harjoituksissa saattoivat kansakoululaisetkin kuulla uusinta tanssimusiikkia.

Niitä meni Lapväärttiin sitte näitä – joku Pauhina-niminen orkesteri, mun edeltäjiä – ja ne kulki sitte pyörällä. Ja se oli sitte niinku ois taivaaseen päässy, ku se

otti haitarin ja soitteli, kun se orotti kavereitaan. [– –] Että ei sen parempaa ollu, ku se veti hanuria. (Santahelni 24.5.2006, haastattelu.)

1930-luvulle asti soittajien roolimallit ja esikuvat olivat siis lähes poikkeuksetta kodin ja lähiyhteisön piiristä. Musiikilliset kokemukset olivat kaikkien aistien elämyksiä. Vasta gramofonin ja radion myötä soittajien esikuvat alkoivat siirtyä kauemmas. Heidät saattoi enää vain kuulla rahisevan gramofonilevyn tai kohisevan radiokanavan välityksellä paikoista, joita lapsi ei tiennyt olevankaan ja joissa hän ei kenties koko elinaikanaan käynyt. Gramofoni ja radio toivat mukanaan soittajan kasvotomuuden. Soittajaa ja hänen soitintaan, asentoa ja hänen käsiensä liikkeitä, eleitä ja ilmeitä ei voinut enää nähdä. Näköaistille tuli kuitenkin toisenlainen haaste: postin välittämät nuottivihot, joista opeteltiin ajan kuumimmat hitit ja toivotuimmat sävelet. Korvakuulolta kappaleita opetelleille soittajille tuli eteen nuottien opettelun haaste. Suurin osa nuotinlukutaitoisista soittajista oppi nuottienluvun alkeita kansakoulussa. Puhallinsoitinten soittajille torvisoittokunta oli musiikinteorian ja nuotinluvun koulu. Tosin vielä 1950–60-luvullakin tango-orkestereissa oli monia soittajia, jotka eivät ymmärtäneet nuoteista tai musiikinteoriasta juuri mitään (ks. Lahti 2004). Yhtyeessä oli kuitenkin vähintään yksi tai kaksi soittajaa, jotka osasivat nuotit ja tilasivat esimerkiksi Toivo Kärjen kirjoittamia sovituksia tai Dallapén nuottivihkoja. He opettelivat kappaleet ensin itse ja opettivat ne sitten muille yhtyeen soittajille.

Ensimmäiset kosketukset soittimeen

Oppiminen on elinikäinen, aaltoileva ja jatkuvasti syvenevä prosessi myös musiikin ja soittamisen osalta. Jokainen soittaja oppii uusia kappaleita, uusia soittotyylejä ja -tekniikoita, uusia rooleja ja tapoja toimia soittajana koko elämänkaarensa aikana. Tässä luvussa keskityn kuitenkin soittajan musiikillisen elämänkaaren ensimmäisiin vuosiin. Kuulijasta, katselijasta ja kokijasta kasvaa soittaja erilaisten merkittävien oppimiskokemusten kautta. Aineistoni soittajat ovat aloittaneet tämän taipaleen hyvin eri-ikäisinä: nuorimmat neljän vuoden ikäisinä, kaikki kuitenkin viimeistään rippikouluikässä.

Aineistoa analysoidessani päällimmäiseksi nousivat kertomukset, joissa soittajat kokevat varsinaisen soittamaan oppimisen alkaneen vasta, kun he ovat saaneet ensikosketuksensa ”oikeaan” soittimeen. ”Oikeiksi” soittimiksi kertomuksissa määritellään haitarit, viulut tai torvisoittokunnissa käytetyt puhaltimet. Vaikka omatekoiseen mielikuvitukselliseen peliin tai pieneen huuliharppuun tarttuminen ovat olleet soittajan ensimmäisiä merkittäviä kokemuksia, itse kyhäiltyjä vehkeitä ei kuitenkaan ole määritelty ”oikeiksi” soittimiksi. Jurvalainen Reino Hietämäki (1929–2008) kertoo, että hyvin pieninä ”mä katkaasin päreen ja polokupyörän renkahasta leikkasin renkahia, katto sellaanen kanteleen muotoon, ja siinä kun sopivasti viritteli niitä, ni niillä sai jotaki sentäs soitettua” (Hietämäki 15.9.2003, haastattelu). Huuliharpuun

yleisyys ensimmäisenä soittimena selittyy huuliharpun halvalla hinnalla ja saataavuudella. Huuliharppuja saatettiin sitten nuoruuden innolla soitella ”lopuksi, aivan seleväksi usiampiaki” (Hietämäki 6.7.1984, haastattelu.) Ne lienevät olleen aikansa yhden talven kestävää kulutustavaraa.

Merkillepantavaa on mielestäni myös se, että hyvin moni aineistoni nuorimmista aloittajista eli 4–6-vuotiaista on aloittanut nimenomaan haitarilla. Pieni yksi- tai kaksirivinen haitari on ollut sopivan kokoinen aloitussoitin alle kouluikäiselle lapselle. Sen sijaan 1900-luvun alussa viulut olivat aikuisten viuluja. Ne oli tehty aikuisen miehen soitettavaksi. Tämän päivän pienillä viulisteilla on mahdollisuus aloittaa jopa pienellä 1/32-viululla, jonka kaulalle ylettävät 3-vuotiaankin lapsen kädet. Toisin oli 1900-luvun alussa, jolloin vielä noin kymmenkesäisen pojankin oli keksittävä mielikuvituksellisia konsteja ylettääkseen soittamaan: ”mä panin sen (viulun) siihä väärinpäin aina, että se vastas sitte seinään toinen pää ja toinen pää oli täs rinnalla ja mä siinä sitte sahasin ja opin soittamaan jotakin laulua” (Linden 1987, haastattelu.)

Aineistolleni tyypillisissä kertomuksissa soittajat kohdistavat soittamaan oppimisen myös ensimmäisen oman soittimen hankintaan. Joskus soitin on ollut mahdollista ostaa naapurin sedältä, mutta usein se on pitänyt lähteä ostamaan kauempaa esimerkiksi Vaasasta musiikkiliikkeestä tai Kristiinankaupungin markkinoilta. Joka tapauksessa soittimen hankkiminen on ollut aikanaan suuri rahallinen sijoitus, jota varten on pitänyt säästää. Se on tietenkin tehnyt soittimesta ja soittamisesta entistä arvokkaampaa myös tunnearvoltaan. Joskus tuo säästäminen ja soittimen hankkiminen on pitänyt tehdä vanhemmilta salaa:

No minä olin sellaanen pieni poika, niin mul rupes tekehen peliä mieleni. [– –]
No minä kravustelin ja kravustelin ja panin rahat tarkasti tallelle, ja sitte minä menin ja ostin yksrivisen haitarin Yli-Sorvarin rengiltä. Se maksoo viis ja puoli markkaa. Ja tuota ni sitte minä sillä opettelin ja vein sen luhtalla tohon, larolle sitte, kun en kotia tohtinu viedä, kun mä sen salaa ostin. Ja siäl me kuljettiin sitte kauan aikaa opettelemas koko kylän pojaat sitte. (Myllymäki 1956, haastattelu.)

Samalla soittimella saattoi toki soitella useampikin pieni soittajan alku, mutta soittimen oikeaa omistajaa kysyttiin muita useammin ja aikaisemmin esiintymään. Ensimmäiset esiintymiskokemukset nuoret soittajat saattoivat saada tilanteessa, jossa varsinainen soittaja oli syystä tai toisesta estynyt soittamasta nuorison spontaaneja tansseja. Tanssimusiikkia piti pikaisesti kuitenkin saada, joten lähistöltä lähdettiin hakemaan kuka tahansa soittaja, jolla oli oma soitin ja voisi tulla nopeasti paikalle. Väliä ei ollut sillä oliko soittaja nuori vai vanha, osasiko hän kaksi vai kaksisataa tanssisoitetta. Tärkeämpää oli, että soitto soi ja musiikki oli rytmikästä, tanssittavaa. Monissa tapauksissa nuoren soittajan ensimmäiset esiintymiset tapahtuivat myös vanhemman soittajan, mestarin kanssa yhdessä, ikään kuin kokeneemman esiintyjän suojattina. Nuorempi soittaja, kisällä pääsi läheltä seuraamaan ja oppimaan mitä tansseissa tai häissä soittajan pitää soittaa, osata ja tehdä. (Ks. luku Hääpelimannit.)

Edellisen kertomuksen kauhajokinen Myllymäen Iisakki (s.1891) ei suinkaan ollut ainoa, joka salaili soittimen hankkimista ja soittamaan oppimista vanhemmiltaan. Soittamaan opetteluun salailu on aineistossani hyvin tyypillinen kertomus. Salailun keinoja ja soittimen hankkimisen konsteja oli monenlaisia. Isojokinen Emmi Salonen kurotteli isän viulun salaa tuvan seinältä, kun isä oli työmiesten kanssa pelolla töissä (ks. DVD Esitystaltiointi). Vähäkyröläinen Eeli Salminen (s. 1892) kulki pikkuserkkunsa kotona kuuntelemassa soittoa, mutta ”ku sinne meni sen kotia, ni ei se opettanu. Ei se opettanu, mutta varkahin kuuntelin siä, kun se soitti. Se oli niin kares.” (Salminen 1965, haastattelu). Karijokisen Leander Norrbackan (s. 1904) ”Anselm-veli aluksi kielsi alle 10-vuotiasta veljeään koskemasta soittimeensa, mutta ei hänkään voinut alituisen peliään vartioida” (Järvinen 2004). Ensimmäisiä säveliä viulusta tai haitarista on salaa soiteltu niin ladossa, kamarissa, vintillä kuin saunakamarissakin poissa vanhempien ja isompien sisarusten silmien ja korvien alta. Soittamaan oppimisen salailu on liittynyt vahvasti toki vanhempien asenteisiin, mutta myös laajemmin ajan musiikkikulttuuriin. Esimerkiksi kortesjärveläisen Matti Haudanmaan (s.1858), aikansa arvostetuimman kiertävän muusikon kerrotaan salailleen erityistaitojaan ja soitteitaan. Hän ei mielellään soittanut muiden soittajien kuullen, ainakaan samaa soitetta kahteen kertaan. (Nurmela 1957, haastattelu.) Juuri repertuaarin laajuus, uudet soitteet ja erityistekniikat olivat taitavan ja yhteisössään arvostetun soittajan tunnusmerkkejä. Soitteiden nimet kuten *Viitalähteen Jaakoon polokka*, *Kankaanpään Yrjön sorttinen* tai *Jurra-Kiian marssi* eivät kerro kansanomaisten kappaleiden säveltäjistä vaan niiden soittajista. Samasta kappaleesta saattoi kiertää useampia toisintoja ja eri kylissä kappaleilla oli eri nimet. Nimet kertoivat siitä kenen soittamana kyseisessä yhteisössä kappaletta oli ensi kertaa kuultu tai kenen ohjelmistoon se erityisesti kuului.

Suhtautuminen soittamiseen oli kaksinainen: toisaalta taitavia soittajia ihailtiin, toisaalta soittajien epäsäännöllinen ja kiertelevä elämäntyyli, johon liittyi usein myös muita paheita kuten alkoholi, ei sopinut eteläpohjalaiseen työntekoa arvostavaan mentaliteettiin. Vanhemmat eivät näin ollen katsoneet soittamaan opettelemista nuorella iällä useinkaan kovin suopeasti. Oikeat työt piti tehdä ensin.

Soiton opetteluun aloittaminen vanhemman soittajamestarin, oppi-isän opetuksessa osoittautui aineistoni soittajien kertomusten perusteella harvinaiseksi. Lisäksi käsitys oppi-isästä lienee ollut hieman erilainen kuin tämän päivän käsitys opettajasta. Soittajat mainitsevat kertomuksissaan oppi-isiä, mutta tarkemmin asiasta kerrottaessa paljastuu, että tämän oppi-isän soittoa on vain kuunneltu ja häneltä on opittu pelkästään soitteita korvakuulolta. Oppi-isät eivät välttämättä itse ole edes tienneet opettajuudestaan. Varsinaista opetusta, saati teknisiä neuvoja näiltä oppi-isiltä ei ole saatu. Tutkijana miellän mainitut oppi-isät pikemminkin esikuviksi kuin opettajiksi. Aineistoni nuorempien soittajien (syntyneet 1920–1940) kertomuksista nousi esiin yksi varsinainen opettaja, oppi-isä ja soittajamestari: karijokisen Leander Norrbackan (s. 1904) luona käytiin haitarinsoiton opissa pidempienkin matkojen takaa (ks. Järvinen 2004; Sahlström 2000). Norrback opetti soitteiden lisäksi muun muassa nuotteja ja tekniikkaa, erityisesti haitarin bassopuolen käyttöä. Lisäksi hänel-

le maksettiin jonkinlainen korvaus opetuksesta. Aineistoni vanhempien soittajien (syntyneet 1880–1920) kertomuksissa vastaavia opettajia, joiden luona olisi käynyt useampiakin oppilaita, ei noussut esiin. Muutamassa tapauksessa soittajat – syntymävuoteen katsomatta – ovat kertoneet saaneensa satunnaisesti neuvoja, oppia soitavalta veljeltä, isältä tai paikkakunnan arvostetulta pelimannilta.

Yhteisöllinen ja tilannesidonnainen tapa oppia

Soitonoppia oli joissain harvoissa pitäjissä mahdollista saada paikallisesti arvostetulta pelimannilta, mutta suurin osa soittajista opetteli kuitenkin soittamaan korvakuulolta esikuvien soittoa kuuntelemalla ja itse kokeilemalla. Oppi-isien soittoa on kuunneltu ja katseltu läheltä. Heidän taitojaan on ihailtu ja imitoitu, mutta ihailu on saattanut tapahtua ikään kuin salaa, turvallisen etäisyyden päästä. Tätä taustaa vasten on helppo ymmärtää, että yli puolet aineistoni soittajista syntymävuoteen tai -paikkaan katsomatta mainitsee olevansa itseoppineita. ”Itte minä ittiäni opetin. Velimies soitti viulua, sil oli viulu ja sillä mä pääsin alkuun itte vain salaa nurkas tuota niin sitte sai opetella. Ei se sen kummempaa oppia ollu.” (Länsimäki 1973, haastattelu.)

Koetusta ja kerrotusta itseoppineisuudesta huolimatta välittyy kertomuksista kuitenkin myös yhteisöllisyys ja toiminnan kautta tapahtuva hiljaisen tiedon oppiminen, konstrukttiivinen ja tilannesidonnainen oppimisen tapa. Tilannesidonnaisen lähestymistavan mukaan oppimista pidetään pikemminkin epämuodolliseen toimintaan liittyvänä prosessina kuin behavioristisen lähestymistavan mukaisena yksisuuntaisena ja muodollisena sisäistämiprozessina (Lave 1991, 65). Oppiminen on sidoksissa siihen toimintaan, kontekstiin ja kulttuuriin, jossa tietoa opitaan ja käytetään vuorovaikutuksessa muiden soittajien kanssa. Oppiminen tapahtuu musiikillisen toiminnan puitteissa uutta toimintaa varten. Ennen varsinaisen soittamaan oppimisen aloittamista omaksutut ja sisäistetyt tiedot ja taidot toimivat pohjana uusien tietojen ja taitojen hankkimiselle. Soittaja konstruoi tiedostamattaankin koko maailmankuvaansa uuden oppimisen rakentuessa aina aiemmin opitun päälle. Yksittäiset tiedot ja taidot muokkautuvat osaksi laajempia merkityskokonaisuuksia. Vähitellen soittaja kasvaa toimintansa kautta osaksi paikallista musiikkikulttuuria ja soittajayhteisöä. Kyse on prosessista, jonka myötä oppija omaksuu ja oppii käytännön ja kokemuksen kautta niin kutsuttua hiljaista tietoa. Kulttuurisesti säädeltyä on siis esimerkiksi se, minkälainen on hyvä soittaja; mitkä kappaleet sopivat soitettavaksi häissä tai mitä kappaleita voi soitella nurkkatansseissa, nuorioseuran iltamissa tai tanssiorkesterin kanssa; missä on soittajan paikka tansseja soitettaessa; kenen kanssa kommunikointi on suositeltavaa vai sopiiko soittajan ylipäätään kommunikoida tanssijoiden ja kuulijoiden kanssa. (Rauste-von Wright ym. 2003, 31, 51–65.) Aluksi osallistuminen on rajattua, mutta vastuu ja osallisuus kasvavat koko ajan tietojen ja taitojen mukana. Soittaja kasvaa vähitellen käytäntöyhteisönsä täysivaltaiseksi jäseneksi. (Lave & Wenger 1991, 29–31; Lave 1991, 65.)

On selvää, että tanssimusiikin murroksen myötä lasten musiikillinen kasvuympäristö muuttui. Lasten kuulema musiikki vaihtui polskasta polkan kautta haitarijatsiin. Myös esikuvat, arvot, normit ja samastumisen kohteet muuttuivat, samoin soittajayhteisö ja sen käytänteet. Muutokset tapahtuivat hyvin hitaasti ja eri puolilla Etelä-Pohjanmaata eri aikoina. Silti jotain myös säilyi. Vaikka esikuvat muuttuivat ehkä naapurin pelimannista radiosta kuultuun jatsiorkesteriin, ei lapsen taipumus etsiä samastumisen kohteita kuitenkaan muuttunut. Vaikka itse musiikki ja sitä myötä lasten musiikillinen äidinkieli muuttuivat, oppimisen tavat ja kokemukset, soittamaan oppimisen kolme vaihetta säilyivät samanlaisina huomattavasti pidempään. Aineistoni soittajien seudulla vasta ne, jotka kasvoivat uuden radiosta kuulun musiikin, uusien soittimien parissa ottivat uuden kulttuurin omakseen. Vuonna 1912 syntynyt kuortanelainen Eino Linden kuvaa hyvin nuoren suhtautumista vanhaan tanssimusiikkiin ja sen soittajiin:

Se (Matti Haudanmaa) oli vanha, eihän sitä osannu silloin arvostaa. Tietysti se soitto oli hirveän hyvää, mutta ni sehän kulki talosta taloon melkeen leipäpalaa pyydellen. Viulu oli käärittynä, ei sil ollu koteloakaan, sil oli semmonen kankaanpala, johonka se oli käärinny sen viulun. Se tuli, meni taloon ja soitti siellä ja toiset anto ruokaa ja toiset joku markan. Sittehän sitä vähän arvostettiin paremmin, ku se kävi Helsingiski vissii, mutta se pian sitte kuoli. [--] No se oli semmonen juttu, ku silloin oli ne Jatsi-Petsamot ja kaikki semmoset, jotka otti nuoreen mieheen hirveesti. Ja tämä (Haudanmaa) soitti sitä vanhanaikasta polkkaa ja semmosia, ja valssiki tuli erilaila kun mitä siihen aikaan tuli iltamamusiikkiin. Ni ei sitä osannu niin arvostaa kuinka sen nyt jälkihinpäin on ymmärtäny. (Eino Linden 1987, haastattelu.)

4.2 Hääpelimannit

Aineistoni vanhemman sukupolven soittajat ovat olleet hääpelimanneja. Häät kuuluivat yhtä soittajaa lukuun ottamatta⁴¹ kaikkien aineistoni vanhemman sukupolven viulunsoittajien merkittäviin musiikillisiin kokemuksiin. Soittajat mainitsivat kertomuksissaan häät, pennihäät, hoijakkahäät, kruunuhäät, näytöshäät, mahtihäät ja niin edelleen. Etelä-Pohjanmaalla häät ovat pitkälle 1900-luvulle olleet koko paikallisen kyläyhteisön juhla. Niitä vietettiin usein useampipäiväisinä. Häiden kulku, kesto ja perinteet olivat eri seuduilla erilaiset, mutta tietyt peruselementit sisältyivät tavalla tai toisella häiden kulkuun. Ensin oli vihkimisseremonia, sen jälkeen hääateria ja sitten tanssittiin. Hääpolskat jatkuivat pitkälle aamuyöhön, ja häiden ollessa

⁴¹ Tämä yksi soittaja, joka haastattelussa ei ollut maininnut sanaa häät, oli myös vanhin niistä soittajista, jotka kertoivat kuuluneensa tanssiorkesteriin ja soittaneensa myös uudempaa tanssimusiikkia. Hän oli syntynyt vuonna 1900.

monipäiväiset, jatkuivat vieraiden kestitseminen ja tanssiminen vielä seuraavana ja sitä seuraavanakin päivänä. Nämä eteläpohjalaiset mahtihäät kuitenkin lopetettiin, kun kirkko ei niitä hurjan soiton ja tanssin vuoksi hyväksynyt. Myöhemmin kun häitä alettiin järjestää näytösluontoisesti, otettiin käyttöön nimitys kruunuhäät tai näytöshäät. Tuolloin ei enää ”eletty itse tapahtumaa, vaan se näyteltiin ja esitettiin, katseltiin ja kuunneltiin”. (Saha 1981, 17.)

Hääpelimannit olivat häiden seremoniamestareita, joiden rooli häissä oli merkittävä. Musiikin ja soittajien toimesta häävieraat tunnistivat, että häiden seuraava vaihe oli alkamassa. Karijokinen Viljo Virtanen (1976, haastattelu) on kuvannut häiden alkua ja vihkimisseremoniaa hääpelimannin näkökulmasta seuraavasti:

Tulopelillä tavallisesti alotettiin, kun hääväki rupes kokoontumaan häätalolle. [- -] Sen aikaa soitettiin, kun hääväkeä tuli taloohin. Sitte lopetettiin kun hääväen tulo loppui. [- -] Sitte ku laitettiin telläväkeä, niin siinä soitettiin se *Tellamarssi*. Se oli määrätty marssi, jota soitettiin, jotta se telläväki tiesi kokoontua. Tellan tälläystä sanottiin. Telläväki valmistautui tavallisesti sisällä tuvas. [- -] Sitte mentiin hakemaan sulhasparia (jotka olivat toiseessa huoneessa piilossa). Morsiuspari kulki tietenkin ensimmäisenä. Ja sitte puhemies ja kaaso. [- -] Siä oli sitte (tuvassa) pappi odottamas niiden tuloa. Laitettiin vihkipallit papin eteen. Ja siihen morsiuspari papin eteen. Ja sitte nostettiin se tella, silkki niiden päälle. Kuus tavallisesti nosti.

Kuten Viljo Virtasen kertomuksestakin voi päätellä, häävieraat kuulivat ensimmäisenä musiikkia, kun he saapuivat häätaloon. Vieraita oli usein hyvin paljon, koko kylän väki ja kauempaa tulleet sukulaiset, joten yksi tulopeli ei riittänyt koko ajaksi. Soittajilla tuli olla laaja repertuaari tulopelejä, tulomarsseja. Kun vieraat olivat saapuneet, siirtyivät sekä soittajat että telläväki sisälle taloon, ja jälleen soitettavasta musiikista sekä telläväki että häävieraat tiesivät häiden seuraavan vaiheen alkaneen. Kaikki tiesivät odottaa, että vihkiminen tapahtuisi pian. Itse vihkimisen ajan pappi oli seremoniamestarin roolissa ja pääpaino vihkimisen aikana oli papin puheessa. Kuitenkin vihkimisen jälkeen häiden kulku jatkui jälleen musiikin johdattamana.

