

Anni Kaarina Tolvanen

PÄIVITETTY PELIMANNIMUSIIKKI

Näkökulmia nykykansanmusiikin säveltämisestä

Opinnäytetyö

KESKI-POHJANMAAN AMMATTIKORKEAKOULU

Taiteen yksikkö

Huhtikuu 2010

TIIVISTELMÄ OPINNÄYTETYÖSTÄ

Yksikkö Taiteen yksikkö	Aika huhtikuu 2010	Tekijä Anni Tolvanen
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn nimi Päivitetty pelimannimusiikki : Näkökulmia nykykansanmusiikin säveltämisestä		
Työn ohjaaja ja työelämäohjaaja Juha Ojala		Sivumäärä 32+1
<p>Suomalainen kansanmusiikkikenttä on viimeisen neljän vuosikymmenen aikana kokenut monia radikaaleja muutoksia. Vanhan perinteen elvyttämisestä ja konservoinnista on siirrytty kohti uudistuvan, fuusioituvan ja rajattoman maailmanmusiikin aikakautta. Kansanmusiikkialan ammattilaisia koulutetaan korkeakoulutasolla jo kolmessa Suomen kaupungissa. Kansanmusiikin harrastajia on Suomessa useita kymmeniä tuhansia.</p> <p>Uuden kansanmusiikin sävellystyötä tehdään aktiivisesti niin alan harrastajien kuin ammattilaistenkin parissa. Tässä tutkimuksessa on etsitty ja eritelty niitä piirteitä, joka sitovat uudella ajalla tehdyn sävellystyön vanhaan perinteiseen kansanmusiikkiin. Tutkimusmenetelmänä on käytetty tapaustutkimusta. Informanteina on toiminut kolme kansanmusiikkialan ammattilaista.</p> <p>Musiikin kansanomaisten piirteiden tunnistaminen ja luokittelu on haasteellista, sillä sanalla "kansanmusiikki" on monia, osin ristiriitaisiakin merkitysisältöjä. Kansanmusiikki-termin rinnalle onkin monissa maissa noussut uuden polven fuusiomusiikkia paremmin kuvaava maailmanmusiikin käsite.</p> <p>Haastatellut informantit eivät omassa sävellystyössään halunneet sitoutua noudattamaan tiettyjä genererajoja. He pitivät kansanmusiikki-termiä riittämättömänä kuvaamaan omien sävellyksiensä sisältöä. Kaksi kolmesta haastatellusta kuitenkin identifioi oman muusikkoutensa ennen kaikkea kansanmusiikkikentän kautta.</p> <p>Keskeisintä musiikin kansanomaisuudessa olivat haastateltavien mielestä erilaiset tyyliin liittyvät musiikin aspektit. Perinnesävellykselle tyypilliset tahtilajit, soittoyyliä ja yhtyekokoonpanot tuovat kansanomaisuutta myös uuteen, sävellettyyn musiikkiin.</p> <p>Musiikin kansanomaisuus ei määriy vain soivan materiaalin perusteella: myös musiikin esittäjä ja esitystilanne luovat oletuksia musiikin genrestä. Säveltäjän omakuva ja sitoutuminen kansanmusiikin instituutioihin vaikuttavat osaltaan siihen, miten yksittäiset teokset luokitellaan ja millaisia elementtejä niissä kuullaan.</p>		
Asiasanat kansanmusiikki, maailmanmusiikki, nykykansanmusiikki, perinnesävellyksellinen, säveltäjä, säveltäminen		

ABSTRACT

CENTRAL OSTROBOTHNIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES	Date April 2010	Author Anni Tolvanen
Degree programme Music Pedagogue		
Name of thesis Updating Traditions : Perspectives into Composing Contemporary Folk Music		
Instructor and Supervisor Juha Ojala		Pages 32+1
<p>The Finnish folk music scene has experienced many radical changes during the last four decades. The emphasis has shifted from the reviving and conserving of traditions towards different musical cultures that are merging into new musical genres. Today, three Finnish universities offer a degree program in folk music. The number of Finnish folk music amateurs and enthusiasts total tens of thousands.</p> <p>Composing of contemporary folk music is practised actively by both amateurs and professionals of the field. This study examines the characteristics that serve as a link between modern compositions and traditional folk music. The method used is a case study with three professional folk musicians as informants.</p> <p>It is challenging to identify the 'folk' in folk music, for the term has many, sometimes conflicting definitions. When discussing contemporary folk music, the term 'world music' is more accurate in many cases.</p> <p>The three informants did not let themselves be bound by pre-existing musical genres. They considered 'folk music' an insufficient term to describe the content of their compositions. However, two of them identified their own musicianship first and foremost through the folk music scene.</p> <p>The informants felt that the various style-related aspects of music lie at the heart of folk music. Different traditional rhythms, styles of performing, and choices of instruments in ensembles all contribute towards the makings of contemporary, composed folk music.</p> <p>The sound itself is not the only feature that defines folk music. In addition to the music played, the musicians and the performance as a whole contribute to creating a certain ambience in the piece. The composer's self-image and their commitments to folk music institutions have an effect on determining how a particular composition is classified, and on what kind of elements it is perceived to contain.</p>		
<p>Key words contemporary folk music, composer, composing (music), folk music, traditional music, world music</p>		

SISÄLLYS

1 Johdanto	1
2 Lähtökohdat	3
2.1 Tutkimuskohteesta ja -menetelmästä.....	3
2.2 Kansanmusiikin määritelmästä.....	4
3 Nykykansanmusiikin rajaton kenttä	6
3.1 Karelianismista 1970-luvun kansanmusiikkirevivaaliin.....	6
3.2 Päivitetty pelimannimusiikki.....	8
3.3 Kansansoittajat korkeakoulussa.....	9
4 Säveltäjäkuvia	12
4.1 Improvisaatiota sukkapuikoilla – kantelisti Pauliina Syrjälä.....	12
4.2 Runolaulutaidetta ja kalevalaista harmoniaa – laulaja Ilona Korhonen.....	14
4.3 Fuusiosaundeja maailmalta – viulisti Ville Kangas.....	17
5 Kansanomaisuus sävelletyssä musiikissa	20
5.1 Juuret perinteessä.....	20
5.2 Kansanmusiikin fuusiot ja maailmanmusiikki.....	21
5.3 Säveltäjän omakuva.....	23
5.4 ”Palaan sanaan tyyli”.....	25
6 Lopuksi	29
Lähteet	31
Liitteet	33

1 JOHDANTO

Ensimmäiset omat sävellyskokeiluni uuden kansanmusiikin saralla ajoittuvat talveen 2003–2004. Kyseisen lukuvuoden opiskelin Kaustisella Ala-Könni-opistossa ja osana opintoja sävelsin ja sovitin yhteistyössä kurssikaverieni kanssa runsaasti erilaista uutta ja vanhaa kansanmusiikkia.

Vaikka ennen Ala-Könni-opistoa olin kuullut joistakin nimekkäistä nykykansanmusiikkiyhtyeistä, oli suomalainen kansanmusiikkikenttä minulle muuten lähes täysin vieras. Viisitoistavuotinen klassinen musiikkikoulutus ei antanut juuri minkäänlaisia resursseja kohdata uudenlaista musisointityyliä ja musiikillista estetiikkaa. Virheettömään tekniikkaan ja sävelpuhtauteen pyrkiminen pikemminkin hidasti uusien asioiden ymmärtämistä. Tottuneena opettajien ehdottomaan ja autoritääriseen palautteeseen tunsin oloni hämmentyneeksi, kun äkkiä kukaan ei huomauttanut, jos mielestäni soitin tai lauloin väärin. Vasta oivallettuani, että kansanmusiikissa ainoat ”oikean” ja ”väärän” rajat olivat niitä, joita muusikot itse itselleen asettivat, aloin todella oppia uutta – ja sille opin tielle olen jäänyt.

Ala-Könni-opistosta sai kimmokkeensa myös ensimmäinen oma laajempi kansanmusiikin sävellyskokonaisuuteni. Kyöpeliksi nimettyyn projektiluonteiseen yhtyeeseen kerääntyi kuusi ammattimuusikkoa eri musiikkialoilta: pari monitaitoista kansanmuusikkoa, pari klassisen koulutuksen saanutta jousisoittajaa, yksi kabareelaulaja ja yksi blueskitaristi. Alun perin tarkoitukseni oli nikkaroida muutamia omia kappaleita harjoitusluontoisesti ja huvin vuoksi, mutta tietojen ja taitojen laajetessa päädyin luovimaan entistä syvemmälle nykykansanmusiikin uusiutuvaan virtaan. Pian huomasin lataavani sävellyksiini kaiken sen materiaalin, jota klassista musiikkia soittaessani en ollut joko saanut tai osannut tehdä.

Kyöpeli-projektin kasaaminen ja muu säveltämäni kansanmusiikkiviitteinen materiaali ovat johdattaneet minut pohtimaan kansanmusiikin luonnetta. Omassa sävellystyössäni minulle on varsin selvää, että monet tekemäni kappaleet ovat genreltään pohjoismaista nykykansanmusiikkia. Lainaan sumeilematta ideoita sekä perinmemusiikista että muilta

nykykansanmusiikkia soittavilta artisteilta, mutta myös klassisesta, viihde-, pop- ja rockmusiikista. Kappaleet ovat musiikkimakuni heijastumia, joskus läpisävellettyjäkin teoksia, joissa perinteiset kansanomaiset piirteet eivät suinkaan aina ole ilmeisinä läsnä. Miksi silti miellän musiikkini kansanmusiikiksi, enkä miksi tahansa muuksi sävelletyksi musiikiksi? Onko olemassa joitakin kansanomaiseen musisointiin niin leimallisesti kuuluvia piirteitä, että ne automaattisesti tekevät teoksesta kansanmusiikkia riippumatta teoksen alkuperästä, esittävästä artisteista tai esitystilanteesta?

Sävelletyn kansanmusiikin luonne on kiehtonut minua koko opiskeluaikani. Aiheen valinta opinnäytetyöni kohteeksi oli käytännöllinen, joskin haastava ratkaisu. Työtä kirjoittaessani ja siihen materiaalia kerätessäni sain huomata, että aihetta oli sekä mielenkiintoista että mutkikasta lähestyä. Vastaus kysymykseen ”mikä on kansanmusiikkia?” on monissa yhteyksissä näennäisen yksinkertainen: kansanmusiikkia on se musiikki, jota kuulijat ja soittajat pitävät kansanmusiikkina. Kuitenkin, kun kyseessä on moderni sävellystyö, kysymyksenasettelu muuttuu. Jos kuulijoiden ja soittajien lisäksi uuden perinnemusiikin luonnetta pohtii musiikin säveltäjä itse, millaisia vastauksia saadaan kysymykseen musiikin kansanomaisuudesta? Päätin ottaa selvää.

2 LÄHTÖKOHDAT

2.1 Tutkimuskohteesta ja -menetelmästä

Kansanmusiikin olemusta ja kansanmusiikkigenren rajaamisen problematiikkaa on työssään sivunnut usea nykykansanmuusikko ja musiikintutkija. Kansanomaisia piirteitä musiikissa on analysoitu niin kirjallisissa kuin taiteellisissakin töissä. Toistaiseksi tutkimus on kuitenkin keskittynyt analysoimaan nimen omaan traditionaalisen, kuulonvaraisen musiikkiperinteen ominaispiirteitä (esim. Saha 1996) tai tietyn kansansoittajan soittotyylä ja tekniikoita. Uuden sävelletyn kansanmusiikin analyysi ja tutkimus ovat jääneet toistaiseksi vähemmälle huomiolle. Tarkoitukseni on nyt lähestyä tätä laajaa aihepiiriä tapaustutkimuksen keinoin.

