

Soittaja oppijana

Vuosina 1880–1940 syntyneiden eteläpohjalaisten soittajien ensikosketukset musiikkiin ja soittamiseen

Tuuli Talvitie-Kella

Artikkeli on mikrohistoriallinen, aineistolähtöinen tutkimus kansanomaisen tanssimusiikin taitajien lapsuuden ja nuoruuden aikaisista soittamaan oppimisen kokemuksista. Pääosin haastatteluin kerätty aineisto koostuu vuosina 1880–1940 syntyneiden 65 eteläpohjalaisen soittajan elämäkertomuksista, ja näin ollen myös lähestymistapani aiheeseen on ennen kaikkea elämäkerrallinen. Oma henkilöhistoriani musiikintutkijana, muusikkona ja musiikkipedagogina on luonut artikkeliin perinteisemmästä historiallisesta tutkimuksesta poikkeavia sävyjä. Omakohtaisen ja subjektiivisen värin tulkintoihini ovat luoneet myös kohtaamiset soittajien kanssa: keskustelut, yhdessä soittaminen ja kisällin asemaan asettuminen.

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 2007. [1])

Kerta toisensa jälkeen vastaavanlaiset havainnot toistuivat ollessani haastattelemassa eteläpohjalaisia viulisteja väitöskirjatutkimustani varten, soittaessani heidän kanssaan, katsellesani heitä esiintymässä. Havainnot saivat minut kysymään: kuinka nämä 1900-luvun alussa syntyneet soittajat ovat saaneet ensikosketuksensa musiikkiin; kuinka he ovat oppineet soittamaan?

Kansanomaisen musiikin tutkimuksessa oppiminen on saatettu pilke silmäkulmassa sivuta myyteillä ”siitä, miten vedenhaltija opettaa pelimannin soittamaan” (Asplund 1981, 157–158) tai ”näkestä, 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 [1972], 48).[2] Todellisuus on ollut usein arkisempi, vähemmän taianomainen ja jopa salailtu, mutta usein etukäteen innolla odotettu ja jälkikäteen lämmöllä muisteltu kokemus. Artikkelissani 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 liitetyjä käytänteitä, arvoja, normeja ja tunteita. Kun nuori soittaja saa soittimestaan ensimmäiset kappaleet ilmoille, hän on oppinut soittamisesta ja musiikista jo paljon muutakin – usein tiedostamattaan.

Tässä artikkelissa lapsuuden ja nuoruuden aikaisista soittamaan oppimisen kokemuksistaan ovat kertoneet 65 eteläpohjalaista soittajaa, kansanomaisen tanssimusiikin taitajaa, jot-

ka ovat syntyneet vuosina 1880–1940, tanssimusiikin murroksen molemmin puolin (ks. Liite 1). Tutkimusaineistoni koostuu pääosin keskeisten perinnearkistojen (Kansanperinteen arkisto ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seura) materiaalista, haastatteluin kerätystä elämäntietomuksista. Seitsemän soittajan (syntyneet 1924–1940) osalta materiaali on osittain itse haastattelemalla kerättyä.

Lähestymistapani historialliseen tutkimusaineistoon on ennen kaikkea elämäkerrallinen (ks. Talvitie-Kella 2006). Aineistoni soittajat ovat kertoneet eletystä ja koetusta elämästään kymmeniä vuosia tapahtumien ja kokemusten jälkeen. Kertojan kokemus on sekä merkityksellistynyt että muuntunut koko elämän kontekstissa, sillä muistiin ja kokemukseen vaikuttavat myöhemmät tapahtumat sekä yhteisöllisesti hyväksytyt menneisyyden tulkinnat. Päällimmäisiksi nousevat kertojalle merkittävimmät elämäkokemukset tai oppimiskokemukset, jotka ovat saattaneet olla nuoren soittajan elämän käännekohtia. (Korkiakangas 1999, 164–170.) 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. Tämän moniäänisyyden huomioiden olen elämäntietomusten tutkijana valinnut empaattisen, ihmisyyttä kunnioittavan ja mahdollisimman oikeudenmukaisen aineiston luentatavan. Vastuuseeni kuuluu, etten unohda ihmisen itseymmärrystä ja omaa pyrkimystäni selvittää, miten tutkittava itse näkee, kokee ja kertoo itsestään ja elämästään. (Talvitie-Kella 2006.)

Kuunneltuani arkistonauhojen elämäntietomuksia ja tekemiäni haastatteluja, luettuani litterointeja ja teemoiteltuani aineistoani huomasin vaeltavani haastateltavien maailmassa, ”kuvitteellisilla kenttämatoilla” (Laitinen 2003). Kuvitteelliset kenttämato ovat matkoja historialliseen aineistoon. Niiden pohjana ovat aina tutkimus- ja aikalaisaineisto – sekä tutkijan mielikuviutus. Matkojen seurauksena voikin syntyä paradoksaalinen tilanne: oman perinteen kokeminen vieraaksi kulttuuriksi, vieraan kulttuurin kokeminen omaksi perinteeksi. Voidakseen tutkia esimerkiksi minkälaista suomalaisen rahvaan musiikki oli 1800-luvulla, tutkijan on pystyttävä omassa päässä tunkeutumaan paksun ja tiheän kerrostuman, tutkijan itsestäänselvyyksinä pitämien ajatuksien läpi. Joskus tuntuu siltä, että matka historialliseen aineistoon on joiltakin osin pitempi kuin olisi matka johonkin täysin vieraaseen kulttuuriin. (Laitinen 2003, 313.) Kuvitteelliset kenttämato sekä tuottavat uutta aineistoa ja analyysia että esittelevät tiivistetysti tutkimustuloksiani.