Papin aamenen jälkeken oli sitte onnittelukäynnit. Onniteltiin sulhasparia. Ja sitte siinä oli kenkkärit, jotka kaatelivat juotavaa niille onnittelijoille. Soittajat soitti sen seremoonian ajan, onnittelujen ajan. Kyllä siinä oli oma marssinsa siinäkin. *Onnittelumarssi*. [- -] (Onnittelujen aikana) Kenkkärit kattoovat hääpöytä. Tavallisesti erustustuvas oli se hääseremonia, ja asuntolassa syöminen, johon ruokapöydät järjestettiin. Onnittelujen jälkeen morsiuspari meni kunnialavittalle. Se oli sen asuintuvan perässä. Sulhanen istui oikealla, morsian vasemmalla. Siellä sitte arvohenkilöt söi sitte peräpöydässä. Ja arvonsa mukaan sitte ne oli siihe järjestettynä. Lähisukulaiset ja sellaset ja morsiusparin vanhukset oli siinä papin vieressä. (Virtanen 1976, haastattelu.)

Musiikintutkija Ann-Mari Häggmanin tutkimuksen (1991, 5) mukaan myös hääpelimannit istuivat arvohenkilöiden pöydässä. Oman aineistoni kertomuksissa pelimannien paikkaa ruokaillessa ei erityisesti mainita. Joka tapauksessa hääaterian päätyttyä pelimannit olivat jälleen merkittävässä roolissa, kun he marssia soittaen ilmoittivat hääväelle, että seuraavaksi siirryttiin takaisin tupaan ja tanssin oli määrä alkaa. Tanssiminen oli monivaiheinen ja kestoltaan häiden merkittävin vaihe soitajille. Siinä pelimannin ammattitaito ja repertuaarin laajuus viimeistään mitattiin.

Sitte taas marssi alkoi, ja marssin tahdissa mentiin edustupaan hääaterialta. Morsiuspari meni ensimmäisenä. Pappi alotti tanssin morsiammen kanssa. Oisko sulhanen tanssinu papin rouvan kanssa... Se oli joku valssi tai joku jotain arvotanssia. Menuetti tai minueeta tai joku semmooenen. Joku harvarytmisempi tanssittava. [- -] Sitte alotettiin tanssi hääväen kesken. Miehet hakivat morsianta ja tytöt sulhasta. Tanssittiin kierros pari tanssilaattialla. Ja siinä sitte lahjoitettiin rahaa. [- -] Kun vakituunen hääväki oli tanssittanu morsiusparin, nii sitte tuli nurkkurien, kuokkurien (kuokkavieraat) vuoro. Ne tulivat jo ensimmäisenä päivänä. Mutta ne olivat sen verran säädyllyisiä, ettei ne ensimmäisenä hypänny sinne häätupaan, että ne odotti vuoroa. Sitte ku oli nurkkurien vuoro, niin sulhaspari käski soittaa *Nurkkurien polskan*. Se oli vakituunen polska sitte. Ja siitä nurkkurit tiesi, että saavat mennä tanssimaan. [- -] Sielloli sitte tanssimas nurkkurit ja hääväki sekaasinsa. (Virtanen 1976, haastattelu.)

Kun häiden virallisemmat osuudet – vihkiminen ja hääateria – olivat ohi ja nurkkuritkin saatu tanssiin mukaan, jatkui tanssiminen ja ilonpito yömyöhälle ja jälleen seuraavana aamuna. Häiden ja erityisesti tanssimisen kestäessä tarvittiin useampia soitajia ja paljon musiikkia. Varsinkin jos kyseessä oli useampipäiväiset häät soitajia oli enemmän kuin yksi. Tavallisimmin 1800-luvun lopussa ja vielä 1900-luvun alussakin häissä soitti kaksi viulupelimannia – toki сувusta, talon ja häiden koosta riippuen soitajia saattoi olla enemmänkin. Lisäksi soitajilla oli apupelimanneja, pikkupelimanneja, joiden rooliksi jäi ikään kuin tuurata varsinaisia pelimanneja. Myös klaneettia pidettiin sopivana hääsoittimena, koska sen ääni kuului hyvin ulkonakin soitettaessa. Usein nähtiinkin viulisti ja klarinetisti yhdessä soittamassa. 1900-luvulle tultaessa haitari vähitellen syrjäytti klaneetin hääsoittimena. Myöhemmin näytöshäissä hääpelimanneja oli enemmän.

Häät päättyivät jälleen marssiin. Pelimannit soittivat lähtömarssin, kun oli viimeistenkin vieraiden aika lähteä kotiin. Tosin joskus tapana oli vielä muutamia päiviä varsinaisten häiden jälkeen pitää talkootanssit, himmelitanssit. Viljo Virtasen kertomuksessaan käyttämä sanavalinta ”saaraan lopettaa” kertonee siitä, että useampipäiväiset häät olivat kaikkine vaiheineen pelimanneillekin raskas työrupeama, joka usein hoidettiin varsinaisten töiden ohessa.

Antamiset alkoo olla lopussa, ja se tarjoolu kävi enää harvakseltaan. Se meinas, että nyton väistyttävä. Pelimannit soitti lähtöpelin, häämarssin, lähtömarssin. Se oli merkki, että nyt saaraan lopettaa. Talonväki huomautti asiasta peliman-

neille, vaikka taisi ne sen ittekin huomata, kun tarjoilut alkoi olemaan lopussa. [- -] Mutta himmelitanssit oli sitte viä iha viimeiseksi. Tanssittiin himmelit (häiden koristeet) alas. Se oli joku neljä viis päivää jäläkiin päin. (Virtanen 1976, haastattelu.)

Viljo Virtasen kuvaukset kertovat häistä ensisijaisesti aineistoni vanhempien soitajien näkökulmasta. Osa hänen kuvaamistaan käytänteistä voi olla jopa heidän vanhempiensa sukupolven, heidän lapsuuden aikansa perinteitä, sillä Virtanen oli innokas perinteenkerääjä ja -tuntija. Yhden kerran haastattelussa, puhuttaessa siitä, että pappi aloittaa tanssin morsiamen kanssa, Virtanen (1976) jopa mainitsee, että ”kyllä se on paremmin perintönä (isältä) saatua tietoa”. Näin ollen siihen, kuinka pitkälle 1900-luvulle vastaavat hääperinteet ovat jatkuneet, tulee suhtautua hieman varauksella. Lisäksi aineistoni soitajien syntymävuodet huomioon ottaen täytyy epäillä ovatko muut paitsi aineistoni vanhin soittaja vuonna 1880 syntynyt Eemeli Risku soittaneet varsinaisissa kruunuhäissä eli mahtihäissä? Muiden soitajien mainitessa kruunuhäät kyse lienee näytöshäistä. Joka tapauksessa kruunuhäiden eli näytöshäiden yleistyttyä 1940-luvulta lähtien nämä vanhat tavat otettiin taas käyttöön. Kuitenkin kuten nimikin kertoo, ne otettiin käyttöön näytösluonteisesti, vanhaa perinnettä representoiden. 1940–50-luvuilla erityisesti nuorisoseurat ja muut vastaavat järjestöt järjestivät erittäin aktiivisesti kruunuhäitä ja muita perinnetapahtumia.

Pääpelimannit ja pikkupelimannit

Häissä soittaminen edellytti siis pelimannilta vankkaa osaamista ja laajaa repertuaaria: polskia, marsseja, polkkia, sortisia ja valsseja. Häissä soittaneet pelimannit olivatkin yhteisöjensä merkittäviksi tunnustamia soitajia. Soittajien kyvyt ja maine mitattiin juuri hääsoitossa: arvostetuin titteli, joka soitajalla saattoi olla olikin juuri hääpelimanni (Asplund 2006, 337). Esimerkiksi siltatansseihin kelpasi soittajaksi melkein kuka tahansa kynnelle kykenevä, mutta hääsoittajana toimiminen vaati erityistä ammattitaitoa. Soittajan tuli tuntea hääsoiton monet vaiheet, tietää tiettyjen soitteiden merkitys ja hallita laaja repertuaari, sillä eihän tanssiva hääväki toki halunnut kuulla esimerkiksi kolmen päivän häissä samoja polskia yhä uudelleen ja uudelleen. Laajan ohjelmiston hallinta vaati hyvää muistia, sillä suurin osa hääpelimanneista oli nuotinlukutaidottomia. He kertoivat oppineensa soitteet kuulonvaraisesti ja säilyttäneensä ne muistinvaraisesti. Kukaan aineistoni soitajista ei mainitse ”muistivihkoa”, mutta esimerkiksi Viitalähteen Martti muisteli, että hänen isoisälään Jaakolla oli muistivihko, johon hänellä oli tapana merkitä itselleen muistiin kappaleiden alkua. Jaakko tuskin lienee ainut, jolla tällainen vihko on ollut. Vihkoon saatettiin merkitä kappaleiden alkua nuotteina (sen verran kun soitajat nuoteista tiesivät), sanojen alkua (jos soitteisiin liittyi sanat) tai aivan muunlaisia merkintöjä, joista soitajat kuitenkin itse muistivat miten soitteet alkoivat.

Edellä mainittujen taitojen ja ominaisuuksien lisäksi hyvällä hääpelimannilla tuli olla tilannesilmää ja temperamenttia. Joskus toki liika temperamentti saattoi koitua ehkä ei soittajan, mutta soittimen kohtaloksi, jos häiden tuoksinassa yllyttiin tappelemaan.

Juu ja ne pienistivät vehkeensä. (naurua) Ja sitte ne korjas niitä viulujansa. On ollu vähän hurjanoloosta meininkiä ennen aikana. Nuis häis... melekeen siellä on yksi joutunu lauroolle. Se on semmosta ollu. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Tappeluun joutuminen ei häissä ollut harvinaista. Sekä hääväelle että pelimanneille oli jatkuvasti alkoholia tarjolla, ja häiden jatkuessa useampia päiviä, saattoi yksi sun toinenkin miehistä ”joutua lauroolle”. Aineistoni soittajien kertomuksissa on muistettu erikseen mainita, jos joku soittajista otti viinaa maltillisemmin.

Ja se oli kyllä Jaakkoo-pappa, nii se oli sitte semmooenen, että se ei oikeen sortunu mihinkään noihin alakoholihommiin eikä semmottiin, vaikka ennen ne hääpelimannit oli ensimmäisenä pöyrän alla. Mutta pappa piti viä isällekin jöötä, kun isä vähä pakkas (ottamaan viinaa)... [- -] Ja ne oli ollu kerran Villamon kyläs sitte jonaki häis soittamas, niin tuo isä oli poikamies sitte, nii se oli sanonu, että hän menee vähä viemään yhtä flikkaa tanssihin sitte aina kun se Vilijamin kans tuo pappa sitte soitti jotaki kappaletta. Ja oli semmonen tapa sitte silloon kuulemma – näin Vilijami sitä mulle kertoo – että sulhanen toi potun sinne soittajan lavalle, että sai ottaa ryyppyt silloon tällöön. No, isä meni sinne tanssihin, ja se oli ruvennu sitte – kun se tuli sieltä, niin – kaipaahan sitä viinapulloa, että mihkä se on karonnu. Nii pappa oli sanonu, että sulhanen vei sen pois. (naurua) Että se vähä säännösteli poikaa. Nii, että kuinka palijo voi ottaa. Ei kai se pappakaan iha apsoluutti, mutta ei se ollu mikää semmonen, että se ois ottanu, että ois huomannu. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Kertomuksen Viitalähteen Jaakko oli ”pääpelimannina” monellekin isojokiselle soittajalle, sekä omille pojilleen Svantelle, Johannekselle, Niilolle ja Uunolle, tyttärelleen Emmille, että muun muassa vanhankyläläiselle Viljami Pentilälle, jonka isän sahalla Jaakko kävi talkoissa. Nämä pääpelimannit, nuorempien soittajien oppi-isät ikään kuin opastivat nuorempia soittajia hääsoittajien tavoille. Tuskin kaikki hoitivat tehtävänsä yhtä valistavasti ja opettavasti kuin Jaakko Viitalähde. Nuoremmat tai kokemattomimmat soittajat olivat ”pikkupelimanneina”, ”sivusta-auttajina” pääpelimanneille. Näin nuoremmat soittajat oppivat soitteiden lisäksi häiden vaiheita, soittajien ja myös tanssijoiden tapoja. He oppivat missä soittajat seisovat, kun hääväki saapui taloon tai istuivat, kun tanssi alkoi.

Se (pelimannin paikka) oli tavallisesti oikeanpuoleisessa nurkassa, peränurkassa. Sieloli pöytä ja tuolit siellä pöydällä. Mahdollisimman syrjään tanssijoista. Ettei pelimannit ollu tanssijaan tiellä. [- -] Tavallisesti oli kaksi, toisinaan oli kolomeki (soittajaa). Yksi tai kaksi viulua. Sitte oli tavallisesti haitaripelimanni.

Ja oli joskus klarinetinpuhaltajaki. Viulu ja klarinetti ja haitari. [- -] Se (trian-geli) oli kans hyvin usein. Niillä oli soittajilla ittellä mukana se ja joku sitä sitte kalakutteli. Sitä käytti vaan joku muu osaava. (Virtanen 1976, haastattelu.)

Pikkupelimannit oppivat myös tiettyjen soitteiden merkityksiä. He oppivat, että *Tu-lopeliä* soitettiin hääväen saapuesssa taloon (ks. DVD Esitystaltiointi) tai *Tellamarssia* telläväen kokoontuessa. He oppivat, että silloin kun nurkkurit saivat tulla tupaan, soitettiin *Nurkkurin polskaa*. *Viinapolkka* puolestaan soitettiin ”siinä mieles, että pe-limanniille tuotihin ryypyt” (Risku 1957, haastattelu). *Kruununpudotuspolskaa* puo-lestaan soitettiin kruunupäistä morsianta villisti (usein ringissä) tanssittaessa (ks. DVD Esitystaltiointi). Oppimisessa on kyse prosessista, jonka myötä nuori soittaja omaksuu ja oppii käytännön ja kokemuksen kautta niin kutsuttua hiljaista tietoa.

Aineistoni soittajista nuorimpana pikkupelimannina on aloittanut Eemeli Risku. Hänen vanhemmat veljensä Fredrik ja Juho Risku soittivat häitä, ja Eemeli pääsi hei-dän kanssaan soittamaan jo ollessaan 10-vuotias vuonna 1890. Myös Emmi Salonen, Eemeli Nurmela, Viljami Pentilä, Armas Aspholm, Eino Lähdesmäki, Eino Autio ja Yrjö Kankaanpää kertovat aloittaneensa isän, veljen, sedän, enon tai muun oppi-isän apurina hääpelimanniuransa. Myöhemmin taitojen, kokemuksen ja ohjelmis-ton karttuessa he saivat itse toimia pääpelimanneina ja heitä nuoremmat seurasivat tuolloin sivusta.

Muut tanssisoittotilaisuudet

Häät eivät toki olleet ainoita tilaisuuksia, joissa viulunsoittajia tarvittiin. Jo 1860-lu-vulla alkaneet yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset ilmenivät sekä maaseu-dulla että kaupungeissa yhdistystoiminnan kasvuna sekä laajemminkin kulttuuri-elämän vilkastumisena (Jalkanen 2003, 140). Nuorisoseuratoiminnan alkaessa juuri Etelä-Pohjanmaalta 1880-luvulla, tarvittiin viulunsoittajia monenlaiseen musiikil-liseen toimintaan järjestöjen piirissä. Ohjelmasoittoja nuorisoseurantalolla kertoo soittaneensa noin puolet aineiston soittajista. Tosin jos ohjelmasoiton määritelmää laajennetaan koskemaan myöhempiä eri seurojen järjestämiä kruunuhäitä/näytös-häitä, voidaan sanoa, että kaikki aineiston soittajat ovat soittaneet ohjelmasoittoja. Ohjelmasoitolla tarkoitetaan tässä yhteydessä soittoa, joka ei ole tarkoitettu ollen-kaan tai koko aikaa tanssittavaksi. Ohjelmallisissa iltamissa ohjelmasoitto oli usein runonlausunnan ja näytelmän välissä soitettua musiikkia. Se saattoi olla konsertti-musiikkiohjelmistoa, näytelmän aikana soitettua musiikkia tai kansanomaisempaa musiikkia. Näytöshäissä musiikki oli samaa kuin vanhoissa häissä yleensä, mutta se oli irrotettu varsinaisesta alkuperäisestä kontekstistaan. Se representoi jotakin, jota oli aiemmin ollut, joka oli ollut tanssimusiikkia, mutta joka oli näytöshäiden myötä ikään kuin muuttunut ohjelmasoitoksi, estradimusiikiksi.

Seurojen toiminnan lisääntytyä ja vakiinnuttua tarvittiin myös tanssisoittoa ja -soittajia enemmän. Korteesjärveläinen Armas Aspholm kertoo soittaneensa tansse-

ja sekä nuorisoseurantalolla että työväenyhdistyksen talolla lauantai- ja sunnuntai-iltaisin jo alle rippikouluikäisestä lähtien.

No sitte vuonna kaksitoista, minä olin kahdentoista vuoden ikäinen, nämä antoivat tämän viulun minulle ja sanoivat että kun se on mun isä-vainaani viulu niin annetaan se nyt, annetaan se nyt minulle että minä saan ruveta sillä soittamaan. Soittelinkin sillä, sillä pari kolme, kolmeki vuotta. No, se oli pieni ääni, eikä se mikää hyvä viulu ollu. No sitte minulla oli isäpuoli, se asu jo Korttesjärvellä ja me asuttiin silloin siellä niin hän ihastu mun soittoonni ja osti mulle viulun. Jotain saksalaisia teoksia. Makso kolmekymmentä markkaa tuo viulu, ja se oli paljon rahaa. Meillä oli kolmevuotias härkä myötiin, ja siitä saatiin satamarkkaa, ja siihen oli tuleva suuri lovi siihen sataseen kun maksettiin tuo viulu siitä. No niinhän minä soittaa kitkuttelin heti siitä kahdentoista vuoden vanhasta, riihitanssia, lavatanssia, ja semmosia ja sitte jonku ajan kuluttua nuorisoseurantalolla Korttesjärven kirkolla ja myöskin työväenyhdistyksen talolla. Siis lauantai- ja sunnuntai-iltasin. Sain siitä noin kaks markkaa viiskymmentäpenniä, kolme markkaa illan soittopalkka, se oli hyvä raha siihen aikaan ja isäpuoli huomaskin että, että tuota se kannatti ostaa viulun pojallen, kun hän säästyy nyt hyppelyrahoilta. (Aspholm 1959, haastattelu.)

Vielä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä seurojen piirissä oltiin erityisen tarkkoja siitä, että nuorisoseurantalolla soitettiin tansseissa ja ohjelmallisissa iltamissa nimenomaan viulua: ”Yks aik’ oli täällä kylällä sellaanen juttu – nii Alahärmäs ku Ylihärmäski – että haitaria ei saanu nuorisoseurantaloolleen tuora. Toivat esiin, että se tuo juoppoutta. Ainoastansa viulunsoitolla (tanssittiin).” (Autio 1975, haastattelu.) Kertoja ei mainitse aikakautta, jolloin näin on ajateltu, mutta joka tapauksessa hän kertoo omasta soittajanuransa ajasta. Hän on syntynyt vuonna 1907, joten haitari lienee ollut ”juoppoutta tuova soitin” ainakin kertojan kotiseudulla Härmässä vielä 1920-luvullakin.

Samoin kuin hääsoitot, myös nuorisoseurojen ja muiden yhdistysten järjestämät tanssi-iltamat vaativat soittajalta laajaa repertuaaria ja tanssisoitossa vaadittavaa tietotaitoa. Myös iltamissa nuoremmat soittajat seurasivat vierestä pääpelimannin toimintaa ja tapoja. Oman tarinansa pikkupelimannista pääpelimanniksi kertoi Eino Autio (1975, haastattelu). Tässä kertomuksessa soittopaikka oli Onnelan nuorisoseurantaloo ja tilaisuus ohjelmalliset iltamat:

Mutta varsinaanen mun hommani alkoo siinä -23 lopulla, -24 vaiheilla (Einon ollessa 16–17-vuotias). Ku me ruvettiin sitte serän kans, ku mä opin soittamahan, ni täällä Onnelas soittamahan. Ja se oli vankalla periaatteella siihen aikaan nuorisoseurahomma, ni ohjelmas piti soittaa. Ja sitte me soitettiin tanssillen loppuilta. Ja siitä se lähti sitte. Sai kimmokkeen. Mutta setä lähti siinä sitte -25 Kanaatftahan ja sillä reissulla hän on. Mutta minä rupesin jatkamahan sitte. Ja se on ollu muuten kaikkeen kultaasinta aikaa siitä lähtien siihen -38 vuosilu-kuun saakka.

Jos seurojen piirissä tapahtunut toiminta oli virallisempaa ja säännöllisempää, olivat kylien nuorison siltatanssit tai riihitanssit hyvinkin spontaaneja ja epämuodollisia. Kylän nuoriso kokoontui yhteen seuran ja tanssin vuoksi. Tanssin säestys kävi hätätilanteessa laulaenkin, mutta usein tansseja säestämään kuitenkin löytyi soittajakin. Nuorison spontaaneja tansseja saatettiin säestää huuliharpulla, viululla, haitarilla tai vaikkapa mandoliinilla. Aineistoni viulunsoittajista yli puolet mainitsee haastatteluisaan soittaneensa nurkka-, tupa-, kylä- riihi tai luuvatansseissa, mutta uskoisin, että jokainen aineistoni soittaja on joskus nuoruudessaan soittanut kaveriporukalle tansseja, vaikkei sitä haastattelussaan mainitsemisen arvoiseksi koekaan. Jokainen haastateltava muistaa mainita häät ja kruunuhäät tai sen, jos on soittanut radiossa, mutta nämä ”vähempiarvoiset” tanssit saattavat tietoisesti tai tiedostamatta jäädä mainitsematta arvostetulle perinteenkerääjälle. Kun haastattelija Erkki Ala-Könnin intressit ovat olleet hänen arvostamassaan perinteessä, häissä ja kansansoittokilpailuissa, hänen haastatteluissaan esittämät kysymykset varmasti myös johdattelevat haastateltavaa kertomaan tietynlaisista perinteistä. Kun tähän vielä yhdistetään se, että Ala-Könni on varmasti valinnut haastateltaviksi sellaiset soittajat, joiden hän on tiennyt tai epäillyt omaavan laajoja repertuaareja polskia tai tietämystä purpuriohjelmistosta, on selvää, että aineisto vääristää näiden epävirallisten tanssien osuutta soittotilaisuuksista.