Informantteinani on kolme taustoiltaan erilaista kansanmusiikin nuorta ammattilaista. Vaikka haastateltavia yhdistää sekä pitkä harrastuneisuus ja työ kansanmusiikin parissa että alan ammattimainen opiskelu, löytyy heidän tekemästään sävellystyöstä pintapuolisesti kuunnellen huomattavan vähän yhteneviä tekijöitä. Tekemiäni haastattelujen perusteella pyrin erittelemään joitakin niistä tyyllillisistä ja teknisistä piirteistä, jotka säveltäjien itsensä mielestä sitovat heidän tekemänsä musiikin osaksi suomalaista kansanmusiikkiperinnettä. Samaten pohdin muusikkojen taustan ja koulutuksen merkitystä heidän säveltämänsä musiikin kansanomaisuudelle.

Kolmen informanttini valintaan vaikutti usea seikka. Pyrkimykseni oli etsiä henkilöitä, jotka tekivät aktiivista sävellys- ja sovitustyötä kansanmusiikin parissa. Pidin myös tutkimuksen kannalta olennaisena, että kaikki olivat saaneet formaalia musiikkikoulutusta sekä klassisen että kansanmusiikin saroilla – perinteinen kansanomainen säveltäminen kun on useimmiten mielletty kouluttamattomien pelimannien korvakuulopohjaiseksi sävelnikkaroinniksi. Halusin myös tutkimuksessani kiinnittää huomiota siihen, miten musiikkikoulutus on vaikuttanut informanttien tapaan lähestyä ja jäsentää tekemäänsä musiikkia.

Informanttien säveltämän musiikin toivoin olevan omaleimaista ja erottuvaa suhteessa sekä muihin haastateltaviin että kansanmusiikkikenttään yleisesti. Lisäksi kiinnitin

huomiota muusikoiden pääinstrumentteihin: niiden toivoin edustavan arkkityyppisen perinteisiä kansansoittimia. Nämä perusteet huomioiden informanteiksini valikoituivat kantelisti Pauliina Syrjälä, laulaja Ilona Korhonen sekä viulisti Ville Kangas.

Tiedonhankinnan metodikseni valitsin teemahaastattelun. Teemahaastattelu on muodoltaan avoin haastattelu, jossa keskustelu ei etene tarkkojen, yksityiskohtaisten, valmiiksi muotoiltujen kysymysten kautta. Sen sijaan haastattelun kulkua ohjataan väljemmin ennalta mietittyjen teemojen pohjalta. Teemasta toiseen voidaan keskustelun edetessä liikkua vapaasti, mutta käsiteltävät aihepiirit ovat kuitenkin kaikille haastateltaville yhteiset. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 47–48.) Haastatteluissa käyttämäni teemarunko on liitteenä tämän työn lopussa (ks. liite 1).

Informanttien haastattelun ohella olen tutustunut heidän säveltämäänsä musiikkimateriaaliin osin nauhoitusten, osin live-esiintymisten välityksellä. Informantit ovat minulle henkilöinä entuudestaan tuttuja myös omien musiikkiprojektieni ja -opintojeni kautta. Kaikkien kolmen työskentelyä olen eri mittaisissa ajanjaksoissa päässyt seuraamaan oppilaana ja kanssamuusikkona. Tuttuutta ja jaettuja musiikkikokemuksia koetin hyödyntää sekä haastatteluja tehdessäni että materiaalia analysoidessani: yhteisien musisointisessioiden lomassa katson saaneeni jonkin verran myös ns. sanatonta tietoa informanteistani. Koska musiikki itsessään on abstraktia ja elämyksellistä, välittyi musiikillisista elämyksistä myös musiikkiin liittyvää tietoa. Otteeni tähän tutkimukseen onkin vahvan fenomenologinen, omista musiikillisista kokemuksistani ammentava. (Vrt. Titon 1997.)

2.2 Kansanmusiikin määritelmästä

Kun tarkastelun alla ovat kansanmusiikin ominaispiirteet, lienee termin ”kansanmusiikki” tarkempi määrittelemine väistämätöntä. Tekstissäni käytän sanaa *kansanmusiikki* yleismääreenä sille musiikinlajille, joka tyyliltään ja/tai sisällöltään pohjaa vanhaan, kuulonvaraiseen rahvaan musiikkiperinteeseen. Vanhaa, traditionaalista kansanmusiikkiohjelmistoa, jota soitetaan perinteisin soittimin ja tekniikoin, kutsun tässä työssä tarkennetusti *perinnesiikiksi*. *Nykykansanmusiikilla* (vrt. Hill 2005) puolestaan viitataan siihen kansanmusiikin haaraan, joka uuden sävellys- ja sovitustyön myötä on

kehittynyt vanhan perinteen pohjalta, ja joka perinteisen ohjelmiston lisäksi lainaa vaikutteita muilta musiikkigenreiltä ja tyyliuunnilta.

Musiikin globalisoituminen ja innovaatioiden vapaa virtaus musiikkigenrestä toiseen tekevät nykypäivänä kansanmusiikin tarkasta erottelusta suhteessa muuhun musiikkiin varsin haasteellista, jolleivät suorastaan mahdotonta. Jo pelkästään Suomen musiikkikirjallisuudessa sanan kansanmusiikki synonyymeinä näkee käytettävän niin mainitsemaani perinnesmusiikkia, kuin myös monia muita termejä, kuten talonpoikaismusiikki (esim. Laitinen 2003, 177), rahvaan musiikki (esim. Saha 1996, 24), pelimannimusiikki ja folk-musiikki. Useimmiten se musiikkityyli tai -genre, johon näillä termeillä kulloinkin viitataan, on täysin kontekstista riippuvainen. Tässä tekstissä lähestyn kansanmusiikin raja-aitoja tekemieni haastattelujen kautta; kansanmusiikin määrittelmän pyrin rakentamaan informanttien mielipiteiden ja kokemusten ympärille.

3 NYKYKANSANMUSIIKIN RAJATON KENTTÄ

3.1 Karelianismista 1970-luvun kansanmusiikkirevivaaliin

Kansanmusiikin tutkimuksella on Suomessa pitkät perinteet. Kansanmusiikin ja -runouden keruu- ja tallennustyö yleistyi 1800-luvun loppua kohti suomalaiskansallisen identiteetin rakentamisen ja siitä kummunneen karelianismin myötä. 1800–1900-lukujen taitteessa oli varsinkin itäsuomalaista ja rajakarjalaista runolauluperinnettä tallennettu runsaasti niin kirjallisesti kuin fonografinauhoituksinkin. (Asplund 1976, 7–10.)

Kansanmusiikin keruun alkuperäinen tarkoitus oli taltioida ja konservoida suomalaista kansankulttuuria. Mikä tahansa kansankulttuuri ei kuitenkaan ajan tutkijoille kelvannut: heidän haaveenaan oli jäljittää puhdas suomalainen alkukulttuuri, kansan myyttinen ja muinainen kulttuuriperintö. Runolaulun ja kanteleensoiton varaan rakennettiin kuvaa ”köyhästä ja nöyrästä” Suomen kansasta, jonka ”soitto oli surusta tehty, murehista muovaeltu”. (Laitinen 2003, 189–190.) Kansanmusiikin tutkimuksen pääpaino suuntautui erilaisiin oletettuihin ”muinaisen” musisoinnin ja kansanrunouden muotoihin, ja ajan todellinen rahvaanmusiikki, riimillinen kansanlaulu ja pelimannisointo, jäivät keruutyössä pitkään täysin huomiotta. Ongelmana oli, että tutkijat valikoivat taltioimansa musiikin omien arvojensa ja esteettisten preferenssiensä perusteella. He pitivät omaa asiantuntijuuttaan ylivertaisena: tarkoituksenahan oli säilöä ja pelastaa tuhoutumassa oleva kansalliskulttuuri. (Koiranen, Leisiö & Saha 2003, 120–121.)

Vasta 1900-luvun puoliväliä kohti tutkimuksen painopiste alkoi siirtyä karelianismista kohti ajan pelimannimusiikkia ja -soittimia. Valtavan tiedepoliittisen suunnanmuutoksen teki II maailmansodan jälkeen tutkija Erkki Ala-Könni, joka ensimmäisenä alkoi kritiikittä kerätä paikallisia etelä- ja keskipohjalaisia tanssi- ja muita soitteita. Ala-Könnin työ laajeni pian koko maan kattavaksi ja keskittyi perinнемusiikin tutkimuksen ohella myös muun kansanperinteellisen muistitiedon keruuseen. (Koiranen, Leisiö & Saha 2003, 119.)

Ala-Könni oli mukana organisoimassa myös ensimmäisiä Kaustisen kansanmusiikkijuhlia vuonna 1968. Tapahtuma oli merkittävä virstanpylväs suomalaisen kansanmusiikkikentän säilyvyydelle ja uudistumiselle. Juhlilla kuultiin ja nähtiin niin lähialueiden omaa

pelimanni- ja kansantanssiperinnettä kuin myös kansanlaulu- ja kanteleohjelmistoa, hengellistä musiikkia, kuorolaulua ja puhallinorkestereita ympäri Suomen sekä ulkomaalaisia yhtyeitä lähimmistä naapurimaista. (Asplund 2006, 509.) Alun perin paikallisen elinkeinoelämän kohentamiseksi järjestetystä musiikkifestivaalista tuli heti ensimmäisenä vuonnaan suurmenestys, jonka innoittamana vastaavia kulttuuritapahtumia alettiin järjestää myös muualla Suomessa (Hill 2005, 121).

Kaustisen kansanmusiikkifestivaali toimi ponnahduslautana monenlaiselle kansanmusiikkitoiminnalle Suomessa. Erilaiset kansanmusiikkiyhdistykset, -tapahtumat, -seminaarit ja -kurssit yleistyivät ja kasvoivat 1970-luvun kuluessa. Merkittävä toimija oli myös vuonna 1974 Kaustiselle perustettu Kansanmusiikki-instituutti, joka teki laajamittaista kansanmusiikin tallennus-, tutkimus- ja opetustyötä ympäri Suomen. Instituutti julkaisi ensimmäistä merkittävää valtakunnallista kansanmusiikkilehteä, ensin nimellä *Kansanmusiikki*, sitten *Uusi Kansanmusiikki*, *Friiti*, *Trad* ja *Pelimanni*. Lehden lisäksi instituutti on toimintansa aikana julkaissut kymmenittäin kirjoja, nuottikokoelmia, soitto- ja soitinrakennusoppaita sekä musiikkialbumeita. Toinen suuri vaikuttaja kansanmusiikin tutkimustyössä on ollut – ja on – Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitos (ent. Kansanperinteen laitos), jonka johtoon vuonna 1975 nimettiin elämäntyönsä kansanperinteen keruutyön parissa tehnyt Erkki Ala-Könni. (Asplund 2006, 514–519.)

Kansanmusiikin ”uuden tulemisen”, *revivaalin* (ks. Laitinen 2003, 341 ja Hill 2005, 121), keskiössä oli aluksi – vahvasti Kaustisen vanhan pelimanniperinteen ja festivaalien vaikutuksesta – viulupelimannimusiikki. Ympäri Suomen perustettiin uusia kansanmusiikkiyhdytyitä ja -yhdistyksiä, joiden toiminta usein laajeni kahden viulun, kontrabasson ja urkuharmoonin peruskvarteteista monikymmenpäisiksi pelimannipiireiksi. Soitettu ohjelmisto oli enimmäkseen 1900-luvun alkupuolen tanssimusiikkia; valsseja, polkkia ja sottiiseja. (Hill 2005, 121.)

Monilla alueilla oma paikallinen pelimanniperinne oli unohduksissa ja suurin osa ajan yhtyeistä opettelikin ohjelmistonsa lähinnä nuottivihoista muistin- ja kuulonvaraisen perinteen puuttuessa. Samaan aikaan kasvoi kuitenkin myös itsesävelletyn kansanmusiikin suosio. Kaustislaisen mestaripelimannin ja kansansäveltäjän Konsta Jylhän innoittamana ja musiikintutkija Erkki Ala-Könnin kannustamana monet soittajat ja

yhtyeet alkoivat esittää ohjelmistossaan itse tekemiään kappaleita. Tähän amatöörien harjoittamaan sävellystyöhön on Heikki Laitinen viitannut kansanmusiikkirevivaalin ”suurena terapeuttisena prosessina”, joka uudisti kansanmusiikkikulttuurin ilmaisu- ja ilmenemismuotoja. (Hill 2005, 123–125.)