Analyysissa esiin nousseet teemat – musiikillinen kasvuympäristö, musiikilliset esikuvat, välineellisyys, salailu, itseoppineisuus, yhteisöllisyys – loivat lopulta rungon myös artikkelin rakenteelle. Kuljetan artikkeliani eteenpäin teemojen, lainaustenomaisten esimerkkikertomusten sekä kahden laajemman tyyppikertomuksen avulla. Esimerkkikertomukset ovat tutkittavien henkilökohtaisia elämäntietomuksia, haastatteluista poimittuja katkelmia [3]. Tyyppikertomus puolestaan ei sellaisenaan ole kenenkään tutkittavan alkuperäinen tarina, mutta se kuvaa tiivistetysti eri kertojien kertomuksista nousevia, toistuvia teemoja (Syrjälä 2002, 15). Artikkelini tyyppikertomukset ovat syntyneet kuvitteellisilla kenttämatoillani.

Ennen mainitsemiäni teemojen käsittelyä, johdattelen lukijaa kuvitteellisen kenttämatojen avulla siihen kontekstiin, johon aineistoni soittajien elämäntietomukset ovat myös minun vienneet. Tässä tyyppikertomuksessa (Talvitie-Kella 2007) yhdistyvät ja liittyvät monen aineistoni soittajan elämäntietomukset. Olen liittännyt kuvitteellisen, konstruoimani Viljamin kertomukseen piirteitä niin Martti Viitalähteen (s. 1924), Tyyne Vanha-Villamon (s. 1901), Paavo Santaheinin (s. 1926), Eino Viitalähteen (s. 1901) kuin Emmi Salosenkin (s.1890) elämäntietomuksista. Kuitenkin 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 tyyppikertomuksen sitovan yhteen seuraavissa luvuissa käsittelemiäni teemoja sekä avaavan lukijalle aineistoani ja sen analyysia.



Martti Viitalahteen liikkeistä, eleistä ja ilmeistä näkee, miten melodia soi hänen mielessään ja koko kehossaan alkutahdeista lähtien, vaikka sormet eivät kenties ole yhtä taipuisat kuin 50 vuotta aikaisemmin. Kuva: Timo Talvitie 2007.

Todellinen ja kuvitteellinen kenttämatka

Kohtaamiset soittajien kanssa ovat vieneet minut aineistoni soittajien aikaan. Ne ovat vieneet 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. Se minun täytyy hyväksyä, sillä soittajan kertomus ei ole tapahtumien suora heijastus eikä muisti menneisyyden tarkka tallentaja. Muisti tulkitsee, organisoii, muokkaa ja valikoi menneisyyden tapahtumia osaksi kerrontahetken subjektiivista todellisuutta. Kertomukset – myös tutkimuksen kohteena – pitävät siis sisällään aina kuvitteellisen, fiktiivisen ulottuvuuden. (Huotelin 1996, 27, 35; Vilkkö 1998, 82.)

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 karuun 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 pelloilta!” 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 pelloilta tultuaan. ”Ehkä tänäänkin saan nähdä, 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 pelloilta. 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 täkäläinen kansa ny semmoosta, ku se soitti niitä Kanaatan kappalehia semmottia. Ei oltu ikänä oikeen tääpäin sellaaasia 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.”

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 häärii astioiden kanssa. Isäntä istuu tuolissaan katse luotuna ikkunasta kohti peltoja ja vilkaisee taivaalle. ”Jos pyhään mennes sais viä nuilta isoolta pelloilta 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 mielessään 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 fiuliin. Ja aloon heti kruuvata viritystappia ennen ku rupesin pelaa-mahan – 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 pikkuhilijaa siitä sitte yrityksen ja erehryksen kautta opin itte soittamaan ja tämmäämäänki. Eikä siinä kukaa neuvoa antanu. Itte sai opetella.”

Pienen Viljamin silmät, koko naama loistavat kirkkaina, kun hän saapuu takaisin tuupan toisessa kädessään puukeppi, toisessa lankusta vuoltu puuviulu. Kamarista kuuluu edelleen Paavon soitto. Isäntä nostaa omankin viulunsa seinältä. Viljamin kasvoilla on keskittynyt ilme, kun hän asettaa uuden soittimensa vasempaan käteen, olkaa vasten nojaamaan. Hetken hän vilkuilee isää ja Paavoa, 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 kenttämataani, mutta vaikka jalat vievät minua pois Viljamin kodista, jää mieleeni kuitenkin tuo pieni poika ja hänen puuviulunsa. Hänen varttuesaan 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 ajalle tyypillisten uusien tanssiorkesterien soittoa. Kymmenen, viidentoista vuoden päästä hän varmasti hakee ”rariosta ulukomaan asemia, joista vois kuulla diksieländijatsia ja tottakai ny näitä suomalaaskansallisia iskelmiä”. Ehkä he perustavat kylän poikien kanssa tanssiorkesterin ja kiertävät lähiseudun tanssipaikkoja ja soittavat häitä. Kuitenkin Seikun polska säilyy varmasti Viljamin mielessä tärkeänä lopun elämän. Ajan pelimannimusiikista, lapsena kotona kuulemastaan musiikista on muodostunut hänen musiikillinen äidinkielsä, jonka päälle rakentuvat uuden soitteet, uudet tyylit, 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. (Talvitie-Kella 2007.)