Tanssimusiikista estradimusiikiksi

1900-luvulle tultaessa tanssisoittajien soittotilanteet eivät siis aina olleet enää soittoa tanssin vuoksi. Jo mainittujen näytöshäiden sekä seurojen ohjelmallisten iltamien lisäksi alettiin Suomessa Otto Anderssonin toimesta järjestää myös kansansoittokilpailuja. Ensimmäiset kilpailut Etelä-Pohjanmaalla järjestettiin jo vuonna 1907 Alavudella. Samana vuonna kilpailtiin myös Helsingissä ja Eurassa. Etelä-Suomessa kiinnostus kilpailuja kohtaan hiipui 1920-luvun alussa, mutta Etelä-Pohjanmaalla ja Pohjanmaalla kilpailut olivat vielä 1940–50-luvuillakin suosittuja tapahtumia (ks. Nordman 2003, 41; Häggman 1991, 8–11). Hääpelimannit, kansansoittajat mittelivät kilpailuissa parhaan soittajan tittelistä. Lisäksi kilpailut olivat hyvin merkittäviä sosiaalisia tapahtumia, joissa soittajat tapasivat toisiaan ja oppivat toisiltaan uusia soitteita. Tapahtumapaikoilla yleensä yövyttiin, joten soittajien kannalta merkittävämpää kuin yksi tai kaksi lavalla esitettyä kilpailukappaletta olivatkin myöhään yöhön jatkuneet epäviralliset soitteet muiden pelimannien kanssa. Otto Andersson koetti jo 1900-luvun alussa aloittaa myös ohjelmaan kuuluvan virallisen kaikkien kansansoittokilpailuissa soittaneiden yhteissoiton. Tämä perinne otti tulta alleen suomenruotsalaisten keskuudessa, mutta suomalaisten pelimannien keskuudessa yhteissoitto yleistyi laajemmin vasta huomattavasti myöhemmin kansanmusiikin revivaalin aikana eli 1960–1970-luvuilla. (Ks. Leisiö & Westerholm 2006, 451, 453, 472; Saha 1981, 17; ks. myös DVD Esitystaltiointi.)

Yleisölle ja tuomaristolle kilpailuissa esitetyt soitteet olivat samoja kansanomaisia tanssisoitteita, joita soitettiin häissä tai muissa tansseissa. Kilpailujen aatteellisena tavoitteena oli nostaa näiden hääpelimannien, kansansoittajien ja ylipäänsä kansanperinteen arvostusta, mutta samalla kilpailut tulivat ”virallisesti” erottaneeksi soitteet alkuperäisestä yhteydestään, tanssista. Näistä alkuvuosien kansansoittokilpailuista ei ole jäänyt soivia tallenteita arkistoihin, jälkipolville tai tutkijoille. Arvostettiin kilpailuissa soitteiden tanssittavuutta, soiton sujuvuutta, omintakeista soittoyyliä, nopeita tempoja tai sävelpuhtautta? Oletettavasti ainakaan laaja repertuaari ei voinut olla arvostelun kriteerinä, sillä jokainen soittaja esitti yleensä vain kaksi kappaletta. Joka tapauksessa ajalta, jolta on säilynyt tallenteita eli vuodesta 1945 lähtien, voi soitossa havaita jo tyylipiirteitä, joita soittaja ei tanssia säestessään mahdollisesti ja todennäköisesti ole soittanut. Tanssia säestettäessä piti olla ”hyvä rytmi” ja oletettavasti myös tasainen tempo. Kuitenkin näistä vuodesta 1945 lähtien tallennetuissa soitteissa voi kuulla soittajien ottavan ”taiteellisia vapauksia” esimerkiksi juuri tempokäsittelyn ja nyanssien suhteen.

Suomessa suuri roolinsa kansanomaisen, vanhan tanssimusiikin estradisoiton ja erityisesti sen tyylin muokkaajana on uskoakseni musiikintutkija ja perinteenkerääjä A. O. Väisäsellä (1890–1969) ja aineistoni soittajista viulisti Eemeli Riskulla. A. O. Väisänen teki 1930-luvulta lähtien radio-ohjelmia, joissa Eemeli Risku ja myös muut Riskun pelimannit ahkerasti vierailivat soittamassa. Lisäksi Väisänen kokosi suomalaisen ryhmän vuoden 1936 Berliinin kansanmusiikkijuhlille edustamaan ja esittelemään suomalaista kansansoittoa ja -tanssia. Eemeli Risku oli ainoa mukaan pyydetty viulunsoittaja. Riskun soitteet ja soittoyyli levisivät siis radion välityksellä jo 1930-luvulta lähtien kaikkiin suomalaisiin koteihin, joissa oli radio. Oliko hänen tarkka ja rytmikäs, samalla kruusaileva ja varsinkin tempollisia vapauksia ottava soittoyyliinsä siis kansansoittokilpailuissa hyvän kansansoiton määritelmä?

1900-luvun alun häissä pelimannin paikka oli pöydän päällä tuvan nurkassa. Kansansoittokilpailujen, ohjelmallisten iltamien ja näytöshäiden myötä pelimannin paikka siirtyi esiintymistä varten rakennetulle esiintymislavalle. Hääpelimannien taitoja ja heidän soittamiaan kiperiä polskia toisaalta arvostettiin, mutta toisaalta vanhan tanssimusiikin käyttö hää- ja tanssimusiikkina väheni radikaalisti 1930-luvulta lähtien ja viimeistään sotien jälkeen tanssiorkesterien vallattua iltamat ja muut tanssilaisuudet. Kun tanssilavoista rakennettiin yhä isompia kasvavaan tarpeeseen, ei yksi tai kaksi viulunsoittajaa olisi enää kuulunut tanssin yli. Tarvittiin isompia kokoonpanoja, joista suosituimmista järjestävät tahot kävivät suoranaista kilpailua. (Häggman 1979, 71 Nordmanin 2003, 38 mukaan; Lahti 2004.)

Nuoremmat soittajat liittyivät orkestereihin ja jatkoivat tanssisoittajan uraansa, mutta vanhemmat soittajat joko lopettivat soittamisen tai siirtyivät tanssilavoilta muunlaisille estradeille. Myöhemmin kansanmusiikin revivaalin myötä 1960-luvun lopulta lähtien vanhan tanssimusiikin arvostus jälleen kasvoi, polskat ja polkat kaivettiin muistilokeroista ja vähäriiviset haitarit laukuista. Hääpelimannien esiintymistilaisuudet ja yhtyeet muuttuivat jälleen moninaisimmiksi, mutta vanha tanssimusiikki oli jo tietyllä tapaa ”irrotettu tanssista”. Se oli muuttunut estradiso-

toksi ja jokamiehen harrastukseksi sekä ennen kaikkea tallentamisen arvoiseksi historialliseksi ja katoavaksi kansanperinteeksi. Ilmiö ei ole uniikki eteläpohjalaisten tanssisoittajien osalta. Vastaavanlainen vanhan tanssisoiton muuntuminen estradimusiikiksi on havaittavissa laajemminkin Suomessa ja Pohjoismaissa. Musiikin tutkija Anna-Maria Nordman (2003, 41) kirjoittaa tutkimuksessaan ilmiön olevan reaktio sivistyneistön kiinnostukselle kansanomaista musiikkia kohtaan. Yhden hääpelimannin elämän avulla on ilmiötä tutkinut muun muassa ruotsalainen musiikintutkija Gunnar Ternhag (1992), joka kertoo tutkimuksessaan viulunsoittaja Hjort Anders Olssonin (1865–1952) musiikillisen elämänkaaren kyläpelimannista pelimannitaiteilijaksi.

Samaan historialliseen aikakauteen, johon voidaan liittää hääpelimannien ja heidän mukanaan vanhan tanssimusiikin siirtyminen tanssilavoilta esiintymislavoille, voidaan liittää myös uuden tanssimusiikin nousu nuorison tanssimusiikiksi. Tanssimusiikkikulttuurin muutos alkoi vähitellen 1920-luvulta lähtien 5-rivisen haitarin rantauduttua Suomeen ja radion yleistyttyä kodeissa. 1900-luvun alussa syntyneet soittajat saivat ensikosketuksensa uuteen tanssimusiikkiin murrosikäisinä tai aikuisuuden kynnyksellä. Soittajista ne, jotka olivat jo astuneet lapsuuden ja nuoruuden sekä etsimisen ja löytämisen kaudesta aikuisuuden kauteen, eivät enää ottaneet uutta tanssimusiikkia samalla tavalla omakseen kuin nuoremmat, eivät vielä avioituneet tai vakiintuneet soittajat. Nuoremmat soittajat alkoivat perustaa kavereiden kanssa tanssiorkestereita ja opetella radioaalloilta kuuluvia suomalaiskansallisia iskelmiä ja haitarijatsia.

4.3 Tanssiorkesterien viulistit

1920-luvulla syntyneet soittajat ovat jo lapsuudessaan ja nuoruudessaan saaneet kokemuksia uudesta tanssimusiikista. Heille 5-rivinen haitari, radio tai niiden avulla ja kautta soiva tanssimusiikki ovat olleet lapsuuden ja nuoruuden ajan ilmiöitä, jotka omaksuttiin pian osaksi omaa musiikillista maailmankuvaa. Heidän käsityksensä vanhasta tanssimusiikista muodostuu peilaamalla omia kokemuksia heidän vanhempiensa ja isovanhempiensa soittamaan ja kuuntelemaan musiikkiin. 1920-luvulla syntyneiden soittajien aktiivisimmat musiikillisen toiminnan kaudet sijoittuvat sotien jälkeiseen aikaan, 1940-luvun puolivälistä 1950-luvun ensimmäisiin vuosiin. Tässä luvussa kirjoitan erityisesti neljän 1920-luvulla syntyneen soittajan elämäkertomusten avulla siitä miten uuden tanssimusiikin ilmiöt vaikuttivat paikalliseen musiikkikulttuuriin. Soittajista kolme olen esitellyt jo laajemmin luvussa Viulistit, elämäkertomukset ja musiikki: Paavo Santaheini, Martti Viitalähde sekä Pauli Kortensniemi. Heiltä tallennettujen haastattelujen lisäksi luvun pääasiallisena aineistona on ollut kauhajokisen Mauno Kananon (1928–2009) haastattelu. Myös hänen ensimmäinen soittimensa oli viulu, mutta sen rinnalle tuli pian kitara, kun naapurin

poikien tanssiorkesteriin tarvittiin kitaristi sairastuneen soittajan tilalle. Mauno on kiertänyt maakuntaa laajalti useiden eri tanssiorkesterien kanssa.

Tanssiva kansa ja tanssikielto

Kun talvisota alkoi vuonna 1939, katkaisi se nuorison runsaan ja eläväisen vapaa-ajanvieton. Tuolloin useat jo olemassa olleet tanssiorkesterit hajosivat, kun suurin osa soittajista, nuorista miehistä lähti rintamalle. (Ks. Nordman 2000, 80–81.) Sodan aikana vallitsi valtion määräämä tanssikielto. Tansseja kuitenkin järjestettiin salaa. Soittajaksi näihin salatansseihin kelpasi lähes kuka tahansa kynnelle kykenevä ja soittimen omistava soittaja. Nordmanin tutkimuksen (2000) mukaan sota-aika jakoi soittajat kahteen sukupolveen: ne jotka soittivat salatansseja identifioituivat nuoremman sukupolven tanssimuusikoiksi ja ne, jotka eivät soittaneet salatansseja identifioituivat vanhemman sukupolven soittajiksi, joilla ei ollut niin vahvaa tanssisoittajan roolia (vrt. luku Hääpelimannit). Lisäksi joukossa oli paljon niitä, jotka lopettivat soittamisen kokonaan sekä jonkun verran myös niitä, jotka toimivat rintamamuusikkoina. Nordmanin mukaan rintamalla soittaneiden muusikoiden syntymävuodet olivat 1919–1923 ja vastaavasti salatansseja soittaneiden soittajien syntymävuodet 1921–1929. (Nordman 2000, 80–81, 91–92.) Salatansseja soittaneet olivat hieman nuorempia soittajia, jotka eivät ainakaan heti vuonna 1939 olleet rintamalla. Minun aineistoni soittajat kuuluvat kaikki sekä syntymävuosiensa että kokemustensa perusteella näihin ”salatanssimuusikoihin”. Paavo Santaheini soitti paljon salatansseja jo rippikouluikäisestä lähtien.

Se oli silloin sota-aikana. Oltihin sitte kentturoolla ja riihenluuvissellaasia salatanssia. Ne sitte haki mua, kutsu monehen paikkahan tuolle kentturoolle ja sellasihin. Sitä huvia piti olla. [- -] Ja kyllä olin siellä viulunki kans sitte. Monta kertaa yksinki. [- -] Ja kansantanhuja hyvin palijo soitin sitte kans, ku tuli piiriltä ne ohjelmat. Alakyläs niitä aika palijo sitte kans soitin. (Santaheini 24.5.2006, haastattelu.)

Kuten Paavon kertomuksesta käy ilmi, salatanssien eli vapaan, siveettömäksi määritellyn tanssin tilalle tarjottiin nuorisolle kansantanhuja, jotka toivat tanssia sopivassa muodossa järjestökulttuurin osana. Sodan välirauhan aikana vapaan tanssin suosio kuitenkin kasvoi edelleen, ja koska salatanssien valvonta oli mahdotonta, kumottiin tanssikielto siten, että ohjelmallisten iltamien päätteeksi sallittiin tunti tanssia. Tanssin vapauduttua iltamia ja tansseja järjestivät erilaiset seurukset ja järjestöt kuten ennen sotiakin. Lisäksi tanssi kuului edelleen merkittävänä osana muun muassa hääperinteeseen ja nuorison epävirallisempaan vapaa-ajanviettoon. Vuoden 1944 lopussa tanssikieltoa jälleen muutettiin väljemmäksi ja sallittiin koko illan tanssit. Tanssikielto kumottiin lopulta kokonaan vasta vuoden 1948 jälkeen, jolloin ravintoloissa tanssiminen sallittiin. Kumoamisen jälkeenkin sitä kuitenkin vielä hil-

littiin asettamalla tanssivero, joka oli 40 prosenttia lipputuloista. (Lahti 2004, 33–36; Nieminen 1993; Nikkonen 2004, 60; ks. myös Nordman 2000, 81–85.)

Tanssikiellosta ja -verosta huolimatta kansa tanssi, ja kun haluttiin tanssia, niin tarvittiin soittajia. Virallisemmat järjestäjätahot kuten nuoris- ja urheiluseurat halusivat tanssi-iltamiinsa yhtyeitä – ja suorastaan kilpailivat suosituimmista yhtyeistä – mutta yksikin soittaja riitti tansseja säestämään, jos seuran taloudelliset resurssit eivät antaneet myöden kokonaisen orkesterin tilaamiselle.

Soran jälkeihin ihmiset ois tanssinu vaikka joka ehtoo, jos ois vaan pelit soinu. Ne oli niin innokkahlia, kun ne oli siinä paastonnu soran aikana sitte. Ettei niillä ollu mahrollisuutta. Oli tanssikielto sun muuta. [– –] Ei se ollu mulla se haitari, oliko pariakaa viikkoo, niin mä jouuruun kemuuhin soittahan. Mä joka pyhä olin. Ne pyysi – ne oli vähä ikääsempää väkiä, ettei ne kovin nuorisoa ollu, ne oli naimisis olevia ihmisiä, niin ne pyysi – sinne soittahan aina. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Martti Viitalähteestä tuli vakituinen soittaja Veitsiluodon Kisalaan hänen ollessaan armeijan jälkeen siellä töissä paperitehtaalla. Merkittävää kertomuksessa tanssimusiikkikulttuurin muutoksen kannalta on myös se, että Martti oli nuorempana soittanut viulua ja oppinut kappaleita – kuten polkkia, sottiiseja, polskia ja valsseja – vanhemmilta sukulaisiltaan, mutta yksin soittaessaan hän soitti tanssit aina uudella 5-rivisellä haitarillaan, jolla hän vasta opetteli soittamaan. Saattaahan tietenkkin olla, että kyse oli yksinkertaisesti soittimen saatavuudesta, mutta varmasti merkityksensä oli myös 5-rivisen haitarin yleistymisestä Suomessa tanssisoittimena 1920-luvulta lähtien. Sekä viulut, klarinetit että 1- ja 2-riviset haitarit saivat antaa tilaa 5-riviselle haitarille. Haitarinsoittajat olivat tanssiorkesterien johtohahmoja ja solisteja, jotka tosin myöhemmin 1950-luvulla joutuivat kilpailemaan paikastaan laulusolistien kanssa. (Lahti 2004, 39.)

Yksittäisistä soittajista orkestereiksi

Heti sotien jälkeen tiettyyn kokoonpanoon vakiintuneet tanssiorkesterit olivat aineistoni soittajien kotiseuduilla hyvin vähälukuisia ja pienempien ja epävirallisempien tanssien säestäjäksi riitti yksittäinenkin soittaja, mutta vähitellen 1940-luvun puolivälistä lähtien yhtyeitä syntyi kasvavaan tarpeeseen. Niin kauan kun kuljettiin salatansseissa, paikallisissa häissä tai iltamissa, ei yhtyeillä välttämättä ollut nimiä. Kuljettiin ”Panulan veljesten” tai ”Heiniluoman poikaan” kanssa (Kananoja 26.5.2007, haastattelu; Santaheini 24.5.2006, haastattelu). Vähitellen yhtyeiden vakiinnuttaessa paikkansa tanssien säestäjinä ja heidän alkaessaan kiertää maakuntaa laajemminkin annettiin yhtyeille myös nimi, usein haitarinsoittajan mukaan: Turjan Tapion orkesteri, Prosin trio, Usko Åbyn orkesteri ja niin edelleen. Edellä mainittujen lisäksi paikallisia aineistoni soittajien tanssiyhtyeitä olivat muun muassa Soittajapojat, Heiniluomat, Tempo, Taikayö, Neliapila, Triola ja Panama.

Yhtyeiden eliniät vaihtelivat muutamista kuukausista useisiin vuosiin. Yksi pitkäikäisimpiä ja suosituimpia kokoonpanoja eteläisen Etelä-Pohjanmaan alueella oli vuonna 1945 perustettu Laulavat Toloset – Aimo Tolonen, Kosti Kivelä ja Keijo Kaivo-oja – joka keikkaili yhdessä yli 19 vuotta aina sokean haitaristi-laulajan Aimo Tolosen kuolemaan asti (Kaivo-oja 2005, 23; Mäki 1990). ”Kun Toloset soittaa, niin ihmiset hyppii vaikka saviprunnis”, kuuluikin paikallinen sanonta.

Tanssiorkesterioiden kokoonpanot olivat vaihtelevia lisäksi sekä soittajien määrän, soittajien että instrumentaation osalta. Kokoonpanot vaihtelivat triosta kuuden, jopa seitsemän hengen orkestereihin. Kokoonpanot olivat vaihtelevia myös siinä mielessä, että soittajat saattoivat vaihtua useaankin otteeseen yhtyeen olemassaolon aikana. Yleisimmät syyt soittajien vaihtumiselle olivat armeijaan lähtö, riidat yhtyeen soittajien kesken, perheen perustaminen sekä muiden, vakituisten töiden lisääntyminen (ks. myös Nordman 2000, 86). Lisäksi jos soittajien vaihtumisen yhteydessä orkesterista jäi puuttumaan esimerkiksi kitaristi, niin joku yhtyeen jäsenistä tai kavერიporukasta opetteli soittamaan kitaraa (ks. myös Jalkanen 1989, 77–78). Aineistoni soittajista Mauno Kananoja aloitti viulunsoiton 16-vuotiaana Eelis Panulan opissa kavereiden kannustuksesta. Maunun soitettua viulua reilun vuoden tarvitsivat Panulan veljekset tanssiorkesteriinsa kitaristin.

Yksi sairastui kitaristi, niin pojat sanoo, Jorma (joka itse soitti yhtyeessä viulua) sanoo että ”Mauno tuu kitaraan”. Saateri mä ainakin viikon yötä päivää harjoittelin ja sitte menin lauantaina soittamaan. (Kananoja 26.5.2007, haastattelu.)

1940-luvulla yhtyeet olivat pääosin instrumentaaliyhtyeitä. Yhtyeiden keulahahmoina olivat 5-rivisten haitarioiden soittajat. 5-rivinen haitari soittimena oli toisaalta uudenlaisen tanssirepertuaarin ja -musiikin elementti, jonka mukaan nimettiin tämä uusi musiikkityyli, ’haitarijatsi’. Samalla haitari oli kuitenkin kansanomaisen, suomalaiskansallisen yhteyden symboli. Haitarijatsiyhtyeen peruskokoonpano oli haitari tai kaksi, viulu ja rummut (Haavisto 1991, 49), kun taas helsinkiläisen jazz-orkesterin peruskokoonpanoon kuuluivat saksofoni, banjo ja rummut (Jalkanen 1989, 133).

Käytännössä yhtye muodostettiin saatavilla olevien soittajien ja soittimien sallimissa rajoissa. Esikuvien yhtyekokoonpanoja toki pyrittiin jäljittelemään, mutta aina tiettyjä soittimia tai soittajia ei ollut saatavilla ja kokoonpanoista tehtiin muunnelmia. Haitaristin lisäksi eteläpohjalaisessa tanssiorkesterissa oli usein puhallinsoittaja, sillä 1900-luvun alun aktiivisen torvisoittokuntaharrastuksen myötä puhallinsoittajia ja puhaltimia oli kunnissa lukuisia. Lisäksi yhtyeessä saattoi olla rumpali, kitaristi tai basisti. 1940-luvulla yhtyeissä oli usein myös viulisti. Samaan instrumentaatioon on päätyneet myös Anna-Maria Nordman (2003, 73–134) tutkimuksessaan suomenruotsalaisista tanssiorkestereista.

Vähitellen 1950-luvulta lähtien viulistit saivat antaa sijaa laulusolisteille, saksofonisteille, hawajikitaristeille, vibrafonisteille ja niin edelleen. Laulusolisteja oli 1940-luvulla orkestereissa vielä harvoin. Edellä mainituista yhtyeistä vain Neliapi-lassa trumpettisti-laulaja Olavi Vesala lauloi joissain kappaleissa osan säkeistöistä ja

soitti trumpettilla osan. Samassa yhtyeessä (tosin sama soittaja oli myöhemmin myös Triola-nimisessä yhtyeessä) oli myös yhtyeiden ainut naispuoleinen soittaja: Viola Viitalähde, Martti Viitalähteen serkku. Martti soitti yhtyeessä pääosin viulua, mutta ”oli mulla hanuriki mukana, että mä jonku kappaleen sitte vähä sitä serkkuflikkaa avitin, että se sai vähä huilia, ku se oli semmonen hento, koria nainen, että ei sillä niin kovin voimaa ollu” (Viitalähde 12.8.2008, haastattelu).

Seurantaloilta tanssilavoille

Sotien jälkeen aineistoni soittajien tanssiorkesterit kiersivät erilaisissa tanssitilaisuuksissa – aluksi kenties oman kylän ja kunnan seurantaloilla, vähitellen laajemmin ympäri Suupohjaa, Satakuntaa, Etelä-Pohjanmaata ja ruotsinkielistäkin Pohjanmaata. Tansseja järjestettiin lauantaisin, usein myös pyhänä ja joskus keskiviikkoisin.