3.2 Päivitetty pelimannimusiikki

1970-luvun paikallisten kansanmusiikkiyhdistysten ja pelimannipiirien riveistä nousi lahjakkaita nuoria muusikoita, joiden soitossa perinteinen pelimannityyli ja ohjelmisto yhdistyivät loisteliaaseen soittotekniikkaan; monilla uuden polven kansanmuusikoilla oli tukenaan klassinen musiikkikoulutus. Syntyi uusia yhtyeitä, uutta sävellettyä kansanmusiikkimateriaalia ja uusia tapoja sovittaa ja soitinta kansanmusiikkia.

Keskeisenä erona vanhaan perinteeseen oli, etteivät soittamaan oppiminen tai musiikillisten vaikutteiden omaksuminen enää toimineet pelkästään muistin- ja kuulonvaraisesti. Toisin kuin vuosituhansien ajan, maantieteelliset etäisyydet eivät määritelleet sitä, millaista musiikkia yksilön oli mahdollista oppia. Sekä kotimainen perinnemusiikki että erilaiset ulkomaiset musiikkivirtaukset olivat kenen tahansa kuultavissa, koska tahansa, missä tahansa. Arkistonauhojen ja nuotinnosten avulla oli mahdollista perehtyä yhtäläisesti arkaaisiin jouhikkomelodioihin, talonpoikaiseen pelimannimusiikkiin kuin mongolialaiseen kurkkulauluunkin. Myös matkustelun helppous kuljetti esiintyjä ja kuulijoita halki kulttuurirajojen. (Asplund 2006, 522.)

Kaksi tunnetuimmista suomalaista kansanmusiikkikenttää uudistaneista yhtyeistä ovat 1980-luvulla perustetut ja edelleen aktiivisina toimivat Värttinä ja JPP. Molemmat kokoonpanot ovat malliesimerkkejä 1990-luvun taitteen uudistuvasta kansanmusiikin yhtyetoiminnasta.

Itäsuomalainen Värttinä koostuu ryhmästä naislaulajia, joita säestää jokseenkin moderni kokoonpano, mm. viulu, haitari, saksofoni, sähköbasso ja rummut. Yhtyeen alkuaikojen ohjelmisto sisälsi pääosin karjalaista ja itäsuomalaista kansanlaulua ja musiikin sovituksissa kuului paljon myös balkanilaisia vaikutteita. Kaustislainen JPP puolestaan loi täysin uudenlaisen tavan soittaa keskipohjalaista pelimannimusiikkia. Perinteisellä

kokoonpanolla (viulistiryhmä, harmoni ja kontrabasso) esiintyvä yhtye teki virtuoottisia sovituksia vanhoihin perinnemelodioihin ja sävelsi myös paljon omaa uutta pelimannihenkeistä nykymusiikkia. (Hill 2005, 130–131.)

Sekä Värttinä että JPP saavuttivat 1990-luvun alkupuolella suurta suosiota sekä Suomessa että ulkomailla. Kansanmusiikkiviitteistä materiaalia alkoi kuulla alan harrastepiirien lisäksi myös populaarissa radioitossa. Siinä, missä Kaustisen kansanmusiikkifestivaalit olivat 1970-luvun aikana vetäneet runsaat määrät keski-ikäisiä harrastajia perinnemusiikin piiriin, Värttinän ja JPP:n aikakaudella ensimmäistä kertaa myös nuorempi yleisö kiinnostui kansanmusiikin harrastamisesta. Kansanmusiikkiin liittyvät asenteet muuttuivat: kansallinen perinnemusiikki ei enää ollut vastakohta kansainväliselle populaarimusiikille, vaan se saattoi luontevasti fuusioitua monien nykymusiikillisten piirteiden kanssa. (Hill 2005, 130–131.)

Kansanmusiikin popularisoitumisen ja modernien fuusioiden vastapainona huomiota alettiin kiinnittää myös vanhempaan, arkaaiseen musiikkiperinteeseen. Arkistonauhojen, soitinlöydösten ja akateemisten spekulatioiden pohjalta monet muusikot tarttuivat haasteeseen elvyttää vanhoja musiikin esitystilanteita ja soitto- ja laulutyylejä. Soitinrekonstruktioiden avulla yksittäiset yhtyeet ja artistit pyrkivät luomaan satoja vuosia sitten kadonneita saundimaailmoja ja jäljittelemään muinaista musiikillista estetiikkaa. Arkaaisuuden rinnalle syntyi vuosituhannen loppua kohti kuljettaessa myös kansanmusiikillinen avantgarde: rajoja rikkova, perinnettä hajalle repivä ja paloja uudelleen järjestelevä kansanmusiikkisoiton tyyliuoto. (Laitinen 2003, 346–347.)

3.3 Kansansoittajat korkeakoulussa

Kansanmusiikkialan korkeakoulutuksella on ollut keskeinen rooli kansanmusiikin tutkimuksessa sekä uusien kansanmusiikkityylien ja soittotapojen synnyssä. Perinnettä keräävien, tutkivien ja levittävien Kaustisen Kansanmusiikki-instituutin ja Tampereen Musiikintutkimuksen laitoksen rinnalle nousi vuonna 1983 perustettu Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto johdossaan tutkija ja Kansanmusiikki-instituutin pitkäaikainen johtaja Heikki Laitinen. (Hill 2005, 148–151.)

Heti ensimmäisestä toimintavuodestaan lähtien kansanmusiikin osaston opetus poikkesi aiemmasta Suomessa järjestetystä kansanmusiikkialan koulutuksesta. Siinä, missä mm. erilaiset pelimanniyhdistykset ja Instituutti kurssittivat lähinnä harrastelijoita, Sibelius-Akatemiaan hakeutui ja hyväksyttiin musiikkialan ammattilaisia. Koska ammattilaisuuteen tähtäävää kansanmusiikkiopetusta ei Suomessa aiemmin ollut järjestetty, useilla kansanmusiikin osaston ensimmäisten vuosikurssien opiskelijoista oli taustallaan muun musiikin, kuten klassisen tai jazz-musiikin opintoja. Aluksi kaikki osastolla tapahtuva opetus oli eräänlaista pioneerityötä: kukaan ei tiennyt, miten kansanmusiikkia tulisi korkeakoulutasolla opettaa. Laitinen opetti yksin kaikkia oppiaineita ja opetussuunnitelmaa hiottiin ja päivitettiin yhteistyössä opiskelijoiden kanssa. (Hill 2005, 170–171.)

Koulutusohjelmaa riivasivat monenlaiset kansanmusiikkiin kohdistuvat ennakkoluulot. Yleinen mielipide Sibelius-Akatemialla oli, että kansanmusiikkia tuli tutkia, mutta siinä ei nähty juurikaan taiteellista potentiaalia. Mielikuvat harrastelijatason pelimanneista soittamassa epävireisiä, yksinkertaisia melodioita istuivat syvässä. Alkuaikojen opiskelijoiden opetusohjelmaan kuuluikin määrällisesti enemmän klassisen musiikin, kuin varsinaisia kansanmusiikin opintoja. Kansanmusiikkipuolella taas opintojen painopiste oli vanhojen perinnesoitinten ja niiden soittotekniikoiden elvyttämisellä, ei niinkään uuden kansanmusiikin kehittämällä. (Hill 2005, 172–174.)

Uusien vuosikurssien aloittaessa opintojaan opetussuunnitelma ja -käytännöt kehittyivät. Aiemmin aloittaneet opiskelijat päätyivät opettamaan alempien vuosikurssien opiskelijoita, ja vanhemmat, osastolta jo valmistuneet muusikot toimivat sekä uuden kansanmusiikkisoiton roolimalleina että kouluttajina Sibelius-Akatemian ulkopuolella. Opiskelijoiden tekninen valmius oli vuosi vuodelta parempaa kansanmusiikkiopetuksen yleistyessä ja erilaiset kokeelliset trendit laajensivat ja kehittivät sekä kansanmusiikkisoiton käsitettä että sen mahdollisuuksia taiteenlajina. (Hill 2005, 176.) Merkittävä osuus opetuksen kehittämisessä oli myös Laitisen lanseeraamalla, korkeakoulukulttuurille epätyypillisellä musiikkipedagogiikalla: kansanmusiikin osaston alkuaajoista asti opetuksessa painotettiin opiskelijoiden kuulomuistia, itsetutkiskelua ja oman luovuuden kehittymistä (Koiranen, Leisiö & Saha 2003, 126–127).

Ammattilaisuuteen tähtäävää kansanmusiikin koulutusohjelma on sittemmin perustettu kahteen muuhunkin oppilaitokseen Suomessa. Keski-Pohjanmaan konservatoriossa Kokkolassa käynnistettiin vuonna 1994 kansanmusiikkipainotteinen muusikon perustutkintoon johtava kolmivuotinen linja, ja vuonna 1996 samanlainen ohjelma aloitettiin Rääkkylässä Joensuun konservatorion alaisuudessa. Molemmat näistä koulutusohjelmista laajenivat myöhemmin paikallisten ammattikorkeakoulujen alaisuuteen ja ottivat tutkintojen osaksi myös opettajan pedagogiset opinnot. Nykyisin Kokkolassa ja Joensuussa järjestettävissä 4,5-vuotisissa ohjelmissa voi opiskella AMK-tason musiikkipedagogin tutkinnon, jossa instrumenttiopetus ja musiikin teoreettiset opinnot suoritetaan kansanmusiikkiin keskittyen. (Hill 2005, 152–153.)

Kansanmusiikin ammattilaisten koulutuksella on ollut monitahoinen, merkittävä vaikutus suomalaisen kansanmusiikkikentän kehityksessä. Koulutuksen myötä kansanmusiikki on institutionalisoitunut, saanut virallisen roolin osana suomalaista kulttuurikenttää. Oppilaitosten siipien suojissa tehdään perinteen eteenpäin siirtämisen ohella kunnianhimoista ja taiteellisesti korkeatasoista työtä uudistuvan nykykansanmusiikin parissa. Valmistuvat opiskelijat levittävät kansanmusiikin harrastuneisuutta erilaisten opetus- ja sävellystöiden ja esiintymisten kautta. Koulutuksen ansiosta Suomessa työskentelee jo satoja kansanmusiikin ammattilaisia erilaisissa opetus- ja taidealan työtehtävissä. (Laitinen 2003, 343.)

Kansanmusiikkialan ammattimaistuminen ja taiteellistuminen herättävät kuitenkin myös kysymyksiä. Oppilaitosten opetusohjelmat ja painotukset luovat tahtomattaankin raameja sille, minkälaisia muusikoita kansanmusiikkialalle Suomessa koulutetaan (vrt. Hill 2005, 177–178). On jokseenkin ennalta-arvaamatonta, mitä tulevat kansanmusiikin maisterit, tohtorit ja pedagogit työssään haluavat painottaa. Millaista musiikkia he arvostavat? Haluavatko he muuttaa käsityksiämme kansanmusiikista? (Laitinen 2003, 344.) Tilanne vertautuu mielenkiintoisella tavalla 1800-luvun karelianismin kauteen: koulutetun eliitin käsissä on jälleen suuri vastuu kansanmusiikin uuden vuosisadan kehityssuunnista.

4 SÄVELTÄJÄKUVIA

Tässä kappaleessa kuvaamani säveltäjäprofiilit pohjaavat suurimmilta osin informanttien henkilökohtaisiin haastatteluihin. Kuvauksiin on kuitenkin vaikuttanut myös muu tietämykseni haastatelluista, heidän työstään, soittotyyleistään ja säveltämästään musiikista. Lisäksi tietoja on poimittu kunkin muusikon omilta internet-sivuilta (ks. Internet-lähteet).

Haastattelut on toteutettu syksyllä 2007 (Pauliina Syrjälä) ja keväällä 2008 (Ilona Korhonen ja Ville Kangas). Haastattelutilanteet olivat varsin vapaamuotoisia, joskin keskusteluissa koetin pysytellä haastatteluja varten luomani teemarungon aihepiireissä. Kyseinen teemarunko on nähtävillä tämän työn lopussa (ks. liite 1).