Soittamaan oppimisen tapojen muutos ja muuttumattomuus

Ennen tämän artikkelin aloittamista ja tarkempaa tutustumista aineistooni lähtöoletukseni oli, että näiden noin 60 vuoden aikana syntyneiden soittajien elämäkertomusten ja kokemusten avulla voisin osoittaa myös soittamaan oppimisen käytänteissä tapahtuneita muutoksia suomalaisessa musiikkikulttuurissa tapahtuneen murroksen aikakaudella.[4] Kyseisen tanssimusiikin murroksen näkyvinä elementteinä voidaan mainita radion tulo koteihin, tanssiyhtyeiden eli jatsiorkesterien synty, yksi- ja kaksirivisten haitarien vaihtuminen viisirivisiin, siirtyminen vähitellen muistinvaraisesta musiikista nuotintettuun musiikkiin sekä tanssisoittajan repertuaarin muutokset polskasta, polkan ja jenkan kautta tangoon ja foksiin (ks. Kurkela 2005). Musiikkikulttuurin murroksen merkitys korostuu, kun lähtökohtanani artikkelissa on ollut sosiokulttuurinen näkemys (ks. Ahonen 2004, 59–63; Säljö 2002; Vygotski 1978), jonka mukaan ympäröivästä kulttuurista ja sosiaalisesta yhteisöstä välittyä lapselle se musiikillinen äidinkieli [5], 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 musiikinhistoriankirjoitukset 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 tapahtuneet vielä hitaammin kuin ympärillä soivan musiikin tai musiikillisten avainkokeusten muutokset.

Näin ollen päädyinkin tarkastelemaan tässä artikkelissa soittamaan oppimisen vaiheita, enkä niinkään soittamaan oppimisessa tapahtuneita muutoksia. Artikkelini pyrkimyksenä on tarkastella musiikin omaksumista ja oppimista historiallisen ja paikallisen kulttuurin ja kontekstin, aineistoni soittajien kasvuympäristön säätelemänä ilmiönä ja heidän musiikillisten elämäntahtensa alussa.[6]

Soittamaan oppimisen kaksi vaihetta – vai kolme?

Musiikin oppiminen tapahtuu useiden teorioiden mukaan (mm. Ahonen 1996; 2004; Gordon 1984; Hargreaves 1986; Sloboda 1985) kahdessa vaiheessa [7]. Näistä vaiheista 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 elämäkertomuksista nousi esiin edellä mainituista tutkimuksista poiketen kolme oppimisen vaihetta. Edellä mainitsemieni 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 piiriin[8]. Kiinnostus, motivaatio ja into oppia soittamaan eivät 1900-luvun alussa tarkoittaneet 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. Käsittelem näitä tässä artikkelissa erillisinä vaiheina luvuissa ”Musiikillinen kasvuympäristö”, ”Soittajien esikuvat lähellä” ja ”Ensimmäiset kosketukset soittimeen”. Tarinat kertovat erilaisista, rinnakkaisista ja limittäisistäkin tavoista oppia.

Se, kuinka aineistoni soittajien taival jatkuu eteenpäin, kuinka pienistä soittajista tulee yhteisössään arvostettuja hääsoittajia, Pohjanmaata kiertäviä tanssimuusikoita tai arvoniemen saaneita mestaripelimanneja[9], jää tämän tarkastelun ulkopuolelle. Jokaisen elämäkertomusten kertojan taival soittajana on kuitenkin jatkunut tavalla tai toisella, sillä he kaikki ovat vuosikymmeniä myöhemmin kertoneet perinteenkerääjille ja musiikintutkijoille soittajan uransa vaiheista.

Musiikillinen kasvuympäristö

Viime vuosien 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 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 hiotuista ja pitkälle tuoteistetuihin 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 lapsen 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 perinteensteräjäjä 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 artikkelini käsitelisi laulamaan oppimista. Aineistoni soittajista hyvin moni kertoo äidin laulaneen kotona, vain yksi kertoo äidin myös soittaneen. Kun lisäksi musiikkikykyjä 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 tyttäristä laulajia, kuten seuraavassa tyyppikertomuksessa.

Silmiini osui hetki sitten isoäitini[10] pieni punainen joululauluvihko. Muistin, kuinka mummi pari viikkoa sitten kertoi, että hän oli löytänyt vihon jostain laatikosta siivotessaan. Hän oli avannut tuon pienen vihon, johon oli painettu reilun 30 joululaulun sanat. Tein samoin, ja ajattelematta asiaa sen enempää huomasin veisaavani joululauluja mummin vihosta. Ajatuksissani vaelsin kymmenien vuosien päähän aikaan, jolloin minua ei ollut vielä olemassa.

Perheen emäntä laulelee askareittensa lomassa lauluja. Joulun aikaan jouluisia lauluja. Muuna aikana pyhänä kirkossa oppimiaan hengellisiä lauluja sekä kansakoulussa oppimiaan sävelmiä. Lasta nukuttaessaan hän laulaa äidiltä oppimaansa kehtolaulua. Hänellä on kaunis laulunääni. Hän pitää laulamista. Välillä hän laulaa ilosta. Usein itseään lohduttaakseen. Hänellä on piirongin laatikossa pieni mustakantinen vihko, johon hän on kirjoittanut laulujen sanoja. Nuotteja hän ei osaa kirjoittaa, mutta ei hänen tarvitsekaan. Muutamasta ensimmäisestä sanasta hän tietää kuinka melodia kulkee, kuinka laulu jatkuu.