Se oli kaikkeen kovinta aikaa silloin, ku oli sota päättynyt. [- -] Se on tullu mulle kyllä leviää piiri, ku mä menin tämän Heiniluoman kans. Ruottia myören ja nämä tästä... Ylihärmä, Kauhava, Laihia, Kauhajoelta molin monta paikkaa ja sitten tua Laffäärin puolella... Metsälä ja Uttermosa ja Kristiinat ja Lapväärtit, Teuva ja Jurva... Ja tietenkkin nämä pienet paikat täski (Karijoella), ku oli Alakyläs taloo ja sitte täs oli Veikkola ja tuo nuorisoseura ja sittoli Myrkkyy. Ja Daksmark oli yks hyvä paikka mis me oltihin palijo. Että sitä oli joka pyhän aika sitä menua. (Santaheini 24.5.2006, haastattelu.)

Paavo Santaheinin edellä mainitsema lista on varsin kattava otos lähiseutujen tanssilavoista ja seurantaloista. Kun ottaa vielä huomioon, että kaikki aineistoni soittajat tekivät muusikon töitä vakituisen työnsä ohessa ja matkat saatettiin varsinkin nuorempana joskus joutua kulkemaan polkupyörällä soittimet pyörän tarakalla, on lista suorastaan hämmästyttävä. Into soittamiseen oli kuitenkin kova, ja soittaminen on ollut usealle tanssimuusikolle enemmänkin elämäntapa kuin ansiotyö (ks. Kurkela 2005; Lahti 2004; Nikkonen 2004). Palkaksi soittajat saivat usein ”kortteerin, matkakuluja ja palakkaa pikkuusen” (Kananoja 26.5.2007, haastattelu). Palkan jakaminen yhtyeen soittajien kesken ei kuitenkaan tapahtunut aina sopuisasti, ja juuri raha-asioista saatiin – usein alkoholin vaikutuksen alaisena – aikaan riidat, jotka saattoivat päättyä jopa yhtyeen tai senhetkisen kokoonpanon hajoamiseen.

Se oli silloin sellasta karijokisten kans aluuksi... Sen ymmärsi, kun haitari oli tyyris soitin. Se oli tyyrihimpi kun muut. Meilloli sellaanen erotus sen Prosin Reinon kans, että kolomesataa sai Onni rumpali, mä sain viissataa ja Reino haitaristi sai tuhannen kaks- ja kolomesataa. Se oli väärin sellaanen. Ku mä menin Heiniluoman porukkaan, ni se sanoo, että se pitää olla mokasta poikki. Kaikille yhtä palijo ja joka on joutunu autolla tulemahan, ni kaikki otetahan huomioon. Mutta se oli (Prosin triossa) sitä vanhaa aikaa, ku haitari oli tyyris. [- -] Eikä se (Reino, trion haitaristi) nuotiista osannu. Mä aina opetin kappalehet sille. Että

mä välihin ajattelin, että mun pitäis meelekeen saara saman (palkan) ku se, ku mä opetan sitä. (Santahelini 24.5.2006, haastattelu.)

Prosin triossa käytäntönä ollut uusien sävelmien soittajalta toiselle opettaminen ei ollut mitenkään poikkeuksellista. 1940-luvun tanssiyhtyeiden soittajista suurin osa oli itseoppineita soittajia, jotka opettelivat kappaleita aluksi korvakuulolta ja kenties myöhemmin opettelivat nuotinluvun. Poikkeuksen tekee Mauno Kanaoja, joka on aineistoni soittajista ainoa, joka on saanut soitonopetusta ja opetteli opettajansa opastuksella myös nuotinluvun. Yhtyeissä oli usein yksi nuotinlukutaitoinen, joka sitten opetti kappaleita muille. Tämä nuotinlukutaitoinen tilasi uusimmat sävelmät ja sovitukset nuottivihkoina postitse kotiinsa, opetteli uudet kappaleet ja opetti ne sitten toisille soittajille. Näin yhtyeet pysyivät ajan hermolla ja tanssijat saivat maaseudullakin tanssittavakseen uusimmat hitit.

Kun se tilas tämä Vesalan Olavi, joka trumpettia soitti ja oli käyny oikeen laivaston soitto-opin, nii se tilas aina näitä nuottia jostaki, mistä niitä ny sitte. Nii ne oli aikalailla semmottia ajankohtaasia kappalehia mitä siihen aikaan. Että meillä oli sitte aina uusia kappalehia esittää. (Viitalähde 11.8.2005, haastattelu.)

Ajan hermolla pysyminen oli soittajille itselleen ilmeisen tärkeää. Uusilla kappaleilla suorastaan kilpailtiin paikallisten yhtyeiden kesken. Myös muilla yhtyeen erikoisuuksilla ja ajan innovaatioilla mitattiin yhtyeiden paremmuutta. Tällaisia kilpailuvaltteja uuden ohjelmiston lisäksi saattoivat olla uudet yhtenäiset esiintymisasut, tuntemattomammät soittimet, äänentoistolaitteet tai kappaleiden uudenslaiset sovitukset. Vielä 1940-luvun lopulla kappaleet kuitenkin useammin soitettiin sellaisenaan ilman varsinaista sovittamista: melodiasoittimet kuten haitari, viulu ja trumpetti soittivat melodiaa, rumpali ja basisti komppia ja kitaristi sointuja.

Ei meillä ollu minkäänlaista sovitusta. Mitä katto jo itte inspiroottin. Kyllä mä verin välistä omin päin jotaki eri ääntä. Mutta se oli vain semmotta yksinkertaasta sovitusta. Ja aina oltiin kaikkiin äänes meelekeen. Ettei ollu, kun pruukattiin kun oikeen oli joku sovitus, niin siellä oli vähän aikaa joku instrumentti hiljaa. Niillä sellasilla, jotka oikeen oikeaoppisesti soitti. Muttei meillä ollu sellasta. Kaikki oli äänes meelekehen aina. (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu.)

Viulistien kaksijakoinen rooli

Viulistien rooli tanssisoittajina tanssiorkestereissa oli kaksijakoinen. He olivat toisaalta tanssiorkestereissa soittajina soittajien joukossa, toisaalta he omasta innosta tai ulkopuolisesta painostuksesta opettelivat usein soittamaan myös jotakin muuta uudempaan tanssimusiikkiin sopivaa soitinta kuten 5-rivistä haitaria tai kitaraa. Tosin soitinta saattoivat vaihtaa myös muiden soitinten soittajat, jos tarve tietyn soittimen soittajalle oli suuri. Muista poiketen viulistien rooli oli kuitenkin kahtalainen myös siinä mielessä, että uusien tanssisävelmien soittamisen lisäksi he vaalivat usein myös

kansanomaisempaa, vanhan tanssimusiikin perinnettä. He soittivat kansansoitto-kilpailuissa ja kruunuhäänäytöksissä sekä säestivät kansantanhuja. Vaikka en itse ole voinut koskaan olla paikalla näissä tilanteissa, voisi helposti kuvitella, että myös tunnelma ja ihmisten käytös näissä toisistaan poikkeavissa tapahtumissa olisi ollut hyvin erilaista. Näin ollen myös soittajan rooli ja käytänteet ovat varmasti erilaiset riippuen siitä oletko tanssilavalla soittamassa orkesterin kanssa *Kuningaskobraa* villisti tanssivalla nuorelle väelle vai nuorisoseurantalons lavalla esittämässä *Vanhaa kauhajokelaista häävalssia* kansansoitto-kilpailun tuomaristolle ja penkeissään istuvalle hiljaiselle yleisölle.

Eryteisesti Paavo Santaheinin elämäkertomuksista välittyä kautta hänen musiikkillisen elämänkaarensa värikäs kuva viulistin roolista. Toisilla soittajilla kaudet ikään kuin vuorottelevat ja seuraavat toisiaan, Paavon elämänkaaressa erilaiset roolit kulkevat rinnakkain, samanaikaisesti. Hänen 1940–50-luvuille sijoittuvissa elämäkertomuksissaan vilisevät monet tanssiorkesterit ja uudelle tanssimusiikille tyypilliset piirteet, mutta myös kansansoitto-kilpailut, kansantanhut, pelimanniyhtyeet ja kruunuhäät. Vaikka viulistin rooli tanssisoittajana on ulkopuolelta ja jälkeänpäin tarkasteltuna kaksijakoinen, kiteytyvät nämä kaikki vanhan ja uuden tanssimusiikkikulttuurin elementit kuitenkin yhden viulunsoittajan elämään, kokemuksiin ja kertomuksiin. Aktiivisessa ohjelmistossa olivat niin polskat kuin foksitkin. Soitin ja soittaja pysyivät samoina, ohjelmisto ja tilanteet muuttuivat. Kuinka paljon soittajat muuntelivat soittotyyliään ohjelmiston ja soittotilanteiden mukaan, on tämän aineiston perusteella valitettavasti mahdoton selvittää.

4.4 Muutos ja muuttumattomuus

Tanssimusiikkikulttuurin muutos ja jatkumo

Musiikkikulttuuria rakentavat aina monenlaiset traditiot ja käytänteet. Musiikissa ja musiikkillisessa toiminnassa voidaan musiikkikulttuurin murroksessa hahmottaa sekä muuttumattomia piirteitä että uusia käytänteitä. (Kurkela 2003, 220.) Verrattessani tutkimusaineistoani ja siitä tekemiäni tulkintoja esimerkiksi Maija Lahden (2004) tutkimukseen 1950–1960-luvun eteläpohjalaisten tanssisoittajien kokemuksesta, Leeni Pukkisen (1999) tutkimukseen tanssimusiikissa tapahtuneista muutoksista Ikaalisissa vuosina 1914–1939, Anna-Maria Nordmanin (2003) tutkimukseen suomenruotsalaisista tanssiorkestereista vuosina 1920–1950 tai Vesa Kurkelan ja Terho Kempin (2005) toimittamaan *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat* -teoksen vuosina 1924–1964 syntyneiden soittajien elämäkertomuksiin voin hahmotella nimenomaan tälle aineistolle ja ajanjaksolle tyypillisiä piirteitä, toistuvia ja jaettuja kokemuksia. Aineistoni on ajallisesti niin leveä, että olen voinut löytää myös piirteitä ja ilmiöitä, jotka ovat olleet ”alkuperäisessä” käytössä esimer-

kiksi 1800–1900-lukujen vaihteessa, mutta myöhemmin ikään kuin ”kierrätetty uudelleen käyttöön” 1930-luvulta lähtien. Tästä esimerkkinä kansansoittokilpailut tai näytöskruunuhäät.

Vanhin soittaja, joka haastatteluissa kertoo soittaneensa tanssiorkesterissa on syntynyt vuonna 1900. Kauhajokinen Väinö Pihlaja oli ilmeisen aktiivinen ja innokas tanssisoittaja, sillä hän oli orkesterista se, joka sekä osasi nuotit, tilasi nuotteja orkesterille ja lisäksi opetteli nämä uusimmat jatsit. Puolestaan nuorin aineistoni soittaja, joka haastattelussa kertoo, että ei ole soittanut tanssiorkesterissa on syntynyt vuonna 1929. Isojoen Kärjenkoskella syntynyttä ja elänyttä Pauli Korttesniemeä kuvaankin aineistoni ”kahden sukupolven soittajana”. Hän on selkeästi tanssiorkesterisukupolven ikäinen, mutta hänen elämäkertomuksistaan on kuultavissa lähinnä vanhemman sukupolven elämäkokemuksia. Kuitenkin hänen soittotyylistään voi havaita piirteitä nuoremman sukupolven, tanssiorkesterien viulisten piirteistä. En väitä, että Väinö Pihlaja olisi ollut vanhin eteläpohjalainen tanssiorkesterisoittaja tai Pauli Korttesniemi nuorin tanssisoittaja, jolla orkesterikokemuksia ei ole. Sen sijaan väitän, että tanssimusiikin ja tanssimusiikkikulttuurin muutokset ovat tapahtuneet hyvin pitkän ajan, 10–20 vuoden aikana. Murrosta ja muutoksia, aikansa uusia innovaatioita ja niiden vaikutusta tanssimusiikkikulttuuriin ei voi vähätellä, mutta mainitut muutokset tapahtuivat pitkän ajan kuluessa, vähitellen edellä mainittujen elementtien saavuttua seudulle. Selkeästi uudelle tanssimusiikkikulttuurille tyypillisinä elementteinä voidaan nimetä 5-rivinen haitari, gramofonista tai radiosta kuunneltu uusi tanssimusiikki, tanssiorkesterien perustaminen ja uusi yhtyemuoto.

Muutoksia liikkeelle panevat tekijät ovat olleet paikallisesti yksittäisiä ihmisiä: nuoria uudesta musiikista, uusista ilmiöistä ja innovaatioista kiinnostuneita soittajia. He ovat saattaneet olla amerikansiirtolaisia, jotka ovat tuoneet mukanaan uutta musiikkia, uusia soittimia, uusia käytänteitä. He ovat saattaneet esimerkiksi työnsä puolesta kohdata ihmisiä suuremmista kaupungeista, joiden kautta he ovat oppineet uutta musiikkia, ja tuoneet omaan kyläänsä, omaan kuntaansa näitä uusia elementtejä. Silmiinpistävä piirre verratessa vanhemman ja nuoremman sukupolven ammattajia onkin se, että sukupolven katsomatta suurin osa soittajista on ollut ammattaisissa, joissa he ovat kiertäneet ei vain kotikuntansa alueella, vaan laajemmin ympäri Suomea: Emmi Salonen toimi kiertokouluopettajana, Eemeli Risku perusti kauppoja ja sahoja eri puolelle Suomea, Mauno Kananoja oli linja-auton ja Martti Viitalähde rekka-auton kuljettaja, Pauli Korttesniemi puolestaan kiersi rakennustöissä ja Paavo Santaheini metsätöissä ympäri Suomea. Kiertäminen ja soittaminen ovat olleet ennen kaikkea elämäntapa: tapa tutustua ihmisiin, tapa olla osana musiikillista yhteisöä, tapa antaa omat musiikilliset taitonsa koko yhteisön hyödyksi.

Verratessani aineistoni vanhemman ja nuoremman sukupolven kokemuksia ja kertomuksia, voi kiistatta sanoa, että soittajien kokemuksissa on paljon samaa. Uusi sukupolvi kasvoi vähitellen uudenlaiseen kulttuuriin, mutta aineistoni nuorempienkin sukupolven soittajien kertomuksista on vielä havaittavissa paljon kansanomaisen tanssimusiikkikulttuurin piirteitä. Kuulonvaraisuus ja muistinvaraisuus olivat 1940-luvun lopulla edelleen vahvasti osana tanssiorkesterien ja yksittäisten soittajien

toimintaa. Esikuvat – se mitä tai ketä kuunneltiin ja jäljiteltiin – olivat muuttuneet 1940-luvulle tultaessa naapurin pelimannista radiosta kuultuun haitarijatsiorkestriin, mutta edelleen soittajat oppivat uudet kappaleet pääsääntöisesti korvakuulolta ja säilyttivät ne ohjelmistossaan muistinvaraisesti. Nuotinlukutaito ei ollut vielä 1940-luvulla sen yleisempää kuin kansanomaisessa musiikissa aikaisemmilla vuosikymmenilläkään (ks. Laitinen 1991). Kuulonvaraisuuden ja muistinvaraisuuden rinnalla kulkee aina myös satunnainen muuntelu ja variointi (ks. mm. Saha 1996). Lisäksi sekä nuotinlukutaito että soittotaito olivat pääpiirteissään itseopittuja taitoja.

Myös yhteisöllisyys välittyi sekä hääpelimanneille että tanssiorkesterisoittajille tyypillisinä piirteinä. Nämä usein kaveriporukasta kootut ”yhtyeet” olivat muuntuvia, mutta kuitenkin kiinteähköjä pienyhteisöjä. Vanhemman ja nuoremman sukupolven kokemuksissa on kuitenkin myös selkeä ero: vanhemman sukupolven soittajakaverit olivat usein toisia viulisteja, joskus klarinetisteja tai vähärivisten haitarien soittajia. Mitään varsinaista ”yhtyemuotoa” ei ollut. Hääpelimanni saattoi soittaa yksin, soittajakaverin tai kisällin kanssa, joskus soittajia oli useampia. Sen sijaan nuoremman sukupolven yhtyemuoto oli selkeämpi. Yhtyeen muodosti vähintään kolme soittajaa. Orkesterissa oli ehdottomasti 5-rivisen haitarin soittaja, usein puhallinsoittaja, rumpali, basisti tai kitaristi.

Tanssiorkesterien perustaminen ja uusi yhtyemuoto välittyi ajalleen uutena, merkittävänä ja musiikillisessa toiminnassa käännteentekevänä kokemuksena aineistoni nuoremman sukupolven soittajille. Orkestereita perustettiin yhä enenevään tarpeeseen jo ennen sotia, mutta varsinkin sotien jälkeen tanssikiellon asteittain kumouduttua. Oman kylän seurantalolta saatettiin aloittaa, mutta orkesterien kanssa kierrettiin ainakin lähikuntaa, omaa maakuntaa ja minne vain kutsuttiin. Tosin samoin olivat kierrelleet aikanaan vanhemman sukupolven hääpelimannit. Kuuluisia ja merkittäviä hääpelimanneja kutsuttiin soittamaan pidemmänkin matkan takaa, tai jos soittajan vakituinen ”oikea” työ kuljetti soittajaa seudulta toiselle, soitteli hän tansseja siellä missä liikkui.

Tanssiorkesterien ohjelmistoissa olivat ajan uudet tanssit kuten foksit, hitaat valssit ja tangot. Myös vanhempaan tanssimusiikkikerrostumaan kuuluvat valssi, polkka ja jenkka muuntuivat kansanomaisista soitteista uudemmiiksi sävellyksiksi. Esimerkiksi kansanomainen sorttinen (tai sottiisi) ja 1940-luvulla soitettu jenkka olivat samaa alkuperää ja jopa tanssittiin lähes samalla tavalla, mutta sorttinen oli auttamatta vanhanaikainen tanssiorkesterien ohjelmistoon. Uusi tanssimusiikki kuulosti uusine soittimineen ja kokoonpanoineen erilaiselta kuin aiemmin kuultu ja soitettu tanssimusiikki, mutta esittämistavoissa ja soittotyyleissä oli paljon myös kansanomaisuutta. Tanssisoittajalle merkittäviä ominaisuuksia, taitoja ja tietoja olivat uuden kappaleet, uusi ohjelmisto, ajan hermolla pysyminen, ”korkealta ja kovaa” soittaminen.

Molemmille sukupolville yhteistä oli myös se, että tanssimusiikkikulttuuria leimasi vielä 1940–50-luvuillakin tietynlainen kaksijakoisuus. Toisaalta soittajat olivat yhteisöjensä arvostettuja taiteilijoita, toisaalta kiertelevää ja epäsäännöllistä elämäntapaa ei pidetty arvossa. Tämä johtikin siihen, että ainakin kaikilla tämän aineiston

soittajilla oli vakituinen muu työ, jonka ohella soittaminen ja keikkailu olivat sivutyötä, nuorten soittavien miesten elämäntapa. Kukaan aineistoni soittajista ei elättänyt itseään pelkästään muusikkona 1900-luvun alussa Suomen maaseudulla. Myös Häggman (1979, 61–65 Nordmanin 2003 mukaan), Lahti (2004, 61), Nordman (2003) ja Nyqvist (2007, 164) ovat omissa tutkimuksissaan vastaavankaltaisilla aineistoilla päätyneet samaan päätelmään. Heidän tutkimuksiensa mukaan (suomenruotsalaisien) soittajien yleisimpiä ammatteja 1900-luvun alussa olivat muun muassa maanviljelijä, lukkari, käsityöläinen, puuseppä ja kalastaja.

Tanssisoittajien ohjelmisto muutoksen kuvaajana

Kuuden lähemmin tarkastelemani viulunsoittajan ohjelmistoista sekä aikalaisaineistosta olen päätenyt tekemään seuraavanlaisen sukupolvijaottelun soittajien syntymävuosien mukaan heidän soittamansa ohjelmiston perusteella. Jaottelu on toki hyvin karkea, mutta antaa viitteitä kunkin tanssisoittajasukupolven muotitansseista.

–1885	polkan sukupolvi
1885–1910	polkan ja sorttisen sukupolvi
1910–1930	foksin ja hitaan valssin sukupolvi
1930–	tangon sukupolvi

Aineistoni kuudesta lähemmin tarkastelemastani viulunsoittajasta ainoastaan Eemeli Riskulla oli ohjelmistossaan runsaasti polskia. Myös Viljo Virtasen ja Emmi Salosen ohjelmistossa oli useampia polskia, mutta kaikkien ohjelmistossa oli polskia enemmän esimerkiksi valsseja tai polkkia. Myös aineistoni nuorempien soittajien Martti Viitalähteen, Pauli Korttesniemen ja Paavo Santaheinin ohjelmistoissa oli muutamia polskia, mutta huomattavasti enemmän valsseja, polkkia, jenkkoja tai fokseja. Eemeli Risku lienee ollut nuorimpia polskasukupolven soittajia. Viljo Virtanen ja Emmi Salonen puolestaan kuuluvat selkeästi polkan ja sottiisin sukupolveen. Emmi soittokaveri, vuonna 1901 syntynyt Tyyne Vanha-Villamo (1980) onkin haastattelussa Ala-Könnille todennut, että ”silloin oli polokka muotia, kun me oltiin häitä soittamas”. Vuonna 1907 syntynyt Eino Autio (1975) mainitsi polkan lisäksi samalla aikakaudella soitettuna myös muun muassa masurkkaa ja sorttista: ”Polokkaa, masorkkaa ja sorttista ja valssia. Ne ne oli pääasiassa. Nyt sitte vasta -30 vuoren rupes tuloo jatsit ja sellaset”. Vanhimmat foksin sukupolven soittajista ovat lapsuudessaan oppineet soittamaan polkat ja jenkat, mutta nuoruuden muotitansseja ovat olleet foksit ja hitaat valssit. Aineistoni 1920-luvulla syntyneet tanssisoittajat puolestaan ovat jo lapsuudessaan ja nuoruudessaan kuulleet gramofonista ja radiosta ”haitarijatsia”. Tangon sukupolven⁴² lisäsin jaotteluuni siitä syystä, että osa laajemman elämäkerrallisen aineiston, jonka nuorimmat soittajat olivat syntyneet vuonna 1940, soittajista kuului jo selkeästi eri sukupolveen kuin Martti, Pauli tai Paavo. Heidän

⁴² Tämän sukupolven tanssimusiikkikulttuuria on tutkinut tarkemmin Maija Lahti (2004) pro gradu tutkimuksessaan.

tanssiorkestereidensa ohjelmistot koostuivat suurimmaksi osaksi tangoista ja heidän aktiiviuransa aikakaudesta 1950–1960-luvuista voidaankin puhua jo tangobuumin aikakautena (vrt. Lahti 2004).