4.1 Improvisaatiota sukkapuikoilla – kantelisti Pauliina Syrjälä

Pauliina Syrjälän (os. Kauhanen) kansanmusiikkiharrastus alkoi kotipaikkakunnalla Kiuruvedellä jo alle kouluikäisenä viisikielisen kanteleen soitolla. Harrastus jatkui isoäidin esimerkin innostamana 36-kielisellä kanteleella ensin kansalaisopistossa ja sitten musiikkiopiston soittotunneilla. Opetus oli alusta lähtien kansanmusiikkipohjaista – isolla kanteleella soitettiin Perhonjokilaakson perinnetyyliin lyhyeltä sivulta ja myös soitettu materiaali oli perinteistä kantelemusiikkia. Kiinnostus kansanmusiikista ammattina heräsi teini-iässä, ja ennen jatko-opintoja Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla ehti Syrjälä soittaa muutaman vuoden Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolla ja lukion jälkeen Ala-Könni-opistossa Kaustisella.

Merkittävä opettajahahmo Syrjälälle on ollut kantelisti ja musiikintutkija Hannu Saha, jonka johdolla hän on soittanut useissa eri yhteyksissä, ensimmäisen kerran jo 11-vuotiaana kantelekurssilla Kaustisella. Sahan soitossa Syrjälään vetosi tämän persoonallinen ja vahva soittotapa:

”Jotenkin silloin löi jalat alta Hannun soittotyylillä, kun se oli semmoinen miehekäs, ja jykevät bassot. Ei semmosta mitään hipsuttelua”.

Muita Syrjälän opettajia ovat olleet muun muassa Toivo Alaspää, Arja Kastinen, Sinikka Kontio, Anna-Kaisa Liedes, Martti Pokela ja Timo Väänänen.

Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolla Syrjälä törmäsi ensimmäistä kertaa vanhaan tikkukantele-tyyliin, jossa kanteletta soitettiin puutikulla ”krapsien”. Tuolloin, 1990-luvun alkupuolella, tyyli oli lähes kokonaan unohtunut, ja viimeisin tekniikkaa käyttänyt kantelisti, Arvi Pokela, oli kuollut jo vuonna 1984. Syrjälä perehtyi tyylin perusteisiin ensin Sinikka Kontion johdolla ja myöhemmin Ala-Könni-opistossa Hannu Sahan kannustamana aloitti laajemman perehtymisen tikkukanteleen mahdollisuuksiin kansanmusiikkisoirossa:

”Sahan Hannu alkoi potkia, että hei, alapas tehdä omia sovituksia, että nyt etsi joku polska vaikka jostain ja ala miettiä että miten sen vois tehdä. Mutta siinä vaiheessa oli se että ei ne opettajatkaan kovin viisaita olleet siitä tyylistä. Se [soiton opettelu] oli sellasta synergiaimeininkiä, että heitettiin ideoita puolin ja toisin. Siitä se sitten lähti.”

Tikkukanteleen soittotekniikoiden kehittelystä on myöhemmin tullut keskeisin osa Syrjälän soitto- ja sävellystyötä. Ensimmäinen soololevy, *monet nävöt* (2005), sisältääkin lukuisia erilaisia soittotapoja, mm. perinteistä tikkutyylä, näppäilyä sekä sormiplektrojen ja efektiäänien käyttöä. Tekniikoiden kehittämisessä on Syrjälän tavoitteena ollut uusien saundimaailmojen etsiminen ja soittimen rajojen kokeilu. Apunaan hän on käyttänyt monia epätavallisiakin konsteja ja välineitä, kuten sukkapuikkoja, maalipensseleitä ja sinitarraa. Sysäyksen tämäntyyppiseen kokeelliseen musisointiin Syrjälä sai aikoinaan Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston Esittämisen muodot -kurssilla:

”Pakollisena kuului että mennään pariksi viikoksi pöpelikköön isolla porukalla muutaman opettajan kanssa ja liikutaan ja äännellään. Tarkoituksena oli se, että löytää omasta soittimesta ja soittamisesta, omasta esiintymisestä jotain uutta. Vaikka se silloin tuntui [kummalliselta], niin jälkepäin se oli ihan loogista että piti esittää yhtä aikaa tanssisooloa ja tehdä laulun sanoja saman päivän Hesarin otsikosta. Se oli itse asiassa aika hirveetäkin, mutta [...] jos mietti opiskeluaikojakin niin se on ollut yks niistä mullistavimmista asioista itelle.”

Kokeilut tikkukanteleella ovat laajentuneet sittemmin yhteytoiminnaksi asti: Syrjälän aloitteesta perustettiin vuonna 2005 maailman ensimmäinen tikkukanteleyhtye Sytyke, jossa soittajina oli pääosin Syrjälän omia oppilaita. Yhtyeen esikoislevy, *Tulipunapalsami*, ilmestyi alkuvuodesta 2009. Levy koostuu pääosin Syrjälän ja muiden yhtyeen jäsenten kuudelle tikkukanteleelle säveltämästä ja sovittamasta uudesta musiikkimateriaalista.

Sytykkeen ohella myös muu Syrjälän tekemä tikkukantelesoiton opetustyö on elvyttänyt katoamassa olevaa perinnettä. Suomen kantelistien parissa on tikkusoirossa muodostunut viime vuosina suoranaisten buumi – ei vähiten Syrjälän innovatiivisen sävellystyön

ansiosta. *monet nävöt* -levystä kirjoittamassaan arvostelussa Hannu Saha huomioi seuraavaa:

Tikullasoiton - useimmiten nk. Saarijärven kanteleella - Pauliina on vinyt aivan uusiin sfääreihin. Esikuvan lailla hän on luonut Suomeen tikkusoiton uuden koulukunnan; viime vuonna kanteleensoiton valtakunnallisissa kilpailuissa Jyväskylässä tikkusoitto oli suuri hitti. (Saha 2005.)

Oman sävellystyönsä Syrjälä katsoo kuuluvan kansanmusiikin kenttään, vaikka teoksissa soivat perinteen lisäksi monet nykymusiikilliset elementit. Kansanomaisuutta on läsnä myös Syrjälän sävellystekniikassa. Etenkin pienkanteleiden perinnesoitossa tyypillinen improvisaatio ja ”vapaa jammailu” ovat Syrjälän keskeisimpiä työkaluja luoda ja työstää uutta musiikkimateriaalia. Improvisaatio ja tyylipiirteiden fuusiot ovat vahvasti läsnä myös esitystilanteissa. Esimerkiksi säveltämänsä Kielikuvia-soolokonserttikokonaisuutta (2007) Syrjälä kuvailee seuraavasti:

”Siellä mennään semmosesta perinteisemmästä, toisaalta semmosesta improvisaatioon pohjautuvasta arkaaisesta estetiikasta aika pelimannimusiikkiin ja aika läpisävellettyynkin musiikkiin, ja sitten taas toisaalta [...] nykymusiikkiin. Jotain vois määritellä myös progehenkiseksi. Siellä voi tulla aika paljon erityyppistä tavaraa.”

Villeistä kokeiluista huolimatta Syrjälä suhtautuu varsinaiseen sävellystyöhön maanläheisesti. Hän ei katso prosessiin liittyvän mitään erityistä mystiikkaa, vaan kokee säveltämisen varsin tavanomaisena työnä, jossa ideoita pyöritellään, työstetään, hylätään ja hiotaan. Haastattelun aikaan, lokakuussa 2007, Pohjanmaan taidetoimikunnan työskentelyapurahan tuella täysipäiväisesti säveltänyt Syrjälä kuvaili työpäiviään varsin arkisiksi. Luovan prosessin keskiössä oli halu tuottaa uutta materiaalia omalle soittimelle:

”Jotenkin mä koen sen hyvin käytännönläheisenä sen oman tekemisen ja oman säveltämisen. [...] Ei mulla sinänsä oo tarvetta säveltää sen säveltämisen takia, vaan mulla on tarvetta säveltää siksi että mä haluan tehdä tolla soittimella asioita, ja ei kukaan muu oo tehnyt semmosia biisejä mitä mä haluan tehdä sillä, tai mitä mä haluisin soittaa. Niin sit siinä ei auta muu kuin ottaa lusikka käteen ja alkaa värkkäämään. Että jotenkin se on semmosta, no, aika arkista.”

4.2 Runolaulutaidetta ja kalevalaista harmoniaa – laulaja Ilona Korhonen

Ilona Korhosen musiikillinen tausta ei ole ensisijaisesti kansanmusiikissa. Lapsena musiikkiluokkia käynyt ja klassisen viulun soittoa harjoitellut Korhonen löysi ensimmäisen musiikillisen rakkautensa kuorolaulusta, joka onkin säilynyt työnä ja

harrastuksena läpi tähänastisen elämän. Kansanmusiikkiharrastus alkoi lukiossa kansantanssia harrastavien ystävien piirissä, joskin innostusta siivitti myös Korhosen yleinen kiinnostus kansanperinteestä ja historiasta.

Lukion jälkeen Korhosen opinnot jatkuivat Sibelius-Akatemian musiikkikasvatuksen osastolla – kansanmusiikki ei vielä tuolloin vaikuttanut järkevältä uravalinnalta. Opinnot Sibelius-Akatemiassa antoivat myös raamit Korhosen uralle säveltäjänä:

”Mun isällä on sellainen nuottivihko vieläkin, johon mä olen kirjoittanut kanteen, että ’Ilona Korhonen – sävelätäjä’ otsikoksi. Olen ollut varmaan kuusi, kun oon sen kirjoittanut. Mutta ihan vakavissani oon ruvennut tekemään kappaleita vasta Akatemia-aikana. Sitä ennen ei ollut sellaista kokonaisuuden hahmotuskykyä ollenkaan, mä en ollenkaan tajunnut miten kappaleita tehtäisi tai minkälaisia niiden sisällöt tai rakenteet on. [...] Kokonaisuuden hahmottaminen alkoi vasta teoria- ja muiden opintojen jälkeen [kehittyä].”

Aluksi Korhonen opiskeli taidemusiikin säveltämistä sivuopintoinaan. Laulajana hän oli erityisen kiinnostunut lyriikoista ja teksteihin säveltämisestä. Taidemusiikki ei kuitenkaan tuntunut omalta genreltä ja tekstitkin alkoi Korhonen kirjoittaa sävellyksiinsä itse:

”[T]ajusin, ettei se taidemusiikki ole mua varten yhtään. [...] Osaan tehdä myös omiin tarpeisiini omia tekstejä paremmin ja ymmärrän niiden vaatiman musiikin paremmin. [...] Jos sävellän jonkun valmiin runoilijan runon niin en pääse siihen tekstiin oikeasti niin hyvin sisälle kuin mitä mä haluaisin, ja oman tekstinsä taas sitten tuntee tarkoitusperiä ja salaisia vaikutuksia myöten. Se ajoi uskallukseen niitä omia tekstejä käyttää.”

Kansanmusiikkiopetuksen puuttuminen musiikkikasvatuksen opinnoista harmitti Korhosta. Muutaman vuoden opiskelun jälkeen hän haki ja siirtyi Akatemian kansanmusiikin osastolle, jossa hän tällä hetkellä työstää taiteellista tohtorintutkintoaan aiheenaan runolaulaja Larin Parasken muusikkous. Tohtorintyön massiivisin sävellyskokonaisuus, 17 kansanlaulajalle sävelletty tunnin mittainen teos *Tarkka pää, tania mieli* kantaesitettiin 23.9.2008 Temppeli aukion kirkossa. Projektista tuotettu saman niminen levy julkaistiin 13.4.2009.

Suomalainen runolauluperinne, jota yllä mainittu tohtorintutkintokin käsittelee monelta eri kantilta, on yksi keskeisimmistä vaikuttajista Korhosen sävellystyössä. Kansanmusiikissa laajemmin Korhosta kiehtovat erityisesti improvisaatio, tyylin vapaus ja yksilökeskeisyys: kaikki muusikot ovat sekä musiikin tekijöitä että tuottajia, ja jokaisen oma tyyli on musisoinnin keskiössä. Perinteisten ohjelmistojen ja soittotekniikoiden ohella ideoita lainataan vapaasti muista musiikkityyleistä.