Tuo vihko on hänen aarteensa. Se on hänen laulukirjansa. Joskus illalla lasten ollessa jo nukkumassa, hän kaivaa vihkonsa esiin ja laulaa itseksensä hiljaa kynttilän valossa. Nuo laulut ovat hänen musiikillinen repertuaarinsa. Hänen lapsensa kuulevat niitä pienestä pitäen, jo silloin, kun he eivät edes ymmärrä tai tiedosta mitä laulaminen on. Vähitellen he oppivat ymmärtämään. Vähitellen he oppivat itse laulamaan. Jonain päivänä tyttölapsilla saattaa olla samanlainen mustakantinen vihkonen, johon he alkavat kerätä osaamiensa laulujen sanoja – myös äidiltä oppimiaan. (Talvitie-Kella 2007.)

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 soittamasta naimisiinmenon ja perheenperustamisen myötä:

Isä oli kulukenu tanssia ja naittäjaisia ja häitä soittanu nuoruudessaan, muttei enää sitte ku minä tulin raavahaksi, ni sitte se ei enää. (Nurmela 1957.)

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 poiijat meni sinne kerolle huilaahan. Pirettihin aina tunti sitä puolipäivää. Sanottiin puolipäiväksi. Jaakkoo-pappa oli sitte joka päivä istunu keinustoolihin ja soittanu sen aikaa. Se otti viulun aina käteensä. (Viitalähde 2005.)

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 pellolla. Näinä aikoina perheen isäntä saattoi ottaa viulunsa seinältä tai nostaa haitarin syliinsä vain kerran viikossa pyhänä, jos silloinkaan. Pyhäiltäna raskaan työviikon 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). Hyvin moni aineistoni soittaja mainitseekin perheen isän lisäksi myös veljiensä soittaneen. 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.)

Joka tapauksessa on selvää, että musiikki 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 voi tallentaa vain itseensä. Se tekee niistä merkittäviä.



Virtasen soittajaveljekset Karijoelta. Kuva: Kansanperinteen arkisto, Musiikintutkimuksen laitos, Tampereen yliopisto.

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 itsestäänselvyytenä, että jonain päivänä hän myös soittaisi. Poika samastui toiseen, itseään vanhempaan soittajaan, pyrki jäljittelemään tätä ja oppimaan hänen kaltaiseksi. Samastuminen merkitsee usein myös imitoimista sekä roolimallin elämänsenteiden ja -arvojen jopa kriittikitöntä 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 ”yksi kuortanelaanen pelimanni oli siellä meillä melekeen joka sunnuntai kyläs, pelaamas ja siitä minä sain sitte vähä niinku niitä virikkeitä siitä” (Aho 1977). 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). 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 ilmei-

tään, 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, kehossaan 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. Kiinnostavaa olisi selvittää, minkälaisia ääniä lapsi soittimesta tällöin hakee, jos hänen mielessään eivät soi kyseisellä soittimella tuotetut melodiat. Ensimmäinen soittimella tapailtu kappale on saattanut olla Maamme-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, kertoivat, että into soittamiseen virisi juuri kansakoulupoikana. Muutamalle kimmokkeen antoi kansakouluopettaja, joka antoi kornetin käteen ja kehotti poikaa liittymään juuri perustettuun torvisoitokuntaan. Joillekin kimmoke syntyi opettajan taululle piirtämistä varrellisista pallukoista, jotka myöhemmin saivat nimen nuotit. Välineellisen oppimisen ja harjoittelun vaihe eivät tällaisissa tapauksissa pohjaa vahvoihin passiivisen ja spontaanin omaksumisen sekä aktiivisen ja tavoitteellisen oppimisen vaiheisiin. Intuitiivinen ymmärrys paikallisesta musiikkikulttuurista kehittyi samanaikaisesti välineellisen oppimisen ja harjoittelun kanssa. Soittaja ikään kuin elää ja kokee nämä kolme oppimisen vaihetta päällekkäin.

Sillon perustettiin Kauhajoen Aronkylän kansakoululle sellanen kun poikatorvisoitokunta. [– –] 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 soitokunnas – sellanen opettaja. Se rupes meille sitte teoriaa opettamahan. Että mikä ääni o mikäki ja mitä ne paussit meinaa ja tälläästä. Että siitä se on lähteny sitte. (Ketola 2006.)

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 pyräältihin sinne kuuntelemaan, ku ne soitteli – niin kova musiikin präiske siellä”, kertoo jalasjärveläinen vuonna 1901 syntynyt haitarisoittaja Salomon Katila (1960). Myöhemmin 1930-luvulta lähtien saatettiin suurella innolla ja jännityksellä kokoontua kylän ainoan radion ääreen. 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:

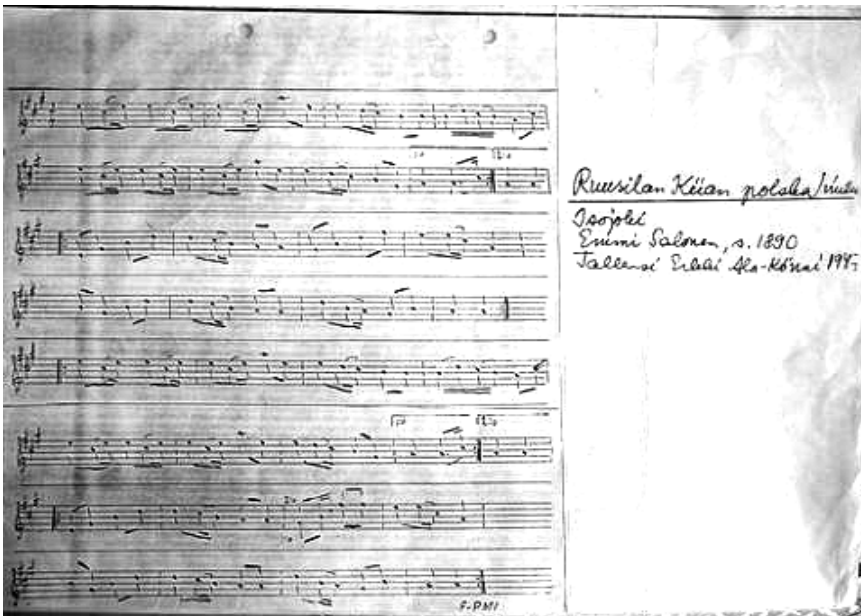
Se oli Kivimäen Eero, joka tuos istuu ja veti. Silloli sellaanen viisrivinen haitari ja se veti. Sillä se soitti. Ja me oltiin klopit niin innokahia, että sillä ei

tahtonu olla oikeen sitä palkehien liikuttamistilaakaa sitte, ku piti olla niin äärestä kattomas, ku sellasella vehkeellä soitettihin. (Kuuppelomäki 1974.)

Myöhemmin 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. (Santahelini 2006.)

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 kasvottomuuden. Soittajaa ja hänen soitintaansa, asentoa ja hänen käsiensä liikkeitä, eleitä ja ilmeitä ei voinut enää nähdä. Näköaistille tuli kuitenkin pian toisenlainen haaste: postin välittämät nuottivihot, joista opeteltiin ajan kuumimmat hitit ja toivotuimmat sävelet. Korvakuulolta kappaleita opetelleille soittajille tuli eteen nuottien opettelemisen haaste.



Erkki Ala-Könnin nuottinnois Emmi Salosen soittamasta Ruusilan Kiian polskasta vuodelta 1945.

Suurin osa nuotinlukutaitoisista soittajista oppi nuottienluvun alkeita kansakoulussa. Puhallinsoitinten soittajille torvisoittokunta oli musiikinteorian ja nuotinluvun koulu. Tosin vielä 1960-luvullakin tango-orkestereissa oli olla soittajia, jotka eivät ymmärtäneet nuoteista tai musiikinteoriasta juuri mitään. Yhtyeessä oli kuitenkin vähintään yksi tai kaksi soittajaa, jotka osasivat nuotit ja tilasivat esimerkiksi Toivo Kärjen kirjoittamia sovituksia tai Dalla-pén nuottivihkoja. He opettelivat kappaleet ensin itse ja opettivat ne sitten muille yhtyeen soittajille.

*Prosin Reino oli haitaristi ja Onni rumpali. Minä olin viulus. [–] Mutta ei Reinokaa... Sillä oli kyllä rytmikästä se soitto, mutta se ei nuotiista osannu. Mä aina opetiin kappalehet sille. Että mä välihin ajattelin, että mun pitäis me-
lekeen saara saman (palkka [11]) ku se, ku mä opetan sitä. (Santtaheini 2006.)*

Ensimmäiset kosketukset soittimeen

Oppiminen on elinikäinen, aaltoileva ja jatkuvasti syvenevä prosessi myös musiikin ja soittamisen osalta. Jokainen soittaja oppii uusia kappaleita, uusia soittotyylyjä 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 puhalltimet. Huuliharppu tai itse kyhätty soitin kuuluvat puolestaan harmaaseen alueeseen, määrittelemääni soittamaan oppimisen toiseen vaiheeseen. Vaikka omatekoiseen mielikuvitukselliseen peliin tai pieneen huuliharppuun tarttuminen ovat olleet soittajan ensimmäisiä merkittäviä kokemuksia, itse kyhättyjä vehkeitä ei kuitenkaan ole määritelty ”oikeiksi” soittimiksi. Jurvalainen Reino Hietamäki (s. 1929) kertoo, että hyvin pienenä ”mä katkaasin päreen ja polokupyörän renkahasta leikkasin renkahia, katto sellaanen kanteleen muotoonen, ja siinä kun sopivasti viritteli niitä, ni niillä sai jotaki sentäs soitettua” (Hietamäki 2003). Huuliharppun yleisyys ensimmäisenä soittimena selittyi huuliharppun halvalla hinnalla ja saatavuudella. Huuliharppuja saatettiin sitten nuoruuden innolla soitella ”lopuksi, aivan seleväksi usiampiaksi” (Hietamäki 1984.) Ne lienevät olleen aikansa yhden talven kestävästä kulutustavaraa.

Merkillepantavaa on mielestäni myös se, että hyvin moni aineistoni nuorimmista aloittajista eli 4–6-vuotiaista on aloittanut nimenomaan haitarilla. Pieni yksi- tai kaksi-rivinen 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 ylettäkseen soittimeen: ”mä panin siihe 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).

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 opettelini 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.)*

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 häitä tai 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. Muutamissa tapauksissa nuoren soittajan ensimmäiset esiintymiset tapahtuivat vanhemman soittajan kanssa yhdessä, kokeneemman esiintyjän suojattina. Nuorempi soittaja pääsi läheltä seuraamaan ja turvallisesti kokemaan mitä tansseissa tai häissä soittajan pitää osata ja tehdä.