Kaikkien aineistoni soittajien ohjelmistoon on kuulunut polkkia ja valsseja, mutta esimerkiksi valssin osalta tyylin muutos ”pelimannivalssista iltamavalssiin” on huomattava jo pelkästään viulistien soittotyylissä – saati sitten jos vertailtaisi häissä vuonna 1905 kahden viulistin tai iltamissa vuonna 1945 tanssiorkesterin soittamia valsseja. Uuden tanssimusiikin valssit on pelimannivalssihin verrattuna soitettu hitaammin ja laulavammin, jopa pehmeämmin. Myös itse tanssiminen on ollut ilmeisesti hitaampaa ja pehmeämpää. Tanssijat ovat olleet tiiviimmässä kontaktissa toisiinsa. Viulistit ovat käyttäneet pitkää ja hidasta jousta sekä värittäneet pitkiä säveliä lähes aina vibraatolla. Viljo Virtasen soittama *Könnin valssi* ja Paavo Santaheinin soittama *Vanha kauhajokelainen häävalssi* ovat molemmat valsseina vanhaa tanssimusiikkia. Kuitenkin soittotyyllisesti kappaleet ovat eri aikakautta. Viljon soitotyyli lyhyine jousineen, vibraattoineen ja tasaisine äänenlaatuineen, sekä hieman nopeampi tempo tekevät valssista pelimannivalssin tyyllisen. Paavon soitosta puolestaan kuulee hänen pitkän soittouransa tanssiorkestereissa. Pitkä ja laulava jousenkäyttö, nyanssit, fraseeraus ja glissandot muokkaavat tästä ilmeisesti jo 1800-luvulla soitetusta valssista uudemman valssin tyyllisen version.

Yksi ehkä suurimmista eroista vanhan ja uuden tanssimusiikin ohjelmistojen välillä on kappaleen tekijä. Vanhassa tanssimusiikissa säveltäjä oli anonymi, ”merkityksetön”. Kappaleilla ei ajateltu olevan säveltäjää. Tekijä oli kappaleen soittaja. Soitteet olikin usein nimetty soittajan, ei säveltäjän mukaan (*Viitalähteen Jaakon polkka*, *Pirunpolska*, *Könnin valssi*). Samoin vanhan tanssimusiikin soitteita oli usein nimetty myös käyttöyhteyden (*Tellamarssi*, *Kruununpudotuspolska*) tai joskus myös soittopaikan (*Eteläpohjalainen polska*, *Vanha kauhajokelainen häävalssi*) mukaan. Uudemmassa tanssimusiikissa tekijyys oli tietyllä tapaa jaettu. Tekijöitä olivat toki orkesterin soittajat, mutta tekijä oli myös kappaleen säveltäjä. Säveltäjä oli aina tietty nimettävissä oleva ihminen, joka oli myös antanut kappaleelleen kuvailevan nimen (*Emma-valssi*, *Kuningaskobra*, *Kaksi kitaraa*). En väitä, että tanssisoittajat tansseissa esimerkiksi *Ramona-valssia* soittaessaan välttämättä osasivat nimetä säveltäjäksi Mabel Waynea, mutta säveltäjän tiedostettiin olevan olemassa. Kun kappaleet saapuivat nuottivihkoina soittajille, sekä kappaleen että säveltäjän ja sovittajan nimet lukivat vihkossa. Samoin gramfonilevyissä luki kappaleen nimi ja säveltäjä. Radiosta uusia jätsejä kuunnellessa kappaleen nimi tai säveltäjä saattoivat jäädä epätietoisuuteen, mutta sellaisten kuitenkin tiedostettiin olevan olemassa. Yhteistä sekä vanhemmalle että uudemmalle tanssimusiikkikulttuurille oli kuitenkin se, että soittaja tai yhtye, joka osasi eniten ja ennen kaikkea uusia ennen kuulemattomia soitteita sekä soitti sellaista ohjelmistoa, jota muut eivät soittaneet oli arvostettu. Myöhemmin kansanmusiikin (vanhan tanssimusiikin) revivaalin aikakaudella sama suuntaus säilyi: sellaista yhtyettä arvostettiin, joka soitti myös ohjelmistoa, jota muut eivät soittaneet. Tässä tapauksessa tosin kilpailuvalttina ei ollut kappaleiden uutuus vaan paikallisuus ja perinteisyys.

Persoonalliset soittotyylit muutoksen kuvaajana

Soittajan persoonallista soittotyyliä rakentavat ja siihen vaikuttavat erittäin monet asiat lähtien soittajan fyysisistä ominaisuuksista, soittoasennosta ja -tekniikasta, soittajan saamasta opista tai itseoppineisuudesta, hänen esikuvistaan, hänen kullakin kappaleella ja soitto-kerralla itselleen asettamista tavoitteista, hänen halustaan olla vuorovaikutuksessa kuulijoiden kanssa ja niin edelleen. Haluan tässä luvussa kuitenkin tehdä joitakin yleisempiä huomioita soittajien soittotyyleistä tanssimusiikin muutosten aikakaudella, aineistoni soittajien soittotyylien perusteella.

Ensimmäisenä muuttuivat pintarakenteet kuten soittimet, esityspaikat, yhtye-muoto tai soitettava ohjelmisto. Ohjelmiston muutokset eivät kuitenkaan voineet olla vaikuttamatta myös soittotyyliin. Vähitellen, hitaasti soittajat alkoivat omaksua myös uutta rytmikkäätä tai viulistit uudenlaisten soittotyylin piirteiden kuten glissandojen käyttöä. Haitaristeilla siirtyminen vähärivisistä 5-riviseen tarkoitti myös lähes kokonaan uuden soittimen haltuunottoa. Esimerkiksi 1-rivisessä haitarissa on diskanttipuolella yksi tietty diatoninen asteikko (esim. D-duuri) ja bassopuolella kaksi bassoääntä (D ja A) ja kaksi sointua (asteikon I-aste ja V-aste). 5-riviseen haitariin vaihtaessaan soittaja sai opeteltavakseen diskanttipuolen kromatiikan ja bassopuolella sointujen kirjon⁴³. Juuri bassopuolen käyttöä ja ennen kaikkea sen aikaiseen harmoniakäsitykseen nähden lähes rajattomia mahdollisuuksia omaksuttiin ja otettiin käyttöön vähitellen. Sen soittamiseen haettiin oppia, jos sellaista oli lähi-seuduilla saatavilla, ja juuri bassopuolen soitosta muut soittajat tunnistivat taitavan tai ei niin taitavan haitaristin.

Jos tutkimukseni soivana aineistona ollut musiikki olisi ollut yhtyesoittoa tai haitarinsoitajien esityksiä samalta aikakaudelta, olisi soittotyylin muutoksesta ollut varmasti havaittavissa elementtejä, jotka tässä tutkimuksessa jäävät käsittelyn ulkopuolelle. Viulu on puhtaasti melodiasoitin, ja tämän tutkimuksen aikarajoissa sekä melodiasoitin että pitkälti myös soolosoitin. Viululla on soitettu pääasiassa melodi-oita ja joskus stemmoja. Näin ollen valitessani tutkimuksen kohteeksi ja aineistoksi viulunsoittajat, heidän soitteensa ja soittotyyliinsä, rajasin samalla käsittelyn ulkopuolelle harmoniassa ja säestyksessä tapahtuneet muutokset. Kuitenkin juuri minulle tutkijana ja viulistina viulu oli ainoa mahdollinen soitin soittotyylin piirteiden tutkimiseen soittamalla.

Kuvasin luvussa Viulistit, elämäkertomukset ja musiikki kuuden tanssisoittajan soittotyylijä. Aineistot eivät olleet kaikkien soittajien kohdalta samanlaiset siinä mielessä, että toisilta soittajilta oli tallennettu arkistoon muutamia soitteita, joista tein tulkintoja kuuntelemisen, soittamisen ja imitoimisen avulla, kun taas toisten soittajien kanssa minulla on ollut mahdollisuus soittaa yhdessä, esiintyä erilaisissa tilaisuuksissa ja havainnoida näiden soittajien soittotyyliä kaikin aistein. Tekemäni

⁴³ Bassoäännet: kaikki kromaattisen asteikon sävelet yhden oktaavin alueelta. Soinnut: duuri-, molli- ja vähennetty kolmisoinnut sekä nelisoinnuista duuriseptimi. Lisäksi bassoääniä ja sointuja yhdistelemällä on mahdollista saada aikaan vielä muitakin sointuja.

tulkinnat ovat kuitenkin vertailukelpoiset. En halunnut etukäteen nimetä piirteitä, joita soittajien soittotyyleistä erityisesti havainnoisin ja käsittelisin. Halusin pitää soittotyylin analyysin hyvin aineisto- ja tutkijalähtöisenä. Uskoin, että viulistina ja tutkijana havaitsen kunkin soittajan soittotyylistä ne ominaispiirteet ja yksittäiset osatekijät, jotka kutakin tyyliä tuottavat – ilman etukäteen määriteltyä soittotyylin piirteiden luetteloja tai kategorisointia. Keskitin huomioni kuitenkin erityisesti soittajien soittoasentoihin tyylin piirteiden syy-seuraus -suhteiden havaitsemiseksi. Tietynlainen soittoasento mahdollistaa tietynlaisen soitto tekniikan ja soittotyylin. Toisenlaisilla soittoasentoilla tiettyä tekniikkaa ja tyyliä olisi mahdoton tuottaa. Samoin pyrin rinnan elämäkertomuksia ja soittotyylisiä analysoimalla tekemään tulintoja siitä miksi soittajan soitto kuulosti tietynlaiselta.

Kun yhtenä lähtökohtana oli soittoasento, oli se itsessään tietynlainen käsittelyä helpottava väline. Jaoin käsittelyssä soittotyylin piirteet viulukäden tekniikoiden ja jousikäden tekniikoiden tuottamiin piirteisiin. Viulukäden tekniikoista nostin esiin erilaiset korukuviot ja heleet, soittajien käyttämät erilaiset vibraatot sekä glissandot. Jousikäden tuottamista tekniikoista nostin esiin jousen käytön pituuden, nopeuden sekä sen missä kohdassa jousa soittajalla on tapana soittaa. Lisäksi nostin esiin dynamiikan sekä soittajien käyttämät jousitukset eli sen, millä tavalla he sitovat säveliä yhteen.

Viulukäden tekniikat

Viulukäden tekniikoista vanhempaa ja uudempaa sukupolvea erottavana yksittäisenä piirteenä aineistosta nousivat esiin glissandot. Kukaan aineistoni vanhemman sukupolven soittajista ei soittanut glissandoja, ja sen sijaan kaikki nuoremman sukupolven soittajat käyttivät soitossaan enemmän tai vähemmän glissandoja. Edes Eemeli Risku, vanhemman sukupolven soittaja, joka muuten koristeli soittoaan paljon, ei kertaakaan liu'uta viulukäden sormiaan siten, että glissando kuuluisi. Kyse ei voi olla siitä, että glissandot olisivat täysin vieras elementti vanhemman sukupolven soittajille, sillä vuosina, jolloin aineistot on tallennettu ovat hekin varmasti jo kuulleet uutta tanssimusiikkia joko radiosta tai nuorempien soittajien soittamana. Eli vanhemman sukupolvenkin soittajat ovat kuulleet ainakin näiden nuorten soittavan glissandoja. Kyse ei myöskään voi olla glissandon tuottamisen teknisestä mahdottomuudesta, sillä glissandon tekninen toteuttaminen viulukädellä on vain sormen liu'uttaminen kielen pinnalla sen sijaan, että sormen paikkaa vaihdettaisiin sorme nostamalla. Myöskään kyse ei voi olla siitä, että vanhemman sukupolven ohjelmistossa olisi jollain tapaa mahdoton tuottaa glissandoja, sillä esimerkiksi Paavo Sannaheini soitti paljon nimenomaan vanhempaa tanssimusiikkia ja käytti soittaessaan glissandoja myös näitä kappaleita soittaessaan. Näin ollen väitän, että yksittäisenä elementtinä juuri glissandot ovat soittotyylin piirre, joka erottaa vanhemman ja uudemman tanssimusiikin soittotyylit selkeimmin toisistaan.

Tätä havaintoa vasten erittäin mielenkiintoinen vasemman käden sormitustekniikka on aineistoni soittajista Martti Viitalähteellä. Hänen itse oppimansa ja opet-

telemansa tekniikka eroaa sekä omastani että aineistoni muiden soittajien sormitus-tekniikasta. Hän on varmasti seurannut vanhempien sukulaistensa soittoa läheltäkin ja nähnyt näiden sormitustekniikat, mutta kun radiosta kuulluista esikuvista ei voi-kaan nähdä kuinka he tietyt soiton tyylipiirteet tuottavat, on nuo tavat täytynyt keksiä itse. Merkittävintä tanssimusiikin muutoksen ja tutkimukseni kannalta on juuri se, että uudempaa tanssimusiikkia soittaneen Martin tekniikka mahdollistaa tai jopa ”tekee pakolliseksi” sekä ylöspäin että alaspäin liukuvien glissandojen runsaan käytön.

Helesäveliä ja korukuvioita kaikki aineistoni soittajat käyttävät soitossaan jopa yllättävän vähän. Yllättävää sen sijaan ei liene, että eniten aineistoni soittajista korukuvioita on käyttänyt Eemeli Risku. Emmi Salosen tai Viljo Virtasen soitossa heleet tai korukuviot ovat harvinaisempia. Näiden muutaman heleen kohdalla herää jopa kysymys olivatko ne tarkoituksella vai tahattomasti soitettuja helesäveliä. Nuoremmissa soittajista kaikki soittavat – mutta mielestäni hyvin vähän – korukuvioita. Pauli Korttesniemen ja Martti Viitalähteen kohdalla voi olla myös kysymys siitä, että he halusivat soittaa enemmän korukuvioita, mutta tekniikka ei enää vanhempana mahdollista niiden soittamista. Pauli oli nimittäin yhteiset soittohetket aloittaessamme 76-vuotias ja Martti 80-vuotias. Tämä kysymys mahdollisesta halusta soittaa enemmän korukuvioita heräsi vasta aineistonkeruun viime metreillä, kun pyysin Marttia soittamaan tiettyjä kappaleita erityisen hitaasti. Soittaessaan esimerkiksi *Ramona-valssia* hän liu’utti glissandoja kuuluvammin, mutta soittaessaan *Yrjön sorttista* tai *Karhu-Lempin polkkaa* hän soitti paljon enemmän korukuvioita kuin nopeammissa tempoissa soittaessaan. Joka tapauksessa heleiden ja korukuvioiden käytön osalta en ainakaan tämän aineiston pohjalta pysty tekemään sukupolvien välille suurta eroa. Kyse on mielestäni enemmänkin persoonakohtaisesta soittoytyylin piirteestä. Nuoremman sukupolven kohdalla heleiden ja korukuvioiden käyttö saattaa riippua myös soitettavasta musiikista siten, että vanhempaa tanssimusiikkia soitettaessa niitä soitetaan enemmän, kun taas uudempaa tanssimusiikkia soitetaan ”suorana” ilman heleitä, mutta kappaletta koristellaan sen sijaan glissandoilla tai vaihtelevalla vibraatonkäytöllä. Joka tapauksessa tutkimukseni soivassa aineistossa oli huomattavasti vähemmän vasemman käden korukuvioita kuin olin etukäteen oletanut.

Heleiden ja korukuvioiden kohdalla päädyin pohtimaan rinnastusta edellisessä luvussa esittelemäni sukupolvijakoon. Aineistoni perusteella polskan sukupolven soitossa on havaittavissa paljon koristelua, kun sen sijaan polkan sukupolvella koristelua ei ole havaittavissa juuri lainkaan. Edelleen foksen sukupolvella koristelua on jonkin verran, mutta soitteesta riippuen koristeluna käytetään enemmän glissandoja kuin helesäveliä ja korukuvioita. Aineistoni nuoremman soittajasukupolven kohdalla tietoisuus kansanmusiikista on kansanmusiikin revivaalin ja esimerkiksi Erkki Ala-Könnin tallennusmatkojen seurauksena kasvanut, mikä on saattanut vaikuttaa soittoytyyleihin siten, että korukuviot on ikään kuin vanhemmalla iällä ”opeteltu uudelleen”. Vertaisin ilmiötä mieluusti haitarinsoittajiin, jotka 1930-luvulla laittoivat vähäriiviset haitarit laatikkoon odottamaan, soittivat 5-rivisillä vuosikymmeniä,

kunnes taas 1960–70-luvuilla ottivat vähäriiviset haitarit laatikoistaan ja alkoivat soittaa uudelleen pelimannimusiikkia.

Aineistoni kuudesta viulunsoittajasta ainoastaan Emmi Salosen soitossa ei ole kuultavissa vibraattoja. Emmikin lienee soittanut vibraattoja kuitenkin rauhallisemmissa kappaleissa. Tästä en voi kuitenkaan olla varma, sillä kaikki aineistossani olleet kappaleet hän soitti niin nopealla tempolla, että mahdollinen vibraatto olisi vain tehnyt äänestä epäselvän ja sotkuisen kuuloksen. Voihan tietenkin olla myös niin, ettei Emmi soittanut vibraattoja lainkaan ja ikään kuin kompensoi vibraaton puuttumista hurjilla tempoilla. Myös Eemeli Risku soittaa vibraattoja hyvin vähän. Hänen soittotekniikkansa varmasti mahdollistaisi vibraaton käytön varsinkin pidemmille sävelille, mutta hän soittaa vibraattoja vain ikään kuin korostaakseen tiettyjä säveliä. Samanlainen soittotyyli on Paavo Santaheinillä. Hän ei soita jatkuvaa vibraattoja kaikille mahdollisille sävelille, vaan pikemminkin käyttää vibraattoja koristeena ja tiettyjä säveliä korostamaan. Lisäksi juuri Paavon vibraatto on vaihtelevin. Hän muuntelee sitä leveästä ja rauhallisesta vibraatosta, kapeampaan ja nopeampaan. Muista soittajista Viljo Virtanen soittaa vibraattoja lähes kaikille mahdollisille sävelille. Tosin kyse voi myös olla käsien tärinän aiheuttamasta kuuloharhasta. Olen pyrkinyt erottamaan Viljon soitosta käsien tärinän tuottaman tahattoman ”vibraaton” ja tietoisesti tuotetun vibraaton, mutta hetkittäin se on ollut mahdotonta. Samoin Martti Viitalähde ja Pauli Korttesniemi käyttävät molemmat vibraattoja jonkin verran. Sekä Viljon, Martin että Paulin soitossa vibraatto ei mielestäni kuitenkaan samalla tavalla ole ikään kuin harkittua koristelua tietyille sävelille, vaan kyse on enemmänkin soittotekniikasta. 2- ja 3-sormilla ja pitkillä sävelillä vibraaton soittaminen on helpompaa siten, että rauhallisempi ja leveämpikin vibraatto ehtii syttyä. Martti ei käytä omintakeisessa sormitustekniikassaan juuri lainkaan 4-sormea, jolla vibraatto olisikin vaikeampi tuottaa. Huomionarvoista on kuitenkin se, että juuri näiden kolmen soittajan soittoa ei ole tallennettu kansansoittokilpailuissa, vaan arkisemmassa haastattelu- ja soittotilanteessa soittajien kotona. Jos he olisivat harjoitelleet tietyt kappaleet ja esittäneet ne kansansoittokilpailuissa, olisivatko päätelmäni heidän vibraatonsoitostaan olleet toisenlaiset?

Vibraaton suhteen en voi tästä aineistosta tehdä jakoa tai nimetä elementtejä, jotka olisivat tyyppillisiä vain vanhemmalle tai nuoremmalle sukupolvelle. Kaikki soittajat (Emmiä lukuun ottamatta) käyttävät sitä koriste-elementtinä soitossaan. Muutamilla soittajilla tuo käyttö vaikuttaisi olevan harkitumpaa ja suunnitellumpaa, kun taas muutamat soittavat vibraattoja ikään kuin kaikille mahdollisille sävelille.

Pariäänien käyttö oli aineistoni soittajilla hyvin vähäistä. Jos Eemeli Riskun soitettaman *Kiikka-Iisakin polskan* akordeja ei lasketa pariääniksi, käytettiin pariääninä aineistossani lähinnä kappaleiden viimeisillä sävelillä – joskus myös osien viimeisille sävelille. Tämä pariääni oli yleensä viimeisen äänen alaspäinen seksti. Jos viimeinen sävel oli d tai g, saattoi pariääni olla myös alaspäinen oktaavi. Muusta aineistosta poiketen kuuluivat Pauli Korttesniemen soitossa pariääninä priimi-intervallit eli ”vapaa kielen tuplaus” siten, että A-kielen soidessa Pauli soitti D-kieleltä 4-sormella tuon saman A-sävelen.

Jousikäden tekniikat

Useassa itse tekemässäni haastattelussa⁴⁴ nousee soittajien puheesta esiin ajatus, että viulukäden tekniikka on jollain tapaa merkityksellisempi tai jopa vaikeampi viulunsoittajalle kuin jousikäden tekniikka. ”Jousella vaan soitetaan, mutta viulukäsi tekee kaiken työn” on ajatuksena mielestäni hyvin harhaanjohtava, sillä jousikädellä tuotetaan lopulta kuitenkin saundi sekä dynamiikka. Itse ajattelenkin jopa päinvastoin, että jousikäden tekniikka on ainakin saundin kannalta merkityksellisempi. Ajatus vain viulukäden työskentelystä on kuitenkin helppo ymmärtää sitä kautta, että melodiankuljetus viulukäden sormilla on koko ajan liikkeessä oleva konkreettinen elementti soitossa. Jousikäden tekniikka ei kenties ole niin tiedostettua ja kenties myös hankalampi sanallistaa.

Aineistoni soittajista ilmeisesti vain Eemeli Risku ja Paavo Santaheini soittavat aivan koko jousella. Eli he soittavat sekä pitkiä jousia kannasta kärkeen, että välillä jousen kärkipuolella, välillä kantapuolella. He käyttävät hyväkseen koko jousen mittaa varioiden. Myös Martti Viitalähde ja Pauli Kortnesniemi soittavat pitkillä jousilla, mutta pääosin kuitenkin jousen keskiosassa ja kärkipuolella, eikä heidän tekniikoissaan ole samaa varioivuuden skaalaa kuin Eemelillä ja Paulilla. Soittajista sen sijaan Viljo Virtanen soittaa lyhyellä jousella kärkipuolella jouta ja Emmi Salonen lyhyellä jousella kantapuolella jouta. Ainakin tämän aineiston perusteella sekä Viljo että Emmi ovat soittaneet kaikki kappaleet samalla tekniikalla eli variointia jousen pituuden tai paikan suhteen ei ole havaittavissa.

Yksi selitys lyhyen jousen käytölle lienee soittoasennon ja -tekniikan mukavuus soittajalle: lyhyemmällä jousella on mukavampi ja helpompi soittaa. Toinen, merkittävämpi selitys löytyy kuitenkin ohjelmiston puolelta. Monessa vanhemman sukupolven haastattelussa oli maininta, että hidas menuetti eli minueeta ei ollut paikakkunnilla tanssittu tai tunnettu tanssi. Myöskin polskat ja valssit soitettiin nopeina. Marsseissa saatettiin tarvita pidempiä jousenvetoja, mutta tuolloinkin jousenvedot olivat nopeita ja teräviä. Toisin sanoen hääpelimannien ohjelmistossa ei kenties edes ollut soitteita, joissa olisi tarvinnut käyttää hidasta, laulavaa, legato-tyyppistä pitkää jouta. Sen sijaan nuoremman sukupolven ohjelmistossa esimerkiksi hitaat valssit ”joita sitte piti soittaa iha joka ehtoo” (Viitalähde 12.8.2005, haastattelu) vaativat pitkää, laulavampaa ja hitaampaa jousenkäyttöä.