Pelkkää kansanmusiikkia ei Korhonen kuitenkaan katso säveltävänsä. Laajasti hän puhuu sävellystyöstään ”laulelmina”, jotka lainaavat piirteitä ja ideoita monista eri musiikkityyleistä. Korhosen teoksista löytyy yhtä lailla moniulotteisia moderneja kuoroteoksia, kevyttä kabaree-henkistä revyytä kuin arkaaista pentatoniikkaa ja vähäeleisyyttäkin. Keskeisessä asemassa useissa Korhosen produktioissa ovat jo yllä mainitut, itse kynäillyt ja persoonalliset lyriikat, joihin ovat kiinnittäneet huomiota sekä Korhosen yleisö että levyjä ja konsertteja kuunnelleet arvostelijat:

Ilona Korhonen osaa sepittää mielenkiintoisia lauluja, jotka ovat omaehtoisia ja -peräisiä sekä tekstimaailmaltaan että melodiakuluiltaan. Teksteissä (ja osin musiikissakin) kansanlaulu yhdistyy oivaltavasti kabareehen, kuplettiin, ”uuteen lauluun”, henkisesti jopa kellarirokkiin. Rankimmillaan Seppoa kaivataan sydän räytyen, mutta Herra Perttilä tarjoaa saunaparatiisiaan, keittiön pieni lisko syö torakoita ja vielä pahempaa. Vastapainoksi surullinen sydän kantaa metsässä musiikkia tai ohdakkeet piiskaavat elämän poluilla. Kunnioitettava mieli- ja kielikuvien kirjo! (Saha 2004.)

Kantavana voimana Ilonan ja Huvinan musiikissa ovat laulaja Ilona Korhosen oivaltavat, hauskat ja elämänmakuiset sanoitukset, jotka ovat uutta kansanlaulua parhaimmillaan. Aiheet liikkuvat siemenen salaisuudesta klisheiden välttämiseen ja rakkauselämään, mutta tyyli säilyy. On hienoa, että kansanmuusikot uskaltavat leikata napanuoran tarkkoihin kansanlaulurakenteisiin ja tehdä omannäköistään musiikkia. (Kangasniemi 2006.)

Itse musiikin sävellys- ja sovitustyössä Korhosen monialaisuus kuuluu selvästi. Kappaleisiinsa hän kertoo etsivänsä inspiraatiotaan muun muassa runolaulusta, joka on ennen kaikkea opettanut tiettyä ”vähäeleisyyden estetiikkaa”: kaikki turha pitää kyetä karsimaan pois. Toisaalta Korhonen näkee etenkin laulelmissaan myös vahvoja populaarimusiikin vaikutteita, joskin myöntää, ettei niiden kuuleminen lopputuloksesta ole aina itsestään selvää. Erilaisilla harmonioilla leikittelyyn on taidemusiikin opiskelu puolestaan antanut näkyvän leimansa ja etenkin lauluyhtyeille säveltämässään materiaalissa Korhonen hyödyntää runsaasti perinteisen kuoromusiikin tyylikeinoja.

Kysymykseen sävellystyönsä kansanomaisuudesta Korhonen suhtautuu monitahoisesti, mutta kokee, että pohjimmiltaan kaikki hänen musiikkinsa ”kumpuaa jostakin sieltä samasta lähteestä”. Tämä lähde on kansanomainen musiikkiperinne monine ilmenemismuotoineen. Lainoja ja ideoita muista musiikkityyleistä tarttuu kuitenkin matkaan jatkuvasti ja myös suorat kansanmusiikkilainat muuntuvat luovasti käyttötarkoituksen mukaan. Tavoitteena on musiikillinen moniulotteisuus:

”Tässä sallitaan sellainen kierrätys, kun vanhatkin kansanlaulut on kaikki toistensa kopioita

tavalla tai toisella, saman teeman pyörittelyä, samojen aiheiden käsittelyä. [...] Ehkä sen takia se [lainaaminen] on tässä genressä tutumpaa, mutta vielä enemmän on myös mun intresseissä viitata moneen suuntaan yhtä aikaa.”

4.3 Fuusiosaunderja maailmalta – viulisti Ville Kangas

Alkujaan Helsingissä syntynyt Ville Kangas on asunut valtaosan lapsuudestaan pelimannipitäjä Kaustisella. Musiikillisena ympäristönä Kaustinen on Suomessa ainutlaatuinen ilmiö: vanhat musiikkiperinteet ovat säilyneet alueella elävinä halki vuosikymmenten ja kunnassa on kokoonsa nähden huomattavan laajat mahdollisuudet musiikin monipuoliseen harrastamiseen. Vanhaan pelimannisukuun syntynyt Kangas kuvailee lapsuutensa musiikillista ympäristöä seuraavasti:

”Toisaalla kaikki pelaa vaikka jääkiekkoa, se on niinku selvä homma, mutta täällä [...] kaikki soittaa tai tanssii, ainakin monet, varsinkin jos on semmoset sukulaiset kun mulla. Että kaikki on jotain onnettomia muusikoita, ni se on vähän niinku selvä homma. Ei oo sanan sijaa siinä.”

Muusikonuransa Kangas aloitti nelivuotiaana Helsingissä klassisella viulunsoitolla. Soittotunnit jatkuivat myöhemmin Keski-Pohjanmaan konservatoriolla, mutta myös kansanmusiikkipainotteisemmin Kaustisella Näppäripelimanneissa. Jo hyvin pienestä Kangas on soittanut viulun ohella muitakin instrumentteja. Opettelun hän kuvaili tapahtuneen vähän kuin vahingossa ja asiaa sen enempiä miettimättä. Oman musiikin tekeminen ja soittaminen on ollut harjoittelussa läsnä aina:

”Kyllä mä oon [tehnyt omia kappaleita jo lapsena], mutta en mä mihinkään muistiin oo niitä laittanut. Mä vain pimputtelin kaikenlaista. [...] Mä tavallaan treenasin soittamaan niin että mä keksin ite sen mitä mä soitin. Onhan se tavallaan säveltämistä... esimerkiksi just niinkun pianollakin. Että mä en harjoittelut mitään pianovihoista vaan mä vain soittelin menemään.”

Kansanomaisen Näppäri-soiton ja klassisen konservatorio-opetuksen yhdistelmä antoi valmiuksia sekä oman luovuuden että tekniikan kehittämiseen:

”Se näppärihomma tuki [omien kappaleiden tekemistä]. Siinä oli paljon semmoisia juttuja että sai keksiäkin ite joskus. Ja sitte vähän vanhempana Mauno [Järvelä] rupes pyytämään kaikkea, että tehkääpäs sovituksia. Sittenhän mä oon myöhemmin säveltänytkin paljon Näppärimusaa. Ei se taas sitten tuommonen konservatoriosoitanta niin ei, se on semmoista aika mekaanista hommaa. Siitä oli taas se hyöty että jos on hyvä tekniikka niin sittenhän voi soittaa sen mitä keksii. [...] Voi heti kokeilla sen mitä on keksiny. Sitten pääsee eteenpäin siinä hommassa.”

Erilaisissa yhtyekokoonpanoissa koko ikänsä soittanut Kangas katsoo aloittaneensa varsinaisen säveltämisen yläasteikäisenä. Erityistä halua säveltää nimenomaisesti ja

pelkästään kansanmusiikkia ei Kankaalla ollut, mutta koska silloiset yhtyekokoonpanot olivat useimmiten perinteisen pelimannihenkiä, sen tyylistä musiikkia tuli sävellettyä paljon. Yleisemmin Kangas kertoo aina olleensa kiinnostunut kaikenlaisen musiikin tekemisestä:

"Mä en oo ikinä päättänyt että mä olisin [...] kansanmuusikko tai joku muu muusikko, vaan mä oon vaan aina [tehnyt sitä] mitä nyt on sattunut olemaan. Sitten mä oon aina tykännyt soittaa kaikenlaista ja tehäkin kaikenlaista musaa. Mä yritän kovasti että vois tehdä monenlaista. Yritän treenatakin useanlaisia, että olis aina pikkusen niinkun haastetta, että semmostakin mitä ei oo vielä tehny niin koittaa tehdä."

Peruskoulun jälkeen Kangas jatkoi koulunkäyntiä Kaustisen musiikkilukiossa. Uudet yhtyekokoonpanot tarjosivat mahdollisuuden kokeilla monenlaisen musiikin säveltämistä ja sovittamista. Kevyt musiikki ja jazz fuusioituivat luontevasti erilaisten kansanmusiikkiprojektien kanssa. Materiaalia syntyi sen mukaan, mille kulloinkin sattui olemaan kysyntää.

Tärkeä fuusioihin ja musiikkityylien rajojen kokeiluun kannustanut projekti Kankaalle lukioaikana oli uutta kansanmusiikkia soittanut Prusikoukku-yhtye. Kokoonpanossa oli perinteisten haitarin ja viulun lisäksi käytössä kitara, sähköbasso ja rummut, jolla yhdistelmällä haettiin uutta soundia perinteiseen pelimannimusiikkiin. Samoihin aikoihin sähköistyi myös Kankaan viulu: pitkällisten kokeilujen kautta löytyi sopiva yhdistelmä mikrofoneja ja efektilaitteita, joilla Kangas alkoi testilla soittimensa rajoja. Erilaisesta musiikin sähköisestä käsittelystä on sittemmin tullut olennainen osa hänen sävellystyötään. Tuoreimmalla säveltämällään ja tuottamallaan albumilla *Qwenland* (2007) Kangas vastaa viululla ja busukilla tekemiensä soitto-osuuksiensa ohella kappaleiden lukuisten elektronisten raitojen ohjelmoinnista.

Kaustisen musiikkilukiosta päästyään Kangas haaveili opinnoista Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolla. Ovet aukesivat ensimmäisellä yrittämällä, mutta itse opiskelu osoittautui karmeaksi pettymykseksi. Kangas koki, ettei henkilökohtaiselle luovuudelle ja muusikkouden kehittymiselle ollut tarpeeksi tilaa. Instrumenttiopetus takertui liiaksi moniin tarpeettoman rajoittavilta tuntuviin muotoseikkoihin ja etenkin tutkintopakotteet ja erilaisten soittotyylien orjallinen kopiointi aiheuttivat Kankaassa ärsyynnystä. Opinnot jäivät kesken ja muusikon työ jatkui freelancer-pohjalta.

Sittemmin Kangas on esiintynyt lukemattomissa kokoonpanoissa ja soittanut osuuksia kymmenissä eri levytyksissä. Ensimmäinen soololevy, *Suuri Erehdys*, nauhoitettiin 1990-luvun loppupuolella ja ilmestyi vuonna 2001. Ajatus oman levyn tekemisestä oli tuolloin ollut vireillä jo pitkään:

"Mä olin aina tehnyt kotona semmosta kotidemomusaa, että soittelee semmosta mitä keksii nauhalle moniraitureilla, ensin vähän huonommilla moniraitureilla ja sitten myöhemmin paremmilla. Mä olin tehnyt semmoisia kotiäänityksiä jo vaikka kuinka monta vuotta. Mä olin halunnut tehdä sen [oman levyn] salaa jo vaikka kuinka kauan, mutta sitten muistaakseni se oli niin että Sahan Hannu pyysi, että teetkö. Ja sitten mä tietenkin tein."

Oman musiikin tekemisessä on Kankaalle tärkeää vapaus kokeilla ideoita ja ajatuksia vailla erityisiä rajoja. Hän ei halua määritellä musiikkiaan mitenkään eikä säveltäessään ajattele genren tai tyylin asettamia raameja. Muutamaan otteeseen hän on harkinnut lähtevänsä vielä opiskelemaan säveltämistä, mutta pohtii, tekisikö liika teoretisointi musiikin tekemisestä liian kaavamaista. Kansanmusiikki on hänelle yksi tyyli muiden joukossa:

"Kyllä se [kansanmusiikkitausta] varmaan kuuluu [säveltämässäni musiikissa]. Mutta se riippuu siitä yhteydestä niin paljon. Mä teen aina sillai että mä en yhtään ajattele sitä mitä mä teen. Se pitää olla sellanen niinkun vapaus vaan, että antaa tulla. En mä yritä tavallaan tehdä mitään. Sit sen vaan huomaa että jossakin... kyllä siihen monesti tulee semmonen [kansanmusiikki]juttu. Mutta sitten jos se musiikinlaji liippaa tarpeeksi kaukaa niin sitten ei välttämättä tuu. Mutta en mä sitä koskaan mieli."