Edellisen kertomuksen kauhajokinen Myllymäen Iisakki (s. 1891) ei suinkaan ollut ainoa, joka salaili soittimen hankkimista ja soittamaan oppimista vanhemmiltaan. Soittamaan opettelun salailu on aineistossani hyvin tyypillinen kertomus. Salailun keinoja ja soittimen hankkimisen konsteja oli monenlaisia. Isojokinen Emmi Salonen (s. 1890) kurotteli isän viulun salaa tuvan seinältä, kun isä oli työmiesten kanssa pellolla töissä. 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.) 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 alta. Uskon soittamaan oppimisen salailun liittyneen vahvasti sekä vanhempien asenteisiin että laajemminkin ajan musiikkikulttuuriin. 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.

Salailu liittyi myös laajemmin kansanomaiseen 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.) 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 ja kenen ohjelmistoon se erityisesti kuului.

Soiton opettelun aloittaminen vanhemman soittajamestarin, oppi-isän opastuksella osoittautuikin aineistoni 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 varsinaisen opettaja, oppi-isä ja soittajamestari: karijokisen Leander Norrbackan (s. 1904) luona käytiin haitarinsoiton opissa pidempienkin matkojen takaa. Norrback opetti soitteiden lisäksi muun muassa nuotteja ja tekniikkaa, erityisesti haitarin bassopuolen käyttöä. Lisäksi hänelle 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 soittavalta veljeltä tai isältä.

Yhteisöllinen ja tilannesidonnainen tapa oppia

Soitonoppia oli joissain harvoissa pitäjissä mahdollista saada paikallisesti arvostetulta pelimannilta, mutta suurin osa soittajista opetteli kuitenkin edelleen 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 tapahtunut 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.)

Koetusta ja kerrotusta itseoppineisuudesta huolimatta välittyy kertomuksista kuitenkin myös yhteisöllisyys ja toiminnan kautta tapahtuva hiljaisen tiedon oppiminen, konstruktii-vinen ja tilannesidonnainen oppimisen tapa. Tilannesidonnaisen lähestymistavan mukaan oppimista pidetään pikemminkin epämuodolliseen toimintaan liittyvänä prosessina kuin behavioristisen lähestymistavan mukaisena yksisuuntaisena ja muodollisena sisäistämisproussina (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 varsinaista soittamaan opettelua 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 hiljaisista tiedosta. Kulttuurisesti säädeltyä on siis esimerkiksi se, minkälainen on hyvä soittaja;

mitkä kappaleet sopivat soitettavaksi häissä tai mitä kappaleita voi soitella nurkkatansseissa; missä on soittajan paikka tansseja soitettaessa; kenen kanssa kommunikointi on suositeltavaa vai sopiiko soittajan ylipäätään kommunikoida tanssijoiden ja kuulijoiden kanssa. Aluksi osallistuminen on rajattua, mutta vastuu ja osallisuus kasvavat koko ajan tietojen ja taitojen mukana. Soittaja kasvaa vähitellen käytäntöyhteisönsä täysivaltaiseksi jäseneksi. (Brown ym. 1989; Lave & Wenger 1991, 29–31; Lave 1991, 65; Rauste-von Wright ym. 2003, 31, 51–65; Salavuo 2005, 29–31.)

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.

Viitteet

[1] Lainaus on katkelma blogistani (vaitostyo.blogspot.com), jonne kirjoitan kenttä- ja tutkimuspäiväkirjaa. Käytän sekä blogiani että tutkimuspäiväkirjatekstejä tutkimukseni tukena ja välineenä tehdä näkyväksi tutkimuksen prosessia.

[2] 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.

[3] Esimerkkikertomusten perässä oleva viite kertoo kenen aineistoni soittajan kertomuksesta on kyse ja mistä alkuperäinen haastattelu on löydettävissä.

[4] Käsittekseni pohjasi kenties populaarimusiikintutkija Vesa Kurkelan (2005) artikkelissaan Tanssisoiton tuntematonta historiaa nimeämiin tanssimuusikkosukupolviin: valssiromanssin sukupolvi (syntyneet ennen vuotta 1910), hotjazzin ja Dallapén sukupolvi (syntyneet 1907–1924) ja swingin sukupolvi (syntyneet 1925–1946). Kurkelan tekemä sukupolvi-jako perustuu mannheimilaisittain soittajien nuoruuden aikaisiin musiikillisiin avainkoemuksiin.

[5] 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 elämänkaaren 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 äidinkieltänsä 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.)

[6] Musiikillisella kasvuympäristöllä tarkoitan lapsen fyysisessä ja sosiaalisessa kasvuympäristössä soivaa, lapsen kuulemaa musiikkia. Musiikillisen elämänkaaren käsitteellä puolestaan tarkoitan yhtä mahdollista näkökulmaa elämänkaareen. Elämäkertomuksen kertojan

elämänkaari voidaan jäsentää ikävaiheiksi, ja näitä eri vaiheita määrittävät erilaiset odotukset, tehtävät, mahdollisuudet, oikeudet ja velvoitteet (Silkelä 1999, 55–56). Soittajan elämänkaaren vaiheisiin myös musiikki liittyy eri aikoina eri tavoin. Musiikillista elämänkaarta ei voi erottaa elämänkaaresta tai elämäkerrasta kokonaisuutena.

[7] Alallaan arvostetun aseman saavuttaneet 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.

[8] 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 kehittynyt 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; Mansnerus 2007; Väkevä 2006). Alan mytologioiden ja autenttisuusihtanteiden mukaisesti rockmusikoiksi 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).

[9] Kaustisen kansanmusiikkijuhlat on 1970-luvulta lähtien nimennyt mestaripelimanneja. Mestaripelimanneiksi kutsutaan henkilöitä, jotka perinteisellä taidollaan, runsaalla ohjelmistollaan tai muilla merkittävillä ansioillaan ovat edistäneet kotimaista kansanmusiikkiharrastusta. (Kolehmainen 1992, 3.)