Sävelten sitomista eli jousituksia olen käsitellyt monen soittajan kohdalla. Tärkeimpänä huomiona jousituksista nostettakoon esiin se, että soittajille ei tuntunut olevan merkitystä mihin suuntaan jousi kulki. He eivät esimerkiksi kesken kappaleen, fraasien taitteessa nostaneet jouta kantaan tai kärkeen tarvittaessa. He jatkoivat siihen kohtaan mihin olivat jääneet. Heillä ei ollut tietynlaista sisäänrakennettua logiikkaa työntö- ja vetojousista, joka opetusta saaneelle soittajalle valitettavan helposti syntyy, sillä tietyt melodiset kuviot opetetaan soittamaan aina samalla tavalla. Tästä syystä minusta usein Emmin, Viljon, Paulin tai Eemelin kanssa soittaessani

⁴⁴ Arkistoaineiston haastatteluissa ajatus ei tullut esiin, mutta haastatteluissa ei toisaalta liiemmin soittoasentoja tai soittotekniikkaa edes sivuttu.

tuntui siltä, että jousi kulkee ”väärinpäin”. Soittajista ainoastaan Martin olen huomannut nostavan jousta fraasien välissä. Paavolla puolestaan jousenkäyttö oli hyvin suunnitelmallista siten, että jousen kulku oli rakennettu kulloinkin soitettavan kapaleen mukaisesti.

Edellä mainitun havainnon lisäksi mainittakoon jousituksista, että kaikki varioivat jousituksia. He saattoivat soittaa esimerkiksi saman osan kertauksen täysin samalla tavalla, täysin päinvastoin (eli lähtien työntöjousella vetojousen sijaan) tai erilaisia kaarituksia tehden. Monipuolisimmat jousitukset ovat mielestäni Eemeli Riskulla, joka sitoo säveliä sekä tasaisesti että synkopoivasti sekä Pauli Korttesniemellä. Varioivuus ja monipuoliset jousitustekniikat ovat erittäin tyypillistä kansanmuusikoille ja pelimanneille – tänäkin päivänä. Tietynlaisia vaadittuja jousituksia ei ole, vaan ne muokkautuvat jokaisen soittotyylin ja tottumusten mukaan. Yhdessä soittaessa usein myös muiden soittajien tyylit ja tottumukset vaikuttavat soittoon.

Jousikäden tekniikoihin sisällytän myös nyanssit eli soiton dynaamiset vaihtelut. Yleistäen voisi sanoa, että dynaamisia vaihteluita ei aineiston soiteissa juurikaan kuulu. Soitteet on soitettu samalla voimakkaalla äänenvoimakkuudella alusta loppuun asti. Tämä on hyvin loogista siinä mielessä, että kun musiikkia soitettiin ensisijaisesti tanssille, ei dynaamisille vaihteluille ollut sijaa. Oli soittajan paikka sitten pöydällä tuvan nurkassa, ulkona seinän vieressä tai esiintymislavalla nuorisoseuratallolla, tärkeintä oli, että soitto kuului jokaiselle tanssijalle. Myöhemmin äänentoistolaitteet antoivat sijaa myös hiljempaa soittamiselle ja äänenvoimakkuuden vaihtelulle, mutta vaikka jo esimerkiksi Neliapila-yhtyeellä oli 1940-luvun loppupuolella trumpetinsoittaja Niemistön itse kyhäilemät äänentoistolaitteet, ei kaikkia niiden antamia mahdollisuuksia vielä tuolloin käytetty. Ainoana aineistosta nyanssien suhteen eroavana soittajana oli jälleen Eemeli Risku, joka ainakin radiossa ja kansansoittokilpailuissa esiintyessään muunteli soittoaan myös nyanssien osalta. Tosin jos Eemelin soittoa olisi tallennettu häistä, joissa muutama kymmenen häävierasta tanssii polkkaa hänen soittonsa tahtiin, olisi hänenkin soittotyylinsä tuolloin ollut varmasti tasaisempaa ja voimakkaampaa.

Kokonaisuudessaan jousenkäyttö oli hyvin tasaista – sekä jousen nopeuden, jousitusten, saundin että dynamiikan osalta. Tämä selittyy pitkälti juuri käyttöyhteydestä: tanssimusiikin tuli soida ”korkealta ja kovaa” ja tasaisesti.

Yksilöllisyys

Lähdin tutkimuksessani liikkeelle yksilöistä ja yksilöllisistä soittotyyleistä. Aiemmin tässä luvussa pyrin tekemään yleisempiä havaintoja tietyille aikakausille, sukupolville ja soitettavalle ohjelmistolle tyypillisistä soittotyylin piirteistä. Lopulta palaan kuitenkin jälleen yksittäisiin ihmisiin ja heidän persoonallisiin soittotyyleihinsä. Kunkin soittajan soittotyylit on hänen elämänsähistoriansa ja elämäntilanteensa, fyysisten ominaisuuksien ja teknisten taitojen, intentioidensa ja soittotilanteen muovama kokonaisuus. Soittaja toteuttaa soitossaan hänen musiikillisesta ympäristöstään sekä tietoisesti että tiedostamatta saamiaan vaikutteita. Soittotyylit on aina sidoksissa

siihen toimintaan, kontekstiin ja kulttuuriin, jossa musiikkia opitaan ja soitetaan vuorovaikutuksessa muiden soittajien kanssa. Jo ennen varsinaisen soittamaan oppimisen aloittamista omaksutut tiedot ja taidot, musiikillisessa kasvuympäristössä kuullut soitteet ja soittotyylit ovat pohjana soittotyylille.

Samalla tavoin kuin muussakin oppimisessa, myös soittamisessa uudet kappaleet, tekniikat tai tavat rakentuvat vanhan, jo opitun päälle. Uudet vaikutteet, muilta soittajilta opitut uudet kappaleet tai ”kikat”, yksittäiset piirteet ja tekniikat muokautuvat osaksi soittotyylä kokonaisuudessaan. Soittaja rakentaakin soittotyylään konstruktiiivisesti koko musiikillisen elämänkaarensa ajan. Tyyliin tulee uudenlaisia piirteitä soittajan elämäkokemusten, fyysisten ominaisuuksien ja intentioidensa muuttuessa. En tällä väitän, että soittotyyli aina vain ”kehittyisi” koko elämänkaaren ajan. Vanhemmalla soittajalla fyysiset ominaisuudet usein jopa rajoittavat tietyn soittotekniikan tai -tyylin tuottamista. Joka tapauksessa soittotyylin muuttuminen tai muuntuminen, kehittyminen tai rakentaminen on sekä tiedostettua että tiedostamatonta.

Aineiston muutamien soittajien osalta minun on ollut mahdollista tulkita piirteitä heidän soittotyylissään tapahtuneista muutoksista – silloin kun käytössäni on ollut soitteita eri vuosikymmeniltä, erilaisista tilanteista. Aina täytyy kuitenkin muistaa, että tallenne on vain tallenne. Se on yksi esitys tietyistä soitteista. Kaikilla aineistoni soittajilla on kymmeniä vuosia soittamista ja harjoittelua, varmasti satoja tanssisoittoja ja esiintymisiä näiden yksittäisten soitteiden ”takana”. Tallenne on vain yhden hetken, yhden tilanteen ja yhden kappaleen soittotyylin kuvaus. Se ei ole koko totuus soittajan soittotyylisestä, hänen soittonsa piirteistä, hänen taidoistaan tai ohjelmistonsa laajuudesta. Samoin valokuvat, joita minun on ollut mahdollisuus käyttää soivan aineiston tukena, ovat tallenteita vain yhdestä hetkestä. Useammasta valokuvasta voin sanoa jotakin soittajan soittoasentoista, mutta soittajilla, joiden en ole koskaan nähnyt soittavan, joita en ole koskaan edes tavannut, on varmasti soittoasentoissaan piirteitä, jotka eivät tule tässä tutkimuksessa esiin. Samalla tavalla kun jokaisella soittajalla on varasto soittotyylin piirteitä, hänellä on myös varasto soittoasentoja, jotka tulevat esiin vain tietyissä tilanteissa. Tarvittaessa kuka tahansa viulisti soittaa jonkun toisen viululla, ja kun viulu on hieman eri mallinen, myös asento hieman muuttuu. Samoin lähes jokainen viulisti on kokenut sen, että joutuu soittamaan pienessä tilassa, jolloin viulun asentoa tai jousikäden liikerataa on pakko muuttaa. Myös jos viulisti on loukannut esimerkiksi viulukäden nimettömän, voi soittoa silti yrittää muuttamalla sormitustaan – käyttämällä 3-sormen sijaan 2- tai 4-sormeä. Nämä vain muutamina konkreettisina esimerkkeinä siitä, että sekä pakon edessä että erilaisissa tilanteissa soittoasento muuttuu. Se ei ole vakio. Sittoasentoon voisi sanoa pätevän kaikki samat muuttumisen ja muuntumisen piirteet kuin soittotyyliinkin: se muuntuu soittajan elämäkokemusten, fyysisten ominaisuuksien ja intentioidensa muuttuessa.

Näin ollen voisikin sanoa, että luotettavimmin olen pystynyt havainnoimaan Martti Viitalähteen ja Pauli Kortesiemen musiikillista toimintaa ja heidän soittotyylijään, sillä heidän kanssaan minulla on ollut mahdollisuus soittaa ja keskustel-

la, harjoitella ja esiintyä muutaman vuoden ajan. Heidänkään tapauksessaan en voi kuitenkaan väittää pystyväni ”tietämään totuuksia” heidän soittotyyleistään tanssimusiikin muutoksen aikakaudelta. Ainoa mahdollisuuteni on ollut kysyä ja saada vastauksia, tehdä tulkintoja ja löytää uusia kysymyksiä.

4.5 Eemeli, Emmi ja Viljo, Martti, Paavo ja Pauli

Tanssimuusikkous ja myöhemmin estradimuusikkous on ollut kaikille aineistoni soittajille elämäntapa – koko elämän ajan tai merkittävän osan elämästä. Muusikkous on vaikuttanut kaikkien soittajien koko elämänkaareen ja ohjannut heidän valintojaan. Se on värittänyt soittajien elämänkokemuksia ja -kertomuksia. Heiltä kuulemieni kertomusten avulla minun on ollut mahdollista kirjoittaa musiikillisen elämänkaaren vaiheista. Heiltä kuulemani musiikin avulla minun on ollut mahdollista sekä soittaa että kirjoittaa tulkintoja heidän soittotyyleistään. Sekä muutoksen että muuttumattomuuden elementit ovat havaittavissa – heidän kertomuksissaan ja kertomuksista tekemissäni tulkinnoissa, soittotyyleissään ja soittotyyleistä tekemissäni tulkinnoissa.

Eemeli Risku, Emmi Salonen tai Viljo Virtanen, jotka olivat näiden muutoksen elementtien saapuessa seudulle jo noin 40–50-vuotiaita, eivät ottaneet uutta tanssimusiikkia ja tanssimusiikkikulttuuria omakseen. Heidän soittamansa ohjelmisto, heidän musiikillinen toimintansa, kenties myös heidän musiikillinen makunsa olivat tuolloin jo tietyllä tapaa niin vakiintuneita, että muutoksen elementit eivät enää ainakaan suoraan vaikuttaneet heihin ja heidän musiikilliseen toimintaansa. Hääsoitot vähenivät, mutta polskat ja polkat eivät lakanneet soimasta. Hääpelimannit siirtyivät kuka minkäkinlaisille estradeille esittämään aikaisemmin tanssille, tanssin säestyksenä soitettua musiikkia. He soittivat kansansoittokilpailuissa, näyttöshäissä, ohjelmamusiikkia iltamissa, radiossa ja olivat myöhemmin perustamassa kansanmusiikkiyhtyeitä ja -tapahtumia. Eemelin, Emmin ja Viljon musiikillisten elämänkaarien ja soittotyyliden kuvauksien avulla lukija pääsee kurkistamaan kolmeen uniikkiin elämään, mutta saa samalla toivottavasti myös laajemman käsityksen hääpelimannien sukupolvesta.

Martti Viitalähde, Paavo Santaheini ja Pauli Kortesiemi, jotka olivat muutosten elementtien aikaan lapsia tai nuoria, kiinnostuivat uusista innovaatioista. Sekä 5-rivinen haitari että radio olivat uusia teknisiä laitteita, jotka luonnollisesti kiinnostivat nuoria soittajanalkuja samalla tavalla kuin myöhemmin kylän ensimmäinen auto tai televisio. Kun vanhemmat vielä suhtautuivat uuteen musiikkiin tai 5-riviseen haitariin hieman torjuvasti tai kielteisesti, saivat ne kenties entistä mystisemmän ja kiinnostavamman värin nuoren ajatuksissa. Radiosta kuultu uudenlainen tanssimusiikki ja uudenlainen yhtyemalli muokkaantuivat paikallisten soittajien musiikillisessa toiminnassa paikallisiksi versioiksi. Tanssiminen ei missään vaiheessa lakannut –

edes tanssikiellon aikana. Tanssijat vaihtuivat, soittajat vaihtuivat, musiikki vaihtui, tanssipaiikatkin vaihtuivat, mutta tanssi itsessään ei menettänyt merkitystään nuorison vapaa-ajanvietossa. Martin, Paavon ja Paulin elämänkaarien ja soittotyötylien kuvaukset kertovat kolme esimerkkikertomusta siitä minkälaiseksi soittajien rooli ja ura muuttui uuden tanssimusiikkikulttuurin vähitellen vakiinnutettua paikkansa seudulla.

Minun sekä kirjalliset että lavalla esitetyt kertomukseni tutkimuskohteesta ovat aina rekonstruktioita. Ne ovat minun yrityksiäni kuvata tutkimaani mahdollisimman todenmukaisesti. Taiteellinen prosessi, *Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!* -konsertit osana tieteellistä tutkimustani mahdollistivat moninaisen aineiston yhdistämisen kokonaisuudeksi, joka avattiin myös yleisölle. Konsertit ja niistä koottu tallenne mahdollistivat tekemieni tulkintojen esittämisen nähtävänä ja kuultavana. Väitöskirjakonserttien prosessin tie ensimmäisen idean ja vielä lopullisen päätöksenkin tekemisestä viimeiseen esitykseen oli pitkä (ks. Talvitie-Kella 2009; 2010). Se oli haastava ja innostava, tunteita kuohuttava ja tärkeä, hetkittäin myös uuvuttava ja kivinen. Suunnitelmat muuttuivat moneen kertaan. Jouduin ja sain perustella työtäni ja ennen kaikkea tekemisen tapaa sekä tiedeyhteisössä että sen ulkopuolella – ja kenties eniten kuitenkin itselleni.

Martti oli saapunut Korttesniemeen jo ennen meitä, sillä keltainen mersu oli parkkeerattu entisen navetan viereen. Sisällä Anja keitti jo kahvia, ja pöydässä oli kymmentä sorttia. Lassekin saapui pian. Mutta ei siinä kauaa maltettu kahvitella, kun pojilla alkoi jo soittohammasta kolottaa! Soitettiin Sprinkaria, Juunun polkkaa, Seikun polkkaa... Ja Rakas koti sitten vielä reenattiin läpi konsertteja varten viimeiseksi. Siinä yhdessä soitellessa, yhdessä toistemme opettaessa sain varmuuden siitä, että näin tämän tulee mennä. Tämä ei ole ainoa mahdollinen tapa tehdä tutkimusta, mutta tämä on ollut minulle ainoa ja oikea. Merkittävää minulle ja soittajatovereilleni. En ole ensimmäinen, joka tällaista lähestymistapaa on käyttänyt, mutta kenties konsertit ja tallenne tulevat uudistamaan omalta osaltaan musiikintutkimuksen raportoinnin tapoja. Samassa hetkessä muistin patkän Laitisen väitöskirjassa (2003, 329) olevasta tekstistä. Ja tänään etsin käsiini tuon kohdan... ”Tässä yhteydessä on erikseen mainittava ne merkittävät muusikot, jotka ovat musiikissaan tuoneet meidän päiviimme paljon viime vuosisadan estetiikasta, tietysti enemmän tai vähemmän nykyaikais-tuneena. [– –] Tämä harveneva persoonallisten muusikoiden joukko on antanut ja antaa edelleen ainutlaatuisen mahdollisuuden päästä alkuun vanhan estetiikan opiskelussa. [– –] Heidän kanssaan huomaa, että ainakin silloin kuin on kysymyksessä muistin voittaminen, tavanomaiset kenttätöohjeet menettävät merkityksensä. Ainoa mahdollisuus päästä todellisiin tuloksiin on pitkäaikainen tasavertainen työskentely: ystävyys ja yhteistyö”. (Talvitie-Kella 25.4.2008, tutkimuspäiväkirja.)

Ystävyys ja yhteistyö Eemelin, Emmin ja Viljon, Martin, Paavon ja Paulin kanssa on mahdollistanut matkani menneeseen tanssimusiikkikulttuuriin. Heidän kertomuksiinsa eläytymällä ja soittotyylejensä imitoimalla olen tehnyt väitöskirjatutkimuksestani yhden esimerkkikertomuksen 1900-luvun alkuvuosikymmenten tanssimusiikkikulttuurin muutoksista.

Lähteet

Haastatteluaineisto⁴⁵

- Aho, Tauno 1977. Haastattelunauha AK/4317. Kansanperinteen arkisto.
- Aspholm, Armas 1959. Haastattelunauha AK/0367. Kansanperinteen arkisto.
- Autio, Eino 1975. Haastattelunauha Y/07430. Haastattelija Terttu Pellikka. Kansanperinteen arkisto.
- Hietämäki, Reino 6.7.1984. Haastattelija Terho Kemppi. Alkuperäinen haastattelunauha haastattelijan hallussa, kopio tutkijan hallussa.
- Hietämäki, Reino 15.9.2003. Haastattelija Terho Kemppi. Alkuperäinen haastattelunauha haastattelijan hallussa, kopio tutkijan hallussa.
- Kananoja, Mauno 26.5.2007. Haastattelunauha Y/11720. Haastattelija Tuuli Talvitie-Kella. Kansanperinteen arkisto.
- Katila, Salomon 1960. Haastattelunauha AK/3792. Kansanperinteen arkisto.
- Ketola, Eino 11.7.2006. Haastattelunauha Y/11718. Haastattelija Tuuli Talvitie-Kella. Kansanperinteen arkisto.
- Kortesniemi, Pauli 11.8.2006. Haastattelunauha Y/11719. Haastattelija Tuuli Talvitie-Kella. Kansanperinteen arkisto.
- Kuuppelomäki, Jussi 1974. Haastattelunauha AK/3088. Kansanperinteen arkisto.
- Linden, Eino 1987. Haastattelunauha Y/09456. Haastattelija Timo Leisiö. Kansanperinteen arkisto.
- Länsimäki, Kalle 1973. Haastattelunauha AK/2874. Kansanperinteen arkisto.
- Myllymäki, Iisakki 1956. Haastattelunauha AK/0151. Kansanperinteen arkisto.
- Nurmela, Eemeli 1957. Haastattelunauha AK/0245. Kansanperinteen arkisto.
- Penttilä, Viljami 1980. Haastattelunauha AK/5200. Kansanperinteen arkisto.
- Rankaviita, Erkki 29.4.2001. Haastattelunauha Y/11160. Haastattelija Tuuli Talvitie. Kansanperinteen arkisto.
- Risku, Eemeli 1957. Haastattelunauha AK/0200. Kansanperinteen arkisto.
- Salminen, Eeli 1965. Haastattelunauha SKSÄ 133/1965. Haastattelijat Kaarina Sala ja Outi Lehtipuro. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitarkisto.
- Santaheini, Paavo 24.5.2006. Haastattelunauha Y/11717. Haastattelija Tuuli Talvitie. Kansanperinteen arkisto.
- Vanha-Villamo, Tyyne 1980. Haastattelunauha AK/5196. Kansanperinteen arkisto.
- Viitalähde, Martti 11.8.2005. Haastattelunauha Y/11715. Haastattelija Tuuli Talvitie. Kansanperinteen arkisto.

⁴⁵ Kaikki Kansanperinteen arkiston haastattelunauhat, joiden arkistointikoodissa on merkintä AK ovat Erkki Ala-Könnin tekemiä haastatteluja.

- Viitalähde, Martti 12.8.2005. Haastattelunauha Y/11716. Haastattelija Tuuli Talvitie. Kansanperinteen arkisto.
- Virtanen, Viljo 1976. Haastattelunauha AK/4071. Kansanperinteen arkisto.
- Westerholm, Simo 17.4.2008. Haastattelija Tuuli Talvitie-Kella. Kaustisen kansanmusiikki-instituutin arkisto.

Soiva arkistoaineisto

- AK/0101 – 6. *Vanha kauhajokelainen häävalssi*. Soittanut Paavo Santaheini. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0105 – 1. *Kolmen ruplan valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0120 – 2. *Suutalan Taavetin valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0200 – 1. *Viinapolkka*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0322 – 11. *Kruununpudotuspolska*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0322 – 12. *Pääskysten valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0322 – 14. *Haudanmaan polska*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0374 – 3. *Seppä A. Haapasen valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0378 – 10. *Pirunpolska*. Soittanut Emmi Salonen. Kansanperinteen arkisto.
- AK/0378 – 11. *Polkka*. Soittanut Emmi Salonen. Kansanperinteen arkisto.
- AK/1117 – 19. *Ilmajoen polska ”Kiikka-Iisakki”*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/1140 – 19. *Pääskysen valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/1140 – 20. *Polska*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/1140 – 21. *Valssi*. Soittanut Emil Risku. Kansanperinteen arkisto.
- AK/2872 – 13. *Könnin valssi*. Soittanut Viljo Virtanen. Kansanperinteen arkisto.
- AK/5198 – 25. *Paulin sorttinen*. Soittanut Pauli Kortnesniemi. Kansanperinteen arkisto.
- AK/5199 – 1. *Suvituulen tuomaa*. Soittanut Pauli Kortnesniemi. Kansanperinteen arkisto.
- AK/5199 – 2. *Marssi*. Soittanut Pauli Kortnesniemi. Kansanperinteen arkisto.

Käsikirjoitukset ja henkilökohtaiset tiedonannot

- Kortnesniemi, Anja 31.10.2009. Henkilökohtainen tiedonanto. Anja Kortnesniemen kotona Isojoella.
- Laine, Jukka 13.5.2009. Henkilökohtainen tiedonanto sähköpostitse. Sähköposti tutkijan hallussa.
- Risku, Jouko tarkka ajankohta tuntematon. Käsikirjoitus. Kari Suoniemen kyselylomakkeella keräämä aineisto opinnäytetyötään varten. Kopio lomakkeesta tutkijan hallussa.