5 KANSANOMAISUUS SÄVELLETYSSÄ MUSIIKISSA

5.1 Juuret perinteessä

Sävelletystä kansanmusiikista puhuttaessa oletuksena usein on, että sävellystyö jollakin tavalla pohjaa johonkin vanhaan, ”aitoon” kansanperinteeseen (vrt. Heinonen 2007). Näin perinnemusiikin kansanomaisuus ikään kuin siirtyy uuteen teokseen, vaikka kyseessä olisikin moderni työ, tarkoituksellisesti sävelletty eikä kuulonvaraisesti – siis kansanomaisesti – muualta opittu. Rajat sävelletyn kansanmusiikin ja sävelletyn muiden tyylien musiikin välillä ovat kuitenkin veteen piirretyjä viivoja ja pohjaavat usein intuitioon. Traditionaalista melodiaa lainaavaa sinfoniaorkesterille sävellettyä teosta ei useimmissa yhteyksissä tulkita kansanmusiikiksi, mutta sama melodia sovitettuna progressiiviseksi fuusiojazziksi saatetaan hyvinkin ottaa vastaan ”nykykansanmusiikkina”.

On hyvä kysymys, minkälainen perinteen uusiokäyttö lasketaan uudeksi sävelletyksi musiikiksi, mikä puolestaan vanhan perinteen uudelleensovittamiseksi – ja onko tällä erottelulla ylipäätään mitään merkitystä musiikin kansanomaisuutta pohdittaessa. Tätä jakoa sivuaa Yrjö Heinosen teksti *Runolaulun kaksi elämää* (2007), jossa hän analysoi Värttinä-yhtyeen käyttämää kalevalamittaista runolauluaihetta ensin alkuperäisessä, dokumentoidussa perinnemuodossaan ja sitten yhtyeen uudelleensovittamana popularisoituna kappaleena. Analyysiään Heinonen pohjustaa Lauri Hongon ajatuksella folkloreprossista:

Folkloristi Lauri Honko on puhunut [...] folkloreprossista, jolla hän tarkoittaa kansanperinteen ensimmäistä ja toista elämää. Ensimmäinen elämä käsittää alkuperäisen folkloren ja sen tallentamisen, toinen elämä sen elvyttämisen ja uusiokäytön. (Heinonen 2007, 153.)

Vaikka Heinosen tutkimus keskittyy vanhasta runolaulutoisinnosta tehtyyn moderniin sovitukseen, hänen esittämänsä ajatusmalli on sovellettavissa myös sävelletyn kansanmusiikin analyysissa. Keskeistä hänen näkökulmassaan on, että folkloren, ts. tutkittavan lauluaiheen, ensimmäinen ja toinen tuleminen, ts. arkistonauha ja Värttinän sovitus siitä, ovat keskenään tasavertaisia osatekijöitä folkloreprossissa. Molemmat teokset, siis folkloren toisinnot, ovat näin osa samaa kansanomaista perinneketjua.

Sävelletyssä kansanmusiikissa perinneketjun määrittäminen ei aina ole yhtä selkeää kuin Heinosen käyttämässä esimerkkitapauksessa. Folkloreprosessin ajatus kuitenkin pätee: kun sävelletty nykyaikainen kansanmusiikki käyttää hyväkseen erilaisia perinnemusiikin ideoita ja konventioita, on se kyseisten musiikkiperinteiden, musiikillisen folkloren, uutta kerrostumaa. Tällöin sävelletyn musiikin kansanomaisuutta analysoitaessa keskeistä on erotella ne piirteet, jotka uudessa musiikissa edustavat vanhempia musiikkiperinteitä, vanhempaa folklorea.

Tekemissäni haastatteluissa pyysin informantteja kertomaan, miten he näkevät omat teoksensa osana suomalaista kansanmusiikkiperinnettä ja millaisia kansanmusiikille tyypillisiä piirteitä he katsovat käyttävänsä sävellystyössään. Kaikkien kolmen haastateltavan suhtautuminen näihin kysymyksiin oli aluksi hieman vaivaantunutta. Kansanmusiikki sanana koettiin merkityssisällöltään äärimmäisen monitulkintaiseksi ja toisaalta kukaan haastatelluista ei kokenut oman sävellystyönsä kohdalla olennaiseksi tätä tulkintaa tarkentaa. Ainut selkeä ja yksiselitteinen tekijä musiikin kansanomaisuudessa informanttien mielestä oli perinteeseen pohjautuminen:

"[Kansanmusiikki on] semmonen hirmunen soppa, mistä kukaan ei oikein tiedä mitä se on. Mutta kyllä siinä joku tämmönen perinnehomma on. [...] Joku sellainen vanhemmasta ajasta lähtöisin oleva idea." (Kangas, haastattelu 27.5.2008.)

Tällaisia "vanhemman ajan ideoita" saattoivat haastateltavien mielestä olla esimerkiksi erilaiset perinnemusiikin tahti- ja tanssilajit, perinteisten kansansoittimien käyttäminen, kansanmusiikille tyypillinen poljento ja muut "tyyliseikat". Juuri tyyliseikkoihin liittyi huomio siitä, että on täysin mahdollista säveltää uusi, moderni melodia, jota on mahdotonta erottaa vastaavista traditionaalisista sävelmistä. Tällaisessa perinteisen kuuloisessa sävelletyssä teoksessa on saavutettu ymmärrys jäljitellyn musiikkigenren tyylistä ja juurista.

5.2 Kansanmusiikin fuusiot ja maailmanmusiikki

Yksi nykyaikaiselle kansanmusiikille keskeisiä tyyli- ja piirteitä on musiikillisten ideoiden lainaaminen vapaasti monista eri musiikkigenreistä. Moderniutta ja kunkin muusikon ja yhtyeen omaa soundia haetaan erilaisin musiikin sovituksen keinoin. Juniper Hill jakaa väitöskirjassaan (2005, 268-269) nämä sovitukset kolmeen kategoriaan, jotka ovat (1) melodinen

moniäänisyys eli *stemmasoitto*, (2) länsimainen sointuharmonia sekä (3) muunlaiset säestyksen kerrokset, kuten borduna- ja ostinatoäänet, rytmiset riffit ("groove") ja äänimaisemat. Kaikkia näistä metodeista muusikot käyttävät soittaessaan sekä ennalta sovitusti että tilannekohtaisesti improvisoiden. Samat sovitustekniikat ovat perinnemusiikin uudelleensovittamisen ohella läsnä myös nykykansanmusiikin säveltämisessä.

Huomionarvoista on, että vaikka osaa Hillin luettelemista sovitusmetodeista on käytetty Suomessa myös perinteisen kansanmusiikin soittamisessa, erityisen vanhoista kansanmusiikkisoiton esitysperinteistä ei ole kyse. Esimerkiksi melodian säestäminen soinnuilla on 1900-luvun alkupuoliskon ilmiötä (Leisiö & Westerholm 2005, 495), *stemmasoitto* vielä myöhäisempää perinnettä (Hill 2005, 270). Näin ollen nykykansanmusiikin sovitustekniikat nojaavat kotimaista perinnettä enemmän muualta ja uudemmista musiikkityyleistä lainattuihin esityskäytäntöihin. Perinteisen ja modernin musiikin fuusioitumisen ohella uuden polven kansanmuusikot myös tietoisesti rikkovat vanhoja perinnemusiikin konventioita ja yrittävät päivittää niitä 2000-luvun saundimaailmaan sopivammiksi (Laitinen 2003, 346–347).

Myös haastattelemiä muusikot kertoivat sävellystyössään lainaavansa musiikillisia ideoita vapaasti eri musiikkigenreistä. Kuitenkin lainojen luonne, laatu ja suhde sävelletyn musiikin perinteisempiin piirteisiin oli kaikilla haastatelluilla erilainen.

Lähimmäs tietoista perinteen uusiokäytön ja päivittämisen kenttää osui Syrjälän sävellystyö. Hänen teostensa lähtökohtana oli yksi perinnesoitin ja kehityskohteenaan kyseisen soittimen mahdolliset ja mahdottomat soittotekniikat. Korhoselle taas perinnemusiikki toimi ennen kaikkea esteettisenä ja asenteellisena maaperänä, jonka päälle oli mahdollista rakentaa uutta, eri suunnista ideoita lainailevaa musiikkimateriaalia. Kangas puolestaan painotti vahvasti sitä, ettei halua sävellystyössään ajatella minkäänlaisia genren tuomia konventioita, vaan musiikin tekemisessä oli hänelle keskeistä prosessin intuitiivisuus ja luonnollisuus.

Kaikki haastatellut nostivat esille sen ongelman, että kansanmusiikki-nimikkeen alla on nykyään mahdollista tehdä lähes millaista musiikkia tahansa. Erilaisten etno- ja

maailmanmusiikibuumien myötä musiikkityylien fuusioituminen on niin yleistä, että yksi afrikkalainen rumpu konemusiikkikyhteessä saattaa tehdä sen soittamasta musiikista ”kansanmusiikkia” (Kangas, haastattelu 27.5.2008). Tämä fuusioiden suo ja kansanmusiikki-termin kärsimä inflaatio lisäsi entisestään muusikoiden haluttomuutta määrittellä omaa sävellystyötään mihinkään tiettyyn genreen kuuluvaksi. Kangas nostaa esille termin maailmanmusiikki, joka hänen mielestään kuvaa paremmin kansanomaisia piirteitä hyödyntävää uutta musiikkia:

”Euroopassa tai tuolla puhutaan maailmanmusiikista aika paljon, mitä ei oikein Suomessa käytetä. [...] Se on vähän helpompi termi, kun se tarkoittaa semmosta että [...] siinä [musiikissa] voi olla moderneja elementtejäkin, mutta että siinä on joku tällöinen kansanomainen piirre. Mutta 'kansanmusiikki' voi olla *ihan* mitä vaan.” (Kangas, haastattelu 27.5.2008.)

5.3 Säveltäjän omakuva

Yksi mielenkiintoisimpia kysymyksiä sävelletyn kansanmusiikin luonnetta pohdittaessa on, miten säveltäjä itse näkee toisaalta teoksensa, toisaalta itsensä osana kansanmusiikin kenttää. Kansanmusiikille on kautta historian ollut luontaista, että vaikka jokainen soittajaa ja laulaja on lisännyt oman leimansa tulkitsemaansa perinteeseen, on perinne itsessään ollut yhteisöllistä, kaikkien omaa.

Kysymys säveltäjyydestä herätti haastatteluissa runsaasti erilaisia ajatuksia. Informanttien omakuvat säveltäjinä olivat yksilölliset ja toisistaan poikkeavat, mikä lienee oletettavaa mistä tahansa taiteesta ja taiteentekijöistä puhuttaessa. Kenellekään oma säveltäjä ei ollut itsestään selvä tai yksiselitteinen asia. Asian tunnustaminen, itsensä kutsuminen säveltäjäksi, oli kaikille ollut jonkinlaisen kynnyksen takana. Säveltäjyyteen oli saatettu liittää määreitä, joita ei nähty itsessä, tai säveltäjä oli tuntunut terminä ja ammattinimikkeenä abstraktilta, ikään kuin ei oikealta työltä. Syrjälä kuvailee asiaa seuraavasti:

”En mä muka ole säveltäjä ollenkaan. [...] Vaikka mä oon säveltänyt muutaman levyllisen ja muutaman konsertillisen verran musiikkia niin en mä kumminkaan ajattele itseäni säveltäjänä. Ja se on ehkä just se ero, että mä ajattelen sen soittamisen ja tekemisen kautta, että mä sävellän jammailemalla ja improvisoimalla. Mä ite huomaan että mulla on päässä joku mielikuva siitä millainen on säveltäjä. Mä en istu siihen omaan mielikuvaani. Mä teen itselleni soitettavaa enkä niinkään sävellä.” (Haastattelu 8.10.2007.)