[10] Isoäitini voisi perustellusti olla osana tutkimusaineistoani, sillä hän on syntynyt vuonna 1922 Isojoella, Etelä-Pohjanmaalla.

[11] 1940-luvulle asti haitaristi oli tanssiorkesterissa solisti, joka sai keikkapalkoista suuremman osuuden kuin yhtyeen muut jäsenet. Myöhemmin laulusolistien yleistyessä tanssiyhtyeissä, saivat haitaristit väistyä, joka tietenkin aiheutti valtataisteluita laulusolistien ja yhtyeiden johtohahmoina tottumaan olleiden haitaristien välille.

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

Lähteet ja kirjallisuus

***Arkistoaineisto ja haastattelut* [12]**

Aho, Tauno 1977. Haastattelunauha AK/4317. Kansanperinteen arkisto.

Hietämäki, Reino 1984. Haastattelijä Terho Kemppi. Alkuperäinen haastattelunauha haastattelijan hallussa, kopio tutkijan hallussa.

Hietämäki, Reino 2003. Haastattelijä Terho Kemppi. Alkuperäinen haastattelunauha haas-

- tattelijan hallussa, kopio tutkijan hallussa.
- Katila, Salomon 1960. Haastattelunauha AK/3792. Kansanperinteen arkisto.
- Ketola, Eino 2006. Haastattelija Tuuli Talvitie-Kella. Alkuperäinen haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Kuuppelomäki, Jussi 1974. Haastattelunauha AK/3088. Kansanperinteen arkisto.
- Linden, Eino 1987. Haastattelija Timo Leisiö. Haastattelunauha Y/09456. 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.
- Salminen, Eeli 1965. Haastattelijat Kaarina Sala ja Outi Lehtipuro. Haastattelunauha SKSÄ 133/1965. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkisto.
- Santaheini, Paavo 2006. Haastattelija Tuuli Talvitie. Alkuperäinen haastattelunauha tutkijan hallussa.
- Vanha-Villamo, Tyyne 1980. Haastattelunauha AK/5196. Kansanperinteen arkisto.
- Viitalähde, Martti 2005. Haastattelija Tuuli Talvitie. Alkuperäinen haastattelunauha tutkijan hallussa.

Kirjallisuus

- Ahonen, Kari 1996. Ala-Asteen oppilaat musiikin rakenteellisen tiedon käsittelijöinä. Joensuu Yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja N:o 23.
- Ahonen, Kari 2004. Johdatus musiikin oppimiseen. Helsinki: Finn Lectura.
- Ala-Könni, Erkki 1986 [1972]. Suomen kansanmusiikki – tutkielmia neljältä vuosikymmeneltä. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Asplund, Anneli 1981. Pelimannimusiikki ja uudet soittimet. Teoksessa Asplund, Anneli & Hako, Matti (toim.), Kansanmusiikki. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 125–163.
- Brown, John Seely & Collins, Allan & Duguid, Paul 1989. Situated cognition and the culture of learning. *Educational Researcher* 18 (1), 32–42 [www-lähde]. < <http://www.exploratorium.edu/ifi/resources/museumeducation/situated.html> > (Luettu 31.10.2007).
- Djupsjöbacka, Gustav 2007. Sibelius-Akatemian lukukauden avajaispuhe 3.9.2007. Aika on kypsä laajemmalle taidemusiikin määrittelylle [www-lähde]. < http://www.siba.fi/attach/avajaiset_2007_SibA_rehtori.pdf > (Luettu 9.10.2007).
- 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.
- 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.
- Hill, Juniper 2005. From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music. Julkaisematon väitöskirja. University of California, Los Angeles [www-lähde]. < http://juniperlynnhill.net/JuniperHill_Dissertation.pdf > (Luettu 30.1.2008).
- Huotelin, Hannu 1996. Menetelmällisiä lähtökohtia elämäkertatutkimukseen. Teoksessa Antikainen, Ari & Huotelin, Hannu (toim.), Oppiminen ja elämänhistoria. Helsinki:

- Kansanvalistusseura, 13–42.
- Hynninen, Anna 2004. Toisto ja variaatio omaelämäkerrallisessa kerronnassa. *Elore* 2/2004 [www-lähde]. < http://cc.joensuu.fi/~loristi/2_04/hyn204.html > (Luettu 14.4.2006).
- Järvinen, Lauri 2004. Soitin ja voitin. Paul Norrback ja hänen maailmansa. Ylivieska: Late-Media.
- Knuuttila, Seppo 1984. Mitä sivakkalaiset itsestään kertovat – kansanomaisen historian tutkimuskoe. Teoksessa Saloheimo, Veijo (toim.), *Yhteiskunta kylässä*. Joensuun yliopisto, 131–155.
- Kolehmainen, Ilkka 1992. Lukijalle. Teoksessa Kolehmainen, Ilkka (toim.), *Mestaripelimannit*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti, 3–4.
- Korkiakangas, Pirjo 1999. Muisti, muistelu ja perinne. Teoksessa Lönnqvist, Bo & Kiuru Elina & Uusitalo, Elina. (toim.), *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatusta etnologiatieteisiin*. Helsinki: SKS, 155–176.
- Kurkela, Vesa 2005. Tanssisoiton tuntematonta historiaa. Teoksessa Kurkela, Vesa & Kemppe, Terho (toim.), *Soittaja pärjää aina – Eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Tampere: Pilot-kustannus, 7–18.
- Laitinen, Heikki 2003. Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa. *Acta Electronica Universitatis Tamperensis* 266 [www-lähde]. < <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5707-2.pdf> > (Luettu 14.10.2007).
- Lave, Jean 1991. Situating learning in communitives of practice. Teoksessa Resnick, Lauren & Levine, John & Teasley, Stephanie. (toim.), *Perspectives on socially shared cognition*. 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 tiedekunta.
- Leisiö, Timo & Westerholm, Simo 2006. Pelimannien musiikki. Teoksessa Asplund, Anneli ym. (toim.), *Suomen musiikin historia 8. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY, 446–505.
- Lilliestam, Lars 1996. On playing by ear. *Popular Music* 15 (2), 195–216.
- Mansnerus, Hanna 2007. Perfect Balance eli miten bändi pysyy pystyssä. *Sibelius-Akatemia* [www-lähde]. < <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife20072013.pdf> > (Luettu 4.2.2008).
- North, Adrian & Hargreaves, David & Hargreaves, John 2004. Uses of music in everyday life. *Music Perception*, 22 (1), 41–77.
- Pohjola, Matti 1980. Paul Norrback – harmonikan Segovia. Vihti: Librum.
- Rantala-Loikkanen, Anneli 1996. Oi muistatkos, Elma? Naismuusikko 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.
- Salavuo, Miikka 2005. Verkkoavusteinen opiskelu yliopiston musiikkikasvatuksen opiskelukulttuurissa. *Jyväskylä Studies in Humanities* 45. Jyväskylä.
- Salmenhaara, Erkki 2005 [1989]. Musiikin suhteesta todellisuuteen. Teoksessa Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 469–486.
- Silkellä, Raimo 1999. Persoonallisesti merkittävät oppimiskokemukset. Tutkimus luokanopettajaksi opiskelevien oppimiskokemuksista. Joensuun yliopiston kasvatustieteiden laitos.
- Sloboda, John 1985. *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Cla-

rendon 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) [www-lähde]. <<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 laitos.
- Syrjälä, Saara-Leena 2002. Kansankynttilä. Teoksessa Heikkinen, Hannu L. T. & Syrjälä, Leena (toim.), *Minussa elää monta tarinaa. Kirjoituksia opettajuudesta*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 13–19.
- Säljö, Roger 2001. Oppimiskäytännöt. Sosiokulttuurinen näkökulma. Helsinki: WSOY.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2006. Soittaja kertojana. Elämäkerrallinen lähestymistapa kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18 (2006), 9–32.
- Talvitie-Kella, Tuuli 2007. Soittaja kertojana, tutkija soittajana. Tutkija-pedagogi-muusikon tutkimusmatkapäiväkirja [www-lähde]. <<http://vaitostyo.blogspot.com/>> (Luettu 29.10.2007).
- Vilkkö, Anni 1998. Omaelämäkertojen analysoiminen kertomuksina. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.), *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus, 81–98.
- Vygotski, Lev 1978. *Mind in Society*. Cambridge, MA: 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.

FM Tuuli Talvitie-Kella työskentelee Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella ja opiskelee Musiikin ja näyttämötaiteen valtakunnallisessa tutkijakoulussa.

Liite 1.

Tutkimusaineiston 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	Karijoki	Kper AK/2864; Kper AK/2867
3	Salomon Palonen	haitari	1887	Alavus	Kper AK/0156
4	Salomon Uusitalo-Ikkelä	2-rivinen haitari	1888	Kauhajoki	Kper AK/0206
5	Juho Alalahti	baritonitorvi	1889	Ilmajoki	Kper Y/04511 – haast. Mauri Röyskö

Soittaja oppijana

6	Tyyne Haikonen		~1890	Ilmajoki	Kper Y/04517-04518 – haast. Antti Tapola
7	Emmi Salonen	viulu	1890	Isojoki	Kper AK/4074
8	Isakki 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. J. Pentikäinen, M. Sköld, O. 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 → Kauhajoki	Kper AK/2681 Kper AK/2948
16	Viljo Virtanen	viulu	1896	Karjajoki	Kper AK/2870-2872
17	Väinö Niemi	tuohisoitin	1897	Isojoki	Kper AK/5204
18	Kalle Länsimäki	2-rivinen → 5-rivinen	1898	Karjajoki	Kper AK/2874
19	Lydia 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	Karjajoki	ks. Pohjola, Matti 1980, Järvinen, Lauri 2004.
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	Vähäkylä	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. E. Vierikko
44	Eino Linden	viirikannel → 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.–12.8.2005; TTK 3.9.2005; TTK 7.12.2005; TTK 4.10.2007; TTK 17.10.2007
55	Paavo Santaheini	viulu	1926	Karijoki	TTK 23.1.1999; TTK 24.5.2006
56	Jussi Kuuppelomäki	5-rivinen	1927	Jalasjärvi	Kper AK/3088
57	Mauno Kananaja	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

Soittaja oppijana

60	Reino Hietämäki	omatekoinen soitin → huuliharppu → 5-rivinen	1929	Jurva	Terho Kemppi 6.7.1984 Terho Kemppi 15.9.2003
61	Paul Norrback	5-rivinen	1930	Karjajoki	Kper AK/2876 ks. Pohjola, Matti 1980, Järvinen, Lauri 2004.
62	Veikko Koskiniemi	2-rivinen	1933	Jalasjärvi	SKSÄ 161/1964 – haast. E. Vierikko
63	Kaisu Försti	harmoni	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