- Talvitie, Tuuli 11.8.2005. Tutkimuspäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie, Tuuli 12.8.2005. Tutkimuspäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie, Tuuli 19.1.2006. Tutkimuspäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 7.11.2006. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 8.11.2006. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 21.11.2006. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 3.1.2007. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 4.1.2007. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2.5.2007. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 8.8.2007. Soittopäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 4.10.2007. Tutkimuspäiväkirja. Teksti julkaistu *Soittaja kertojana, tutkija soittajana. Tutkija-pedagogi-muusikon tutkimusmatkapäiväkirja* -blogissa 10.10.2007. <<http://vaitostyo.blogspot.com>>
- Talvitie-Kella, Tuuli 25.4.2008. Tutkimuspäiväkirja. Teksti julkaistu *Soittaja kertojana, tutkija soittajana. Tutkija-pedagogi-muusikon tutkimusmatkapäiväkirja* -blogissa 25.4.2008. <<http://vaitostyo.blogspot.com>>
- Talvitie-Kella, Tuuli 25.7.2008. Tutkimuspäiväkirja. Tutkijan hallussa.
- Talvitie-Kella, Tuuli 18.8.2008. Tutkimuspäiväkirja. Teksti julkaistu *Soittaja kertojana, tutkija soittajana. Tutkija-pedagogi-muusikon tutkimusmatkapäiväkirja* -blogissa 18.8.2008. <<http://vaitostyo.blogspot.com>>

Kirjallisuus

- Ahola, Eevi 1965. ”Jaakko Viitalähde”. *Eteläpohjalaisia elämäkertoja M–Ö*. Toim. Reino Alakulju ym. Vaasa: Etelä-Pohjanmaan maakuntaliitto. Ss. 849–850.
- Ahonen, Kari 1996. *Ala-Asteen oppilaat musiikin rakenteellisen tiedon käsittelijöinä*. Joensuu: Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja N:o 23. Joensuu.
- Ahonen, Kari 2004. *Johdatus musiikin oppimiseen*. Helsinki: Finn Lectura.
- Ala-Könni, Erkki 1956. *Die Polska-Tänze in Finnland. Eine ethno-musikologische Untersuchung*. Kansatieteellisen arkiston 12.nide. Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Ala-Könni, Erkki 1986. *Suomen kansanmusiikki – tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Asplund, Anneli 1981. ”Pelimannimusiikki ja uudet soittimet”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 125–163.
- Asplund, Anneli 2006. ”Häämusiikki”. Suomen musiikin historia. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 308–339.
- Chiener, Chou 2002. ”Experience and Fieldwork: A Native Researcher’s View”. *Ethnomusicology* vol. 46, no. 3, 456–486.

- Coffey, Amanda & Atkinson, Paul 1996. *Making sense of Qualitative Data. Complementary Research Strategies*. London: SAGE.
- Cooley, Timothy J. & Barz, Gregory 2008. "Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!" *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory Barz & Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press.
- Dance House Guild's Story 2009. <<http://www.tanchaz.hu>> (luettu 11.7.2009)
- Davis, Martha Ellen 1987. "Native Bi-Musicality: Case Studies from the Caribbean". *Pacific Review of Ethnomusicology* vol. 4, 39–56.
- Davis, Martha Ellen 1994. "Bi-Musicality in the Cultural Configurations of the Caribbean". *Black Music Research Journal* vol. 14, no. 2, 145–160.
- Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna 2000. "Introduction: The Discipline and Practise of Qualitative Research". *Handbook of Qualitative Research*. Toim. Denzin & Lincoln. Thousand Oaks: SAGE, 1–28.
- Djupsjöbacka, Gustav 2007. *Aika on kypsä laajemmalle taidemusiikin määrittelylle. Sibelius-Akatemian lukukauden avajaispuhe 3.9.2007*. <http://www.siba.fi/attach/avajaiset_2007_SibA_rehtori.pdf> (Luettu 9.10.2007)
- Donner, Philip 1976. "Mitä Juuso Lempinen ajattelee musiikista? Lammilainen viulunsoittaja ja hänen musiikkikäsitteistönsä." *Musiikki* 1–2 /1976.
- Eräsaari, Leena 2004. "Antaudu vieteltäväkseni". *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Gummerus, 59–90.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Feintuch, Burt 1995. "Learning Music in Northumberland: Experience in Musical Ethnography". *The Journal of American Folklore* vol. 108, no. 429, 298–306.
- Filppa, Harri 2007. *Ruutujen kaupalla. Mainossarjakuvissa hyödynnettävät mainonnalliset tyylit*. Lapin yliopisto. <<http://filppa.com/ruutujenkaupalla>> (luettu 12.12.2009)
- Gronow, Pekka 1974. "Populaarimusiikki Suomessa". *Aika on aikaa... Tutkielmia poploresta*. Toim. Seppo Knuutila. Helsinki: Gaudeamus, 33–64.
- Grönfors, Martti 1982. *Kvalitatiiviset kenttätömenetelmät*. Helsinki: WSOY.
- Gordon, Edwin 1984. *Learning sequences in music*. Chicago: G.I.A Publications.
- Green, Lucy 2001. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*. London and New York: Ashgate Press.
- Haavisto, Jukka 1991. *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Niin ja näin -lehden filosofinen julkaisusarja. Tampere.
- Hargreaves, David 1986. *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hargreaves, David 2007. *The social psychology of music: The power of music*. Esitelmä Musiikkikasvatuskongressissa Jyväskylässä 6.10.2007.

- Heikkinen, Hannu L.T. 2002. ”Narratiivisuus – ei yksi vaan monta tarinaa”. *Minussa elää monta tarinaa. Kirjoituksia opettajuudesta*. Toim. Hannu L.T. Heikkinen & Leena Syrjälä. Kansanvalistusseura. Helsinki: Dark Oy, 184–197.
- Heinonen, Yrjö 2009. ”Tuotteistettu ”aura” – Arja Korisevan 15-vuotistaiteilijajuhlakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi”. *Etnomusikologian vuosikirja* 21 (2009), 199–233.
- Hellman, Heikki 1982. ”Äänilevyteollisuus, julkisuusmuodot ja musiikin murrokset”. *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Raportti Suomen säveltaiteen juhluvuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.–21.5.1982*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Jyväskylän yliopiston musiikkitieten laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja No. 1, 67–87.
- Hill, Juniper 2005. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*. University of California. Los Angeles.
- Hood, Mantle 1960. ”The Challenge of ’Bi-Musicality’”. *Ethnomusicology* vol. 4, no. 2, 55–59.
- Hood, Mantle 1971. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill, Inc, USA.
- Hoppu, Petri 2006. ”Tanssi”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 340–371.
- Huotelin, Hannu 1996. ”Menetelmällisiä lähtökohtia elämäkertatutkimukseen”. *Oppiminen ja elämänhistoria*. Toim. Ari Antikainen & Hannu Huotelin. Aikuiskasvatuksen 37. vuosikirja. Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura. Jyväskylä: Gummerus, 13–42.
- Hynninen, Anna 2004. ”Toisto ja variaatio omaelämäkerrallisessa kerronnassa”. *Elore* 2/2004. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_04/hyn204.html (tarkistettu 14.4.2006).
- Hyry, Eeva-Kaisa & Hyvönen, Leena 2002. ”Musiikki opettajan elämässä”. *Minussa elää monta tarinaa. Kirjoituksia opettajuudesta*. Toim. Hannu L.T. Heikkinen & Leena Syrjälä. Kansanvalistusseura. Helsinki: Dark Oy, 64–84.
- Hyvärinen, Matti 2004a. ”Johdatus narratiiviseen tutkimukseen.” *Sosiologia* 3/2004, 242–246.
- Hyvärinen, Matti 2004b. ”Narratologia ja kerronnallinen käänne”. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2004, 53–59.
- Häggman, Ann-Mari 1991. *Från knutdans till spelmansstämma. Spelmansmusiken under 100 år*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitutet.
- Hänninen, Vilma 2000. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy.
- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténistä Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, Pekka 2003. ”Autonomian ajan Suomi: Biedermeier ja tingeltangel”. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Toim. Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela. Porvoo: WSOY, 112–249.

- Järviluoma, Helmi 1991. ”Kenttä tutkijan asenteena”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki. 138–149.
- Järvinen, Lauri 2004. *Soitin ja voitin. Paul Norrback ja hänen maailmansa*. Ylivieska: Late-Media.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kallio, Kati 2009. ”Laulaa, tulkita, käsittää. Kokemuksia tanssitusta surusta” *Musiikin suunta* 2/2009, 5–11.
- Kanniainen, Sari 2000. ”Paperille piirtyvä minä – yksilön päiväkirjamerkintöjen, kirjeiden ja omaelämäkerran intertekstuaalisuus”. *Elore* 2/2000. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Joensuu. http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_00/kan200.html (luettu 6.4.2006).
- Kantelinen, Karoliina 2004. *Vienan Karjalan joiun musiikilliset piirteet*. Helsingin yliopiston taiteidentutkimuksen laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Keil, Charles & Feld, Steven. 1994. *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kemmis, Stephen & McTaggart, Robin 2005. ”Participatory Action Research. Communicative Action and the Public Sphere”. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. Toim. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln. USA: Sage Publications, 559–604.
- Kemppi, Terho 2005. ”Humppaa sen olla piti – Keijo Kaivo-oja”. *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Toim. Vesa Kurkela & Terho Kemppi. Tampere: Pilot-kustannus, 19–33.
- Kinnunen, Tiina 2001. ”Ennakkositoumuksista ymmärtämiseen”. *Historioitsijan arki ja tutkimuksen prosessi*. Toim. Sari Autio, Sari Katajala-Peltomaa & Ville Vuolanto. Tampere: Vastapaino, 49–67.
- Kirkkopelto, Esa 2007. *Taiteellisesta tutkimuksesta*. Teatterikorkea 2/2007, 20–29.
- Kivisaari, Vuokko 1997. ”Sytytä työhösi henki. In memoriam Erkki Ala-Könni”. *Uusi Kansanmusiikki* 1/1997. Kansanmusiikki-instituutti, 6–7.
- Knuutila, Seppo 1984. ”Mitä sivakkalaiset itsestään kertovat – kansanomaisen historian tutkimuskoe”. *Yhteiskunta kylässä*. Toim. Veijo Saloheimo. Joensuun yliopiston Karjalan tutkimuslaitoksen julkaisuja no. 63, 131–155.
- Koiranen, Antti 1987. *Från vargungen till två mästerspelmän. En beskrivning av mästerspelmännen Arvo Lindfors och Edith Tuomi*. Julkaisematon lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Koiranen, Antti & Leisiö, Timo & Saha, Hannu 2003. ”Kansanmusiikin tutkimus Suomessa”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Koning, Jos 1980. ”The Fieldworker as Performer: Fieldwork Objectives and Social Roles in County Clare, Ireland”. *Ethnomusicology* vol. 24, no. 3, 417–429.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007. ”Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja”. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Toim. Risto Pitkänen. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskus, 13–65.
- Korkiakangas, Pirjo 1999. ”Muisti, muistelu ja perinne”. *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatus etnologiatieteisiin*. Toim. Bo Lönnqvist, Elina Kiuru & Eeva Uusitalo. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura, 155–176.

- Kurkela, Vesa 1982. ”Muuttuva musiikkikulttuuri pienen tehdasyhdyskunnan näkökulmasta”. *Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Raportti Suomen säveltaiteen juhlavuoden musiikintutkimuksen seminaarista Jyväskylässä 19.-21.5.1982*. Toim. Vesa Kurkela ja Riitta Valkeila. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja No. 1, 135–146
- Kurkela, Vesa 1991. ”Etnomusikologian historiattomuus ja nykyajan haasteet”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki, 86–101.
- Kurkela, Vesa 2003. ”Uudet kompit, vanhat laulut – muutoksen enteet”. Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva. Toim. Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 219–243.
- Kurkela, Vesa 2005. ”Tanssisoiton tuntematonta historiaa”. *Soittaja pärjää aina – Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Toim. Vesa Kurkela & Terho Kemppe. Tampere: Pilot-kustannus, 7–18.
- Kuula, Arja 2000. *Toimintatutkimus. Kenttätyötä ja muutospyrkimyksiä*. Tampere: Vastapaino.
- Kvifte, Tellef 1989. *Instruments and the Electronic Age. Towards a Terminology for a Unified Description of Playing Technique*. Oslo: Solum forlag.
- Lahti, Maija 2004. ”Kohtalon tangon soittaa suosittu jazzyhtye” – tangosukupolvi ja tanssimusiikki 1950–1960-luvun Etelä-Pohjanmaalla. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Lahtinen, Pirkko 1976. ”Laulu on kuin ääneen ajateltu.” *Musiikki* 1–2/1976.
- Laitinen, Heikki 1981. ”Erkki Ala-Könni: tallentaja, tutkija”. *Kansanmusiikki* 1/1981. Kansanmusiikkisäätiö, 26–33.
- Laitinen, Heikki 1991. ”Oma perinne vieraana kulttuurina: 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. Helsinki, 59–85.
- Lappalainen, Sirpa 2007. ”Johdanto. Mikä ihmeen etnografia?” *Etnografia metodologiana*. Tampere: Vastapaino, 9–14.
- ”László Lajtha” Folklore Documentation Center 2009. <<http://www.heritagehouse.hu/>> (luettu 11.7.2009).
- Latvala, Johanna & Peltonen Eeva & Saresma, Tuija 2004. ”Esipuhe”. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Gummerus, 13–16.
- Lave, Jean 1991. ”Situating learning in communitaries of practice”. *Perspectives on socially shared cognition*. Toim. Lauren Resnick ym. Washington DC: American Psychological Association, 63–82.
- Lave, Jean & Wenger, Etienne 1991. *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B:73. Turku.
- Leisiö, Timo 1978. *Ahti Sonninen ja hänen kansansävelmäkokoelmansa sisältö, tausta ja ideologia*. Folkloristiikan julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, folkloristiikan laitos.

- Leisiö, Timo 1996. ”Erkki Ala-Könni 1911–1996”. *Musiikki* 3/1996. Suomen musiikkitieteellinen seura, 343–346.
- Leisiö, Timo & Westerholm, Simo 2006. ”Pelimannien musiikki”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 446–505.
- Lilliestam, Lars 1996. ”On playing by ear”. *Popular Music* vol. 15, no. 2, 195–216.
- Luoma, Topi 1969. ”Vanhoista karijokisista pelimanneista”. *Karijoen jouluku* 1969, 10–12.
- Mannheim, Karl 1972. ”The Problem of Generations”. *Essays on the Sociology of Knowledge*. Toim. Paul Kecskemeti. London: Routledge & Kegan Paul.
- Matias (nimimerkki) 1964. ”Musikaalisuus kulkenut perintönä Viitalähteiden soittajasuvussa.” *Suupohjan Sanomat* 307/1964.
- Mensah, Atta Annan 1970. ”Ndebele-Soli Bi-Musicality in Zambia”. *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 2, 108–120.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko 1991a. ”Vuorolaulun aloitus”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibeliuksen Akatemian julkaisuja 4. Helsinki, 7–9.
- Moisala, Pirkko 1991b. ”Antropologinen tutkimus”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Sibeliuksen Akatemian julkaisuja 4. Helsinki, 105–137.
- Moisala, Pirkko 1993. ”Soittotyylin analyysi”. *Musiikin suunta* 3/1993, 7–16.
- Mäki, Aki 1990. ”Aikansa suosikkiyhtye lakeudella Laulavat Tolokset”. *Pohjalainen* 5.7.1990.
- Nettl, Bruno 2005. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 2008. ”Foreword”. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, v–x.
- Nieminen, Aila 1993. *Tanssilava, järvi ja hanuri. Lavatanssit Suomessa vuosisadanvaihteesta 1960-luvun loppuun asti*. Jyväskylän yliopiston historian ja etnologian laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Nikkonen, Ahti 2004. *Ravintolamusiikon ammattin nousu ja tuho*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Nordman, Anna-Maria 2000. ”Dansmusiker i krigstid”. *Upptecknat och inspelat. Nio folklorister på upptäcktsfärd i arkivens gömmor. Folk och Musik 2000*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut 29, 80–93.
- Nordman, Anna-Maria 2003. *Takt och ton i tiden. Instrument, musik och musiker i svenskösterbottniska dansorkestrar 1920–1950*. Åbo Akademi University Press.
- North, Adrian & Hargreaves, David & Hargreaves, John 2004. ”Uses of music in everyday life”. *Music Perception* vol. 22, no. 1, 41–77.
- Nummi, Ilari 2006. *Audiovisuaalinen draama – metodina vuorovaikutus*. Tampereen yliopisto.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”*. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press.

- Opas, Minna 2004. ”Mitä on uskontoetnografia?” *Uskonnon paikka*. Toim. Outi Fingerroos, Minna Opas & Teemu Taira. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki: Hakapaino Oy, 153–182.
- Perttula, Juha 2006. ”Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria.” *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Toim. Juha Perttula & Timo Latomaa. Helsinki: Dialogia, 115–162.
- Poutiainen, Ari 2009. *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Acta Musicologica Fennica 28. Helsinki: The Finnish Musicological Society.
- Pukkinen, Leeni 1999. *Järjestöjen iltama- ja musiikkitoiminta sekä tanssimusiikissa tapahtuneet muutokset Ikaalisissa vuosina 1914–1939*. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Rantala-Loikkanen, Anneli 1996. *Oi muistatkos, Elma? Naismusiikko Suomessa 1930-luvulla*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Rauste-von Wright, Maijaliisa & von Wright, Johan & Soini, Tiina 2003. *Oppiminen ja koulutus*. Helsinki: WSOY.
- Rice, Timothy 1994. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Folk Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, Timothy 1995. ”Understanding and Producing the Variability of Oral Tradition: Learning from a Bulgarian Bagpiper”. *The Journal of American Folklore* vol. 108, no. 429, 266–276.
- Risku, Jouko 1994. ”Salomon Emil Risku”. *Eteläpohjalaisia elämäkertoja III*. Vaasa: Etelä-Pohjanmaan maakuntaliitto, 550–551.
- Risku, Kerttu 1965. ”Fredrik Simon Risku”. *Eteläpohjalaisia elämäkertoja M-Ö*. Vaasa: Etelä-Pohjanmaan maakuntaliitto, 652–654.
- Roos, J.P. 1985. *Elämäntapaa etsimässä*. Tutkijaliiton julkaisusarja nro 34. Jyväskylä.
- Roos, J.P. 1987. *Suomalainen elämä: tutkimus tavallisten suomalaisten elämäkerroista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Roos, J. P. 1988. *Elämäntapaa etsimässä 2. Elämäntavasta elämäkertaan*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rosenberg, Neil V. 1995. ”Picking Myself Apart: A Hoosier Memoir”. *The Journal of American Folklore* vol. 108, no. 429, 277–286.
- Russell, Ian 2006. ”Working with Tradition: Towards a Partnership Model of Fieldwork”. *Folklore* 117/2006, 15–32.
- Saha, Hannu 1980. *Teppo Repo – repertoaari ja asema suomalaisessa musiikkikulttuurissa*. Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Saha, Hannu 1981. ”Erkki Ala-Könni – suomalaisen kansanperinteen pioneeri”. *Kansanmusiikki* 1/1981. Kansanmusiikkisäätiö, 2–24.
- Saha, Hannu 1984. ”Kokeellinen matka perinteeseen”. *Kansanmusiikki* 1/1981. Kansanmusiikkisäätiö, 4–9.
- Saha, Hannu 1993. ”Tyylin tutkimusta tarvitaan”. *Musiikin suunta* 3/1993, 3–6.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39.

- Sahlström, Meta 2000. ”Han började spela med kniv och gaffel. Ett porträtt av dragspelsvirtuos Leander Norrback från Mörtmark”. *Upptecknat och inspelat. Nio folklorister på upptäcktsfärd i arkivens gömmor. Folk och Musik 2000*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut 29, 68–79.
- Salmenhaara, Erkki 2005. ”Musiikin suhteesta todellisuuteen”. *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino, 469–486.
- Saresma, Tuija 2004. ”Pään ja sydämen tieto”. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Gummerus, 91–108.
- Sava, Inkeri 1998. ”Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa”. *Taide tiedon lähteenä*. Toim. Bardy, Marjatta. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 103–121.
- Seeger, Anthony 1987. ”Do We need to Remodel Ethnomusicology?” *Ethnomusicology* vol. 31 no. 3, 491–495.
- Shelemay, Kay Kaufman 1996. ”The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition”. *The Journal of Musicology* vol. 14, no. 1, 35–51.
- Sikkelä, Raimo 1999. *Persoonallisesti merkittävät oppimiskokemukset. Tutkimus luokanopettajaksi opiskelevien oppimiskokemuksista*. Joensuun yliopiston kasvatustieteiden laitoksen julkaisuja No. 52. Joensuu.
- Silverman, Carol 1995. ”Forum Comments: Learning to Perform. Performing to Learn.” *The Journal of American Folklore* vol. 108, no. 429, 307–316.
- Sloboda, John 1985. *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon press.
- Sloboda, John & O’Neill, Susan & Ivaldi, Antonia 2001. ”Functions of music in everyday life: An exploratory study using the Experience Sampling Method”. *Musicae Scientiae* 5 (1). <<http://musicweb.hmt-hannover.de/escom/english/MusicScE/MSstart.htm>> (luettu 9.10.2007).
- Stefani, Gino 1985. *Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A no. 3. Jyväskylä.
- Stone, Ruth M. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Suomi, Vilho 1951. *Suomen yleisradio 1926–1951*. Helsinki: Yleisradio.
- Syrjälä, Saara-Leena 2002. ”Kansankynttilä”. *Minussa elää monta tarinaa. Kirjoituksia opettajuudesta*. Toim. Hannu L.T. Heikkinen & Leena Syrjälä. Helsinki: Kansanvalistusseura, 13–19.
- Säljö, Roger 2001. *Oppimiskäytännöt. Sosiokulttuurinen näkökulma*. Helsinki: WSOY.
- Taide tiedon lähteenä* 1998. Toim. Marjatta Bardy. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Talvitie, Tuuli 2003. *Mestarikansanlaulaja Erkki Rankaviidan eletty ja laulettu elämä*. Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2006. ”Soittaja kertojana. Elämäkerrallinen lähestymistapa kulttuurisessa musiikintutkimuksessa.” *Etnomusikologian vuosikirja* 18 (2006). Toim. Markus Mantere. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 9–32.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2009. ”Väitöskirja soi! Matkakuvaus taiteellisesta prosessista osana tieteellistä tutkimusta”. *Musiikin Suunta* 2/2009.