Korhonen puolestaan kertoi käyneensä läpi suorastaan kapinallisen vaiheen, jossa omaa

ammatinvalintaa säveltäjänä ja kansanmuusikkona oli tehnyt mieli alleviivata sekä itselle että ympäristölle:

"Että Hei! mä aion tehdä tätä työkseni. Että Hei! tää on mahdollista. Että ymmärrättekte että tällastakin voi tehdä, että tämmönenkin ammatti on olemassa, [...] että tälläkin voi joskus luultavasti tulla toimeen. Se kuitenkin on suurimmalle osalle ihan mystiikkaa että tällastakin voi tehdä työksensä. Että sellanen kapina, tehdä siitä mahdollista. Eikä se aina niin itsestään selvää ollu, että se on mahdollista. Mutta kyllä se nykyään on." (Haastattelu 21.4.2008.)

Kankaalle säveltäjäidentiteetti on rakentunut vähän kerrallaan, konkreettisen tekemisen kautta. Kun tarpeeksi kauan on elättänyt itsensä tekemällä musiikkia, on kohtuullista "väittää itseään säveltäjäksi":

"Jos on säveltäjä, niin jossain välissä on pakko päättää kun kysytään, että 'minä olen säveltäjä'. Mutta eihän siinäkään oo mitään sellasta mittaria. Säveltäjäksi vaan ruvetaan ja sillä hyvä. Voi opiskella säveltäjäksi mutta voi myös olla opiskelematta. Että se on semmonen niinkun abstrakti homma. Sitä vain väitetään että ollaan säveltäjiä. Sit se jää toisten tuomittavaksi että onks se oikeutettua, että onks se hyvä vai huono." (Haastattelu 27.5.2008.)

Nimen omaan kansanmuusiikin tekijäksi ja säveltäjäksi leimautumisesta Kangas ei kuitenkaan erityisesti pitänyt. Hän koki, että monista hänen teoksistaan oli esimerkiksi arvosteluissa tahdottu tarkoitushakuisesti nostaa esille kansanmusiikkiin viittaavia piirteitä kaustislaisuuden ja oletetun kansanmusiikkitaustan takia riippumatta siitä, millaisesta teoksesta oli kyse. Haastattelussa hän korosti useaan otteeseen, ettei säveltäjänä juuri anna arvoa tai huomiota musiikillisille genererajoille. Sillä, että Kangas on säveltänyt paljon kansanmusiikkiteoksia, on hänen mielestään enemmän tekemistä sattuman kuin tietoisien valinnan kanssa:

"En mä oo koskaan oikeestaan päättänyt sillä lailla, että mä tekisin niinkun jotain tyyliä, että nyt se on tuo, että muut olis niinkun vähemmällä. Se nyt on vaan sattunut menemään että täällä on ollut sitä kansanmusiikkihommaa koko ajan." (Haastattelu 27.5.2008.)

Myös Syrjälä nosti esille näkökulman siitä, miten kuulijan tiedot säveltäjän taustasta voivat vaikuttaa siihen, minkä genren musiikiksi teokset lasketaan:

"[Musiikkini sisältää] kansanmusiikkihommaa joo, mutta sitte taas onhan siellä semmosia oikeestaan aika nykymusiikillisiäkin elementtejä, että joku joka ei tietäis mun taustoja vois luokitella sen musiikin joksikin muuksi." (Haastattelu 8.10.2007.)

Syrjälän suhde omaan kansanmuusikkouteensa poikkesi kuitenkin suuresti Kankaan näkemyksistä. Syrjälälle, kuten myös Korhoselle, hänen säveltämänsä musiikin kansanomaisuus juontui ennen kaikkea omaan haluun identifioitua kansanmuusikoksi ja

liittää omaan musiikkiinsa itselle läheisiä kansanomaisia piirteitä. Hän kiteyttää asian seuraavasti:

”Mä oon kansanmuusikko. Mutta ehkä ihan kaikki mitä mun hyppysistä lähtee ei oo kansanmusiikkia, ehkä osittain siksi että kun siihen sitten alkaa liittyä performanssia ja muuta. Että mä en tiedä missä se raja sitten menee. [...] Mutta jos multa kysyttäis että minkä musiikinlajin muusikko olet, niin mä sanoisin ihan empimättä että kansanmuusikko.” (Haastattelu 8.10.2007.)

Vaikka informanttien kuvaukset omasta säveltäjyydestään poikkesivat toisistaan, yksi asia nousi haastatteluissa yksimielisesti esille: jos säveltäjä itse kokee tekemänsä musiikin kansanmusiikiksi, kyseistä musiikkia voi silloin pitää kansanmusiikkina – etenkin, jos myös kuulija kykenee kuulemaan musiikissa kansanomaisia piirteitä. Toisaalta kaikki haastateltavat olivat varsin haluttomia määrittelemään musiikillisia genererajoja kansanmusiikin ja muun musiikin välillä, eivätkä itse säveltäessään tahtoneet jäädä jumiin tiettyjen genreoletusten sisälle. Kansanomaisten piirteiden hyödyntäminen koettiin osana isompaa säveltäjän työkalupakkia, joka sisältää yhtäläisesti monia muita musiikin tyyliuuntia ja -keinoja. Lopputuloksen kansanomaisuus on kiinni sekä säveltäjän intentiosta että kuulijan tulkinnasta. Kangas kiteyttää:

”Sehän on sitten sen esittäjän päätettävissä että miksikä se sitä [musiikkiaan] kutsuu, ja sitten taas on kuulijan päätettävissä että mitä se siitä kuulee. [...] Jos meillä on vaikka joku ambientti... hirmunen speaktaakkeli jossa on sekoitettu tämmösiä [eri musiikkityylejä], niin joku kuulee siinä sen pelkän ambient-asian. Ja joku taas sitte joka on kansanmusiikkiharrastaja niin kuulee siinä sen oman tutulta kuulostavan asian.” (Haastattelu 27.5.2009.)

5.4 ”Palaan sanaan *tyyli*”

Kaikissa tekemissäni haastatteluissa keskeisimmäksi musiikin kansanomaiseksi piirteeksi nousivat ns. *tyyliseikat*. Se, mitä tyylillä missäkin yhteydessä tarkoitettiin, vaihteli kuitenkin suuresti tilanteesta ja keskustelunaiheesta toiseen. Informantit käyttivät tyylisanaa kuvaamaan yhtäläisesti kansanmusiikkiin yleisesti miellettyjä musisoinnin konventioita, perinteisiä soittotekniikoita ja yksittäisten soittajien henkilökohtaisia musisointitapoja. Silti juuri musiikin tyylillä rajattiin haastateltavien mielestä suurimmat erot kansan- ja muun musiikin välillä.

Kansanmusiikin tyylilliset piirteet voi haastatteluiden pohjalta jakaa kahteen kategoriaan: musiikillisiin ja sosiaalisiin. Musiikillisia, selkeän kansanomaisia tyylipiirteitä olivat

haastateltavien mielestä esimerkiksi vanhojen tanssi- ja tahtilajien käyttö, perinnemusiikkia jäljittelevä poljento soitossa ja perinteisten soittotekniikoiden ja yhtyekokoonpanojen hyödyntäminen. Sosiaaliset tyylipiirteet puolestaan olivat epämääräisempiä ja vahvasti sidoksissa kontekstiin. Kuka musiikkia soittaa ja ketkä sitä kuuntelevat? Mikä on soittajan suhde kansanmusiikkigenreen? Entä yleisön? Missä musiikki esitetään? Korhonen luonnehtii asiaa seuraavasti:

”Yksikin piirre musiikissa voi tehdä siitä kansanmusiikin kentällä kuuluvan, mutta lähinnä mä pääasiassa lähdän siitä, että ne *jotka* sen esittää ja *miten*, tekee siitä [kansanmusiikkia]. Siihen taas liittyvät suurimpana tyyliseikat. Että mitä nyt on kansanmusiikin tyyli. Siitähän jotkut ovat suuriakin väitöskirjoja tehneet.” (Haastattelu 21.4.2008.)

Hannu Saha jaottelee väitöskirjassaan (kansan)musiikin tyyliintutkimuksen neljään pääkategoriaan: *ajantyyliin, lajityyliin, persoonatyyliin ja musiikkialueelliseen tyyliin* (2003, 39). Kategoriat ovat luontevasti sovellettavissa myös uuden, sävelletyn nykykansanmusiikin analyysissä. Sahan jaottelu johtaa saman suuntaisiin kysymyksiin, joita informantitkin esittivät musiikin kansanomaisuutta pohtiessaan: onko soivasta teoksesta tunnistettavissa esimerkiksi jonkin tietyn aikakauden, alueen tai eläneen perinnesoittajan kansanomainen tyyli?

Kokonaan oma lukunsa kansanmusiikin tyyliseikkoja pohdittaessa on esiintyvän taiteilijan henkilökohtainen tyyli tehdä ja toteuttaa musiikkia. Oman yksilöllisen musisointityylin löytäminen painottuu vahvasti kansanmusiikkialan ammattiopinnoissa. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston päätavoitteena on, että opiskelijat perinneohjelmiston hallinnan lisäksi saavuttavat ”taiteelliset kyvyt, rohkeuden ja vapauden luoda ja esittää omaa, persoonallista (kansan)musiikkia”. Musiikin monipuolisuudella ja tyylin rajoittamattomuudella pitäisi Akatemian linjauksen mukaan olla kansanmusiikissa yhtäläinen arvo kuin vaikkapa jazz- tai klassisen musiikin puolella. (Hill 2005, 177–178.)

Saha huomioi, että sävelletyissä musiikissa tyyli on aina sidoksissa säveltäjän persoonaan, hänen musiikilliseen ajattelutapaansa (1996, 41). Tämä tyylin ja ideoiden ammentaminen itsestä, omista musiikillisista preferensseistä, oli haastattelujen perusteella vahvasti läsnä kaikkien informanttien sävellystyössä. Haastateltavat olivat varsin yksimielisiä siitä, että tyyliä tehdä ja säveltää kansanmusiikkia on lopulta yhtä paljon kuin on muusikoitakin.

Syrjälä tarkentaa:

”[Oman tyylin löytämisen tärkeys] varmaan liittyy tähän, että koska aikanaan [...] kaikilla on ollut erilainen se soittotyyli, niin nykyään kun kansanmusiikki on kuitenkin lähtenyt elämään omia polkujaan ja siitä on tullut nykykansanmusiikkia, niin miksei sitä vois vielä edelleen laajentaa sitä ajatusta siitä että mikä se tyyli on. Varmaan tuo potkii just siihen että ihmiset löytää sen oman tyykinsä.” (Haastattelu 8.10.2007.)

Toisaalta esimerkiksi Kangas suhtautui varauksella tyylien kirjon itsetarkoituksellisuuteen. Hänen mielestään tyylien monimuotoisuus voi osaltaan aiheutua siitä, ettei ”kukaan oikein tiedä mitä sen [tyylin] pitäisi olla” (haastattelu 27.5.2008). Muusikot päätyvät luonnostaan tekemään omannäköistään musiikkia, sellaista, mikä itsestä kuulostaa oikealta ja tyylinmukaiselta.

Kansanmusiikin monimuotoisuus on siitä mielenkiintoinen ilmiö, että pirstoutuneista tyyleistä huolimatta itse genre ei ole varsinaisesti hajautunut erillisiin alasuuntiin. Toisin kuin kymmeneen alagenreihin jakautuvassa populaarimusiikissa, ei kansanmusiikki-termin alla juurikaan käytetä tyyliä tarkentavia genrenimikkeitä. Viisikymmenpäisen pelimannipiiriin soittamat perinnetanssit ovat näennäisesti samaa kansanmusiikkia kuin avantgardistinen performanssi kurkkulaulajalle ja okariinolle. Kansanmusiikki sanana voi siis tarkoittaa hyvinkin eri asioita riippuen termin käyttäjästä, kuulijasta sekä ilmaistun asian kontekstista.