- Talvitie-Kella, Tuuli 2010. ”Elämänkertomuksista käsikirjoitukseksi, käsikirjoituksesta konserteiksi”. *Elämäntarina – elämänkaari*. Studia Humaniora Ouluensia, XX–XX. (artikkeli on hyväksytty julkaistavaksi)
- Tarvainen, Anne 2005. ”Between me and myself. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa Undo.” *Musiikki* 3/2005, 66–91.
- Ternhag, Gunnar 1992. *Hjort Anders Olsson: spelman, artist*. Hedemora: Gidlund.
- Titon, Jeff Todd 1980. ”The Life Story”. *The Journal of American Folklore* Vol. 93, No. 369, 276–292.
- Titon, Jeff Todd 1985. ”Stance, Role, and Identity in Fieldwork among Folk Baptists and Pentecostals”. *American Music* 3, 16–24.
- Titon, Jeff Todd 1995. ”Bi-Musicality as Metaphor”. *The Journal of American Folklore* vol. 108, no. 429, 287–297.
- Titon, Jeff Todd 2008. ”Knowing Fieldwork”. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 25–41.
- Uino, Ari 1985. ”Elämäkerrallisen tutkimuksen ongelmia”. *Kanava* 7/1985.
- Ukkonen, Taina (2000) ”Muistitieto tutkimuksen kohteena ja aineistona”. *Elore* 2/2000. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Joensuu. <http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_00/ukk200.html> (luettu 31.3.2006).
- Ukkonen, Taina 2002. ”Mietteitä muistitietohistorian eettisistä ja lähdekriittisistä ongelmista”. *Elore* 2/2002. Suomen Kansantietouden Tutkijan Seura ry. Joensuu. <http://joensuu.fi/~loristi/2_02/ukk.202.html> (luettu 15.4.2006).
- Ukkonen, Taina 2003. ”Kertomisen voima”. *Elore* 2/2003. Suomen Kansantietouden Tutkijan Seura ry. Joensuu. <http://www.elore.fi/arkisto/2_03/ukk203.html> (luettu 14.4.2010).
- Uusikylä, Kari 1996. *Isät meidän: luovaksi lahjakkuudeksi kasvaminen*. Helsinki: WSOY.
- Vadén, Tere 2001. ”Vännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta.” *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula. Helsinki. Kuvataideakatemia, 91–111.
- Vanhasalo, Mikko 2009. *Humppaa! Uudelleentulkinta ja kiteytyminen Dallapén ja Humppaveikkojen sovituksissa*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 923. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Venkula, Jaana 2003. *Taiteen välttämättömyydestä*. Helsinki: Kirjapaja Oy.
- Vilkko, Anni 1998. ”Omaelämäkertojen analysoiminen kertomuksina”. *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Toim. Klaus Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus, 81–98.
- Virtanen, Leea 1999. *Suomalainen kansanperinne*. Helsinki: SKS.
- Väättäin, Hanna 2003. *Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa*. Turku: Åbo Akademi university press.
- Vygotski, Lev 1978. *Mind in Society*. Harvard University Press.
- Väkevä, Lauri 2006. ”Teaching popular music in Finland: what’s up, what’s ahead?” *International Journal of Music Education* 24 (2), 126–131.

Liitteet

LIITE 1. Elämäkerrallinen aineisto

Soittajat ikäjärjestyksessä

Kper = Kansanperinteen arkisto

AK = Haastattelijana Erkki Ala-Könni

SKSÄ = Suomalaisen kirjallisuuden seuran äänitearkisto

TTK = Haastattelijana Tuuli Talvitie-Kella

	Nimi	Soitin	Synt.	Kotikunta	Aineisto
1	Emil Risku	viulu	1880	Karvia → Kauhajoki	Kper AK/0123
2	Otto Mäki-Ketola	1-rivinen haitari	1886	Karjoki	Kper AK/2864 Kper AK/2867
3	Salomon Palonen	haitari	1887	Alavus	Kper AK/0156
4	Salomon Uusitalo- Ikkela	2-rivinen haitari	1888	Kauhajoki	Kper AK/0206
5	Juho Alalahti	baritonitorvi	1889	Ilmajoki	Kper Y/04511 – haast. Mauri Röyskö
6	Tyyne Haikonen		~1890	Ilmajoki	Kper Y/04517–04518 – haast. Antti Tapola
7	Emmi Salonen	viulu	1890	Isojoki	Kper AK/4074 ks. Matias 1964
8	Iisakki Myllymäki	2-rivinen	1891	Kauhajoki	Kper AK/0151
9	Eelis Panula	viulu	1892	Kauhajoki	Kper AK/0734–0735
10	Vihtori Hiivanainen	huuliharppu	1892	Ilmajoki → Laihia	SKSÄ 148–149/ 1965 – haast. Juha Pentikäinen, Monica Sköld, Outi Lehtipuro
11	Eeli Salminen	2-rivinen	1892	Vähäkyrö	SKSÄ 133/1965 – haast. Kaarina Sala, Outi Lehtipuro
12	Aapeli Risku	2-rivinen → 5-rivinen	1892	Jalasjärvi	Kper AK/3087 SKSÄ 159/1964 – haast. Esko Vierikko
13	Eemeli Nurmela	viulu	1893	Evijärvi	Kper AK/0245 Kper AK/0123
14	Viljami Penttilä	viulu	1893	Isojoki	Kper AK/4072 Kper AK/5200
15	Eino Saari	viulu	1896	Karvia → Kau- hajoki	Kper AK/2681 Kper AK/2948
16	Viljo Virtanen	viulu	1896	Karjoki	Kper AK/2870–2872
17	Väinö Niemi	tuohisoitin	1897	Isojoki	Kper AK/5204
18	Kalle Länsimäki	2-rivinen → 5-rivinen	1898	Karjoki	Kper AK/2874
19	Lydyia Koivisto	haitari, mandoliini ja laulu	1898	Lappajärvi	Kper Y/07991 – haast. Hannu Saha

20	Aapeli Hautanen	huuliharppu → 1- & 2-riviset	1899	Jalasjärvi	Kper AK/4154 Kper AK/2458 Kper AK/3576–3577 SKSÄ 158/1964 – haast. Esko Vierikko
21	Erkki Haapasaari	2-rivinen → 5-rivinen	1899	Lappajärvi	Kper AK/4386
22	Frans Tammiola	1-rivinen	1899	Forssa → Vaasa → Vähäkyrö	SKSÄ 133/1965 – haast. Kaarina Sala
23	Yrjö Lespi	huuliharppu	1900	Laihia	SKSÄ 11/1975 – haast. Eino Sydänoja
24	Lauri Peltokangas	2-rivinen	1900	Kuortane	Kper Y/03171 – haast. Irmeli Lehtonen
25	Armas Aspholm	viulu	1900	Kortesjärvi	Kper AK/0276 Kper AK/0367
26	Väinö Pihlaja	viulu	1900	Kauhajoki	Kper AK/1518
27	Salomon Katila	2-rivinen → 5-rivinen → 2-rivinen	1901	Jalasjärvi	Kper AK/3792 Kper AK/3798–3799 SKSÄ 161/1964 – haast. Esko Vierikko
28	Tyyne Vanha-Villamo	viulu	1901	Isojoki	Kper AK/4863 Kper AK/5196–5197
29	Leander Norrback	viulu → 2-rivinen → 5-rivinen	1904	Karijoki	ks. Pohjola, Matti 1980; Järvinen, Lauri 2004; Sahlström, Meta 2000.
30	Vesteri Suuriniemi	1-rivinen → 2- & 3-rivinen	1904	Ilmajoki	Kper AK/2390–2392
31	Armas Kari	viulu	1904	Laihia	Kper AK/4408–4409 SKSÄ 10/1975 – haast. Eino Sydänoja
32	Ahto Rautanen	viulu	1906	Jalasjärvi	Kper AK/3795–3797
33	Eino Lähdesmäki	viulu	1907	Ilmajoki	Kper AK/2390–2392
34	Eino Autio	viulu	1907	Alahärmä	Kper AK/3496–3497 Kper Y/07392 – haast. Veikko Kallio Kper Y/07430 – haast. Terttu Pellikka
35	Kalervo Välimäki	2-rivinen	1908	Jalasjärvi	Kper AK/2455 Kper AK/2447
36	Yrjö Kankaanpää	viulu	1908	Isojoki	Kper AK/5198
37	Lauri Jussila	viulu	1908	Vähäkyrö	SKSÄ 134/1965 – haast. Kaarina Sala, Outi Lehtipuro
38	Matti Latvamäki	5-rivinen	1909	Lapua	Kper AK/3560
39	Väinö Kielinen	viulu	1909	Kortesjärvi	Kper AK/0369
40	Toivo Rinta-Paavola	huuliharppu	1910	Kurikka	Kper AK/4745–4746
41	Esko Jokinen	viulu	1910	Isojoki	Kper AK/5202
42	Yrjö Lintula	mandoliini	1911	Jurva	Kper AK/4220
43	Eero Kalliomäki	viulu	1912	Jalasjärvi	SKSÄ 159/1964 – haast. Esko Vierikko
44	Eino Linden	virsikannel → viulu	1912	Kuortane	Kper Y/09456 – haast. Timo Leisiö
45	Onni Aho	2-rivinen	1913	Alajärvi	Kper AK/4709
46	Tauno Aho	2-rivinen	1914	Minnesota → Kuortane	Kper AK/4317

47	Tauno Kalliomäki	viulu	1914	Jalasjärvi	SKSÄ 159/1964 – haast. Esko Vierikko
48	Kauko Elomaa	haitarit	1917	Kurikka	Kper AK/2884
49	Tarmo Sandberg	1–5-riviset	1919	Jurva	ks. Järvinen, Lauri 2004.
50	Tuomas Huhtakallio	viulu	1919	Jalasjärvi	Kper AK/3088
51	Pentti Peltola	viulu, mandoliini	1921	Alajärvi	Kper AK/4706
52	Antti Luoma-aho	viulu	1923	Alajärvi	Kper AK/4701–4702
53	Olavi Laager	viulu	1924	Lehtimäki	SKSÄ 156–157/1970 – haast. Marja Paukku
54	Martti Viitalähde	viulu → 5-rivinen	1924	Isojoki	TTK 11.8.2005 TTK 12.8.2005 TTK 3.9.2005 TTK 7.12.2005 TTK 4.10.2007 TTK 17.10.2007
55	Paavo Santaheini	viulu	1926	Karjoki	TTK 23.1.1999 TTK 24.5.2006
56	Jussi Kuuppelomäki	5-rivinen	1927	Jalasjärvi	Kper AK/3088
57	Mauno Kananoja	viulu, kitara	1928	Kauhajoki	TTK 26.5.2007
58	Svante Savioja	trumpetti → mandoliini	1928	Isojoki	TTK 11.8.2006
59	Pauli Kortesiemi	huuliharppu → viulu (ja mandoliini)	1929	Isojoki, Kärjenkoski	Kper AK/5198 TTK 11.8.2006 TTK 4.10.2007 TTK 17.10.2007
60	Reino Hietämäki	omatekoinen soitin → huuliharppu → 5-rivinen	1929	Jurva	Terho Kemppe 6.7.1984 Terho Kemppe 15.9.2003
61	Paul Norrback	5-rivinen	1930	Karjoki	Kper AK/2876 ks. Pohjola, Matti 1980; Järvinen, Lauri 2004.
62	Veikko Koskiniemi	2-rivinen	1933	Jalasjärvi	SKSÄ 161/1964 – haast. Esko Vierikko
63	Kaisu Försti	harmooni	1933	Evijärvi	Kper AK/4749–4750 Kper AK/4319–4320 TTK 29.4.2001
64	Risto Ala-Ikkela	5-rivinen	1939	Kauhajoki	TTK 11.8.2006
65	Eino Ketola	es-kornetti → klarinetti	1940	Kauhajoki	TTK 11.7.2006

LIITE 2. Konsertin ohjelmisto

KOHTAUS 1. – SOITTAMAAN OPPIMINEN

Sprinkarin polska (Trad. – soittanut Martti Viitalähde)

Tämän polskan olen oppinut Martti Viitalähteeltä (s.1924), joka puolestaan on oppinut sen tädiltään Emmi Saloselta (s.1890) ja hän isältään Jaakko Viitalähteeltä (s.1864). Polskasta on tallennettu toisintoja eri puolilta Etelä-Pohjanmaata. Konsertissa ensimmäisenä kuultava toisinto on Martti Viitalähteen Sprinkarin polska.

Pirun polska (Trad. – soittanut Emmi Salonen os. Viitalähde)

Sprinkarin polskan toisinto Pirun polska on tallennettu Lapualla kansansoittokilpailuissa vuonna 1945 Emmi Salosen soittamana.

KOHTAUS 2. – HÄÄPELIMANNI

Tulopeli / Marssi (Trad. – soittanut Emil Risku)

Monessa kunnassa Etelä-Pohjanmaalla kiinteästi häihin liittynyt marssi. Marssia saatettiin soittaa häävien tullessa sisälle, vieraiden onnitellessa hääparia tai kun hääkulkueen kulki soittajat mukanaan sulhasen kotoa morsiamen kotiin tai vihkimispaikalta hääpaikalle.

Polkka (Trad. – soittanut Emmi Salonen)

Emmi Salonen soitti myös tämän polkan Lapualla kansansoittokilpailuissa vuonna 1945.

Morsiamen kruununpudotuspolska (Trad. – soittanut Emil Risku)

Emil Riskun soittama polska. Polskan nimi viittaa sitä soitettuna perinteisesti kruunuhäissä piiripolskana morsiamen riisuessa kruununsa. Tämä toisinto on tallennettu Riskulta Helsingissä kansansoittokilpailuissa vuonna 1955.

KOHTAUS 3. – HAITARIJATSIORKESTERI

Ramona (säv. Mabel Wayne – soittanut Neliapila)

Kuningaskobra (säv. Teddy Powell – soittanut Neliapila)

Kappaleet ovat kuuluneet alkuperäisen isojokisen Neliapila-yhtyeen ohjelmistoon. Neliapilassa soittivat 1940-luvulla Martti Viitalähteen (viulu) lisäksi Jaakko Rantamäki/ Viola Viitalähde (haitari), Olavi Vesala (trumpetti) sekä Alvari Niemistö (rummut).

KOHTAUS 4. – KANSANSOITTOKILPAILUT

Könnin valssi (Trad. – soittanut Viljo Virtanen)

Vanha kauhajokinen valssi (Trad. – soittanut Paavo Santaheini)

Karijokinen Viljo Virtanen (s.1896) soitti tätä valssia Könnin valssin nimellä. Hän kertoo Emil Riskun tuoneen sen Karijoelle. Paavo Santaheini (s.1926) puolestaan soitti valssin vuonna 1955 kansansoittokilpailuissa Vanhan kauhajokisen valssin nimisenä.

Kiikka Iisakin polska (Trad. – soittanut Emil Risku)

Emil Risku oli äitinsä Sofian kautta Rinta-Nikkolan sukua. Viuluakin soittanut äiti lauloi paljon pojilleen. Ilmeisesti tätä kautta Riskun veljesten ohjelmistoon on siirtynyt Iisakki Ala-Kiikkalan soittama Kiikka-Iisakin polska, jonka toisinto löytyy myös Samuel Rinta-Nikkolan nuottikirjasta.

Viitalähteen Jaakon masurkka (Trad. – soittanut Viljami Pentilä)

Isojokisen Pentilän Viljamin (s.1896) Lapuan kansansoittokilpailuissa v. 1945 esittämä masurkka, joka on nimetty Viljamin oppi-isän Viitalähteen Jaakon mukaan.

Kakstahtinen polkka (Trad. – soittanut Yrjö Kankaanpää)

Kankaanpään Yrjön (s.1908) ohjelmistosta päätyi professori Erkki Ala-Könnin nauhalle vuonna 1980 monen monta polkkaa, joista tämä on yksi.

Suvituulen tuomaa (säv. Pauli Kortnesniemi)

Paulin 1970-luvun loppupuolella säveltämä valssi, joka on julkaistu laulettuna Hoilarit-kuoron levyllä (1989). Itse opin kappaleen alun perin Kansanperinteen arkiston äänitteeltä, jonka Ala-Könni on tallentanut Paulin soitosta Kärjenkoskella vuonna 1980.

Rakas koti (Trad. – Y. Kankaanpää, P. Kortnesniemi, M. Viitalähde)

Lamminpään Vihtori toi tämän valssin Amerikasta Kärjenkoskelle muistitiedon mukaan 1900-luvun alussa. Itse opin valssin Martilta, Paulilta ja Kauramäen Lasselta, jotka olivat oppineet sen Kankaanpään Yrjöltä.

Katariinan kamarissa (säv. Georg Malmsten)

Dallapén & Georg Malmstenin vuonna 1934 levyttämä jenkka, joka on jäänyt elämään monien tanssiorkesterien ohjelmistoon. Kortnesniemen Pauli tuli nuorena paikana häistä kotiin laulua laulellen, jolloin äiti moitti, ”ettei meillä tuollaasia sovi laulella”.

LIITE 3. Väitöskirjakonserttiprosessin vaiheet

Havainnollistaakseni sitä, kuinka olen käyttänyt väitöskirjakonserttien prosessia menetelmänä analysoida tutkimusaineistoa, osana tutkijan musiikillista toimintaa, pyrin tässä kuvaamaan vaihe vaiheelta sitä kuinka juuri meidän prosessissamme toiminta eteni. Korostan sitä, että hahmottelemani jaottelu on karkea ja viitteellinen. Toiset vaiheet saattoivat kestää vuosia, toiset muutaman päivän; toisia vaiheita toistettiin ja toistettiin, toiset tapahtuivat vain kerran ja joka tapauksessa kaikki liittivät toisiinsa. Erityisesti yhdessä musisoimista ja osakokonaisuuksien esittämistä julkisissa tilaisuuksissa voin väittää tapahtuneen koko prosessin alusta loppuun asti. Lisäksi palautteen vastaanottamista ja yhteistä arviointia tapahtui jokaisen pienenkin osakokonaisuuden esittämisen jälkeen. Esitimme yksittäisiä kappaleita Isojoella ja lähiympäristössä million missäkin tapahtumassa joskus suunnitellusti, usein myös suunnittelematta. Olen pilkkonut prosessin mahdollisimman pieniin ja konkreettisiin osiin:

- 1) tutkijan tekemät elämäkerralliset haastattelut
- 2) yhdessä musisointi
- 3) idean syntyminen väitöskirjakonserteista
- 4) harjoituskonserttien ja väitöskirjakonserttien ohjelmiston suunnittelu musisoimalla
- 5) harjoituskonserttien ja väitöskirjakonserttien käsikirjoitusten suunnitteleminen rinnan ohjelmiston kanssa
- 6) ohjelmiston esittämistä julkisissa tilaisuuksissa
- 7) ohjelmiston muokkaaminen musisoimalla
- 8) käsikirjoituksen muokkaaminen rinnan ohjelmiston kanssa
- 9) harjoituskonsertit
- 10) palautteen vastaanottaminen
- 11) väitöskirjakonserttien ohjelmiston muokkaaminen
- 12) väitöskirjakonserttien käsikirjoituksen muokkaaminen
- 13) väitöskirjakonsertit ja niiden tallentaminen
- 14) palautteen vastaanottaminen
- 15) tallenteen työstäminen dvd:ksi
- 16) dvd:n esittäminen sekä tutkittaville, esitysten yleisölle ja yhteisölle
- 17) palautteen vastaanottaminen
- 18) raportin kirjoittaminen

LIITE 4. Konserttien työryhmä, esiintyjät ja muut yhteistyötahot

Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!

Työryhmä

Käsi kirjoitus/suunnittelu Tuuli Talvitie-Kella
 Ohjaus/koreografia Matti Paloniemi
 Valosuunnittelu Janne Teivainen
 Äänisuunnittelu Antti Mäkelä
 Pukusuunnittelu Elina Vättö

Esiintyjät

Martti Viitalähde – viulu
 Pauli Korttesniemi – viulu
 Tuuli Talvitie-Kella – viulu
 Piia Kleemola – viulu
 Esko Järvelä/Juho Puronaho – viulu & rummut
 Pilvi Talvitie – viulu & harmooni
 Hannu Kella – haitari
 Timo Herrala – trumpetti
 Josephine Lenick – viulu
 Pekko Käppi – kertoja

Tampereen konservatorion kansantanssinopiskelijat:
 Sini Saajakari, Taija Sipola, Gustaf Svensson ja Atte Herd

Muut

Arkistonauhat Kansanperinteen arkisto
 Arkistonauhojen digitointi Jari Mäenpää / Musiikintutkimuksen laitos
 Kuvat Kansanperinteen arkisto sekä aineistoni soittajien henkilökohtaiset arkistot
 Kuvien digitointi Timo Piipponen / Musiikintutkimuksen laitos

Tallennus

Tampereen taiteen ja viestinnän oppilaitoksen opiskelijat / vastuupettaja Ilkka Järvinen
 Ohjaus Jaakko Sorja
 Kamerateat Nalle Mielonen, Kerttu Hakkarainen, Aino Suni
 Kuvamiksaaja Nina Forsman
 Ääni Matti Suur-Hamari, Tuukka Nikkilä, Antti Mäkelä
 Kuvatarkkailija Stephanie Stijkel
 Käyttömestarit Jatta Oksanen, Minna Korhonen
 Kuvaussihteeri Jussi Sandhu
 Kuvanauhoittaja Markus Aaltonen

Yhteistyötahot

Tutkivan teatterityön keskus

Tampereen taiteen ja viestinnän oppilaitos / viestintä

Tampereen konservatorio / tanssi

Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitos

Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallinen tutkijakoulu

English abstract

This study deals with dance musicians from Southern Ostrobothnia, their life stories and their musical styles. At the centre of this dissertation is the turning point from the wedding polska to the accordion jazz – the dance music and dance music culture in Southern Ostrobothnia in 1920s–1930s. The research questions are: how did musicians born 1880–1940 experience the change in dance music culture; what kind of similar experiences arise from their life stories; how have the styles, techniques, ways of fiddle playing changed during this change.

The research data consists of biographical material, recorded music and material gathered through musical action research. The biographical data consists of life stories, interviews gathered from 65 Southern Ostrobothnian musicians. The musical data analysed was gathered mainly from six fiddle players. And the data gathered through musical action research was gathered mainly from three musicians I have played with.

My approach to this data is biographical, ethnographical and also bimusical. My position as a researcher is in the field of ethnomusicology, but I reach towards other fields and I use methods that could be defined as artistic and anthropological. Analysing musical styles side by side with the biographical material and in co-operation with musicians is firmly anchored in the anthropological tradition. The approach enables the researcher in some way to learn about music "from the inside", and thereby experience its technical, conceptual and aesthetic challenges. The researcher is also better able to connect socially with musicians or the community being studied.

In my research I have for my part tried to form an abstraction of bimusicality (Hood 1960; 1971) and connect it with other methods like artistic research (e.g. Hannula, Suoranta & Vaden 2003; Kirkkopelto 2007), (musical) action research (e.g. Kemmis & McTaggart 2005; Kuula 2000) and researcher as musician (Laitinen 1991). I have tried to make the methodology and theory more concrete and take the approach further from learning and playing to performing. *From Wedding Polska to Accordion Jazz – The Dissertation rings out! (Hääpolskasta haitarijatsiin – Väitöskirja soi!)* concerts and dvd recording were for me a way to report the results of my musical style analysis, biographical analysis, bimusical work and the research as a whole.