Onko tästä tyylien kirjosta lopulta löydettävissä mitään yhdistäviä tekijöitä? Saha (1996, 38) lainaa tekstissään Leonard B. Meyerin tyylin määritelmää:

”Tyyli on joko inhimillisessä käyttäytymisessä tai sen synnyttämässä tuotteissa olevien kaavojen toistoa, joka on seurausta sarjasta valintoja ja niihin liittyviä rajoituksia.”¹

Kansanmusiikin säveltämisestä puhuttaessa juuri *valinnat* nousivat haastattelujen keskiöön. Sävellystyönsä muusikko tekee jatkuvia päätöksiä siitä, millaisia elementtejä (ts. kaavoja; ”patterns”) työhönsä sisällyttää ja millaisia puolestaan rajaa pois. Vaikka informantit kuvailivat valintaprosessin usein olevan intuitiivinen ja alitajuinen, kukin heistä pystyi myös nimeämään teoksia ja tilanteita, joissa he tietoisesti olivat säveltäneet juuri *kansanmusiikkia*, eivätkä vain yleisesti *musiikkia*.

¹ Sahan lainaus Meyerin artikkelista *Toward a Theory of Style*, 1979. Alkukielellä: ”Style is a replication of patterning, whether in human behaviour or in the artifacts produced by human behaviour, that results from a series of choices made within some set of constraints.”

Valinta mukailla kansanomaista tyyliä musiikissa saattoi informanteille olla yhtäläisesti musiikillinen tai sosiaalinen. Omissa sävellyksissä saatettiin tietoisesti jäljitellä vanhan perinnemusiikin tyylipiirteitä (vrt. esim. Korhosen runolaulusävellykset). Joissain tilanteissa taas muusikko itse valitsi profiloituvansa kansanmuusikoksi, vaikka sävelletty materiaali olisi sisältänyt tyylipiirteitä monista muistakin musiikkigenreistä (vrt. Syrjälän sävellystyö). Valinta saattoi myös olla käännteinen: Kangas painotti haastattelussaan useaan otteeseen, ettei halua sävellystötään automaattisesti luokiteltavan kansanmusiikin kenttään kuuluviksi. Hän ei myöskään pitänyt siitä, että hänen musiikistaan ”väkisin etsittiin” kansanmusiikkiin viittaavia piirteitä.

Haastatteluja summaten: kansanomaiset piirteet sävelletyssä musiikissa ovat säveltäjän tiedostettuja tai tiedostamattomia tyyllisiä valintoja. Syitä tehdä kansanomaisuuteen viittaavia tyyliilainoja voi säveltäjällä olla useita: oman musiikin tai säveltäjäyden identifioiminen kansanmusiikkikentän kautta, perinnemusiikin esteettisten arvojen ihannointi, kansanmusiikin ja perinnesoitinten tuttuus tai ulkoinen tilaus jotakin musiikkiperinnettä jäljittelevälle materiaalille. Keskeistä kansanomaisten tyylipiirteiden käytölle on myös kansanmusiikissa koettu vapaus etsiä omaa muusikkoutta ja musisointityyliä ilman sitovia genererajoja.

Heikki Laitinen on pohtinut vapauden ja vastuun rooleja uuden vuosituhatosen kansanmusiikissa (2003, 346). Hänen mukaansa kansanmusiikkia ei enää tehdä pelkästään vanhan perinnemusiikin säilyttämisen vuoksi. Tärkeämpää on, että kansanmusiikki ”antaa muusikolle ja kuuntelijalle jotain, mitä mikään muu musiikki ei voi antaa”. Menneiden vuosikymmenten ahtaat näkemykset siitä, mitä kansanmusiikin tulisi olla ja kuka sitä saa esittää, ovat väistyneet uudistuvan perinteen tieltä:

”Yhä useammat kansanmusiikin käyttöä koskevat kiellot ja rajoitukset väistyvät [...]. Arvovaltaa, jolla kiellot ja rajoitukset aikanaan syntyivät, ei enää ole kellään. Kansanmuusikot ottavat omin päin itselleen samat oikeudet kuin kaikkien muiden musiikin tekijöillä jo on. Jokainen muusikko, jokainen kuuntelija määrittelee itse oman kansanmusiikkinsa. Valinnan varaa on.”

6 LOPUKSI

Opinnäytetyöni kirjoittaminen on ollut pitkä ja vaiheikas prosessi. Ensimmäisen haastattelun tekemisestä työn viimeistelyyn on kulunut aikaa kaksi ja puoli vuotta. Työn muoto ja sisältö ovat moneen kertaan ehtineet muuttua – kenttätyökurssin harjoitushaastattelun inkarnaatio laajaksi kirjalliseksi tutkielmaksi on sisältänyt monen monta mutkaa ja erikoista välivaihetta. Useampaan otteeseen jopa useita kuukausia ehti vierähtää ennen kuin uusi suunta ja inspiraatio työn edistymiselle löytyivät.

Jälkikäteen katsoen työhön käytetty aika ei ole mennyt hukkaan. Aluksi Iisakin kirkon kokoiselta tuntuva aihepiiri ehti kuukausien prosessoinnin seurauksena jäsentyä ja rajaantua. Pitkien taukojen jälkeen omaan tekstiin oli helpompi suhtautua toisaalta kriittisemmin, toisaalta myös anteeksiantavammin. Joskus itsestään selvät johtopäätökset ja kehitysideoit avautuivat vasta, kun alkutekstin oli ensin ehtinyt lähes kokonaan unohtaa.

Myös oma kasvuni ja kehitykseni tämän työn kirjoittamisen ajalta näkyy selvästi tekstistä. Monet johdannossa esittämäni ajatukset tuntuvat jo aavistuksen etäisiltä, toiseen aikaan ja elämänvaiheeseen kuuluneilta. Perfektionistisesti katsoen tekstini olisi sietänyt vielä huomattavan määrän korjailua ja hiomista. Realistisempaa lienee hyväksyä, että työni aihepiirin pohdintaa olisi voinut jatkaa määrättömästi silti aina uusia näkökulmia, uusia suuntia ja tulkintoja löytäen.

Tekstissä kiteytyvät lukuisat opiskeluaikana läpikäymäni ajatukset ja ongelmanasettelut. Yhtäläisesti informanttien haastatteluissaan esittämät mielipiteet ovat poikkileikkauksia tietyistä vaiheista heidän urallaan. On mahdotonta sanoa, millaisia vastauksia kysymyksiini olisin saanut, jos haastattelut olisi tehty ensi vuonna, saati viiden tai kymmenen vuoden kuluttua. Yhtä mahdotonta on sanoa, millaisen työn tulevaisuuden minäni olisi kyseisten haastattelujen pohjalta kirjoittanut.

Tulevien vuosien aikana uskon jatkavani opintoja ja työskentelyä nykykansanmusiikin parissa. On mielenkiintoista pohtia, millaisia muutoksia kansanmusiikki yleisesti ja oma sävellystyöni erityisesti tulee kohtaamaan. Toivon hartaasti, että se tuki, jota

tähänastisissa opinnoissani olen opettajiltani, perheeltäni ja ystäviltäni saanut, kannustaa minua edelleen kohti uusia ja ennalta-arvaamattomia haasteita.

Ystävät, läheiset, opettajat, kollegat; ilman varauksetonta kannustustanne, teräviä huomioitanne, musertavaa kritiikkiänne ja lämmintä huumorianne tämä työ ei olisi koskaan valmistunut. Kuten kaikki hienot keikat, tämäkin urakka on mahtava lopettaa mitä sydämellisimpiin kiitoksiin.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Asplund, Anneli. Fonografista nauhuriin. Laitinen, Heikki & Westerholm, Simo (toim.) *Paimensoittimista kisällilauluun. Tutkielmia kansanmusiikista 1*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Alaprint Oy. Alajärvi 1976.

Asplund, Anneli; Hoppu, Petri; Laitinen, Heikki; Leisiö, Timo; Saha, Hannu & Westerholm, Simo. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Toim. Päivi Kerola-Innala et al. WS Bookwell Oy. Porvoo 2006.

Heinonen, Yrjö. Runolaulun kaksi elämää. *Etnomusikologian vuosikirja 19*. Toim. Mantere, Markus & Uimonen, Heikki. Waasa Graphics Oy. Vaasa 2007.

Hill, Juniper. *From Ancient to Avant Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*. University of California. Los Angeles 2005.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. *Tutkimushaastattelu : teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Yliopistopaino. Helsinki 2000.

Koiranen, Antti; Leisiö, Timo & Saha, Hannu. Kansanmusiikin tutkimus Suomessa. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Eerola, Tuomas; Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko. Suomen musiikkitieteellinen seura 2003. II-painos, Ykkös-Offset Oy. Vaasa 2005.

Laitinen, Heikki. *Iski sieluihin salama – kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta Joutsenlahti. SKS 942. KIJ 55. Hakapaino Oy. Helsinki 2003.

Saha, Hannu. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. KIJ 39. Gummerrus Kirjapaino Oy. Jyväskylä 1996.

Titon, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. Oxford University Press. Oxford 1997.

Haastattelut

Syrjälä, Pauliina (os. Kauhanen), s. 7.4.1976. Nauhoitettu 8.10.2007 Kaustisella, haastattelijana Anni Tolvanen.

Korhonen, Ilona, s. 18.10.1972. Nauhoitettu 21.4.2008 Pukkilassa, haastattelijana Anni Tolvanen.

Kangas, Jaakko Viljami, s. 13.5.1977. Nauhoitettu 27.5.2008 Kaustisella, haastattelijana Anni Tolvanen.

Musiikkilähteet

Ilona ja Huvina. *Aulis*. Kantele 2005.

Ilona Korhonen Ensemble. *Tarkka pää, tania mieli*. AANIA-9. Järvenpää 2009.

Kangas, Ville. *Suuri erehdys*. KICD76. Kaustinen 2001.

Kangas, Ville. *Qwenland*. Tutl Records 2007.

Syrjälä, Pauliina. *monet nävöt*. PAUCD01. Kantele 2005.

Sytyke. *Tulipunapalsami*. AANIA-8. Kantele 2009.

Vonkale. *Seppo*. Roima RMCD003. Järvenpää 2004.

Konsertti- ja levyarvostelut

Saha, Hannu. Arvostelu Vonkale-yhtyeen albumista *Seppo*. Kansan musiikkilehti Friiti 2/2004.

Saha, Hannu. Arvostelu Pauliina Syrjälän soololevystä *monet nävöt*. Kansan musiikkilehti Friiti 6/2005.

Kangasniemi, Arja. Arvostelu Ilona ja Huvina -yhtyeen albumista *Aulis*. Pelimanni 2/2006.

Internet-lähteet

Ilonan ja Huvinan kotisivut. <http://www.ilonajahuvina.com/> (6.4.2009)

Ilonan Kotisivut. <http://personal.inet.fi/musiikki/ilona/> (6.4.2009)

Pauliina Syrjälä. <http://www.pauliinasyrjala.com/> (6.4.2009)

Ville Kangas . net. <http://www.villekangas.net/> (6.4.2009)

TEEMAHAASTATTELURUNKO

Musiikillinen tausta

- ❖ Musiikillinen ympäristö lapsena
- ❖ Musiikillinen koulutus, soitetut instrumentit
- ❖ Yhtyeet, projektit, työ musiikin parissa
- ❖ Tausta säveltäjänä

Kansanmusiikin olemus

- ❖ Millaiset piirteet musiikissa tekevät siitä kansanmusiikkia?
- ❖ Miten oppimisympäristö vaikuttaa musiikin kansanomaisuuteen?
- ❖ Kuka päättää, mikä on tai ei ole kansanmusiikkia?
- ❖ Millainen musiikki ei ole kansanmusiikkia?

Säveltäjäyys

- ❖ Onko oma sävellystyö kansanmusiikkia? Miksi on tai ei ole?
- ❖ Mitä piirteitä omaan sävellystyöhön on lainattu kansanmusiikista?
- ❖ Mitä piirteitä on lainattu muusta kuin kansanmusiikista?
- ❖ Onko joitain kansanmusiikin piirteitä, joita omassa työssä halutaan välttää?